krytyka artystyczna

Międzywydziałowy Instytut Nauk o Sztuce (MINoS)

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU

Studia magisterskie /II stopnia/
stacjonarne /dzienne/

Jak wyglądają studia na krytyce artystycznej?

Wykłady z teorii i zajęcia w pracowniach plastycznych.
Ćwiczenia w pisaniu tekstów i warsztaty form wizualnych.

Do czego to się przyda?

Pracy naukowo-badawczej, edukacyjnej i dydaktycznej;
menadżerskiej albo administracji publicznej ds. kultury i sztuki;
pracy w administracji publicznej;
działalności organizacyjno-kuratorskiej
w galeriach, muzeach, NGOsach.
Wszędzie, gdzie potrzebna jest wiedza
i umiejętności praktyczne, by zajmować się sztuką.

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Targ Węglowy 6, 80-836 Gdańsk

Info: minos@asp.gda.pl, tel. (58) 320 12 79

Rejestracja www.asp.gda.pl

Więcej informacji na podstronie MINoS

Redaktor naczelny / Chief Editor – Łukasz Guzek

Sekretarz Redakcji / Managing Editor – Małgorzata Kaźmierczak

Redakcja / Editorial Board
Józef Robakowski, Aurelia Mandziuk-Zajączkowska, Adam Klimczak, Karolina Jabłońska

Korekta w języku polskim / Polish proofreading – Beata Śniecikowska

Redakcja przypisów i bibliografii / Notes & bibliographies – Małgorzata Kaźmierczak

Tłumaczenie / Translation – Małgorzata Kaźmierczak

Korekta w języku angielskim / English proofreading –
Anne Seagrave / Małgorzata Kaźmierczak

Rada Naukowa / Board of Scholars – Ryszard W. Kluszczyński, Kristine Stiles, Anna Markowska, Slavka Sverakova, Leszek Brogowski, Bogusław Jasiński, Kazimierz Piotrowski, Tomasz Załuski, Tassilo von Blittersdorff

Projektowanie, skład / Design, typesetting – Norbert Trzeciak
http://www.norberttrzeciak.com

Projekt WWW / Webdesign – Anka Leśniak

Siedziba / Office
ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland
Tel./fax: +48 42 634 86 26
e-mail: journal@doc.art.pl
http://www.journal.doc.art.pl

Wydawca / Publisher
Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja (SiD)
Art & Documentation Association
ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland
KRS 0000328118, NIP 7252005360
http://www.doc.art.pl

Współpraca wydawnicza / Co-publishing
InterAkcje, 15 Międzynarodowy Festiwal Sztuki Akcji www.interakcje.org

Druk / Print
DRUKARNIA B3PPROJECT, ul. Sobieskiego 14, 80-216 Gdańsk
http://www.b3project.com

Dystrybucja / Distribution
e-mail: journal@doc.art.pl

Wydanie pisma *Sztuka i Dokumentacja* w wersji papierowej jest wersją pierwotną (referencyjną)

Zapraszamy do współpracy wszystkich zainteresowanych. Propozycje tematów i tekstów prosimy nadsyłać na adres siedziby redakcji. Prosimy zapoznać się z założeniami redakcyjnymi i edytorskimi znajdującymi się na stronie internetowej pisma. Artykuły w piśmie *Sztuka i Dokumentacja* są recenzowane. Lista recenzentów i zasady recenzowania znajdują się na stronie internetowej pisma.

Ilustracje i materiały uzupełniające znajdują się na stronie:
http://www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html

All interested in collaboration are welcome. Suggestions of topics and texts should be sent to the e-mail address of the editor. We also kindly ask to read the notes on style that can be found on our journal's web site. Art & Documentation is a peer-reviewed journal. The list of peers and the peer-review process are available on our web site.

Illustrations and supplementary materials you can find at:
http://www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html
http://www.journal.doc.art.pl

nakład 300 egz. / circulation 300 copies

organizator

STOWARZYSZENIE SZTUKA I DOKUMENTACJA

partner

Międzynarodowy Festiwal Sztuki interakcje

współfinansowanie:
Urząd Miasta Łodzi,
Departament Spraw Społecznych,
Wydział Kultury

SPIS TREŚCI
table of contents

5 Festiwal Sztuka i Dokumentacja
Anka Leśniak – Sztuka dla dokumentacji – Dokumentacja dla sztuki **5-18**
5th Art and Documentation Festival
Anka Leśniak – Art for Documentation – Documentation for Art **19-29**

XV Międzynarodowy Festiwal Sztuki InterAkcje
Małgorzata Kaźmierczak – Sztuka performance tu i teraz **31-38**
15th International Art Festival InterAction
Małgorzata Kaźmierczak – Performance Art Here and Now **39-44**

BADANIA / RESEARCH
Performance i powtórzenie / Performance and Repetition
Redaktor sekcji / Editor of the section Tomasz Załuski

Wprowadzenie / Foreword **48**

Tomasz Załuski – Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce performance / Repetition and the Critical Discourse on Performance Art **49-60**

Ewa Wójtowicz – Re-praktyki sztuki performance – dokumentacja, remediacja, dystrybucja sieciowa / Re-practices in Performance Art – Documentation, Remediation and Networked Distribution **61-68**

Katarzyna Bojarska – Przeżyć raz jeszcze: Performance, pamięć, trauma / To Live in Repetition: Performance, Memory and Trauma **69-76**

Bibliografia / Bibliography **77**

Kazimierz Piotrowski – O znaczeniu, sensie i gramatyce indeksowania / On Reference, Sense, and Indexing Grammar **79-91**

Bibliografia / Bibliography **91**

Karolina Rajna – Asamblaż z lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku w polskich kolekcjach muzealnych. Problem dokumentacji / Assemblages of the 1960s in Polish Museum Collections. The Problem of Documentation **93-105**

Bibliografi a / Bibliography **105**

Anna Raczynski – Sztuka ruchomego obrazu: Rozszerzona praktyka dokumentalna w sztuce współczesnej / The Moving Image: Expanded Documentary Practice in Contemporary Art **107-116**

Bibliografi a / Bibliography **116**

ENGLISH SUMMARIES 118-121
Performance and Repetition – Foreword (ed. Tomasz Załuski)
Tomasz Załuski – Repetition and the Critical Discourse on Performance Art
Ewa Wójtowicz – Re-practices in Performance Art - Documentation, Remediation and Networked Distribution
Katarzyna Bojarska – To Live in Repetition: Performance, Memory and Trauma
Kazimierz Piotrowski – On Reference, Sense, and Indexing Grammar
Karolina Rajna – Assemblages of the 1960s in Polish Museum Collections. The Problem of Documentation
Anna Raczynski – The Moving Image: Expanded Documentary Practice in Contemporary Art

ESSAY IN ENGLISH
Anna Raczynski – The Moving Image: Expanded Documentary Practice in Contemporary Art **125-133**

Bibliography **133**

VARIA
Manfred Bator - Obraz czyli widzenie i myślenie z wyobraźni **137-141**

Bogusław Jasiński – Rejestrować czy kreować? Próba filozoficznej refleksji nad zagadnieniem dokumentacji w sztuce współczesnej **143-149**

GALERIA IM.ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO

Astrid Jahns, Lilo Nein, J.M. Szczurek, Ewa Michalska **151-176**

5

Festiwal SID

25.04-17.05 2013

SZTUKA DLA DOKUMENTACJI – DOKUMENTACJA DLA SZTUKI

Anka Leśniak

Relacja z wystawy *Sztuka-Obiekt-Zapis 5*

Wystawa z prac nadesłanych *Sztuka-Obiekt-Zapis* wpisała się przez ostatnie pięć lat w program Festiwalu Sztuka i Dokumentacja. Podczas tegorocznej edycji pokazane zostały fotografie, wideo oraz inne prace odnoszące się do problemu dokumentacji, powstałe w 2012 roku. Ekspozycja z założenia ma charakter otwarty, swoje dokonania mogą prezentować artyści, krytycy, kuratorzy, filmowcy, instytucje kultury i sztuki oraz wszyscy zainteresowani tym, co na bieżąco dzieje się w sztuce. Wystawa ma charakter międzynarodowy, nie ma ograniczeń co do wieku i profesji uczestników. Tym, co najbardziej interesuje organizatorów to płynna granica między sztuką i jej dokumentacją, pytanie kiedy dokumentacja dostarcza wiedzy o dokumentowanym zdarzeniu, a kiedy nabiera samodzielności i może funkcjonować jako byt autonomiczny. I czy wtedy nadal można rozpatrywać ją w kategoriach dokumentacji, czy też staje się sztuką samą w sobie.

Jak wiadomo, założenia teoretyczne w praktyce zazwyczaj sprawdzają się tylko częściowo, natomiast eksperyment na „żywym organizmie" ujawnia inne aspekty problemu, których nie wzięto pod uwagę tworząc ideę. Po pięciu edycjach festiwalu wypada więc zadać pytanie kto i co tak naprawdę pokazuje na wystawach *Sztuka-Obiekt-Zapis* i co z tego wynika?

Ostatnia edycja różniła się od poprzednich ilością zaprezentowanych projektów. Związane to było poniekąd z ograniczeniami przestrzeni wystawienniczej, ale również z doświadczeniami poprzednich lat, kiedy wystawy były bardziej „gęste", jednak przez dużą ilość projektów trudne do obejrzenia, a tym bardziej do intelektualnego ogarnięcia i opisania. W tym roku po konfrontacji tego co zostało nadesłane z przestrzenią ekspozycyjną zdecydowaliśmy się pokazać 17 dokumentacji autorów z Polski i z zagranicy.

Interesująco w przestrzeń galerii wpisał się projekt **Pauliny Semkowicz** z Krakowa i **Alexandra Wyatta** z Sydney. Było to działanie na pograniczu fotografii, instalacji i akcji artystycznej pt. *Interior Demarcations* (*Wewnętrzne podziały*). Paulina Semkowicz wykorzystała kilkumetrową szklaną witrynę oddzielającą przestrzeń galerii od ulicy, gdzie stworzyła instalację z użyciem zdjęć przesłanych jej mailem przez Alexandra Wyatta. To fotografie, na których Wyatt udokumentował swoją pracownię w trakcie sprzątania po zalaniu przez gwałtowną burzę. Decyzja, co zrobić z nadesłanym materiałem należała do Pauliny. Artystka oprócz zdjęć Wyatta wykorzystała do instalacji mopy, wiadro oraz wentylator, jednak poprzez zmianę ich funkcji, jej przekaz nabrał charakteru metaforycznego. Zmoczone wcześniej zdjęcia zostały przyklejone do szyby

Sztuka-obiekt-Zapis 5,
Miejski Punkt Kultury Prexer-UŁ,
fot. Małgorzata Kruszyniak

w sposób na pozór przypadkowy, czasami rozwieszone wyeksponowanych w witrynie mopach lub pomięte zwisały z podwieszonego do sufitu wiadra. Praca Semkowicz i Wyatta miała charakter korespondencyjny, szczególnie możliwy dziś, kiedy mimo różnic geograficzno-czasowych można błyskawicznie wymieniać się informacjami i działać razem. Jednak tego typu działania mają swoje korzenie w latach siedemdziesiątych i mail art, gdzie artyści z różnych krajów używali poczty jako kanału informacji o swoich pracach i kanału współpracy.

Z prezentowanych prac wyróżniła się również praca **Marka Glinkowskiego** *Jak to jest zrobione?* z cyklu *Prowizorka*. Na wystawie autor pokazał film, książkę oraz fragment instalacji graficznej składającej się na projekt. Książka zawierała fotografie płotów stawianych z blachy wokół prac budowlanych prowadzonych w mieście. Autor na ich podstawie wykonał grafiki do złudzenia przypominające fragmenty blachy falistej, z których następnie zbudował przestrzenne instalacje. Film prezentowany na wystawie stanowi dokumentację procesu tworzenia instalacji graficznej z pominięciem bardzo ważnego etapu drukowania. Komentarz w filmie jest zmanipulowaną formą opisu artystycznej idei oraz ogólnej refleksji na temat grafiki jako autonomicznej dyscypliny sztuki. Film nawiązuje formą do popularnej serii *How it's made?* produkcji Discovery/Canada. Wykorzystano w nim teksty teoretyczne z katalogów grafiki oraz samego autora, a także fragmenty instrukcji montażu blach trapezowych. W przypadku tej pracy wiele tropów nie jest tym, czym się wydają – nawet głos lektora został wygenerowany komputerowo.

Innymi przypadkami, w których dokumentacja staje się autonomiczna są prace **Macieja Jabłońskiego** i Izy Łapińskiej. Jabłoński od ponad roku gromadzi książki, których pozbywają się inni ludzie. Dziś, kiedy na jednym dysku możemy spokojnie zgromadzić treść całej naszej domowej biblioteki, zaczynamy pozbywać się drukowanych wydawnictw. Wciąż jednak mamy opory, aby książkę po prostu wyrzucić do śmietnika, oddać na makulaturę, a już wyjątkowo napiętnowany w kulturze jest gest palenia książek. Drugim problemem jest spadek czytelnictwa. W związku z tym Jabłoński w projekcie *Zastosowania* proponuje inne zastosowania książek – można użyć ich jako podnośnika przy zmianie koła w samochodzie, zrobić sobie z nich kładkę przy przejściu po kałuży, osłonić intymne miejsca na plaży, zakryć twarz przy aresztowaniu, albo użyć jako palety do mieszania farb. Autor przeprowadza swoje interwencje z książkami często w przestrzeni publicznej. Są to działania efemeryczne, które następnie dokumentuje. To rodzaj „performance dla fotografii" (termin używany przez grupę Łódź Kaliska).

Iza Łapińska od kilku lat „fotografuje" filmy znanych reżyserów. Tym razem wykonała rejestrację z ekranu telewizyjnego filmu Patrica Chereau *Intymność*. Kadry z filmów powstają w ruchu bez stopklatki.

Agata Materowicz w oryginalny sposób zaprezentowała widzom dokumentację z warsztatów „Ja Tu i Teraz", które miały miejsce w Mediolanie. Warsztaty o charakterze międzynarodowym mają swoje korzenie w Łodzi, a autorką koncepcji i kuratorką jest prof. Jolanta Wagner z łódzkiej ASP. W trakcie dyskusji nad ostateczną formą prezentacji projektu, ważniejsza od samej dokumentacji działań w formie katalogu według projektu Materowicz, stała się lalka używana w scenografii – *alter ego* artystki, która towarzyszyła jej podczas zwiedzania Mediolanu i innych miejsc sztuki. Lalka trzymająca miniaturę aparatu fotograficznego pojawia się na fotografiach w Pinakotece Brera, przed katedrą w Mediolanie czy w warszawskiej Zachęcie. Większości odbiorców zdjęcia skojarzą się pewnie z pocztówkami z krasnalem z filmu *Amelia*, a nielicznym może przypomną projekt Michała Mądrackiego, który podróżował po świecie z wypchanym Borsukiem. (Zwierzę, już w stanie gwarantującym jego ciału wieczne trwanie, po licznych perypetiach trafiło do Mądrackiego, a wreszcie do historii polskiej sztuki.).

Prace zaproponowane przez **Katarzynę Zimną** oraz **Michała Wilka** wynikają z obserwacji procesów jakie zachodzą w warstwie architektonicznej miasta pod wpływem politycznych uwarunkowań. Michał Wilk w roku 2010 zaczął fotografować osiedla Nowej Huty i zmiany jakie zachodzą zbudowanej przez komunistyczne władze robotniczej dzielnicy, mającej stanowić przeciwwagę dla inteligenckiego i przywiązanego do tradycyjnych wartości Krakowa. Do 2012 roku powstała seria zdjęć, którą autor ma zamiar kontynuować. Na fotografiach można dostrzec jak elementy współczesnego „kapitalistycznego" krajobrazu wrastają w socjalistyczny sen, tworząc surrealne zestawienia.

Katarzyna Zimna natomiast odniosła się do snów o przyszłości. Władze miasta Łodzi w komitywie różnego rodzaju inwestorami co rusz karmią swoich mieszkańców futurystycznymi wizjami nowoczesnych budynków i rozwiązań urbanistycznych. A wiadomo, że aby taki futurystyczny projekt zrealizować należy (jak głosili twórcy tego kierunku w sztuce) unicestwić wszystko co stare i tradycyjne. Ostatnim przykładem tej polityki jest zburzenie zabytkowego dworca Łódź-Fabryczna, na miejscu którego ma powstać supernowoczesny. Jak na razie przez dwa lata „budowy" wyrosła tylko kupa gruzu w centrum miasta. Katarzyna Zimna w interaktywnej pracy – grze planszowej pt. *Twój ruch* odniosła się do trwającego od wielu lat procesu planowania przestrzeni Nowego Centrum Łodzi, w tym budynku Specjalnej Strefy Sztuki. Cytując autorkę: Jest to dokumentacja niespełnionych marzeń, wskazująca na konsekwencje nieodpowiedzialnych działań na prawdziwej „planszy" miasta. Jest to też okazja dla widzów/graczy do stworzenia własnej „makiety" budynku-ikony NCŁ.

Nadesłane zostały też prace o charakterze transmedialnym. **Ada Avetist** zgłosiła dziesięć fotografii *CC-Catalog*, który oparty jest na stronie z książki Barbary Haskell *Donald Judd* wydanej przez Whitney Museum of American Art (New York, 1988). Strona z książki przedstawia zniszczone dzieło Donalda Judda. Na fotografiach Avetist widzimy abstrakcyjne rzeźby. Każda nosi znamiona destrukcji, co również potwierdza podpis „destroyed". Pojawia się tu ciekawa relacja między obiektem a zapisem – po uważnym przyjrzeniu się fotografiom okazuje się, że to ta sama rzeźba w kolejnych stadiach destrukcji, fotografowana w różnych przestrzeniach. Konstrukcja i destrukcja pracy nie są więc w tym przypadku znaczeniami przeciwstawnymi. Artystka niszcząc pracę zarazem ją tworzy. Dzieło jest skończone, kiedy rzeźba w postaci materialnej znika. Fotografie zostały ułożone w odwrotnym porządku – od zupełnie białej płaszczyzny, poprzez zdjęcia odlanej rzeźby, aż do fotografii ciekłego betonu. To interesująca refleksja nad dokumentacją jako rejestracją procesu.

Marija Barkiđija wykonała wideo *Neon Hand*. Powstało przypadkiem, podczas innej pracy artystycznej – malowania obrazu na płótnie. Nagle artystka zwróciła uwagę na swoją dłoń pokrytą mnóstwem farby, którą stała się interesującą powierzchnią (strukturą) do zdokumentowania, a następnie eksperymentów z efektami wideo.

Krzysztof Maniak w *Objet Trouvé I* oraz *Objet Trouvé II* prezentuje fragment swoich aktywności dokamerowych. Ich tematem jest relacja pomiędzy czasem i przestrzenią, kreacją a dokumentacją zjawisk. Nienaturalny, zaprzeczający prawom fizyki ruch obiektu widocznego na ekranie (gałęzi) wynika ze sposobu montażu. Z materiału filmowego autor wybiera kilka klatek filmowych, które następnie multiplikuję i zapętla. Dzięki temu zabiegowi na ekranie pojawia się obraz łączący w sobie cechy fotografii i filmu.

Interesująca wizualnie, w pewien sposób malarska animacja **Kelly Andres** pt. *Martwa Natura* jest jednocześnie dokumentacją działań artystki w sferze bio-artu, która powstała podczas rezydencji artystki w Eastern Bloc Media Center w Montrealu, w Kanadzie, 2012. Wideo *Martwa Natura* odnosi się do realizacji, która łączy reprodukcję cyfrową z biologią odzwierciedlając złożone symbiotyczne relacje miedzy zwierzętami, roślinami, przedmiotami i środowiskiem. W archiwum rośnie wiele grzybni wydrukowanych agarem za pomocą zmodyfikowanej drukarki 3D które reagują na ruch w swoim najbliższym otoczeniu. Artystka bada relacje między wyobraźnią, tym co subiektywne, a miejscem, procesami technicznymi i żywymi organizmami.

Monika Rak nadesłała dokumentację instalacji *Przestrzeń kontemplacyjna*. Jako punkt wyjścia do jej powstania posłużyły zdjęcia satelitarne różnych miejsc. Artystka zestawiła na jednej płaszczyźnie różne widoki, tworząc w ten sposób mapy nie istniejące realnie. Następnie nadała im materialność poprzez wyszycie linearnych śladów czarną nicią. Autorka napisała: „Próbuję w ten sposób uchwycić coś, czego właściwie nie ma. Wybieram niektóre kształty w intuicyjny sposób, uzyskując bardzo spontaniczną notację rysunkową. Używając miniaturowych obrazków i wykładając nimi płaszczyzny pomieszczenia na zasadzie ikonostasu, pragnę wytyczyć przestrzeń o charakterze kontemplatywnym." Na wystawę zostały nadesłane dwie serie fotografii w formacie kwadratu. Jedna składa się ze zdjęć wyszywanych prac, druga to dokumentacja instalacji z użyciem tych prac. Paradoksalnie fotografia poszczególnych obrazów-obiektów pozbawia je konkretu. Patrząc na reprodukcje nie wiemy czy to zdjęcia, czy może kolaże fotograficzne. Przełożenie pracy na inne medium, powoduje, że inaczej ją odbieramy, nabiera ona innych jakości.

1 *Sztuka-obiekt-Zapis 5*,
Miejski Punkt Kultury Prexer-UŁ, fot. Małgorzata Kruszyniak
2 Adam Klimczak,
Potrójne widzenie, Galeria Wschodnia, fot. Małgorzata Kruszyniak
3 Marcin Polak,
Artyści 2013, Galeria Wschodnia, fot. Małgorzata Kruszyniak

Spora część nadesłanych prac to dokumentacja działań efemerycznych – sztuki performance, akcji artystycznych, nadsyłana przez samych artystów. Performance *One Man Unit* **Paula Wiersbinskiego** dokumentowany był przez kilka kamer. *One Man Unit* to hybrydyczny człowiek-rzeźba w pełni uzbrojona w video z reklamami oraz mobilnymi projekcjami, po to aby jak pisze autor dodać kolejną warstwę do naszego fikcyjnego świata. Na krótkim, dynamicznie zmontowanym video widzimy człowieka-maszynę, który chodząc po mieście wyświetla projekcje na domy, samochody oraz swoje „ciało". Rzeczywistość staje się holodekiem, w którym informacja wizualna jest wdrażana tylko po to, aby prowadzić do nowego, nierealnego doświadczenia.

Vienne Chan przysłała dokumentację akcji *V'lair*, podczas której rzutowała cytat w izraelskim języku migowym, z wiersza „Harechovot mamri'im la'at" („Ulice ruszają powoli") Davida Avidana na budynek znajdujący się 120 metrów dalej, na przedmieściach Neot Afeka w Tel Avivie. Praca nawiązuje do dynamicznej urbanizacji miasta, będącej przyczyną szybkiego wzrostu cen czynszów, co wywołało falę protestów ulicznych w 2011 roku. Artystka przebywając na rezydencji w Tel Avivie znalazła śródmieściu pracę graffiti, gdzie użyto fragmentu z tego wiersza. Wers, który uderzył ją najbardziej to: „do miasta, gdzie nie ma początku ani końca". Zmultiplikowała ten cytat i wyświetliła w dużej skali nad Tel Avivem. Migająca dłoń pojawiająca się na murze nasuwa skojarzenia z tajemniczą ręką, która według Biblii nakreśliła na ścianie pałacu babilońskiego władcy Baltazara podczas uczty złowrogą przepowiednię.

Francesco Format bez F przysłał dokumentację akcji *Kobieta z pieńkiem* przeprowadzonej grudniu 2012 roku na ulicach Krakowa, inspirowanej serialem Davida Lyncha *Miasteczko Twin Peaks*. Szczególnie zaintrygowała go enigmatyczna postać „kobiety z pieńkiem" oraz padająca w filmie tajemnicza kwestia: „sowy nie są tym, czym się wydają". Jak napisał autor: „Wcielając się w Kobietę z Pieńkiem i wychodząc na ulice miasta, chciałem wprowadzić w szarą, przewidywalną i konserwatywną przestrzeń Krakowa odrobinę absurdu, surrealizmu, czegoś niezwykłego, a jednocześnie zabawnego. Przebrany za kobietę zaczepiałem ludzi i zagadywałem: »mój pieniek pyta czym są sowy?«. W razie odpowiedzi, że są to ptaki, podważałem to, mówiąc, że: »sowy nie są tym czym się wydają«." Był to rodzaj dadaistycznej interwencji, gdzie autor wytrąca ludzi z ich stereotypowych zachowań. Wideo zarejestrowało reakcje przechodniów.

Stałą kategorię prac na wystawie *Sztuka-Obiekt-Zapis* stanowią dokumentacje z wystaw i wydarzeń artystycznych nadsyłane bądź przez samych organizatorów bądź osoby, które nie są jednocześnie autorami dokumentowanych prac.

Centrum Dziedzictwa Szkła z Krosna zgłosiło filmową i fotograficzną dokumentację procesu powstawania trójwymiarowego malowidła zatytułowanego *The Underglass* (dokumentaliści: **Damian Krzanowski, Dawid Iwaniec, Katarzyna Solińska**). Projekt zakładał pełną dokumentację kolejnych etapów malowania. Film, w którym narratorem jest sam artysta – **Ryszard „Ryho" Paprocki**, prezentuje z jednej strony refleksje artysty nad tworzonym dziełem, z drugiej ma funkcję edukacyjną. Z filmu można dowiedzieć się jak powstają tego typu malowidła. Postępy w pracy relacjonowane były na żywo (za pomocą kamery internetowej) na specjalnie przygotowanej stronie projektu: www.3d.miastoszkla.pl oraz komentowane na prowadzonym i codziennie uaktualnianym blogu: www.theunderglass.blogspot.com. Na wystawie zaprezentowane zostały również fotografie, których ciekawe kadry od razu przyciągają uwagę odbiorców.

Elena de Varda wykonała dokumentację filmową instalacji *Szeptacze* autorstwa Weli (Elżbiety Wierzbickiej). Szeptacze są stałą audio-wizualną instalacją interaktywną w Centrum Nauki Kopernik, złożoną z kilkunastu metalowych kolumn wkomponowanych w przestrzeń parkową, wyposażoną w czujniki ruchu i głośniki. W momencie pojawienia się widza, z kolumn wydobywają się dźwięki naturalne, typu np.: szmer strumyka, deszcz, szum wiatru, wulkan, etc. Instalacja jest rodzajem *simulacrum*, gdzie technologia dostarcza nam wrażenia obcowania z naturą.

Marta Ostajewska zgłosiła fotograficzną i filmową dokumentację ze *Stop-Motion* – grupowego performance w Starej Tkalni na Księżym Młynie w Łodzi. *Stop-Motion* powstał w ramach festiwalu „Łódź–miasto transgraniczne, sztuka transmedialna" (organizatorzy: prof. Marek Wagner i adiunkt Bogdan Wajberg z Pracowni Rzeźby i Intermediów na ASP w Łodzi) Za pomocą znalezionych przedmiotów nawiązujących do fabrycznej atmosfery powstał performance transmedialny, wykorzystujący rzeźbę, taniec, obraz, dźwięk. Jednym z głównych mechanizmów były powtarzalność i zapętlenie. Jak pisze autorka

dokumentacji i jednocześnie uczestniczka performance, w jego trakcie powstają nie tylko wewnętrzne zależności między osobami i ich projektami. Bardzo silnie, wręcz namacalnie, łączy ich oplatająca nić/bandaż/tkanina, rozwijająca się w trakcie trwania projektu, powoli przekształcająca miejsce spotkania w kokon.

Anna Zdebska przysłała dokumentację fotograficzną cyklu siedmiu spotkań performatywnych *Performance Art Jam Session*, które odbyły sie z inicjatywy grupy Monster Hurricane Wihajster (w składzie **Monika** i **Hubert Wińczyk**) w Klubie Dragon w Poznaniu w roku 2012. Uczestniczyły w nich spontanicznie zgłaszające się środowiska lokalne działające w obszarach: performance, eksperyment dźwiękowy, muzyka, teatr niezależny. Uczestnicy zgłaszali się poprzez wpisanie na plakaty umieszczone w różnych częściach miasta, mieli do dyspozycji przestrzenie pubu, projektor, nagłośnienie i mikrofon. Sami decydowali o czasie trwania performance.

Fundacja Sztuka dla Sztuki zgłosiła dokumentację fotograficzną projektu *Art Training* (kuratorka: **Beata Seweryn**, artyści: **Julita Wójcik, Roman Dziadkiewicz, Surdabs, Nikita Kadan, Anna Ostoya, Zhanna Kadyrova, Janek Simon**). Tematem projektu *Art Training* była przestrzeń publiczna miasta rozumiana jako obszar działania obywateli i dobro wspólne. Artyści w zastanych warunkach opracowali gry, które zawierały krytyczne spojrzenie na wybrany aspekt funkcjonowania metropolii – Krakowa, Kijowa, Wrocławia. (podobne założenie: patrz Katarzyna Zimna). Przedmiotem ich analiz były możliwości sztuki w animowaniu zmian w tkance miejskiej. Pomysł na dokumentację projektu zaproponował **Przemek Krzakiewicz** – tytuł *Trening - Dokumentacja*. Zaproszeni do dokumentowania prac uczestnicy dostali aparaty fotograficzne, którymi mogli zrobić maksymalnie 36 zdjęć. Kadr był dowolny. Zdjęcia zrobione przez uczestników zostały poddane selekcji fotografa, który zestawiał i ponownie kadrował zdjęcia, tworząc z nich jak sam pisze - mapę - meta-fotografię projektu *Art Training* Korzystając ze zdjęć autorstwa innych osób, Krzakiewicz zbudował rodzaj instalacji fotograficznej (były to różnorodnego formatu zdjęcia, powieszone według określonego schematu). Krzakiewicz w opisie pracy zastanawia się czy można tu mówić o zbiorowym autorstwie fotografii? Zbiorowym może, jednak nie równorzędnym, ponieważ to on opracował reguły dokumentowania, dokonał ostatecznej selekcji materiału i zdecydował o kształcie dokumentacji. Na wielość spojrzeń osób dokumentujących nakłada się jeszcze jedna wizja, która spaja je w integralną całość.

Dokonując wyboru dokumentacji do wystawy, zawsze stajemy przed kilkoma dylematami. Z jednej strony celem festiwalu jest archiwizowanie i upowszechnianie informacji o działaniach artystycznych. Takich wydarzeń na świecie jest tak wiele, że nasze zbiory, zawsze skazane będą na przypadkowość i fragmentaryczność, a także na nierówny poziom archiwizowanych materiałów. Gromadzenie dokumentacji nie jest więc naszym celem, lecz środkiem do celu, którym jest badanie związków i relacji między sztuką a dokumentacją zjawisk artystycznych – różnych strategii dokumentacji, a także możliwych manipulacji w tym obszarze. Przypominając znów słowa Kaprowa, który stwierdził, że niektórzy z nas [twórcy happeningów], będą kiedyś sławni, ale ta sława będzie ironiczna, ponieważ stworzą ją ludzie, którzy nigdy nie widzieli naszych prac, powstaje pytanie, czy odbierając dzieło poprzez dokumentację, nabieramy wiedzy o samym dziele czy o dokumencie na jego temat. Na ile dokumentacja jest też interpretacją. Oglądając np. kilka zdjęć z happeningów Kaprowa możemy tylko zadać sobie pytanie o to, czego nie widzieliśmy. Odnosząc się jeszcze na koniec do wystawy *Sztuka-Obiekt-Zapis*, cieszę się, że nadsyłane są prace, które z jednej strony uświadamiają potęgę działań dokumentacyjnych we współczesnym świecie, w tym sztuce, z drugiej strony zwracają uwagę na to jakie są jej braki i jak łatwo przy zachowaniu pozorów dokumentu może on stać się narzędziem manipulacji. A dokumentacja jako taka może być dziś zarówno tematem jak i formą dzieła sztuki.

Wystawa *Sztuka-Obiekt-Zapis 5*, 25.04-17.05.2013, Miejski Punkt Kultury PREXER-UŁ, Łódź
organizator: Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja, współpraca: Stowarzyszenie Topografie.
W tekście wykorzystane zostały fragmenty z opisów nadesłanych przez autorów.
fotografie z wystawy: Małgorzata Kruszyniak
fotografie prac / kadry z wideo: z archiwum autorów

Imię Ojca? Imię Matki!
- wystawa polsko-koreańska

Anka Leśniak, Kim HanByul

W maju 2013 w ramach Festiwalu Sztuka i Dokumentacja miała miejsce wspólna wystawa oraz pokazy performance polskich i koreańskich artystów. Już drugi raz w swojej 5-letniej historii festiwal gości grupę artystów oraz teoretyków sztuki z zagranicy. W zeszłym roku miało miejsce sympozjum oraz dwa wieczory performance z udziałem artystów i krytyków z krajów Wyszehradu. W tym roku Łódź odwiedzili artyści związani z organizacją Unesco A.Port z Incheon w Korei Południowej.

Wizyta Koreańczyków miała na celu zapoznanie się ze sposobami funkcjonowania miejsc sztuki non-profit (Non-profit Art Spaces) w Polsce, z twórczością łódzkich artystów oraz zorganizowanie wspólnej wystawy artystów związanych ze Stowarzyszeniem Sztuka i Dokumentacja i twórców z Korei. Wystawa pt. *Name of the Father? Name of the Mother!* miała miejsce w Domku Ogrodnika w Parku Źródliska (jednej z galerii ASP) w Łodzi oraz w Galerii Wschodnia. Kuratorką wystawy była **Kim HanByul**. Ekspozycję w obu miejscach otwarły pokazy performance – w Domku Ogrodnika – **Antoniego Karwowskiego**, w Galerii Wschodniej wystąpił **Sung NeungKyung**.

Wielu zapewne nasunie się pytanie, co może łączyć tak odległe kraje, których mieszkańców różni w zasadzie wszystko – począwszy od alfabetu, poprzez jedzenie, skończywszy na typie urody. Jeśliby jednak dokonać szybkiego przeglądu polskiej i koreańskiej historii po 1945, okazuje się, że mamy sporo podobnych doświadczeń. Po wojnie Korea została podzielona na dwie części – Północną, pod kontrolą sowiecką, i Południową, pozostającą w strefie wpływów Amerykanów. Polska w podzielonej Europie znalazła się w radzieckim obozie. Żelazna kurtyna była odczuwalna w każdej dziedzinie życia i mimo, że nie była aż tak szczelna jak na to wskazuje nazwa, to jednak dotkliwie ograniczyła nasze kontakty z Zachodem, z którym jako naród czujemy więcej związków niż z kulturą rosyjską. Do początku lat dziewięćdziesiątych w Korei Południowej panowały różne formy dyktatury. W Polsce przechodziliśmy kolejne fazy komunistycznego reżimu, aż do pierwszych wolnych wyborów w 1989. Można więc powiedzieć, że nasze demokracje to rówieśniczki. Wspólne dla krajobrazu miejskiego są kościoły katolickie (Ponad 1/10 populacji Korei Południowej praktykuje to wyznanie). Tym, co jednak najbardziej istotne dla spotkania artystów z Korei i z Polski, to podobne epizody w historii sztuki – takie jak czas pierwszych happeningów – w Polsce w 1967 miał miejsce Panoramiczny Happening Morski Tadeusza Kantora, w Korei Południowej – *Happening with a Vinyl Umbrella and Candles*. W obu krajach rozwijał się nurt konceptualny w sztuce, a dziś podejmowane są tematy takie jak multikulturowość, problematyka równościowa i feministyczna, wpisane w dyskurs globalizmu.

Twórcy związani z organizacją Unesco A.PoRT działają w różnych dziedzinach sztuki – od tradycyjnych, takich jak drzeworyt, kamienioryt, malarstwo do współczesnych dziedzin – fotografii, video, instalacji, performance. Artyści z Łodzi, może ze względu na silną tradycję awangardy, w tym awangardy filmowej, chętniej wypowiadają się w video, fotografii oraz sztukach efemerycznych. Ostateczny kształt wystawy do końca był wielką niewiadomą, ponieważ dla Koreańczyków była to pierwsza wizyta w Polsce, z grupy artystów polskich tylko dwójka odwiedziła wcześniej Koreę. Wystawa miała więc charakter prezentacji twórczości artystów z Incheon w zestawieniu ze sztuką artystów z Łodzi. W tej sytuacji, skazanej na dużą dozę przypadkowości, pojawiły się pewne zaskakujące podobieństwa.

Podobną poetyką uderzały prace **Tomasza Komorowskiego** i Lee Soyoung. Praca Komorowskiego zatytułowana *Pewnego wieczora w moim ogrodzie*, wygląda jak abstrakcja. Na błękitnym tle pojawia się jasna plama – okazuje się, że to przebiegający przez ogród kot artysty. Choć równie dobrze mogłoby to być np. zdjęcie galaktyki. Gra między abstrakcją, przypisaną malarstwu a rejestracją rzeczywistości charakteryzującą fotografię jest typowa dla prac Komorowskiego. Na wielkoformatowym fotokolażu **Lee Soyoung** *Travels in LAPUTA*, również w błękitach, widzimy unoszący się dziwny kształt, podobny do wielkiego, suchego liścia. Praca przywołuje skojarzenia z obrazami surrealistów. *Laputa – podniebny zamek* to jedno z najwybitniejszych dzieł filmowych Hayao Miyazaki.

Film opowiada o poszukiwaniach legendarnej, unoszącej się w przestworzach wyspy zwanej Laputą, która skrywa w swoim wnętrzu wiedzę technologiczną, będącą w stanie zapewnić jej posiadaczowi władzę nad światem. Spadkobierczynią klucza do tej potęgi jest dziewczynka, która wraz ze swym przyjacielem musi stawić czoło nie tylko piratom, łasym na skarby, ale też wojsku i uzurpatorowi chcącemu przejąć kontrolę nad militarną potęgą zamku. Wyspa Laputa, pojawiła się wcześniej w 3 części Podróży Guliwera Jonathana Swifta. Zainteresowanie poetyką snu, wizji widać też w drugiej pracy artystki pokazanej w galerii Wschodnia – *Potential World*.

Między pracami Lee Soyoung i Tomasza Komorowskiego zainstalowane zostały *Motyle* **Anki Leśniak**. Poetycki tytuł i ekspresyjne plamy widoczne na monotypiach przypominające kształtem motyle są grą między tym co wiemy i co widzimy. Odbiór tych prac zmienia się, gdy widzowie dowiadują się, że *Motyle* to odciski waginy. Tu znów mamy do czynienia z relacją między abstrakcyjną formą a konkretem przedstawienia (wizerunku). Abstrakcja i realizm (naturalizm) nie muszą się więc wykluczać. *Motyle* są częścią multimedialnego projektu *Body Printing*, łączącego malarstwo, instalację, fotografię, video, performance.

Moon Jaeseon w pokazał fotograficzną dokumentację ze swojego performance Le Deux. Artysta wypowiada się głównie, ale nie tylko w tej dziedzinie sztuki. W Domku Ogrodnika zaprezentował serię czarno-białych fotografii *Synesthetic Mono Skin*. Przypominają one zdjęcia bakterii pod mikroskopem. Artystę interesują relacje między zewnętrzną i wewnętrzną dynamiką ciała, a także problemy synestezji. Inspiracją do jego działań są różne dyscypliny – teatr, taniec, arteterapia, biotechnologia, taniec, dźwięk.

Zainteresowanie zjawiskiem synestezji pojawia się też w pracach **Macieja H. Zdanowicza**. Na wystawie pokazał 2 z cyklu grafik komputerowych pt. *Obrazy monofoniczne*. Artystę od czterech lat interesuje kwestia przekładalności wrażeń słuchowych na wizualne. W swojej pracy bazuje na analizach akustycznych wybranych ścieżek dźwiękowych. Autor stosuje do przekładu dźwięków na formy wizualne system ekwiwalencji wynikający z uwarunkowań psycho-percepcyjnych.

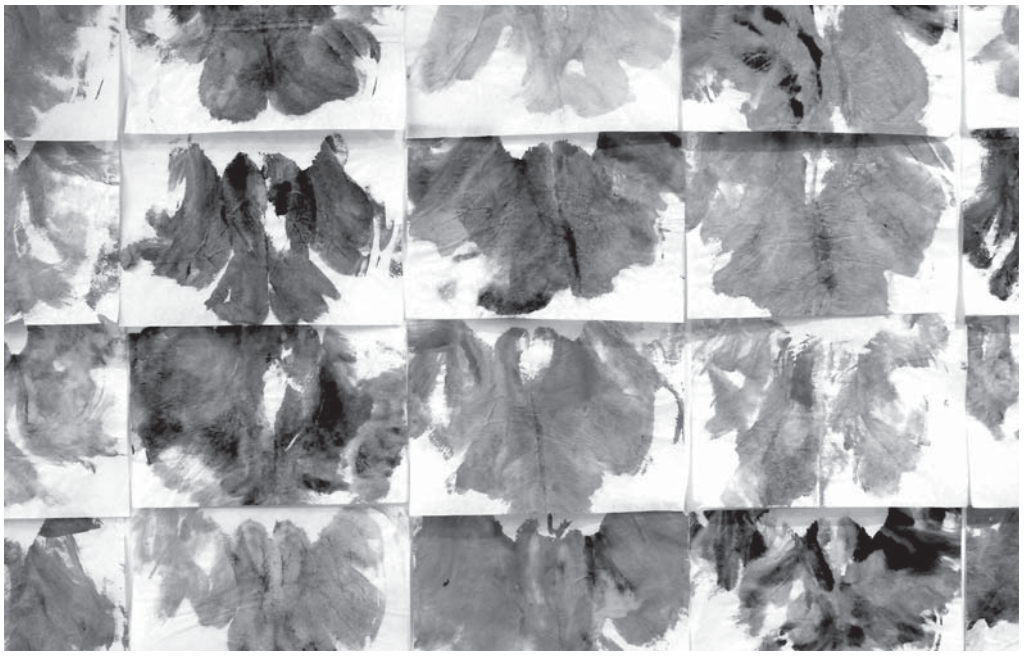
Na wystawie znalazły się również prace o wymowie społeczno-politycznej. Seria wielkoformatowych rysunków **Paka Chungui** podejmuje temat podziału Korei. Inspiracją do jego prac są krajobrazy ze strefy przygranicznej, np. wyspy Baengnyeong oddalonej zaledwie cztery mile od Korei Północnej. Na rysunkach po bliższym przyjrzeniu się można dostrzec sylwetki ludzkie wtopione w pejzaż. Z obrazów emanuje nastrój ciszy przed burzą, zamrożonego stanu zagrożenia, życia w ukryciu, a jednocześnie tęsknoty, pragnienia dotarcia na drugą stronę.

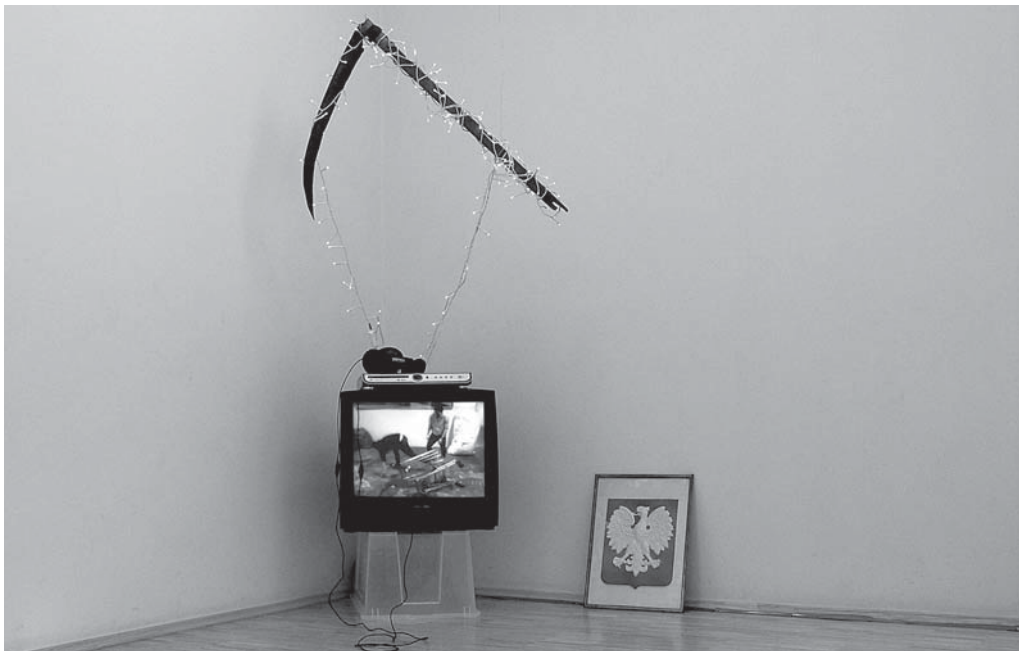
Jan Jubaal Wasiński w pracy *Mask of Living Death* (grafika komputerowa, papierowe maski) odniósł się do egzystujących w świadomości ludzkości ikon śmierci. Artysta do wykonania masek, które widzowie mogli założyć na własną twarz użył wizerunków Hitlera, Kim Dzong Ila, Bin Ladena, Lecha Kaczyńskiego oraz Chrystusa. Łącząc w jednej pracy wizerunki dyktatorów, terrorystów, zbrodniarzy oraz Jezusa artysta uświadamia, że tym, co łączy te wszystkie postaci jest otaczająca je aura śmierci, zbrodniczej, męczeńskiej, tragicznej, znanej ludziom na wszystkich kontynentach.

Oh Sukkuhn w chyba najbardziej znanej jego serii fotografii, *Textbook* używa lalek bohaterów (Chulsuo and Younghee) pojawiających się w koreańskich podręcznikach szkolnych. Te dydaktyczne obrazy zderzone zostały jednak z brutalną rzeczywistością, na którą patrzył artysta i jego rówieśnicy w czasach dzieciństwa. Textbook można było obehrzeć w Galerii Wschodnia, natomiast w Domku Ogrodniak prace: *The Manners of Korea: Porteair de Seoul* i z tej samej serii *Reisernte – Reinigen und Dreschen*. Oh Sukkuhn przed ukończeniem studiów służył jako fotograf w armii koreańskiej.

Norbert Trzeciak odniósł się do historii Polski. Głównym elementem jego pracy był film *Kucie kos*. Tytuł nawiązuje do ryciny Artura Grottgera, który wykonał serię rysunków przedstawiających sceny z Powstania Styczniowego z 1863 roku, a właściwie swoje wizje na ten temat. Na filmie Trzeciaka widzimy mocno zakrapianą imprezę z udziałem samego artysty i jego kolegów. Po wypiciu odpowiedniej ilości trunków mężczyźni od słów przechodzą do czynów i impreza kończy się bójką oraz demolką. Trzeciak zawarł w tej pracy ironiczny swój stosunek do wizji historii Polski serwowanej przez ruchy nacjonalistyczne i podręczniki. Dopiero po około 150 latach po powstaniach w czasie zaborów zaczynają w mediach pojawiać się inne analizy tych wydarzeń, niż podszyte narodowo-wyzwoleńczą propagandą, ignorujące pytania o faktyczny sens takich zrywów

Capitalism





1 (od lewej) Lee Tal, Pak Insein, Maciej H. Zdanowicz, *Imię Ojca? Imię Matki!* Galeria Domek Ogrodnika Park Źródliska, fot. Norbert Trzeciak
2 Sung Neung Kyung, *Imię Ojca? Imię Matki!* Galeria Wschodnia, fot. Norbert Trzeciak
3 Antoni Karwowski, *Imię Ojca? Imię Matki!,* Galeria Domek Ogrodnika Park Źródliska, fot. Norbert Trzeciak
4 Lee Soyoung, *Imię Ojca? Imię Matki!* Galeria Domek Ogrodnika Park Źródliska, fot. Norbert Trzeciak
5 Anka Leśniak, *Imię Ojca? Imię Matki!* Galeria Domek Ogrodnika Park Źródliska, fot. Norbert Trzeciak
6 Norbert Trzeciak, *Imię Ojca? Imię Matki!* Galeria Domek Ogrodnika Park Źródliska, fot. Norbert Trzeciak

w ówczesnej sytuacji politycznej. Wreszcie powoli zaczyna odchodzić w niepamięć ukute przez romantycznego poetę Adama Mickiewicza pojęcie „Polski Chrystusa Narodów" – wizji Polski od wieków prześladowanej przez najeźdźców. Takie poglądy zdają się pomijać cechy samych Polaków, jak kiedyś – samowola szlachty, nadal aktualne awanturnictwo, nepotyzm i zamiłowanie do uprawiania prywaty, które doprowadziły do wielu klęsk w historii kraju. Wymowne w tym kontekście staje się powiedzenie „Gdzie dwóch Polaków, tam trzy zdania". Choć można też powiedzieć, że skłonność do awanturnictwa i samowoli, będąca przyczyną nieszczęść, też często ratowała Polakom skórę. Mimo różnych reżimów nie udało się nigdy wprowadzić w Polsce totalnego terroru...

Sin Wonsan w swoim malarstwie podejmuje temat wpływu postępującej cywilizacji na nasze otoczenie. W pracy *The Enough* widzimy typowe dla jego malarstwa połączenie sylwetek ludzkich z postindustrialnym krajobrazem. Nagość postaci stanowi kontrast przemysłowym pejzażem. Sylwetki ludzkie są również odrealnione poprzez błękitny kolor. Jak pisze Kwang-suk Jo, zasada ich unifikacji nawiązuje do współczesnych ludzi zunifikowanych poprzez masowo produkowane ubrania. Obrazy Sin Won Sana budzą skojarzenia z powieścią Georga Orwella *Rok 1984* czy Aldousa Huxleya *Nowy, wspaniały świat*. Na pozór wszystko jest w porządku, jednak wewnętrznie odczuwamy niepokój związany ze stylem życia dyktowanym przez wzorce korporacyjne, inżynierię genetyczną, życie według narzuconych przez media wzorców.

Lee Tal pokazał obiekt pt. *Fat Pigeon*. Praca ma formę humanoidalną, to nadmuchiwany, nadnaturalnej wielkości różowy grubas. Rzeźba w określonych odstępach czasu napełniana jest powietrzem, a następnie „flaczeje". Doskonale korespondowała z wiszącym obok rysunkiem na drewnie **Paka Inseina** pt. *Capitalism*. Artysta przetworzył w słowo „Capitalism" logo Coca-Coli.

Maciej Bohdanowicz pokazał prace z cyklu *Freaks*. To zdjęcia niewielkiego formatu przedstawiające ludzi w różnych „scenkach rodzajowych". Na pozór nie ma w nich nic nadzwyczajnego, jednak po bliższym przyjrzeniu orientujemy się, że np. elegancko ubrana pani to w rzeczywistości pan, a zdjęcie młodej pary przedstawia dwie kobiety...

Sung Neung Kyung pokazał dokumentację fotograficzną ze swojej akcji *Venue* z 1985 oraz video *S'stay* (2001).

Justyna Aulak odniosła się do cytatu z Marcela Prousta „Sztuka przynosi nam dowód, że istnieje coś innego niż nicość." Cykl siedmiu zdjęć został zainspirowany procesem znikania. Przedstawiają one tonącą w wodzie kartkę z cytatem. Atrament rozpuszcza się stopniowo w wodzie aż do pozostawienia tylko bieli kartki, tak jak wyglądała ona przed zapisaniem jej. Powrót do początku. Każde ze zdjęć przedstawia etap, kiedy woda stopniowo rozpuszcza atrament. Praca, jest zapisem pewnego procesu. Samo dzieło jako takie w końcu uległo zniszczeniu a jedynym dowodem jego istnienia jest dokumentacja fotograficzna.

Artur Chrzanowski pokazał serię fotografii pt. *List, Barycz 1943-2013*. Inspiracją do pracy była seria zdjęć domów w miejscowości Barycz, wykonana w 1943 roku przez niemieckiego fotografa. Chrzanowski zestawił te zdjęcia z własnymi fotografiami tych samych obiektów wykonanych siedemdziesiąt lat później. Drugą pracę – slideshow pt. *Dobro i piętno* artysta umieścił w korytarzu Galerii Wschodniej. Na zdjęciu widać artystę w przestrzeni publicznej podczas obchodów chińskiego Nowego Roku w lutym 2011. Artysta miał na sobie czerwoną bluzę z napisem „Polska".

Monika Drożyńska zaprezentowała cykl *Haft Miejski*. Inspiracją były napisy nabazgrane na murach, które artystka „przepisała" w formie haftu. Starannie wykonane komunikaty typu „Zimo wypierdalaj" lub „Dostałeś już kiedyś od dziewczyny?" nabierają nowych znaczeń. Oryginały haftów artystka umieściła na zapuszczonej klatce schodowej prowadzącej do Galerii Wschodniej. W przestrzeni galeryjnej natomiast pokazała dokumentację działania, w którym wyhaftowane napisy umiejscowiła z powrotem w przestrzeni miasta (przenosząc zdjęcia haftów na bilbordy).

Ela Wysakowska-Walters wykorzystała do prezentacji swojej pracy kuchnię w Galerii Wschodnia. Wideo *Śpiąc na linie* doskonale wpasowało się w klimat kuchni na Wschodniej oraz śródmieścia Łodzi pełnego zaniedbanych kamienic i bezdomnych – reliktu po przemysłowej świetności miasta i robotnikach stanowiących siłę napędową fabryk zarówno w dziewiętnastym wieku jak i w czasach komunizmu. *Śpiąc na linie* pochodzi z języka angielskiego i współcześnie wykorzystywane jest do opisania stanu ogromnego zmęczenia. W języku polskim jego odpowiednikiem jest „spać na stojąco". Określenie pochodzi z czasów rewolucji przemysłowej, kiedy opisywało faktyczne

warunki „wypoczynku" robotników. Artystka zwraca uwagę na fakt, że język jest swoistym archiwum ludzkiego doświadczenia. Użycie zapamiętanych w nim wyrażeń do opisania współczesnych sytuacji otwiera nowe możliwości interpretacyjne.

Kuchnia na Wschodniej to legendarne miejsce, w którym po wernisażach spotykają się przyjaciele galerii, uprawiając biesiady w dawnym polskim stylu – obowiązkowy mocny alkohol. Żeby było jeszcze bardziej po polsku, wskazana byłaby zakąska. Tym razem publiczność miała okazję spróbować fantastycznego poczęstunku przygotowanego przez grupę z Korei.

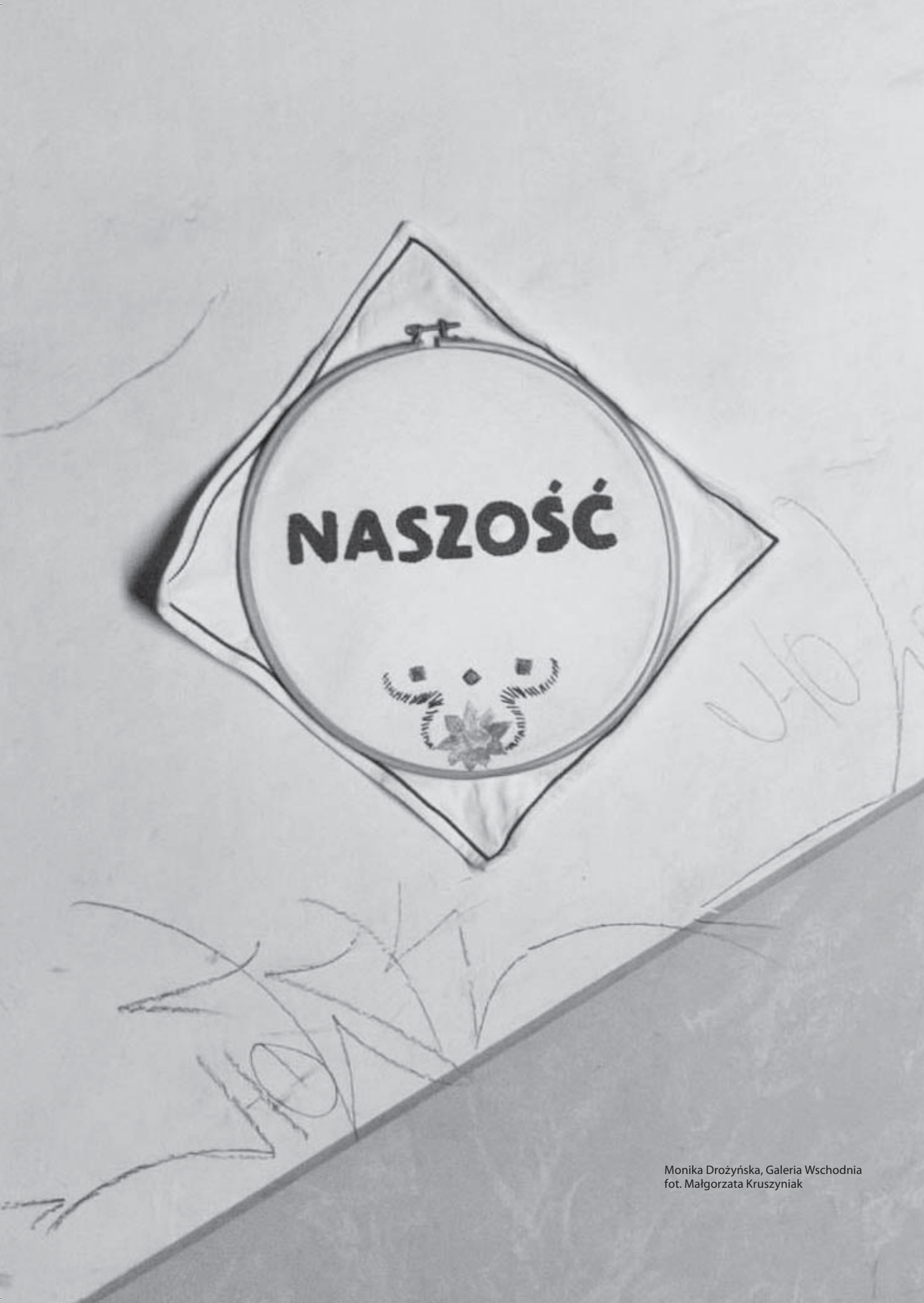
Justyna Jakóbowska przygotowała artystyczny deser pt. *Art is a Pleasure*, który składał się z cukierków ubranych w wydruki zawierające rysunek i krótkie hasło, np. „art is sweet", „art is a pleasure", „art is good, taste it!". Zdania te są odzwierciedleniem postawy twórczej autorki, która uważa, że tworzenie może być prostą i przyjemną czynnością, potrzebą niemal fizyczną podobnie jak jedzenie, a także jej stosunku do wydarzenia jakim jest wernisaż. Doświadczamy wtedy możliwości dzielenia się sztuką z innymi, w tym wypadku idei wymiany towarzyszyły przyjemne bodźce smakowe.

Tytuł *Name of the Father? Name of the Mother!* jest nawiązaniem do zmian świadomościowych w społeczeństwie i sztuce ostatnich lat. Jak pisze Lee Tal – dyrektor Unesco A.PoRT: „Przed latami osiemdziesiątymi nurt sztuki był zorientowany na sztukę mężczyzn, skupiony wokół instytucji, planowania wystaw i masowego kapitalistycznego rynku sztuki, natomiast po dekadzie lat osiemdziesiątych rozszerzył się na takie tematy jak multikulturowość, nacjonalizm, tradycja, sztuka feministyczna, piętnowanie rasizmu, kwestie mniejszości seksualnych oraz gender. Te zagadnienia pokazały jak poszczególne grupy, bądź jednostki różnią się od innych. Koncepcja modernistycznego podmiotu reprezentowana jako »Imię Ojca« w przeszłości przyniosła formalistyczną estetykę skoncentrowaną wokół »ja« i racjonalności. Jednak w post-strukturalizmie władza i wiedza (Foucault), powrót do erotyzmu (Bataille), śmierć autora oraz zwrot do tekstu (Roland Barthes), centrum i obrzeża, koncepcja podmiotu i Innego, nie są kwestią wertykalnego uporządkowania i nie są najważniejsze. Tu chodzi o akceptację »luki«, »różnicy«, co przejawia się również w ogólnych uwarunkowaniach społecznych, historycznych i instytucjonalnych."

Wizyta koreańskich artystów w Polsce pokazuje też, że spośród wszystkich możliwych form komunikacji najlepszą platformą dla naszego porozumienia jest sztuka, która potrafi przekroczyć wszelkie inne ograniczenia.

***

Polscy artyści szukali swoich metafor i prób uchwycenia własnej historii. Widoczna była interakcja zachodząca z publicznością poprzez ich prace. Artyści biorący udział w wystawie wypowiadali się w indywidualny sposób w różnych mediach, ale formowali przy tym wspólny współczesny dyskurs, ze szczególnym spojrzeniem na awangardę feminizm i obraz ciała. Polska sztuka dotyka tematu teraźniejszości i historii. Poprzez obrazowość odzwierciedla ducha czasu i politykę. Była to okazja do zobaczenia artystów eksplorujących historyczne zmiany w Polsce i polityczne paradoksy. Polskie tło historyczne przypomina naszą historię, w przeciwieństwie do innych krajów Zachodu. „Duch narodowy", którego Polacy musieli bronić, wiąże ich jako lokalną społeczność poprzez literaturę, dokument, film i sztukę współczesną. Z tej perspektywy spotkanie Unesco Aport i Galerii Wschodniej daje możliwość rozszerzania sieci współpracy.



Monika Drożyńska, Galeria Wschodnia
fot. Małgorzata Kruszyniak

ART FOR DOCUMENTATION – DOCUMENTATION FOR ART

Anka Leśniak

A report from the exhibition *Art – Object – Registration 5*

The exhibition entitled *Art-Object-Registration* consists of openly submitted works and is a fixed event as part of the Art and Documentation festival. During last year's edition, we showed photography, video and other works referring to the problem of documentation which emerged in 2012. The exhibition is open, so the artworks may be sent by artists, art critics, curators, filmmakers, cultural and art institutions and also anyone who is interested in contemporary art. It is also international and there is neither an age limit nor profession boundary. The organisers are mostly interested in the fluid border between art and its documentation and the question of when documentation provides us with knowledge about the original event or when the documentation itself acquires independence and may function as an autonomous being. And once it acquires independence, whether one can still consider it in the categories of documentation or if it becomes autonomous art in itself.

As we know, theoretical guidelines may not be totally reflected in practice, as experiments with the "living matter" often reveal problems which were not taken into account when the ideas were shaped. After 5 editions of the festival, one may ask the question – what has really been on show during the *Art-Object-Registration* exhibitions and what has come out of these events?

The last edition differed from the previous ones by the number of projects presented. This was partly associated with the limitations of the exhibition space, but also because of the experiences of previous years. Previously, the exhibitions were more "dense" but as they included a large number of projects – difficult to watch, and even more difficult to embrace intellectually and to describe. This year we decided to show 17 documentation projects by Polish and international artists after considering the material submitted and the limitations of the exhibition space.

The project by **Paulina Semkowicz** from Krakow and **Alexander Wyatt** from Sydney fit the gallery space in an interesting way. It consisted of elements on the border of photography, installation and art action and was entitled *Interior Demarcations*. Paulina Semkowicz used a large window which separated the gallery space from the street where she made an installation using photos sent to her by Alexander Wyatt. The photographs presented the documentation of his studio during a clean up after a flood caused by a severe storm. The decision about what to do with the material sent was up to Paulina. The artist also used mops, a bucket and a fan, changing their normal functions, so the installation gained a metaphorical character. Wet photos were stuck to the window in

a seemingly accidental way,, some of them hung crumpled on the mops or on the bucket which hung from the ceiling. The work by Semkowicz and Wyatt was made possible through a form of correspondence, which is especially possible today, when despite geographical and time differences one can immediately exchange information and act together. However, this type of work has its roots in the seventies and mail art, in which artists from various countries used mail as a channel for information about their art as well as interaction.

Out of all the presented works, a project by **Marek Glinkowski** entitled *How it's made?* from the series *Quick fix* stood out. During the exhibition the artist showed a movie, a book and a fragment of an graphic installation from which the whole project originally consisted. The book included photos of fences made out of iron sheets placed around construction sites in the town. The artist makes graphics which are based on the photos and which are an exact copy of the corrugated iron sheets and he then makes 3D installations out of them. The movie presented during the exhibition was documentation of the process of making the graphic installation, but did not show the important phase of printing. The commentary in the movie related to manipulating the artistic idea and a general reflection on graphic art as autonomous discipline. The film referred to the popular series *How it's made?* by Discovery Channel, Canada. The artist also used theoretical texts from catalogues about graphics as well as some written by himself and fragments of the instructions on how to assembly trapezoid iron sheets. In this work a lot of elements were what they seemed – even the reader's voice was generated by a computer.

Both works asked questions about the trustworthiness of documentation and to what extent it can be manipulated.

Other cases in which the documentation became autonomous artworks are the works by **Maciej Jabłoński** and Iza Łapińska. Jabłoński for over a year has collected books that other people get rid of. Today, when on one computer drive we can have our entire home library, we start to get rid of printed editions. However we have reservations about throwing a book away or recycling it and in our culture the gesture of burning books is extremely condemned. The other issue is a drop in the number of books being read. Therefore Jabłoński in his project entitled *Usages* suggests other usages for books – they can be used as a wheel jack when one needs to change a wheel in a car, make a footbridge for oneself when walking over a puddle, cover one's private parts on the beach, cover one's face while being arrested or use as a palette when mixing paints. The artist makes his interventions with books often in a public space. These are ephemeral actions, which he then documents. It is a kind of a "performance for photography" (a term used by the Łódź Kaliska Group).

Iza Łapińska over the last few years "photographs" films by well known directors. This time she photographed a TV screen presenting a film by Patric Chereau entitled *Intimacy*. The movie shots were emerged in motion without the use of freeze-frame.

Agata Materowicz in an original way presented documentation from a workshop entitled *I, Here and Now,* which took place in Milano. This international workshop has its roots in Łódź and its curator is Prof. Jolanta Wagner from the Academy of Fine Arts in Łódź. In the final form of the work more important than the documentation of the action presented in a catalogue designed by Materowicz, became a doll used in a stage set which was an alter ego of the artist and which accompanied her during her visit in Milano and other art places. The doll held a miniature camera and appeared in photos in Brer's Pinacotheque in front of the cathedral in Milano or in the Zacheta Gallery in Warsaw. Most viewers will have associations with postcards featuring a dwarf from the movie *Amelia*, and maybe a few remember the project by Michał Mądracki, who travelled around the world with a stuffed beaver. The animal in its preserved state which guaranteed eternal life to its body during after many adventures was acquired by Mądracki and made its way to the history of Polish art.

The works submitted by Katarzyna Zimna and Michał Wilk result from the observation of a certain process. **Michał Wilk** started to photograph the housing complexes of Nowa Huta in 2010, catching the changes in one of the largest neighbourhoods in Krakow built by the communist authorities to balance the conservative intelligentsia of Krakow. He collected a series of photos until 2012 which he hopes to continue. On the photos one can notice, how elements of a contemporary "capitalist" landscape are growing into the socialist dream, creating surreal contrasts.

Katarzyna Zimna referred to dreams of the future. The authorities of Łódź in line with various investors, feed their inhabitants with futuristic visions of modern buildings and urban solutions. And as everyone knows, in order to complete such a futuristic project (just as the followers of that movement in art claimed) one must destroy everything which is old and traditional. The last example of such a policy is the demolishing of the old railway station Łódź Fabryczna, which was to be replaced by a super-modern one. However, for two years now there remains nothing but a pile of rubble in the centre of the town. Katarzyna Zimna in her interactive work – a board game *Your move* referred to this process of planning the space of the New Centre of Łódź which has lasted for many years, including the building of a Special Art Zone. It is a documentation of unfulfilled dreams, which points towards the consequences of irresponsible actions on a real „board" showing the town. It is also an occasion for the viewers / players to propose their own model for the Special Art Zone building.

Some artists sent work which were transmedial. **Ada Avetist** presented ten photographs of sculptures in order to make a kind of re-enactment. It was a project involving a catalogue and was based on one page. The book was by Barbara Haskell *Donald Judd,* New York: Whitney Museum of American Art, 1998. The page presented a destroyed work by Donald Judd. Avetist showed photos of abstract sculptures, accompanied by captions which said: "made of concrete and / or wood". Each of them had some traces of destruction, which was also confirmed by the caption: "destroyed". Quite an interesting relationship between an object and its registration showed up here. After close look up at the photos, it turned out that it was the same sculpture in subsequent phases of destruction, photographed in various spaces. So the construction and the deconstruction of an artwork are not in this case contradictory. The artist created the work by destroying it. When the artwork was completed, the material sculpture disappeared. The photographs were arranged in a reverse order – from a totally white plane, through the photos of cast sculpture to the photograph presenting liquid concrete. It is an interesting reflection over the documentation as a registration of an artistic process.

Marija Barkiđija made a video *Neon Hand*. It was created by accident, while she was working on another artistic project – painting on canvas. All of a sudden the artist realised that her hand was covered with paint, becoming an interesting surface (structure) to document and then to record and experiment with video effects.

Krzysztof Maniak in *Objet Trouvé 1* and *Objet Trouvé 2* presented a fragment of his activities for camera. Here he refers to the subject of the relationship between time, space, creation and the documentation of phenomena. The artist chose a few frames from the film material; which then he multiplies and loops. Thanks to this effect, there is an image on the screen which connects the features of photography and film. Both films were shot in a forest. At first glance nothing special is happening, but after a while we notice, that a branch on the first movie levitates in a supernatural way and in the second one the branch moves in a steady motion without any human intervention, which is impossible according to the laws of physics.

Visually interesting and in some way painterly an animation by **Kelly Andres** entitled *Still life* is at the same time a documentation of the artist's activities in the sphere of bio art. It was created during her residency in the Eastern Bloc Media Center in Montreal, Canada in 2012. The artist conducts research into the relationship between imagination and the subjective and also into space, technical processes and living organisms.

Monika Rak sent the documentation of an installation entitled *Contemplative space*. The starting point were satellite photo of various places. The artist confronted on one plane various landscapes and this way created maps that do not exist in reality. Then she gave them material form by embroidering linear traces with a black thread. The artist wrote: "This way I try to catch what does not exist. I pick some shapes intuitively and I achieve a very spontaneous drawing notes. By using miniature images and presenting them on the planes of the space just like an iconostas, I try to mark a space which would have a contemplative character." For the exhibition she sent two series of photographs in a square format. One consisted of the photos of embroidered works and the second was a documentation of the installation which used those works. Paradoxically, the photographs of individual objects-images deprived them of their concrete meaning. When looking at the reproduction we don't know if we are looking at photographs or photographic collages. The media trasition caused a different reception of the work, which gained different qualities.

A large number of the works sent by artists themselves was documentation of ephemeral art – performance art and art actions. Performance *One Man Unit* by **Paul Wiersbinski** was documented by a few cameras. *One Man Unit* is a hybrid man-sculpture armed with video commercials and mobile projections in order to "add a next layer to our fictional world". On a short, very well edited video we see a man-machine, who walks around the town and projects films onto houses, cars and his own "body". Reality becomes a holodeck in which visual information is implemented only to lead to another, unreal experience.

Vienne Chan sent documentation of an action entitled *V'lair*, during which she projected a quotation from a poem by David Avidan "Harechovot mamri'im la'at" [Streets take off slowly] in Israeli sign language, onto a building which was 120 m away, in the Neot Afeka suburbs in Tel Aviv. The work refers to a dynamic urbanisation of the city, which resulted in rapid rent increase provoking a wave of street protests in 2011. The artist who was on a residency in Tel Aviv found a graffiti work in the centre where the fragment of this poem was used. The line which struck her the most was "and therefore to the town, where there is no beginning nor end". She multiplied this quotation and projected it large scale over Tel Aviv. The "handwriting" which featured on the wall has associations with a biblical prediction written by a mysterious hand on the wall of Babylon's ruler Balthazar during a feast.

Francesco Format bez F sent documentation of an action entitled *Woman with a trunk* performed in December 2012 on the streets of Krakow and inspired by David Lynch's series "Twin Peaks". He was especially intrigued by a enigmatic woman with a trunk and by the line from the movie: Owls are not what they seem. The artist wrote: „Embodying the character of the Woman with a Trunk and walking around Krakow, I wanted to penetrate the grey, predictable and conservative space of Krakow with a bit of absurd, surrealism, something extraordinary and funny at the same time. Dressed as a woman I asked people: My trunk is asking what the owls are? When people responded that they are birds, I rejected it saying: Owls are not what they seem." It was a kind of Dadaist intervention, in which the artist interrupts people from their stereotypical behaviours. reactions The of passers-by are registered on the video..

One category of work featured n the *Art-Object-Registration* exhibition are the documentations of exhibitions and artistic events sent by organisers or by people who are the authors of the works which were documented.

The Center for Glass Heritage from **Krosno** sent a film and photographic documentation of the process of making a three-dimensional painting entitled *The Underglass* (documented **by Damian Krzanowski, Dawid Iwaniec, Katarzyna Solińska**). The project was supposed to be a full documentation of subsequent phases of painting. The film in which the artist himself – **Ryszard "Ryho" Paprocki** is the narrator, presents on the one hand, the artist's reflections and on the other – has an educational function. From the movie one can learn how these kind of paintings are made. The progress of work was reported live (through a webcam) on a specially designed website: www.3d.miastoszkla.pl and commented on a blog which was updated daily: www.theunderglass.blogspot.com. During the exhibition also photographs were also shown, whose interesting frames attracted the viewers' attention.

Elena de Varda made a film documentation of an installation entitled *Whisperers* by Wela (Elżbieta Wierzbicka). Whisperers is a fixed, audio-visual interactive installation at the Copernicus Center of Science. It consists of a dozen or so metal columns composed within a park space and equipped with motion sensors and speakers. When a viewer arrives, one may hear natural sounds such as murmuring stream, rain, wind, a volcano etc. coming from the columns. The installation is a kind of a *simulacrum* in which technology provides us with an impression of communing with nature.

Marta Ostajewska sent a photo and film documentation from *Stop-Motion* – a group performance in the Old Loom of the Księży Młyn in Łódź. Stop-Motion was created as part of the festival "Łódź-transborder city, transmedial art" (organisers: Prof. Marek Wagner and adjunct Bogdan Wajberg from the Department of Sculpture and Intermedia of the Academy of Fine Arts in Łódź). Using found objects relating to a factory artists made a transmedia performance using sculpture, dance, image and sound. One of the main mechanisms was repetition and looping. As the author of the documentation and one of the participants of the performance wrote: "During the performance there emerged not only mutual interrelations between people and their projects. There was

also a very strong, almost tangible thread which slowly shaped the meeting space into a cocoon."

Anna Zdebska sent photo documentation from a cycle of seven performative meetings "Performance – art Jam Session" which happened as an initiative of the Monster Hurricane Wihajster Group (featuring Monika and Hubert Wińczyk) in the Dragon Club in Poznań in 2012. Local communities active in performance, sound experiment, music and independent theatre all participated in it. Interested participants added their names to posters placed in various parts of the city and had at their disposal the pub space, a video projector, sound system and a microphone and the duration of the performance was decided by themselves.

The Art for Art's Sake Foundation sent the photo documentation of the project entitled *Art Training* (curator: **Beata Seweryn**, artists: **Julita Wójcik, Roman Dziadkiewicz, Surdabs, Nikita Kadan, Anna Ostoya, Zhanna Kadyrova, Janek Simon**). The subject of the *Art Training* project was the city space understood as a common good and a space for the activity of its citizens. The artists created games which included a critical view on a chosen aspect of the functioning of cities like Kraków, Kiev, Wrocław (a similar concept – see: Katarzyna Zimna). The artists analysed the possibilities of art to animate changes in the city tissue. The idea on how to document the show was suggested by **Przemek Krzakiewicz** – his project was entitled *Training – Documentation*. The artists documented their own works and they were allowed to make maximum of 36 photos. The frame was up to them. The photos then were selected by a photographer who composed and framed the photos again to create – like he called it – a map or a meta-photograph of the *Art Training* project. Using photos taken by other people, Krzakiewicz built a kind of a photographic installation (photos of various formats hung according to a given model). Krzakiewicz in his description of the work posed a question if one can speak here about the collective authorship of the photographs? Probably collective – yes, but not equal, since it was him who set the rules on how to document, selected the material and decided about its final shape. The multiple views of the people who did the documentation were united into a whole by the artist's vision.

When choosing the documentation for the exhibition we are always faced with a few dilemmas. On the one hand, the aim of the festival is archiving and popularising information about artistic activities. There are so many of these events in the world, that our collection will always be accidental and fragmentary and will also reflect the various quality of the archived material. Keeping the documentation is not our aim, but a means to an aim, which is researching on the connections and relationships between art and documentation of art phenomena – various documentation strategies and also possible manipulations in this area. We are reminded again by the words of Kaprow who said that "Some of us [happening artists] will probably become famous. It will be an ironic fame fashioned largely by those who have never seen our work". There arises here the question if by perceiving the artwork through documentation we acquire a knowledge about the artwork or only about its documentation. To what extent is documentation an interpretation? By seeing a few photos from Kaprow's happenings we can only ask ourselves about what we haven't seen. And in the end – referring once again to the *Art – Object – Registration* exhibition I am happy that such artworks are sent, which on the one hand make us aware of the power of documentation making in the contemporary world, including art, and on the other – pay attention to what its limitations are and how easy it is to keep the impression of creating a document while actually to make it a tool to manipulate. And documentation may be today both a topic and a form of artwork.

Exhibition *Art-Object-Registration 5*, 25.04-17.05.2013, PREXER-UŁ, Łódź
organiser: Art and Documentation Association, cooperation: Topografie Association.
Fragments of artists' statements were used in the text.
Photos from the exhibition: Małgorzata Kruszyniak
Photos of the works / video still shots: artists' archives

Name of the Father? Name of the Mother! – Polish-Korean exhibition

Anka Leśniak, Kim HanByul

In May 2013 as part of the Art and Documentation Festival there was an exhibition and presentations of performance art by Polish and Korean artists. For the second time in its five year history, the festival hosts a group of artists and art theoreticians from abroad. Last year there was a symposium and two nights of performance art by artists and critics from the Visegrad countries. This year Łódź was visited by artists associated with the organisation Unesco A.Port from Incheon, South Korea.

During their stay the Koreans aimed to acquaint themselves with the ways that non-profit art venues function in Poland and also with the art and artists from Łódź. In addition they aimed to organise a common exhibition featuring artists associated with the Art and Documentation Association and artists from Korea. The exhibition entitled: *Name of the Father? Name of the Mother!* took place in the Gardener's House in Źródliska Park in Łódź (one the galleries of the Academy of Fine Arts) and the Wschodnia Gallery. The curator of the exhibition was **Kim HanByul**. In both places the exhibitions were opened by performance art events – **Antoni Karwowski** performed in the Gardener's House, **Sung NeungKyung** in the Wschodnia Gallery.

Many people may ask what can connect such distant countries, whose inhabitants differ in everything – a different alphabet, different food, even a different appearance. However, if we analyse briefly Polish and Korean history after 1945, it turns out that we have many similar experiences in common. After the war Korea was divided into two parts – the Northern under Soviet rule and the Southern which remained under American influence. Poland in a divided Europe found itself in the Soviet camp. The iron curtain was noticeable in every aspect of living and although it was not as tight as the name suggests, it severely limited our contacts with the West, with which as a nation we feel more connected to than with Russian culture. Until the beginning of the nineties, in South Korea there were various forms of dictatorship. In Poland, we went through various phases of communist regime until the first free elections in 1989. We could say then, that our democracies are of the same age. Catholic churches are a common feature of the city architecture (around 1/10 of the population in South Korea is Catholic). The most important aspects of the meeting between the artists from Korea and Poland are the similar episodes in their art history – such as the time when the first art happenings emerged. In Poland in 1967 there was the *Panoramic Sea Happening* by Tadeusz Kantor, and in South Korea – *Happening with a Vinyl Umbrella and Candles*. In both countries conceptualism was developing and today, artists undertake topics such as multi-culturality, equality and feminism inscribed in the discourse of globalism.

Artists associated with the Unesco A.PoRT organisation are active in various forms of art – from traditional art practices such as wood and stone carving and painting, to contemporary genres – photography, video, installation and performance art. Artists from Łódź, maybe because of the strong avant-garde tradition, including avant-garde film, more willingly express themselves in video, photography and ephemeral art. The final shape of the exhibition was a great unknown until the very last moment, because for the Koreans it was their first trip to Poland and from the group of Polish artists only two had visited Korea before. The exhibition was therefore a presentation of artists from Incheon and Łódź. In this unfamiliar situation however, there appeared some surprising similarities.

The works by **Tomasz Komorowski** and **Lee Soyoung** had similar poetics. Komorowski's work was entitled *On a certain evening in my garden* and looked like an abstract image. On a blue background there was a bright splash – it turned out that it was the artist's cat running through the garden. Although it could have also been a photo of a galaxy. A game between the abstraction ascribed to painting and the registration of reality characteristic for photography is typical for Komorowski's work. On a large scale photo-collage by **Lee Soyoung** entitled *Travels in LAPUTA*, also in blue, we could see a strange shape, resembling a large, dry leaf. The work evoked associations with surrealist paintings. *Laputa – Castle in the Sky* is one of the most outstanding film works by Hayao Miyazaki. The film is about the search for a legendary island in the sky called Laputa,

which hides in its interior technological knowledge, possession of which would allow someone to rule the world. The heiress of the key to this power is a girl who together with her friend has to fight not only against pirates, but also an army and a usurper who would like to take control over the military power of the castle. The Laputa island features in the third part of *Gulliver's Travels* by Jonathan Swift. The interest in the poetics of a dream and vision is also seen in a second work by this artist which was shown in the Wschodnia Gallery – entitled *Potential World*.

Between the works by Lee Soyoung and Tomasz Komorowski *Butterflies* were placed by **Anka Leśniak**. The poetic title and expressive splashes seen on monotypes whose shape resemble butterflies are a game between what we see and what we know. The reception of this work changes when the viewers get to know that Butterflies are vaginal stamps. Here we again deal with the relationship between the abstract form and the concrete image. The abstraction and realism (naturalism) do not have to exclude each other. Butterflies is a part of a multi-media project Body Printing which connects painting, installation, photography, video and performance art.

Moon Jaeseon showed a photo-documentation of his performance Le Deux. The artist expresses himself mainly but not exclusively in this form of art. In the Gardener's House he presented a series of black and white photos *Synesthetic Mono Skin*. They resemble microscopic photos of bacteria. The artist is also interested in the relationship between the external and internal dynamics of the body and the problems of synesthesia. The inspiration for his actions are various disciplines – theatre, dance, art-therapy, biotechnology and sound.

An interest in the phenomenon of synesthesia also shows up in the works by **Maciej H. Zdanowicz**. During the exhibition he showed two computer graphics from the series entitled *Monophonic images*. The artist has been interested for four years in the question of the translation of auditory sensations into a visual form. In his work he analyses the acoustics of chosen sound tracks. In order to translate sounds into visual forms the artist uses a system of equivalence that results from conditions of psycho-perception.

The exhibition also featured political works. The series of large-scale drawings by **Pak Chungui** undertakes the topic of the division of Korea. The inspiration for his work are landscapes from the border zone, e.g. from the Baengnyeong island which is merely four miles from North Korea. In the drawings, at a closer look, one can notice people's silhouettes melted into the landscape. The images emanate the atmosphere of silence before a thunderstorm, a frozen state of threat, living in disguise and at the same time – longing and the desire to get to the other side.

Jan Jubaal Wasiński in his work *Mask of Living Death* (computer graphic, paper masks) referred to dead icons which continue to function in people's awareness. The artist used the images of Hitler, Kim Dzong Il, Bin Laden, Lech Kaczyński and Jesus Christ on the masks, which the viewers were invited to put on. By connecting in one work the images of dictators, terrorists, criminals and Jesus, the artist made us aware that what connects these figures is the aura of death, known to people on all continents, be them criminal, martyr or tragic persona.

Oh Sukkuhn in perhaps the most widely recognised series of photographs entitled *Textbook*, uses the puppet figures of Chulsuo and Younghee that appear in Korean textbooks. These didactic images were confronted however with a brutal reality bt the artist and his peers when they were kids. The presentation *Textbook* could be seen in the Wschodnia Gallery, and in the Gardener's House there was a work entitled *The Manners of Korea*: Porteair de Seoul and from the same series *Reisernte – Reinigen und Dreschen*. Oh Sukkuhn served as a photographer in the Korean army before graduation.

Norbert Trzeciak referred to the history of Poland. The main element of his work was a film *Forging the scythes*. The title refers to a print from the nineteenth century by Artur Grottger, who made a series of drawings presenting scenes from the January Uprising in 1863 and more precisely – his impressions of that topic. In Trzeciak's movie we see a party with a lot of alcohol, in which the artist himself participates. After a certain amount of drinks, the men move from words to actions and the party ends up with a fight and everything smashed. Trzeciak included in this work his ironic attitude to the vision of Polish history presented by nationalistic movements and textbooks. No earlier than 150 years after the uprisings during partitions there began to be some analysis

materiały uzupełniające / supplementing materials, www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html

Sung Neung Kyung,
Imię Ojca? Imię Matki!
Galeria Wschodnia,
fot. Norbert Trzeciak

of those events. This analysis took place in other media than the national liberation propaganda which was ignoring questions about the actual sense of those revolutionary impulses in that political situation. Finally, the term of "Poland as Christ of the Nations", (for centuries prosecuted by the invaders) by Adam Mickiewicz – a poet from the time of Romanticism, slowly starts to belong to the past. Those views seem to neglect Polish features of character – the once lawlessness of the nobility, still actual quarrelsomeness, nepotism and favouritism which led to many failures in the history of the country. In this context the sentence: "Where there are two Poles, there are three opinions" is appropriate. Although one can also say that the inclination towards quarrelsomeness and lawlessness often saved the Poles. Despite many different regimes, submerging into total terror was impossible in Poland.

Sin Wonsan in his paintings undertakes the topic of the influence of a developing civilisation on our environment. In his work *The Enough* we see a junction of people's silhouettes with an industrial landscape, which is typical for him. People's figures are made unrealistic by the usage of blue colour. As Kwang-suk Jo writes, the principle of their unification refers to contemporary people who are unified by clothes which are produced in large quantities. The paintings by Sin Won San evoke an association with George Orwell's 1984 or Aldous Huxley's *Brave New World*. Apparently everything seems to be all right, but inside we feel anxiety caused by a lifestyle dictated by the corporate world, genetic engineering and a life according to patterns imposed by the media.

Lee Tal showed an object entitled *Fat Pigeon*. The work has a humanoid form – it is a blown-up, supernaturally large pink fatso. The sculpture at defined intervals is filled with air and then grows flabby. It excellently complimented a drawing on wood by Pak Insein entitled Capitalism which was hanging next to it. The artist converted the Coca-Cola's sign into the word: capitalism.

Maciej Bohdanowicz showed works from the series *Freaks*. These are small photos which show people in various everyday life scenes. Apparently there is nothing extraordinary about them, but after a closer look we notice, that for example an elegantly dressed woman is a man and the photo of a young couple is a photo of two women.

Sung NeungKyung showed a photo documentation of his action *Venue* from 1985 and a video *S'stay* (2001).

Justyna Aulak referred to a quotation from Marcel Proust "Art proves to us, that there is something other than nothingness". The series of seven photos was inspired by the process of disappearing. They show a sheet of paper with the quotation which is drowning in water. The ink dissolves gradually in water until the paper is completely white, as it was before anything was written on it. Back to the beginning. Each of the photos presents a phase during which the water is dissolving the ink. The work is a registration of a certain process. The work itself in the end was destroyed and the only proof that it existed is its photo documentation.

Artur Chrzanowski showed a series of photos entitled *Letter. Barycz 1943-2013*. The inspiration was a series of photo of houses in Barycz, taken in 1943 by a German photographer. Chrzanowski confronted these original photos with his own photographs of the same houses, taken 70 years later. The second work Good and stamp was placed by the artist in the hallway of the Wschodnia Gallery. On the photo one can see the artist in a public space during the Chinese New Year celebrations in February 2011. The artist was dressed in a red jumper with a sign "Poland".

Monika Drożyńska presented a series *City Embroidery*. The inspiration was the graffiti which the artist "rewrote" in the form of an embroidery. Neatly made messages such as "Winter – Get the Fuck Out" or "Have you been hit by a girl?" take new meanings. The artist put the original embroideries on a neglected staircase leading to the Wschodnia Gallery. In the gallery space she showed the documentation of the action in which the embroidered signs were placed back in the city space (transferring the photos of embroideries into billboards).

Ela Wysakowska-Walters used the kitchen in the Wschodnia Gallery for the presentation of her work. The video *Sleeping over a rope* excellently fit the climate of the kitchen in the Wschodnia Gallery and the center of Łódź. Łódź has many neglected houses and homeless people – a relic of the industrial golden age of the city and the workers who were the driving force of the factories both in the nineteenth century and later – under communism. Sleeping over a rope in English means to be extremely tired. In Polish

we say "sleeping standing up". The terms comes from the time of the industrial revolution and describe the real conditions of the workers. The artist pays attention to the fact that language is an archive of people's experience. Using the expressions remembered by it to describe contemporary situations open new possibilities for interpretation.

The kitchen in the Wschodnia Gallery is a legendary place, in which after openings the friends of the gallery meet and organise parties in the old Polish style – with compulsory strong alcohol. To make it even more Polish, one should have something to eat. This time the audience had a chance to try a fantastic meal prepared by the Koreans.

Justyna Jakóbowska prepared an artistic dessert entitled *Art is a Pleasure*, which consisted of candies wrapped in prints which contained a drawing and short message such as: "art is sweet", "art is a pleasure", "art is good", "taste it!" The sentences reflect the artistic stance of the author who thinks that the creation of art is a simple and pleasurable activity with an almost physical need, such as eating. In an event such as an opening, we experience the possibility of sharing her art with others – in this case the exchange of ideas was accompanied by a tasty element.

The title *Name of the Father? Name of the Mother!* is a reference to a change of awareness in society and art in recent years. As Lee Tal – the director of Unesco A.PoRT wrote: Before the 1980's, the flow of art was male-oriented. Its perspective was towards institutional centered exhibition planning and the massive capitalistic art market. However the flow of art after the 1980s was filled with subjects such as multiculturalism, nationalism, tradition, feminist art, regionalism, overcoming racism, matter of sexual minorities and gender. These subjects concentrated the attention towards issues such as how unique groups or individuals are different from each other. The conception of a modern subject, one represented by the 'Name of the Father' in the past, brought out a formalistic esthetic with the self and a rationality as the center. However, in the stream of post-structuralism, such as power and knowledge (Foucault), renewal of eroticism (Bataille), the death of the author, and transition to the text (Roland Barthes), center and surrounding, the subject and the other aren't the matter of a vertical array or priority anymore. This is about accepting 'gap' and 'difference' and also applies to social, historical amd institutional environments generally.

The visit by the Korean artists to Poland also shows, that among all possible forms of communication the best platform for our mutual understanding is art, which crosses all other limits.

* * *

The Polish artist were looking for their metaphors and attempting to make sense of their history. Especially in the field of visual arts, we can see interaction with the audience through their works. The artists who participated in this exhibition had individual genres and media but also formed a joint contemporary discourse, especially with regard to avant-garde feminism and body image etc. Polish art covers the subjects of the problem of the present and of history. In addition, Polish art uses imagery to reflect the spirit of the age and its politics. This was a chance to see the artists closely exploring and expressing their own historical changes and political paradox. Due to their history, background, Poland's art resembles our own, unlike other Western Countries. Their own spirituality, which Polish people had to defend is binding them together as a local community through their literary, documentary, film and contemporary art. From this perspective, the encounter of Unesco ApoRT and Wschodnia Gallery will also give an opportunity to widen the network of community.

materiały uzupełniające / supplementing materials, www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html

SZTUKA PERFORMANCE TU I TERAZ

Małgorzata Kaźmierczak

Tegorocznym kuratorem jubileuszowego festiwalu w Piorkowie Trybunalskim był prof. Artur Tajber, który wyznaczył kryterium „wiek artystów" – urodzonych w odstępach co 10 lat – jako główną konstrukcję festiwalu. Przypuszczalnie publiczności i organizatorom było to obojętne, kto kiedy się urodził, a same daty „zgadzały się" tak sobie. Ten rozdział wiekowy jakby zapowiadał istnienie fal generacyjnych w sztuce performance. Jednak problem wieku performerów, już wcześniej wielokrotnie poddany rozróżnieniom – w tym nurcie sztuki okazał się być antytezą – wszyscy performerzy mają tyle samo lat, ponieważ żyjemy tu i teraz. I reagujemy na świat współczesny a nie na historyczne programy czy zaszłości. Co oczywiście nie oznacza, że performerzy nie tworzą historii. Tworzą ją z całą pewnością, a od czasu do czasu zdarzają się jubileusze. O 15. jubileuszu Interakcji przypominała pompa, ta sama z którą otwierano w 1998 roku Interakcje w Restauracji Europa. Dowodem na antygeneracyjną wersję festiwalu był duży rozrzut proponowanych ideii, cytatów, równoległych stanowisk i haseł, powtórzeń, przypomnień i odwołań. Niezależnie od wieku artystów.

Najciekawsze odniesienie do przeszłości to re-enactment wystąpienia **Jeana Dupuy**, który nie brał osobiście udziału w festiwalu. Pierwszego dnia Ryszard Piegza zaprezentował rekonstrucję jego performance'u *Płacznik Polski*. Zaproszeni do niego uczestnicy kroili cebulę, płakali a następnie zbierali łzy do kieliszków. Kolejnego dnia pokazano wideo Jeana Dupuy *Sagittarius 22/11 – 00*. 22 listopada to data urodzenia artysty, a 00 to logicznie następująca kombinacja cyfr w ciągu 22–11–00. Film pokazuje proces przygotowania „strzały" z ołówka i piórka a następnie jej lot przez Niceę filmowany z samochodu. Strzała kończy swój lot w podziemnym garażu.

Grupa Restauracja Europa wystąpiła kilkukrotnie za każdym razem odnosząc się do przeszłości festiwalu. Podczas pierwszej akcji performerzy oczyścili tablicę upamiętniającą przeniesienie przez **Ryszarda Piegzę** centrum świata z Gare de Perpignan, ustanowione przez Salvadora Dali w 1963 do Restauracji Europa w Piotrkowie Trybunalskim. Pod tą tablicą performerzy ustawili stolik **Andrzeja Partuma** – jednego ze świadków tamtej akcji z 1998 roku i zapraszali widzów, aby przy nim siadali. Kolejną, podobną akcją upamiętniającą innych artystów było wystąpienie Restauracji Europa na Rynku Trybunalskim. Performerzy jedli przy stole banany, co mogło sugerować podobieństwo do słynnych zdjęć filmowych **Natalii LL.** Potem z kieszeni marynarek wyjmowali piasek, z którego usypali kopczyk na stole. Obok postawili figury szachowe. Ryszard Piegza wsadził twarz w usypaną ziemię, w którą wbito chorągiewkę z nazwiskiem – **Bruno Mendonça**. Było to nawiązanie do akcji tego zmarłego w 2011 roku artysty. Bruno Mendonça podczas Interakcji w 2000 roku zaprezentował *Earth Chess Game*, podczas której na Rynku ustawił wiele stołów z rozłożonymi szachownicami i figurami szachowymi a na środku rynku usypał koparką kopiec piasku.

Ryszard Piegza odtworzył również Krąg Współistnienia AmbaLangua, który po raz pierwszy zbudował we Wrocławiu w 1979 roku. Wszyscy artyści i publiczność byli zapraszani do wspólnego skumulowania twórczej energii. W tej dwunastobocznej przestrzeni, do której wchodziło się przez ciemny labirynt, widz stawał się jednocześnie twórcą, gdzie przestrzeń łączyła symultaniczne działania. Wtedy, w 1979 roku przestrzeń ta była jakby wolna od sytuacji politycznej, dzisiaj była przestrzenią wolną od wszechobecnego kryzysu (stąd hasło: „Crisis, what crisis?"). Poczucie wyizolowania od rzeczywistości prowokowało do różnych, najczęściej dadaistycznych zachowań. Przestrzeń ta została też wykorzystana do indywidualnego działania przez **Alastaira MacLennana**, który wykonywał tam swój trzygodzinny, statyczny performance siedząc na krześle z nogami zatopionymi w kopcach ziemi, na głowie trzymał połączone ze sobą widły i łopatę. Na przeciwko artysty, na krześle leżało czarno-białe zdjęcie z rodzinnego albumu i papuga-zabawka.

Akcja **Charlesa Dreyfusa** polegała na absurdalnych zestawieniach. Zaczął on od pokazania wideo, na którym stroi miny. Podczas projekcji trzy dziewczyny zawinięte w karton poruszały się bez wyraźnej choreografii. Następnie pokazano kolejne wideo, którego bohaterami byli chińscy rewolucjoniści a tłem muzycznym *Beat It* – Michaela Jacksona. Na jej tle stanął sam artysta w masce. Po projekcji zapraszał on publiczność do gry w łapki, w której jest mistrzem. Faktycznie nikomu nie udało się z nim wygrać. **Angel Pastor** również zaproponował widzom prostą, komputerową grę w kości używając programu, który sam napisał. Widzowie obstawiali prawdziwe pieniądze, lecz tylko nielicznym udało się wygrać.

Performance'y Richarda Martela i Maxa Horde'a były autoironiczne z banalnym sensem akcji w tle. **Richard Martel** wykorzystał piórka, brokat i tym podobne gadżety w różnych kolorach (inny na każdy dzień tygodnia) – odnosząc się w ten sposób do wykorzystania elementów ready made przez performerów. Przewidywalna konstrukcja tego wystąpienia i banalna treść performance były sporym rozczarowaniem. Podnoszenie sporu z innymi performerami jest zawsze działaniem antytwórczym. „Krytyczna" metoda Martela nie miała nic wspólnego z energią sztuki performance. Podobnie **Max Horde** przypiął do swojego ciała i ubrań spinacze do bielizny. Głośno jęczał prześmiewając w ten sposób „cierpienie performera". By podkreślić katolickie korzenie Polski (i Francji) całował publiczność po stopach, tak jak każdy biskup Rzymu. Ten poszerzony kontekst akcji był być może bardziej interesujący. Papież performer (dlaczego nie?).

Akcja **Michela Chelleta** rozpoczęła się od śpiewania przez trzy wolontariuszki znanej piosenki harcerskiej „Gdy strumyk płynie z wolna". Następnie artysta odczytał swój manifest anty-akcji czyli akcji bez akcji. Kolejnego dnia dokonał interwencji w przestrzeni publicznej – na przystanku autobusowym. Autentycznie nic nie robił, po prostu czekał na autobus a za nim ustawiała się publiczność – nieświadoma zaistnienia procesu sztuki akcji. Prezentacja Michela Chellet była przypomnieniem żywej sztuki z lat 60. i 70. Sztuki Fluxusu i anonimowych akcji Kontrkultury – niezauważalnych interwencji. Podobna była minimalistyczna akcja **Roii Vaary**, który stanął przed narysowaną na podłodze linią i poprosił publiczność, aby ustawiała się za nim. Potem rzucił przed siebie telefon, który w pewnym momencie zadzwonił sygnalizując koniec wystąpienia.

Seiji Shimoda siedząc po turecku (japońsku, koreańsku lub chińsku) na podłodze powoli zaklejał sobie twarz czerwoną taśmą tak, że przypominała flagę Japonii. Motyw flagi, używany często przez artystów amerykańskich, japońskich i brytyjskich jest zagadkowym zabiegiem wprowadzanym często do sztuki. Mamy do wyboru dwie skrajne interpretacje – spór z państwową flagą lub jej trudną afirmację.

Chumpon Apisuk w swoim performance nawiązał do sytuacji politycznej w Tajlandii, w której w 2006 toku doszło do przewrotu. Były premier Thaksin Shinawatra skazany za korupcję i nadużywanie władzy uciekł za granicę. Po wygranych w 2011 roku wyborach rządy sprawuje jego młodsza siostra. Artysta wykorzystał w swoim performance glinkę pochodzącą z terenów dotkniętych powodzią, na których znajdowała się zatopiona ferma kaczek. Zawiązał sobie czarną nitkę na języku, odnosząc się prawdopodobnie do ograniczenia wolności słowa. Następnie na talerzu ułożył z tej nitki okrąg, odbijał swoją otwartą dłoń w glince i przykładał do twarzy z obu stron, odbijając na skórze „kraty".

Balint Szombathy pokazał film z interwencji, którą prowadzi regularnie na granicy serbsko-węgierskiej od 2000 roku. Artysta wsiada do pociągu, idzie do toalety i spuszcza wodę w momencie przekraczania granicy. Robi to regularnie, ponieważ „Still waters run deep". Następnie artysta (już na żywo) wyjął globus i zamalował go białą farbą

w spreju mówiąc: *no borders, there should be no borders*. Film przywodził na myśl wideo Michaela Fortune'a, który przesuwał granicę hrabstwa Carlow sąsiadującego z hrabstwem Wicklow w Irlandii wyśmiewając irlandzki nacjonalizm, jednak Szombathy jako Węgier mieszkający wiele lat w Serbii zwalcza granice w ogóle. Praca ta pokazana w Muzeum na Węgrzech wywołała ogromny skandal w sytuacji, kiedy prawicowo-nacjonalistyczny rząd Viktora Orbana najchętniej widziałby Węgry w granicach sprzed 1918 roku.

Valentine Verhaeghe nałożyła białą glinkę na włosy stojąc na tle projekcji pokazującej film z przestrzeni industrialnej – podobnej do elektrowni. Następnie podchodziła do publiczności i rozwijała mapy, na których grubym markerem kreśliła nowe „granice"(państw, miast, regionów). Innego dnia artystka przejechała autobusem miejskim z kostkami lodu na kolanach. Akcja ta nawiązywała także do performance z pierwszych Interakcji i wywołała sporo emocji wśród pasażerów. Znacznie więcej niż 15 lat temu, kiedy niemalże tańczyła w autobusie.

„When the poet jumps, the poetry rebounds" – taki napis przyczepiony był do jednej z piłeczek ping-pongowych, które na koniec swojego wystąpienia rzucił w publiczność **Nicola Frangione**. Była to konkluzja wystąpienia „vocevocevoce", która polega na dźwiękowych aliteracjach słowa "voce" (dźwięk) połączonych z projekcją wideo. Poprzedzone było ono utworem *Pin-occhio al ticket*: **„**Pinocchio, the mythical character of a story by Collodi for a minute's adultery: Pinn...occhio! Watch out for the ticket, because every utopian way has its own Pinocchio, because every Pinocchio pays for its dream, because every way costs you what you do not give, because every gift knows the ticket, watch out! Pinn… loving the fairy, because time flows by and the interval takes delight. Dedicated to all grown-up true lies."

Poezja dźwiękowa Nicoli Frangione tym różni się od innych wystąpień poesi sonora, że nie są to jedynie abstrakcyjne dźwięki, ale całe zdania, które są wypowiadane w formie manifestu. Całość jest bardzo ekspresyjna i teatralna.

Podobnie teatralny był performance innego poety – **Jaapa Blonka**, który w swoim improwizowanym wystąpieniu *Joys of a Useless Life* posłużył się wieszakami na płaszcze. Wydając przeróżne groteskowe dźwięki zbudował swoją tragi-komiczną historię, otwartą na interpretacje. Nie był więc to jedynie klasyczny utwór poezji dźwiękowej, w którym artysta wykorzystuje swój głos, ale cała choreografia wykorzystująca przestrzeń galerii.

Nenad Bogdanovic użył projekcji wideo z kamery skierowanej na podłogę, na której postawił miskę z wodą. Czerwoną farbą pisał na kawałku mydła słowo: LOVE, a następnie zmywał je i mył sobie twarz. W ten sposób na końcu wystąpienia twarz miał pokrytą czerwoną farbą. Na dnie miski z wodą leżał twardy dysk. Ten prosty konstrukcyjnie performance był niezwykle energetyczny. W swoich wcześniejszych akcjach Bogdanovic zapraszał publiczność do malowania farbami na jego ciele. Artysta podejmuje problem kontaktu człowieka z człowiekiem, po traumatycznych doświadczeniach w wojnie bałkańskiej. Wprawdzie jego piotrkowski performance miał uniwersalny charakter, to jednak analiza „bliskości" pomiędzy ludźmi jest jego fundamentalnym problemem.

Janusz Bałdyga użył właściwych sobie rekwizytów – spiętych ze sobą desek, które rzucone na podłogę ułożyły się w kształt litery M. Potem układał z nich różne figury – dwa trójkąty, literę T... Jeden rękaw swojej koszuli poczernił, wprowadzając dodatkową opozycję. Pisał białą kredą na białej ścianie: „Bałdyga", przekreślał ten napis, potem oparł się plecami o ścianę, nad głową trzymał żółtą, zwiniętą w okrąg taśmę. Ciekawym elementem tego performance było przesuwanie szyby wzdłuż rozciągniętego sznurka w taki sposób, że co jakiś czas szyba spadała na podłogę, ale wbrew oczekiwaniom publiczności nie tłukła się. Artysta dokonał więc cudu…

Małgorzata Butterwick podczas 15 Interakcji obchodziła swoją prywatną rocznicę – 10 lat uprawiania performance, co podkreśliła w swoim wystąpieniu, któremu towarzyszyła projekcja będąca kolażem dokumentacji z jej poprzednich wystąpień. Według artystki, performance to nadanie spójnej formy temu, co „trzyma ją przy życiu". Te elementy to na przykład przyrząd gimnastyczny BOSU, czy kettlebell. Artystka najpierw ćwiczyła z tymi przyrządami, a następnie położyła się z głową i stopami opartymi na dwóch krzesłach. Jej wystąpienie polegało więc głównie na prezentacji „prywatnego" wysiłku fizycznego denfiniującego jej prywatne pojęcie performance.

Victor Petrov w swoich performance porusza się w sposób, który można skojarzyć z wizualnym rytuałem. Z czarną tkaniną na głowie wykonywał gesty wywołujące religijne asocjacje. Na koniec położył sobie na głowie miskę a na niej piłeczkę ping-pongową, którą dość długo był w stanie utrzymać. Kiedy spadła, położył miskę i tkaninę na podłodze

i zdmuchnął z dłoni trochę mąki. Śledząc przez wiele lat jego twórczość szczególną uwagę zwraca problem dokumentacji fotograficznej jego performance. Fotografie są niezwykle atrakcyjne i wyrafinowane estetycznie, chociaż oglądając jego akcje na żywo nie mamy aż tak mocnych doznań estetycznych. Victor Petrov jak każdy szaman wie więcej o tym jak tworzyć „mocny obraz".

Kilku artystów zaangażowało publiczność do swoich działań, obok Roia Vary i Michela Chellet do udziału w swoim performance publiczność zaprosili Omar Ghayatt, Jiri Suruvka i Dariusz Fodczuk.

Wystąpienie **Omara Ghayatta** polegało na zaaranżowaniu castingu wśród widzów do ról żony, kochanki i jej męża, a następnie odegraniu gorącej sceny czworokąta miłosnego. W tej scenie Omar pełnił podwójną rolę reżysera i odtwórcy roli męża. Performance miał na celu przetestowanie widzów, ich ewentualnych skłonności do agresji pod wpływem emocji związanych z odgrywaną sceną. **Jiri Suruvka** zorganizował z kolei igrzyska olimpijskie w performance. Czterech trenerów (Janusz Bałdyga, Alexander del Re, Victor Petrov, Przemysław Kwiek) miało przygotować swoich zawodników do wzięcia udziału w konkursie na najlepszy performance. Jury w składzie Alastair MacLennan, Piotr Gajda, Małgorzata Kaźmierczak miało za zadanie wyłonić zwycięzców i przegranych. Jednak jury wszystkich adeptów performance oceniło tak samo i medalistów nie było.

Swoją misję pozbawiania publiczności strachu przed sztuką spełnił **Dariusz Fodczuk**, który rozpoczął performance od zważenia publiczności – każdy kto wchodził do galerii musiał najpierw zważyć się, aby można było dokładnie określić „masę ludzi", która przyszła. Po tym przełamaniu zażenowania jakie wywołuje wśród wielu osób podanie swojej wagi, artysta włączył publiczność do wspólnego wystąpienia w sposób dla siebie charakterystyczny: organizując walki na barana, gąsienicę, falę, piramidę itp. przekazując werbalnie jednocześnie to, co myśli o sztuce. Dariusz Fodczuk modyfikuje swoje performance pod wpływem miejsca i chwili. Po rezydencji w Kopenhadze element pt. CLEAN, polegający na myciu podłogi galerii własnym podkoszulkiem przybrał formę trzech liter wytartych na podłodze REN – oznaczających „czyścić" w języku duńskim. W Piotrkowie spontaniczną decyzją było zaadaptowanie hasła z koszulki Przemysława Kwieka – Fear No Art – na swoich pośladkach, zamiast – jak poprzednio – uśmiechniętej buźki.

Dwa performance – **Alexandra del Re**, w którym wzięły udział mieszkanki Piotrkowa oraz James Partaik. Alexander del Re nagrał wywiady z kobietami, które mówiły o społecznych rolach kobiet i mężczyzn, jednak nagranie – audio i wideo zostało tak zaprezentowane, że jego treść nie była czytelna. Alexander zaprosił do udziału w performance młode kobiety, z którymi kładł się na ziemi w kręgu ułożonym na podłodze, na którą też wyświetlany był film. Gra opozycją kobieta – mężczyzna w połączeniu z nieczytelną treścią nasuwały wiele skojarzeń i pytań.

James Partaik z kolei nagrał dźwięki miasta i festiwalowe odgłosy – z galerii, pubu, hotelu itp. i naniósł je na mapę Piotrkowa, po czym przy pomocy joysticka i systemu sensorów najeżdżając na pewne punkty na mapie uruchamiał dźwięki związane z konkretnymi miejscami w mieście. Performance ten był bardzo skomplikowany technicznie i dopracowany w szczegółach.

Wolodomyr Topoi siedząc przy stole zbudował piramidę z książek, które łączył za pomocą plasteliny. Następnie ułożył na podłodze nieokreślony kształt z taśmy i wypełnił go mlekiem. Po czym zabrał ze stołu piramidę z książek i chodził po zalanej mlekiem podłodze. Na koniec położył książki na podłodze i pokłonił się im.

Yaryna Shumska wykorzystała całą przestrzeń galerii. Rozpoczęła performance zawinięta w szeroką, białą taśmę, którą przyczepiła do jednego z filarów. Dynamicznie poruszała się po galerii odwijając taśmę i ocierała się o ściany zostawiając na nich ślad sproszkowaną kredą, którą trzymała w rękach.

Podczas Interakcji wystąpiło trzech artystów z Korei Południowej, którzy zostali zaproszeni do Polski przez Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja. **Tal Lee** zrobił szablon z wydartych kawałków papieru, który posypał mąką. Napis, który utworzył to: „This is not art". Performance **Jaeseona Moona** był dość złożony – najpierw artysta stojąc tyłem do publiczności, ubrany do połowy trząsł butelką z wodą sugerując czynność seksualną, aż jej zawartość rozlała się po podłodze. Wtedy uruchomił urządzenie wydające instrygujące dźwięki i przesunął się na środek galerii. Potem zaczął operować drewnianą belką, którą podrzucał, wymachiwał nią, a na końcu kucnął a potem stanął na jej szczycie. Działanie to było zaskakujące i mimo, że nie do końca czytelne, jednak przez

1 Arti Grabowski, fot. Martyna Piasecka
2 Przemysław Branas, fot. Martyna Piasecka
3 Jiri Suruvka, fot. Martyna Piasecka

to atrakcyjne. Kontrowersyjne było działanie trzeciego koreańskiego performera – **Sung Neungkyunga.** Wykonał on serię ćwiczeń gimnastycznych, a potem zaczął okładać publiczność czymś w rodzaju podłużnej poduszki.

Przemysław Kwiek komponował na żywo martwą naturę z tulipanów w doniczkach, bananów i sierpów, na tle ramy, w której powiesił swoje listy do Ministerstwa Kultury. Z głośników dobiegało nagrane jedno zdanie: „Sztuka czasu bezrobotnego" wypowiadane przez różne osoby. Na koniec, na kilka minut artysta zaprosił wolontariuszy, aby wzięli udział w jego appearance dając im kompletną swobodę co do ich działania.

Kilka performance'ów oscylowało wokół tematyki płci. **Whitney Lafleur** wystąpiła w czarnej sukience z tafty. Na początku performance nawiązała kontakt z publicznością rozdając zapałki i każąc widzom zapalać je zawsze wtedy, kiedy będzie dawała sygnał gwizdkiem. Zaśpiewała Marsyliankę, a następnie zrobiła z siebie dwupłciową osobę – brzytwą ogoliła sobie pachy i przy pomocy miotły zebrała i związała z przodu swoją sukienkę tak, że utworzyła ona olbrzymiego penisa. Na twarz nałożyła maskę, która była odrysowaną twarzą jej ojca. Na koniec poprosiła jednego z wolontariuszy, aby wziął ją na barana. Wcześniej wycięła w sukience dziurę, aby wolontariusz mógł przełożyć przez nią głowę i widzieć gdzie idzie. W taki sposób opuściła galerię.

Spośród performance mających miejsce w centrum handlowym najbardziej intrygujące było wystąpienie **Jozsefa Juhasza i Nastji Säde Rönkkö** którzy, wykorzystując ruchomy chodnik, stworzyli idealną symetrię jeżdżąc na nim naprzeciwko siebie. Mężczyzna trzymający deskę z nożem, kobieta – warzywa – nigdy mieli się nie spotkać. **Beate Linne** również wykorzystała schody ruchome – jeździła po nich w górę i w dół na głowie trzymając kuliste akwarium ze złotymi rybkami.

Performance **Nieves Correi i Abla Louredy** polegał z kolei na odwróceniu ról kobiety i mężczyzny. Oboje wystąpili nadzy, a Nieves przeciągała go leżącego po podłodze. Następnie przeciągali szeroką gumę, która w końcu się rozerwała. Potem rzucali do siebie filiżankami. Kiedy wszystkie z nich rozbiły się, ubrali się z powrotem i zakończyli akcję. Performance był nieco groteskowy.

Kolejnym duetem artystycznym i życiowym byli **Doyon / Demers**, którzy wykonali performance z użyciem urządzeń, które emitowały prąd i porażały mięśnie artystów pod wpływem ruchu ciała. Mimo bólu, artyści związali się po to, aby następnie rozciąć te więzy.

Świetne, chociaż bardzo teatralne działanie **Artiego Grabowskiego** składało się jakby z trzech części. W pierwszej artysta teatralnie pochrząkiwał i poprawiał jakby za ciasny kołnierzyk, zarażając tym odruchem publiczność. Potem zaczął rozpylać lakier do włosów dmuchawą, co spowodowało już naturalne kasłanie widzów. Farbą w spreju pomalował sobie twarz na czerwono i przeszedł jakby do drugiej części działania, którą podzielił na 3 elementy tak jak cyfry 1-2-3 napisane na ścianie. Pod cyfrą 1 stał tylko on z postawioną pionowo deską, którą pod cyfrą 2 przeciął wzdłuż na pół. Stojąc pod cyfrą 3 przybił gwoździami swoje buty do desek robiąc z nich „narty", po czym próbował się z nich uwolnić tak długo aż to się udało. W kolejnej części wystąpienia Grabowski zaczął zdejmować z siebie kolejne białe koszule, jednak nie zwyczajnie, ale używając dmuchawy, która powodowała, że czynność ta stała się bardzo teatralna. Wszystko to odbywało się przy „Beat It" Michaela Jacksona. Kiedy był już rozebrany do połowy, bawił się przez chwilę podrzucając do góry koszule, które potem włożył do szarej farby i powiesił pod cyframi 1-2-3 na ścianie. Ostatnim elementem było przyszycie sobie nitką do skóry szyi koszulowy guzik.

Performance **Jozsefa Juhasza** polegał na sporych rozmiarów instalacji – artysta siedział na fotelu przed telewizorem, na głowie miał tunel z czarnego plastiku, do którego kolejne osoby wlewały po szklance wody. Sam pił piwo i oglądał (chociaż oczy miał zasłonięte) instrukcje ćwiczeń Tai-Chi, a woda zalewała mu oczy i twarz. Performance był jednym z serii absurdalnych ćwiczeń fizycznych „Paranormal Sport Activities" jak *City Skiing*, w którym próbował poruszać się na nartach przez miasto, Skateboarding, w którym jeździł na „desce" z wyjętej z gramofonu, *Table tennis* czy *Underground Biking*, w którym jechał na rowerze leżąc i będąc zakopanym w ziemi.

Sara Letourneau podczas swojej akcji opowiedziała o wypadku, jaki miała podczas Interakcji kilka lat temu – podczas skoku złamała sobie nogę w kostce i jednocześnie dowiedziała się o śmierci swojego dziadka. Poprosiła wolontariuszki o obranie kilku buraków, które później starła, ugniatała buraki stopami i zrobiła z nich sok. Potem podała go publiczności jako drink z wódką. Do wypicia.

Etienne Boulanger i Fracis O'Shaughnessy wystąpili razem. Pierwszy z nich jest skoncentrowany na motoryce swojego ciała i jego umiejscowieniem w przestrzeni. Stąd seria „ćwiczeń" takich jak huśtanie się na krześle czy chodzenie na krzesłach tak jak na szczudłach – z nogami przywiązanymi do krzeseł. Początkowo artyści działali symetrycznie, ale potem uzupełniali się w swoich działaniach – Francis, który twierdzi, iż uprawia „performatywne haiku" i dlatego konstruuje swoje performance zawsze z trzech osobnych obrazów, wbił gwóźdź w drzwi ustawione poziomo. Kiedy Etienne zbliżył się do poziomych drzwi idąc na krzesłach, odłączył je od nóg i krzesła powiesił na drzwiach, co natychmiast musiało wywołać skojarzenia z Duchampem i Kosuthem.

Czytelne było odniesienie **Amélie Laurence Fortin** do performance'ów Jana Świdzińskiego – jednego z założycieli Interakcji, któremu poświecona miała być cześć programu, w których układa on domki z kart. Artystka ustawiała piramidę z puszek o desek, na której próbowała stanąć. Po ustawieniu kolejnego piętra konstrukcja rozsypała się.

Przemysław Branas w performance pt. *(nie)swój* zainspirowanym wierszem Mirona Białoszewskiego wyłożył proces oswajania i odswajania rzeczywistości przez ludzki zmysł wzroku. Swoją akcję, w której użył zaskakującego elementu – żywych larw wołków zbożowych i protez szczęk ludzkich, które wypadły z chleba, zestawił z czytaniem przez zaproszone osoby tekstu wyjaśniającego koncepcję performance i jego sztuki w ogóle.

Performance **Julie Andre T.** składał się z serii kolorowych, estetycznych i absurdalnych obrazów. Artystka wystąpiła w fartuchu rzeźniczym zbryzganymi czerwoną farbą, zanurzyła swoją twarz w niebieskim i czerwonym pigmencie, ręce pomalowała sobie niebieską farbą. Głównym elementem jej akcji była duża czerwona deska początkowo oparta na stelażu poziomo i służąca za stół, którą następnie z dużym wysiłkiem podniosła do pionu. Wisiał na niej szkielet. Mocowała się usiłując utrzymać deskę w pionie, wielokrotnie przewracając się i spadając na podłogę.

Na koniec festiwalu tradycyjnie wystąpiła **Grupa Restauracja Europa.** Prawie w totalnej ciemności. W świetle ultrafioletowym rozłożyli stół i zaprosili publiczność do napicia się z nimi wódki.

1 Max Horde, fot. Martyna Piasecka
2 Omar Ghayatt, fot. Martyna Piasecka
3 Nicola Frangione, fot. Martyna Piasecka

PERFORMANCE ART HERE AND NOW

Małgorzata Kaźmierczak

The curator of the jubilee Interakcje festival in Piotrkow Trybunalski was Prof. Artur Tajber who based the main structure of the festival on inviting artists who were born within 10 year intervals. Probably neither the public nor the organisers actually focused much upon when everyone was born although classification according to one's age did indicate the existence of some generational waves in performance art. However the issue of a performers' age that earlier had been discussed many times, in this kind of art turned out to be an antithesis – all performance artists are equally ageless because we live here and now. We react to the contemporary world, not historical programs or occurrences. This does not mean, however, that performance artists do not make history, they do make it and their anniversaries just happen from time to time. The 15th jubilee of Interakcje featured the same mechanical pump with which the festival opened for the first time in 1998 in the Europa Restaurant. Proof of the anti-generational atmosphere of the festival was the large scope of proposed ideas, quotations, parallel stances and slogans, repetitions, reminders and references. Independent of the artists' age.

The most interesting reference to the past was the re-enactment of a performance by Jean Dupuy, who did not participate in the festival in person. On the first day Ryszard Piegza presented a reconstruction of a performance by Dupuy entitled *Polish Weeper*. Invited participants sliced onions, cried and collected their tears into shot glasses. On the next day Jean Dupuy's video *Sagittarius 22/11 – 00* was shown. November 22nd is the date of birth of the artist and 00 is the logically subsequent combination of digits in a row: 22-11-00. The film showed the process of preparing an arrow out of a pencil and a feather and then its journey through the city of Nice filmed from a car. The arrow ended its run in an underground garage.

The **Restauracja Europa** Group performed a few times, each time referring to the festival's past. During their first action, performers cleaned a plate which commemorates moving the centre of the world 15 years ago by **Ryszard Piegza** from Gare de Perpignan (where it was established by Salvador Dali in 1963) to the Europa Restaurant in Piotrkow Trybunalski. The performers placed a table belonging to the late Andrzej Partum under this plate. He was one of the witnesses of the previous action from 1998 and the performers invited viewers to sit at it for a while. A similar action which commemorated other artists was a performance by the Restauracja Europa Group in the Trybunalski Square. Performers first ate bananas at the table, which might have suggested a similarity with the famous film shots by **Natalia LL**. Then they took sand out of their pockets, and made a small mound from it on the table, putting chess figures next to it. Ryszard Piegza put his face into the mound of sand and then a small flag was put into it with the name: **Bruno Mendonça**. It was a reference to an action by this artist who died in 2011. Bruno

Mendonça during Interakcje in 2000 presented *Earth Chess Game,* during which he placed many tables with chess boards and figures on the Square and in the middle made a huge mound of sand using a digger.

Ryszard Piegza also re-created the Circle of Co-existence AmbaLangua, which was built for the first time in 1979 in Wrocław. All artists and the public were invited to mutually accumulate their creative energy in this 12-sided space, which one could arrive at by entering through a dark labyrinth and once there, a viewer became an artist. The space connected simultaneously happening actions. In 1979 the space was somehow free from the political situation and today it was free from the omnipresent crisis (hence the slogan: "Crisis, what crisis?"). The feeling of isolation from reality provoked various, most often Dadaist reactions. The space was also used for an individual action by **Alastair MacLennan**, who made a three hour, static performance. He sat on a chair with his legs in earth mounds. On his head he balanced a pitchfork and a shovel connected together. Opposite to the artist, on another chair, there was a black-and-white family photo and a toy parrot.

The action presented by **Charles Dreyfus** focused upon absurd combinations. He started by showing a video on which he made funny faces. During the projection three girls wrapped in cardboard moved around without a clear choreography. Next another video was shown, whose heroes were Chinese revolutionists and the background music was *Beat it* by Michael Jackson. The artist appeared with a mask on his face and stood with the projection in the background. After the projection he invited the public to play "Finger game" at which he is a real master. Indeed, no one was able to win with him. **Angel Pastor** also proposed that the spectators play a game, this time a simple dice game using a computer application that he composed himself. The viewers bet with real money but only a few managed to win.

Performances by Richard Martel and Max Horde were auto-ironical with banal action in the background. **Richard Martel** used feathers, glitter and similar gadgets of various colours (different for each day of the week) – this way referring to the usage of readymade elements by performance artists. The predictable structure of this performance and its banal content were a great disenchantment. A dispute with other performers is always a counter-creative activity. Martel's "critical" method had nothing to do with the energy of performance art. Similarly **Max Horde** attached clothespegs to his body and clothes. He then moaned loudly this way ridiculing the self-harming "suffering of a performance artist". In order to underline the catholic roots within Poland (and France) he kissed the public on their feet, just like each bishop of Rome. This broadened the context of the action making it supposedly more interesting. Pope-performer (why not?).

The action by **Michel Chellet** started with a scouts song sung by three female volunteers: "When the stream flows slowly" [Gdy strumyk płynie z wolna]. Then the artist read his manifesto of 'anti-action' which refers to an action without an action. On the next day he made an intervention in a public space – at a bus stop. Actually he didn't do anything, he just waited for the bus and the public stood behind him – unaware of the existence of the action art in process. The presentation by Michel Chellet was reminiscent of live art from the 60s and 70s, the art of Fluxus and the anonymous actions of the Counterculture – unnoticeable interventions. A minimalist action by **Roi Vaara** was similar, as he stood behind a line which he drew on the floor and asked the public to stand behind him. Then he threw a phone in front of himself which at a certain point rang signalising the end of the performance.

Seiji Shimoda sat crossed-legged on the floor (or as we say in Polish in a Turkish way, but it could be Japanese, Korean or Chinese as well). He slowly covered his face with red tape so that it resembled a Japanese flag. The flag motif often used by American, Japanese and British artists is a puzzling measure introduced often into art. We have two extreme interpretations to choose from – a dispute with the state flag or an uneasy affirmation of it.

Chumpon Apisuk in his performance referred to the political situation in Thailand where a coup occurred in 2006. The ex-prime minister Thaksin Shinawatra condemned for corruption and the abuse of power escaped abroad. After elections in 2011 the prime minister's younger sister replaced him. The artist in his performance used clay from terrain affected by a flood, where there had been a duck farm. He put a black thread on his tongue, referring probably to the limitations of freedom of speech. Then he

made a circle out of this thread on a plate, soaked his open hand in clay and put it to his face from both sides, making traces of "bars" on his skin.

Balint Szombathy showed a film from an intervention which he has made regularly on the Serbian-Hungarian border since 2000. The artist gets on a train, goes to the toilet and flushes at the moment of crossing the border. He does it regularly as "Still waters run deep" as he says in his film. Then the artist performing live, took out a globe and sprayed it white saying: "no borders, there should be no borders". The film brought to mind a video by Michael Fortune who kept moving the border sign of County Carlow into his neighbours territory of County Wicklow, ridiculing Irish nationalism. Szombathy however, as a Hungarian living for many years in Serbia, fights borders in general. The work shown in the Museum in Hungary caused a great scandal in a situation where the right-wing nationalist government of Viktor Orban would most like to see Hungary occupy its borders from before 1918!

Valentine Verhaeghe put white clay on her hair and stood with a projection which showed some industrial space – similar to a electric power plant in the background. Then she approached the public and unrolled maps, on which she marked new "borders" (of states, towns, regions) with a thick marker. On another day the artist made a trip on a public bus with ice cubes on her lap. The action also referred to her performance from the first Interakcje festival and evoked hostile reactions from the passengers. Much stronger than 15 years ago when she almost danced on the bus.

"When the poet jumps, the poetry rebounds" – this sentence was attached to one of the ping-pong balls which at the end of his performance **Nicola Frangione** threw into the public. It was the conclusion of a performance *vocevocevoce*, which referred to the sound alliterations of the word "voce" (sound) and was accompanied by a video projection. It was preceded by a piece *Pin-occhio al ticket*: "Pinocchio, the mythical character of a story by Collodi for a minute's adultery: Pinn...occhio! Watch out for the ticket, because every utopian way has its own Pinocchio, because every Pinocchio pays for its dream, because every way costs you what you do not give, because every gift knows the ticket, watch out! Pinn… loving the fairy, because time flows by and the interval takes delight. Dedicated to all grown-up true lies." Sound poetry by Nicola Frangione is different from other performances of *poesia sonora* as these are not only abstract sounds, but whole sentences articulated in the form of a manifesto. The whole is always very expressive and theatrical.

Similarly theatrical was a performance by another sound poet – **Jaap Blonk** who in his improvised performance *Joys of a Useless Life* used several coat stands. Producing various grotesque sounds he built his tragicomic story, which was open for interpretations. So it was also not only a classical sound poetry piece, in which the artist uses his/her voice, but a whole choreography using the gallery space.

Nenad Bogdanovic used live streaming video with a video camera focused on the floor, on which he placed a washing up bowl with water, and with red paint he wrote on a piece of soap the word: LOVE. He then washed it away and washed his face and in this way the end of his performance revealed his face covered with red paint. It also turned out, that there was a hard disk at the bottom of the bowl. This performance, which was simple in structure, was also very energetic. In his earlier actions Bogdanovic invited the public to paint on his body. The artist undertakes the problematic issue of the contact between human beings, which relate to his traumatic experiences in the Balkan war. Even though his performance in Piotrkow had a universal character, the analysis of the "closeness" between people is his fundamental focus.

Janusz Bałdyga used props that are characteristic for him – planks of wood clipped together which thrown on the floor formed a M-shape. Then he made different figures out of them – two triangles, a letter T… He smeared one sleeve of his shirt in black paint, introducing an additional contrast. He wrote with white chalk on a white wall: Bałdyga, then crossed it off and placed his back against the wall, holding a circular yellow band above his head. An interesting element of this performance was sliding a pane of glass along a stretched rope in a way that from time to time the glass fell on the floor, but contrary to the expectations of the public, it didn't shatter. So the artist performed a miracle…

Małgorzata Butterwick during the 15th Interakcje festival celebrated her private anniversary – 10 years of devising live art performance. She underlined this in her action, accompanied with a video projection which was a collage of documentation from her

previous performances. According to the artist, performance art gives consistency to the elements that "keep her alive". These elements were for example BOSU or kettlebell sport equipments. The artist first exercised with them and then laid down with her head and feet on two chairs. Her performance was therefore mainly about the presentation of her "private" physical effort which is her private definition of performance art.

Victor Petrov moves in his performances in a way that can be associated with a visual ritual. With a piece of black fabric on his head he performed gestures that could have religious connotations. In the end he placed a bowl on his head and a ping-pong ball in it, which he was able to hold for quite a while. When it fell down, he placed the bowl and the fabric on the floor and blew a bit of flour off his hand. After viewing the documentation of his art over many years, the issue of accurate photographic documentation of his performances merits a special attention. The photographs are very attractive and refined aesthetically, although when we watch his live actions we are not left with such strong aesthetic sensations. Victor Petrov, as a shaman, certainly knows how to create a "strong image".

A few artists invited the public to engage directly with their performances. Apart from Roi Vaara and Michel Chellet the public was invited to participate in performances by Omar Ghayatt, Jiri Suruvka and Dariusz Fodczuk.

The performance by **Omar Ghayatt** was a casting arranged among spectators to fulfil the roles of a wife, a mistress, the mistress's husband and play a hot scene of a love quadrangle. In the scene Omar fulfilled a double role of a director and an actor playing the husband. The performance aimed at testing the viewers and their inclinations towards aggressive behaviour under the influence of emotions associated with the acted scene. **Jiri Suruvka** in turn organised a performance art Olympics. Four performer-trainers (Janusz Bałdyga, Alexander del Re, Victor Petrov, Przemysław Kwiek) were to prepare the competitors for the best performance competition. Jury including Alastair MacLennan, Piotr Gajda and Małgorzata Kaźmierczak were supposed to pick the winners and losers. However the jury judged all performance art participants equal and there were no medallists.

Dariusz Fodczuk fulfilled his mission of depriving the public of their fear of art. He started his performance by weighing people – each viewer who entered the gallery had to weigh him or herself so that one could exactly define the "mass of people" that came. After overcoming the embarrassment that announcing one's weight causes, the artist incorporated the audience into a mutual performance in a way which is characteristic for him: by organising piggyback fights, a human caterpillar, a wave, a human pyramid etc. and at the same time expressing verbally what he thinks about art. Dariusz Fodczuk adopts his performances according to the specific place and time. After a residency in Copenhagen the element entitled CLEAN, in which he washes the floor with his own t-shirt, adopted the form of three letters wiped out on the floor: REN, meaning "clean" in Danish. In Piotrków a spontaneous decision was presenting a slogan from Przemysław Kwiek's t-shirt – which read Fear No Art – on his bottom, instead of a smiley face which he had often revealed before.

Two performances – one by Alexander del Re, in which female inhabitants of Piotrków Trybunalski participated and another by James Partaik, used the context of the town. **Alexander del Re** recorded interviews with women who talked about the social roles of men and women, but the recordings – audio and video were presented in such a way that their content was not clear. Alexander invited young women to participate in the performance and laid down with them in a circle placed on the floor, onto which the video was also projected. A game with the opposition of a woman and a man in conjunction with an unclear content provoked many associations and questions.

James Partaik in turn recorded the sounds of the town and the festival – of the gallery, pub, hotel, etc. and laid these sounds onto a map of Piotrków. Then using a joystick and a system of sensors, he touched certain points on the map, activating the sounds associated with actual positions in the town. The performance was very technically complicated and prepared in detail.

Wolodomyr Topoi while sitting at a table, built a pyramid out of books which he connected using modelling clay. Then he arranged an undefined shape out a tape on the floor and filled it with milk. Then he took the book pyramid from the table and walked on the floor covered with milk. In the end he placed the books on the floor and bowed to them.

Yaryna Shumska used the entire gallery space. She started the performance wrapped in a wide white band that she attached to one of the pillars. She moved dynamically around the gallery unwrapping the band and rubbing herself against the walls, leaving some traces on them with powdered chalk that she held in her hands.

During the Interakcje festival, three artists from South Korea performed, who were invited to Poland by the Art and Documentation Association. **Tal Lee** made a stencil out of torn pieces of paper that he sprinkled with flour. The sentence that he made was: „This is not art". Performance by **Jaeseon Moon** was quite complex – first the artist stood with his back to the audience, half-naked and shook a bottle with water suggesting a sexual activity, until its content was spilt on the floor. Then he turned on a device which produced intriguing sounds and moved to the middle of the gallery. Then he started a series of movements with a wooden beam, which he flung up, waved and then stood on its top. The performance was surprising and although not quite clear, it was somewhat attractive because of that. The action by a third Korean performer **Sung Neungkyung** was controversial. He performed a series of gymnastic exercises and started to hit the public with something resembling an oblong pillow.

Przemysław Kwiek composed live a still life out of tulips in pots, bananas and sickles. He composed them onto a background made from the frame of a painting and into which he put his letters to the Ministry of Culture. From the loudspeakers there was one sentence being spoken by various people: "Art in the time of unemployment." In the end the artist invited the Interakcje volunteers to take part in his Interakcje Appearance, giving them total freedom as to their actions.

A few performances oscillated around the subject of gender. **Whitney Lafleur** performed in a black taffeta dress. In the beginning of the performance she established contact with the public by giving them matches and telling them to light them whenever she gave a signal with a whistle. She sang the Marseillaise and made a two-gendered person out of herself – she shaved her armpits with a razor and using a broom gathered and tied her dress at the front so that it made a huge penis. She put a mask on her face, which was a sketch of her father's face. In the end she asked one of the volunteers to take her by piggyback. Earlier she cut a hole in the dress so that the volunteer could put his head through and see where he was going. In this way she left the gallery.

Among performances that took place in the shopping mall the most intriguing was the performance by **Jozsef Juhasz** and **Nastja Säde Rönkkö** who used the moving walkway to make an ideal symmetry by riding in opposite directions to each other. The man holding a board with a knife on it and a woman holding vegetables were never supposed to meet. **Beate Linne** also used an escalator – she rode on it up and down, holding a round aquarium with gold fish on her head.

A performance by **Nieves Correa** and **Abel Loureda** was about the reversal of male and female roles. They both performed naked, and Nieves dragged Abel as he lay on the floor. Then they stretched a wide band and pulled it to the sides until it broke. Then they threw cups to each other. When all of them were broken, they dressed and finished the action. The performance was quite grotesque.

Another real life and artistic duo was **Doyon / Demers,** who presented a performance using devices which emitted an electric current and shocked their muscles into body movement. Despite the pain, the artists tied themselves up only to cut the ties in the end.

Arti Grabowski presented an excellent, although very theatrical performance, which consisted of three parts. In the first one, the artist theatrically cleared his throat and adjusted his too-tight collar, infecting the audience by his actions. Then he spread hairspray with a blower fan, which caused a natural cough among the audience. He sprayed red paint on his face and moved on to a second part of the performance which he divided into three elements by the numbers: 1-2-3 written on the wall. Under '1' he stood with a plank of wood placed upright, which then under the number 2 he cut into half. While standing under number '3', he nailed his shoes to the planks making "skis" out of them, and then tried to free himself from them until he finally managed to do it. In the next part of the performance Grabowski started taking off several white shirts but not in a ordinary way. He used a blowing fan, which caused the action to look very theatrical and everything was performed with Michael Jackson's *Beat it* playing in the background. When he was half dressed, he played for a while joggling with the shirts, which he then put into grey paint and hung under numbers 1-2-3 on the wall. The last element was the

sewing of a small button onto the skin of his neck.

A performance by **Jozsef Juhasz** included a large installation – the artist sat in an armchair in front of a TV, and on his head he had a tunnel made of black plastic, into which people poured water – one glass at a time. He himself drank beer and watched tai-chi exercise instructions (although he had his eyes covered), and the water was pouring down into his eyes and face. The performance was one of a series of absurd physical workouts *Paranormal Sport Activities* such as *City Skiing*, in which he tried to make his way through a town on skis, *Skateboarding*, in which he rode on a "board" made out of an old gramophone, *Table tennis* or *Underground Biking*, in which he rode a bike laying on his back whilst being buried in the ground.

Sara Letourneau during her action told the viewers about an accident that she had during the Interakcje festival a few years ago – during a jump she broke her ankle and at the same time she was informed about the death of her grandfather. She asked the volunteers to peel a few beetroots that she then grated, pressed with her feet and made a juice. Then she gave it to the public to drink as a cocktail with vodka.

Etienne Boulanger and **Francis O'Shaughnessy** performed together. The first of the artists concentrates on the motor activity of his body and its placement in the space. Hence the series of "exercises" such as balancing on a chair or walking on chairs as if on stilts – with his legs attached to them. At the beginning the artists acted symmetrically, but then their actions became more elaborate – Francis calls his work "performative haiku" and always structures his performances out of three different images. He hammered a nail into a door placed vertically and when Etienne approached the door by walking on the chairs, he detached them from his legs and hung them of the door, which evoked associations with Duchamp and Kosuth.

Amélie Laurence Fortin made a clear reference to the performances by Jan Świdziński – one of the founders of Interakcje, to whom a part of the program was supposed to be devoted, in which he makes a house of cards. Amélie made a pyramid out of tins and boards, on which she tried to stand, until at one point, the pyramid collapsed.

Przemyslaw Branas in a performance titled *(non)own* inspired by Miron Bialoszewski's poem, expressed the process of a familiarisation and un-familiarisation of reality registered by the human sense of sight. His action used a surprising element – live grain weevil larvae and human dentures which fell from inside a loaf of bread. He contrasted this image with the reading of a text in which the concept of his performance and his art in general was explained. The text was read by invited people.

Performance by **Julie Andre T.** consisted of a series of colourful, aesthetic and absurd images. The artist performed in a butcher's apron splashed with red paint, she soaked her face in blue and red pigment and painted her arms blue. The main element of her action was a large red plank of wood which first was laying horizontally on supports like a table, which then she moved to a vertical position using a lot of stamina. A skeleton was hung on it and she wrestled with the plank attempting to keep it vertical but falling on the floor many times.

Traditionally at the end of the festival the **Restauracja Europa Group** always presents the final performance. Almost in total darkness, using only UV light, they arranged a table and invited the audience to drink vodka with them.

materiały uzupełniające / supplementing materials, www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html

BADANIA / RESEARCH

PERFORMANCE I POWTÓRZENIE

Redaktor sekcji Tomasz Załuski

Wprowadzenie

Sekcja tematyczna „Performance i powtórzenie" jest poświęcona współczesnym przemianom praktyk performatywnych oraz krytycznym rewizjom dominującej teorii sztuki performance. Teoria ta głosi, że specyfika sztuki performance ma leżeć w „niepowtarzalności". Niemożność powtórzenia ma się przejawiać przynajmniej na czterech różnych płaszczyznach. Po pierwsze, sztuka performance nie jest odtwarzaniem, lecz tworzeniem na żywo – nie jest powtórzeniem uprzedniego scenariusza, lecz dzianiem się procesu twórczego w trakcie samego zdarzenia. Po drugie, performance, będąc improwizowanym działaniem na żywo, nie może jako taki zostać powtórzony. Po trzecie, dokumentacja performance czyli powtórzenie jakie po nim pozostaje, nie ma racji bytu i właściwie – jeśli trzymać się konsekwentnie zasady efemeryczności – nie powinna zaistnieć, a jeśli już zaistnieje, to tylko jako niedoskonały ślad, który nie jest w stanie oddać charakteru tego, co zaszło i bezpowrotnie odeszło w przeszłość. I wreszcie, sztuka performance nie powinna się nawet powtarzać, w swej istocie i definicji, w poszczególnych wystąpieniach: każdy performance powinien być autotransgresją i nową definicją samej sztuki performance.

Publikowane tu teksty są nie tylko próbą odejścia od tej tradycyjnej teorii performance, ale też refleksją nad poszerzaniem się pola praktyk performatywnych o coraz liczniejsze strategie powtórzeniowe. Tomasz Załuski szkicuje przemiany podejścia do problematyki powtórzenia w sztuce performance od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych do współczesności, uwydatnia też zarysy wyłaniającego się w wyniku tych przemian „krytycznego dyskursu o sztuce performance". Omawia pojęcia, strategie analityczne i tematy tego dyskursu, które niosą ze sobą największych potencjał analityczny, krytyczny i kulturowy. Ewa Wójtowicz prezentuje współczesne formy istnienia sztuki performance w kulturze sieciowej. Analizuje występujące tam sposoby ponownego użycia dokumentacji działań efemerycznych, nowe relacje między działaniem a dokumentacją, a także działania specyficzne dla środowiska sieciowego, jak performance kodu oraz kreowanie tożsamości w świecie Second Life i na platformach społecznościowych. W tym ujęciu performance staje się jedną z postprodukcyjnych re-praktyk i wpisuje się we współczesną kulturę remiksu. Katarzyna Bojarska wykorzystuje zaś psychoanalityczną koncepcję powtórzenia oraz problematykę pamięci traumatycznej do interpretacji *Pamiętnika z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego. Utwór ten jest traktowany jako jeden z elementów swoistego performance pamięci: wielopostaciowego, wciąż na nowo odgrywany procesu przepracowywania wspomnień powstańczych autora. Utwór literacki staje się jednym z mediów, a zarazem jednym ze sposobów dokumentacji tego performance pamięci.

POWTÓRZENIE I KRYTYCZNY DYSKURS O SZTUCE PERFORMANCE

Tomasz Załuski

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych sztuka performance była definiowana jako sztuka anty-powtórzenia. W autokomentarzach artystycznych, jak też w dyskursach teoretycznych twierdzono, że performance to rozgrywające się na żywo, cielesne, materialne i realne działanie performera bądź performerki, bezpośrednio i „energetycznie" oddziałujące na publiczność. Zakładano, że jest to oryginalny proces twórczy, który urzeczywistnia się i prezentuje w pewnym „tu i teraz", bez uprzedniego scenariusza, w sposób nieprzewidywalny nie tylko dla publiczności, ale i dla artysty bądź artystki. Performance ma charakter prezentystyczny – opiera się na obecności działającego człowieka, oraz efemeryczny – ściśle wiąże się z czasem teraźniejszym swego zaistnienia i przemijania. Jest on więc zdarzeniem jednorazowym i nie może być powtórnie wykonany. Powoduje to, że jedyną właściwą formą doświadczenia sztuki performance jest oglądanie jej na żywo, osobisty udział w jej zdarzeniu. Performance nie można doświadczyć za pośrednictwem dokumentacji, nie można go też właściwie zdokumentować, gdyż każdy akt dokumentacji nieuchronnie zmienia „żywy", teraźniejszy proces dziania się w coś „martwego" i ahistorycznego, oderwanego od wszelkiego „tu i teraz". Niemożność dokumentacji oznacza też, że performance nie może zostać uprzedmiotowiony ani też, co liczyło się przede wszystkim w krajach zachodnich, utowarowiony. Stawiając opór kapitalistycznej ekonomii i produkcji towarowej, jawił się on jako gest w swej istocie krytyczny i emancypacyjny.

Performance miał zatem odrzucać powtórzenie związane z odgrywaniem uprzedniego scenariusza, z ponawianym lub wielokrotnym wykonywaniem samego działania, jak też z jego rejestrowaniem i dokumentowaniem. Miał też odrzucać samopowtarzalność, dążyć do ciągłej transgresji własnej formy oraz istoty. Ta anty-powtórzeniowa interpretacja, dominująca w klasycznych ujęciach sztuki performance na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wciąż w dużym stopniu zachowuje swój autorytet, moc generowania i symbolicznego legitymizowania praktyk performatywnych. Znakomicie streszcza ją znane, wielokrotne cytowane stwierdzenie Peggy Phelan: „Performance żyje jedynie w teraźniejszości. Performance nie może zostać zachowany, zarejestrowany, zdokumentowany ani też w inny sposób uczestniczyć w obiegu reprezentacji, które reprezentują inne reprezentacje: gdy tak się jednak dzieje, staje się on czymś innym niż performance. […] Byt performance […] staje się sobą poprzez swoje zniknięcie. […] Performance zdarza się w czasie, który już się nie powtórzy. Performance może zostać powtórnie wykonany, ale samo to powtórzenie naznacza go »innością«".[1]

Choć P. Phelan broni anty-powtórzeniowego etosu sztuki performance, to przyznaje, że powtórzenie, zarówno w sensie dokumentacji, jak i opartego na niej re-performance czy re-enactment, jest zawsze możliwe. Z jednej strony, każdy performance **może**, choć **nie powinien** być powtarzany. Z drugiej strony, P. Phelan próbowała

wykazać, że takie powtórzenie jest jednak niemożliwe: powtarzając performance, nieuchronnie naznaczamy go „innością", powodujemy, że przestaje on być sobą i staje się „czymś innym niż performance". Założyła ona więc, że powtórzenie jest w tym wypadku niemożliwe, gdyż nie przynosi tego samego, lecz różnicę, transformację, stawanie się innym performance.

Czy jednak powtórzenie, które nie niosłoby ze sobą inności, jest w ogóle możliwe? „Banalny paradoks" wszelkiego powtórzenia, zarówno bardziej „innowacyjnego", jak i bardziej „rekonstrukcyjnego", polega wszak na jego różnicującym charakterze. Nie może to być zatem argument za niemożnością powtórzenia performance. Co więcej, transformacyjne powtórzenie nie kłóci się z istotą czy też „bytem" performance, z jego jednorazowością i niepowtarzalnością. Wręcz przeciwnie – to właśnie ono pozwala im się urzeczywistnić i zamanifestować. Powtórzenie pozwala dostrzec, że performance jest za każdym razem inny, za każdym razem jest jednorazowy i niepowtarzalny. Zamiast więc definiować sztukę performance w opozycji do powtórzenia, jak czyni to P. Phelan, należałoby odwrócić sytuację i potraktować powtórzenie jako warunek możliwości performance: uznać, że to dzięki możliwości powtórzenia i bycia przekształconym za jego sprawą w coś innego, performance może się w ogóle zdarzyć.[2] Podkreślam, że chodzi o możliwość, która z góry definiuje każdy performance, nawet ten, który faktycznie nie został w żaden sposób powtórzony. Jeśli jednak powtórzeniami są wszelkie formy archiwizacji czy upamiętnienia, to być może w historii nie zaistniał żaden performance, który nie uległ faktycznie powtórzeniu.

Redefinicja, której konieczność zarysowałem powyżej, dokonuje się przede wszystkim w sferze praktycznej, w historii sztuki performance. Najprościej rzecz biorąc, następuje tam odejście od anty-powtórzeniowego etosu – a może należałoby powiedzieć „anty-powtórzeniowej ideologii" – lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w stronę dającego o sobie znać już w latach dziewięćdziesiątych zainteresowania dokumentacją, re-performance i re-enactment. W krótkiej historii artystycznego performance źródłowa możliwość powtórzenia, początkowo w dużym stopniu negowana, marginalizowana czy wykluczana, zaczyna dochodzić do głosu i być coraz szerzej, coraz bardziej świadomie i twórczo wykorzystywana.

Jakie czynniki zadecydowały i wciąż decydują o tej historycznej transformacji? Wymieńmy przynajmniej niektóre z nich. Pierwszym takim czynnikiem – a nawet swego rodzaju „meta-czynnikiem" – jest samo istnienie historii sztuki performance. Współczesny performance ma już określoną tradycję, rozwija się w historycznym zdystansowaniu od swoich początków. W przestrzeni tego dystansu otwiera się możliwość twórczego konstruowania relacji do historii i czynienia jej częścią, niekiedy kluczową, aktualnych praktyk performatywnych. W praktykach tych pojawia się intertekstualny, czy może raczej „interperformatywny" dialog z przeszłością, prowadzony z różnych perspektyw i realizujący rozmaite cele – w grę może wchodzić dążenie do wyobrażeniowej identyfikacji, konstruowania tożsamości i upodmiotowienia poprzez odniesienie do innego, ale też próba zawłaszczania kapitału symbolicznego jego działań. Istnienie historii sztuki performance oznacza też jednak, że dzisiejsze praktyki performatywne są źródłowo „wrzucone" w relację do tradycji, przez co muszą się do niej odnieść: mogą próbować się od niej odciąć, ale też podjąć starania, by ją na różne sposoby przepracowywać. Ważną rolę w omawianych tu historycznych przemianach odgrywa też czynnik instytucjonalny. Chodzi o wpisywanie performance w narrację historii sztuki i związane z tym badania zachowanej dokumentacji przez historyków i historyczki sztuki, a także o gromadzenie i coraz częstsze prezentowanie przez muzea oraz galerie archiwów efemerycznych praktyk z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Kulturowe upamiętnianie sztuki performance i dystrybuowanie pamięci o niej prowadzi z kolei do pogłębienia się sytuacji, w której doświadczenie performance jest zapośredniczone medialnie. W efekcie kształtuje się swoista postpamięć tradycji artystycznych efemeryd, afektywnie przyswajana i interioryzowana przez tych, którzy nie byli ich świadkami. Należą do nich również współczesne performerki i performerzy, którzy „ucieleśniają" elementy historycznego „archiwum" performance, mniej lub bardziej świadomie powtarzając i przetwarzając je w swoich działaniach. Tłem i kontekstem tych procesów jest współczesne „społeczeństwo performansu"[3] oraz cyberkultura z rozwojem technologii medialnych, postmodernizmem, sztuką zawłaszczenia (*appropriation art*) lat osiemdziesiątych, zjawiskiem recyclingu kulturowego oraz kulturą remiksu, opartą na strategiach postprodukcyjnych. Nie sposób pominąć przy tym presji

czynnika ekonomicznego: zarówno dokumentacja, jak i re-enactment mogą nadawać efemerycznym działaniom status towarów i wprowadzać je w globalną cyrkulację kapitału. W tym sensie działania instytucji artystycznych, gromadzących dokumentację sztuki efemerycznej i stymulujących powstawanie różnego rodzaju rekonstrukcji czy re-enactment, wpisują sztukę performance we współczesny przemysł kulturowy, zawłaszczając i niwelując przypisywany jej potencjał emancypacyjny. Jednocześnie do głosu dochodzi aktywistyczna polityka dziedziczenia: pragnienie odkrycia na nowo i „odzyskania" impulsów emancypacyjnych, wydobycia ich z historycznego archiwum po to, by poddać je aktualizacji i na powrót wprowadzić do współczesnej przestrzeni kulturowo-społecznej. Artystyczni „archiwiści" i „archiwistki" poszukują w przeszłości potencjałów działania i zmiany, starając się oddzielać formy przeszłych rozwiązań, które nie zostały zrealizowane bądź też się nie sprawdziły, od kryjących się w nich imperatywów, wciąż istotnych dla teraźniejszości i przyszłości.

Zjawiskom tym towarzyszą przemiany teorii i narracji historycznej o praktykach efemerycznych. Najogólniej rzecz biorąc, od późnych lat dziewięćdziesiątych mamy do czynienia z wyłanianiem się tego, co będę określał mianem „krytycznego dyskursu o sztuce performance". Jego „krytyczność" wyraża się przede wszystkim w badaniu na nowo warunków możliwości zaistnienia performance i jego funkcjonowania jako zdarzenia artystycznego, kulturowego, ekonomicznego, społeczno-politycznego itd. Aby zrealizować tak ujęty cel, dyskurs ten musi poddać krytyce dominujące dotąd koncepcje sztuki performance oraz poddać ją reinterpretacji, wydobyć jej złożoność, stworzyć nowe pojęcia dla jej opisu, ale też ukazać pewne ideologiczne roszczenia, towarzyszące samym jej praktykom. Kluczową rolę pełni tu przemyślenie relacji sztuki performance i powtórzenia, przede wszystkim w postaci dokumentacji oraz re-enactment. To właśnie wzmożone zainteresowanie dokumentacją performance oraz pojawienie się na gruncie sztuki współczesnej pojęcia i praktyki re-enactment dostarczyło decydujących impulsów dla rozwinięcia się tej krytycznej tendencji w dyskursie o sztuce performance. Jej rozwój wspierały inspiracje teoretyczne płynące w głównej mierze z derridiańskiej dekonstrukcji oraz wzajemnego otwarcia się na siebie dwóch różnych sposobów podejścia do sztuki performance: historii sztuki i *performance studies*.

*

Jedną z najważniejszych postaci organizujących i kształtujących ten krytyczny dyskurs jest historyczka sztuki Amelia Jones. Oto niektóre spośród działań podejmowanych przez nią na tym polu. W 1997 roku, w piśmie *Art Journal* ukazał się jej tekst „»Presence« in Absentia: Experiencing Performance as Documentation",[4] podsumowujący poniekąd wystawy i dyskusje, jakie w latach dziewięćdziesiątych dotyczyły zagadnienia relacji sztuki performance i różnych form jej dokumentacji. Artykuł ten stał się jednym z punktów wyjścia dla dalszych przewartościowań w teorii i historii sztuki performance, do dziś stanowi też punkt orientacyjny na mapie krytycznego dyskursu o tej formie praktyk artystycznych. Ponad dekadę później, w 2011 roku, w piśmie *TDR: The Drama Review* A. Jones opublikowała tekst „»The Artist is Present.« Artistic Re-enactment and the Impossibility of Presence",[5] zawierający krytyczną recenzję retrospektywnej wystawy Mariny Abramović w nowojorskim Museum of Modern Art oraz ogólniejszą refleksję nad zjawiskiem re-enactment w polu sztuki współczesnej. Wyrazem dążeń do zorganizowania szerszej dyskusji na ten temat było „Forum: Performance, Live or Dead", rodzaj ankiety, która ukazała się w tym samym roku w *Art Journal*. Jones zwróciła się do artystów i artystek wykorzystujących strategię re-enactment, jak również kuratorów i kuratorek organizujących projekty poświęcone tego rodzaju praktykom, z pytaniem o negatywne i pozytywne konsekwencje „aktualnego dążenia do instytucjonalizacji sztuki performance poprzez jej dokumentację (często na stronach internetowych lub w archiwach), re-enactment performance oraz organizowanie w galeriach i muzeach sztuki wystaw poświęconych historii sztuki performance".[6] Wreszcie, w 2012 roku ukazała się antologia *Perform, Repeat, Record. Live Art in History,*[7] zredagowana wspólnie przez A. Jones i Adriana Heathfielda, badacza wywodzącego z pola *performance studies*. Jest to jak dotąd najobszerniejsza i najpoważniejsza publikacja poświęcona krytycznemu dyskursowi o sztuce performance. Podejmuje kwestię natury zdarzenia performance, relacji między efemerycznymi działaniami artystycznymi i ich dokumentacją, a także różnych sposobów upamiętniania sztuki performance. Zawiera zarówno

przedruki, jak i materiały premierowe: teksty teoretyczne, autokomentarze artystów oraz artystek i dokumentacje ich praktyk, opisy re-enactment, wywiady. Znajdują się tam również chronologiczne zestawienia wydarzeń z historii sztuki performance, a także instytucjonalnych debat oraz projektów poświęconych dokumentacji i re-enactement efemerycznych działań. W zamierzeniu obojga redaktorów książka ma wykraczać poza perspektywę amerykańsko-zachodnioeuropejską i rewidować uznawany w jej ramach kanon poprzez skonfrontowanie go z archiwami i narracjami z innych części świata: z Europy Wschodniej, Azji i Ameryki Południowej.[8] Ten aspekt wypada zresztą najsłabiej, szczególnie w przypadku odniesienia do historii sztuki performance w Europie Wschodniej, które jest ledwie zamarkowane. W żadnym razie nie prowadzi ono do radykalnego przekształcenia zachodniego, hegemonicznego kanonu sztuki performance i towarzyszącego mu dyskursu – w tym względzie pozostaje jeszcze dużo do zrobienia. Póki co, fragmenty innych, nie-zachodnich narracji o sztuce performance stają się raczej narzędziem legitymizacji tego dyskursu jako samodekonstrukcyjnego, otwierającego się na zjawiska zewnętrzne.

Wróćmy jednak do tekstu „»Presence« in Absentia: Experiencing Performance as Documentation." A. Jones kwestionuje w nim przekonanie, że jedynie bezpośredni ogląd wykonywanego „na żywo" performance pozwala właściwie i w pełni zrozumieć jego znaczenie. Ogląd taki, jakkolwiek posiada własną, nieredukowalną specyfikę i różni się od analizowania dokumentacji performance, to jednak nie gwarantuje dostępu do jego historycznej „prawdy". Odnosząc się do performance Carolee Schneemann *Interior Scroll* z 1975 roku, Jones pisze, że „bezpośredni, fizyczny kontakt z artystką, która wyciąga z waginy zwój w nie większym stopniu dostarcza nam »wiedzy« na temat jej podmiotowości lub intencjonalności niż obejrzenie filmu lub zdjęcia tego działania".[9] Badaczka uznaje też, że nie istnieje właściwie coś takiego, jak „bezpośredni" dostęp do wytworów kulturowych, w tym do sztuki. Znaczenie, jakiego nabiera ciało artysty czy artystki w trakcie performance zależy od kontekstu interpretacyjnego, w jakim sytuuje je odbiorca. Dlatego też w trakcie oglądanego „na żywo" performance uchwycenie i zrozumienie sensu efemerycznych działań może być trudniejsze niż później, gdy retrospektywnie będzie się analizować i kontekstualizować ich zarchiwizowane ślady – dokumentację fotograficzną lub filmową.

Archiwalne ślady performance nie są już zatem zewnętrznymi, nieistotnymi dodatkami do procesualnego działania, lecz tym, co pozwala mu zyskać znaczenie i status symboliczny w sferze kultury. Co więcej, zdaniem A. Jones konsekwentne przemyślenie relacji „żywego" performance do dokumentacji każe odrzucić wszelkie koncepcje zakładające „pełnię obecności" ciała (i podmiotowości) działającego artysty lub artystki oraz bezpośredni dostęp odbiorców do immanentnego sensu oglądanego działania. Ciało w sztuce performance nie jest w pełni obecną, samowystarczalną znaczeniowo „cielesnością". Uobecnia się raczej jako ekspozycja – a czasem wręcz jako dramatyzacja – braku tej pełni, jako znak, którego znaczenie kształtuje się jedynie w relacjach z innymi, wzajemnie uzupełniającymi się znakami. Nawiązując do pism Jacques'a Derridy, A. Jones określa performatywne ciało jako suplement w łańcuchu innych suplementów, do których należy między innymi narracja słowna, obraz fotograficzny lub filmowy oraz inne elementy wizualne wchodzące w skład danego działania artystycznego, jak również fotografie, zapisy wideo lub teksty archiwizujące to działanie dla przyszłości.[10] Archiwalne zapisy są bowiem niezbędne dla samego działania: każdy z nich będzie uzupełniał cechujący je brak samowystarczalności znaczeniowej, współkształtował jego efekt oraz sens. One również nie są jednak samowystarczalne – aby zyskać status archiwalnych dokumentów potrzebują autorytetu tegoż właśnie działania. Chodzi tu więc o wzajemną suplementarność: „Zdarzenie sztuki ciała wymaga fotografii, która potwierdzi, że miało ono miejsce; fotografia potrzebuje zdarzenia sztuki ciała jako ontologicznego »zakotwiczenia« swej indeksalności".[11] Powtórzenie, jakim jest dokumentacja performance, traci zatem swój wtórny i zewnętrzny status. Jest konieczną częścią samego działania, czymś, co z góry warunkuje możliwość jego zaistnienia i zyskania kulturowego sensu.

Problematyka powtórzenia dochodzi w pełni do głosu w książce *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Jak stwierdza A. Heathfield, kwestią, wokół której krążą wszystkie zawarte tam analizy, jest „wzajemne uwikłanie performance i powtórzenia, jednostkowego momentu i jego iteracji, stawania się performance materią i jego stawania się tekstem".[12] Jest to klucz do wydobycia paradoksu sztuki performance, która „istnieje jednocześnie w teraźniejszości i przeszłości, odchodzi i pozostaje, a jej tendencji do

zniknięcia i dematerializacji przeciwstawia się jej zdolność do pozostawania, zaznaczania się i zostawiania innego rodzaju śladów. Sztuka performance na różne sposoby manifestuje się globalnie w dokumentacyjnych, archiwalnych i dyskursywnych reprezentacjach […]. Performance odciska się w pamięci swych widzów, w ich świadectwach, w materialnych przedmiotach i przestrzeniach, w różnych formach »tekstu«: wciąż na nowo ulega rozplenianiu".[13]

Wszystkie te powtórzeniowe formy różnią się od tego, co rejestrują, ale wszystkie też powtarzają, poszerzają i przekształcają „życie performance". Owo „życie" nie jest jednorodne – ma charakter wieloraki, pokawałkowany, jest wciąż inaczej reprezentowane i re-performowane. Tym zatem, co warunkuje performance i trwale definiuje jego kondycję, jest nieustanna transformacja. Dystansując się od koncepcji P. Phelan, A. Heathfield odrzuca ideę stworzenia ontologii performance, która jednoznacznie określałaby jego „byt" lub „istotę". W zamian proponuje skupić się na jego „ontogenezie", czyli zwrócić uwagę na jego stawanie się, rozwój w czasie i przemiany w różnego rodzaju powtórzeniach, nie zaś koncentrować się na jego punktowej, efemerycznej obecności w pewnym „tu i teraz".[14] W takim ujęciu, wielorakie formy powtórzenia nie sytuują się w opozycji do „życia performance", lecz konstytutywnie do niego przynależą. Stanowią swego rodzaju *Nachleben* performance, są formami jego „postżycia" lub „życia rozszerzonego", mediami jego nieustannie transformującego się kulturowego istnienia. Szczególną rolę pełnią tu wszelkiego rodzaju re-performance i re-enactement. Zarówno A. Heathfield, jak i Jones zdecydowanie przeciwstawiają się rozpowszechnionej tendencji, by w tego rodzaju praktykach dostrzegać sposób na przysłowiowy „powrót do przeszłości" i proste odtworzenie pierwotnego performance. A. Heathfield podkreśla różnicujący charakter każdego takiego re-enactment, a Jones zauważa, że re-enactment, który nie rozpoznaje i nie odgrywa nieuchronnej różnicy względem pierwotnego zdarzenia, wikła się w mistyfikujący i zideologizowany dyskurs o autentyczności, geniuszu oraz możliwości odtworzenia pierwotnej intencji, źródłowej obecności i znaczenia danego performance.[15]

W samej książce znalazł się przedruk tekstu Philipa Auslandera „The Performativity of Performance Documentation".[16] Jest to próba radykalizacji przywoływanej już tezy Amelii Jones o wzajemnej zależności oraz suplementarności performance i dokumentacji. Zdaniem P. Auslandera, Jones podważyła założenie prostej wtórności i zewnętrzności dokumentacji względem pierwotnego zdarzenia performance, ale zachowała inne wątpliwe przekonanie – o tym, iż fotograficzna dokumentacja jest w stanie poświadczyć fakt zajścia oraz realność tegoż zdarzenia. Odrzuciwszy to przekonanie, P. Auslander dąży do odwrócenia tradycyjnego ujęcia, wedle którego właściwym performance jest realne, cielesne działanie na żywo, a jego dokumentacja stanowi jedynie nieistotny, czysto informacyjny dodatek, mogący zaistnieć lub nie. Chce więc pokazać, że to raczej fotograficzna dokumentacja wytwarza performance jako taki i to jej należy przypisać performatywną moc, zaś zdarzenie „realnego" performance uznać za jej niekonieczny dodatek. W tym celu wyróżnia dwa rodzaje fotograficznej dokumentacji performance: „dokumentalistyczną" – jak w przypadku *Shoot* Chrisa Burdena, oraz „teatralną" – jak w przypadku performance dokamerowych Vito Acconciego, ale też autoinscenizacji Cindy Sherman. Wspomina też o szczególnym przykładzie tak rozumianej „teatralności", a mianowicie o dokumentach-fotomontażach, do których należy słynny *Le Saut dans le Vide*, czyli „skok w pustkę" Yves'a Kleina. Wydawałoby się, że dokumentacja „teatralna", obejmująca sytuacje, w których performance odbywał się bez udziału publiczności i miał charakter ściśle dokamerowy, różni się zasadniczo od dokumentacji „właściwego" performance, wykonywanego na żywo przed publicznością. Jeśli jednak bacznie przyjrzeć się faktycznym praktykom wielu performerów i performerek w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jak choćby przywoływanego już C. Burdena, to okaże się, że cechę „dokamerowości" można przypisać również „właściwym" performance. Artyści i artystki aranżowali bowiem performance w taki sposób, aby mogły one zostać sfotografowane lub sfilmowane, pieczołowicie wybierali też później materiał dokumentalny, który miał reprezentować ich działania dla potomności i zapewniać im status oraz sens symboliczny w kulturze. Uderzające jest również to, że dokumentacja rzadko ukazuje publiczność, a skupia się na samym działaniu jako „dziele" performera. Udział publiczności nie jest zatem warunkiem koniecznym performance, a on sam przeistacza się raczej w rodzaj surowego, wstępnego materiału dla potrzeb dokumentacji, odpowiednio później redagowanego i opracowywanego. W tym

sensie performance wykonywany na żywo przed publicznością nie różni się zasadniczo od performance dokamerowego, wydarzającego się dla widzów i doświadczanego przez nich wyłącznie w postaci fotograficznej dokumentacji.

Ten tok rozumowania prowadzi P. Auslandera do wniosku, że dokumentacja nie jest – ujmując to w kategoriach austinowskiej teorii aktów mowy – „konstatacją", która stwierdza fakt uprzedniego, rzeczywistego zdarzenia się performance, lecz raczej „performatywem", który dopiero wytwarza zdarzenie performance, urzeczywistnia pewne zdarzenie jako performance. „Akt dokumentowania jakiegoś zdarzenia jako performance jest tym, co konstytuuje go jako taki".[17] Widać to szczególnie dobrze w przypadku wydarzeń performance odbywających się realnie, ale bez udziału publiczności i obejmujących wykonywanie działań, które wizualnie nie różnią się od zwykłych, codziennych czynności. Akt fotograficznego dokumentowania tych działań jako performance jest wówczas czynnikiem nadającym im status działań artystycznych, a wykonującym je ludziom status performerów bądź performerek.

Na tym jednak nie koniec. P. Auslander radykalizuje swoją argumentację i stwierdza, że aby coś zaistniało kulturowo jako performance artystyczny, nie musi się w ogóle realnie wydarzyć – w sensie wydarzenia poza przestrzenią fotograficznej dokumentacji. W tym sensie sztuką performance jest również kleinowski „skok w pustkę" – „teatralny" montaż fotograficzny, dokumentujący zdarzenie, które realnie, w takiej postaci, jak widzimy to na zdjęciu, nie miało miejsca. Co ciekawe, aby wesprzeć tę prowokacyjną tezę, P. Auslander sięga po przykład z dziedziny kultury popularnej. Otóż pisze on, że utwory The Beatles składające się na album *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band* również nigdy nie zostały wykonane przez zespół w takiej postaci, jak słychać to na wyprodukowanym i zmontowanym studyjnie nagraniu. Nie zmienia to faktu, iż w tej właśnie postaci funkcjonują dla odbiorców jako pełnoprawne wykonania muzyczne. Jak widać, P. Auslander neguje istnienie wyraźnej granicy między kulturowym funkcjonowaniem sztuki performance a rozległą dziedziną kultury medialnej o na wskroś montażowym charakterze. Lecz choć jasne jest, czego ma dotyczyć wskazana przez niego analogia, to nie sposób nie dostrzec, że ma ona ograniczony charakter: wykonanie na żywo utworów The Beatles samo w sobie nie niesie tak dużego zagrożenia dla zdrowia i życia, jak ewentualna próba realnego wykonania performance Yves'a Kleina.

Uznanie „skoku" Kleina za pełnoprawny performance pociąga za sobą zmianę sposobu myślenia o wszelkich performance artystycznych w ich relacji do dokumentacji. To, co było uznawane za problematyczny, marginalny i graniczny przypadek, ukazuje teraz naturę całego pola sztuki performance. Zmianę tę można by określić jako przejście od estetyki skupionej na podmiocie twórczym do estetyki recepcji. Fotografia „skoku" Y. Kleina wygląda jak zdjęcie dokumentalne: na poziomie samego zjawiska, samego obrazu, jaki ukazuje, nie dostarcza widzowi żadnej wiedzy pozwalającej rozstrzygnąć, czy ma on do czynienia z dokumentalnym zapisem realnego zdarzenia, czy też raczej z „teatralnym", odpowiednio zainscenizowanym i zmontowanym efektem takiego zdarzenia. P. Auslander zauważa, że z perspektywy widza autentyczność dokumentacji performance nie lokuje się w relacji do tego, czy działanie artysty realnie miało miejsce, lecz zależy od tego, czy fotografia jest w stanie przekonująco wytworzyć wyobrażenie i wrażenie takiego działania. Nawet uzyskana skądinąd wiedza, iż działanie to nie miało miejsca, nie zmienia tu niczego istotnego. Dla widza liczy się to, czy fotografia daje – można by powiedzieć: „performuje" – wyobrażenie o „estetycznym projekcie" artysty i dostarcza przyjemności z obcowania z nim. Z perspektywy estetyki recepcji, aktem urzeczywistnienia tego projektu, jego performatywem lub performance, jest sama fotografia.

Uwagi P. Auslandera, choć mogą się wydać ekstrawaganckie i prowokacyjne, rzucają światło na mechanizmy recepcji oraz performatywny potencjał dokumentacji artystycznych performance. Pomagają zrozumieć taki choćby przypadek, jak performance *Action Pants: Genital Panic* Valie Export, opisywany w tym samym tomie przez Mechtild Widrich.[18] Performance ten miał się wydarzyć w 1969 roku, w Monachium. V. Export, z karabinem w ręce, ubrana w spodnie z trójkątnym wycięciem, odsłaniającym nagie krocze, wkroczyła do sali kinowej w trakcie projekcji filmu erotycznego i przeszła wolno między rzędami krzeseł. Istotą działania miała być konfrontacja męskiej publiczności z realnym ciałem kobiecym i krytyka jego uprzedmiotowionego obrazu. M. Widrich próbowała dotrzeć do świadectw tego zdarzenia. Znane fotografie, ukazujące V. Export siedzącą na krześle, z odsłoniętym kroczem i karabinem w rękach, zostały wykonane później, w trakcie zainscenizowanej sesji, w wiedeńskim studio Petera Hassmana. Samo

monachijskie działanie nie zostało w żaden sposób udokumentowane, jest znane jedynie z kilku różniących się między sobą relacji, jakie V. Export przedstawiła w wywiadach. Pominę tu szczegóły iście detektywistycznej analizy M. Widrich – istotne jest to, że ostatecznie stawia ona hipotezę, iż monachijskie zdarzenie mogło w ogóle nie mieć miejsca, a performance V. Export zafunkcjonował w świadomości odbiorców i wszedł do kanonu historii sztuki dzięki performatywnej sile fotografii oraz narracji artystki. Badaczka nie uznaje, iż doszło w tym wypadku do aktu fałszowania. Skłania się raczej do interpretacji, iż fotografie oraz opisy odnoszą się do performance „wyobrażonego" i stanowią część jego zdarzenia w sferze symbolicznej. W tym sensie performance V. Export zdarzył się i wciąż się zdarza w swych dokumentacyjnych powtórzeniach, choć zarazem jest wysoce prawdopodobne, że do realnego działania w monachijskim kinie nigdy nie doszło.

Analiza ta w dużym stopniu potwierdza koncepcję P. Auslandera, uwypukla też jednak jej braki. M. Widrich sama wdaje się zresztą w krótką polemikę, zasadnie zarzucając P. Auslanderowi, iż zaniedbuje kwestię złożonej i pełnej napięcia relacji między realnie odbywającym się performance a jego dokumentacją. Uwagę tę można by rozwinąć w następujący sposób. Mówiąc o „estetycznym projekcie" artysty, performowanym przez fotografię, P. Auslander wydaje się sprowadzać sztukę performance do jej aspektu koncepcyjnego czy też właśnie wyobrażeniowego. Tymczasem w wielu performance, szczególnie wywodzących się z tradycji body art, istotną cechą samej idei sztuki jako działania na żywo, a także znaczącym artystycznie elementem koncepcji konkretnych performance była właśnie realność działania oraz odczuwania określonych stanów przez artystkę lub artystę. Także widownia musiała być świadoma, że działania te mają charakter realny – świadomość ta stanowiła wręcz podstawę pełnego doświadczenia odbiorczego performance. To, czy ktoś naprawdę wbija sobie gwóźdź w rękę, czy też udaje, że to robi, zmienia odbiór performance, a w efekcie wpływa na ocenę jego artystycznego sensu i wartości.

P. Auslander słusznie twierdzi, że to, co widać na zdjęciu, często nie jest w stanie dostarczyć nam wiedzy, czy dane działanie miało charakter realny, czy też w grę wchodził jedynie „teatralny" efekt realności. Jak wiadomo, sama w sobie fotografia jest niedookreślona referencyjnie i semantycznie. Tym jednak, co pozwala ją pod tym względem dookreślać, są wszelkiego rodzaju suplementarne świadectwa historyczne. Inne źródła, innego rodzaju dokumenty mogą nie dawać nam absolutnej pewności co do tego, czy dane działanie realnie nastąpiło, lecz zwiększają prawdopodobieństwo jego zdarzenia i budują w nas przeświadczenie, iż ono faktycznie zaszło. Nie trzeba tu zresztą wdawać się w rozważania nad ontologią dokumentów historycznych i metodologią ich badania. Wystarczy, że spojrzymy na to zagadnienie z perspektywy estetyki recepcji, która jest podstawą koncepcji P. Auslandera. Gdy wiemy, czy raczej jesteśmy przekonani, że oglądane na zdjęciu działanie realnie zaszło, tworzymy sobie inne jego wyobrażenie i odmiennie je oceniamy, niż wówczas, gdy jesteśmy przeświadczeni, że nie miało ono realnie miejsca. Nie oznacza to automatycznego wartościowania i hierarchizowania – w niektórych wypadkach przekonanie o „teatralności" danego działania może prowadzić do jego wyższej oceny, niż w sytuacji, gdyby było ono realnie wykonywane. Chodzi po prostu o to, że tego rodzaju przeświadczenie lub jego brak zmienia w naszych oczach charakter i tożsamość oglądanego na fotografii działania.

Być może więc należałoby mówić nie tyle o samodzielnej performatywności dokumentacji fotograficznej, lecz o jej współperformatywności – swego rodzaju (otwartej) wspólnocie performatywnej, dzielonej przez samo działanie, jego fotograficzną dokumentację i inne historyczne przekazy poświadczające jego zajście. Aby fotografia mogła ustanawiać kulturowy status danego działania jako performance, niezbędne są suplementarne dokumenty, zaświadczające o „realności", bądź też „teatralności" tego działania. I choć różnica między tymi dwiema sytuacjami – „realnością" i „teatralnością" – może być czasem nieostra lub wręcz nieuchwytna, a samo pojęcie „realności" performance jawić się jako wysoce problematyczne, to nie można pozbywać się go w taki sposób, jak zrobił to P. Auslander. Co więcej, idea współperformatywności dokumentacji pozwala analizować różne rodzaje relacji między performance na żywo a jego fotograficznym powtórzeniem, jak też zwracać uwagę na swoiste „suplementarne performance" artystów i artystek: na strategie celowego – jawnego bądź ukrytego – wpływania przez nich na kształt wspomnianej relacji.

Uznanie różnych form dokumentacyjnej reprodukcji za integralną część performatywnych praktyk artystycznych prowadzi także do zrewidowania podstawowych założeń ontologii performance. Na celowniku ponownie znajduje się koncepcja P. Phelan, wedle której „byt" performance zawiera się w jego efemeryczności, w jego „znikaniu". Christopher Bedford podważył adekwatność tego ujęcia, twierdząc, że życie performance nie ogranicza się do teraźniejszego momentu samego działania, ale trwa też później, dzięki wszelkiego rodzaju powtórzeniom – dokumentacjom, opisom, analizom, re-enactment itd.[19] Wszystkie one rozszerzają życie i oddziaływanie performance w sferze kulturowej. Co więcej, pod jego nieobecność mogą ujawnić własny potencjał performatywny, przekształcać i aktualizować sens pierwotnego zdarzenia, wpisując je w zmieniające się konteksty artystyczne i społeczne. Uwagi C. Bedforda pozwalają na nowo sformułować pojęcie performance jako *time-based art*, sztuki opartej na czasie. Uświadamiają konieczność wzięcia pod uwagę złożonej czasowości istnienia performance, obejmującej również jego późniejsze trwanie, czy raczej powracanie w czasie: coś, co można by nazwać postczasem" jego rozszerzonego życia.

Na takim właśnie pojęciu czasowości miałaby się opierać proponowana przez C. Bedforda „wirusowa ontologia"[20] sztuki performance. Traktuje ona pierwotne działanie jako zdarzenie, które od początku dzieli się i szerzy, mutując w późniejszej, potencjalnie nieskończonej serii zdarzeń. Przedmiotem sztuki performance oraz obiektem zainteresowania jej „wirusowej ontologii" nie jest zatem tylko „pierwotny" akt działania, lecz długa, złożona i transformacyjna „historia śladów". Ontologia ta musi więc stać się jednocześnie historiografią, która rekonstruowałaby i analizowałaby „życie i post-życie" danego performance.[21]

Próbę uściślenia statusu dokumentacyjnych powtórzeń performance oraz dookreślenia charakteru jego „rozszerzonego życia" podejmuje Meiling Cheng w tekście „Prosthetic Present Tense: Documenting Chinese Time-based Art." Tak jak przywoływani wcześniej autorzy i autorki, Cheng dąży do tego, by utwierdzić względną autonomię dokumentacji względem źródłowego działania. Proponuje więc mówić o niej nie tyle w ategoriach „martwego," statycznego archiwum, czy nawet repertuaru partytur do re-enactment, ile w kategoriach „wirtualnego życia" i „wirtualnego performance". Dzięki swej konceptualnej podstawie, sztuka performance redefiniuje dialogiczną relację między działaniem na żywo i publicznością jako obietnicę, którą mogą podejmować i wypełniać również odbiorcy „wirtualni", nieobecni podczas tego działania. Dokumentacja, jako forma upamiętniania, pozwala przyszłym odbiorcom artykułować i upowszechniać, aktualizować i przekształcać sens pierwotnego działania w kolejnych „dyskursywnych pamięciach": opisach, analizach, recenzjach itd. Przedłużając, rozszerzając i intensyfikując jego życie, odbiorcy sami angażują się w ten rodzaj działania, który można określić jako „protetyczny performance". Każda tego rodzaju „proteza" nie tylko uzupełnia i wzbogaca pierwotny akt działania, ale też daje dostęp do niego tym, którzy nie mogli być jego świadkami w przeszłości. Chodzi tu więc także o protetyczną pamięć, oferującą – zgodnie z koncepcją Alison Landsberg, przywoływaną przy tej okazji przez Cheng – możliwość przyswajania sobie zmediatyzowanych wspomnień zdarzeń i sytuacji, których się nigdy nie doświadczyło. Dzięki niej, przyszli odbiorcy mogą percypować przeszłą realizację artystyczną we własnej teraźniejszości – w nawiedzonym przez pamięć przeszłości, protetycznym czasie teraźniejszym.[22]

Na inny aspekt protetycznego życia performance w dokumentacji zwraca uwagę Boris Groys w wielokrotnie publikowanym tekście „Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation."[23] Wedle B. Groysa, tym, co definiuje sztukę performance, a także wiele innych typów współczesnych praktyk artystycznych, jest założenie tożsamości sztuki z „życiem" – czystą aktywnością, czystym działaniem, którego nie wieńczy żadne skończone dzieło. Sztuka współczesna jest kształtowaniem tak rozumianego życia, a wszelkie przedmiotowo-medialne ślady, jakie tym niemniej wytwarza, są jedynie dokumentacją powstającej w ten sposób „formy życia": „Sztuka staje się formą życia, zaś dzieło sztuki staje się nie-sztuką, zwykłą dokumentacją tej formy życia. Można by również powiedzieć, że sztuka staje się biopolityczna, ponieważ zaczyna używać środków artystycznych do wytwarzania i dokumentowania życia jako czystej aktywności. W istocie dokumentacja sztuki jako forma artystyczna mogła się rozwinąć jedynie w kontekście współczesnej epoki biopolitycznej, w której samo życie stało się obiektem technicznych i artystycznych interwencji".[24]

Dokumentacja odgrywa ambiwalentną rolę w odniesieniu do artystycznie formowanego życia: wyrywa z niego i utrwala pewne jego fragmenty, czyniąc je „martwymi", „sztucznymi" reprodukcjami żywego procesu, ale dzięki odpowiednim strategiom może je też na powrót „ożywić", wpisując je w czas, historię i narrację. W tym sensie dokumentacja sztuki sama jest „sztuką przemiany sztucznych rzeczy w żywe, technicznej praktyki w żywą aktywność: to biosztuka, która jest jednocześnie biopolityką". Aby lepiej naświetlić to zagadnienie, B. Groys reinterpretuje Benjaminowskie pojęcie aury. Oryginalność, jednostkowość, niepowtarzalność – aspekty życia, jakie mieszczą się w pojęciu aury, są zasadniczo funkcją relacji do kontekstu czasoprzestrzennego, do miejsca i czasu zaistnienia określonego działania artystycznego. Dokumentacja reprodukuje działania, wyrywa je z zakorzenienia w jednostkowym „tu i teraz", zmienia w coś ahistorycznego i pozbawionego przestrzennego ulokowania. Gdy jednak sama staje się częścią przestrzenno-narracyjnej instalacji, jest w stanie na powrót umiejscowić i czasowić reprodukcję, nadając jej status i aurę oryginału. B. Groys sytuuje tak rozumianą biopolitykę dokumentacji na szerszym tle nowoczesnych praktyk technoegzystencji: zastępowania tego, co żywe, tym, co techniczne, ale też przemiany tego, co sztuczne i zreprodukowane w coś oryginalnego i żywego. Wydaje się, iż w swym wywodzie zmierza ostatecznie w stronę postawienia problemu różnych strategii „ożywiania" dokumentacji, a zatem czegoś, co w tym kontekście można by nazwać afirmatywną biopolityką sztuki.

Kwestie pamięci oraz biopolityki pojawiają się również – choć ta druga już raczej *implicite* – w refleksji Rebeki Schneider nad powtórzeniem jako sposobem „pozostawania" performance. Schneider przeciwstawia się podstawowemu założeniu klasycznych ujęć sztuki performance, iż istotą performance na żywo jest „znikanie", pozostawiające po sobie „martwe" pamięciowe ślady, gromadzone w archiwach. Dla R. Schneider tym, co pozostaje i co samo w sobie stanowi już pamięć i archiwum, jest właśnie performatywne działanie na żywo. Chodzi oczywiście o wszelkiego rodzaju re-enactment wcześniejszych zdarzeń historycznych, zarówno działań artystycznych, jak i pozaartystycznych, ale też o performance „pierwotne", „oryginalne". W tej bowiem perspektywie samo rozróżnienie na oryginalny akt i późniejszy re-enactment ulega podważeniu o tyle, o ile każdy performance jest swego rodzaju rytuałem – cytatowym re-performance i ucieleśnieniem wcześniejszych działań, typów zachowań, norm społecznych, nawyków behawioralnych itd. Dzięki temu jest on też aktem upamiętnienia historii oraz transformacji, transmisji i dystrybucji pamięci o niej.[25] Ściślej rzecz biorąc, rodzajem „repozytorium", nośnikiem ponadindywidualnej, zbiorowej pamięci staje się w tym wypadku działające ciało. „Miejscem, w którym osadza się pozostałość jest właśnie ciało w sieci międzycielesnej transmisji afektu i odgrywania – świadectwo oddziaływania [performance] przez pokolenia".[26] R. Schneider podsunęła różne interpretacje fenomenu zbiorowej pamięci osadzonej w performującym ciele. Najciekawsze i najbardziej owocne mogłoby być analizowanie jej w kategoriach powtórzenia zbiorowej traumy, powrotu tego, co represjonowane i wyparte, bądź też jako formy przeciw-pamięci, która sytuuje się w kontrze do dominujących narracji, opartych na autorytecie „obiektywnych", dokumentów historycznych. Najogólniejszą konsekwencją takiego podejścia byłoby zaś uwzględnienie performującego – na różne sposoby i w różnych sferach życia społecznego – ciała jako niezbywalnego miejsca transmisji pamięci i historii. Przy tym wszystkim, wątpliwości może budzić fakt, iż w niektórych miejscach swego wywodu Schneider konstruuje ostrą opozycję między cielesną pamięcią, dość jednoznacznie afirmowaną jako emancypacyjna, oraz odcieleśnionym, zewnętrznym archiwum, które jawi się jako z zasady „imperialne". Nie pozwala to wziąć pod uwagę oddziaływania zewnętrznego archiwum na cielesną pamięć, a przez to utrudnia zrozumienie fenomenów postpamięci. R. Schneider nie zwraca też uwagi na fakt, że cielesna pamięć może transmitować opresyjne, dyscyplinujące lub kontrolujące normy i nawyki. Wreszcie, nie jest jasne, jak w procesie przekazu może dochodzić do ich transformacji. Pomimo tego, motyw ucieleśniania pamięci wydaje się torować drogę do tak dziś koniecznej, natomiast wciąż rzadko podejmowanej analizy performance w kategoriach władzy i produkcji biopolitycznej.

Ekonomiczny wymiar tego, co można by właśnie nazwać biopolityczną produkcją performance krytycznie omawia Sven Lütticken w tekście „Progressive Striptease".[27] W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych sztukę performance często postrzegano jako emancypacyjną i „progresywną" formę praktyk artystycznych. Taki potencjał miał wynikać z efemerycznego charakteru działań performatywnych, które

nie prowadzą do wytworzenia przedmiotowych dzieł, a dzięki temu skutecznie stawiają opór kapitalistycznym mechanizmom utowarowienia i komercjalizacji. W tym kontekście (deklaratywne) odrzucenie wszelkich form trwałej dokumentacji „żywego" działania – w postaci fotografii, filmu czy materialnych „reliktów" – jawiło się jako uzasadniona i pożądana negacja prób jego zawłaszczenia, uprzedmiotowienia oraz przemiany w element „kapitalistycznego spektaklu".[28] S. Lütticken podważył to przekonanie, widząc w nim główny wyznacznik „progresywnej" ideologii performance. Zachodzące już w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przekształcenia kapitalistycznej ekonomii, powstawanie nowych, niematerialnych form pracy i produkcji oraz poszukiwanie/tworzenie nowych sfer dla generowania wartości dodatkowej nie pozwalają na podtrzymywanie klasycznej koncepcji towaru jako materialnego przedmiotu. Towarem może stać się wszystko, co zostanie sprzedane – wszystko to, co daje się wymienić na pieniądze. Ekonomia oparta na dominancie produkcji materialnych dóbr zostaje więc podporządkowana ekonomii usług, ta zaś pretenduje dziś – jak w tytule znanej książki Josepha Pine'a i Jamesa Gilmore'a – do statusu „ekonomii doświadczenia".[29] Tym, co dziś produkowane, sprzedawane i co – na bazie materialnych dóbr i niematerialnych usług – w największym stopniu generuje wartość dodatkową, ma być zatem ostatecznie „doświadczenie".

Powstaje więc pytanie o relację tej nowej ekonomii i sztuki performance, także będącej przecież „produkcją doświadczenia". Tacy współcześni performerzy, jak Tino Seghal, widzą we współczesnych procesach „dematerializacji" produkcji szansę na radykalną przemianę kapitalizmu, a sztukę performance obsadzają w roli kulturowego wzorca i awangardy tej przemiany. S. Lütticken zdecydowanie skrytykował ten pogląd. Z jednej strony, podkreśliła, że współczesna produkcja wciąż zasadniczo opiera się na dobrach materialnych, a niematerialne „doświadczenie" stanowi raczej symboliczną dominantę ogółu produkcji i jako taka jest składnikiem ideologii dzisiejszego „kreatywnego" kapitalizmu. Z drugiej strony, zauważył, że nawet jeśli performance zaistnieje dziś bez jakichkolwiek medialnych czy materialnych śladów, to i tak podlega komodyfikacji. Towarem staje się bowiem samo „żywe" działanie i sam żywy performer. Widać to bardzo dobrze na przykładzie samego T. Seghala, który zakazuje dokumentowania swych performance, lecz w ten sposób generuje wokół siebie i swej sztuki jeszcze większe zainteresowanie medialne, tworząc swoisty „spektakl nie obecności".[30] Sztuka performance, budująca w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych swój kapitał symboliczny w oparciu o odrzucenie „teatralności" i „spektaklu", stała się częścią współczesnej performatywnej kultury, elementem nowego, partycypacyjnego i performatywnego spektaklu. Coraz więcej form pracy i produkcji zmienia się dziś w akty spersonalizowanego performance pracowników, a głównym towarem staje się to, co określa się mianem „kapitału ludzkiego". W tym kontekście można powiedzieć, że zamiast stawiać opór utowarowieniu twórczości artystycznej, sztuka performance faktycznie zradykalizowała jej redukcję do towaru rynkowego, zastępując przedmiotowe dzieła „żywymi" działaniami artystów i artystek.[31]

S. Lütticken słusznie zwrócił też uwagę na quasi-magiczny charakter, jaki zyskało dziś pojęcie performatywności. Sugeruje ono bowiem nieograniczoną przekształcalność świata, możliwość jego swobodnego zmieniania, kreatywnego powoływania do życia nowych stanów rzeczy. To, że zdolność oddziaływania na rzeczywistość ulega tu mistyfikacji i zmienia się w „magię", widać w odmowie uznania i krytycznej analizy wielorakich uwarunkowań, w jakich działanie lub akt mowy mogą być realnie skuteczne.[32] W uwagach tych zawarta jest aluzja do Johna L. Austina, twórcy teorii aktów mowy, który wskazywał na konieczność występowania określonych konwencji, społeczno-kulturowych, prawnych itd. uwarunkowań, gwarantujących skuteczność danego performatywu.[33] S. Lütticken ma niewątpliwie rację: projektowana przez niego analiza uwarunkowań performatywnych działań i ich skuteczności jest niezbędnym gestem, który pozwoli uniknąć dalszej mitologizacji i ideologizacji sztuki performance. Wymaga to jednak wyjścia poza kategorie pojęciowe oferowane przez tradycję myślenia o performatywności, jaką zapoczątkował Austin – należy bowiem pamiętać, że opisywał on funkcjonowanie performatywów normatywnych, nabierających skuteczności w ramach pewnych istniejących uwarunkowań, nie zaś subwersywnych i transformacyjnych, czyli będących w stanie skutecznie podważać i zmieniać same te uwarunkowania. Odpowiedzią na postulat S. Lüttickena byłoby więc badanie faktycznych uwarunkowań dzisiejszego „społeczeństwa performansu", połączone z próbą znalezienia

wśród nich takich, które mogłyby sprzyjać zaistnieniu działań emancypacyjnych. Można by się zresztą zastanawiać, czy analiza sztuki performance, jaką zaproponował S. Lütticken, istotnie obejmuje oba te aspekty. Płynący z niej wniosek, że „doświadczenie" wytwarzane przez sztukę performance jest elementem kapitalistycznej „produkcji doświadczenia" i stanowi estetyzujące odzwierciedlenie jej mechanizmów, jest chyba nazbyt ogólny i jednostronny, przez co utrudnia, jeśli wręcz nie uniemożliwia przemyślenie na nowo emancypacyjnego wymiaru artystycznych performance.[34]

Na konieczność takiego złożonego podejścia do sztuki performance, a ściślej artystycznych re-enactment, wskazuje Helena Reckitt w swej odpowiedzi na ankietę sformułowaną przez A. Jones. H. Reckitt ma świadomość, że re-enactment nie posiada immanentnego potencjału krytycznego czy emancypacyjnego i bardzo łatwo może przekształcić się w sposób na estetyzację i utowarowienie sztuki performance – szczególnie wtedy, gdy zatrzymuje się na próbie odtworzenia przeszłego działania. Istotny potencjał kryje się natomiast w uznaniu i świadomym eksploatowaniu rozbieżności między przeszłym aktem, a jego współczesnym powtórzeniem. H. Reckitt pisała, że w takim wypadkach artyści i artystki – jak na przykład Sharon Hayes, realizująca jednoosobowe re-enactment protestów społeczno-politycznych w projekcie *In the Near Future* – są w stanie „zwrócić powtórzenie przeciwko samemu sobie, aby przeszłość uczynić anachronicznie aktualną".[35] Oddają w ten sposób po benjaminowsku rozumianą sprawiedliwość twórcom kontrkulturowych, społecznych i politycznych projektów, które nie sprawdziły się w swoim czasie lub w ogóle nie były realizowane. Starają się nawiązać rodzaj współpracy, poprzez czas i historię, z ich twórcami, ożywić ich idee i gesty, uczynić je kwestią nie przeszłości, lecz raczej przyszłości – przedstawić je jako potencjalne nośne podstawy i afektywne energie przyszłych działań. Chodzi więc o to, aby „tchnąć życie w radykalne projekty i ruchy, których czas, choć przeminął, zarazem jeszcze nie nadszedł".[36] To jednak, czy re-enactment będzie w stanie przybrać taką postać i urzeczywistniać tego typu dążenia, zależy od konkretnego sposobu użycia tej strategii artystycznej. Trzeba więc rozpatrywać każde jednostkowe działanie w jego specyficznym kształcie, kontekście i uwarunkowaniach.

Przekonanie to, jako swego rodzaju postulat metodologiczny, formułuje wprost A. Jones we wzmiankowanym już tekście „»The Artist is Present«. Artistic Re-enactment and the Impossibility of Presence." Obok krytycznego omówienia re-enactment wykonanych przez M. Abramović znajdziemy tam o wiele bardziej aprobatywne analizy powtórzeń działań i zdarzeń spoza sfery sztuki: *The Battle of Orgreave* Jeremego Dellera, *Color Test, Red Flag* Felixa Gmelina czy też działań S. Hayes. Jones uznaje, że kluczowe dla wszystkich re-enactment jest zainteresowanie działaniem czasu, pamięci i historii oraz pytanie o to, czy można „odzyskać" przeszłe zdarzenia w ich estetycznej, społecznej, politycznej sile, poprzez ich powtórne „wykonanie". Odpowiedź na to pytanie wymaga szczegółowych badań każdego takiego projektu i ocenienia go pod względem jednostkowego sposobu i celu „odzyskiwania" przeszłych działań, mechanizmów jego produkcji i recepcji, a także kształtu relacji, w jakiej pozostaje do symbolicznych i materialnych uwarunkowań instytucji sztuki.[37] Otwiera się tu perspektywa analizy, w ramach której jednostkowy re-enactment, jak wszelkie postacie powtórzenia, powinien być rozpatrywany w swojej każdorazowej niepowtarzalności. Jako pole tego rodzaju analiz, „krytyczny dyskurs o sztuce performance", interpretujący i oceniający jednostkowe działania w kontekście zagadnień artystycznych, kulturowych społeczno-politycznych, sam okazuje się być rodzajem praktyki i polityki kulturalnej.

PRZYPISY

[1] Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance* (New York: Routledge, 1993), 146-48. Wszystkie tłumaczenia w niniejszym artykule są autorstwa T. Z.

[2] Wywód ten w nieco zmienionej formie przedstawiłem w tekście „Czy sztuka performance jest w ogóle możliwa?", który ukaże się w książce *Estetyka sztuk performatywnych* (red. Lilianna Bieszczad, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego) oraz w tekście „Praktyki powtórzeniowe w sztuce performance," który ukaże się w książce *Czy wszystko już było? Między repetycją i nowością* (red. Dorota Dolata, Marcin Markowski i Aurelia Nowak, wydawnictwo Wiedza i Edukacja, w formie e-booka). W obu kreślę projekt „przepisania" historii sztuki performance z perspektywy problematyki powtórzenia.

[3] Zob. Jon McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. i red. Tomasz Kubikowski (Kraków: Universitas, 2011) 22-23, 224-25. Przywołując w tekście określenie „społeczeństwo performansu", zachowuję pisownię, na jaką zdecydował się polski tłumacz książki J. McKenziego.

[4] Amelia Jones, „»Presence« in Absentia: Experiencing Performance as Documentation," *Art Journal* 56, nr 4 (1997): 11-18.

[5] ———, „»The Artist is Present.« Artistic Re-enactment and the Impossibility of Presence," *TDR: The Drama Review*, nr 1 (2011): 16-45.

[6] ———, „Performance, Live or Dead: Introduction," *Art Journal* 70, nr 3 (2011): 38.

[7] Amelia Jones i Adrien Heathfield, red., *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, (Bristol-Chicago: Intellect, 2012).

[8] We wstępie współredaktor tomu Adrian Heathfield deklaruje, że jednym z zadań tej antologii jest krytyczna analiza budowy i granic zachodniego archiwum sztuki performance. Wyrażało się to w sięgnięciu po inne, nie-zachodnie archiwa i narracje, jak dotąd rzadko opisywane w zachodniej literaturze przedmiotu. Chodziło o to, aby poszerzyć o nie dotychczasowy, zachodniocentryczny kanon i użyć jako narzędzi jego przekształcenia – zob. Ibid., 33.

[9] Jones, „»Presence« in Absentia: Experiencing Performance as Documentation," 13.

[10] Ibid.: 14.

[11] Ibid.: 16.

[12] Adrien Heathfield, „Then Again", W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, (Bristol-Chicago: Intellect, 2012), 28.

[13] Ibid.

[14] Ibid., 32.

[15] Ibid. oraz Amelia Jones, „The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History," w: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield (Bristol-Chicago: Intellect, 2012), 16-18.

[16] Philip Auslander, „The Performativity of Performance Documentation," w: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield (Bristol-Chicago: Intellect, 2012), 47-58. (Pierwodruk: ———, „The Performativity of Performance Documentation," *Performing Arts Journal* 28, nr 3 [2006]: 1-10).

[17] Auslander, „The Performativity of Performance Documentation,"53. Kolejne cytaty z P. Auslandera pochodzą ze stron 56 i 56-57.

[18] Mechtild Widrich, „Can Photographs Make It So? Repeated Outbreaks of VALIE EXPORT'S Genital Panic since 1969," w: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield (Bristol-Chicago: Intellect, 2012), 89-103. Kolejne odniesienia do tekstu M. Wildrich dotyczą kolejno stron: 90-91, 101 i 97.

[19] Christopher Bedford, „The Viral Ontology of Performance," w: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield (Bristol-Chicago: Intellect, 2012), 77-78.

[20] Ibid., 78, 85.

[21] Ibid., 85. Podobną tendencję znajdziemy w koncepcji „performatywnej historiografii" Eleonory Fabião, zakładającej, że podstawową kategorią opisu sztuki performance powinna być nie efemeryczność, lecz nietrwałość. O ile „efemeryczność" odsyła do momentalności i przemijalności tego, co w pełni obecne w danym miejscu i czasie, o tyle „nietrwałość" wiąże się z niestabilnością, gwałtownością wyłonienia się, ale i niekompletnością pojawiania się w danym miejscu i czasie. O ile ta pierwsza wiąże się z dematerializacją, utratą i melancholią, o tyle druga z materialnością oraz innerwacją życia, z pojawieniem się, które od początku ma charakter śladu i pozostawania –Eleonora Fabião, „History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography," w: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield (Bristol-Chicago: Intellect, 2012), 134.

[22] Meiling Cheng, „Prosthetic Present Tense: Documenting Chinese Time-based Art," w: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield (Bristol-Chicago: Intellect, 2012), 176, 180, 183-184.

[23] Boris Groys, „Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation," w: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield (Bristol-Chicago: Intellect, 2012), 209-18. (Pierwodruk w: *Dokumenta 11-Platform 5*, [Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002]. Kat. wyst.).

[24] Groys, „Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation," 210. Kolejne odniesienia do tekstu B. Groysa pochodzą ze stron 212 i 217-18.

[25] Rebecca Schneider, „Performance Remains," w: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield (Bristol-Chicago: Intellect, 2012), 139; (pierwodruk: *Performing Research* 6, nr 2 [2001]: 100-08).

[26] Schneider, „Performance Remains," 141. Kolejne odniesienia do tekstu R. Schneider pochodzą ze stron: 141-43 i 145.

[27] Sven Lütticken, „Progressive Striptease," w: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield (Bristol-Chicago: Intellect, 2012), 187-98.

[28] Ibid., 191.

[29] Joseph Pine i James Gilmore, *The Experience Economy* (Boston: Harvard Business School Press, 1999) Zob. też Lütticken, „Progressive Striptease," 189-90.

[30] Lütticken, „Progressive Striptease," 188-89, 92-93.

[31] Ibid., 194-95.

[32] Ibid., 196-97.

[33] Zob. John L. Austin, *Jak działać słowami?*, tłum. Bohdan Chwedeńczuk (Warszawa: PWN, 1993), 550-612.

[34] Ekonomiczno-polityczna krytyka sztuki performance, jaką zaproponował Lütticken ,przywodzi na myśl podobne wątpliwości podnoszone pod adresem koncepcji sztuki i estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriaud. O konieczności tego rodzaju krytyki, ale też jej abstrakcyjnym i jednostronnym charakterze wspominam pokrótce w tekście „Sztuka jako produkcja relacji," w: *Powrót modernizmu?*, red. Teresa Pękala (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2013), 292-93.

[35] Helena Reckitt, „To Make Time Appear," *Art Journal* 70, nr 3 (2011), 58; (odpowiedź na ankietę „Performance, Live or Dead: Introduction," przygotowaną przez Amelię Jones).

[36] Ibid., 63.

[37] Jones, „»The Artist is Present«. Artistic Re-enactment and the Impossibility of Presence", 23-35.

RE-PRAKTYKI SZTUKI PERFORMANCE – DOKUMENTACJA, REMEDIACJA, DYSTRYBUCJA SIECIOWA

Ewa Wójtowicz

Sztuka performance nie funkcjonuje w izolacji od szeroko rozumianego obiegu kultury. Współcześnie na obieg ten składają się różne elementy – także te, które wynikają z wzajemnego oddziaływania problemów o skali globalnej, przyspieszonego dostarczania informacji i jej nadmiaru. W rezultacie to, co pozostaje po działaniu performatywnym, to nie tylko dokumentacja – przygotowana i kontrolowana bezpośrednio przez artystę. Podobnie jak wszelkie inne treści medialne, dokumentacja performance może cyrkulować w sieciowym rozproszeniu, a nawet – potencjalnie – podlegać remiksowaniu, stać się składnikiem mashupu, czy stanowić inspirację dla odtworzenia i rekontekstualizacji (*re-enactment*).[1] Dokumentacja zdarzenia performance w realiach kultury sieciowej nie pełni już roli wtórnej wobec samego wydarzenia. Sieciowa dystrybucja nie tylko upowszechnia wiedzę o zdarzeniu, ale również generuje dyskurs. Może także manipulować jego znaczeniem.

Celem tekstu jest m.in. próba zbadania, jak kultura Remiksu (w rozumieniu zaproponowanym przez Eduardo Navasa) generuje nowe znaczenia dla powtarzających się sytuacji performatywnych. Navas używa pojęcia Remiksu (pisanego z wielkiej litery, dla odróżnienia od czynności remiksowania) jako pewnej zasady dyskursywnej, czy raczej modelu działania, stanowiącego mechanizm napędowy współczesnej kultury. W rezultacie podkreśla, że niektóre działania artystyczne „używają zasady Remiksu, ale nie muszą być remiksami."[2] Zasada Remiksu pozwala na ciągłe akumulowanie się wartości kulturowej, która pojawia się w wyniku powtarzania, przetwarzania, czy wielokrotnego kopiowania i sieciowej (re)dystrybucji. Podstawową cechą samodefiniującą Remiks jest wykorzystywanie materiału w jakimś stopniu historycznego, ale powstały rezultat jest dziełem autonomicznym. W rezultacie taka forma remiksu może być punktem wyjścia do omawiania problematyki performatywnej. Pośrednio powstaje także pytanie o to, z czego wynika potrzeba repetycji, zmieniająca dzieło sztuki w element obiegu informacji. Jak zmienia się wreszcie sytuacja performera, mającego do dyspozycji narzędzia społecznościowe, zazwyczaj te same, których używają wszyscy uczestnicy kultury sieciowej. Charakterystyczna dla jej krytycznego diagnozowania jest postawa Constanta Dullaarta, który wyjaśnia, że uważa się za performera, choć rozumie tę postawę nieco inaczej, niż jesteśmy do tego przyzwyczajeni znając historię sztuki performance. Artysta, w wywiadzie udzielonym portalowi *Rhizome*, wyjaśnia: „Podobnie jak JODI, myślę, że dzieła internetowe mają wiele wspólnego ze sztuką performance, jak gdyby komputery w sieci aktywnie mediowały doświadczeniem użytkowników w sposób, który można zaprojektować i uruchomić, ale nie ma się nad nim ostatecznej kontroli."[3] Odwołując się do duetu JODI, pionierów net artu, artysta sytuuje praktyki performatywne w kontekście, który w latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku mógł wydawać się niemal

rewolucyjny, ale po dwóch dekadach jest po prostu środowiskiem naturalnym. Przykładem działania określanego przez artystę mianem performance, ale mającego wymiar krytyczny wobec platform społecznościowych, jest akcja C. Dullaarta, który w ramach akcji *Terms of Service* (2012) upublicznił hasło do swojego konta na Facebooku. Akcja miała swoją premierę w nowojorskim The New Museum (24.05.2012), miejscu prezentującym najbardziej innowacyjne projekty artystyczne z kręgu sztuki mediów i powiązanym także z portalem *Rhizome*. Kluczowe było określenie tego zdarzenia mianem performance, co może wydawać się uzasadnione, gdyby rozpatrywać działanie C. Dullaarta w kontekście historycznych performance, takich, jak np. *Cut Piece* (1965) Yoko Ono, czy *Rhytm 0* (1974) Mariny Abramović. Sytuacja bezpośredniego zagrożenia wobec bezbronnej performerki wywołana eskalacją agresji widzów, ma nieco odmienny wymiar w rzeczywistości sieciowej. Różnica między naruszeniem nietykalności cielesnej a utratą dobrego imienia w Sieci wydaje się być fundamentalna, jednak mechanizmy wywoływania agresji są zaskakująco podobne. Istotna jest również utrata kontroli ze strony artystki/artysty, co w przypadku sieciowej tożsamości wydaje się być ziszczonym koszmarem wielu użytkowników platform społecznościowych. Swoje podejście badawcze tłumaczył C. Dullaart następująco: „Jakie jest moje miejsce w tym procesie społecznej komodyfikacji? Miksowanie zachowań performatywnych w sztuce sieciowej, działanie (performing) z treścią online, performance na żywo i performance w sieci społecznościowej, w obrębie szarych stref wynikających ze zgody na warunki korzystania (terms of service)." Jeszcze bardziej radykalna wydaje się postawa reprezentowana przez duet artystów: Lizzie Fitch i Ryana Trecartina. Serie filmów zamieszczanych w sieci przy użyciu popularnych platform społecznościowych, ale prezentowanych także w przestrzeniach galeryjnych, wydają się być dokumentacją długotrwałego performance o charakterze eksperymentu społecznego.[4] Przerysowane, paradokumentalne sceny parodiują rzeczywistość medialną, dla której punktem odniesienia są zarówno media społecznościowe, jak i programy telewizyjne typu reality show. Ważnym elementem jest przerysowana sztuczność całego wachlarza zachowań, które prezentują bohaterowie filmów, stający się performerami – każdy z osobna i wspólnie jako grupa. Problem wspólnoty jest, jak się wydaje, kluczowy, ponieważ zarówno wysiłki kolektywne, jak i ciągła rywalizacja, stanowią charakterystyczną cechę społeczności sieciowych. Ciągłe kreowanie sieciowej tożsamości ma charakter nieustannego performance wobec potencjalnie globalnej publiczności. Prace są nie tylko zbudowane na zasadzie Remiksu (w omawianym powyżej rozumieniu), ale noszą też cechy postmodernistycznej fragmentaryczności i spektaklu (w rozumieniu Guya Deborda) z elementami ekshibicjonizmu emocjonalnego. Wszelkie działania tak rozumiane, mieszczą się w pojęciu, które uważam za re-praktyki sztuki; mogą one obejmować działania o charakterze repetycji, także z elementami przetworzenia, a także remediacje i odtworzenia (re-enactment). Nie zawsze jednak re-praktyki mają charakter wtórny, tworząc odniesienie o charakterze dokumentacyjnym. Niekiedy są także najważniejszym składnikiem procesu twórczego, który w dalekim stopniu odnosi się do relacji między „oryginałem" a „powtórzeniem", będąc już działaniem autonomicznym artystycznie. Przykładem może być twórczość sieciowej persony znanej jako Gazira Babeli, która jest jednocześnie performerką i bytem wirtualnym. Równie istotnym dla losów dokumentacji w kontekście sztuki performance jest zjawisko remiksu, które, choć opisywane na gruncie prawa w kulturze przez Lawrence'a Lessiga,[5] czy często przywoływane w praktykach kultury popularnej, zostało teoretycznie umocowane dopiero w książce E. Navasa *Remix Theory* (2012).[6] Navas proponuje szczegółową typologię zjawiska remiksu w oparciu o mechanizmy wywodzące się z obszaru kultury popularnej, a zwłaszcza muzyki. Nagrania dźwiękowe, oparte na doświadczeniu rozwijającym się w czasie, stanowią tu niejako prototyp dla późniejszych manipulacji obrazem wideo. W rezultacie dochodzi do zmian w obrazach, wydawałoby się, wiernych oryginalnym wydarzeniom, a nawet do zakwestionowania samego wydarzenia na rzecz jego symulacji.

Remediacje i remiksy

Artystyczna *praxis* w odniesieniu do remiksu może być interpretowana na przynajmniej dwóch poziomach. Pierwszy dotyczy najczęściej spotykanego remiksu na poziomie czysto wizualnym, który nie jest głównym tematem tego tekstu. Drugi

poziom wywodzi się z postawy, która jest bezpośrednią pochodną istnienia kultury partycypacyjnej i tzw. konektywizmu, czyli struktury opartej na sieci zmediatyzowanych, społecznych połączeń. To właśnie na gruncie tak rozumianego remiksu rozwijają się działania, które można uznać za re-praktyki sztuki. Tego rodzaju obecność w sieci związana jest z powtórzeniem, innym jednakże, niż powtórzenie dokonywane np. przez M. Abramović. Dotyczy to powtórzeń realizowanych zarówno przez nią samą w odniesieniu do własnej twórczości, jak i przez M. Abramović powtarzającą działania performance innych artystów, czy wreszcie odtworzeń akcji artystki przez innych performerów, zwłaszcza w ramach jej retrospektywy *The Artist is Present* (2010) w nowojorskim MoMA. Jednocześnie dostęp do dokumentacji większości działań performatywnych zapewniony jest przez platformy społecznościowe, operujące intuicyjnym interfejsem i umożliwiające użytkownikom ciągłe powtarzanie oglądanych treści. Komenda „Play again" pojawiająca się w formie ikony i napisu na ekranach użytkowników np. You Tube, może być potraktowana metaforycznie i stanowić punkt wyjścia do szerszej analizy sposobu, w jaki treści medialne, w tym dokumentacje, cyrkulują w sieciowym obiegu. Niebagatelnym kryterium jest też ilość powtórzeń, czy raczej odtworzeń, stanowiąca o popularności danego materiału. Wydaje się, że doświadczanie wzmocnione, podwójne, czy też powtórzone, staje się podstawową cechą kultury sieciowej.[7] Co więcej, jest to doświadczenie zawsze niebezpośrednie, ale zmediatyzowane, niekiedy nawet mediatyzujące to, co narodziło się już jako zmediatyzowane (tzw. narodzone cyfrowo – *born digital*). Proces ten nie jest wyłącznie repetycją, nie ogranicza się też do odtwarzania materiału w pętli, charakterystycznego dla sposobu prezentacji większości materiałów w obrębie sztuk audiowizualnych od połowy dwudziestego wieku. Dotyczy to zwłaszcza taśm analogowych, które wymagały powtarzania w pętli, by można było wysłuchać nagrania bądź obejrzeć materiał filmowy. Powtórzenie w pętli nie jest jednak tylko technologiczną funkcją, ale pozwala, potraktowane jako metafora pojedynczego aktu powtórzenia, podjąć próbę zrozumienia fenomenu remediowanego powtarzania.[8] W rezultacie powstaje tymczasowa jakość, wynikająca z każdorazowego powtórzenia. Figura pętli może zostać zakreślona w różnej skali. Przykładowo, w małej skali pętla umożliwia stworzenie płynnego materiału audiowizualnego, tak, jak w przypadku *Infinite Smile* (2005) autorstwa duetu MTAA (M. River & T. Whid Art Associates), określanego przez samych autorów mianem online looping video performance. Materiał ten, przypominający konwencję dziewiętnastowiecznych „żywych obrazów", i być może także parodiujący konwencję durational performance, przedstawia obu artystów próbujących utrzymać grymas wymuszonego uśmiechu. Natomiast pętla w większej skali jest metaforą działań łączących przeszłe i teraźniejsze dzieła sztuki, która to łączność zachodzi, między innymi, w procesie remediacji. Remediacja, polegająca na odtwarzaniu ważnych performance w świecie elektronicznym (Second Life), nie tylko zmienia charakter obecności artysty i stopień jego zaangażowanie, ale wpływa także na doświadczenie percepcyjne odbiorcy. Artysta, dysponując własnym awatarem jako sztucznie stworzoną postacią, ma możliwość kreacji na wielu poziomach, niedostępnych w fizycznej rzeczywistości. W rezultacie powstaje rodzaj szczególnego napięcia między realizacją a dokumentacją, a niekiedy nawet utożsamienie obu tych jakości ze sobą nawzajem. Przykładem mogą być realizacje duetu Eva and Franco Mattes z 0100101110101101.ORG.[9] W ramach serii Reenacments (2007-2010) odtworzyli oni, za pomocą swoich awatarów, pięć wybranych, ważnych performance z historii dwudziestowiecznej sztuki. Odegrane w Second Life sytuacje niekiedy odtwarzały oryginalny performance niemal wiernie, jeżeli chodzi o jego przebieg. Zmiana wynikała z samego kontekstu przedstawienia, braku cielesności performera, innej w dzisiejszych czasach świadomości i odwagi widzów, a wreszcie także, ze sposobu, w jaki do dziś funkcjonuje dokumentacja danego wydarzenia. Wszystkie performance zostały zarejestrowane wraz z nagraniem dźwięku i obrazu czatu, który towarzyszy użytkownikom Second Life. Jednocześnie ich premiera w galerii przypominała również odtworzenie dokumentacji – widzowie zgromadzeni na wernisażu nie mogli wpływać bezpośrednio na przebieg performance, tak jak mogli to czynić uczestnicy dysponującymi swoimi awatarami w Second Life. Również artyści nie byli fizycznie obecni między widzami, prezentując im jedynie obrazy swoich awatarów. Realizacje w tej serii objęły remediację działań takich, jak: *The Singing Sculpture* (1969) duetów Gilbert & George, *Imponderabilia* (1977) Abramović i Ulaya, czy *Seedbed* (1972) Vito Acconciego, *Shoot* (1971) Chrisa Burdena oraz *Tapp und Tastkino* (1968–1971) Valie Export i Petera Weibela.

Zakwestionowane zostało fizyczne zagrożenie performera (jak w przypadku pracy Burdena) a także element prowokacji obecny zarówno w projekcie *Imponderabilia*, jak i *Tapp und Tastkino*. Wszystkie performance są dostępne na stronie internetowej artystów w formie dokumentacji, której wielokrotne odtworzenie pozwala jeszcze raz powrócić do figury pętli. Jest ona jednak już materiałem zamkniętym, niepodlegającym modyfikacji ze strony aktywnych widzów, podobnie jak w przypadku tradycyjnych dokumentacji działań performatywnych. Możliwego kontekstu interpretacyjnego dostarcza tutaj teza postawiona przez Nicolasa Bourriaud, iż kultura jest scenariuszem do wielokrotnego odegrania (culture as a screenplay) na zasadzie „remiksowania dostępnych form i wykorzystywania danych."[10] [podkreślenie N. Bourriauda]. W ten sam sposób funkcjonuje projekt duetu MTAA *OneYearPerformanceVideo* (aka *SamHsiehUpdate*) (2004), w odniesieniu do którego artyści używają pojęcia update, jako, ich zdaniem, bardziej adekwatnego do opisu takiej formy remediowanego powtórzenia. Odtworzenie sytuacji rocznego, dobrowolnego odosobnienia, która była udziałem performera, za pomocą materiału wideo emitowanego w pętli, nie tylko budowało nową płaszczyznę odniesień za pomocą czynności powtórzenia, ale również fakt, że zalogowany widz mógł zostać, po rocznym oglądaniu, właścicielem kodu źródłowego projektu, odwracał role i sprawiał, że to widz stawał się performerem, skazanym na doświadczenie podobne do tego, które było udziałem Tehchinga Hsieha w ramach *Cage Piece* (1978–1979). O konsekwencjach takiego przeniesienia obciążenia z artysty na odbiorcę pisał Mark Tribe: „W oryginalnej pracy T. Hsieha ciężar całego procesu spoczywał na artyście. MTAA przenoszą ten ciężar z artysty na odbiorcę."[11] Jeżeli pojęcie update można rozumieć analogicznie do jego ściśle technologicznego znaczenia, jako formę aktualizacji, to wówczas jej skutki odwracają całkowicie dotychczas ustabilizowaną relację między artystą a odbiorcą performance.

Performerzy kodu

Odmiennym natomiast przykładem, wykraczającym poza ograniczenia zamkniętego materiału dokumentacyjnego, jest działanie performatywne w Second Life, które nie nosi znamion remediacji. Jest raczej działaniem z gruntu nowym, łączącym praktykę programistyczną z nastawieniem anarchistycznym i świadomością kontekstu historii sztuki, z którym podejmowana jest pewna gra. Twórczość G. Babeli, przedstawiającej się jako „performerka kodu" (code performer) jest zjawiskiem dobrze reprezentującym tego rodzaju postawę.[12] G. Babeli, narodzona w wirtualnym świecie 31 marca 2006 i używająca także pseudonimu Gaz, jest zatem performerką i dziełem sztuki zarazem, ponieważ funkcjonuje wyłącznie jako awatar w Second Life. Jej działania obejmują zarówno długotrwałe performances realizowane w Second Life w formie filmu, jak i akcje efemeryczne, dostępne obecnie wyłącznie w formie dokumentacji w statycznym obrazie. Analogia z historią wideo performance jest oczywista – w historii tego gatunku dokamerowe działanie w samotności zdarzało się nader często. Formą upublicznienia dzieła był dopiero pokaz dokumentacji danego performance, funkcjonującego jednocześnie jako autonomiczny materiał wideo. Przykładem jest performance filmowy *Gaz of the Desert* (2007), zrealizowany w Second Life jako nawiązanie do filmu *Szymon Pustelnik* (1965) w reżyserii Luisa Buñuela. Jest to autonomiczne dzieło, pełnometrażowy film w jakości HD, zrealizowany całkowicie w świecie Second Life, jako zapis rozbudowanego działania performatywnego. Inne akcje dotyczyły swobodnych interpretacji twórczości artystów takich, jak Kurt Schwitters, Andy Warhol, czy Francis Bacon. Wykorzystana została nie tylko przestrzeń będąca pochodną estetyki tych artystów, ale także rozmaite błędy, usterki, działanie z zaskoczenia wobec nieświadomych niczego innych awatarów. G. Babeli podkreśla, że woli występować rzed publicznością nieznającą jej intencji i artystycznego kontekstu jej działań, budząc kontrowersje i wywołując reakcje dalekie od tych, które przyjęte są w świecie sztuki. G. Babeli nie tylko bywa określana mianem rodowitej mieszkanki Second Life i znajduje się w gronie założycieli jednej z pierwszych społeczności artystów tego środowiska: Odyssey. Należy także do kolektywu Second Front (2006-2009), który skupił artystów działających w przestrzeni Second Life i realizujących postulat performatywności za pomocą modyfikowania tego świata. Założony 23 listopada 2006 roku Second Front (http://www.secondfront.org) utworzyli, prócz G. Babeli, artyści głównie amerykańscy, brytyjscy i kanadyjscy, m.in: Yael Gilks (Fau Ferdinand), Bibbe

Hansen (Bibbe Oh), Doug Jarvis (Tran Spire), Scott Kildall (Great Escape), Patrick Lichty (Man Michinaga) i Liz Pickard (Lizsolo Mathilde). Wśród nich G. Babeli była jednak postacią pionierską i wyjątkową ze względu na konsekwencję przyjętą w realizacji podejmowanych artystycznych przedsięwzięć, często kwestionujących także reguły panujące w świecie Second Life. Grupa Second Front zadebiutowała w styczniu 2007 w Ars Virtua Gallery – największej ówcześnie galerii sztuki w Second Life. Sami jej członkowie przyznają się do inspiracji Fluxusem, określając swoją postawę mianem sztuki SLuxus. Realizowane przez Second Front performance mają zazwyczaj charakter improwizowany, ale zdarzają się także działania wedle określonego scenariusza, dopracowane i prezentowane wyłącznie w formie dokumentacji. Jak wyjaśnia Great Escape (SL) w rozmowie, którą przeprowadził z członkami grupy krytyk sztuki Domenico Quaranta, „Second Life oferuje wyjątkową przestrzeń dla performance. Bez zwykłych ograniczeń ciała – zazwyczaj będącego w centrum performance – i bez tradycyjnej publiczności, możemy próbować robić rzeczy, które wcześniej wydawały się niemożliwe."[13] Działania grupy realizowane są, co oczywiste, głównie w świecie Second Life, ale zdarza się także korzystanie z przestrzeni hybrydowych, łączących galerię i przestrzeń wirtualną. Kluczową cechą grupy performerów z Second Front jest jednak przede wszystkim wspólne przekonanie, że Second Life jest światem na wskroś performatywnym, w którym niemal każda postać pełni rolę performera, od momentu wykreowania awatara, aż do wylogowania. Jednak w eksperymentalnych i niejako pirackich akcjach Second Front obowiązuje zasada, o której G. Babeli mówi: „Awatar po prostu próbuje zapomnieć o tym, że jest kodem."[14] Podobną postawę można dostrzec w grupowym przedsięwzięciu *Performmikka Internettikka* (2010), zrealizowanym przy udziale artystów takich, jak Annie Abrahams, Christopher Bruno, C. Dullaart, Robin Nicolas oraz Igor Štromajer i Brane Zorman. Performance, mający posłużyć jako eksperyment badawczy kontynuujący tradycje sztuki telematycznej, pozwolił twórcom na wspólne przedsięwzięcie pomimo dzielącej ich geograficznej odległości. Wydawać się może, że sama koncepcja zdalnej współpracy była już dobrze rozpoznana przez działania takie jak *The Last 9 Minutes* (1977), czy koordynowane, globalne akcje Nam June Paika z lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku, jednak w tym wypadku podstawową różnicą jest przestrzeń, w której pracują artyści. C. Bruno w akcji *The Human Browser* (2005-2013) wykorzystał zhakowany dostęp do treści pochodzących z Google. Performerzy, wyposażeni w słuchawki, recytowali teksty, które napływały do nich w czasie rzeczywistym, jako ciągi wyszukiwanych treści. Natomiast Igor Štromajer i Brane Zorman w projekcie *Ballettikka Internettikka Insecttikka* (2010) wykorzystali dwa samodzielnie poruszające się małe roboty-zabawki, rejestrujące obraz za pomocą wbudowanych kamer (http://vimeo.com/12187260). Materiał zrealizowano w porcie w Hamburgu, gdzie oba roboty, zaprogramowane na autodestrukcję, uległy zniszczeniu, co widzowie mogli zdalnie obserwować, stając się świadkami technologicznego „samobójstwa". Oba roboty zatonęły w wodach zatoki, przekazując jeszcze przez jakiś czas obraz otoczenia i swoje wzajemne wizerunki. Materiał był dostępny dla widzów w formie transmisji. W tym wypadku performance miał charakter całkowicie zmediatyzowany, zarówno jeżeli chodzi o performera, jako o podmiot, jak i sposób odbioru performance przez publiczność, której zaprezentowano przekaz w czasie rzeczywistym, będący jednocześnie dokumentacją.

Interwencje i rekonstrukcje

Jeżeli w Second Life wszystko jest sztuką performance, to performatywność kodu jest – zgodnie z zasadą jego działania – elementem zazwyczaj ukrytym, lecz nieodzownym dla właściwego funkcjonowania nie tylko dzieła, ale i środowiska, w którym istnieje. Natomiast Paolo Cirio (swoich stronach http:// www.paolocirio.net oraz http://streetghosts.net/) twierdzi, że również sztukę internetu zaliczyć można do sztuki performatywnej, ponieważ jest to sztuka oparta na czasie (time-based), w szczególny sposób powiązana z doświadczeniem odbiorczym, nietrwała i zależna od dokumentacji. Spełnia podobne kryteria, co performance, eliminując jednak czynnik ludzki na rzecz programu. Przykładem, za pomocą którego P. Cirio ilustruje swoją argumentację, jest projekt *Street Ghosts* (2012-obecnie) polegający na ustawianiu w wybranych miastach (dotychczas m.in. Londyn, Berlin, Nowy Jork) plansz z pełnowymiarowymi wizerunkami osób, sfotografowanych tam przez samochody rejestrujące obraz na potrzeby Google Street View. Cirio uważa, że proces przechwycenia

tych obrazów, bez autoryzacji, podobnie jak fakt sfotografowania mieszkańców miast bez ich zgody, jest działaniem performatywnym. Powtórzenie tej, zazwyczaj niepożądanej ze względu na ingerencję w prywatność, dokumentacji codziennego życia, ma charakter performatywny i stanowi rodzaj negocjacji między tym, co prywatne, a tym, co publiczne. Dochodzi tu, jak mówi artysta, do rekontekstualizacji nie tylko danych (pod postacią wizerunku), ale także toczącego się w tle konfliktu o prawo do prywatności i potrzebę informacji jednocześnie. Gdyby jednak przyjąć ten punkt widzenia, byłby on prawdopodobnie sprzeczny z tym, co głosi C. Dullaart, wskazujący na słabość elementu będącego właśnie owym czynnikiem ludzkim. Jednocześnie powstają pewne niebezpieczeństwa, jak m.in. utrata pełnej kontroli nad oryginałem (pomijając kwestie ściśle prawne, np. praw autorskich np. do scenariusza performance) związana z cyrkulacją w sieciowym obiegu licznych „wersji". Pojęcie wersji ma swoją genezę w historii remiksu muzycznego, o czym pisze E. Navas, opisując nowojorską scenę muzyczną lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku, w ramach której zaczęły pojawiać się remiksy, zwane wówczas właśnie „wersjami".[15] Pojęcie to może być przydatne dla opisu akumulatywnego obiegu informacji w kulturze sieciowej, w którym powtarzanie w pętli stanowi podstawową cechę artystycznych re-praktyk. Podobnie jak rekonstrukcje historyczne (re-enactment), które stały się elementem spektakli kultury masowej, także sztuka performance, znajduje sobie nowe miejsce w kulturze produkowania treści i na platformach społecznościowych. Dzieje się tak głównie za pomocą dokumentacji. Nie pozostaje to bez wpływu na charakter samego zdarzenia, którego dokumentacja oddala się od wierności jego pierwotnemu przebiegowi i zaczyna funkcjonować jako autonomiczny materiał. Problem ten pojawił się już w kontekście sztuki konceptualnej, o czym pisze Grzegorz Dziamski, wskazując na oddzielenie dzieła sztuki (rozumianego pod pojęciem artwork) od jego dokumentacji.[16] Miało to związek ze specyficznym, często celowo efemerycznym charakterem projektów konceptualnych, w których dokumentacja odgrywała istotną rolę. Stopniowy proces usamodzielniania się dokumentacji przybrał jednak bardzo specyficzny wymiar w kontekście kulturowym uformowanym przez kulturę cyfrową (wszystkie jej składniki są jakąś formą danych) i w wynikającym z niej sieciowym obiegu informacji, którego cechami są powielanie i cyrkulacja. Należy także pamiętać o zmianie wywołanej przez – przede wszystkim – współtwórców tej kultury, dla których posługi-wanie się już istniejącymi zasobami kulturowymi zamiast produkowania nowych treści stało się oczywistością. Poza praktykami ściśle performatywnymi spotykamy również, możliwą na gruncie fotografii i filmu cyfrowego manipulację a posteriori. Przykład stanowić może oryginalne narzędzie Image Fulgurator (2007-2008) zaprojektowane i wdrożone w praktyce twórczej przez Juliusa von Bismarcka (http://www.juliusvonbismarck.com/bank/index.php?/projects/fulgurator-idee/). Pozwala ono na projekcje świetlne w przestrzeni publicznej, w formie przygotowanego wcześniej obrazu bądź tekstu. Samo urządzenie przypomina aparat fotograficzny, co pozwala na jego użycie bez wzbudzenia podejrzeń. Interwencja zachodzi w momencie fotografowania danego przedmiotu lub osoby i powoduje „zainfekowanie" obrazu fotograficznego dodatkową treścią, najczęściej o charakterze krytycznym. Sama projekcja światła umyka wzrokowi bezpośrednich obserwatorów, ale jej rezultat widoczny jest na wykonanych zdjęciach. W rezultacie dochodzi do zmiany, która dotyczy nie tyle teraźniejszości, co raczej uwidacznia moment, w którym teraźniejszość zamienia się w przeszłość, właśnie za sprawą dokumentacji. Oprócz krytycznego kwestionowania oficjalnego przekazu w sytuacjach publicznych, J. von Bismarck porusza problem podważania wiary w prawdę obrazu fotograficznego, zmienianego nie w procesie cyfrowej postprodukcji, ale bezpośrednio w momencie jego wykonywania. Również fotografowana przestrzeń ulega zmianie, stając się potencjalnie inną dla naocznego świadka danej sytuacji i jej fotografa. Obrazy, które z założenia miały stać się dokumentacją, tracą transparentność i przestają być wiarygodne. To, co charakterystyczne dla statycznego obrazu fotograficznego, uwidacznia się także w praktykach opartych na remiksie obrazu wideo. W dzisiejszym obiegu sztuki nie brakuje działań remiksujących; niekiedy remiks stanowi rodzaj ćwiczenia dla adeptów sztuki filmowej, innym razem ogranicza się do działań czysto amatorskich, powodowanych chęcią żartu. Pośród różnorodnie kontekst-ualizowanych remiksów wyróżnia się monumentalny projekt Christiana Marclaya *The Clock* (2010), nagrodzony na Biennale Weneckim w roku 2011. Od strony formalnej praca odwołuje się do „klasycznych" taktyk remiksu, które mają długą historię, sięgającą pierwszej połowy dwudziestego wieku, jak np. *A MOVIE* (1958) Bruce'a Connera.

W kontekście wykorzystywania filmu jako repozytorium obrazów, można także przywołać znaną pracę Douglasa Gordona *24 Hour Psycho* (1993), polegającą nie tyle na remiksie, co na apropriacji *Psychozy* (1960) Alfreda Hitchcocka. Jednak praca C. Marclaya, będąca dwudziestoczterogodzinną projekcją składającą się z ciągu sampli, dla których wspólny jest motyw zegara, stanowi żywą definicję remiksu. Nie tylko z tego powodu, że sama projekcja ma charakter niejako performatywny, ponieważ czas projekcji jest zsynchronizowany z czasem rzeczywistym. Również dlatego, że całość projekcji, z racji jej długości, jest dostępna widzom raczej potencjalnie, a zatem w części swego doświadczenia muszą oni polegać na dokumentacji.

Re-praktyki wobec potrzeby dokumentacji

Re-praktyki w obrębie współczesnej sztuki polegają zazwyczaj na zaanektowaniu wydarzeń historycznych oraz ich kontynuację, co pozwala na stworzenie trzeciej, niejako wspólnej rzeczywistości, w której – paradoksalnie – ciągła zmiana sygnalizuje potrzebę utrwalenia. Rzeczywistość ta jest uformowana poprzez mechanizmy re-praktyk, do których zaliczają się remiks, sieciowa redystrybucja, czy różne formy remediacji. W rezultacie powstają swoiste tymczasowe podmioty, bytujące w tej właśnie trzeciej rzeczywistości, nazywanej niekiedy rzeczywistością hybrydową (w odróżnieniu od rzeczywistości tzw. mieszanej, czyli Mixed Reality). Można je określić mianem wersji, które stwarzane są w procesie przypominającym odtwarzanie zapętlonego materiału audiowizualnego. Ilość wersji jest, przynajmniej potencjalnie, nieskończona, ponieważ niemal każdy może dodać coś do już istniejących treści. Również samo odtworzenie, nawet bez ingerencji w treść, zmienia kontekst, w którym dany materiał funkcjonuje, konfigurując go w całość, na którą składa się doświadczenie odbiorcy i pojęciowa rama kulturowa (framework). Jednorazowe doświadczenie performance jest traktowane jako cenne i unikalne, ale to właśnie powielenie dokumentacji, wielokrotne odtwarzanie wydarzenia i ciągłe z nim korespondowanie stanowią sposób odbioru sztuki w obiegu kultury sieciowej. Dokumentacja przestaje być materiałem zamkniętym, ale stanowi element gry z ciągle zmieniającym się systemem odniesień.

PRZYPISY

[1] O rozróżnieniu między remiksem a mashupem pisze Anna Nacher, „Remiks i mashup – o niełatwym współbrzmieniu dwóch cyberkulturowych metafor," *Przegląd Kulturoznawczy*, nr 1 (2011): 77-89,

[2] Eduardo Navas, *Remix Theory. The Aesthetics of Sampling* (Wien: Springer-Verlag, 2012), 6.

[3] http://rhizome.org/editorial/2012/may/21/two-questions-constant-dullaart-appearing-rhizome-/ Kolejny cytat Constanta Dullaarta pochodzi z tej samej strony.

[4] Zob. http://www.youtube.com/user/WianTreetin oraz http://vimeo.com/trecartin. Prezentacja prac Lizzie Fitch i Ryana Trecartina w ramach wystawy *The Encyclopedic Palace* podczas 55. Biennale Sztuki w Wenecji w roku 2013 obejmowała kilka zaaranżowanych przestrzeni przeznaczonych do oglądania materiału filmowego, których wyposażenie i rekwizyty korespondowały z widzianymi na ekranie. W rezultacie powstawała przestrzeń wspólna dla obu rzeczywistości – realnej i ekranowej.

[5] Zob. Lawrence Lessig, *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce*, tłum. Rafał Próchniak (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009).

[6] Eduardo Navas używa terminu „Remiks" (z wielkiej litery), aby podkreślić, że jest to mechanizm kulturowy oraz forma dyskursu, a nie tylko czynność utożsamiana potocznie z remiksowaniem jako przetwarzaniem i zestawianiem poszczególnych elementów (sampli). Zob. Navas, *Remix Theory. The Aesthetics of Sampling*, xi.

[7] Pytanie, dlaczego jeden z jej fundamentów można sprowadzić do zwrotu „Einmal ist keinmal", pozostawiam na razie otwarte, ponieważ próba odpowiedzi na nie byłaby dygresją odbiegającą od głównego wątku.

[8] Pisałam o tym szerzej w: „Pętla (loop) jako model transmedialnego dialogu," w: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Załuski (Łódź: ASP, 2010), 142-51.

[9] http://www.0100101110101101.org/home/reenactments/ Na stronie artystów znajdują się obecnie linki do pięciu projektów stanowiących serię. Pierwotnie było ich sześć, w tym także re-enactment akcji Josepha Beuysa *7000 dębów* (1982).

[10] Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, tłum. Jeanine Herman (New York: Lukas & Sternberg, 2002), 17.

[11] Mark Tribe i Reena Jana, *New Media Art* (Köln: Taschen, 2006), 68.

[12] Termin *code performer* można rozumieć dwojako, w kontekście sztuki performance, ale także w znaczeniu bliższym informatyce, to jest wykonywaniu funkcji kodu jako poprawnego efektu programowania.

[13] Domenico Quaranta, *A Leap into the Void*, 01.03.2007, *Rhizome* http://rhizome.org/discuss/view/24830/

[14] Ibid.

[15] Navas, *Remix Theory. The Aesthetics of Sampling*, 37.

[16] Zob. Grzegorz Dziamski, „Dokumentowanie sztuki jako nowa praktyka artystyczna," *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 21-27.

PRZEŻYĆ RAZ JESZCZE: PERFORMANCE, PAMIĘĆ, TRAUMA*

Katarzyna Bojarska

Konstruując aparat fotograficzny, człowiek stworzył narzędzie utrwalające przelotne wrażenia wzrokowe, podobną przysługę (…) świadczy człowiekowi płyta gramofonowa, oba zaś te narzędzia służą w gruncie rzeczy materializacji danej mu zdolności wspominania, pamięci.[1]

Sny to są właściwie filmy na własny użytek.[2]

Punktem wyjścia dla moich rozważań chciałabym uczynić szczególne napięcie, jakie istnieje w zachodnim myśleniu o historii podmiotu i zbiorowości między rzeczywistymi i wyobrażonymi doświadczeniami traumatycznymi:

> Psychoanaliza uznaje silnie formacyjny charakter sceny pierwotnej. Siła jej oddziaływania nie zmienia się w zależności od tego, czy rzeczywiście było się świadkiem takiej sceny, czy się ją sobie „tylko" wyobrażało. Historia wyobrażona i historia rzeczywistych, postrzeżeniowych doświadczeń wywiera porównywalny wpływ na życie psychiczne podmiotu. Biorąc pod uwagę tę koncepcję historii psychicznej, możemy podważyć popularną tezę, że psychoanaliza jest ahistoryczna i zdać sobie sprawę, że konceptualizuje ona historię w nieco inny sposób. Nieciągły i niespójny podmiot psychiczny nie znajduje zatem swojej odpowiedniej reprezentacji w klasycznie ciągłej i spójnej historiografii. Psychoanaliza odrzuca przekonanie, że empiryczna rzeczywistość wywiera większy wpływ niż rzeczywistość wyobrażeń czy fantazji (to założenie fundamentalne dla zachodniej historiografii), i dlatego wydaje się nie pasować do tych narracji, które bazują na „wadze dowodów empirycznych", jeśli za empirię nie uznaje się tego, co niematerialne czy fantazmatyczne.[3]

W takim kontekście wyraźnie widać powinowactwa psychoanalizy i praktyk artystycznych. One także zmierzają do alternatywnych wersji „opowieści o przeszłości" podmiotów i zbiorowości, a stosowane przez artystów strategie tworzą pozornie niemożliwe do pogodzenia formuły współbycia i powinowactwa między rzeczywistościami: materialną i psychiczną. Stawką jest tu przede wszystkim dotarcie do sedna doświadczenia historycznego, które rozgrywa się zawsze, jak się zdaje, w szczelinie między rzeczywistością a Realnym (różnicę tę wyjaśnię nieco później).

W poniższych rozważaniach będzie mnie interesować kilka zasadniczych kwestii, które postaram się wysupłać z analizy tekstów teoretycznych i tekstów kultury. Pragnę zaproponować koncepcję performance nie tyle jako (osobnego) medium, ale swoistego sposobu przeżywania historii i doświadczania wydarzeń historycznych w późnej nowoczesności. Performance interesuje mnie zatem jako środek a nie cel operacji artystycznych, przy czym, to co powstaje w wyniku performance – materialne dzieło nie jest tu traktowane jako dokumentacja. Performance jest tu w najgłębszym sensie gatunkiem pośrednim, granicznym, w którym przeszłość staje się teraźniejsza, by za chwilę stać się przeszłością z konieczności przesuniętą, bo przetworzoną przez ów gest odegrania, przywrócenia. Inspiracją dla takiego ujęcia performance był dla mnie przede wszystkim tekst Jennifer Blessing, a szczególnie ujęcie w takiej ramie działalności artystek

appropriation art takich jak Louise Lawler czy Cindy Sherman. Blessing traktuje jako performance m.in. *Untitled Film Stills* (69 zdjęć zrobionych przez Sherman w latach 1977-1980), gdzie istotne jest w równym stopniu to, co przedstawione, jak cały ciąg procedur i gestów artystycznych, który do tego doprowadził, a nade wszystko napięcie narastające między grą, czy odgrywaniem, a zapisem fotograficznym. Krytyczka zwróciła uwagę, że technologia, która pozwala na reprodukowanie wydarzeń (i ich obrazów), nie tyle wprost te wydarzenia rejestruje czy dokumentuje, ile wytwarza swoisty efekt traumatyczny. Polega on na tym, że obciążone traumą wydarzenia z przeszłości odrywają się od ciągu zdarzeń, czasowo-przestrzennego *continuum* i zatrzymują, a następnie zaczynają krążyć. Powtarzane niemal w nieskończoność, nawiedzają nas niczym traumatyczne reminiscencje.[4] Performance interesuje mnie zatem jako sposób bycia w pamięci, nie tyle pamiętania, co odgrywania fragmentów przeszłości w taki sposób, aby stały się one jakąś formą wspomnienia. Performance tego rodzaju to próba przetworzenia tych przeszłych wrażeń, które jeszcze nie ukonstytuowały doświadczeń i narracji i powracają, domagając się aktualizacji i opracowania. A wreszcie, performance w takim ujęciu to działanie po obu stronach sytuacji nadawczo-odbiorczej: odbiorca rekonstruuje i odtwarza wrażenia, towarzyszące artystycznemu performance, z koniecznym dla swojej sytuacji podmiotowej przemieszczeniem. Można by nawet zaryzykować hipotezę, że obcowanie z takim dziełem to rodzaj performance drugiego stopnia. Relację tę można uznać za analogiczną wobec relacji między pamięcią pierwszego stopnia a postpamięcią.[5] Kluczowa relacja ustanawia się tu między tak rozumianym performance a powtarzaniem, rekonstrukcją i przepracowaniem. Posługując się narzędziami, jakich dostarcza psychoanaliza, tak w ujęciu Freudowskim, jak Lacanowskim, postaram się prześledzić wzajemne powiązania tych elementów, a więc swoistą drogę pamięci. Skupię się na uchwyceniu przy pomocy proponowanego tu zestawienia teorii i interpretacji ambiwalentnego charakteru powtórzenia jako praktyki kulturowej w kontekście wydarzeń historycznych o traumatyzującym potencjale, które napierają na teraźniejszość, domagając się (kolejnych) performance.

Psychoanaliza przekonuje, że scena pierwotna – podobnie jak wydarzenie traumy – powraca w snach i symptomach. Mamy tu do czynienia z działaniem nieświadomości, która odgrywa te przeszłe sytuacje na scenie teraźniejszości. A dzieje się tak dlatego, że – aby mogło dokonać się w pełni ukonstytuowanie tożsamości doświadczającego podmiotu – to, co tak silnie oddziaływało w przeszłości, powinno znaleźć swoje miejsce w owych strukturach tożsamościowych. I oto źródło kryzysu. Nie tylko z tego względu, że dostęp do tej przeszłości jest maksymalnie wprost utrudniony, ale także, dlatego, że podmiot ten nie dysponuje ani jej obrazem, ani opowieścią o niej. Ratuje się więc w pewnym sensie wyobrażeniem, a tym samym zagłębia we wspomnianą szczelinę między aktualną rzeczywistością a Realnym. Tak przedstawia się psychoanalityczne źródło każdej podmiotowości, w której sercu leży owo fundamentalne rozszczepienie, które aby podmiot mógł żyć, będzie systematycznie i skrupulatnie zasłaniane i które będzie zza tych zasłon wyzierało i burzyło poczucie spójności. Będzie też odpowiedzialne za pęknięcia auto-biografii, która nie będzie w stanie pochwycić i przetworzyć tych momentów prześwitu i pęknięcia i będzie zawsze toczyła się z jakąś inną, niezmaterializowaną auto-historią za plecami.

Na czym polega aktualność traumy? Transformacyjny potencjał doświadczeń traumatycznych? Wydaje się, że chodzi tu przede wszystkim o niesamowite i niepohamowane (przez wolę czy świadomość doświadczającego podmiotu) wrażenie, że to, co wydarzyło się raz (w przeszłości) może wydarzyć się ponownie, może powtórzyć się to, co niegdyś już zadało cios i zraniło. Możliwe wydaje się zatem powtórzenie tego, co wydawało się w ogóle niemożliwe. Wydarzyło się, choć nie miało prawa się wydarzyć (już za pierwszym razem). A zatem pozostaje pytanie, jak w psychice podmiotu funkcjonuje to, co wydarzyło się jako niemożliwość i okazało się nieprzedstawialne (nawet własnej świadomości). Wdarło się przemocą pokonując wszelkie bariery i zabezpieczenia służące równowadze psychicznej. A zatem wydarzyło się, a retrospektywnie funkcjonuje jako coś, co nie miało się wydarzyć, coś, co być może nie wydarzyło się. To zatem, co nie w pełni przeszłe i nawiedzające teraźniejszość, jawi się z całą mocą grozy jako to, co może się jeszcze, albo dopiero wydarzyć. Oto streszczenie najbardziej paradoksalnego charakteru wydarzenia traumatycznego. Pozostaje jednak pytanie, czy jako ten absurd możliwości zostanie zapomniane, zepchnięte do niepamięci czy do nieświadomości? Niewyrażone i nieprzedstawione, czy zalegnie jako niepowtarzalne i nie dojdzie do głosu?

Wedle koncepcji Sigmunda Freuda, podmiot pozbawiony jest możliwości poznania własnych źródeł, wyczerpania własnej historii, a nade wszystko dotarcia do jej absolutnego początku. Stąd pojawia się powtórzenie jako rodzaj wewnętrznego przymusu, zmierzającego do powrócenia do tego momentu założycielskiego ja i stworzenia siebie od podstaw, we wspomnieniu, w kompletnym albumie zdjęć i pamiątek. Wydaje się, że to proces niezwykle paradoksalny, bowiem to, czego podmiot najbardziej pragnie jako swojego dopełnienia, zdaje się tym, co mu najbardziej zagraża: dlatego też zostało nie tyle zapomniane, czy wymazane, ale zepchnięte do nieświadomości, niedopuszczone w przestrzeń pamięci świadomej i jest uporczywie odpierane. Takie niedoświadczone przeżycie (trauma) usiłuje przedostać się z odmętów nieświadomości na powierzchnię życia psychicznego i wraca w owych aktach powtórzenia: jako przeżycie współczesne, przeżywane z tą samą mocą niezrozumiałości, równie bolesne i destrukcyjne.[6] Przymus powtarzania to„nie dający się opanować proces pochodzący z nieświadomości, w wyniku działania którego podmiot aktywnie naraża się na przykre sytuacje, powtarzając w ten sposób wydarzenia czy doświadczenia z przeszłości, lecz nie przypominając sobie ich jako pierwowzoru i nie próbując ich opanować – poprzez usensownienie, usymbolicznienie, etc – ale przeżywając je z tą samą mocą i z tą samą mocą podlegając tym afektom. Osobie, która tego doświadcza zdaje się, że sytuacja jest całkowicie uwarunkowana aktualnymi okolicznościami."[7]

Co zatem robić? Jak nie ciągnąć ze sobą tego, co przeszłe, choć w narracji o przeszłości nie zadomowione? Wygląda bowiem na to, że znaczące, które akurat okazuje się najbardziej natarczywe, wywiera presję na podświadomość, przywraca, przyciąga wszystkie te figury i znaki, które dezorganizują porządek teraźniejszy i podważają raz ustanowioną relację teraźniejszości z przeszłością. Wszystko staje się na powrót obecne, w powtórzeniu właśnie. Nieuświadomione w owym przeszłym czasie i miejscu znaczące odpowiadają za kształt naszego tu i teraz. Taka formuła powtarzania to nic innego, jak przejaw zależności, która uniemożliwia rozwój podmiotu, zawraca go nieustannie do tego, co nieobecne, nierozpoznane, wikła w przymus ponownego przeżywania porażki w konfrontacji z własną historią. Powtórzenie staje się istotnym elementem struktury aparatu psychicznego, czynnikiem, stwarzającym czas i historię. To, co miało nigdy nie nastąpić wraca więc przede wszystkim w stanie pasywności podmiotu.

Jednak, jak dowodzi autor *Poza zasadą przyjemności,* powtórzenie z jednej strony nęka, z drugiej zaś przynosi terapeutyczne ukojenie, pozwala opracować niezrozumiałe, acz bolesne i destrukcyjne wrażenia, przekształcić otępienie wynikłe z nadmiaru afektu w afektywne przeżywanie (nawet jeśli wciąż pozbawione zrozumiałej treści). Ilustracją tej tezy jest opis zabawy wnuka, małego chłopca, który przeżywa „zniknięcie" matki, bawiąc się szpulką: wyrzucając ją przed siebie i na powrót przyciągając. Z jednej strony powtarza wrażenie utraty, z drugiej je przetwarza i opracowuje. To, co w materialnej rzeczywistości pojawiło się jako przejaw niezrozumiałego i traumatyzującego Realnego, zaprzęga w grę rozstań i powrotów, by spróbować sobie poradzić z tym, co już się zdarzyło (matka wyszła), ale także tym, co dopiero ma nadejść (matka umarła). Inscenizacja tego przykrego doświadczenia, odgrywanie go raz po raz przy pomocy zabawki, pełni rolę kompensującą. Jak pisze S. Freud dzięki „swej aktywności [dziecko] osiąga o wiele pełniejsze zwycięstwo nad silnym wrażeniem niż by to było możliwe przy całkiem biernym przeżywaniu. Każde powtórzenie wydaje się zwiększać pożądane opanowanie".[8] Zwiększać, choć przecież nigdy nie opanować. Wydaje się bowiem, że powtórzenie zdaniem S. Freuda wiąże się ze szczególną dialektyką panowania i zależności, obserwowaną tak w życiu psychicznym jednostek, jak w zbiorowych doświadczeniach kulturowych.[9]

Niepokój i popłoch przeżycia-performance[10]

Podmiot jako bohater historii (własnej i zbiorowej) stoi w świetle powyższej koncepcji między tym, po kim toczą się dzieje a tym, kto wpływa na rozwój wypadków. Nigdy nie jest wyłącznie po jednej ze stron. Ten graniczny status wiąże się i napędza dialektyczny modus powtarzania. „Historia przyszła do mnie a nie ja do niej" napisał na okładce pierwszego zeszytu rękopisu swoich wojennych „wspomnień" Miron Białoszewski i dopisał w nawiasie („przejechała się po nas fest!").[11] Za paradygmatyczny performance oparty na powtórzeniu a dotyczący wielowarstwowej pamięci – co może zdziwić czytelnika, ale z czego postaram się drobiazgowo wytłumaczyć – wybieram

prace M. Białoszewskiego nad *Pamiętnikiem z powstania warszawskiego*. Chodzi mi nie tylko o wydaną w 1970 roku książkę,[12] ale o złożony proces artystycznego przetwarzania i przypominania, który nazywam tu „performance", o przechodzenie między mediami i formami artystycznymi, o ponawiane akty przekuwania przeszłości na wspomnienia: słowa, gesty i figury, a także o ową dialektykę opanowywania i zależności, widoczną w relacjach ze snów z powstania, które autor zapisał w *Tajnym dzienniku*. „Teraz mam czterdzieści pięć lat, po tych dwudziestu trzech latach, leżę na tapczanie cały, żywy, wolny, w dobrym stanie i humorze, jest październik, noc, 67 rok, Warszawa znów ma milion trzysta tysięcy mieszkańców."[13] Można się domyślać, że przez te 23 lata od powstania M. Białoszewski przegadywał to, co przeżył. Wracał do tego, jak zaświadczają jego bliscy, nie raz i nie dwa. Chodził i gadał. Przeszłość była jego nadzieniem – tak sam o sobie mówił.[14] Mieszanką wybuchową, która „wyłaziła" z niego w tych podejmowanych niekiedy niespodziewanie próbach, przyśpiewkach,„wyśpiewkach" powstania. Odtwarzał i zapisywał. M. Białoszewski-narrator, który mówi w przywołanym powyżej fragmencie, przypomina sobie siebie i rzeczywistość poprzez siebie. Dokonuje rekonstrukcji, jak powie w innym miejscu, „w fakcikach". Jest dorosłym mężczyzną, który jawi się sobie cały jako pamięć, pamięć tamtej wojny: wydarzeń 1939, 1943 i wreszcie 1944 roku. Figura znów licznie zamieszkanego miasta staje się figurą paradoksalnego ocalenia-nie-ocalenia podmiotu, dla którego fundującym wydarzeniem staje się owo niezrozumiałe wydarzenie przeżycia powstania. Tak jak odbudowano inne miasto dla innych mieszkańców, podobnie stało się z narratorem-bohaterem: leży on gdzieś pod gruzami zrujnowanego miasta a jednocześnie leży na tapczanie w mieście ocalonym, zrekonstruowanym. Owo schizofreniczne rozdwojenie okaże się w toku narracji *Pamiętnika* absolutnie kluczowe. Rozdwojenie wynikłe z tego, że przeszłość nie ustała, że między nią a teraźniejszością nie przebiega wyraźna granica, choć wiele wskazuje na to, że jest inaczej, na przykład daty.

Przeszłość się tutaj jedynie „utrzęsła". Powstanie co prawda przestało być nieprzerwanym ciągiem nie do ogarnięcia i zaczęło się układać, ale się nie ułożyło, nie wyrobiło i nie wrobiło się w formę, czy też nie dało się wrobić w formę ani w najbezpieczniejszą z form – mit. Przeszłość przepycha się przez narratora i jawi mu się jako bezforemna forma. A jednak to przepychanie właśnie powraca w powtórzeniach: „To skomplikowane bardzo. Takie wyciąganie z przeszłości nieszkodliwych bomb, które mnie już nie zabiją. One są nieszkodliwe, nawet przyjemne... Chociaż, niedawno przypomniałem sobie, że moim ostatnim majakiem może być pomylenie rzeczywistości z przypomnieniem i bomba mnie trafi. Bombardowanie wystąpiło parę razy w snach. A umiera się nieraz w majakach i nawet nie wiemy o tym, jaki był ostatni majak umierającego."[15]

M. Białoszewski dotyka tu sedna: to chodzenie i opowiadanie wszystkim wokół o powstaniu, wracanie tam jest jak rozbrajanie bomb, możliwość życia pomimo grozy tamtej śmierci (ludzi i miasta), pisanie to bodaj najskuteczniejsza detonacja, choć wiadomo, że ani sztuka ani literatura zawsze do końca skuteczną formą terapii nie były i nie są. Tymczasem tli się w nim przeświadczenie – M. Białoszewski jak mało kto w polskiej literaturze powojennej potrafił mówić o ambiwalencjach – że to rozbrajanie nie jest bezpieczne, że rzeczywistość w której żyje, od majaków dzieli tylko cienka linia, którą kiedyś, w stanie kryzysu, słabości, zwątpienia, może przekroczyć i zginąć gdzieś pod gruzami zbombardowanego domu. Z jednej więc strony bomby już go nie zabiją, bo odkąd zabiły go po raz pierwszy, już jest bomboodporny, dlatego, że teraz bombardują już tylko w przypomnieniu, z drugiej zaś może jednak go trafi, skoro przypomnienie jest jego rzeczywistością. „Przez dwadzieścia lat nie mogłem o tym pisać. Chociaż tak chciałem, I gadałem, O powstaniu. Tylu ludziom. Różnym. Po ileś razy. I ciągle myślałem, że mam to powstanie opisać A nie wiedziałem przecież, że właśnie te gadania przez dwadzieścia lat – bo gadałem o tym przez dwadzieścia lat – bo to jest największe przeżycie mojego życia, takie zamknięte – że właśnie te gadania, ten to sposób nadaje się jako jedyny do opisania powstania."[16]

Powstanie nie wyczerpało się w *Pamiętniku*. Noszona przez dwadzieścia kilka lat bomba, nie została ostatecznie rozbrojona. „Pamiętnik był najpierw pisany, ale potem to pisanie dyktowałem na magnetofon, żeby ktoś mógł to przepisać na maszynie. Więc przechodził cały przez ucho".[17] Te powtarzane wrażenia są nieustannie w nim i z nimi, być może nawet nim. Gada cały czas. Gada o powstaniu; jest ono jak zły sen, seria traumatycznych reminiscencji, jak natręctwo, którego nie można się pozbyć, które w tym gadaniu nie chce się wygadać, zamknąć i skończyć. Gada więc wciąż na nowo.

Wydaje się, że mogło być również tak, że M. Białoszewski nagrywał te swoje mikronarracje i te nagrania potem spisywał. Można tego domniemywać, analizując dynamikę zapisu w rękopisie: równomierne, zrównoważone, czyste zapisy – spisy – przetykane są gdzieniegdzie chaotycznymi dopiskami. Litery stają się coraz większe, koślawieją, linijki to opadają w dół, to idą do góry, gubi się porządek spisu, coś się wdziera w ten porządek wspomnienia, coś przegapionego i na taśmie niezarejestrowanego. Piszący odręcznie autor wprowadza natychmiastowe korekty, a także auto-komentarze, tylko część z nich trafi do książki. I nawet, kiedy już spisze i wyda, zdecyduje się raz jeszcze *Pamiętnik* „przegadać" nagrywając dla Polskiego Radia powieść w odcinkach.[18] Zapis audio *Pamiętnika z powstania warszawskiego,* jego odegranie przez M. Białoszewskiego to kolejna warstwa tego performance pracy z pamięci(ą).

Performance pozwala myśleć o takich praktykach artystycznych, a szerzej kulturowych, które wyciągnęły lekcję z kryzysu reprezentacji i stawiają opór logice i ideologii reprodukcji tak w życiu psychicznym, jak w życiu społecznym, które wiążą się z przedstawieniami obrazowymi. Efemeryczny charakter performance a także jego cielesne umocowanie, jego „tu i teraz" każdej konkretnej realizacji i konkretnego ciała: performera i odbiorcy tworzą szczególną afektywną więź i szczególną relację wobec tego, co przeżywane, tematyzowane i odgrywane w performance. W tej nieuchwytności chodzi przede wszystkim o utratę i naddatek, dodatkowe medium i utratę natychmiastowości, przeżywania na żywo, bycia a nade wszystko cielesności. M. Białoszewski daje wyraz temu „byciu pamięcią", kiedy w nagraniu dla Polskiego Radia wyśpiewuje kolejne frazy pamiętnika, kiedy zwalnia i przyspiesza, kiedy gramatyka jego ciała i głosu mierzy się z powichrowaną gramatyką zdania. Jeśli performance wyłania się w zawieszeniu między „rzeczywistą" materią ciała a psychicznym doświadczeniem ucieleśniania i wcielania wrażeń a także ich poza- czy obok-słownego przekazywania (poprzez ruch, gest, wydzieliny, etc.). Jak pisze Peggy Phelan, performance jest więc z jednej strony zaczepiony w doświadczeniu cielesnym, doświadczaniu własnego ciała przez performera, z drugiej zaś w rzeczywistości psychicznej. W performance podmiot staje się podmiotem pamiętającym, podmiotem żyjącym pamięcią, grającym na przeszłości, ożywiającym to, co przeszłe w teraźniejszości, w zawieszeniu.[19]

Choć, jak pisze znakomity znawca twórczości M. Białoszewskiego, Maciej Byliniak, rolę języka mówionego w jej kontekście sprowadza się nader często wyłącznie do warstwy stylistycznej, „mówienie" odgrywa tu znacznie bardziej złożoną rolę: mówienie to głos a więc i słyszenie.[20] Słyszenie tak pisarza, jak jego odbiorcy – w ten sposób realizowało się życie tej literatury. Jak zauważa M. Byliniak, „wykonania [poezji] cechują się wyjątkową koherencją, która ułatwia zrozumienie utworów, choć niekoniecznie przekłada się na poziom dyskursywnych sensów". Cytowana przez autora Maria Janion tak mówiła o uczestniczeniu w tych performance M. Białoszewskiego: „trzeba [go] słuchać na żywo, widzieć go z jego gestykulacją. Ale i z jego radiowego mówienia dotrze może więcej niż z czytania." Wydaje się, że to właśnie ta intensywność przeżycia uczyniła z M. Białoszewskiego twórcę tak czułego na wrażenia, najeżonego wrażeniami i chcącego tym najeżeniem zarażać. Mówił o sobie, że był „kłębkiem odbioru" i przechodząc przez różne media i formy, chciał dać temu doświadczeniu jak najpełniejszy wyraz, a jednocześnie je w takiej „nieujarzmionej" formie przekazać „Na jakiś zakręconych zmysłach. Nos na czubku głowy, a ucho w brzuchu".[21]

„Pełna mowa" M. Białoszewskiego miała zatem służyć do pojmania i odtrzymania jego samego, do stworzenia i możliwości odtworzenia własnej tożsamości. Zamiast się nieustannie wywłaszczać, chciał przywłaszczyć się w mowie, zrealizować się najpełniej jako mówiące ja, jako performer. Mowa pełna jest w psychoanalitycznym sensie najpełniejsza, mówiący rozumie siebie tu i teraz, rozumie to, co powtarza i co przywraca, mówiąc. Rozumie także, że mówi tym szczególnym językiem na ruinie, językiem po zniszczeniu, językiem, który musi mówić, żeby żyć.[22] Język M. Białoszewskiego o nas zawadza, a my zawadzamy o ten język, dlatego, że ta mowa już nie żyje, że do nas nie należy, choć się czegoś od nas nieustannie domaga, dlatego, że czas już jest nie ten i nie da się nic na czas o tamtym czasie powiedzieć.

Podszepty nieświadomości

„Jak tylko gorzej mi się powodzi i ze sobą świadomym toczę grę o dobrą minę, to podświadomość zaczyna się rządzić w moich snach w sposób bezwzględny. Syntetyzuje mi to wszystko w tortury, szantaże i ostatecznie w powstanie. Powstanie zawsze na mnie czyha."[23] Teoria traumy, którą Cathy Caruth wywiodła z pism S. Freuda i Jacques'a Lacana dotyczy nie tyle patologii życia psychicznego, co przede wszystkim fundamentalnej zagadki relacji psyche do rzeczywistości.[24] Zagadkę tę badaczka stara się rozwikłać w porównawczej analizie interpretacji tzw. snu o płonącym dziecku u obu psychoanalityków.[25] S. Freuda intryguje ów sen ze względu na to, że nie wiąże się on z realizacją marzeń czy pragnień, ale odsyła bezpośrednio do rzeczywistości katastrofy, która ma miejsce poza śpiącym podmiotem. W ujęciu autora *Poza zasadą przyjemności* interpretacja tego snu staje się opowieścią o rozpaczy i żałobie ojca, które konstytuują relację psychiki do rzeczywistości. Jego ciało i świadomość pragną spać dalej, by pozostać poza tą rzeczywistością utraty. Dla J. Lacana sen ten staje się opowieścią o przebudzeniu, o relacji ojca i dziecka, jako relacji zbudowanej na traumie. Świadomość wiąże się tu z traumatycznym doświadczeniem śmierci, której stała się świadkiem. Relacja psychiki wobec rzeczywistości jest nie tyle kwestią postrzeżenia czy poznania empirycznych zdarzeń świata, ale imperatywem odpowiedzialności, relacją etyczną wobec Realnego.[26]

> Ojciec czuwa dniami i nocami u łóżka złożonego chorobą dziecka. Kiedy dziecko umiera, ojciec udaje się do pokoju obok, by wypocząć, zostawia jednak drzwi otwarte, tak że z sypialni może widzieć pokój, gdzie złożono zwłoki otoczone gromnicami. Przy ciele czuwa starzec – siedzi przy katafalku, mrucząc modlitwy. Po kilkugodzinnym spoczynku ojcu śni się, że „dziecko stoi u jego łóżka, bierze go w ramiona i szepcze z wyrzutem: »Ojcze, czyż nie widzisz, że płonę?«. Ojciec budzi się, patrzy, a tu z pokoju, gdzie złożono zwłoki, bije wielka jasność; zrywa się z łóżka, biegnie i co widzi? Siwowłosy starzec drzemie, a ubranie i jedna ręka drogich szczątków płoną, zajęte od płomienia świecy, która upadła na katafalk.[27]

Wypadek, płonąca świeca spadająca na ciało martwego dziecka, jest tu czymś więcej niż zewnętrzną empiryczną rzeczywistością, którą można przedstawić i poznać, a obudzenie nie jest metaforą zrozumienia. J. Lacan dowodzi, że sen ten dotyczy nie tyle ojca śpiącego w obliczu śmierci dziecka, ile tego, w jaki sposób w owym traumatycznym przebudzeniu, tożsamość ojca zostaje związana ze śmiercią dziecka. Spadająca świeca powtarza niejako zdarzenie jego śmierci. Tym, co budzi ojca nie jest świeca (a więc zdarzenie ze świata poza snem), ale słowa dziecka, które słyszy w śnie. Ojciec budzi się nawoływany we śnie przez syna, ale budzi się za późno, by doświadczyć tej śmierci. To przegapienie doświadczenia śmierci dziecka, minięcie się z nim, staje się konstytutywne dla przeżycia ojca, a co za tym idzie, dla jego podmiotowości jako ojca. W takim ujęciu, sen nie jest fikcją, z której budzimy się do rzeczywistości. Jeśli możemy mówić o spotkaniu z Realnym, lokuje się ono nie w śnie czy na jawie, ale w tym cienkim przejściu z jednego do drugiego, w ruchu.

Freudowską kategorię powtórzenia J. Lacan omawia w seminarium „Nieświadomość i powtórzenie", w którym pojawia się też ten sen. Zwraca uwagę, że powtórzenie – [*Wiederholung*] to nie prosta reprodukcja (replika, repetycja), ale proces związany z pamiętaniem [*Erinnern*], a zatem próbą ogarnięcia rzeczy przeszłych, zbliżenia ich do siebie, zapanowania nad traumą, która w tym powtórzeniu nie tyle zostaje zreprodukowana, co wyprodukowana. Trauma, w ujęciu J. Lacana, aktualizuje się w powtórzeniu, ale nie może zostać w tym powtórzeniu ostatecznie przedstawiona, ani opanowana. Traumę ustanawia przegapione spotkanie z Realnym, które zawsze ostatecznie wymyka się, zawiesza się jako niemożliwa do pochwycenia reszta doświadczenia, jego naddatek, po który w ponawianych co i rusz próbach, można jedynie sięgać, nigdy go nie dosięgając.[28]

Doświadczanie, podobnie jak myślenie, zawsze dokonuje się w jakimś systemie symbolicznym. Istnieje jednak nieukojona pokusa do sięgania do czasu i miejsca przed językiem, przed tym, co symboliczne – próba wymyślenia czy wyobrażenia go. Nie wydaje się, że jest to pokusa czysto abstrakcyjna – dążenie myśli do przekroczenia samej siebie, wynika ona również z czegoś, co narzuca się ze świata w sposobie, w jaki świat ten trafia do naszej psychiki i świadomości. Chodzi tu zatem o to, że dzieją się wokół

nas takie zjawiska, trafiają do nas takie bodźce i pobudzenia, które w tym systemie symbolicznym łatwo i wygodnie się nie odnajdują. Co miałoby to oznaczać, i jak to nazwać? Za J. Lacanem można nazwać to Realnym i utrzymać tym samym podział na realne pisane z wielkiej i rzeczywistość pisaną z małej litery, na Symboliczną konstrukcję rzeczywistości i przedsymboliczny charakter Realnego. Istnienie i doświadczanie w języku lacanowskim jest elementem świata rzeczywistości a nie Realnego. To język powołuje do życia i ustanawia relacje a także porządek czasowy, realne jest poza albo pomimo rzeczywistości, nie zagadane, ale i niedostępne, nie chodzi tu zatem o relację czasową, że realne jest przed, ale i przestrzenną, że jest poza; to, co jeszcze nie podległo procesowi symbolizacji i co nie weszło w obręb tego, co symboliczne. Jest niejako więc – równolegle.

Z pism Arystotelesa J. Lacan wyprowadza dwa terminy: *tuché* i *automaton,* pierwszy przypisując traumie, która opiera się symbolizacji, drugi zaś fundamentalnej dla człowieka tendencji do podejmowania prób oswajania traumy przez jej nazwanie, opisanie, włączenie w narrację. *Automaton* gwarantuje działanie języka, zaś trauma i związane z nią napięcie między poziomem realnym a symbolicznym stają się w tej koncepcji modelem funkcjonowania podmiotu. Związane z pierwotnym wyparciem wkroczenie w porządek symboliczny to geneza człowieka jako (pękniętego) podmiotu a jednocześnie powstanie nieświadomości. U podłoża języka leży owo pęknięcie, którego język nie dosięga i nie opracowuje, ale które ów język organizuje. Językowi nie udaje się całkowicie posiąść i przekształcić Realnego (w rzeczywistość), człowiek funkcjonuje w rozstrojeniu i rozbiciu, w szparze między tymi dwoma przestrzeniami. Co więcej, Realne ma podwójny wymiar: jeden to ten, który nie został poddany procesowi symbolizacji a drugi to ten, który jest wynikiem takiego procesu, w którym nie wszystko uległo symbolizacji. Powstała więc traumatyczna reszta, niewłączalna w system znaków – Realne drugiego stopnia. To, co się nie włączyło, zwisa i odstaje, ma swoją materialność, *caput mortuum.* Istotne jest nie tyle co to coś co zostało oznacza – w zasadzie być może nie oznacza nic – ale sama uporczywa i uparta obecność tego czegoś. To coś, co przeszkadza, o co się zawadza, ale czego nie sposób spakować do środka, ani po prostu odłożyć na bok i nagle okazuje się, że to właśnie najważniejsze elementy świata.

W wydanym niedawno *Tajnym dzienniku* M. Białoszewskiego przywołania powstania i sny o powstaniu powracają w momentach szczególnie znaczących, tych chwilach, kiedy, jak mówił, gorzej mu się powodzi – raz fizycznie, raz psychicznie. Wskazują na niepokój pamięci, nieukojenie, na zatrzymanie się pewnych figur i motywów w wyobraźni pisarza, niczym zaciętych klatek na taśmie filmowej. W tych snach powtarza się często miasto, zagubienie i ginięcie w mieście, a także ocalenie mimo wszystko. Przeistaczanie się miejsc i osób. Lęk przed spotkaniem i przed przeoczeniem, poczucie osaczenia. „Po różnych snach […] to miasto mi się powtarza. To jest właściwie takie samo albo wręcz to samo miasto. Jakby makieta miasta do różnych snów. To miasto mniej więcej ma jądro z budynków i ulic, tak jakby stare, zabytkowe, otoczone niby-murami. Nieraz tam są bramy. I tam się dzieje główna akcja. Nieraz w tym mieście są rewolucje, powstania. Nieraz częściowo ruiny, ale zaraz odbudowywane."[29]

Powracające uczucie, że się jednak zginęło, choć się nadal żyje. Sny „powstańcze" to zapowiedź śmierci, utraty i obcości własnego ciała. To przestrzeń i czas, gdzie przeżywa się własną śmierć (znów!) i gdzie się ją projektuje, jakby pokonuje, ale tylko po to, by się znowu narazić na przeżycie i ponowną śmierć (swoją i Matki). Zapowiedź śmierci odnotowuje także w cudzych snach. W śnie Ludwika Heringa, związanym z chodzeniem po kirkucie na Piaskowej, chodzi o zapowiedź śmierci Lu. Leszkowi śni się matka tuż przed swoją śmiercią: leży martwa pod papierem, zaś przed informacją o chorobie nowotworowej siostry, śni mu się siostra w ogrodzie, że „układa go w trupa, przekłada".[30] Ostatecznie zawsze jednak powstanie warszawskie. Odtąd bliskość własnej śmierci będzie się widziało zapowiedzianą we wcześniejszych próbach generalnych, w zapowiedziach i przeczuciach, zawsze już około wojennych.

Wspomnienia „bogatej w katastrofy przeszłości" wracają z różnymi emocjami. Tu z przyjemnością, kiedy przypomina się chwila miłosnego zbliżenia między katastrofami, chwila ocalenia, po ucieczce, w cudzym pokoju:

> Pogarszanie się. I mnie złagodzone nieobowiązującą daleko przyszłością i bogatą w katastrofy przeszłością. Stopniowość i gra katastrof. Powstanie warszawskie. Koniec świata. Wywózka. Ucieczka, dzięki Jankowi, z ojcem z robót

w Oppeln. Częstochowa. Tu domy stały. Więc ktoś nas zaprosił na wigilię. Poszliśmy z Jankiem. Gospodarz, podstarzały pan, upił się, jego stara matka zasnęła. Wszystko w jednym pokoiku. Janek umył im naczynia. Potem zgasił światło. I po ciemku, po cichu obaj rozebraliśmy się do naga i spędziliśmy jedną z najbardziej rozwydrzonych nocy na stojąco i siedząco. Koło wygasłej kuchni. Między katastrofami. Tak, że nieraz wspominam sobie tę noc z przyjemnością, leżąc we własnym łóżku – bez bomb, nie na wywózce – jeszcze.[31]

We wszystkich tych zapiskach owo „jeszcze" wydaje się nieodzowne. Jakby zgodnie z tą pokrętną logiką, że skoro już się przeżyło własną śmierć, trzeba potraktować ją poważnie jako zapowiedź, trzeba uważać na tę bombę, bo tym razem wojna może się nie skończyć… pomyślnie.

O ile gadanie M. Białoszewskiego miało mu posłużyć do odegrania przeszłości w licznych powtórzeniach, uwspólnienia jej z jego czytelnikami-słuchaczami-widzami, o tyle sny intymnie przeżywane i wymieniane z dziennikiem, być może w kręgu najbliższych, stanowią powroty niekontrolowane, mimowolne odpryski tych niedoświadczeń, które domagają się artykulacji. Katastrofa, która legła u podstaw jego tożsamości wraca, kiedy życie M. Białoszewskiego zmierza do swego kresu.

PRZYPISY

* Tekst powstał w ramach stypendium programu MISTRZ (prof. Ewa Domańska) Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

1 Sigmund Freud, „Kultura jako źródło cierpień," w: *Pisma społeczne (Dzieła, t. 4)*, (Warszawa: KR, 2009), 185-86.

2 Miron Białoszewski, *Tajny dziennik* (Kraków: Znak, 2012), 377. Zdanie wypowiedziane przez Lu.

3 Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance* (New York: Routledge, 1996), 4. Wszystkie tłumaczenia w tekście są dokonane przez autorkę.

4 Zob. Jennifer Blessing, „Revenant Images: Memory's Trace in Postwar Art," w: *Haunted: Contemporary Photography, Video, Performance*, red. Jennifer Blessing i Nat Trotman (New York: Guggenheim Museum, 2010), 22-25. Kat. wyst.

5 Por. Marianne Hirsh, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory* (Cambridge MA-London: Harvard University Press, 1997).

6 Por. Sigmund Freud, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. Jerzy Prokopiuk (Warszawa: PWN, 1975) oraz ———, „Przypominanie, powtarzanie i przepracowanie," w: *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, red. Krzysztof Pospiszyl (Wrocław: Ossolineum, 1991), 266-73.

7 Jean Laplanche i Jean-Bertrand Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, red. Daniel Lagache, tłum. Ewa Modzelewska i Ewa Wojciechowska-Ciszkowska (Warszawa: WSiP, 1996), 266.

8 Freud, *Poza zasadą przyjemności*, 21.

9 Por. Kaja Silverman, *World Spectators* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2000).

10 Poniższy wywód stanowi fragment rozważań zawartych w: Katarzyna Bojarska, *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski-Richter-Spiegelman* (Warszawa: IBL PAN, 2012), 21-84.

11 Dziękuję Panu Henkowi Proeme i Maciejowi Byliniakowi za udostępnienie mi rękopisów. Kiedy ogląda się te bruliony, zwraca uwagę duża dbałość o kształt tekstu, świadomość wizualna, optyczna tekstu, rozmieszczenie słów na kartce, niekiedy tok pisma jest równy, spokojny, płynny, innym znów razem pełno skreśleń, zamaszystych notatek, wtrąceń w dymkach etc. Na okładce zeszytu drugiego dodano napis „Pamiętnik. Wypracowanie z pamięci" i ten sam podtytuł.

12 Por. Miron Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego* (Warszawa: PIW, 1971).

13 Ibid., 5.

14 Anna Trznadel-Szczepanek, „To, w czym się jest," *Twórczość*, nr 9 (1983): 29-38.

15 Józef Baran, „»Warszawa była mi stale pod ręką«. Rozmowa z Mironem Białoszewskim" w: Stanisław Burkot, *Miron Białoszewski*, (Warszawa: WSiP, 1992), 152.

16 Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, 48.

17 Zbigniew Taranienko, „»Szacunek dla każdego drobiazgu«. Rozmowa z Mironem Białoszewskim," *Argumenty*, nr 36 (1971), za:———, *Rozmowy z pisarzami* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1986), 399. Inną książką nagraną, czy też magnetofonową jest *Mój wiek. Pamiętnik mówiony* Aleksandra Wata, dla której tak centralne są z jednej strony antyretoryczność i niemożność skonstruowania fabuły, z drugiej potrzeba i konieczność przekazania traumy.

18 Dziękuję prof. Michałowi Głowińskiemu za zwrócenie mojej uwagi na te nagrania.

19 Por. Phelan, *Unmarked*, 167.

20 Maciej Byliniak, „Wiersze idą do słuchu," *Dwutygodnik*, nr 72 (2011), http://www.dwutygodnik.com/artykul/3003-wiersze-ida-do-sluchu.html.

22 Taranienko, „»Szacunek dla każdego drobiazgu«. Rozmowa z Mironem Białoszewskim," 410-11.

22 Por. Bruce Fink, *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 83-96.

23 Miron Białoszewski, *Rozkurz* (Warszawa: PIW, 1998), 130.

24 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996); ———, „Traumatic Awakenings. Freud, Lacan, and the Ethics of Memory," w: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996), 91-112.

25 Zob. zakończenie rozdziału 7. *Objaśnianie marzeń sennych* Sigmunda Freuda oraz seminarium Jacquesa Lacana *Tuche i Automaton* w rozdziale): Jacques Lacan, „The Unconscious and the Repetition," w: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, red. Jacques-Alain Miller (New York: Norton, 1973), 47-51. Sigmund Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. Robert Reszke (Warszawa: KR, 2007).

26 Caruth, *Unclaimed Experience*, 102.

27 Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, 429.

28 Lacan, „The Unconscious and the Repetition," 47-51.

29 Białoszewski, *Tajny dziennik*, 376-77.

30 Ibid., 410.

31 Ibid., 780.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

Auslander, Philip.„The Performativity of Performance Documentation." W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, 47-58. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.

———.„The Performativity of Performance Documentation." *Performing Arts Journal* 28, nr 3 (2006): 1-10.

Austin, John L. *Jak działać słowami?* Tłum. Bohdan Chwedeńczuk. Warszawa: PWN, 1993.

Baran, Józef.„»Warszawa była mi stale pod ręką.« Rozmowa z Mironem Białoszewskim." W: *Miron Białoszewski,* red. Stanisław Burkot, 147-152. Warszawa: WSiP, 1992.

Bedford, Christopher.„The Viral Ontology of Performance." W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, 77-88. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.

Białoszewski, Miron. *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. Warszawa: PIW, 1971.

———. *Rozkurz*. Warszawa: PIW, 1998.

———. *Tajny dziennik*. Kraków: Znak, 2012.

Blessing, Jennifer.„Revenant Images: Memory's Trace in Postwar Art." W: *Haunted: Contemporary Photography, Video, Performance*, red. Jennifer Blessing i Nat Trotman, 22-25. New York: Guggenheim Museum, 2010. Kat. wyst.

Bojarska, Katarzyna. *Wydarzenia po Wydarzeniu. Białoszewski-Richter-Spiegelman*. Warszawa: IBL PAN, 2012.

Bourriaud, Nicolas. *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. Tłum. Jeanine Herman. New York: Lukas & Sternberg, 2002.

Byliniak, Maciej.„Wiersze idą do słuchu." *Dwutygodnik*, nr 72 (2011), http://www.dwutygodnik.com/artykul/3003-wiersze-ida-do-sluchu.html.

Caruth, Cathy.„Traumatic Awakenings. Freud, Lacan, and the Ethics of Memory." W: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, 91-112. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

———. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

Cheng, Meiling.„Prosthetic Present Tense: Documenting Chinese Time-based Art."W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, 171-86. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.

Dziamski, Grzegorz.„Dokumentowanie sztuki jako nowa praktyka artystyczna." *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 21-27,

Fabião, Eleonora.„History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography." W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, 121-36. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.

Fink, Bruce. *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Freud, Sigmund.„Kultura jako źródło cierpień." Tłum. Robert Reszke. W: *Pisma społeczne (Dzieła, t. 4)*, 163-228. Warszawa: KR, 2009.

———.„Przypominanie, powtarzanie i przepracowanie." Tłum. Anna Czownicka. W: *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, red. Krzysztof Pospiszyl, 266-73. Wrocław: Ossolineum, 1991.

———. *Objaśnianie marzeń sennych*. Tłum. Robert Reszke. Warszawa: KR, 2007.

———. *Poza zasadą przyjemności*. Tłum. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: PWN, 1975.

Groys, Boris.„Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation." W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, 209-18. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.

———.„Art in the Age of Biopolitics: from Artwork to Art Documentation." Tłum. Steven Lindberg. W: *Dokumenta 11-Platform 5*, 108-14. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002. Kat. wyst.

Heathfield, Adrien.„Then Again." W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, 27-35. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.

Hirsh, Marianne. *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge MA-London: Harvard University Press, 1997.

Jones, Amelia i Adrien Heathfield, red. *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.

Jones, Amelia.„»Presence« in Absentia: Experiencing Performance as Documentation." *Art Journal* 56, nr 4 (1997): 11-18,

———.„»The Artist is Present.« Artistic Re-enactment and the Impossibility of Presence." *TDR: The Drama Review*, nr 1 (2011): 16-45,

———.„Performance, Live or Dead: Introduction." *Art Journal* 70, nr 3 (2011): 32-38,

———.„The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History." W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, 11-25. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.

Lacan, Jacques.„The Unconscious and the Repetition."Tłum. Alan Sheridan. W: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, red. Jacques-Alain Miller, 47-51. New York: Norton, 1973.

Laplanche, Jean i Jean-Bertrand Pontalis. *Słownik psychoanalizy*. Tłum. Ewa Modzelewska i Ewa Wojciechowska-Ciszkowska. red. Daniel Lagache. Warszawa: WSiP, 1996.

Lessig, Lawrence. *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce*. Tłum. Rafał Próchniak. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009.

Lütticken, Sven.„Progressive Striptease." W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, 187-98. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.

McKenzie, John. *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*. Tłum. Tomasz Kubikowski. red. Tomasz Kubikowski. Kraków: Universitas, 2011.

Nacher, Anna.„Remiks i mashup – o niełatwym współbrzmieniu dwóch cyberkulturowych metafor." *Przegląd Kulturoznawczy*, nr 1 (2011): 77-89,

Navas, Eduardo. *Remix Theory. The Aesthetics of Sampling*. Wien: Springer-Verlag, 2012.

Phelan, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. New York: Routledge, 1996.

Pine, Joseph i James Gilmore. *The Experience Economy*. Boston: Harvard Business School Press, 1999.

Reckitt, Helena.„To Make Time Appear." *Art Journal* 70, nr 3 (2011), 58-63.

Schneider, Rebecca.„Performance Remains." *Performing Research* 6, nr 2 (2001): 100-08,

———.„Performance Remains."W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, 137-50. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.

Silverman, Kaja. *World Spectators*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.

Taranienko, Zbigniew.„»Szacunek dla każdego drobiazgu.« Rozmowa z Mironem Białoszewskim". W: Zbigniew Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, 397-423. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1986.

Tribe, Mark i Reena Jana. *New Media Art*. Köln: Taschen, 2006.

Trznadel-Szczepanek, Anna.„To, w czym się jest." *Twórczość*, nr 9 (1983): 29-38.

Widrich, Mechtild.„Can Photographs Make It So? Repeated Outbreaks of VALIE EXPORT'S Genital Panic since 1969."W: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, 89-103. Bristol-Chicago: Intellect, 2012.

Wójtowicz, Ewa.„Pętla (loop) jako model transmedialnego dialogu."W: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Załuski, 142-51. Łódź: ASP, 2010.

Załuski, Tomasz.„Sztuka jako produkcja relacji."W: *Powrót modernizmu?*, red. Teresa Pękala, 277-96.. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2013.

O ZNACZENIU, SENSIE I GRAMATYCE INDEKSOWANIA

Kazimierz Piotrowski

„Kłamstwo jest pewną grą językową, której trzeba się nauczyć jak każdej innej."
Ludwig Wittgenstein[1]

Problem indeksowania zainteresował nas w kontekście sztuki po tzw. lingwistycznym zwrocie w końcu lat sześćdziesiątych, a ściślej w kontekście *Sztuki jako sztuki kontekstualnej* (1976) Jana Świdzińskiego, którego zasadniczą tezą jest, że wyrażenie **sztuka jest pustym znakiem**, czyli znakiem zyskującym lub tracącym znaczenie na gruncie określonej praktyki społecznej (można rzec, że jako **znak pusty** jest przed wypełnieniem artefaktami niczym klasa pusta w algebrze George'a Boole'a, która równa się 0). Problem indeksu wiąże się z kwestią logicznej teorii znaczenia, z niewydolnością ekstensjonalnej semantyki logicznej przy rekonstrukcji języka naturalnego, a więc z próbami zbudowania pragmatyki logicznej, następnie z zagadnieniem intensjonalności wyrażeń języka (z teorią znaczenia jako struktury intensjonalnej). Nie sposób też tu pominąć epistemologicznego zagadnienia uznawania czy ważności lub nieważności danej wiedzy w określonym kontekście, w tym metodologicznej problematyki niewspółmierności interteoretycznej oraz kwestii zmiany paradygmatów wiedzy. Warto tu wspomnieć też o dążeniach logiki niemonotonicznej, która od lat osiemdziesiątych bada formalne struktury rozumowań unieważniających, usiłując poszerzyć pojęcie kontekstowej zasadności (racjonalności) rozumowań, mimo że mogą one prowadzić do fałszywych wniosków. W ten rozległy kompleks zagadnień uwikłana jest doktryna **sztuki jako sztuki kontekstualnej**, którą musimy dziś rozpatrywać w ramach rozwijającego się zróżnicowanego nurtu kontekstualizmu w filozofii, w tym w estetyce.[2]

W swoich rozważaniach zarysuję krótko tylko niektóre aspekty tej niezwykle złożonej problematyki indeksowania, usiłując wyjaśnić, dlaczego ona w ogóle się pojawiła. Genezę problemu – co wydaje się oczywiste, a dla niektórych może zaskakujące – wywodzę przede wszystkim z religii (wątek ten sygnalizuję na końcu rozważań), a nie tylko z filozofii czy logiki, ontologii, epistemologii czy aksjologii, a pojawienie się silnych, inicjujących impulsów wzmagających procesy indeksowania obserwuję w pierwszej połowie dwudziestego wieku, czyli w okresie niezwykłego rozwoju logiki formalnej i filozofii języka. Wtedy to wiele problemów, które sformułowali starożytni znalazło nowe ujęcia dzięki rygorystycznej analizie logicznej i lingwistycznej. I nie chodzi tu tylko o relatywizm czy konwencjonalizm sofistów, który jest rozwijany po dzień dzisiejszy, lecz o szersze, systemowe uzasadnienie dla indeksacji, które relatywizmu bynajmniej nie musi implikować (podobnie jak w religii), jakkolwiek relatywizmu nie sposób pomyśleć bez indeksacji wyrażeń, za pomocą których wypowiadają się relatywiści – jak choćby kiedyś nasz Leon Chwistek w swej teorii **wielości rzeczywistości**. Trzeba tu uzupełnić semantykę logiczną o logiczną pragmatykę skoro – zobaczmy aporię L. Chwistka – nie wiemy, w której rzeczywistości znajduje się podmiot, gdy mówi równocześnie o wielości rzeczywistości.[3] Czy jego głos ma status logiczny czy retoryczny, czy aktualizuje konstatującą czy performatywną funkcję języka? A ten dylemat, czyli trudność przyporządkowania wyrażenia do danej funkcji języka czy kategorii dyskursu, implikuje problematyczność samego indeksowania.

Problem jedności myśli, języka i bytu

A zatem zacznijmy od kluczowego pytania o stosunek myśli i języka do bytu. Starożytna refleksja startowała – jak wiemy – od skrajnych ontologicznych stanowisk. Z jednej strony identyfikowała ona myśl czy pojęcie **bytu** z samym bytem, negując wszelką zmianę w henologicznym, tożsamościowym, statycznym ujęciu, w drugim zaś ujęciu amplifikowała zjawisko ruchu w odmiennym, wariabilistycznym monizmie. Usiłując pogodzić te skrajne stanowiska, wypracowano koncepcję dialektyki. *Dialektike* służy mimetyce, czyli naśladowaniu rzeczywistości, którą człowiek ogląda, poznaje, próbuje o niej mówić i pisać. Stąd musimy najpierw nauczyć się poprawnego rozróżniania, by – dzięki bystrości (*acumen*) – uczynić rzeczywistość jasną. Rozróżnianie to dokonuje się w języku i natychmiast implikuje problematykę poprawności nazw. Rodzi się spór: czy nazwy przysługują rzeczom z natury, a więc są podyktowane nie przez sam język, lecz przez rzeczy, czy też nazwy powstają na mocy konwencji, co wiedzie z kolei do relatywizmu i po raz pierwszy radykalnie stawia przed nami kwestię indeksowania? Jak wiemy, w szkole platońskiej próbowano uniknąć tych skrajności, ponieważ proces – jak dziś powiedzielibyśmy – semiozy, czy językowej praktyki, dokonuje się na gruncie pewnej prawidłowości rzeczy, a więc język również musi podlegać pewnej naturalnej prawidłowości, żeby spełnić swoją funkcję za pomocą nazw zbudowanych z głosek. Celem języka jako narzędzia jest rozróżnianie rzeczy (*diakrisis*), zgodnie z ich naturą, a następnie nauczanie o nich. Dlatego – twierdzili wyznawcy tej szkoły – nie można dowolnie posługiwać się nazwami, gdyż powstały one dzięki tej nomotetycznej praktyce. Nadawanie nazw, ich wymyślanie, nie jest zupełnie dowolne, jakkolwiek do pewnego stopnia takim jest, gdyż są wszak różne języki i różne nazwy tej samej rzeczy (synonimy). Semioza jest motywowana do pewnego stopnia przez samą rzecz, co w platonizmie zrodziło dość utopijną – trzeba przyznać – perspektywę dotarcia do pierwocin mowy wspólnym różnym językom. Przez etymologizowanie miałoby dojść do uchwycenia tych pierwotnych nazw, które później z rozmaitych powodów zmieniły swój kształt i brzmienie (np. Stanisław Szukalski będzie poszukiwał tzw. macimowy, wywodząc ją – rzecz humorystyczna – z języka polskiego). Wydaje się, że właściwym podejściem jest unikanie skrajności i przyjęcie za punkt wyjścia pogląd Platona, który zajął pośrednie stanowisko w kwestii semiozy, mówiąc, że jest ona wytworem sztuki nazywania, która jest umiejętnością poprawnego odwzorowania (*mimesis*) istotności rzeczywistości w gestach, dźwiękach lub zapisach. Język odwzorowuje te istotności w nazwach, określając **czym coś jest**, a nie **jakie jest**, a dopiero kombinacja nazw – dodajmy od siebie, dzięki naszemu *ingenium* – pozwala przybliżyć wygląd rzeczy.

Pierwszym aktem takiej dialektyki jest zatem podporządkowanie jej mimetycznej koncepcji poznania i języka. *Diakrisis* czy *diairesis* uruchamiają dianoetyczne myślenie (*dianoesis*). Dialektyczny proces dianoezy jest tu oczywiście konkluzywny, podobnie jak w dialektyce Hegla (ale już nie u Adorna), gdyż ukierunkowany jest na *symploke*, czyli splatanie w jedno (*koinonia*) czy zbieranie w jedno (*synagoge*) tego, co dorzecznie rozróżnione. Zobaczmy, jak w tej najbardziej podstawowej funkcji języka ukrywa się ekonomia *religio*. Pojawia się tu problem, jak tego dokonać w poznaniu, odwzorowując rzeczywistość, która jest dualistyczna – zmienna i stała? Różnorodna zmysłowość pozostaje w relacji paradygmatycznej do sfery idealnej przez uczestnictwo (*metechein*, *metexein*), przy czym nie jest to związek przyczynowo skutkowy, lecz chodzi o warunkowanie, o paruzję, objawianie się prawdziwego bytu w zmysłowych rzeczach. Dlatego proces poznawczy może dokonywać się tylko przez analogię, a nie przez jednoznaczne odzwierciedlanie rzeczywistości idealnej, gdyż nie jest to możliwe w zmysłowej postaci, lecz tylko przez analogizowanie, przez symbolizację, w której podstawową rolę odgrywa metaforyzowanie.

Pojawienie się tego wymiaru języka, który różni język i wydziela jego odmienne efekty, zapowiada konieczność indeksowania wyrażeń, czyli lokalizowania ich w obrębie oddzielnych dyskursów. Jednakże przenośnia, niejednoznaczna mowa jest też źródłem językowych błędów jako fundamentalne nadużycie, które musi być ujęte w jakąś dyscyplinę. Czyż nie właśnie dzięki indeksowaniu? W czasach klasycznych taką dyscyplinę proponowali retorzy, którzy wówczas, jak Izokrates, dochodzili do wysokiej pozycji w społeczności greckiej. Proponowali własną wersję *paidei*, w której wiodącą rolę zajmowała sztuka wymowy, sztuka przekonywania, często nadużywana. Konkurencyjna

wobec tej mody *paideia* filozoficzna, inaczej indeksowała wyrażenie **prawda**, atakując też roszczenia sofistyki. Filozofia ukazała swą moc, dając teoretyczne podstawy do indeksacji języka i całej nabudowanej na nim kultury, lecz tylko po to, by zażegnać niebezpieczeństwo relatywizmu i anomii. Trzeba zatem – postulowano w platonizmie – nauczyć się używać każdej sztuki, by stać się **panem rzeczy**, a nawet jakby ich **królem**. Toteż retoryka, by do takiej **sztuki królewskiej** upodobnić się, by była w stanie panować nad rzeczami, w tym wypadku nad mową i językiem, musi być podporządkowana filozofii.[4] W platonizmie, który – jak wykazał Rorty – skrywa się nawet w epistemologii empiryzmu, a także w logikach opartych na mimetycznej koncepcji języka, proceder denuncjowania innych niefilozoficznych form kultury staje się ulubionym zajęciem. Oczywiście podstawowym narzędziem tego dyscyplinowania jest indeksowanie.

Platońska dialektyka, mimetyka i mitologia były odpowiedzią na odziedziczony po szkole eleackiej i jońskiej dualizm, który ukazał trudności w obrazowaniu świata. Stąd filozoficzny *mythos* miał stać się niejako ulepszeniem ułomnego języka, który nie mógł w swym dążeniu do jednoznaczności poradzić sobie z wariabilizmem Heraklita. Jego zwolennikom Arystoteles, który odrzucił metaforyzowanie i mitologizowanie na rzecz operowania abstrakcyjnymi klasami wedle praw sylogistyki, nakazał milczenie, ponieważ język jakiego wariabiliści używają dla wyrażenia swego poglądu o radykalnej zmienności i sprzeczności bytu nie jest w ogóle możliwy ze względu na brak stałych znaczeń słów (podobny argument z **języka**, mimo odmiennej koncepcji znaczenia, L. Wittgenstein wysunie przeciwko Kartezjuszowi, uznając, że jego język o wewnętrznych doznaniach *cogito* jako subiektywny nie może być w ogóle językiem, bowiem każdy język musi być intersubiektywny). A jeśli nie jest możliwy taki język czy mowa bez tożsamości znaczeń słów, to również nie jest możliwe ani myślenie, ani wiedza ontologiczna o bycie. Ale – jak wiemy – Jan Łukasiewicz rozróżnił logiczny, psychologiczny i ontologiczny aspekt tezy o zasadzie sprzeczności u Arystotelesa, testując ogólną ważność tej zasady, której muszą chyba towarzyszyć indeksy ważności tylko w niektórych dziedzinach, jeśli są konteksty podważające ogólną moc tzw. naczelnych praw bytu i myślenia. Na przykład teologiczna doktryna trynitaryzmu zdaje się kwestionować zasadę niesprzeczności, zaś logika formalna wydaje się czynić zbyteczną wiarę na przykład w fundamentalizm zasady tożsamości, skoro logicy od dawna chwalą się, że mogą aksjomatykę logiki formalnej zredukować do aksjomatyki implikacyjno-negacyjnej, a nawet jeszcze bardziej – do zdań z jednym tylko funktorem ekstensjonalnym. A zatem tzw. pierwsze prawa bytu i myślenia mogą być indeksowane. Wydaje się, że jeśli rachunek zdań oprzemy tylko na okresie warunkowym (na implikacji z pomocą negacji), to zdanie równoważności (tożsamość), które należy do rachunku zdań, będzie w takim systemie miało tylko charakter warunkowy (diaporetyczny), ponieważ równoważność nie jest funktorem bazowym jak implikacja i negacja. Arystotelesowski zarzut czy polecenie milczenia (z którego chętnie skorzystał L. Wittgenstein w kwestiach niewypowiedzialnych w swym *Traktacie*) należałoby również odnieść do Parmenidesa i jego ucznia Zenona z Elei, bowiem już samo ich myślenie i użycie przez nich języka właśnie po to, by wykazać jedność i niezmienność pojęcia *bytu* identycznego z samym sobą oraz zasugerować w serii paradoksów niemożliwość ruchu, jakkolwiek wydaje się sensowne, a więc zrozumiałe, to jednak zadziwia nas samą swoją możliwością przynajmniej werbalnego potwierdzenia zmiany jako operacji na wyrażeniach, co jest dla nas artefaktem werbalnego dynamizmu o wiele bardziej narzucającym się zmysłowo – w mowie i piśmie – niż gramatyczny efekt preferowanej przez nich henologicznej tożsamości znaczenia bytu, myśli i języka. Przyjrzyjmy się bliżej tej kwestii.

Kwestia znaczenia, sensu i indeksowania

Zacytujmy najpierw klasyka nowoczesnej logiki – Gottloba Fregego, który swe rozważania w rozprawie „Über Sinn und Bedeutung" (1892) zaczął od stwierdzenia: „Tożsamość pobudza do pytań, na które nie łatwo odpowiedzieć".[5] Dzięki jego rozważaniom możemy zreinterpretować słynny argument Zenona przeciwko ruchowi, by w konsekwencji *de facto* sproblematyzować wiarę eleatów w tożsamość niezmiennego bytu jako bytu, któremu jakoby przysługuje stałe znaczenie: „Można się chyba zgodzić, że każde wyrażenie, występujące jako nazwa i gramatycznie poprawne zbudowane, ma sens. Jednakże nie wiemy stąd jeszcze, czy owemu sensowi odpowiada jakieś znaczenie.

Słowa „najdalsze od Ziemi ciało niebieskie" mają sens, ale jest nader wątpliwe, czy mają też znaczenie. Wyrażenie „szereg najwolniej zbieżny" ma sens, ale można dowieść, że nie ma znaczenia. Dla każdego szeregu zbieżnego istnieje bowiem inny, który – choć także zbieżny – jest jednak wolniej zbieżny od tamtego. Uchwyciwszy pewien sens nie mamy jeszcze przez to gwarancji, że uchwyciliśmy też jakieś znaczenie."[6] Gdyby G. Frege miał sposobność dyskutować z Zenonem z Elei, mógłby mu odpowiedzieć tymi słowami: „Wprawdzie twoje rozważania o bycie i przytoczone paradoksy przeciwko zmianie są sensowne, jednak z tezy, że wyrażenie »byt« ma w twoim ujęciu sens, nie wynika, że wyrażenie »byt« ma znaczenie."

Zostawiając jednak metafizykę na boku i podążając śladami G. Fregego, czyli pozostając na gruncie logiki, widzimy, że powodem problematyczności tożsamości znaczenia jest narzucający się werbalny artefakt sensu, który implikuje problem indeksowania. G. Frege przywołał bowiem jako rozstrzygający argument występowanie pewnych sensownych wyrażeń, co do których mamy niezbite dowody by zaprzeczyć, że mogą one posiadać znaczenie, czyli że nie są one takim typem wyrażeń, o których moglibyśmy powiedzieć, że są tożsame ze sobą, a więc dają się wyrazić w tautologicznej, ekstensjonalnej formule a = a. Frege wykazał to na przykładzie matematycznego wyrażenia **szereg najwolniej zbieżny**, które ma sens, ale można dowieść, że nie ma znaczenia, gdyż zawsze możemy za pomocą nowego indeksowania skonstruować funkcję, która wygeneruje **szereg jeszcze wolniej zbieżny**. Oto wzór takiego szeregu zbieżnego, który możemy znaleźć w podręczniku logiki matematycznej:

$$\sum_{n=0}^{\infty} a_n = \lim_{N\to\infty} s_N = \lim_{N\to\infty} \sum_{n=0}^{N} a_n.$$

Mamy więc ciąg sum częściowych a1 + a2 + a3 + an, czyli skończoną granicę (SN), a więc ciąg będącym szeregiem zbieżnym o przeliczalnej liczbie zbioru elementów, nazywanej tu sumą szeregu

$$S = \lim_{N\to\infty} s_N$$

By skonstruować szereg zbieżny, skorzystajmy ze wspomnianej dychotomii Zenona z Elei, której zapis wygląda następująco:

$$\sum_{n=1}^{\infty} \frac{1}{2^n} = \frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{8} + \ldots + \frac{1}{2^n} + \ldots.$$

Możemy tu matematycznie udowodnić, że jest to szereg zbieżny, czyli że suma nieskończonej liczby elementów szeregu (S), czyli odcinków drogi do pokonania, daje odcinek o skończonej długości, a więc czas potrzebny do pokonania go również jest skończony. Nie zmienia to jednak faktu, że – jak chciał G. Frege – możemy konstruować szereg od niego wolniej zbieżny, modyfikując regułę dodawania składników sum częściowych dla indeksu „n" dla liczb naturalnych w przedziale od 1 do nieskończoności. W tym wolniej zbieżnym szeregu czas zbieżności wartości licznika i mianownika będzie coraz dłuższy z powodu większej ilości elementów sum częściowych, a więc tym samym będzie to szereg wolniej zbieżny. Możemy konstruować następne szeregi jeszcze wolniej zbieżne gdy będziemy podstawiać za „n" – na przykład modyfikując ten indeks jako „n + 1" lub „n + 2", a więc także zbiór liczb naturalnych od 1 do nieskończoności, coraz większe wartości liczbowe dające w mianowniku wartości coraz większe, a w wyniku coraz mniejsze wartości elementów szeregu składających się na sumę limitowanej całości. Wówczas przeliczalny zbiór elementów każdego nowego szeregu będzie każdorazowo liczniejszy, a tym samym ciąg będzie wolniejszy w swym zmierzaniu ku granicy, czyli osiągnięciu tej samej wartości w liczniku i mianowniku, czyli 1.

Lektura tej podstawowej dla semantyki logicznej rozprawy G. Fregego nasuwa wrażenie, że u progu dwudziestego wieku próbowano ponownie rozwiązać klasyczny problem napięcia pomiędzy stałością i zmianą, który trapił greckich metafizyków. Dlatego zacząłem od Parmenidesa, Heraklita i Platona. W rezultacie doszło do odkrycia problemu intensjonalności wyrażeń. Problem intensjonalności, którą przeciwstawia się ekstensjonalności, nawiązuje do kantowskiego rozróżnienia analityczności

i syntetyczności sądów. Pierwsze – jak w przytoczonej przez G. Fregego formule „a = a" – są prawdziwe *a priori* jako tautologie, a te z kolei są zdaniami zbudowanymi za pomocą zdaniotwórczych funktorów ekstensjonalnych, czyli zdań, których wartość logiczna zależy tylko od wartości logicznej zdań składowych. Natomiast sądy syntetyczne różnią się od nich tym, że w nich orzekanie o podmiocie dostarcza o nim nowej wiedzy, której nie można wywieść z samej analizy podmiotu (jak w formule „a = b", gdzie w zdaniu „a jest b" dostarcza się nowej informacji o „a". Analitycznym jest zdanie „kwadrat jest czworokątem o równych wszystkich kątach i bokach", zaś syntetycznym jest zdanie „kwadrat jest czworokątem, którego boki mają długość 4 cm." Jak widzimy, w przypadku sądu syntetycznego trudno powiedzieć, że wyrażeniu „kwadrat" i wyrażeniu „czworokąt, którego boki mają długość 4 cm" odpowiada ten sam zakres. Wyrażenie „kwadrat" ma po prostu szerszą ekstensję (denotację) niż kwadrat konkretny. Na tym właśnie kantowskim schemacie analityczności i syntetyczności sądów oparł się G. Frege pytając o istotę tożsamości. Tożsamość dla G. Fregego to nie jest stosunek między przedmiotami, lecz stosunek między nazwami przedmiotów, czy ich znakami. Banalny przykład tautologii „a = a" nie wnosi tu wiele do analizy, lecz dopiero zapis „a = b", w którym pojawiają się różnokształtne argumenty, implikujące różne sposoby oznaczania przedmiotu czy różne sposoby w jakie przedmiot jest dany. Przykładem może być punkt „P", oznaczający miejsce przecięcia się prostopadłych (a, b i c) do ramion trójkąta równobocznego, który – chociaż ma to samo znaczenie, czyli oznacza jeden przedmiot – może być inaczej definiowany: albo jako punkt przecięcia prostopadłych **a i b** albo **a i c** albo **b i c**, a więc będzie się zmieniał jego sens, zaś znaczenie wyrażenia „P" (denotacja, nominat, ekstensja) pozostanie niezmienne. Oczywiście możemy poprzez ten punkt poprowadzić inne cięcia trójkąta i za każdym razem znaczenie punktu „P" pozostanie stałe, a będziemy inaczej indeksować czy parametryzować jego sens w czasie naszego działania.

G. Frege zwracał uwagę na rozmaite aspekty tej czynności wskazując, że dane wyrażenie może mieć inne znaczenie i sens w różnych językach etnicznych, albo gdy cytujemy czyjeś słowa, wówczas mają one inny – metajęzykowy – sens w naszej wypowiedzi, ponieważ oznaczają słowa cudze. Zabiegiem indeksowania jest po prostu wzięcie tych słów w cudzysłów. Sama żywa mowa, jak wiemy, czyli kontekst, okoliczności, intonacja, gestykulacja, mimika etc. sugerują za pomocą tych parametrów sens i znaczenie wypowiedzi, która – *nota bene* – może być kłamstwem. Nie wolno wówczas brać tej wypowiedzi w zwykłym znaczeniu, czyli jako prawdę. G. Frege, analizując przypadki mowy niezależnej i zależnej, wprowadzał tu odpowiednio pojęcia znaczenia zwykłego (*gerade*) i obocznego (*ungerade Bedeutung*) oraz sensu zwykłego i obocznego słów, polecając wnikliwe śledzenie relacji między tymi pojęciami w konkretnych wypowiedziach. Starał się on też odróżniać aspekt semantyczny od pragmatycznego, wskazując na subiektywność, uczuciowość, nierówność i chwiejność wyrazistości przedstawień (*Vorstellungen*), które to obrazy pojawiają się w umyśle w związku z językową praktyką. W pragmatyce języka – wolno tak wyeksplikować myśl G. Fregego – indeksowanie znaków, słów czy wyrażeń, ale i całych zdań, które też mają znaczenie, choć są wyjątki w przypadku zdań pozbawionych wartości logicznej, i mają sens (identyfikowany z myślą zdania), jest szczególnie pożądane. Dzięki indeksowaniu możemy kontrolować anomalie semiozy, gdy temu samemu sensowi towarzyszą różne przedstawienia. Należy ograniczać nierówność i chwiejność wypowiedzi przez odróżnienie ich sensów od związanych z nimi przedstawień, wskazując każdorazowo, do jakich osób dane przedstawienia należą i w jakim czasie lub okolicznościach są żywione. Chociaż dwaj ludzie mówią to samo, czyli wypowiadają pewien sens, to nie znaczy, że tak samo sobie to przedstawiają. Przeciwnie, przedstawień tych nie da się porównać, gdyż nie sposób ich zestawić w jednej świadomości. Można powiedzieć, że indeksowanie – choć terminu tego G. Frege w rozprawie nie używa – dociera tu do swej granicy i nie może już dalej postąpić w ograniczaniu polisemiczności wypowiedzi. Na podstawie tych rozważań możemy uznać, że indeksowanie pozwala nam po prostu lepiej uświadomić sobie fakt, że sens wypowiedzi nie jest ani zupełnie obiektywny, ani całkowicie subiektywny, ponieważ ma pewne znaczenie, czyli wskazuje na określony przedmiot jako słowo lub jako zdanie mające wartość logiczną, która jest jego znaczeniem, a zarazem posiada emocjonalne zabarwienie z powodu podmiotowych uwarunkowań sensu, na przykład poetyckiego czy retorycznego koloryzowania, które wymagają właśnie indeksowania. G. Frege rozróżniał sposoby percepcji wypowiedzi, czy jej kontekst naukowy, gdy zdaniu jako zdaniu oznajmującemu (sądowi) przysługuje

wartość logiczna, od kontekstu artystycznego, gdy zdania są fikcyjne, czyli tylko sugerują taką wartość, ale ich percepcja faktycznie polega na ujęciu nie ich znaczenia, czyli prawdziwości lub fałszywości, lecz mentalnego sensu oraz piękna lub brzydoty.

Problem indeksowania staje się jeszcze bardziej wyraźny gdy rozważamy zdanie oznajmujące, czyli sąd w sensie logicznym, który jest prawdziwy lub fałszywy w sytuacji, gdy zamieniamy sensy jednego z jego składników, przy czym jego znaczenie nie ulega zmianie. Problem indeksowania staje się tu oczywisty, gdy będziemy uwzględniać funktory zdaniotwórcze, które przytacza G. Frege: **zdaje mi się, że ...; myślę, że** ... itp. wyrażeń, które związane są z czasownikami: **mówić, słyszeć, sądzić, wnioskować, przekonać się, wiedzieć, uroić sobie, cieszyć się, ubolewać, oczekiwać, obawiać się, prosić, zakazać** itp. Zdanie złożone typu: **myślę, że** ..., są zdaniami złożonymi i pobocznymi, a ich znaczeniem nie jest wartość logiczna, lecz znaczeniem jest myśl albo – przy innych czasownikach – znaczeniem jest rozkaz, prośba, przypuszczenie, oczekiwanie itp. Zdania takie wiążą się z pytaniami: kto, co, gdzie, kiedy, jak, przez co?, a tym samym markują zdania podmiotowe i okolicznikowe, których znaczeniem jest wartość logiczna zależna od kontekstu. Prawdziwość całego zdania zależy od prawdziwości składowych zdań, czyli zdania głównego i pobocznego, ponieważ zachodzi tu związek logiczny pomiędzy tymi zdaniami. G. Frege swe rozważania sumuje w konkluzji: „Trudno wyczerpać wszystkie możliwości języka. Mam jednak nadzieję, że udało mi się znaleźć główne powody, dla których nie zawsze można bez uszczerbku dla wartości logicznej całego zdania zastąpić w nim zdanie poboczne innym o tej samej wartości logicznej. Są one następujące: 1. Zdanie poboczne nie oznacza wartości logicznej, wyrażając jedynie część myśli. 2. Zdanie poboczne oznacza wprawdzie wartość logiczną, ale do tego się nie ogranicza, gdyż jego sens obejmuje oprócz jednej myśli także część innej."[7] Tak więc, na podstawie analizy zdania pobocznego, G. Frege twierdzi, że znaczeniem zdania jest jego wartość logiczna, a sensem myśl. Ogólna konkluzja, w której powraca do wyjściowych rozważań, brzmi: „Fakt, że wartość poznawcza wyrażeń »a = a« i »a = b« jest na ogół różna, tłumaczy się tym, że wartość poznawcza zdania zależy nie tylko od jego znaczenia, czyli od jego wartości logicznej, lecz także od jego sensu, czyli od wyrażonej w nim myśli. Jeżeli więc a = b, to znak »b« ma wprawdzie to samo znaczenie co »a«, a tym samym »a = b« ma tę samą wartość logiczną co »a = a«. Mimo to sens znaku »b« może być różny od sensu znaku »a«, a tym samym myśl wyrażona przez »a = b« będzie różna od tej, którą wyraża »a = a«. Zdania te nie mają wtedy tej samej wartości poznawczej. Rozumiejąc zaś przez »sąd« przejście od myśli do jej wartości logicznej, możemy powiedzieć, że są to różne sądy."

Wypada teraz dokonać rekapitulacji naszych rozważań nad kwestią stosunku myśli i języka do bytu. Na podstawie dotychczasowych analiz możemy przyjąć, że w kontakcie z językiem narzuca nam się najpierw raczej sens niż znaczenie, jakkolwiek możemy przyjąć, że mnogość sensów danego wyrażenia może współwystępować z jego jednym znaczeniem, które może być w rozmaity sposób indeksowane czy parametryzowane. Doskonałym komentarzem może tu być *Tractatus logico-philosophicus* (1921-22) L. Wittgensteina, w którym wprowadził on szereg fundamentalnych pojęć, które pozwalają nam przybliżyć problem indeksowania: „świat, fakt(y), przestrzeń logiczna, stan(y) rzecz(y), przedmiot(y) względnie obiekt(y) czy rzecz(y), możliwość, forma przedmiotu, czyli jego możliwość występowania rzeczy w stanach rzeczy, logika względnie logika każdej możliwości, kontekst stanu rzeczy, samodzielność rzeczy" (do występowania we wszystkich **możliwych** sytuacjach), będąca faktycznie postacią „niesamodzielności rzeczy" (jako postacią jej związku ze stanem rzeczy), **obraz świata**, będącego **ogółem faktów**, a nie rzeczy (jako **model rzeczywistości**), **przedstawianie** (świata w obrazie, który może być prawdziwy lub fałszywy), **zdanie** i inne pojęcia, wśród których znajduje się też pojęcie **sensu** (czyli **to, co obraz przedstawia**). Można próbować przełożyć wyrażenie sensu L. Wittgensteina na pojęcie G. Fregego, ale wystarczy tu zauważyć, że łączy je zasadnicza cecha. Odpowiednikiem znaczenia punktu „P" z omawianego wyżej trójkąta byłby **przedmiot** Wittgensteinowskiego świata, który musi mieć jakąś onto-logiczną samodzielność, czyli jakieś znaczenie, którego owa samodzielność jest zarazem – jak powiedziałby L. Wittgenstein – niesamodzielnością, jako postacią jego związku ze stanem rzeczy: „Znając przedmiot, znam też wszystkie możliwości jego występowania w stanach rzeczy."[8] Przedmiot jest elementem obrazu, czyli współtworzy sens, czyli to, co obraz przedstawia. Jeżeli chcemy w tym kontekście analiz G. Fregego

i L. Wittgensteina zastanowić się nad problemem indeksowania, to musimy przyznać, że wyrażenie „indeksowanie" należy łączyć z faktualną niesamodzielnością przedmiotu, czyli z postacią jego wszelkich możliwych związków ze stanami rzeczy w logicznej przestrzeni świata, która obejmuje wszelkie możliwe stany rzeczy. Indeksowanie byłoby czynnością odwzorowania danego przedmiotu, który jest elementem obrazu i składnikiem jego sensu, czyli tego, co obraz przedstawia. Indeks przedmiotu byłby tu więc postacią możliwego związku tego przedmiotu z jakimś stanem rzeczy, który obrazuje model rzeczywistości, będący wytworem indeksowania.

Problemy te pojawiały i pojawiają się przy różnych okazjach na gruncie semantyki logicznej, której zwykła ekstensjonalna postać nie wystarczy, by wyjaśnić funkcjonowanie języka naturalnego, gdy w jednym zdaniu możemy użyć równokształtnych wyrażeń, przypisując im różne znaczenia – np. „Ty moja droga i Ty moja droga jesteście obie moimi córkami", albo bardziej efektowne, dwuznaczne zdanie: „Moja droga, nie tędy droga!" Tego typu zdania sprawiają trudności ekstensjonalnej semantyce logicznej, która przypisuje wyrażeniom o tym samym kształcie tę samą ekstensję, czyli zakres, podczas gdy mamy tu odmienne desygnaty czy denotację użytych wyrażeń. Ponieważ nominaty wyrażenia **Ty** są różne, ponieważ chodzi o Marię i Martę, przy czym można uznać, że obie córki są tak samo moje, jak i są mi tak samo drogie, to w drugim zdaniu mamy do czynienia ewidentnie z różnymi konotacjami wyrażenia **droga**, przy czym najpierw **droga** ma nominat, a jest nią jakaś moja znajoma, później zaś trudno nam byłoby wskazać na jakąś konkretną drogę, gdyż raczej chodzi o zakaz czy ostrzeżenie przed niefortunnością pewnego sposobu postępowania. Dlatego logicy w swym dążeniu do jednoznaczności są zmuszeni rozbudowywać pragmatykę logiczną, w której indeksują wyrażenia w postaci **Ty 1** i **Ty 2** czy **droga 1** i **droga 2**. Indeksowanie wyrażeń jest konieczne, by uniknąć sprzeczności w punkcie wyjścia teorii dedukcyjnych, jak choćby w przypadku teorii klas, w której swego czasu wprowadzono z inspiracji Bertranda Russela teorię typów logicznych, by uniknąć sprzeczności u podstaw teorii mnogości. Uznano, że trzeba rozróżniać kategorie wyrażeń, a więc elementy klasy, klasę, klasę klas itd., ponieważ mieszanie tych kategorii w rozumowaniach prowadzi do antynomii. W logice stosuje się matematyczną metodę umieszczania na dole lub u góry przy wyrażeniu liczby lub litery, która wyraża stosunek tego wyrażenia do innych wyrażeń w danym języku czy w jego kontekście. Pragmatyka logiczna, jak Richarda Montague'a, zwraca uwagę, że ekstensje wyrażeń złożonych zależne są nie tylko od ekstensji wyrażeń składowych, lecz także od kontekstu użycia wyrażeń, a niekiedy od intensji składników wyrażenia złożonego. Konieczne jest tu określenie czynników stanowiących kontekst użycia wyrażeń, wśród których można wymienić: miejsce, nadawcę, odbiorcę wyrażenia, gest wskazujący, możliwy świat. Gdy je uporządkujemy, wówczas zbiór tych czynników nazwiemy **indeksem**, a każdy rodzaj czynników wziętych odrębnie **koordynatą indeksu**.[9] W ten sposób w pragmatyce logicznej R. Montague'a poddano indeksacji ekstensję jako taką, polecając zakres wyrażenia „a" rozpatrywać przy indeksie „i": **Exti (a)**. Funkcje, które przypisują indeksom ekstensje, a czynią to na stałe i niezależnie od okoliczności użycia wyrażeń, R. Montague nazwał intensjami. Intensje określa zatem zbiór indeksów, a ich wartość zbiór ekstensji, które są konstruktami teoriomnogościowymi, nabudowanymi nad zbiorem uniwersalnym przedmiotów możliwych. Pragmatyka poczęła zatem uwzględniać w swych rozważaniach zbiór światów możliwych, które stały się – jak u R. Montague'a – jedyną koordynatą indeksu. Pomijając kolejne ulepszenia jego pragmatyki logicznej, która jest próbą uogólnienia ekstensjonalnej semantyki logicznej, zauważmy tu tylko, że trudno wyobrazić sobie te postępy nad logiczną rekonstrukcją języka w drugiej połowie dwudziestego wieku bez wcześniejszych rozważań Wittgensteina nad przestrzenią logiczną. Jej penetrowanie przez logików było możliwe właśnie dzięki indeksowaniu wyrażeń.

Gramatyka indeksowania i jej kres

L. Wittgenstein uchodzi w pewnych kręgach filozoficznych za jednego z najwybitniejszych myślicieli, a nawet za autora najważniejszego dzieła filozoficznego dwudziestego wieku, jakim miałby być *Tractatus logico-philosophicus* (1921-22). Problem jednak w tym, że tezy *Traktatu* zostały przez L. Wittgensteina częściowo unieważnione w kolejnym, kluczowym dla jego dorobku dziele, czyli *Philosophische Untersuchungen*

/ *Philosophical Investigations* (1953). Z naszego punktu widzenia jest do niezwykle doniosły fakt radykalnej zmiany formy i treści czy wręcz ducha, jak zauważył Bogusław Wolniewicz – wyżej ceniący wczesnego L. Wittgensteina. Mówiąc o tym filozofie musimy zawsze precyzować, o jakim L. Wittgensteinie chcemy rozmawiać – czy o radykalnym redukcjoniście sensu na rzecz milczenia w imię logicznej ścisłości i empirycznej klarowności, neopozytywistycznego fanatyka jasnego i wyraźnego widzenia rzeczy takimi, jakimi są (jak chciał L. Wittgenstein z indeksem 1), czy też o badaczu (z indeksem 2) zdającym sobie sprawę ze szkicowości własnych osiągnięć, który – porzuciwszy konkluzywny holizm *Traktatu*, z powodu niewystarczającej mocy rozumu – chętnie posługuje się figurą filozofa-artysty, oczekując pomocy od wyobraźni? Ta *metanoia* L. Wittgensteina, zapoczątkowana w latach 1929-32, a spisywana od 1936 i zakończona w 1949 roku, stanowi kamień milowy w drodze wypierania klasycznego i nowożytnego modelu uprawiania filozofii, antycypując późniejsze zakwestionowanie uprzywilejowanej pozycji filozofii jako dyscypliny dającej podstawy i kontrolującej całą kulturę. Przyjrzyjmy się kluczowym tezom teoretyka tzw. gier językowych i przełomowej niedenotacyjnej koncepcji znaczenia.

Zauważono, że *Dociekania filozoficzne*, w przeciwieństwie do *Traktatu logiczno-filozoficznego*, charakteryzują się luźną formą. Sam L. Wittgenstein we wstępnych uwagach posługuje się wyrażeniami „album" czy „szkic". L. Wittgenstein wcale nie jest tym faktem zażenowany, niejako przygotowując czytelnika do lektury tego **amorficznego** – jak je określa Bogusław Wolniewicz – dzieła. A jeśli amorficznego, to zarazem umykającego indeksacji. Jak bowiem ustanowić dla tego utworu koordynatę indeksu (przecież nie chodzi nam o banalne stwierdzenie kto, kiedy, w jakich okolicznościach i dlaczego je napisał). Chodzi o jego sens – filozoficzny czy literacki. Sensowny podział tego tekstu skazuje wydawców na domysły, bowiem trzeba dysponować niezwykłą znajomością problematyki i przenikliwością, by dokonać wydzielenia jakichś tematycznych całości. A to i tak będzie rodzić pytanie o arbitralność i schematyczność tego cięcia i indeksowania wyróżnionych znaczeń. L. Wittgenstein we wstępie podsuwa nam pomoc, zestawiając kategorie, którymi miał w tym dziele się zajmować. Wymienia więc pojęcia: **znaczenia, rozumienia, zdania, logiki, podstaw matematyki, świadomości i innych**, a więc pozwala domyślać się, że tym razem nie chodzi o uchwycenie ontologicznej relacji pomiędzy idealnym językiem logiki a rzeczywistością, lecz w ogóle o filozofię języka. Kategorie te – filozoficzne, epistemologiczne, logiczne *topoi* dyskursu mają pomóc właśnie indeksacji (przecież nie mowa tu o książce kucharskiej). Komentatorzy, by podołać tej kapryśnej książce, muszą dokonać na boku niejako jej analitycznego rozbioru i ponownego indeksowania tez w nowym porządku wyróżnionych czynników tworzących indeks tego pisma. Jakby chcieli zredukować *Dociekania filozoficzne* do *Traktatu logiczno-filozoficznego*, gdyż bez tego indeksowania nie potrafią inaczej zrozumieć tego dzieła, nie odnosząc jego paragrafów do znanych im już kwestii. Są oni zresztą tu zachęceni przez autora *Dociekań*, a z czego oni zdają sobie doskonale sprawę, gdyż podkreślają quasi-artystyczny status kompozycji (B. Wolniewicz używa słowa *collage*). Dopiero po tej rekonstrukcji indeksu kluczowych pojęć, kategorii czy tematów, okaże się, że dzieło nadal propaguje program filozofii jako terapii, a więc podejmuje dążenia z okresu neopozytywistycznego. Ale czyni to teraz w jeszcze ściślejszym związku z kontekstem anglosaskiej filozofii analitycznej. Strategia filozofii jako terapii zostaje utrzymana, ale zmienia się sposób czy taktyka leczenia ludzkiego myślenia z choroby spowodowanej zaplątaniem się w potok słów i domaganiem się prostych, jednoznacznych, rozstrzygających, rzeczowych odpowiedzi. Tym *remedium* jest inna filozofia języka. Jak się okaże, terapią jaką proponuje L. Wittgenstein (z indeksem 2), jest właśnie zradykalizowanie programu indeksowania wiedzy, który uzyskał dopełnienie o wymiar ludyczny.

Więcej z tej terapii Wittgensteina komplikacji niż pożytku, jak sugerował Wolniewicz, wytykając jej nieścisłości, braki w uzasadnieniu, a nawet **irracjonalizm** (sic!) spowodowany zarzuceniem logicznej i epistemologicznej kontroli. Wolniewicz, chociaż nie uznaje filozofii za naukę, niemniej widzi w niej racjonalny dyskurs. Nie może i nie chce on zaakceptować nowego stylu filozofowania, jaki proponuje **drugi Wittgenstein**, dokonujący raptownych skoków **z jednej dziedziny do innej**. Krytyka ta zakłada, że B. Wolniewicz jest zwolennikiem logicznej indeksacji wiedzy, zaś L. Wittgenstein (z indeksem 2) otwiera nową perspektywę filozofii, w której nie tylko mówi się o indeksowaniu w sensie logicznym, lecz należałoby mówić szerzej – o grze w indeksowanie. Należałoby powiedzieć za późnym Wittgensteinem, że trzeba byłoby ukazać **gramatykę** indeksowania.

Czym byłaby gramatyka jakiegoś języka w ujęciu L. Wittgensteina (z indeksem 2)? Zauważmy na wstępie jak ten L. Wittgenstein rozumie proces uczenia się języka, czy w ogóle edukację, która wedle jego słów jawi się dość opresyjnie, mianowicie jako narzucanie uczącym się pewnego sposobu zachowania, bez konieczności rozumiejącej i wolnej akceptacji zasad, w oparciu o które należy działać. Język w jego ujęciu jest raczej narzędziem wywoływania pożądanych reakcji, pobudzających do określonego działania, np. przy zakupach lub wznoszeniu budowli, gdy majster poleca pomocnikowi podać cegłę. Komunikacja językowa by była skuteczna, musi być zatem skodyfikowana w jakimś systemie. Jednakże systemy te nie wyczerpują całości komunikacji językowej, tak jak konkretne gry – na przykład gra w szachy – nie wyczerpują pojęcia gry. Posługując się tymi prymitywnymi modelami komunikacji, usiłuje on wstępnie scharakteryzować proces semiozy, który w jego ujęciu lokuje się pomiędzy następującymi skrajnościami: z jednej strony zarysowuje się tu jakiś skodyfikowany system bodźców i reakcji, z drugiej zaś pozostaje zawsze otwartą dziedzina językowej gry, która takie systemy ustanawia. Oczywiście, uczenie się czy edukacja nie jest obmyślaniem nowych gier czy sztuką heurezy jako taką, lecz jest dostosowywaniem się do już istniejących gier i ich reguł. Pisze on dosadnie o uczeniu dziecka, by podkreślić dzięki tym najprymitywniejszym uwarunkowaniom oczywisty fakt: „Nauczanie języka nie jest tu objaśnianiem, lecz tresurą."[10] Nauka języka jest uczeniem określonych reakcji na dane słowa, przy czym efekt ten osiąga się nie przez **objaśnianie wskazujące** ani **definicję ostensywną**, gdyż dziecko nie posiada jeszcze nazwy, która tu miałaby być definiowana przez wskazanie. Dziecko uczy się po prostu słów przez wskazywanie, przy czym kluczowa jest tu reakcja, ku której pobudza dane słowo, a nie przeżycia czy mentalne obrazy, jakie mogą się w dziecku pojawić. Język ma na celu kodyfikację reakcji ludzi wedle systemu słów, a głównym przeznaczeniem słowa nie jest wywoływanie określonych stanów mentalnych, jak na przykład wyobrażenia czy rozumienia słów, choć i taki cel można im przypisać, lecz pobudzać do określonego działania. Można powiedzieć pod wpływem L. Wittgensteina, że jeśli język jest największą z możliwych koordynat indeksu i podstawą wszelkiego indeksowania, gdyż jego granice są granicami naszego świata, to w tym punkcie jego refleksji pojawia się osłabienie i rozluźnienie tej koordynaty przez pojęcie gry i behawioralną koncepcję znaczenia. Nie trzeba hipostazować i esencjalizować znaczeń, starając się zrozumieć istotę słów i kierować tym samym swe działanie na manowce, lecz trzeba skutecznie i sprawnie używać języka. Bowiem działanie jest czymś innym niż rozumienie, które – w przeciwieństwie do pożądanego w komunikacji działania – nie jest kluczowym sposobem zachowania językowego. Nie jest tu najważniejsza denominacja, gdy ktoś nazywa przedmioty za pomocą słów, a ktoś inny ten akt nazywania powtarza, co można tylko uznać za jedną **z gier językowych**, obok wywoływania przez słowa określonych wyobrażeń, aktów rozumienia czy uczuć. W ten sposób Wittgenstein charakteryzuje użycie języka w ramach rozmaitych gier językowych. Ale podstawowa dla języka jako **gry językowej** – czyli pewnej całości złożonej z języka i z czynności, w które jest on wpleciony – jest sytuacja, gdy ktoś wykrzykuje słowa, a ktoś inny według nich działa. Znaczeniem wyrażenia jest bowiem **sposób użycia** wyrażenia, a więc znaczenie nie sytuuje się w żadnej rzeczywistości pozajęzykowej, lecz jest ustanawiane przez samo zachowanie językowe, czyli językową grę. Jest zastanawiające, że pojęcie **gry** nabiera tu charakteru pojęcia podstawowego, gdyż jest stosowane również – **czasem** – do charakterystyki języka pierwotnego. Użycie **gry** jako pojęcia pierwotnego czy fundamentalnego jest niezwykle doniosłą hipotezą badawczą Wittgensteina, który dokonuje rozszerzenia tego określenia języka jako gry na inne przejawy aktywności kulturowej.

Podważenie denotacyjnej koncepcji znaczenia przez L. Wittgensteina na przykładzie analizy aktu denominacji dokonuje się za pomocą słówek **to** i **tam**. Spróbujmy rozwinąć tę myśl. Gdy chcemy powiedzieć: **To** jest słowo, a **tam** jest rzecz, która jest przez **to** słowo oznaczana – wówczas zauważymy, że **to** jest w tym zdaniu różnie użyte. W pierwszym użyciu zachodzi tożsamość między wyrażenie **to** i **słowo**, w drugim takiej identyczności nie ma, ponieważ **to słowo** może oznaczać tę, a **tam** inną rzecz. **To** nie tylko wskazuje, lecz też wskazywanie za pomocą wyrażenia **to** zachodzi podczas **używania** słów, którego szczególnym – lecz nie podstawowym przypadkiem – jest wskazywanie, czyli ostensywne użycie języka (łac. *ostendo*, *ostendi*, *ostensum*: a. trzymać naprzeciw; b. pokazać, *ostendere* – stawać się widocznym, ukazać się, występować na jaw, wyjawiać, objawiać, zdradzać, przyrzekać; c. wyjaśnić, wyłuszczyć, wykazać).

Jakie znaczenia w tym modelu uczenia się języka, czyli edukacji jako tresury, należałoby przypisać wyrażeniom „indeksowanie" czy „indeks"? W modelu logiczno-epistemologicznym ich znaczeniem byłaby czynność czy wytwór tej czynności, których celem jest prawdziwe odwzorowanie rzeczywistości w jej wymiarze statycznym i dynamicznym (potencjalnym). Człowiek indeksuje, by dzięki indeksowi lepiej opisać i orientować się w rzeczywistości. Tak powiedziałby L. Wittgenstein (z indeksem 1). Jednakże Wittgenstein (z indeksem 2) powiedziałby, że **gramatyka** indeksowania jest bogatsza, a logiczno-epistemologiczne **użycie** indeksu jest tylko jedną z możliwych gier. Skoro lubi on najprymitywniejsze modele, to dostarczę tu przykładu, przywołując na przykład ten sposób użycia indeksu, jaki stosują choćby agencje ratingowe czy sondaże opinii publicznej. Często wykorzystuje się statystyczne metody jako naukowe alibi w procesie ekonomicznego indeksowania (inwestycyjnej lub spekulacyjnej oceny) czy projektującej prognozy wyniku politycznych wyborów, celowo, nieuczciwie modyfikując sam przedmiot badania. Bywało, że ten typ indeksowania ma na celu ukrycie rozmaitych nadużyć, ma wzmacniać lub osłabiać pewne grupy interesu, jak w niesprawiedliwym indeksowaniu płac i emerytur, a więc bywa właśnie emulacyjną grą, czyli indeksowanie dostarcza tu przesłanek niezbędnych do podjęcia racjonalnej decyzji w sytuacji konfliktu rozmaitych interesów. Indeksowanie jest więc uwikłane w bieżącą rywalizację ekonomiczną, polityczną, a także artystyczną, by wymienić popularne w ostatnich latach rankingi artystów, krytyków, kuratorów czy galerii i prezentowanych wystaw czy tzw. eventów. L. Wittgenstein (drugi) uczy, że nie trzeba poszukiwać istoty indeksowania, lecz tylko opisywać **gramatykę użycia** tego wyrażenia. Trzeba zapamiętać, że z indeksowaniem wiąże się też kłamstwo, które – jak pisał L. Wittgenstein – jest grą, której jak każdej innej trzeba się nauczyć.

Jeśli taki, zwierzęco-behawioralny model semiozy przyjmiemy, to pojawić się muszą wysiłki, by tę tresurę uczynić jak najmniej bolesną. Nasuwa się tu – jako pointa moich rozważań – dość skrajny przypadek użycia słowa „indeks", którego znaczeniem jest – jak uczy L. Wittgenstein – pewien sposób użycia słowa wpleciony w rozmaite czynności, jak choćby posługiwanie się przez nauczycieli specjalnie zadrukowanymi zeszytami z nazwiskami i rubrykami, w których odnotowują oni rozmaite informacje o uczniach, o ich obecności na lekcjach i o wynikach w nauce. Pamiętam z dzieciństwa pewną kuriozalną grę w indeksowanie, gdy rozwścieczona nauczycielka takim właśnie indeksem (zwanym w szkole podstawowej „dziennikiem lekcyjnym") waliła po głowach niegrzecznych i tępych uczniów. Przypominam sobie też aferę, gdy pewnego razu prowadzono w mojej szkole podstawowej dochodzenie w sprawie zaginięcia indeksu, który po przesłuchaniu winowajców – przerośniętych chłopców, powtarzających kolejną klasę – odnaleziono w szkolnym klozecie. By sprawa wyszła na jaw, musiał być tu jakiś *index* (łac. **donosiciel**, **zdrajca** czy **szpieg**), który za pomocą indeksu, czyli **palca wskazującego**, przypisał komuś indeks, a więc **tytuł** czy **napis** sprawcy tego przestępstwa. O ile uczeń może nie wiedzieć, że nie należy topić indeksu w ubikacji, to na wyższym, uniwersyteckim poziomie gry, regułę tę student musi już zupełnie opanować i stosować. Powinien szanować indeksy, czyli spisy, rejestry i inne urzędowe druki, które mierzą i oceniają ludzi, nadając im pewien indeks, czyli nazwisko, rok i miejsce urodzenia, PESEL czy NIP, albo znamię, jak piętnowanie krzyżem na czole, noszenie żółtej łaty z symbolem Gwiazdy Dawida czy numeru wytatuowanego na skórze w obozie koncentracyjnym. I nie chodzi tu tylko o dyscyplinę zewnętrzną, czyli instytucjonalną, niekiedy totalitarną regimentację (do której w Trzeciej Rzeszy miała przyczynić się technologia kart perforowanych pewnej globalnej firmy) lub w przyszłości wszczepianie chipów konsumentom, lecz o wewnętrzną, zrodzoną z ciekawości wiedzy, jak powiedziałby pragmatysta John Dewey. Richard Rorty, który apelował o edukację wyrafinowaną, czyli ironiczną, z pewnością odrzuciłby grę topienia indeksu w fekaliach za zbyt brutalną i okrutną, gdyż nie liczącą się z odczuciami pedagogów i dobrych uczniów, mających wiele do stracenia. Gra w indeksowanie dotyczy zatem zarówno spraw trywialnych i komicznych, jak i wzniosłych, czyli przede wszystkim zbawczej religii, jak choćby w sakramencie chrztu, gdzie znamię jest niewidzialne gołym okiem (w przeciwieństwie do łaski stygmatów). Albo gdy Kościół wciąga jakieś dzieło do zbioru ksiąg zakazanych (*Index librorum prohibitorum*), jak też indeksowanie ma miejsce w najprostszej zabawie dziecięcej, gdy bawiący się sami siebie indeksują w oparciu o jakieś kategorie ludyczne, na przykład zaliczając się do Indian lub kowboi.

Postępując za drugim L. Wittgensteinem, możemy powiedzieć, że nie wiemy, czym jest indeksowanie jako takie, ponieważ nie wiemy czym jest czas jako taki, który

indeksację wymusza i jest jej żywiołem. Gdybyśmy chcieli ustalić znaczenie słowa „indeksowanie", musielibyśmy zarazem usytuować to znaczenie w jakiejś koordynacie indeksu, czyli nadać temu znaczeniu jakiś sens, zaś sensów może być wiele. Trudno, a może nawet niemożliwym jest, uchwycenie znaczenia indeksowania tak, jak innych fundamentalnych pojęć? Paradoks polega na tym, jak zauważył L. Wittgenstein za św. Augustynem, że gdy pytam o istotę czasu, to nie wiem, a gdy używam tego słowa w różnych życiowych sytuacjach, to wiem, co to słowo w tym momencie znaczy. A zatem, chociaż nie jesteśmy w stanie uchwycić istoty słowa „indeksowanie", to możemy ująć podobieństwa pomiędzy różnymi grami, w których indeks jest używany. Na tym polegałaby terapia aplikowana chorej filozofii, która usiłuje esencjalizować wyrażenia języka i dlatego popada w konfuzję. Indeksowanie danego słowa osłabia ten proces, relatywizuje i kontekstualizuje znaczenie słowa, nadając mu różny, praktyczny sens. Proces ten bez wyjątku dotyczy też indeksowania, które to słowo traci na transparentności i tym samym na rzekomej logiczno-epistemologicznej opresyjności. Widać to szczególnie w poststrukturalizmie, w rozważaniach Jacquesa Derridy i Michela Foucaulta, którzy podjęli się osłabienia logocentrycznej tresury indeksowania przez poróżnienie filozoficznych podstaw wiedzy lub przez zdemaskowanie jej jako władzy. Postrukturalistyczna inwencja polegałaby na tym, by dekonstruując systemy tresury, nie powtarzać ich uciążliwości, czyli nie proponować kulturze nowej dyscypliny indeksowania. Nie chodzi tu o nowy relatywizm czy kontekstualizm – raczej kon/tekstualizm, w którym Wittgensteinowskie **użycie** (*use*) wyrażenia rozmyło jego **wzmiankowanie** (*mentioning*). Czymże bowiem jest demonstrowanie J. Derridy, że w procesie semiozy występuje nie tylko czas, który wymusza indeksowanie wiedzy, lecz dochodzi tu do radykalnego **uczasowienia** samej atopijnej wiedzy, czyli bez diakrytycznego systemu, a więc w tej dzikiej diakrytyce nie istnieją żadne semantyczne tożsamości w języku, które można trwale indeksować w relacji do innych semantycznych całości, skoro w lokucji nie można rozróżnić podstawowych funkcji (konstatującej vs performatywnej, gramatycznej vs retorycznej), co produkuje – jak u Paula de Mana – efekt nieczytelności (*unreadability*). W tej perspektywie bezprzedmiotowymi wydają się Fregego pytania o tożsamość – o znaczenie i sens, który jest indeksem znaczenia. Ta tympanizacja wiedzy w dekonstrukcyjnym piśmiennictwie – gra w nierozróżnialność widzenia i ślepoty – zakłada bodaj najbardziej radykalną i zdziczałą grę w indeksowanie, w której słowo to zostaje przelicytowane i zatraca wszelkie swoje wyróżnione w ramach gramatyki Wittgensteina sensy – niczym indeks rozpuszczający się w szkolnej kloace (by użyć konceptu **pokrewieństwa rodzinnego** L. Wittgensteina, który w swej terapii nie przewidział, do jak sromotnego upadku filozofii doprowadzi jego krytyka denotacyjnej koncepcji znaczenia).

Ale gdybyśmy chcieli oskarżać L. Wittgensteina o wyzwolenie tej patologicznej erozji indeksacji, to musielibyśmy też przypisać złą wolę innym myślicielom, którzy sygnalizowali wiele wieków wcześniej kwestię indeksacji wyrażeń. Intuicje indeksowania wyrażeń języka jako nośników wiedzy teoretycznej, praktycznej czy pojetycznej można odnaleźć również w systemach absolutystycznych – jak choćby w etyce Arystotelesa (chodzi o kwestię *fronesis*, czyli o praktyczną wiedzę czy zdolność stosowalności pewnych ogólnych zasad etycznych w konkretnej sytuacji życiowej, w której mogą one niekiedy zostać zawieszone przez zdrowy rozsądek) czy w jego pluralistycznym rozumieniu prawdy – innym w ramach racjonalności teoretycznej, innym w pojetycznej, jeśli idzie o prawdę z indeksem **artystyczna**. W epoce nowożytnej konieczność indeksowania, czyli intuicja parametryzowania znaczenia wyrażeń, czyli nadawania im różnych sensów, pojawiła się też u bogobojnego Pascala, który – nie będąc bynajmniej relatywistą, lecz jansenistycznym rygorystą – rozróżnił trzy porządki: 1. porządek miłości (religia); 2. porządek ducha (poznanie naukowe, rozum); 3. porządek ciała (polityka, rozsądek). Miał on – jak zapewniał Wolfgang Welsch w swoim dziele o **transwersalnym rozumie**, czyniąc z indeksowania program filozoficzny – jasny ogląd heterogeniczności tych porządków.[11] Pascal twierdził, że roszczenia jednego porządku są tylko prawomocne wewnątrz innego porządku, ponieważ przenoszenie jednego porządku w inny jest tyranią. Porządki te pozostają względem siebie w nieskończonym dystansie. To, co w jednym porządku jest wielkie (np. Jezus jest Królem Miłości), nie jest wielkie w porządku innym (Jezus Królem w porządku ciała). Byłby to bowiem akt opresji, czego nie rozumiał Judasz – indeks, czyli zdrajca Jezusa z Nazaretu. Jak widzimy, kwestia znaczenia (**Jezus Chrystus** jako nominat, czyli nazwa własna konkretnej Osoby) i kwestia sensu (Jezus Chrystus jako Król) wiąże się z indeksowaniem wyrażenia **Jezus Chrystus** w ramach danego intensjonalnego

kontekstu. To zaś ma poważne implikacje dla życia społecznego, także w naszym kraju, w którym od lat trzydziestych dwudziestego wieku toczy się poważny teologiczny spór o intronizację Chrystusa Króla. Jej zwolenników można nazwać monistami w kwestii znaczenia, przeciwników zaś pluralistami, którzy zdają się rozróżniać znaczenie i jego sensy, czyli uwzględniać problem indeksowania. Lecz i ci ostatni – *de facto* oficjalnie cały Episkopat – indeksują język, co pociąga za sobą określone działania, tylko o tyle, o ile akceptują ważność indeksu w czasach obecnych (np. ze względu na wymóg zachowania spokoju społecznego i konstytucyjnego porządku *civitas terrena*). Wierzą oni, że w czasach eschatologicznych Jezus Chrystus będzie nie tylko Królem w porządku ducha i miłości, lecz też w porządku ciała – ale zmartwychwstałego. W *Civitas Dei* nie ma możliwości powrotu do wcześniejszych stron Księgi Żywota, będącej jedynym wielkim indeksem dziejów Zbawienia, w którym są zapisywane poszczególne żywoty ludzkie niczym wyniki uczniów w szkole. W czasie ostatecznym nie ma już powrotu, jak to jest możliwe w internetowej przeglądarce lub w naszym komputerze, któremu zadamy funkcję indeksowania konfiguracji wcześniejszych ustawień. Ostatnim bowiem indeksowaniem, o wiele straszniejszym niż znaczenie krwią baranka drzwi Izraelitów, których oszczędził Anioł Śmierci mordujący pierworodnych w Egipcie, ma tu być podział ludzkości na tych po prawicy i tych po lewicy. Po tym eschatologicznym, absolutnym akcie religijnej gry w indeksowanie wszelka parametryzacja ma stracić rację istnienia.

Z kolei zlaicyzowana, postoświeceniowa i nowoczesna kultura perspektywę tę chce unieważnić, ograniczyć do dawno unieważnionego kontekstu, a więc proces indeksacji, relatywizacji czy kontekstualizacji pragnie ożywić i podtrzymać w swej ateistycznej emancypacji. Z kolei kultura ponowoczesna rozwija stoicko-nietzscheańską idę **wiecznego powrotu**, permanentnego **powtórzenia**, iterowalności pisma i samego konceptu powtórzenia, a więc jest jakąś dziką mutacją logicznej idei funkcji rekurencyjnej, czyli nawet nie jest reprodukcją samopodobieństwa (jak w trójkącie Wacława Sierpińskiego), lecz jest precesją samo-odpornego-podobieństwa w grze **różni**, w której zatraca się znaczenie i sens wyrażeń języka, a więc i sama logiczna idea indeksowania ulega dekonstrukcji. Jest to perwersyjna eschatologia **religii bez religii**, która również podważa moc wiążącą wszelkiego indeksowania jako produktu opresyjnego logocentryzmu. Kwestia znaczenia, sensu i indeksowania implikuje zatem – przynajmniej w naszym kręgu kulturowym – kwestię znaczenia czy sensu samego indeksowania – ważności poznawczej, etycznej (jako czasami pewnej kłamliwej gry językowej o jakiejś tam użyteczności) lub nieważności wskaźnikowania znaczeń i sensu naszej wiedzy oraz działań.

O znaczeniu, sensie i gramatyce indeksowania

Już G. Frege odróżnił sens (*Sinn*) od znaczenia (*Bedeutung*), ponieważ wyrażenia mogą posiadać to samo znaczenie o różnych sensach. Frege argumentował też, że niektóre słowa mają sens, ale jest bardzo wątpliwe, czy posiadają znaczenie. Ponadto, na przykład słowo **szereg najwolniej zbieżny** ma sens, ale nie ma znaczenia. Zgodnie z tym rozróżnieniem możemy zauważyć, że wyrażenie **indeksowanie** ma wiele różnych sensów, ale trudno powiedzieć, czy istnieje jego znaczenie. Możemy indeksować łacińskie słowo *index*, czyli wymieniać: **donosiciel, zdrajca, szpieg, palec wskazujący, tytuł** czy **napis** etc. Ale jak indeksować słowo **indeksowanie**? Może powinniśmy mówić o **gramatyce** indeksowania, zgodnie z L. Wittgensteina niedenotacyjną koncepcją znaczenia jako użycia wyrażenia? Chociaż w postmodernizmie ten antyesencjalistyczny impuls został wzmocniony (Derrida, Rorty, Welsch), to jednak musimy liczyć się z tą – prawdziwą czy kłamliwą, dobrą czy opresyjną – grą w indeksowanie. Indeksowanie jest właściwe zarówno doktrynom, które mają absolutystyczną (Arystoteles) lub jawnie religijną (Pascal) wymowę, jak też relatywizmowi i kontekstualizmowi czy – tylko śladowo – (kon)tekstualizmowi.

PRZYPISY

[1] Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. Bogusław Wolniewicz (Warszawa PWN, 2000), 131.
[2] Kazimierz Piotrowski, „Estetyka niemonotoniczna. Implikacje sporu konceptualizm vs kontekstualizm," w: *Konteksty sztuki – Konteksty estetyki. Perspektywy estetyki*, red. Krystyna Wilkoszewska i Anna Zeidler-Janiszewska (Łódź: Officyna, 2011), 259-68.
[3] Zob. ———, „Antyunizm Leona Chwistka – o defensywnej fazie awangardy lat trzydziestych," *Artium Questione* 25, (2004): 138-79.
[4] Zob. Elżbieta Wolicka, *Mimetyka i mitologia Platona* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1994).
[5] Gottlob Frege, *Pisma semantyczne*, tłum. Bogusław Wolniewicz (Warszawa: PWN, 1977), 61.
[6] Ibid., 63.
[7] Ibid., 87-88. Kolejny cytat z G. Fregego pochodzi ze strony 88.
[8] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. Bogusław Wolniewicz (Warszawa: PWN, 2000), 6.
[9] Witold Marciszewski, red., *Logika formalna. Zarys encyklopedyczny z zastosowaniem do informatyki i lingwistyki*, Warszawa: PWN, 1987), 288.
[10] Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, 10.
[11] Kazimierz Piotrowski, „Anestetyczna perspektywa rozumu (w ujęciu Wolfganga Welscha)," w: *Promieniowanie myślokształtów – od estetyki do anestetyki, Seminaria Orońskie*, t. 3, red. Kazimierz Piotrowski (Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 1998), 24-42.

BIBLIOGRAFIA

Frege, Gottlob. *Pisma semantyczne*. Tłum. Bogusław Wolniewicz. Warszawa: PWN, 1977.

Marciszewski, Witold, red. *Logika formalna. Zarys encyklopedyczny z zastosowaniem do informatyki i lingwistyki*. Warszawa: PWN, 1987.

Piotrowski, Kazimierz. „Anestetyczna perspektywa rozumu (w ujęciu Wolfganga Welscha)." W: *Promieniowanie myślokształtów – od estetyki do anestetyki, Seminaria Orońskie*, t. 3, red. Kazimierz Piotrowski, 24-42. Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 1998.

———. „Antyunizm Leona Chwistka – o defensywnej fazie awangardy lat trzydziestych." *Artium Questiones* 25, (2004): 138-79.

———. „Estetyka niemonotoniczna. Implikacje sporu konceptualizm vs kontekstualizm." W: *Konteksty sztuki – Konteksty estetyki. Perspektywy estetyki*, red. Krystyna Wilkoszewska i Anna Zeidler-Janiszewska, 259 - 68. Łódź: Officyna, 2011.

Wittgenstein, Ludwig. *Dociekania filozoficzne*. Tłum. Bogusław Wolniewicz. Warszawa PWN, 2000.

———. *Tractatus logico-philosophicus*. Tłum. Bogusław Wolniewicz. Warszawa: PWN, 2000.

Wolicka, Elżbieta. *Mimetyka i mitologia Platona*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 1994.

ASAMBLAŻ Z LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH DWUDZIESTEGO WIEKU W POLSKICH KOLEKCJACH MUZEALNYCH. PROBLEM DOKUMENTACJI*

Karolina Rajna

Wprowadzenie

W sztuce polskiej można wskazać artystów, którzy posługiwali się metodą asamblażu, tworząc „malarsko-przedmiotowe" prace wynikające z refleksji nad obrazem, ale nie będące już typowymi obrazami wykonanymi farbą na płótnie. Należą do nich m.in.: Władysław Hasior, Tadeusz Kantor, Henryk Stażewski, Aleksander Kobzdej, Włodzimierz Borowski, Marian Warzecha, Tytus Dzieduszycki (o pseudonimie Sas), Bronisław Kierzkowski, Krystyn Zieliński, Krzysztof Kurzątkowski, Jadwiga Maziarska, Danuta Urbanowicz, Witold Urbanowicz, Teresa Rudowicz, Jerzy Wroński, Jonasz Stern, Alina Szapocznikow i inni.[1] W historii sztuki polskiej lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku podjęta została próba wpisania niektórych prac wymienionych artystów w definicję asamblażu.

Asamblaż w kolekcjach muzealnych – problem z definicją

Pojęcie asamblaż używane w opracowaniach monograficznych i artykułach o sztuce polskiej lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku rozumiane jest najczęściej jako **technika, względnie metoda artystyczna, wywodząca się genetycznie i formalnie z kolażu**.[2] W tym znaczeniu używane jest w kartach ewidencji zabytków w muzeach, odnotowywane w rubryce: „materiał i technika". Z przebadanych stu pięćdziesięciu kart ewidencyjnych, zaledwie na dwudziestu pojawiło się określenie asamblaż, i to prawie wyłącznie w odniesieniu do prac W. Hasiora. Inne, nieliczne, powstałe ze złożenia nieartystycznych materiałów asamblaże przypisywano D. Urbanowicz, T. Kantorowi, W. Borowskiemu, A. Szapocznikow, J. Sternowi. Zwraca uwagę fakt, iż w opisach muzealnych brak jest konsekwencji w stosowaniu pojęcia. Prace o podobnej budowie formalnej i technologicznej np. *Kompozycja* D. Urbanowicz (1965, Muzeum Narodowe w Warszawie[3] oraz *Kompozycja* (1962, Muzeum Narodowe w Warszawie[4]) opatrywane są odmiennymi terminami. Pierwsza to asamblaż na płótnie, druga figuruje w karcie muzealiów jako „obraz" wykonany, jak wynika z opisu w karcie muzealiów, w technice olejnej na płótnie, z wykorzystaniem materiałów takich jak olej i metal, zatem nie stanowi już typowego obrazu olejnego, a poprzez użycie blachy i zestawienie jej z farbą, proces tworzenia pracy wydaje się bliższy metodzie asamblażu. W przypadku słynnych *Wyroków* (np. *Wyrok II*), powstałych, podobnie jak wcześniejsza praca, z połączenia fragmentów metalu i skóry, z udziałem farby olejnej, powszechne jest stosowanie określenia *collage*.[5] Jako kolaż figuruje także *Obraz I*,[6] praca Gry, *Epitafium*[7] i inne, o czym później. Pozostałe prace artystki opisywane są jako wykonane „w technice własnej", bądź „mieszanej" np. *Przeniesienie, Odlot, Wyrok 10*.[8] Jeśli przyjąć, że współczesny artysta nie jest w przeciwieństwie do tzw. Dawnych Mistrzów propagatorem jednej technologii, nie stosuje raz ustalonego repertuaru środków malarskich, a w materiale i metodzie upatruje rozróżnialności dla swojego stylu, każda z niepowtarzalnych technik może zostać

określona jako własna, bądź mieszana, nie precyzując z jakiego rodzaju pracą (kolażem, asamblażem, obrazem olejnym etc.) mamy do czynienia.

Umieszczanie asamblaży z lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych w muzeach w działach malarstwa, rzeźby i grafiki odzwierciedla kryzys w polskim kolekcjonerstwie muzealnym nasilający się od lat siedemdziesiątych. Znamionuje go fakt, iż koncepcje klasyfikacyjne nie nadążyły za rozwojem sztuki. Działania takie jak happening, performance i inne z uwagi na pozostawanie po nich jedynie „śladów akcji", wymagających przez to tworzenia bardziej rozbudowanych (niźli w przypadku asamblaży) dokumentacji opisowych i fotograficznych, zostały oddzielone od dotychczasowej twórczości artystycznej. Z kolei potraktowanie prac z lat sześćdziesiątych jako przynależnych do modernizmu spowodowało włączanie ich do kolekcji malarstwa, rzeźby i grafiki bez predylekcji do wydzielenia odrębnej metody, a zarazem specyficznej kategorii dzieł – „asamblaż." Zazwyczaj zostały one przyporządkowane do istniejących kategorii – malarstwo, rzeźba, grafika – przy czym jako kryterium podziału przyjęto zawód konkretnego artysty. Z tego powodu prace W. Hasiora, uchodzącego w powszechnej opinii za rzeźbiarza i posiadającego tego rodzaju wykształcenie, przechowywane są w działach rzeźby, podczas gdy prace T. Kantora w działach malarstwa. Rzeźby i asamblaże A. Szapocznikow znajdują się w działach rzeźby. W przypadku malarki T. Rudowicz, z uwagi na używanie tektury jako podłoża dla niektórych prac, dokonano rozproszenia obiektów w obrębie muzeum, przyporządkowując jedne z nich do działów grafiki (przyjmując jako wyznacznik dla prac sposób ich eksponowania i konserwacji – tak jak inne dzieła na papierze, a nie malarstwo), inne do działów malarstwa (prace bardziej przestrzenne, nie wykonane na podłożu z tektury). Tego rodzaju sytuacja obserwowana jest w kolekcjach muzealnych do dzisiaj.

Asamblaż w polskiej literaturze naukowej – wybór

Podobnie problematycznie wygląda stosowanie pojęcia „asamblaż" w opracowaniach monograficznych. Andrzej Pollo w tekście ze wstępu do katalogu D. Urbanowicz w kwietniu 1972 roku napisał, że ze względu na kolorystykę i efekty formalne, prace artystki „odbiegają od koncepcji zwykłego assemblage". Autor nie wyjaśnił co rozumie pod pojęciem „zwykłego" asamblażu, jednak jego wątpliwości są dowodem na podejmowanie tego rozważań nad klasyfikacją gatunkową prac, wykraczających poza malarstwo.[9]

Opracowania syntetyczne dotyczące sztuki w powojennej Polsce, powstałe w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dwudziestego wieku: książka Aleksandra Wojciechowskiego *Młode malarstwo polskie 1944-1974* (1975), Bożeny Kowalskiej *Polska Awangarda Malarska 1945-1970. Szanse i Mity* (1975), Alicji Kępińskiej *Nowa Sztuka. Sztuka Polska 1945-1978* (1981) oraz *Sztuka Polski Ludowej* Janusza Boguckiego (1983) prowadzą dyskurs o sztuce w kontekście wystawienniczym, omawiają plenery, spotkania artystyczne, ważniejsze wystawy sztuki i wybranych artystów, sporadycznie używając terminu „asamblaż", zazwyczaj nie tłumacząc jego znaczenia.

W publikacji *Młode Malarstwo polskie*…[10] A. Wojciechowski zasygnalizował, że mimo, iż mamy do czynienia z malarstwem, będzie omawiał także sylwetkę rzeźbiarza W. Hasiora.[11] Autor stwierdził, iż prace W. Hasiora takie jak *Trzęsienie nieba* (1962), *Ikar* (1962), *Rozbite niebo* (1963), *Nokturn* (1965) czy *Hiszpański portret* (1965)[12] należą do najwcześniejszych w naszym kraju prac typu *assemblages*. Tezę tę można łatwo podważyć, czy raczej uzupełnić datowaniem na nieco wcześniejszy okres, zaliczając do asamblaży np. pracę *Opiekun domowy* (1958, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem[13]).

B. Kowalska pisała o „metodzie assemblage'u" polegającej na łączeniu kontrastowych materiałów, odbierających przedmiotom poprzednie znaczenie na rzecz tworzenia nowego. Autorka zaznaczyła, że „zapewne bez współistniejącego w czasie z poczynaniami W. Hasiora nurtu art brut i strukturalizmu typu *collage* ze starych worków (…) lub spalonego drewna – jego koncepcja nie narodziłaby się".[14] W tym znaczeniu asamblażem określa *Artony* W. Borowskiego, dodając określenie „asamblaże" „z elementów śmietnikowych, fotografii, napisów, starego malarstwa i tworów natury". *Nota bene* interesujące jest pytanie, gdzie w *Artonach* autorka zauważa „stare malarstwo" i co pod tym pojęciem rozumie? Zapewne nie chodziło tu o sztukę zawłaszczania (*appropriation art*) ikonografii dawnych dzieł, włączania ich fragmentów do prac, a raczej jako bycie spadkobiercą malarstwa, pojmowanego jako „minione" w linearnym rozwoju

sztuki. A. Kępińska pisząc o pracach W. Hasiora wskazała na „elementy postępowania asamblażowego",[15] kładąc tym samym nacisk na metodę działania, nie wskazując przy tym, które z elementów procesu artystycznego uznaje za typowe dla asamblażu oraz które nie wpisują się w przytoczoną definicję. J. Bogucki w książce *Sztuka Polski Ludowej* pisał z kolei o pracach J. Sterna jako „obrazach asamblażowych z przytwierdzonymi do nich rybimi szczątkami".[16] Prace T. Rudowicz określał jako „kompozycje typu kolażowo – asamblażowego", które, jak zauważył, „rozrastają się formą burzliwą i bogatą". Asamblaże B. Kierzkowskiego, opisuje konsekwentnie jako formy reliefowe „natury malarskiej", *Szczeliny* A. Kobzdeja jako „obiekty reliefowe"; przekształcenia „burzliwego życia tkanki malarskiej", wreszcie *Artony* W. Borowskiego widzi jako „reliefowe formy powstałe z przekształcenia koła rowerowego".

Monika Szczygieł-Gajewska w wydanej w 2011 roku monografii W. Hasiora podzieliła prace artysty na „I. Wczesne prace"[17] oraz „II. Rzeźby i asamblaże", przy czym w grupie drugiej umieściła dzieła powstałe dopiero około roku 1970. Ową niekonsekwencję przyjętego przez M. Szczygieł-Gajewską podziału znamionuje fakt umieszczenia w pierwszej grupie asamblaży, o czym świadczą podpisy z notek katalogowych (np. „*Niobe I*, 1961, asamblaż; *Łzy Hasiora*, 1962, asamblaż; *Ofelia*, 1962, asamblaż; *Upadły anioł*, 1962, asamblaż" i inne (najprawdopodobniej autorka powieliła przyjęty przez muzea opis materiału i techniki). Powyższa sytuacja ilustruje niejasną w odczuciu historyków sztuki granicę pomiędzy rzeźbą a asamblażem, za wyjątkiem tych prac artysty, które zostały wykonane według dawnych technologii np. ceramiczne stacje *Drogi Krzyżowej*. Wynika z tego paradoks, iż współczesną rzeźbę wykonaną z nietypowych materiałów opatruje się pojęciem asamblaż, w odróżnieniu od prac wykonanych w technikach tradycyjnych, klasyfikowanych jako rzeźby, że przypomnę podział prac A. Szapocznikow, pośród których zmontowany z części samochodu, cementu, pokryty złotą patyną *Goldfinger* został uznany za asamblaż, podczas gdy już *Portret wielokrotny*[18] wykonany z bardziej tradycyjnych materiałów jak granit, brąz, plastik i kolorowy poliester w odczuciu muzealników asamblażem nie jest. Co zatem użycie materiału przesądza o byciu lub nie byciu asamblażem? W przypadku asamblażu *Św. Łotr* (1962) znajdującego się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu, M. Szczygieł-Gajewska całkowicie pominęła kwestię materiału i techniki zamieszczonej w katalogu pracy. Autorka mogła nie widzieć osobiście tej pracy, gdyż jak pisze we wstępie do katalogu, niemal do czasu wydania publikacji oczekiwała nadchodzących z muzeów wypisów (notek informacyjnych).

Piotr Majewski pisząc o paryskich dziełach T. Dzieduszyckiego-Sasa zamiennie używa terminów **asamblaż, asamblażowe kompozycje, relief, obiekt**. W ten sposób podpisane są ilustracje stanowiące załącznik do jego tekstu. Jednak i w tym przypadku zwraca uwagę fakt, że podobne formalnie i kompozycyjnie prace z 1960 (technika własna; szkło syntetyczne, szkło barwione, drewno) i 1962 roku (metal i elementy metalowe, piasek, gąbka tapicerska)[19] są odmiennie traktowane. Pierwsza figuruje jako „obiekt – tech.", druga jako „asamblaż". Czy zatem określenie „obiekt-tech." zostało nadane pracy przez artystę i zachowane w tej formie w publikacji P. Majewskiego? Przy opisywaniu szkiców do prac autor ujednolica terminologię mówiąc o „szkicach do asamblaży".

W kontekście omawianej tematyki interesująca wydaje się inna książka P. Majewskiego *Malarstwo materii jako formuła nowoczesności*[20] dokonująca syntetycznego przeglądu prac polskich artystów: Piotra Potworowskiego, Stefana Gierowskiego, Rajmunda Ziemskiego, Zbigniewa Tymoszewskiego, Jana Lebensteina, A. Kobzdeja, Jerzego Tchórzewskiego, Urszuli Broll, J. Maziarskiej, W. Borowskiego, T. Dzieduszyckiego, Jana Ziemskiego, Jerzego Rosołowicza, B. Kierzkowskiego, Zdzisława Beksińskiego, Grupy Nowohuckiej (Juliana Jończyka, Janusza Tarabuły, D. i W. Urbanowiczów, J. Wrońskiego), Władysława Paciaka, J. Sterna, T. Rudowicz, T. Kantora, W. Hasiora, Jana Tarasina, Adama Marczyńskiego, Mariana Bogusza, Stefana Krygiera, Lecha Kunki, K. Zielińskiego, Antoniego Starczewskiego i Andrzeja Matuszewskiego. Synteza zawarta na 276 stronach skazana jest na wybiórczość i nie wyczerpuje problematyki asamblażu. Nie to było głównym celem autora. Chodziło raczej o wpisanie konkretnych artystów w nurt malarstwa materii i poprzez ich prace udowodnienie, że był on postępowy w stosunku do zacofanego informelu. P. Majewski posłużył się tym terminem dla „określenia dzieł powstałych ze złożenia fragmentów trójwymiarowych przedmiotów",[21] z czego wytłumaczył się we wstępie do publikacji. Autor mówi o asamblażu w kontekście *Artonów* W. Borowskiego; wyróżnił kategorię

„asamblaży materiałowo – tekstylnych" K. Kurzątkowskiego i „kompozycje asamblażowe" B. Kierzkowskiego. Mówiąc o asamblażu w wydaniu J. Sterna używał określenia „metoda twórcza powstała ze złożenia trójwymiarowych elementów", a nie był to według niego odrębny rodzaj dzieła. W odniesieniu do prac z cyklu *Mury (Murek)* autorstwa D. Urbanowicz skonkludował, że były to „pierwsze strukturalne płaskorzeźby w tynku", co należałoby spuentować stwierdzeniem „z tynku", gdyż materia jest tu nakładana i łączona za sobą, (jak w asamblażu), a nie drążona w podobraziu.[22]

Dowodem na postawioną we wstępie tezę – braku konsekwentnego stosowania definicji asamblażu – jest opatrzenie pracy doktorskiej Magdaleny Moskalewicz tytułem „Na krawędzi obrazu. O po-malarskich pracach w polskiej sztuce lat sześćdziesiątych."[23] Wskazując na historyczny rozwój sztuki od malarstwa do czegoś, co miało miejsce „po malarstwie" autorka wzbraniała się przed stosowaniem terminu asamblaż, z wyjątkiem wzmianek na temat W. Hasiora i W. Borowskiego. W kontekście omawianej problematyki M. Moskalewicz wymieniła wystawę w MoMA w Nowym Jorku, ale opisując prace dziesięciu spośród dwunastu polskich artystów, wyłączając w to W. Hasiora i W. Borowskiego, nie zastosowała już pojęcia *assemblage*.

Kontekst wystawy *The Art of Assemblage*

Z nowojorską wystawą związane są przynajmniej trzy mity, które należałoby rozwiać. Po pierwsze: wystawa nie została pomyślana jako „spacer" przez historię pojęcia, a raczej dążyła do ukazania metafizyki asamblażu. Po drugie: jej celem nie było, jak się wydaje, promocja młodych artystów, lecz utrwalenie zastanego porządku poprzez eksponowanie pod hasłem „asamblaż" np. prac kubistów czy dadaistów. Po trzecie: katalog wystawy autorstwa Williama Seitza nie stanowi wiarygodnego źródła w zakresie ikonografii prac, które pokazywano na wystawie. Powstający z pasji i chęci utrwalenia pozycji konkretnych artystów starszej generacji zawierał wprawdzie prace twórców, którzy uczestniczyli w wystawie, jednak, jak w przypadku pracy Daniela Spoerri, stworzonych przez artystę dopiero po nowojorskiej wystawie i także obiekty, których retrospektywa nie ukazywała.[24] Roger Shattuck, amerykański pisarz i krytyk literacki zwrócił uwagę na zapomniany w historii wystawy precedens. W eseju „How collage became assemblage"[25] uświadamia odbiorcy, iż pierwotny tytuł wystawy *The Art of Assmeblage* miał brzmieć *Collage and the Object*, co tłumaczyłoby dużą ilość prac tego rodzaju pojawiających się na ekspozycji. W następstwie zmiany hasła przewodniego wystawy, definicję kolażu zastąpił bardziej pojemny termin – „asamblaż", rozumiany szeroko jako gromadzenie, zbieranie, zbiór.[26] W tej sytuacji W. Seitz określał mianem asamblażu metodę łączenia wycinków z gazet (i nie tylko) zapoczątkowaną przez kubistów, czyli – de facto – collage a zarazem specyficznego rodzaju dzieło i proces twórczy, polegający na kombinacji elementów przestrzennych, wykraczających poza dwuwymiarowość płaszczyzny.[27] Tytułowe obiekty miały zatem stanowić prace trójwymiarowe, niemożliwe do klasyfikacji jako płaskie kolaże. Dlaczego zrezygnowano z pierwotnej koncepcji tytułu? Biorąc pod uwagę wieloznaczność terminu kolaż,[28] a także znaczny udział farby przy tworzeniu tego typu prac, postanowiono zmienić tytuł wystawy na bardziej postmodernistyczny, a zatem „mniej malarski", unikając skojarzeń z tym medium. Sytuację taką potwierdzają wypowiedzi W. Seitza w przedmowie do wystawy, gdzie kurator stwierdził, iż chciał badać „metafizykę… raczej skupisko (gromadę) niż jego historię", przez co oddala się od celu, o który podejrzewaliby go badacze – a mianowicie – od opowiadania historii asamblażu. Kolejne stwierdzenie, iż towarzyszy mu idea prezentacji dzieł „zawierających rzeczywistość a nie naśladujących ją"[29] jasno uświadamia czytelnika, iż nie powinien nastawiać się na percepcję prac malarskich (z grupy przedstawiających), a raczej twórczości innego rodzaju. Kurator założył, że prezentowane na wystawie obiekty będą w przeważającej mierze montowane, a nie malowane, rysowane, czy rzeźbione. Ich elementy składowe miały być kształtowane z naturalnych lub wyprodukowanych fabrycznie „nieartystycznych" materiałów, ponownie ograniczając rolę płótna i farb. Opracowując teorię gromady W. Seitz przywłaszczył sobie wiele elementów omawianych przez R. Shattucka w jego *The Banquet Years* (1958). Autor zanotował „The method of assemblage, which is post-cubist is that of juxtaposition: »setting one thing beside the other without connective«."[30] [„Metoda asamblażu, która jest post-kubistyczna polega na zestawieniach: »ustawianiu jednego obok drugiego bez całościowej tkanki (spajającej obiekty)«"]. Tak więc można by się

spodziewać występowania na wystawie obiektów nie przystających do siebie formalnie i estetycznie, rozlokowanych ahistorycznie, budowanych w oparciu o wspomnianą wyżej zasadę konstrukcyjną widocznego łączenia elementów. Zatem podkreślę jeszcze raz, iż celem wystawy było raczej ukazanie metafizyki asamblażu, niźli spacer przez historię pojęcia. Pluralizm stylów i kierunków jakich można było doświadczyć mógł wprowadzić swoistego rodzaju dyskomfort psychiczny u odbiorcy zatracającym się w mnogości tak definiowanej sztuki (prace kubistów, dadaistów, surrealistów obok nowych realistów, ekspresjonistów etc.). Odpowiedzi na pytanie dlaczego nowojorska wystawa okazała się tak ważna dla sztuki światowej należy szukać raczej w relacjach pomiędzy sztuką modernistyczną i paradygmacie postmodernistycznym. Wystawa *The Art of Assemblage* była odbierana jako ta, która przełamała modernistyczny paradygmat z uwagi na posługiwanie się ułomkami codzienności, de facto „śmieciami", zamiast metafizycznie przeobrażającą się farbą, co było dość powszechnie odbierane jako rozprawienie się z anachroniczną formą sztuki. Obrazowo ujmuje tę sytuację Stephan Geiger[31] zestawiając modernistyczne i postmodernistyczne prace o tej samej tematyce – kolaż kubisty Juana Grisa *Śniadanie* (1914) i asamblaż neodadaisty D. Spoerri *Śniadanie Kichki* (1960). Płaskie, niemalże sprasowane z kartką papieru, wycinki z gazet przypominające formalnie tradycyjny dwuwymiarowy obraz, zestawiono z przestrzennymi, namacalnymi haptycznie formami zastawy stołowej i resztek posiłku. Obie prace posiadają sugestywne tytuły dotyczące tematyki z życia codziennego, jednak śniadanie D. Spoerri, co istotne, dedykowane jest konkretnej osobie. Chodzi o towarzyszkę życia artysty – Kichke, która jak można się domyślić, spożyła śniadanie pozostawiając utrwalone w nieładzie na drewnianym stole resztki. Zestawienie prac powoduje wrażenie, iż praca Grisa wydaje się nienaturalna, jej kompozycja sztucznie upozowana, a przedmioty wyabstrahowane z rzeczywistości. Gris podkreślał tektonikę brył, podczas gdy D. Spoerri rozmieszczał figury całkowicie przypadkowo, co przypomina realną sytuację. Asamblaż, podobnie jak *junk art*, czy *funk art* związany z *beat generation* z Zachodniego Wybrzeża, zrywał dominację tradycyjnych mediów i form sztuki oraz niwelował granice dyscyplin, zatem sytuował się między malarstwem, rzeźbą a instalacją. Co więcej, asamblaż proponował formy sztuki kolektywnej, inicjującej postmodernistyczne zaangażowanie w efemeryczność, codzienność i banalność, stanowiąc wyzwanie dla dyskursów modernistycznych. Rozwiać należałoby także narosły wokół wystawy mit, iż nowojorska retrospektywa była zorientowana na promocję młodych twórców. Uważana za punkt przełomowy w kształtowaniu się definicji asamblażu, z aspiracją do stymulowania jego potencjalnego rozwoju, wystawa była raczej przypomnieniem światu sztuki „dawnych mistrzów" niźli poszukiwaniem nowych. Nieprzypadkowy wybór artystów prezentujących swoje prace i określony proporcjonalnie udział każdego z nich był poniekąd chwytem marketingowym. Miks generacji artystów od neodada (Marcel Duchamp, Kurt Schwitters) do Roberta Rauschenberga służył utrwaleniu pozycji „dawnych mistrzów" i odzwierciedlał potrzeby rynku w Nowym Jorku w danym momencie dziejowym. Zgromadzone na wystawie prace „dawnych i nowych mistrzów", przy czym przez dawnych rozumiano Pabla Picassa, Man Raya, K. Schwittersa czy M. Duchampa, nie miały tworzyć nowej definicji asamblażu. Przywołanie ich miało na celu „odkurzanie" starej, jak się wydaje nie do końca przejrzystej formuły dzieła i procesu twórczego (asamblaż) a także, jak się okazało patrząc z perspektywy czasu, utrwalenie historycznej pozycji od dawna istniejących kierunków artystycznych. Mimo pozorów innowacyjności i otwartości na nowość w sferze plastyki, prace młodych artystów, *de facto* średniego pokolenia, bo urodzonych ok. 1920 roku (czyli idąc tym tokiem rozumowania – tych, którzy w 1961 mieli ok. czterdziestu lat tj. R. Rauschenberg, D. Spoerri, Edward Kienholz, Arman i inni) stanowiły 25% całej ekspozycji.[32] Wobec powyższego nietrudno się domyśleć, że pozostałe 75% stanowiły prace starszych artystów. Co prawda wśród 130 artystów znalazło się 53 młodych twórców, co stanowiło aż 38% ogółu, trzeba jednak zaznaczyć, że reprezentowało to zaledwie 63 spośród 250 prac wszystkich artystów.[33] Biorąc pod uwagę tego rodzaju dane, nasuwa się logiczny wniosek, że na jednego artystę przypadała średnio jedna praca, ewentualnie dwie. Takie ograniczenie ilości eksponatów wiązało się z ograniczeniem dogłębnej analizy ich twórczości.[34] Podsumowując, definicja asamblażu stworzona przez Jeana Dubuffeta w 1953 roku, wraz z pojawieniem się cyklu *assemblages d'empreintes*, która odtąd stała się nazwą kompozycji wypukłych, została niejako „rozmyta", bądź jak kto woli – uległa rozszerzeniu poprzez wchłonięcie w jej obręb *collage, combine painting*, czy tytułowych *objects* prezentowanych w trakcie wystawy

The Art of Assmeblage. Retrospektywa spełniła swoją funkcję w zakresie utrwalania pozycji „dawnych mistrzów" (P. Picassa, Man Raya, K. Schwittersa czy M. Duchampa) a ich działania w kontekście asamblażu powinny być rozpatrywanie przede wszystkim jako początek inkorporacji do prac nieartystycznych materiałów.

Asamblaż w zbiorach polskich muzeów. Próba klasyfikacji

Wśród prac artystów z lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku przechowywanych w polskich muzeach Narodowych i Okręgowych pojawiają się obiekty, które należy uznać za typowe asamblaże powstałe z połączenia elementów „nie-malarskich", „nie- artystycznych", bez wyraźnego zespolenia ich w jedną całość. W grupie tej przeważają prace W. Hasiora[35] powstałe poprzez złożenie, sklejenie, bądź zmontowanie ze sobą przedmiotów z najbliższego otoczenia artysty. Najwcześniejszy asamblaż *Opiekun domowy* datowany na 1958 rok, powstał ze skorodowanej blachy, wideł, grabi metalowych, niekompletnego urządzenia grzewczego i futra. Jest to jeszcze obiekt na poły rzeźbiarski, wykonany z nieartystycznych materiałów, innych od tych stosowanych w klasycznej rzeźbie.

Wśród asamblaży W. Hasiora z lat sześćdziesiątych można wyróżnić dwa rodzaje:

1. prace przestrzenne modelowane na sposób rzeźbiarski i prezentowane w galeriach i muzeach jak rzeźby – przedmioty, które można obejść dookoła, ewentualnie ze względu na oszczędność przestrzeni ekspozycyjnych jedynie z trzech stron.[36] Tak obecnie eksponowany jest np. *Telewizor powiatowy* (1965) w Muzeum Sztuki w Łodzi.[37] Inne prace to *Stary Anioł* (1961), *Św. Łotr* (1962), *Moje złote buty* (1962), *Szpieg* (1962), *Ofelia* (1963).
2. Drugą grupę prac stanowią asamblaże przywołujące formalnie obraz tablicowy, przeznaczone do zawieszenia na ścianie, co warunkuje specyficzny sposób percepcji. Należą do nich: *Prababka* (1960), *Krzyk* (1961), *Ballada* (1962), *Łzy Hasiora* (1962), *Ikar* (1962), *Autoportret z ptaszkami* (1962), *Matka Boska Bolesna* (1962) *Pieta dzielnicowa* (1963), *Narodziny Wenus* (1964), *Czarny Płomyk* (1964). Część z tych asamblaży m.in. *Pieta dzielnicowa* (1963), *Ikar* (1962), *Czarny Płomyk* (1964) została potraktowana jak obraz poprzez obramowanie płaszczyzny ramą z cienkich listewek. *Asamblaż Ballada* (1962)[38] przechowywany obecnie w Muzeum w Nowym Sączu nie posiada ramy, w odróżnieniu od jego odpowiednika tematycznego *Ballady* z 1977 r. (Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem).

Asamblaże robił także J. Stern, mimo iż większość badaczy nazywa jego prace kolażami z naklejonymi na płótno elementami organicznymi, jakie stanowiły kości ryb. Dopiero Anna Markowska[39] zauważyła w nich *assemblages* z rybich kręgosłupów, ości, rybich skór, ptasich kości albo ptasich piór. Innymi słowy „śmietnik archeologiczny". Przestrzenne komponenty niczym na wykopalisku cechuje uporządkowanie materiału na płótnie, co odróżnia J. Sterna od D. Spoerri, który prezentował resztki posiłku porozrzucane na stole w nieładzie artystycznym, sytuacja zastana po posiłku (w pracach Szwajcara) została tu zastąpiona sytuacją upozorowaną, w której ości zostały starannie oczyszczone i harmonijnie ułożone. Materialne ślady konsumpcji cechuje przestrzenność, posiadają własny wolumen, doświadczalny haptycznie trzeci wymiar. O pracy *Milczenie rodzajów* (1965) znajdującej się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu,[40] nie pisano w kontekście asamblażu, jednak jak zauważa Mariusz Hermansdorfer „Stern nakleja na obrazy konkretne elementy",[41] drobne kostki, fragmenty szkieletu ułożone są w rzędach z zachowaniem równowagi pionów i poziomów.

Większość prac T. Rudowicz, ze względu na budowę technologiczną klasyfikuje się „pomiędzy kolażem a asamblażem". Zorganizowana w Muzeum Narodowym w Krakowie pierwsza retrospektywna wystawa prac T. Rudowicz (13.06-7.09.2013), której kuratorką była Anna Budziałek[42] pokazała, iż w przypadku niektórych prac wyraźniej niż w innych zaznacza się ich przestrzenność. Część z nich, zwłaszcza te modelowane bardziej płasko za pomocą wycinków z gazet i farby została podpisana jako „kolaże (*collage*)", druga – bardziej trójwymiarowych będących *de facto* asamblażami – jako wykonane w „technice własnej", czy też jako „vinavil na płótnie" jak w przypadku jednej pracy. Anektowanie gipsowej formy ceramicznej np. w pracy *Kompozycja 69/2* bliższe jest formule asamblażu, niż tradycyjnego *papier collé*. Podobnie w pracy *Bez tytułu*

z 1965 roku przechowywanej w Raven Gallery oprócz elementów z papieru pojawiają się półplastyczne elementy takie jak tabliczki z blachy przytwierdzone do podłoża ćwiekami oraz figurka niezidentyfikowanego świętego. W asamblażu *65/12*[43] z Muzeum Narodowego w Łodzi przestrzenność budowana jest za pomocą odchylonych od powierzchni płótna czarnych koronek, fragmentów ceraty oraz fragmentów metalowej blachy pełniących funkcje dekoracyjne. Praca ta jako jedna z nielicznych opatrzona została w katalogu muzealiów terminem *assemblage*,[44] z uwagi na jej przestrzenność wyrażającą się tym, iż koronki nie przylegają płasko do powierzchni płótna a wyraźnie się od niego odchylają. Tylko jedna z prac D. Urbanowicz ze zbiorów polskich muzeów opatrzona została terminem „asamblaż". Jest to dzieło zatytułowane *Kompozycja* (1965) przechowywane w Muzeum Narodowym w Warszawie. Pozostałe, mimo odczuwalnej przestrzenności i użycia materiału nie będącego papierem i nie sklejonego (zgodnie z założeniem definicji kolażu), a zlutowanego czy zszytego, określane są jako kolaże (*Pleśnie, Gry, Epitafium, Zestawienia materii, Układy pionowe* z cyklu *„Gry", Układ Spokojny, Obraz I [Epitafium], Ikona II, Przeniesienie, Kompozycja z kurtyną, Murek, Przejście [Brama], Walet* z cyklu *„Gry"*, *Ikona*). Jeszcze inną grupę prac stanowią asamblaże sklasyfikowane jako wykonane w technikach mieszanych (*Obraz, Obraz Odlot, Wyrok 10*).

Odmianę asamblaży, co do których brak wzmianek w polskiej literaturze przedmiotu, stanowią *combine painting* (w wolnym tłumaczeniu: malarstwo łączone). Tu należałoby wskazać prace z parasolem T. Kantora powstające od początku lat sześćdziesiątych. Artysta przebywając w Paryżu paradoksalnie nie zachwycił się twórczością inicjatora definicji asamblażu – J. Dubuffeta. Mowa o art brut, obejmująca sztukę ludzi nie posiadających artystycznego wykształcenia, spontaniczną twórczość psychicznie chorych, nieprofesjonalną a zarazem wynikającą z autentycznych, nie popartych teorią naukową, przeżyć.

T. Kantor ograniczył ilość przedmiotów do jednego, względnie dwóch, nie rezygnując z malarstwa, a jedynie w ten sposób dopełniając je. Eksploatował m.in. motyw parasola, który pojawia się w najbardziej wyrafinowanych pozach: złożony, opadający, prosty, z tkaniny, z plastiku. Równie często parasolowi towarzyszy „opracowana malarsko" postać ludzka, wzorem parasola poddana destrukcji, bezwolna, jak manekin teatralny, z czasem coraz bardziej zunifikowana. Wczesne ambalaże i asamblaże T. Kantora jak np. Obraz z parasolem (1965) są jeszcze utrzymane w duchu tradycyjnego malarstwa. Farba stanowi ważny element obrazu, w porównaniu do przestrzennych elementów formalnych. Po okresie figuracji i informelu[45] T. Kantor stworzył „miks" obrazowy zawierający refleksy dwóch wcześniejszych doświadczeń (*Emballage II, Parasol i postać*, 1967; technika mieszana, płótno, 205 x 160 cm, MN we Wrocławiu). Sięgnięcie po znane medium obrazuje fakt, iż jako malarzowi trudno mu było w jednej chwili porzucić farbę olejną i działać na sposób rzeźbiarski – komponując wyłącznie z gotowych elementów. Artysta zwraca się ku eksperymentom w zakresie faktury nakładając farbę zarówno laserunkowo na płótno jak i *pastoso* na *gesso* oraz wkomponowując w tak przygotowane podobrazie gotowy przedmiot.

Tworzenie asamblaży i ambalaży T. Kantor rozpoczął około roku 1964, czyli dużo później niż wspomniany wyżej W. Hasior. Z łatwością zmieniał, jak powtarzał za P. Picassem, „skórę formy". O zainteresowaniu przestrzennością parasola przesądził przypadek. Artysta sięgnął po obiekt z najbliższego otoczenia, jako że po wojnie namiętnie kolekcjonował tego typu obiekty. Pewnego deszczowego dnia po przybyciu swojej do pracowni zawiesił jeden z nich na ramie obrazu. Później zanotował pytanie do samego siebie: „Skąd się wzięły parasole w moim Biednym Pokoiku Wyobraźni?", na które odpowiedział sobie i odbiorcy: „Gdzieś koło 1965 roku zaczęły zlatywać z góry, z nieba całymi chmarami. Mieszały się bez składu i ładu z innymi przedmiotami i z postaciami mojego Pokoiku."[46] Tego rodzaju poetycki opis stanowi link do inspiracji artysty inscenizacjami teatralnymi, na co wskazywał m.in. Mariusz Hermansdorfer pisząc: „Inspiracji dostarczają Kantorowi między innymi jego dawne i obecne inscenizacje teatralne. Na płótnach, w dalszym ciągu pokrytych gęstą materią malarską, pojawiają się koperty, paczki pracownicze przewiązane sznurkiem, torby o nieznanym przeznaczeniu i zawartości",[47] zwykle zamknięte i nie przeznaczone do otwierania, a także parasole. Zatem w twórczości T. Kantora doszło do fuzji fikcji, kształtowanej na deskach teatralnych stopionej z rzeczywistością artysty. W życiu T. Kantora malarstwo i teatr były na tyle nierozdzielne, że stanowiły swoistego rodzaju *Gesamtkunstwerk*, jeśli użyć terminu w rozumieniu wagnerowskim.[48] Patrząc z tej pozycji trudno było nie oczekiwać od artysty eksperymentów w zakresie niwelacji granic pomiędzy sztukami, które dokonać

mogły się poprzez ingerencję w płaskość obrazu sztalugowego. Przestrzenność sceny teatralnej i dotychczasowa płaszczyznowość, gładkość faktury obrazu znalazły swoistego rodzaju kompromis w pół-reliefowości asamblaży. Zmagania z „miękką materią",[49] taką jak papierowe torebki wypchane watą, rozpoczęły się od przymocowywania do obrazów elementów świata zewnętrznego za pomocą taśmy scotch, której fragmenty artysta świadomie pozostawiał w pracach wykorzystując ich działanie estetyczne np. w pracy *Obraz z parasolem* (1965).

Datowany na ten sam rok dyptyk *Czarny Emballage* (1965) mimo, iż jest formalnie zbliżony do poprzedniej pracy T. Kantora z podziałem horyzontalnym płaszczyzny płótna na dwie części, z których w górnej umieszczono czarny parasol z białą rączką, w dolnej z kolei abstrakcyjnie namalowaną postać, poprzez tytuł wskazuje na rozwój formy ambalażu. Rozpatrywany jako dyptyk, w rzeczywistości daleki jest od formy dyptyku znanej np. z malarstwa tablicowego. Tu, po pierwsze: mamy do czynienia tylko z jednym elementem, jedną płaszczyzną; po drugie linia, która iluzorycznie dzieli ją na dwie części robi to horyzontalnie (w poziomie), a nie zgodnie z typowym schematem wertykalnie. Z innych przedmiotów jakie T. Kantor anektował do asamblaży można wymienić torby w wersji niezniszczonej, znane z pracy *Infantka*[50] oraz zniszczonej – np. *Lafayette* (1962).[51] Ta druga określona została w karcie muzealiów jako assemblage, podobnie jak datowany nieco później (1965) *Emballage purpuraplui*.[52] Damska torebka zawieszona za pomocą uszu ze słynnej taśmy scotch na niewidocznej zawieszce (gwóźdź?). Koniec taśmy spływa w dolną partię płótna wyznaczając na płótnie dominantę wertykalną. Umieszczona na ciemnym tle torba została ujęta w ramę i przytwierdzona sznurami niczym siatką, jakby w celu wzmocnienia konstrukcji. W tym kontekście zastanawiający jest tytuł pracy odwołujący się do słynnego centrum handlowego w Paryżu Galeries Lafayette zlokalizowanego od 1893 roku przy ulicy La Fayette pod numerem 1, której zawdzięcza swoją nazwę. Obecnie zlokalizowany przy bulwarze Haussmanna 8, zachował pierwotną nazwę.

Jeżeli przyjmiemy za kryterium powstanie z nieartystycznych materiałów jak blacha, którą H. Stażewski skrupulatnie przycinał, polerował i rozmieszczał zgodnie z wyczuciem rytmu i subiektywną estetyką, a którą z kolei B. Kierzkowski wyginał i układał w przygotowanej wcześniej formie ze sklejki stanowiącej rodzaj niskiej szuflady i zalewał gipsem, wówczas okaże się że mamy do czynienia z asamblażem. Podobnie J. Wroński, który najpierw budował obraz w typie malarstwa materii, a następnie go podpalał kształtując nowe kompozycje z przetworzonych fragmentów. W przypadku K. Zielińskiego czy K. Kurzątkowskego kształtujących pole obrazowe z tekstyliów – zużytych szmat, worków jutowych, kory drzewnej, odpadków sklejki, którym przyszło zmienić funkcje, zastosowanie definicji dzieła powstałego z łączenia nieartystycznych materiałów – nie sklejonych ze sobą, jak w kolażu, ale połączonych poprzez montaż czy zszycie, również okaże się możliwe. Również działanie J. Maziarskiej, która do pomalowanej płaszczyzny przytwierdzała kolorowe nakrętki butelek czy zszywała fragmenty tkanin tworząc *quasi* obraz można rozpatrywać w ategoriach gromadzenia, kolekcjonowania i tworzenia asamblażu.[53]

Asamblaż re-kreowany

W tej części chciałabym zwrócić uwagę na specyficzną sytuację materialną wybranych asamblaży znajdujących się w kolekcjach muzealnych. W twórczości omawianych artystów można znaleźć prace, które z różnych względów zostały zrekonstruowane, bądź skazane na materialną degradację. Powołany do życia został destrukt jak *Niobe* W. Hasiora, *Arton X* W. Borowskiego, czy asamblaż *Parasol* T. Kantora odnaleziony i skazany na niebyt.

Współcześnie oprócz re-kreacji czy neo-kreacji, zaliczanych do metod konserwatorskich, modnym terminem stał się *re-assembling*,[54] czyli ponowne złożenie dzieła przez artystę, autora, bądź re-kreatora pracy bez predylekcji do trwałego utrwalania jego zrekonstruowanej formy, przez co (przynajmniej w założeniu) w każdym momencie może powrócić do stanu destruktu. Podejmując tę utopijną myśl kształtowania z odwracalnością formy[55] Paweł Polit i Luiza Nader pod opieką kuratorki Agnieszki Szewczyk podjęli próbę re-assemblingu *Artonu X*[56], nieżyjącego już wówczas W. Borowskiego, w celu zaprezentowania go na wystawie prac artysty, rzecz jasna wśród innych zachowanych w całości prac z cyklu *Artony*.[57] Zresztą W. Borowskiemu wcale nie zależało na odtworzeniu zniszczonej pracy, która, do 1991 roku przechowywana w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, została oddana artyście do „konserwacji".[58] Muzeum przekazało

W. Borowskiemu zniszczoną pracę licząc na nadanie jej drugiego życia.[59] Jednakże zamiast dzieła musiało zadowolić się wspomnieniem dzieła, „śladem jego istnienia" w postaci fotografii. Destrukt *Artonu X* zawinięty w folię bąbelkową przeleżał w domu artysty do czasu jego odejścia, po czym ponownie trafił „w stanie nietkniętym" do Muzeum.

Przykład pokazuje zasadę działania cytatu artystycznego, który niekoniecznie musi prowadzić do powstania nowego dzieła, lecz ma na celu odtworzenie utraconego dobra. Zacytowany, a zatem powtórzony, przynajmniej teoretycznie, został tu akt artystyczny. Oczywiście powtórzenie nie jest dosłowne, gdyż trudno byłoby ustalić poszczególne etapy pracy artysty, a tym bardziej zaczynać rekonstrukcję od początku, od całkowicie nowych, niestopionych jeszcze plastikowych form. Nastąpiła tu zatem rekonstrukcja częściowa rozpoczynająca się od konkretnego momentu, powodująca uwikłanie pracy w szereg cytatów. Od tej pory *Arton* W. Borowskiego będzie rozpatrywany w historii sztuki przez pryzmat tego zdarzenia. Zniszczony, został zacytowany poprzez odtworzenie formy, zbliżonej, lecz nie identycznej z utraconą. „Nowy *Arton*" stał się cytatem dla zniszczonego, przywołującym okoliczności powstania i historię tego pierwszego.

Innym przykładem dzieła, które za zgodą artysty i tym razem przy jego udziale przeistoczyło się w nowy obiekt sztuki (re-kreowany ze zniszczonego) jest *Niobe* W. Hasiora, znana jako *Niobe I,* czy *Niobe z Czarnego Pożaru.* Niewielka rzeźba wykonana z mydła, oblepiona woskiem płonących świec[60] została wtórnie „powołana do życia" przez artystę – po zniszczeniu pracy podczas wystawy sztuki w 1967 roku. Do częściowego spalenia figury doszło w wyniku niezamierzonej akcji. Pierwotna rzeźba *Niobe* (datowana na 1961 r.) powstała z nietrwałego materiału jaki stanowiła mieszanina kwasów palmitynowego i stearynowego, zatem z mydła. Postać *Niobe*[61] została wyobrażona w pozycji siedzącej na krześle, ze świecami na ramieniu. Przypadek sprawił, że niekontrolowany bieg płomienia świec doprowadził do jej degradacji. Dokumentacja fotograficzna dzieła nie stanowiła w tym wypadku panaceum wobec aktu zniszczenia materialnej substancji. Moment powstania destruktu okazał się momentem nadania mu przez artystę „drugiego życia". W. Hasior zaanektował częściowo stopioną figurę, jednak jako artysta nie dokonał jej rekonstrukcji w sposób odpowiadający działaniu konserwatora, rozumianej jako powrót do pierwotnej formy, ale wykorzystując fragmenty autentyku stworzył nowe dzieło, składające się z figurki zamkniętej w szklanej gablocie, umieszczonej, podobnie jak poprzednia, w otoczeniu świec. Wykorzystanie świecy okazało się na tyle znaczącym elementem dzieła, że autor mimo poniesionych wcześniej strat materiałowych nie porzucił pierwotnej idei. Artysta przekonywał odbiorcę: „używam materiałów, które coś znaczą. Każdy przedmiot ma swój sens, a złożone dają aforyzm. Aforyzm jest bardzo podobny do prawdy, ale nie jest samą prawdą. Działalność artystyczną uważam za prowokację: intelektualną, twórczą."[62] Znaczenie pracy można odczytywać na poziomie nieskomplikowanej denotacji: Niobe to mityczna matka, która przez swoją pychę utraciła dzieci[63] lub nieco ogólniej, jako każdą matkę przepełnioną bólem po stracie dzieci. Symboliczne spalenie byłoby tu zarówno metaforą utraty dzieci jak i bólu. Rekonstrukcja rzeźby potraktowana z dużą dozą spontaniczności w odejściu od pierwotnego wyglądu wskazuje na fakt, iż W. Hasiora, podobnie jak W. Borowskiego[64] fascynowała tymczasowość sztuki. Praca W. Borowskiego uległa zniszczeniu w muzeum, a jej forma ukształtowana została przez niszczącą siłę czasu. Praca W. Hasiora uległa zniszczeniu „zbyt wcześnie", niejako przypadkowo i ten przypadek sprawił, że zainspirowała artystę do re-kreacji. Przytoczona sytuacja skłania do zadania pytania o rolę artysty w procesie „trwania" jego dzieł, przedłużania ich materialnej egzystencji, a także o dzieło skończone i o dzieło otwarte nie tylko w sensie ideowym, lecz otwarte na materialne przekształcenia, powroty do stanu sprzed zniszczenia.

Odnaleziona niedawno praca T. Kantora *Parapluie-emballage*,[65] wprowadza podobny zamęt w interpretacje zagadnień trwałości dzieła wyrażający się w pytaniu: czy istnieją przesłanki, by dokonać rekonstrukcji dzieła? Kto i jakimi metodami powinien tego dokonać? Czy przyjmując opcję nie-rekonstrukcji, warstwa ontologiczna i „dokumentacja zamiast konserwacji" wystarczą, by zapewnić pamięć o nim? I wreszcie komu miałoby służyć wyrwanie dzieła śmierci materiałowej, przyjmując za Mieke Bal założenie, że „eksponować można jedynie to, co zakonserwowane [*preserved*]"[66]? Za konserwacją i rekonstrukcją odkopanego po pond czterdziestu latach dzieła przemawia, najogólniej mówiąc, chęć posiadania obiektu będącego namacalną egzemplifikacją idei artysty. W 1970 roku w ramach akcji artystycznej *Multipart* T. Kantor, przy udziale pomocników wykonał 40 podobnych asamblaży/embalaży o rozmiarach 110 x 120 cm.

Formalne podobieństwo prac wynikało z przymocowania do płótna rozpłaszczonego parasola a następnie zamalowania go białą farbą. Naprodukowane masowo obiekty sztuki można było nabyć na własność podczas wernisażu w Galerii Foksal w 1970 roku, co istotne po 500 zł za sztukę. Było to dużo pieniędzy jak na owe czasy i nie każdy mógł sobie pozwolić na zakup dzieła, a tym bardziej zafascynowany twórczością artysty student. Z tego też względu w wyniku urządzonej zbiórki gotówki jeden z asamblaży nabyła grupa studentów architektury „Zuzanna i spółka". Po demonstracyjnym pokazie pierwszomajowym, w którym praca posłużyła nabywcom za sztandar, z racji niemożności podzielenia obiektu na części, postanowiono go zakopać. „Ekshumacja" odbyła się dziewiętnastego maja 2012 roku.

Pogłębiając niniejszy dyskurs o przytoczone powyżej przykłady prac polskich artystów należy zadać pytanie: jaki był stosunek T. Kantora do zagadnienia trwałości jego dzieł? Czy bardziej liberalny, jak W. Hasiora dokonującego przeróbki dzieła na nowe przy zachowaniu pierwotnej funkcji znaczeniowej, czy zachowawczy jak w przypadku W. Borowskiego wykazującego raczej obojętny stosunek do losu ukończonych przez siebie asamblaży? Jak zarysowuje się stosunek właścicieli do odkopanego artefaktu? I wreszcie, jak od strony konserwatorskiej przedstawiają się techniczne możliwości zachowania obiektu?

Cechą pracy T. Kantora jest powtarzalność. Nie wykonał jednego obiektu, ale aż czterdzieści podobnych do siebie ambalaży i, co istotne, nie wykonał ich własnymi rękoma, a przy udziale współpracowników[67] Był to swoistego rodzaju happening. Jeśli interpretować słowa artysty: „(…) dzieło sztuki nie jest trwałe, ma tylko moment wejścia"[68] jako przyzwolenie dla efemeryzmu prac, można pocieszyć się faktem, że zachowało się jeszcze wiele *Ambalaży z parasolem* wiszących w stanie nienaruszonym na ścianach kolekcjonerów i w galeriach sztuki (np. w Muzeum Sztuki w Gdańsku Oliwie, *Biały parasol,* 1967), co poniekąd usprawiedliwiałoby pozostawienie dzieła samemu sobie i, jak napisał Dariusz Bartoszewicz, „wszystko na nowo przykryje ziemia. Sztukę do cna zeżrą korzenie, bakterie i wilgoć. Po happeningu z T. Kantorem i 1 Maja w tle zostanie tylko dokumentacja".[69] Jak się wydaje, takiego stanu rzeczy T. Kantor mógł się poniekąd spodziewać, gdyż sam podniszczał sprawne jeszcze przedmioty, „patynując" je jako wyraz zwątpienia w realność rzeczy. Dokonując otwartej sprzedaży prac artysta chciał uniknąć wtłoczenia ich w ściany galerii, a przez to uczynienia jednostkowymi, niedostępnymi dla kieszeni publiczności. „Takie przedmioty jak ambalaże nie nadawały się do wystawiania w galerii. One są przeciwieństwem ekshibicjonizmu artystycznego. One reprezentują wstrzymanie, zahamowanie, ukrycie, uczynienie niewidocznym, zejście ze sceny sztuki."[70] Jak się wydaje, to zejście mogło dokonać się tylko poprzez zapewnienie nieśmiertelności idei przenikania się sztuki i życia. Z drugiej strony wobec sprzeczności intencji artysty i muzealizacji dzieł, zwłaszcza tak niekonwencjonalnej sztuki współczesnej, którą z jednej strony chcemy „przekazać potomnym", z drugiej proklamujemy ideę śladów i wspomnień po nieistniejących obiektach – „konserwacja przez dokumentację" - naturalną pokusą staje się przerwanie pajęczyny „pożegnań z materią dzieła" na rzecz „przywracań, przekształceń i ukontekstualniania".

Stosunek właścicieli obiektu do pracy wydaje się ambiwalentny. „Pewnie zdecydujemy się na jakieś wstępne zabezpieczenie – stwierdził Krzysztof Pasternak, architekt i współwłaściciel dzieła, jeden z udziałowców grupy »Zuzanna i spółka«. Gdyby były fundusze, można by z tym, co zostało po kantorowskim parasolu, zrobić tak: odspoić relikty z ziemią, położyć od spodu izolację, wyprowadzić wilgoć, wprowadzić impregnat i w końcu wydobyć, zachować dla przyszłych pokoleń".[71] Zachować w formie cytatu do sytuacji. Z jednej strony właściciele wyrażają chęć konserwacji obiektu z przywróceniem jego pierwotnej formy, z rugiej nie wydaje się on dla nich na tyle znaczący by można było zainwestować w jego konserwację. Szacowane koszty – około 20 tys. złotych – mogłyby przewyższyć wartość rynkową dzieła możliwego do zakupu jeszcze w trzydziestu dziewięciu wersjach.

Wyobraźmy sobie jednak inną sytuację, w której zamiast odnalezionego asamblażu T. Kantora w ziemi odkryto by pracę Jacka Malczewskiego? Nie ulega wątpliwości, że wówczas wielu konserwatorów pochyliłoby się nad nim, by wszelkimi sposobami przywrócić resztki autentyku, nawet w sytuacji gdyby artysta przeznaczył prace na zniszczenie i zapisał to na odwrocie płótna. Interesujący wydaje się jeszcze jeden aspekt działania T. Kantora: dlaczego nie chcąc pozwolić swoim pracom „utknąć w muzeum" nie kontrolował ich sprzedaży do tego stopnia, iż kilka z nich trafiło do muzeum za cenę niższą niż można by było uzyskać drogą oficjalnej sprzedaży?

Książka Érica-Emmanuela Schmitta *Kiedy byłem dziełem sztuki* traktuje o nieszczęściu bycia dziełem sztuki.[72] Jej bohater będąc na skraju samobójstwa podpisuje iście faustowski pakt ze spotkanym przypadkowo artystą. Obiecuje być do dyspozycji artysty w zamian za co artysta przywróci mu sens życia. Będąc żywą rzeźbą bohater zyskuje sławę i uwielbienie innych. Konsekwencją jego decyzji jest jednak utrata najważniejszego – wolności. U T. Kantora jest odwrotnie – zniewolony pierwotnie obraz w momencie sprzedaży go przypadkowemu nabywcy zostaje uwolniony od balastu wspomnień związanych z procesem tworzenia, niejako zaczyna drugie życie. Czterdzieści płócien kreuje czterdzieści nowych historii, z których jedna kończy się tragicznie – ,,pogrzebem" dzieła dokonanym przez studentów architektury. Swoją drogą zastanawiający jest fakt, jak zachowaliby się w tej sytuacji studenci historii sztuki? Czy zanieśliby dzieło na uczelnię? A może jednak do muzeum? Być może w ten sposób uchroniliby od zniszczenia materię za cenę ograniczenia jego wolności. Wolny, ale zarazem bezwładny, jak chciał T. Kantor ,,uczyniony niewidocznym",[73] dosłownie i w przenośni, ujawnił się światu po 41 latach by móc przywołać pamięć o 39 pozostałych asamblażach. Technicznie możliwy do rekonstrukcji odpokutowanej dużymi kosztami inwestycji (ok. 20 tys. zł, może więcej?) przy użyciu specjalnej żywicy, zapewne odejdzie w nicość po uprzednim wykonaniu dokumentacji fotograficznej („dokumentacja zamiast konserwacji"). W optymistycznej wersji zostanie wybrany inny wariant. ,,[…] „trupa sztuki" przykryje całun geowłókniny. Potem zostanie ona pokryta pianką izolacyjną. Na wierzch znów geowłóknina. Drewniany stelaż, a na nim zadaszenie z folii. A w przyszłości – szklana gablota, rodzaj wziernika, przez który można by obserwować sztukę, jej powolny rozpad i triumf czasu nad materią." Zasadność podjętych decyzji zweryfikuje czas.[74]

Konkluzja

Sztuka asamblażu to temat wymagający dalszych badań zaczynając od działań rudymentarnych jakimi jest zgromadzenie dokumentacji fotograficznej i opisowej prac. Działania w tym zakresie zostały podjęte przez muzea tworzące elektroniczne bazy danych, jednak dostęp do wielu prac przechowywanych w magazynach muzealnych dla przeciętnego badacza jest nadal utrudniony. W tym miejscu chciałabym podziękować zwłaszcza tym muzeom, które umożliwiły mi ten namacalny, haptyczny kontakt z pracami, umożliwiając pisanie pracy nie wyłącznie w oparciu o reprodukcje, a co istotne, rzeczywisty kontakt z obiektem, od którego przecież historia sztuki bierze swój początek.

* Artykuł stanowi sprawozdanie z realizacji projektu badawczego „Asamblaż w polskich kolekcjach muzealnych", realizowanego w ramach grantu wewnętrznego Uniwersytetu Wrocławskiego w roku 2013.

PRZYPISY

1 Magdalena Moskalewicz opisuje m.in. ,,po-malarskie" prace Jana Ziemskiego, Jana Chwałczyka, Tadeusza Kalinowskiego, Zbigniewa Gostomskiego oraz Zdzisława Jurkiewicza, Mariana Bogusza, Adama Marczyńskiego, Jerzego Rosołowicza i Lecha Kunki. Por. Magdalena Moskalewicz,,Na krawędzi obrazu. O po-malarskich pracach w polskiej sztuce lat sześćdziesiątych" (Dysertacja doktorska, UAM, 2012).

2 O kolażu zob. np. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. (Warszawa: PWN, 2003), 73. W polskiej literaturze kolaż bywa także czasem określany hasłem „klejonki". Ta pojemna definicja, wskazująca na metodę pracy artystów polegającą na łączeniu elementów za pomocą kleju mogłaby częściowo określać także asamblaż. Leśniewski pisze m.in. o pracach A. Marczyńskiego z 1960 roku, iż są to „klejonki z przypadkowych desek i kory". Por . Władysław Leśniewski, red., *Historia sztuki polskiej*, t. 3, Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 1965), 403; Ilja Czernik, *Die Collage in der urheberrechtlichen Auseinandersetzung zwischen Kunstfreiheit und Schutz geistigen Eigentums* (Berlin: De Gruyter Recht, 2008), 48. Wyjaśnienie terminu asamblaż: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*.), 23; Marcin Giżycki, red., *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki II połowy XX wieku*, Gdańsk: Słowo/Obraz. Terytoria, 2002), 29; *Oxfordzki Leksykon Sztuki*. Warszawa: Arkady, 2002), 47; Sylwia Ząbczyńska, red., *Słownik Sztuki*, Kraków: KWN, 2008), 30; Karin Thomas, red., *DuMonts Kunstlexikon des 20.Jahrhundertas. Künstler, Stille, Begriffe*, Köln: DUMONT, 2006), 31; Michaelis Margot, *Plastik- Objekt- Installation. Kunstwerke betrachten und erfahren* (Leipzig: Klett, 2004), 54; Eva Kitschen Bambach-Horst, *Der Brockhaus Kunst. Künstler, Epochen, Sachbegriffe* (Mannheim /Leipzig: F. A. Brockhaus, 2001), 60. Wyjaśnienie terminu autorstwa Philipa Coopera na stronie Muzeum MOMA w Nowym Jorku http://www.moma.XX /collection/theme.php?theme_id=10057.

3 Nr inw. MPW 925.

4 Nr inw. MPW 924.

5 Np. *Wyrok II* z Muzeum Okręgowego im Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, nr inw. MOB/MW-1066.

6 Z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK II-b-1702 (310 570).

7 Z Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy, nr inw. MOB/MW-160, Praca o tym samym tytule przechowywana jest w Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, nr inw. u MJM.WM. 1011. Obie pochodzą z 1961 roku.

8 *Wyrok 10* przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie, nr inw. MPW 1021.

9 Andrzej Pollo,,Wstęp," w: *Danuta Urbanowicz, wystawa malarstwa*, (Kraków: BWA, 1972), 2. Kat. wyst.

10 Opatrzonej rozdziałami:1. Pokolenie, 2. Zaczęło się w Krakowie, 3. Środowisko Warszawskie 4. Pierwsza wystawa sztuki nowoczesnej. Kraków 1948-49; 5. Realizm, 6. Około roku 1955 7. Dwa teatry 8. Eksplozja nowoczesności 9. Awangarda w defensywie 1960-65; 10. Nowa figuracja 11. Poza obrazem 12. *Ad Captandam*.

11 Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-74*, 95-96. W rozdziale „Poza obrazem" znalazł się podrozdział „Od »assemblages« do »environment«: Kantor, Borowski, Gostomski" Autor podejmuje temat asamblażu w zakrojonej wersji, nie wspominając np. o pracach Rudowicz, Warzechy, Urbanowicz i in. O Rudowicz jest mowa w kontekście informelu, nie podjęta została jednak analiza konkretnych prac.

12 Znany też jako *Portret hiszpański*, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-b-1884 (312 155).

13 Nr inw. MT, S/3302/MT.

[14] Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-80. Szanse i mity* (Warszawa: PWN, 1988), 122. Kolejny cytat pochodzi ze strony 195.
[15] Alicja Kępińska, *Nowa sztuka – sztuka polska w latach 1945-1978* (Warszawa: WAiF, 1981), 68.
[16] Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, 206. Kolejne cytaty pochodzą ze stron: 233, 146-147, 240 i 239.
[17] Por. Spis prac artysty zatytułowany tu jako „Katalog prac artysty" [bez fotografii] w: Monika Szczygieł-Gajewska, *Władysław Hasior* (Warszawa: DIG, 2011), 261-88.
[18] Obie prace przechowywane są w Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SM/R 243 (*Goldfinger*), MS/SN/R46 (*Portret wielokrotny*).
[19] Piotr Majewski,„Paryskie dzieła Tytusa Dzieduszyckiego-Sasa. Zaginione i odnalezione," (2011): 7, http://www.nimoz.pl/upload/wydawnictwa/cenne_bezcenne_utracone/2011_4/33_Majewski.pdf..
[20] ———, *Malarstwo materii jako formuła nowoczesności* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2006).
[21] Ibid., 45. Kolejne odniesienia i cytaty pochodzą ze stron 149, 151, 158 i 194.
[22] Ibid., 175.Nie zgadzam się z tym stwierdzeniem, gdyż biorąc pod uwagę technologię prac powstały ze złożenia elementów a nie kształtowane „w tynku".
[23] Magdalena Moskalewicz,„Na krawędzi obrazu. O po-malarskich pracach w polskiej sztuce lat sześćdziesiątych" (Dysertacja doktorska, UAM, 2012).
[24] Stephan Geiger, *The Art of Assemblage, The Museum of Modern Art, 1961. Die neue Realität der Kunst in den frühen sechziger Jahren* (München: Sielke Sreiber, 2008), 111.
[25] Roger Shattuck,„How Collage Became Assemblage," w: *Essays on Assemblage*, red. John Elderfield (New York: MoMA, 1992), 120-124.
[26] Obok obiektu artystycznego i techniki, asamblażami nazywa się złożenie, jak w poezji Stéphane Mallarmé, twórcy definicji gromady. Pochodzenie pojęcia „gromada" sięga tradycji artystycznej i literackiej środowiska Francji końca dziewiętnastego wieku. W „Un Coup de Dés Jamais n'Abolira Le Hasard" (1897), poeta przyjął technikę, w której poetyckie fragmenty zestawiane są w nietypowych konfiguracjach semantycznych i typograficznych.
[27] Geiger, *The Art of Assemblage*, 114, przyp. 205.
[28] Definicja kolażu http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10064.
[29] Geiger, *The Art of Assemblage*, 114.
[30] Shattuck,„How Collage Became Assemblage," w: *Essays on Assemblage*, red. John Elderfield (New York: MoMA, 1992), 122.
[31] Geiger, *The Art of Assemblage*, 167.
[32] Ibid., 109.
[33] Ibid.
[34] Katalog ten miał zresztą jeszcze więcej mankamentów, do których zaliczyć należy niewiarygodność danych. Stanowi on nie do końca wiarygodne źródło na temat konkretnych prac artystów pokazywanych na wystawie. Chęć ekspozycji prac, których z różnych względów nie udało się pozyskać kuratorowi, a także potrzeba przywołania najwybitniejszych artystów epoki, doprowadziła do kreacji „nowej" wystawy dzieł istniejących jedynie w katalogu. Paradoksem jest także pojawienie się pracy Daniela Spoerri stworzonej przez artystę już po zorganizowaniu wystawy. Kurator chcąc zaakcentować znaczenie konkretnych artystów umieścił w katalogu większą ilość ich prac, podczas gdy w innych przypadkach zdecydował się na ograniczenie liczby reprodukcji lub zamianę prac na inne, jak się wydaje selekcjonowane zgodnie z subiektywnymi preferencjami. Dzieje się tak w przypadku prac Picassa, którego znaczenie zostaje podkreślone poprzez zwielokrotnienie ich liczby. Oprócz trzech prezentowanych na wystawie pojawiają się „hity" takie jak *Gitara* (1926) czy *Natur morte à la chase canèe* (owalna praca, 1911).
[35] Udało mi się znaleźć około 90 asamblaży artysty przechowywanych w muzeach i kolekcjach prywatnych. Przebadano 120 prac powstałych w latach 1955-65.
[36] Tak eksponowany jest np. *Telewizor powiatowy* w Muzeum Sztuki w Łodzi (data ekspozycji 06.2013).
[37] MS/SN/R 244.
[38] Nr Inw. MNS/2398/S.
[39] Anna Markowska, *Język Neuera, O twórczości Jonasza Sterna* (Cieszyn: UŚ, 1998), 37.
[40] Nr Inw. MNWr XVII-463, praca opisana w katalogu muzealiów jako wykonana w technice olejnej i kolażu, na płótnie (tworzywo), o wymiarach 36 x 121 cm.
[41] Mariusz Hermansdorfer, *Między ekspresją a metaforą* (Wrocław: Muzeum Narodowe, 1999), 296.
[42] Relacja z wystawy oraz tekst kuratorski http://www.muzeum.krakow.pl/Wystawa.215.0.html?&cHash=57412ef96a7474 2d1ac5439db74dcab4&tx_ttnews[backPid]=27&tx_ttnews[tt_news]=5950;
[43] Nr Inw. MS/SM/M 775.
[44] Zazwyczaj w przypadku prac o większej przestrzenności niż typowe płaskie kolaże w muzeach praktykuje się stosowanie określenia technika własna lub technika mieszana. W przypadku pracy *Obraz 61/5* z MNP określenie „vinavil na płótnie" dotyczy użytego materiału plastycznego kleju, który notabene nadaje pracy przestrzenność, i który nie jest jedynym materiałem pojawiającym się w asamblażu. Zatem określenie to wydaje się nie tyle błędne, co nieprecyzyjne. Podobna sytuacja ma miejsce w przypadku prac Danuty Urbanowicz, z których mimo podobieństw formalnych i analogicznej budowy technologicznej tylko nieliczne jak np. *Kompozycja* (Muzeum Narodowe w Warszawie, 1965, nr inw. MPW 925) opatrzona została terminem „asamblaż".
[45] „Przekraczanie informelu dokonało się poprzez urozmaicenie kompozycji i faktury tradycyjnego obrazu, poprzez wklejanie gotowych przedmiotów. Eksperymenty formalne pozwalały artyście ,»przezwyciężyć bezsensowny zabieg przymocowywania przedmiotu do obrazu«" Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor* (Warszawa: WAiF, 1982), 60.
[46] Tadeusz Kantor, *Komentarze intymne*. Archiwum Cricoteki, 35-36.
[47] Hermansdorfer, *Między ekspresją a metaforą,* 172.
[48] Mowa tu o koncepcji syntetyczno-metafizycznej określającej „całościowe dzieło sztuki.", powstałe ze stopienia sztuk, w którym są one środkiem do przesłania wizji transcendentnej. Termin został po raz pierwszy wprowadzony przez pisarza i filozofa Euzebiusza Trahndorff, używany w estetyce czcionek i teorii ideologii i sztuki w 1827 roku. W 1849 roku ponownie pojawił się w eseju Richarda Wagnera „Art and Revolution" użyty w odniesieniu do symbiozy sztuk na scenie teatralnej (na wzór dramatu greckiego). Richard Wagner,„Die Kunst und die Revolution," w: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, t. 3, (Leipzig: Siegel, 1873), 14. Harald Olbrich,„Gesamtkunstwerk," w: *Lexikon der Kunst*, t. 2, (1996), 717.
[49] Określenie użyte przez Kantora, por. Borowski, *Tadeusz Kantor*, 60.
[50] Muzeum Narodowe w Krakowie Nr inw. MNK II-b-2077(313 578).
[51] Muzeum Sztuki w Łodzi Nr Inw. MS/SN/D1392.
[52] Muzeum Sztuki w Łodzi Nr Inw MS/SN/M/D688.
[53] Np. *Samoczynny powód* (1950) z Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw MS/SM/ M1540.
[54] Zapisu dyskusji o reassemblingu po referacie Magdaleny Moskalewicz można wysłuchać na kanale wideo MSN: http:// vimeo.com/22953477.
[55] Należy zaznaczyć jednak, że założenie odwracalności formalnej deklarowanej rzez artystkę pracy jest swoistego rodzaju życzeniem o znaczeniu symbolicznym ponieważ powrót do stanu destruktu, ściślej rozłamania pracy na dokładnie takie same części, na jakie destruował go czas, jest procesem z konserwatorskiego punktu widzenia niemal niemożliwym. Każda ingerencja, wprowadzenie spoiny, materiału łączącego fragmenty dzieła wnosi w jego materię określony ślad. Uzyskany destrukt byłby więc nowego rodzaju destruktem, naznaczonym określonym kontekstem, kontekstem po-wystawowym.
[56] Zdaniem Woźniakowskiego, zresztą podobnie jak *Arton I, Arton XI* i *Arton XXIII*, wyobrażał elementy podwodnego świata natury – rafy koralowe, ukwiały. Zbudowany został analogicznie jak *Arton XI*, z plastikowych rurek różnej średnicy (małe i większe), ulokowanych na gąbczastej podstawie przypominającej coś w rodzaju skały bądź kamienia z elementami zdobniczymi takimi jak pręciki zakończone czymś w rodzaju główki od gwoździa.

[57] W 2010 roku dokonano re-assemblingu *Artonu XX* Borowskiego por. *Prace i rekonstrukcje* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 20 listopada 2010 roku. Recenzja z wystawy zob. Piotr Słodkowski,„Siatka czasu i sieć interpretacji," *Arteon*, nr 1 (2011). http://www.artinfo.pl/?pid=magazines&id=8&id2=214&lng=1.
[58] Decyzję artysty można tłumaczyć na dwa sposoby. Po pierwsze mógł uznać *Arton* za pracę skończoną, z drugiej zaś, organiczność materii zachęcała do pozostawienia jej samej sobie, wyrażając zgodę na destrukcję. Przeciwstawne podejścia obu artystów mogą wynikać z fascynacji tworzywem, w konkretnym momencie ich życia. Istotną rolę odegrał też jak się wydaje rodzaj przemijalności: wobec której możemy dokonać rozróżnienia na przemijalność zamierzoną i przypadkową.
[59] W związku ze zbliżającą się wystawą w Zamku Ujazdowskim (1992) na której chciano zaprezentować pracę. List od Mariusza Hermansdorfera do Włodzimierza Borowskiego, 17.08.1993 – archiwum artysty w jego domu w Brwinowie.
[60] Aleksander Osiński to Andrzej Osiński – rozważania o sztuce i istnieniu, 2009, http://andrzejosinski.wordpress.com/2009/02/17/wladyslaw-hasior-fantasta-z-podhala/.
[61] Mowa tu o *Niobe I* (1961) asamblażu, który spłonął w Muzeum Sztuki w Łodzi, przetworzonej w Niobe z czarnego pożaru (1974); Muzeum Sztuki w Łodzi MS/SN/R/243.
[62] http://www.plezantropia.fora.pl/giganci-sztuk-pieknych,48/wladyslaw-hasior,4496.html.
[63] Obraziła bogów swoją pychą. Szczyciła się posiadaniem licznego potomstwa i wynosiła się ponad Leto, matkę
[64] Zob. List Mariusza Hermansdorfera do Włodzimierza Borowskiego, z dn. 17.08.1993, archiwum artysty w jego domu w Brwinowie.
[65] Artykuł o odkopaniu dzieła po 41 latach. Dariusz Bartoszewicz,„Odkopali dzieło sztuki po 41 latach. Znów zasypią?," *Gazeta Wyborcza* (18.06.2012),. http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,11955856,Odkopali_dzielo_sztuki_po_41_latach__Znow_zasypia_.html.
[66] Mieke Bal, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis* (New York-London: Routledge, 1996), 68.
[67] Kantor zlecił wykonanie prac według własnej instrukcji, przez co, podobnie jak inni awangardowi artyści, chciał zanegować znaczenie umiejętności manualnych w tworzeniu dzieła sztuki.
[68] Borowski, *Tadeusz Kantor,* 100.
[69] Bartoszewicz,„Odkopali dzieło sztuki po 41 latach. Znów zasypią?".
[70] Borowski, *Tadeusz Kantor*, 65.
[71] Bartoszewicz,„Odkopali dzieło sztuki po 41 latach. Znów zasypią?".
[72] Éric-Emmanuel Schmitt, *Kiedy byłem dziełem sztuki* (Kraków: Znak, 2013).
[73] Borowski, *Tadeusz Kantor*, 65.
[74] Iwona Szmelter,„Rozumienie dziedzictwa kultury w teorii i praktyce konserwatorskiej," w: *Dwór Artusa w Gdańsku, Sztuka i sztuka konserwacji*, red. Teresa Grzybkowska i Joanna Talbierska (Gdańsk: Oficyna Pomorska, 2004), 219.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

Bal, Mieke. *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. New York-London: Routledge, 1996.
Bartoszewicz, Dariusz. „Odkopali dzieło sztuki po 41 latach. Znów zasypią?" *Gazeta Wyborcza*, nr (18.06.2012), http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,11955856,Odkopali_dzielo_sztuki_po_41_latach__Znow_zasypia_.html.
Bogucki, Janusz. *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa: WAiF, 1983.
Borowski, Wiesław. *Tadeusz Kantor*. Warszawa: WAiF, 1982.
Czernik, Ilja. *Die Collage in der urheberrechtlichen Auseinandersetzung zwischen Kunstfreiheit und Schutz geistigen Eigentums*. Berlin: De Gruyter Recht, 2008.
Geiger, Stephan. *The Art of Assemblage, The Museum of Modern Art, 1961. Die neue Realität der Kunst in den frühen sechziger Jahren*. München: Sielke Sreiber, 2008.
Giżycki, Marcin, red. *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki II połowy XX wieku*. Gdańsk: Słowo/Obraz. Terytoria, 2002.
Hermansdorfer, Mariusz. *Między ekspresją a metaforą*. Wrocław: Muzeum Narodowe, 1999.
Kantor, Tadeusz. *Ambalaże [Emballages]*. Warszawa: Galeria Foksal, 1976.
———, *Komentarze intymne*. Archiwum Cricoteki.
Kępińska, Alicja. *Nowa sztuka – sztuka polska w latach 1945-1978*. Warszawa: WAiF, 1981.
Kitschen Bambach-Horst, Eva. *Der Brockhaus Kunst. Künstler, Epochen, Sachbegriffe*. Mannheim-Leipzig: F. A. Brockhaus, 2001.
Kowalska, Bożena. *Polska awangarda malarska 1945-80. Szanse i mity*. Warszawa: PWN, 1988.
Langsner, Jules, red. *Collages by Teresa Rudowicz & Marian Warzecha: Exhibition March 12-31*. Los Angeles: Felix Landau Gallery, 1962. Kat. wyst.
Leśniewski, Władysław, red. *Historia sztuki polskiej*. t. 3. Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 1965.
Majewski, Piotr. *Malarstwo materii jako formuła nowoczesności*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2006.
———.„Paryskie dzieła Tytusa-Dzieduszyckiego-Sasa. Zaginione i odnalezione." (2011). http://www.nimoz.pl/upload/wydawnictwa/cenne_bezcenne_utracone/2011_4/33_Majewski.pdf.
Margot, Michaelis. *Plastik- Objekt- Installation. Kunstwerke betrachten und erfahren*. Leipzig: Klett, 2004.
Markowska, Anna. *Język Neuera, O twórczości Jonasza Sterna*. Cieszyn: UŚ, 1998.
———. *Sztuka w Krzysztoforach. Między stylem a doświadczeniem*. Kraków-Cieszyn: UŚ, 2000.
Moskalewicz, Magdalena. „Na krawędzi obrazu. O po-malarskich pracach w polskiej sztuce lat sześćdziesiątych." Dysertacja doktorska, UAM, 2012.
———.„Plastikowe Artony Włodzimierza Borowskiego." *Artium Quaestiones*, nr 19 (2008): 183-212.
Olbrich, Harald.„Gesamtkunstwerk." W: *Lexikon der Kunst*, t. 2, 717, 1996.
Osiński, Aleksander.„Władysław Hasior. Fantasta z Podhala." W *Andrzej Osiński – rozważania o sztuce i istnieniu*, 2009.
Oxfordzki Leksykon Sztuki. Warszawa: Arkady, 2002.
Pollo, Andrzej. „Wstęp." W: *Danuta Urbanowicz, wystawa malarstwa,* 2-3. Kraków: BWA, 1972. Kat. wyst.
Schmitt, Éric-Emmanuel. *Kiedy byłem dziełem sztuki*. Kraków: Znak, 2013.
Shattuck, Roger. „How Collage Became Assemblage." W: *Essays on Assemblage*, red. John Elderfield, 120-24. New York: MoMA, 1992.
Słodkowski, Piotr. „Siatka czasu i sieć interpretacji." *Arteon*, nr 1 (2011). http://www.artinfo.pl/?pid=magazines&id=8&id2=214&lng=1
Słownik terminologiczny sztuk pięknych. Warszawa: PWN, 2003.
Szczygieł-Gajewska, Monika. *Władysław Hasior*. Warszawa: DIG, 2011.
Szmelter, Iwona. „Rozumienie dziedzictwa kultury w teorii i praktyce konserwatorskiej." W: *Dwór Artusa w Gdańsku, Sztuka i sztuka konserwacji*, red. Teresa Grzybkowska i Joanna Talbierska, 211-26. Gdańsk: Oficyna Pomorska, 2004.
Thomas, Karin, red. *DuMonts Kunstlexikon des 20.Jahrhundertas. Künstler, Stille, Begriffe*. Köln: DUMONT, 2006.
Wagner, Richard. „Die Kunst und die Revolution." W: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, t. 3, 8-41. Leipzig: Siegel, 1873.
Wojciechowski, Aleksander. *Młode malarstwo polskie 1944-74*. Wrocław: Ossolineum, 1983.
Ząbczyńska, Sylwia, red. *Słownik Sztuki*. Kraków: KWN, 2008.

SZTUKA RUCHOMEGO OBRAZU: ROZSZERZONA PRAKTYKA DOKUMENTALNA W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

Anna Raczynski

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

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

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

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

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

Dokument jako „nie-określony" i „prawdziwy"

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

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

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

formą komunikacji, oferując meta-dyskurs kwestionujący bądź gwarantujący prawdę o naszym życiu politycznym, społecznym i kulturalnym".[10] Owa kwestia została szczególnie uwypuklona w pracy „The Media Crisis" P. Watkinsa i w jego nowatorskich fabularyzowanych dokumentach.[11] Ten brytyjski reżyser filmowy i telewizyjny zwrócił uwagę na brak dyskusji na temat konstrukcji materiału audiowizualnego we współczesnych mediach, gdzie dominuje „monoforma". P. Watkins określał ją jako podstawowe narzędzie wykorzystywane w filmowej i telewizyjnej produkcji, obecne w wiadomościach, programach typu „reality show" oraz w większości dokumentów. Rezultatem tego jest „forma, w której dominującą i agresywną rolę odgrywają: przestrzenna fragmentacja, powtarzające się rytmy czasowe, rozedrgana kamera, szybki montaż staccato, oraz bombardowanie dźwiękiem przy jednoczesnym zupełnym braku ciszy czy przestrzeni na refleksję".

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

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

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

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

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

Bezruch i niewidzialny bohater

W przeciwieństwie do pozostającej cały czas w ruchu kamery i szybkiego montażu, o których pisał P. Watkins w swojej definicji monoformy, długie i statyczne ujęcia są często wykorzystywane przy produkcji filmów etnograficznych – ma to na celu stworzenie mniej problematycznego zapisu rzeczywistości. Statyczna perspektywa przedkłada nad montaż „autentyczność" przestrzennego realizmu[15] i zamiast podążać za podmiotami pozwala pojawiać się im przed kamerą. Jednak kamera nigdy nie jest bezstronna, nawet jeśli jest statyczna; ustawia ją ten, kto dokonuje zapisu, a to wiąże się ze ściśle określonym efektem, którego w wielu przypadkach artysta/filmowiec jest świadom. Stałość obserwacji kamery i wydłużony czas trwania ujęć stwarza odrębne doświadczenie oglądania filmu i sprawia, że zmniejszeniu ulega tradycyjny nacisk na sprawstwo bohatera i akcję obecne w tym, co Gilles Deleuze określa mianem kina „obraz-ruch". Zastosowanie statycznej kamery i długich ujęć skłania widza do skupienia się na takich detalach jak ścieżka dźwiękowa lub sceneria, zgodnie z duchem koncepcji G. Deleuze'a „obraz-czas", która opiera się na „rozluźnieniu sensomotorycznych sytuacji" i zintensyfikowaniu „sytuacji optycznych i dźwiękowych."[16]

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

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

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

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

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

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

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

Eseistyczna instalacja[24]

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

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

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

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

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

Interwencja dokumentalna

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

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

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

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

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

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

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

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

PRZYPISY

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

pochodzi ze strony 132.
[26] Verwoert, „Research and Display," 199-200.
[27] Rush, *New Media in Art*, 124.
[28] Verwoert, „Research and Display," 198.
[29] Lind i Steyerl, red., *Reconsidering the Documentary*), 12.
[30] Ibid., 25.
[31] Olivier Lugon, „»Documentary«: Authority and Ambiguities," w: *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1: The Greenroom*, red. Maria Lind i Hito Steyerl (Berlin: Sternberg Press, 2008), 31.
[32] Richard Evans, „Germany's Morning After," *Marxism Today*, (June 1991): 20-23.
[33] Michèle Faguet, „Sympathy is a Bridge for Ideology: Phil Collins's Adventures in Marxism," *Afterfall*, nr 11 (2011), http://www.afterall.org/journal/issue.27/sympathy-is-a-bridge-for-ideology-phil-collins-s-adventures-in-marxism.
[34] Ibid.
[35] Patrz Stuart Jeffries, „Fastest! Tallest! Marxist! The visual art of Phil Collins," *The Guardian* (6.02.2011), http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/feb/06/marxist-visual-art-phil-collins. Kolejne cytaty z wywiadu z P. Collinsem pochodzą z tego samego artykułu.
[36] Faguet, „Sympathy is a Bridge for Ideology."
[37] Hito Steyerl, „Documentary Uncertainty," *Re-Visiones*, nr 1 (2011), http://re-visiones.imaginarrar.net/spip.php?article37.
[38] Owen Hatherley, „How Patrick Keiller is mapping the 21st-century landscape," *The Guardian* nr (30.03.2012), http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/mar/30/patrick-keiller-robinson-tate-exhibition.
[39] Zob. Marta Kosińska, *Ciało filmu. Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej* (Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2012).

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. London: Continuum, 2005.
Enwezor, Okwui. „Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights, and the Figure of »Truth« in Contemporary Art." W: *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1: The Greenroom*, red. Maria Lind i Hito Steyerl, 62-103. Berlin: Sternberg Press, 2008.
Evans, Richard. „Germany's Morning After." *Marxism Today*, (June 1991): 20-23.
Faguet, Michèle. „Sympathy is a Bridge for Ideology: Phil Collins's Adventures in Marxism." *Afterfall*, nr 11 (2011), http://www.afterall.org/journal/issue.27/sympathy-is-a-bridge-for-ideology-phil-collins-s-adventures-in-marxism.
Greenberg, Clement. *The Collected Essays and Criticism*. t. 2: Arrogant Purpose, 1945-1949. Chicago-London: University of Chicago Press, 1986.
Hatherley, Owen. „How Patrick Keiller is mapping the 21st-century landscape." *The Guardian*, (30.03.2012), http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/mar/30/patrick-keiller-robinson-tate-exhibition.
Jeffries, Stuart. „Fastest! Tallest! Marxist! The visual art of Phil Collins." *The Guardian*, (6.02.2011), http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/feb/06/marxist-visual-art-phil-collins.
Keiller, Patrick. *The Possibility of Life's Survival on the Planet*. London: Tate Publishing, 2012.
Kosińska, Marta. *Ciało filmu. Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej*. Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2012.
Kuehnast, Kathleen. „Gender representation in visual ethnographies: an interpretivist perspective." *CVA Review*, (Spring 1990): 21-30.
Lind, Maria i Hito Steyerl, red. *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1: The Greenroom*. Berlin: Sternberg Press, 2008.
Lugon, Olivier. „»Documentary«: Authority and Ambiguities." W: *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1: The Greenroom*, red. Maria Lind i Hito Steyerl, 28-37. Berlin: Sternberg Press, 2008.
Margulies, Ivone. *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham-London: Duke University Press, 1996.
Massey, Doreen, Landscape/space/politics: an essay, w: The Future of Landscape, http://thefutureoflandscape.wordpress.com/landscapespacepolitics-an-essay/.
Nash, Mark. „Experiments with Truth: The Documentary Turn." *Anglistica* 11, nr 1/2 (2007): 33-40.
———. „Reality in the Age of Aesthetics." *Frieze*, nr 114 (2008), http://www.frieze.com/issue/print_article/reality_in_the_age_of_aesthetics/.
Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
———. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
Raban, William. „Politics and Experimental Film – A Personal View." *Sequence, no.w.here*, nr 3 (2012): 35-36.
Rush, Michael. *New Media in Art (World of Art)*. London: Thames & Hudson, 2005.
Steyerl, Hito. „Documentary Uncertainty." *Re-Visiones*, nr 1 (2011), http://re-visiones.imaginarrar.net/spip.php?article37.
Verwoert, Jan. „Research and Display: Transformations of the Documentary Practice in Recent Art." W: *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1: The Greenroom*, red. Maria Lind i Hito Steyerl, 188- 210. Berlin: Sternberg Press, 2008.
Watkins, Peter. „The Media Crisis." http://pwatkins.mnsi.net/part1_home.htm.

ENGLISH SUMMARIES

Performance and Repetition – Foreword

The themed section „Performance and repetition" is devoted to contemporary changes in performative practices and critical revisions of the prevalent theory of performance art. According to this theory, the specific feature of performance art is its "unrepeatability". The impossibility of repetition is perceived in four different ways. Firstly, performance art is not a reproduction but a live creation – not a repetition of a readymade script but the surging forth of a creative process during the event itself. Secondly, a performance, as an improvised live action, and cannot as such be repeated. Thirdly, the documentation of a performance, in other words a form of repetition that remains once the performance has past, should not – if one were to stick to the rule of the ephemeral – exist at all; when it comes into being, it is only as a relic which is not capable of representing what once took place and became irreversibly lodged in the past. Finally, performance art should not repeat itself in its essence and definition, in subsequent performances: each performance should be an individual transgression and a new self-definition of performance art.

The texts that are gathered here aim not only to depart from this traditional theory of performance but also to reflect on the fact that more and more strategies of repetition have been widening the field of performative practices. Tomasz Załuski outlines a changing approach to the problem of repetition in performance art since the sixties and seventies until the present day, as well as highlights "the critical discourse on performance art" that is developing as a result of the changes. He comments upon the concepts, interpretation strategies and themes of the discourse that have the greatest analytical, critical and cultural potential. Ewa Wójtowicz presents the contemporary forms of performance art in existence in the networked culture. She analyses some ways of reusing the documentation of ephemeral actions, the new relationships between performance and documentation, and practices that are specific to the networked culture, such as a "code performance" or the creating of one's identity in the world of Second Life and social networking websites. In this way, performance becomes one of the post-production re-practices that becomes inscribed into contemporary remix culture. Katarzyna Bojarska applies the psychoanalytical theory of repetition and the subject of traumatic memory to *A Memoir of the Warsaw Uprising* by Miron Białoszewski. This work is interpreted as having an element of memory performance: as a multifaceted process, continually replayed anew whilst working-through the author's memories of the uprising. The literary work becomes a documentation of this memory performance.

Editor of the section Tomasz Załuski

Repetition and the Critical Discourse on Performance Art

Tomasz Załuski

In the heroic decades of the sixties and seventies of twentieth century, performance art was defined as a form of anti-repetition art. Later, in the eighties and nineties, there was a move away from this anti-repetition ideology towards an ever-growing interest in documentation, re-performances and re-enactments. A configuration of factors: historical, cultural, artistic, technological, institutional, economical, socio-political and educational played a decisive part in this process. Together with it came a change in the theory and historical narration of performance art: since the late nineties there has been developing what the author of the article terms „the critical discourse on performance art". Its aim is to re-examine the conditions, the possibility of existence and the functioning of performance in cultural and social spaces. The key is to rethink the relationship between performance art and repetition, most importantly in the form of documentation and re-enactment. The article presents some major themes that appear in the texts of various proponents of this discourse. It analyses, at times also in a critical fashion, the new approaches to performance art offered, indicates their possible

applications but also their internal tensions and limitations. It is an attempt to focus on the shape of the arising discourse on performance art and repetition as well as to find among its concepts, the ones that seem to carry the greatest potential for research and critical interpretation.

Re-practices in Performance Art – Documentation, Remediation and Networked Distribution

Ewa Wójtowicz

Performance art does not operate in isolation from the broader circulation of the networked culture. Just like any other media, the documentation of performance can be dispersed throughout the network: to be remixed or recontextualised or become the component of a mashup. The documentation of performance events in the reality of the contemporary network culture does not play a subordinate role to the event as such, since the distributive network not only disseminates information about the event, but also generates a discourse. Analysed examples include the forms of creative activity such as re-enactment, looping online video performance or intervention in the real-time documentation. There are also the new possibilities of artistic expression that come with the persona of a "code performer". The examples of artists' approaches include: Constant Dullaart, Ryan Trecartin, and Gazira Babeli and duos, as Eva and Franco Mattes or MTAA. The theoretical framework is based on the theory remix by Eduardo Navas, and the notion of "culture as a screenplay" introduced by Nicolas Bourriaud. It is important to apply it not only to a remediated performance understood as a work of art. Also, the continuous creation of an online identity – both in the world of the Second Life, as well as through social networking platforms – is an ongoing performance in front of potentially global audience. Re-practices within contemporary art rely on the appropriation of historical events and their continuation, which allows for the creation of a third reality of some sort. This third reality becomes a common one, within which – paradoxically – constant change is a sign of the need for preservation. As a result, the documentation material is open, being part of a game with an ever-changing system of references.

To Live in Repetition: Performance, Memory and Trauma

Katarzyna Bojarska

The article "To Live in Repetition: Performance, Memory and Trauma" offers a reflection on the psychoanalytical concept of repetition and its role in the understanding of the functions of traumatic memory and performance. The author offers the concept that performance can be understood not so much as a separate medium but as a very way of living through history and experiencing historical events towards the end of modernism. Thus performance seems to be most of all the means and not the aim of the artistic operation, while what is being produced (and remains), the material work itself, is not considered mere documentation. In such a context, performance emerges as a threshold genre, where the past becomes present in order to soon become past, this time however, necessarily shifted and dislocated by the very gesture of repetition and remaking. The author analyses the work of Miron Białoszewski in his war-time memories as a performance of sorts which is based on the dynamics of repetition and reenactment: the subject of the interpretation is not only the written aspect of the memoir, but also gestures towards the process preceding the writing, such as the author's oral performances, his "talking" as well as recording and last but not least, the oral reenactment of the book in the Polish Radio studio.

On Reference, Sense, and Indexing Grammar

Kazimierz Piotrowski

Gottlob Frege has already distinguished sense (*Sinn*) from reference (*Bedeutung*) because expressions can possess the same referent and different senses. G. Frege also argued that some words have a sense, but it is very doubtful if they have a reference. Moreover, for example, the words "the least rapidly convergent series" have sense but no referent. According to this distinction, we can notice that the expression "indexing" has many different senses, but it is hard to say if the meaning of this expression exists. We can index the Latin word *index* and list: an informer, a traitor, a spy, a demonstrative finger, a title or an inscription etc. But how to index the word "indexing"? Should we rather say perhaps an indexing **grammar**, according to Ludwig Wittgenstein's undenotational theory of meaning as use of expression? Though in postmodernism this anti-essential impulse was strengthened (Derrida, Rorty, Welsch), however we have to cope with this – a true or false, good or oppressive – indexing game and at the same time with the game against the discipline of indexing. An indexing is proper both for the doctrines which have an absolutistic (Arystoteles) or publicly religious pronunciation (Pascal), also for relativism and contextualism or – only vestigially – (con)textualism.

Assemblages of the 1960s in Polish Museum Collections. The Problem of Documentation

Karolina Rajna

The article undertakes the topic of the correct terminology for assemblages from the 1960s in the collections of the Polish National and Regional Museums. When analysing the situation of objects from the collections, the author tried to show that museum strategies which do not follow the creation of new terminology caused the works to be assigned to three earlier defined categories – painting, sculpture and graphics. Therefore three-dimensional post-modernist works were treated the same way as modernist, which allowed their inclusion in the collection. This situation, which is also sporadically and inconsequently used in the literature on the subject caused the term assemblage to be almost crossed out from the museum collection cards. Only in the case of Władysław Hasior, whose art is recognisable through the use of "tacky" items of low rank, the name assemblage was accepted. Even though neither the author of the term Jean Dubuffet (who included dried butterflies in his works) nor the key exhibition which sanctioned the use of it (*The Art of Assemblage*, 1961) did not use the criterion of the item of a low rank. It was rather about the creation of a work through "setting one thing beside the other without connective", "collecting, gathering, merging" and the formal and technological development of the formula of a flat collage. Accepting such a definition allows us to see assemblages in the works of Teresa Rudowicz (with the use of lace), Danuta Urbanowicz (in which she used a fragment of a wall), Tytus Dziedzuszycki (in works with the use of metal and wood), Bronisław Kierzkowski (connecting metal and plaster) and others. In reference to the work of Tadeusz Kantor one may try to translate a term "combine painting" taken from Robert Rauschenberg's works because the usage of traditional paint is so clear that it is used equally with other artistic materials.

The Moving Image: Expanded Documentary Practice in Contemporary Art

Anna Raczynski

The shifting styles and approaches to documentary make the definition of documentary practice increasingly problematic. The term 'expanded' refers to the flexible role and evolving definition of documentary in the artistic context and digital age, in which the merging of documentary with other art forms such as video or art intervention results in an entirely new form of documentary practice. The expanding nature of documentary art, as emphasised by several scholars and practitioners, lies in the very ambiguity of the term "documentary". The boundaries between reality and fiction are often ambiguous. The abundance of ambiguities that surround the domain of documentary creates vast scope for theoretical debate and practical experimentation, and the complexities and problems that arise as a result of documentary's uncertainty serve as one of the most appealing aspects for artists. It is the interplay of these opposing elements in the genre of documentary that create innovative contributions to the field of contemporary art, and demand closer analysis.

Documentary practice has begun to be positioned entirely differently within the art context. This article makes reference to several documentary artists (namely Peter Watkins, Patrick Keiller and Phil Collins), as well as documentary discourse, referencing in particular the analysis of Hito Steyerl, who has explored extensively the role of documentary in the context of contemporary art.

ESSAY IN ENGLISH

THE MOVING IMAGE: EXPANDED DOCUMENTARY PRACTICE IN CONTEMPORARY ART

Anna Raczynski

Documentary in contemporary art has a dual nature: on the one hand, it is considered central to artistic practice in the late twentieth and early twenty-first centuries; on the other, documentary has for a long time been perceived as peripheral in the art context.[1] Critics such as the modernist art historian Clement Greenberg famously challenged documentary's status as art. For example, in a review of a photography exhibition he describes the inability of the photograph to "transcend its almost inevitable function as document and act as a work of art as well".[2] Document and art are thus divided into two separate entities.

Throughout the sixties and seventies of the twentieth century, a period during which modernism and the structural film movement dominated, documentary was less prominent. Moving image artists were producing conceptual and abstract film, moving away from a documentary style that was regarded as strongly associated with narrative conventions. Throughout the eighties and in particular the nineties, such movements as the collapse of socialism, feminism, gay rights and black liberation increasingly informed the practice of video artists, who embraced documentary as a means to articulate artistically their concerns. Documentary practice has therefore begun to be positioned entirely differently within the art context. The research project "Reconsidering the Documentary and Contemporary Art" claims "that documentary practices have made up one of the most significant tendencies within art during the last two decades".[3] Art works realized during this period include a diverse range of forms, including "mockumentaries", film or photography essays as well as found footage reportages.

The term 'expanded' refers to the shifting role and evolving definition of documentary in the artistic context and digital age, in which the merging of documentary with other art forms such as video or performance results in entirely re-invented documentary practice. The abundance of ambiguities that surround the domain of documentary creates vast scope for theoretical debate and practical experimentation. Lind and Steyerl outline the multiple dichotomies that arise in documentary including its status as art and non-art, aesthetic and the ethic, as well as between artifice and authenticity.

It is the interplay of these opposing elements in the genre of documentary that create innovative contributions to the field of contemporary art, and demand closer analysis. This article addresses the growth of documentary practice in recent art production and the different modes in which it is created and presented, foregrounding particular techniques such as the use of the static camera, essayistic installation and documentary intervention. It will make reference to several documentary artists (namely Peter Watkins, Patrick Keiller and Phil Collins), as well as documentary discourse, referencing in particular the analysis of Hito Steyerl, who has explored extensively the role of documentary in the context of contemporary art.

Documentary as "un-fixed" and "truthful"

It is firstly important to address the expanding nature of documentary. The shifting styles and approaches to documentary make the definition of this practice increasingly problematic. Theorists have voiced this time and again: "Documentary as a concept or practice occupies no fixed territory. It mobilizes no finite inventory of techniques, addresses no set number of issues, and adopts no completely known taxonomy of forms, styles, or modes. The term documentary must itself be constructed in much the same manner as the world we know and share."[4]

Bill Nichols differentiates between documentary and other film genres by clarifying simply that documentary addresses the world or society in which we live as opposed to the creation of a reality imagined by a filmmaker or artist. He makes it clear, however, that these fundamental differences "guarantee no absolute separation between fiction and documentary".[5] Fiction may therefore be considered documentary in its own right, or alternatively, documentary may resemble the language of fiction owing to the use of elements such as soundtracks, re-enactments or script treatments characteristic of fiction filmmaking. In practice, the boundaries between reality and fiction are often ambiguous; their un-fixed state poses numerous problems and has attracted the attention of many artists and theorists. Okwui Enwezor has examined in depth artistic practice that alternates between the fields of art and documentary. He refers to the "condition of unhomeliness" which defines the current state of contemporary art, a term which responds to two aspects: that of "a widescale global modernity of peoples, goods, and ideas permanently on the move", and "the withdrawal from the homogenizing tyranny of global capitalism", namely the artist's rejection of "the institutionalized (musealised) model of art".[6] Artistic practice is therefore not necessarily bound to a conventional form or discipline, and it is useful to consider the "unhomely" status of art when analysing documentary works within contemporary art.

One of the underlying areas of uncertainty in documentary is the condition of truth. The practice has been traditionally attributed to "truth" and "reality" in the field of media and the arts. In documentary discourse of the 1930s, Scottish filmmaker John Grierson defined documentary as the "creative treatment of actuality", aimed at educating and informing the masses, and the pioneering Soviet filmmaker Dziga Vertov notoriously declared, "Long live life as we know it!" Vertov perceived the camera (Kino-Eye) as superior to the human eye on account of the machine's ability to record an unbiased view of the world as it really was. The twenty-three newsreels directed by Vertov between the years 1922 and 1925 were entitled *Kino – "Pravda"*, the Russian word for "truth". His treatment of documentary footage, namely his montage techniques, resulted in a revolutionary avant-garde form which merged art and politics. Although Vertov clearly recognised his works as documentary, and his theories emphasised the importance of authenticity and real life, his films equally demonstrate a more enhanced poetic vision of Soviet "reality". The reality or truth of his documentary is thus layered and subjectified.

Furthermore, the growth of documentary imagery available on the Internet and mobile phone may intensify the power of documentary in media, but it also diminishes our trust in the representations of documentary.[7] As a result of the advancement in digital recording and editing techniques, digitally-based material in particular reminds the viewer even more dramatically than analogue film and video "how much our belief in the authenticity of the image is a matter of trust to begin with."[8] In the essay "Experiments with Truth: The Documentary Turn" Mark Nash critiques the state of documentary in today's society, claiming "it has become almost a privileged form of communication in recent years, providing a meta-discourse that questions or guarantees the truth of our political, social, and cultural life".[9] This situation is particularly brought to light in Peter Watkins' statement "The Media Crisis" and his pioneering docudrama film practice.[10] The English film and television director emphasises the lack of discourse about the construction of audio-visual material in contemporary media, in which the "monoform" dominates. Watkins defines this form as the primary tool employed in film and television editing and as a structure noticeable in news reports, reality shows and most documentaries. This results in "a language form wherein spatial fragmentation, repetitive time rhythms, constantly moving camera, rapid staccato editing, dense bombardment of sound, and lack of silence or reflective space, play a dominant and aggressive role".

Watkins argues that the "truth" presented in classic documentary film and television programmes constructed according to the monoform is dangerous because it encourages a passive audience, unaware of the persuasive and destructive manner in which information is transmitted. Watkins' own work adopted the language of documentary (the newsreel, for instance) to address the artificiality of Hollywood cinema and "media-cultivated myths of »objectivity«, »reality«, and »truth«" as early as the late 1950s and 1960s. For example, the nuclear war drama *The War Game* (1965), originally written for the BBC, depicts the consequences of a nuclear bomb that hits Britain.[11] The details of the catastrophic weeks that follow the explosion are told in a series of reportage-style images – reminiscent of the coverage of the Vietnam War – handheld footage (for example, in the opening scene the camera follows a policeman from behind travelling on a motorcycle) and interviews recorded in the style of talking heads. In addition, there is a voice-over as well as supplementary diagrams or titles to explain particular details.

Many of the people featured in the film were not professional actors, but simply members of the public living in the area of the film location. In the film's closing credits the BBC thanks the residents of Kent "without whom this documentary film could not have been made'. On his web site (http://pwatkins.mnsi.net/warGame.htm) Watkins comments on his intention:

> Interwoven among scenes of 'reality' were stylized interviews with a series of 'establishment figures' - an Anglican Bishop, a nuclear strategist, etc. The outrageous statements by some of these people (including the Bishop) - in favour of nuclear weapons, even nuclear war - were actually based on genuine quotations. Other interviews with a doctor, a psychiatrist, etc. were more sober, and gave details of the effects of nuclear weapons on the human body and mind. In this film I was interested in breaking the illusion of media-produced 'reality'. My question was - "Where is 'reality'? ... in the madness of statements by these artificially-lit establishment figures quoting the official doctrine of the day, or in the madness of the staged and fictional scenes from the rest of my film, which presented the consequences of their utterances?"

His work, a lot of which was made with the support of television companies, precedes and coincides with much of the experimental documentary practice and concerns that feature in contemporary moving image art. Moreover, owing to the collapse of television support for experimental film practice, Nash argues that "one might speculate that the interest in documentary in an art context sprung in part from the failures of broadcast media over the last decade".[12] Filmmakers such as Patrick Keiller are representative of this shift from television to the art context. Documentary in its more expanded form has therefore shifted to the realm of art galleries or artistic screenings. Artists are now attempting to react to the monoform process, characteristic of mainstream media, embracing the potential of documentary as a means 'to inject a new realism into contemporary art".[13]

Aware of the problems surrounding documentary filmmaking, documentary art practice can often be referred to as "reflexive documentary', in which issues such as the problematic presence and influence of the camera or particular narrative techniques can in fact be made use of within documentary art practice. Nichols explains that this type of documentary "arose from a desire to make the conventions of representation themselves more apparent and to challenge the impression of reality (…) the viewer's attention is drawn to the device as well as the effect".[14] It is a common device used among documentary artists such Peter Watkins and Patrick Keiller. There are several ways in which the aspect of reflexivity can be examined.

Stillness and The Invisible Protagonist

In contrast to the constantly moving camera and rapid editing described by Watkins in his definition of the monoform, long and static shots are often adopted in ethnographical filmmaking in an attempt to achieve a less problematic recording of reality. Favouring the "authenticity" of spatial realism over editing, the static perspective allows subjects to emerge in front of the camera, as opposed to following them.[15] The

camera is, however, never unbiased, even if it is static; the apparatus is positioned by whoever is recording, and it creates a very precise effect, of which – in many cases – an artist/filmmaker is conscious. The fixity of the observational camera and extended duration of shots create a distinct film viewing experience, which reduces the traditional emphasis on character agency and action, present in what Gilles Deleuze terms cinema of "movement- image". The employment of the static camera and long take encourages the viewer to focus on details such as the soundtrack or mise-en-scène, the foregrounding of which conforms to the qualities of Deleuze's concept of "time-image" which is based on the slackening of "sensory-motor situations" and the rise of "optical and sound situations".[16]

The British avant-garde filmmaker, documentarian and theorist Patrick Keiller makes full use of the long, static perspective as an analytical tool to document the UK landscape in his film essays. The Robinson Trilogy *London* (1994), *Robinson in Space* (1996) and *Robinson in Ruins* (2010) examines in a series of journeys the scenery of Great Britain in an attempt to "better understand a perceived »problem« by looking at, and making images of, landscape", thus offering socio, political and economical insights into the country.[17] All three parts of the trilogy may be read as a critique of the impact of the Conservative government ruling between 1979–97 and the Labour government led by Tony Blair, thereby linking landscape with politics. Whereas *London* addresses the problems of the capital city, and *Robinson in Space* deals with problems besetting the entire country, *Robinson in Ruins* focuses thematically on the problem of dwelling, namely the definition of "home".

All three films, each resembling a semi-documentary travelogue, feature a voice-over. The first two are voiced by a fictitious, anonymous character who is joining his ex-lover Robinson (the unseen protagonist of the film) on a research trip that initially takes place in London, and then around the entire country. The third film also refers to Robinson but the narrator is no longer the same (previously voiced by the actor Paul Scofield). In the last part of the trilogy, the female voice describes Robinson as "a mysterious, itinerant observer from the social margins" and informs the viewer of his disappearance since 1995. The most recent film has thus supposedly been reconstructed from nineteen canisters of film and a notebook belonging to Robinson found in a burnt-out caravan. Keiller creates an elaborate fictive narrative and combines this framework with a "real" commentary by referring in the monologue to events that have happened in British politics. He visually examines and documents landscapes, buildings and streets among an array of rural and urban environments located in the United Kingdom. These include, for example, the ports of Bristol, Liverpool and Hull, and their storage, distribution work areas, or the streets of Oxford and Reading, as well as isolated military bases and roadside countryside. The idiosyncratic static camera positions result in stark imagery, reminiscent of the documentary photography of Bernd and Hilla Becher.

Keiller demonstrates aspects of reflexive documentary in a number of ways: firstly, the voice-over is a clear reference to documentary practice as often presented on television. The audience is continually reminded in the narrative that the material presented in the film is part of a research project. The fictitious element of these films is arguably a reference to Jacques Rancière's claim that "Art does not do politics by reaching the real. It does it by inventing fictions that challenge the existing distribution of the real and the fictional".[18] Secondly, the extensive shot draws attention to ethnographical filmmaking; the viewer often waits and contemplates what is being presented to them as opposed to being driven from scene to scene. The distinct positioning and framing of the camera, as well as long-durational shots, are presented in a montage style similar to the structure of a video-slideshow. The voice-over that illuminates the content of these images and the occasional series of close ups are arguably the most lively elements of Keiller's overall film style. In *Robinson in Ruins* there is a particular moment when the camera moves closer in a series of static shots to record details of a motorway road sign, revealing small patches of moss growing on the surface of the sign. It is a surprising detail, highlighting how even relatively mundane features of the urban landscape can be presented in a nuanced way. Ivone Margulie explains the impact of the exaggerated appearance when focusing "on mundane details of reality" in hyperrealist art: "The emphasis on surface details intimates an estrangement, an excess – one sees more than one needs to in order to »read« the image".[19]

Although the shots in his films may seem void of movement and evoke a sense of extreme – or in some cases "excessive'– stillness on first encounter, this stasis in fact tells a different story. The narrator in Robinson in Ruins claims: "Robinson had once said he believed that, if he looked at the landscape hard enough, it would reveal to him the molecular basis of historical events, and in this way he hoped to see into the future." The geographer Doreen Massey argues that "we live, we are constantly told, in an age of flow".[20] She notes that, despite the film's extended shots that create the sense of stillness "in the midst of the rush and flow of globalisation", these "stills (…) are about duration. They tell us of »becoming«, in place".[21] The stillness in Keiller's documentary art therefore represents motion and functions as both an aesthetic style as well as analytical tool in his work.

In combination with the camera, the invisibility of the characters renders a particular narrative that reinforces the time-image concept of Deleuze, in which "objects and settings" are emphasised.[22] This corresponds to the plot of the film; a research project that examines specific geographic spaces and what these landscapes or buildings are capable of revealing. Additionally, although the film is told within a voiced narrative, the absence of certain elements typical of "movement-image" (i.e. film narratives that employ character agency and action) offers a certain distance and open perspective for the viewer to read the images. We never see or directly hear the mysterious Robinson, and visually we are only presented with images of landscape. The technique may be tantalising for the audience but it continually reminds the viewer about the presence of what lies beyond the camera frame, that is: what the audience cannot see, in this case the protagonist and narrators. The viewer is free to imagine who these characters may be. Particularly in non-fictitious documentary filmmaking the invisibility of characters creates a complex relationship between viewer and the research material. Jan Verwoert questions how documentary art "can be used as a site for contesting conventional notions about the space of memory".[23] The aspect of invisibility and the invitation for the viewer to "read" the "truth" according to his/her interpretation create a liminal space in which mental and physical memory are merged. Verwoert argues that the absence of the narrator's face in documentary film practice has a strong impact on the space of memory, it is in fact "in a third space emerging in the rupture between the visible and the audible, personal memory and collective history, fact and fiction". He concludes: "it seems that, paradoxically, a time-based medium like documentary video or film offers interesting possibilities for dissecting notions about the space of memory".

Essayistic Installation[24]

The manner in which documentary art is presented to its audience (i.e. the technological means and context in which it is positioned) is one of the most significant elements impacting upon the expansion of documentary art practice. Ursula Biemmen proposes that, because of the development of recent digital production, practitioners are now even more concerned with the organisation of material in addition to the documentation of reality. It is possible to trace the various stages of media art – such as performance art, video art and installation – in line with the advances of technology, beginning as early as the invention of photography. As many theorists have acknowledged, the definition of art has been significantly shaped by these developments. The practice of video installation presents a number of different situations in comparison to the single channel video or film; as explained by Michael Rush, it is "a recognition of the space outside the monitor" and offers a means of exploring the notion of time.[25]

Video Installation introduces an entirely new context in which art can be viewed. As aspects of sculptural practice were employed in the presentation of video works, the context and content became interchangeable. An artist such as Nam June Paik famously used methods characteristic of sculptural art practice in his television set installations. Video installation has also been adopted as a way of deconstructing conventional narratives. The surveillance art installations of Bruce Nauman, for example, confront the passive relationship between audiences and the screen. Rush explains how "installations took an active role in energizing the viewer to respond to the object viewed". Significantly – in the context of documentary art – Verwoert argues that "a key motive for the spatial display of research material in installations was the attempt to criticize and find an alternative to sequential organization and subsequent commodification of history in linear narratives".[26]

Once again, we can refer to the artist Patrick Keiller whose works were recently presented in the form of an art exhibition in the central atrium of the Duveen Gallery in the Tate Britain in London. The show, entitled *The Robinson Institute* (2012), explored thematically the current economic crisis in the United Kingdom and included his films, paintings and other found artefacts (made by other artists and taken from the Tate archive), books, songs and industrial objects. His film works, including *London* (1994), *Robinson in Space* (1996), *The Dilapidated Dwelling* (2000) and *Robinson in Ruin*s (2010), were projected on screens in various parts of the exhibition space. The spatial organisation of projections, glass cabinets and installations resulted in a more flexible – and sometimes unexpected – viewing and listening experience, significantly impacting upon the manner in which his documentary work was perceived by the audience. Art works were displayed using a hand-made aluminium angle support structure. The non-linear manner in which elements of his research were presented allowed the viewer to explore the artefacts, art works and films in more depth if they so wished.

For example, in between the art works, Keiller provided original book editions or pamphlets about themes such as the workers revolt and the radical leftfield politics which the artists of the works were sympathetic to. Other, more modern editions of this literature were made available for viewing on a few study desks. The overall layout conforms to Rush's claim that installation is "rooted in expanded notions of »sculptural space« in Perfor- mance art and the trend toward greater viewer participation in art", and is "another step toward the acceptance of any aspect or material of everyday life in the making of a work of art".[27] The audience is invited to contemplate Keiller's investigation of landscape and to deepen its understanding of the economics and meaning behind it. The structure of the exhibition thus resembled more of an informative archive, in which visitors could trace aspects of the current economic crisis in the United Kingdom. Unlike "the linear logic of a scientific paper", the distribution of different types of material in a space, or more specifically an installation, renders a environment that is "discursive without having to follow the consecutive structure of academic reasoning in which propositions are followed by arguments which lead up to conclusions. Rather, (…) installation works like a network of cross-references".[38] Installation art and the context in which it is presented is an important tool for the fields of documentary and political art, which often aims to break down simplistic linear processes, otherwise considered inappropriate for such complex subject matter.

Documentary Intervention

"Intervention art" exists as a term for the interaction by artists with artworks, venues and audiences, and forms an additional branch of participatory art practice previously mentioned in relation to installation art. It can also refer to art practice that enters a situation outside the art world, thus attempting to change existing circumstances (i.e. economic or political), or simply voice awareness of a situation or condition that people had previously never considered. Throughout history, documentary is said to be a form "that emerges in a state of crisis" or trauma, and it often offers one of the most appropriate methods "for the discussion of social content".[29] As a result, the definitions of intervention art often correspond to aspects of documentary art practice. In order to examine the incorporation of art intervention in documentary art practice, this section will examine the project *Marxism Today* (2010) by British artist Phil Collins, demonstrating the trend in using intervention as part of documentary practice.

` It is firstly important to return to the concept of "truthful" representation of reality in documentary because the term "intervention" implies a certain degree of influence and input on the artist's behalf. It appears that it is characteristic for documentary practice to "express the desire to get rid of the author or creator" in order to maintain an unbiased portrayal of the subject.[30] Olivier Lugon questions the methods used to ensure this depiction: "Should the creator vanish behind the subject in apparent neutrality, or his presence necessary for the credibility of his evidence? Is aesthetic formalization desirable or reprehensible, does it reinforce or crush the documentary content of the image? Does the 'true documentary' not consist of an accumulation of evidence that is defined entirely by its subject matter, without necessitating the slightest creative work or signature from the maker? Is it not, by definition, a joint project?".[31]

The art practice of British artist Phil Collins addresses many of the questions posed by Lugon. What happens in the project *Marxism Today* by Phil Collins is interesting because it truly becomes a collaborative effort between artist and the participants of the documentary (particularly in the second film). The project can be divided into two parts. In the first section, Collins interviews former teachers of Marxism-Leninism, investigating what happened to them after the fall of the Berlin Wall in 1989. This is presented in the form of a video entitled *Marxism Today (prologue)*. Altogether, sixty teachers replied to an open call, ten of whom were interviewed on film, and eventually the monologues of three teachers were selected for the final version of the prologue. In all three interviews the trauma of the reunification process and loss experienced by these women/teachers? quickly becomes clear. The East German education structure became entirely absorbed into the western school system. Historian Richard Evans explains the rapidity of this transformation: "Publishing houses have disappeared, school textbooks have been replaced, […] whole research institutes abolished, university departments shut down — the scale and pace of the transformation is simply dizzying."[32] In light of this, the first interviewee describes the revolutionary life she led as an educated, independent woman married to an African husband. This happiness quickly ended following the suicide of her husband shortly before the fall of the wall, the collapse of the GDR and her subsequent unemployment.

The interviews feature the use of many close ups, such as the detail of nervous hands and facial expressions, or domestic settings, in effect creating an intimate relationship between the interviewees and camera. The remaining two interviewees include a former teacher whose daughter used to be an Olympic gymnast, now struggling to transform from the life of a competing gymnast to an average teenager in reunified Germany, and a lecturer who completed her Ph.D. on neoliberal theories of unemployment, and subsequently worked as a financial analyst in West Berlin. Their interviews are complemented with extracts of footage from educational propaganda films produced by the GDR state-run film studios DEFA, including, for example, the film *Kontakt* (1968), which features the situation of a staged classroom in which a teacher and school pupils discuss the notion of exploitation. The discussion is gradually faded out and replaced by an eerie sound track of a guitar and vocals, leaving their classroom actions in suspension "by absorbing the final moments of the scene into the non-narrative quality of musical abstraction".[33] The prevention of their discussion from continuing, imposed by the musical overlay, is symbolic of the swift changes that occurred after Germany's reunification.

In the second part of the project – entitled *Use! Value! Exchange!* (2010) – the artist actively intervenes and invites one of the teachers to conduct a lesson in Marxism-Leninism to a contemporary class of economic students, thereby asking "what would such a lesson look like and what might it mean to an art public better versed in the aesthetic-philosophical tradition of Western Marxism than the orthodox doctrines of Soviet-style bureaucratic socialism?".[34] The experiment takes place in the form of a seminar on Marx's *'Das Kapital'* (1867) at Berlin's University of Applied Sciences (Hochschule für Technik und Wirtschaft). This effectively takes the documentary project further by introducing the element of art intervention and involving a situation outside the art world, in this case the setting of an academic seminar on the topic of economics for students more familiar with a western capitalist society. In *Use! Value! Exchange!* Collins simply presents the documentation of this seminar, which is intersected with footage of a Marx sculpture located in central Berlin being removed by a crane. Both the prologue and *Use! Value! Exchange!* were shown together in the British Film Institute (BFI) in London, screened in the setting of reconstructed classrooms, for which original GDR classroom furniture had been transported.

In an interview, Collins comments he has "always been interested in the othered".[35] Jeffries defines Collins' construction of othered as "not the other, but the othered; peoples reduced to something they are not, by our presumptions – presumptions that Collins challenges". Collins' project offers a different perspective on the collapse of communism; that of the abrupt overnight disappearance of official beliefs and values held by ordinary people in East Germany. The seminar and the presentation of the project in the BFI create interesting situations that add meaning to the initial research stage presented in the interviews and archival material used in the documentary film. The seminar on Marxism-

Leninism is less emotive in comparison with the prologue. The modern-day German students react confused in response to the tutor's lesson on Marxist economics, in which she outlines certain aspects such as use, exchange value and the role of surplus. Once the lecture has finished, students are able to ask questions; one student queries, "Why are things ordered to the disadvantage of the worker?" Collins ends the film on the last questions: "Where will we be in 50 years?" or "Where should we be?" The placement of the project firstly in the context of a modern German classroom, and finally in the United Kingdom, re-evaluates the present and future. The re-position of the othered in the environment of an institute situated in central London and Manchester re-contextualises the material. In fact, the ideologies and propaganda apparent in *Marxism Today* make British audiences reconsider their own education. Collins comments: "Ask yourself how the British education system structures itself. Marxism is always connected with brainwashing or taboo or infection, but here the hegemony is invisible: we're never explicitly told about the ideology we're being taught, while in eastern Europe it was at least overt."

The interventional approach employed by Phil Collins is integral to his documentary practice, creating both complex and fascinating results in the final presentations of their art works. On the one hand, it is important not to overlook the problematic nature of this method. Hito Steyerl makes it clear in her article "Documentary Uncertainty" that even when an artwork is explicitly critical – as demonstrated in socially engaged collaborative works – the documentary genre represented in these projects maintains a dubious "claim to objectivity and historical verisimilitude".[36] On the other hand, despite this ambivalent nature, the issue of "whether what we see is »true«, »real«, »factual« and so on", Steyerl emphasises that "this uncertainty is not some shameful lack, which has to be hidden, but instead constitutes the core quality of contemporary documentary modes as such".[37]

The interdisciplinary nature of documentary art attracts the attention of researchers outside the realm of art; Patrick Keiller, for instance, is described as Britain's "most original geographical and political thinker".[38] Marta Kosińska argues that film has a long history of being used as a research tool or process, forming a significant part of "art as research". Not only are artists evaluating the language and meaning of film, and specifically documentary, but they also seek to expand its form outside traditional contexts, i.e. beyond the confines of a cinema theatre and into art galleries or academia.[39] The broad field of contemporary art allows for documentary to advance into various forms and practices, as exemplified by the works of Peter Watkins, Patrick Keiller and Phil Collins. One other major area that has not been included in this article is the impact of the Internet on documentary art. How material is viewed and produced online (e.g. the various interfaces, online streams and the viewer's freedom to navigate across websites) is of course extremely influential on art practice and has been central to the work of many artists. The topic is worthy of a separate investigation entirely. In addition to technological advancements and the continually evolving notion of contemporary art, the expanding nature of documentary art, as emphasised by several scholars and practitioners, lies in the very ambiguity of the term "documentary". The complexities and problems that arise as a result of documentary's uncertainty serve as one of the most appealing aspects for artists and theorists.

ENDNOTES

1 See Maria Lind and Hito Steyerl, eds., *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1: The Greenroom* (Berlin: Sternberg Press, 2008).
2 Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2: Arrogant Purpose, 1945-1949 (Chicago-London: University of Chicago Press, 1986), 60.
3 Lind and Steyerl, eds., *Reconsidering the Documentary*, 16.
4 Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 12.
5 ———, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2010). xi.
6 Okwui Enwezor, "Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights, and the Figure of »Truth« in Contemporary Art," in *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1: The Greenroom*, ed. Maria Lind and Hito Steyerl, (Berlin: Sternberg Press, 2008), 66.
7 See Lind and Steyerl, eds., *Reconsidering the Documentary*, 13.
8 Nichols, *Introduction to Documentary*, xvi.
9 Mark Nash, "Experiments with Truth: The Documentary Turn," *Anglistica* 11, no. 1/2 (2007): 33-34.
10 Peter Watkins, "The Media Crisis," http://pwatkins.mnsi.net/part1_home.htm. All quotations come from the same web site.
11 The BBC, however, was not ready to broadcast the production until 1986, claiming it was too brutal and horrifying for television transmission. The scenes were perceived too realistic for the British audience (see http://www.nationalarchives.gov.uk/education/topics/war-game.htm).

[12] Nash, "Experiments with Truth: The Documentary Turn," 34.
[13] Mark Nash, "Reality in the Age of Aesthetics," *Frieze*, no. 114 (2008), http://www.frieze.com/issue/print_article/reality_in_the_age_of_aesthetics/.
[14] Nichols, *Representing Reality*. 33.
[15] The concept of 'spatial realism' refers to the fundamental cultural belief system that asserts: "the eye does not lie" in Kathleen Kuehnast, "Gender representation in visual ethnographies: an interpretivist perspective," *CVA Review* (Spring 1990): 21-30.
[16] See Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* (London: Continuum, 2005), 1-12.
[17] Patrick Keiller, *The Possibility of Life's Survival on the Planet* (London: Tate Publishing, 2012), 9.
[18] See William Raban, "Politics and Experimental Film - A Personal View," *Sequence, no.w.here*, no. 3 (2012): 35.
[19] Ivone Margulies, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday* (Durham-London: Duke University Press, 1996), 46.
[20] Doreen Massey was commissioned to write an essay entitled 'Landscape/space/politics: an essay', http://thefutureoflandscape.wordpress.com/landscapespacepolitics-an-essay/ in line with Patrick Keiller's research project: The future of landscape and the moving image.
[21] Ibid.
[22] Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, 4.
[23] Jan Verwoert, "Research and Display: Transformations of the Documentary Practice in Recent Art," in *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1: The Greenroom*, ed. Maria Lind and Hito Steyerl, (Berlin: Sternberg Press, 2008), 201. Subsequent quotations are from p. 202.
[24] This is a term borrowed from the above mentioned Jan Vorwoert's article, in which he explores the presentation of the archive in contemporary art.
[25] Michael Rush, *New Media in Art (World of Art)* (London: Thames & Hudson, 2005), 124. Next quotation comes from p. 132.
[26] Verwoert, "Research and Display," 199-200.
[27] Rush, *New Media in Art*, 124.
[28] Verwoert, "Research and Display," 198.
[29] Lind and Steyerl, eds., *Reconsidering the Documentary*, 12.
[30] Ibid., 25.
[31] Olivier Lugon, "»Documentary«: Authority and Ambiguities," in *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1: The Greenroom*, ed. Maria Lind and Hito Steyerl, (Berlin: Sternberg Press, 2008), 31.
[32] Richard Evans, "Germany's Morning After," *Marxism Today* (June 1991): 20-23.
[33] Michèle Faguet, "Sympathy is a Bridge for Ideology: Phil Collins's Adventures in Marxism," *Afterfall*, no. 11 (2011) http://www.afterall.org/journal/issue.27/sympathy-is-a-bridge-for-ideology-phil-collins-s-adventures-in-marxism.
[34] Ibid.
[35] See Stuart Jeffries, "Fastest! Tallest! Marxist! The visual art of Phil Collins," *The Guardian* 6.02.2011, http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/feb/06/marxist-visual-art-phil-collins. Subsequent quotations come from the same interview.
[36] Faguet, "Sympathy is a Bridge for Ideology."
[37] Hito Steyerl, "Documentary Uncertainty," *Re-Visiones*, no. 1 (2011).http://re-visiones.imaginarrar.net/spip.php?article37.
[38] Owen Hatherley, "How Patrick Keiller is mapping the 21st-century landscape," *The Guardian* 30.03.2012, http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/mar/30/patrick-keiller-robinson-tate-exhibition.
[39] See Marta Kosińska, *Ciało filmu. Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej* (Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2012).

BIBLIOGRAPHY BIBLIOGRAPHY

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

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

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

Faguet, Michèle. "Sympathy is a Bridge for Ideology: Phil Collins's Adventures in Marxism." *Afterfall*, no. 11 (2011).

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

Hatherley, Owen. "How Patrick Keiller is mapping the 21st-century landscape." *The Guardian*, 30.03.2012.

Jeffries, Stuart. "Fastest! Tallest! Marxist! The visual art of Phil Collins." *The Guardian*, 6.02.2011.

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

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

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

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

Lugon, Olivier. "»Documentary«: Authority and Ambiguities." In *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1: The Greenroom*, edited by Maria Lind and Hito Steyerl.28-37. Berlin: Sternberg Press, 2008.

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

Massey, Doreen. "Landscape/space/politics: an essay." In *The Future of Landscape*.

Nash, Mark. "Experiments with Truth: The Documentary Turn." *Anglistica* 11, no. 1/2 (2007): 33-40.

———. "Reality in the Age of Aesthetics." *Frieze*, no. 114 (2008).

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

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

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

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

Steyerl, Hito. "Documentary Uncertainty." *Re-Visiones*, no. 1 (2011).

Verwoert, Jan. "Research and Display: Transformations of the Documentary Practice in Recent Art." In *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1: The Greenroom*, edited by Maria Lind and Hito Steyerl.188-210. Berlin: Sternberg Press, 2008.

Watkins, Peter. "The Media Crisis." http://pwatkins.mnsi.net/part1_home.htm.

VARIA

OBRAZ, CZYLI WIDZENIE I MYŚLENIE Z WYOBRAŹNI

Manfred Bator

W ostatnim czasie na krajowym rynku wydawniczym nakładem wrocławskiego wydawnictwa ATUT pojawiła się niezwykle interesująca pozycja zatytułowana ***Między przedmiotem a przedstawieniem. Filozoficzna analiza sposobów obrazowania w oparciu o malarstwo, fotografię i obrazy syntetyczne***. Autorem omawianej pozycji jest Roman Konik związany zawodowo z Zakładem Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego.

Punktem wyjścia dla rozważań podjętych w rozprawie *Między przedmiotem a przedstawieniem*… jest problematyka kategorii obrazu w sztuce. Autor przeprowadza analizę trzech typów obrazowania: iluzjonistycznego malarstwa renesansowego, fotografii i infografiki. Uzasadnieniem dla wyboru tych trzech, formalnie i materialnie zróżnicowanych dyscyplin artystycznych (a więc pomimo odmiennych technik użytych do konstruowania obrazu wypracowanych w ich własnej historii swoistych środków ekspresji plastycznej) jest fakt, iż posiadają one wspólną ambicję stworzenia takiego rodzaju formy przedstawienia, która będzie zawierać w sobie zarówno elementy pochodzące z obserwacji świata fenomenalnego, jak również z wyobraźni artysty. Dobitnie na temat psychofizjologicznego aspektu twórczości artystycznej, jak zauważa R. Konik, wyraził się już Rudolf Arnhem: „Moje wcześniejsze badania nauczyły mnie, że działalnoś artystyczna jest formą rozumowania, w której nierozdzielnie splatają się ze sobą postrzeganie i myślenie. Uznałem, że muszę stwierdzić iż ktoś, kto maluje, pisze, komponuje czy tańczy, myśli zmysłami".[1] Nie podlega zatem dyskusji, że poprzez materializacje fantazmatów, wykroczenie poza doświadczenie zmysłowe, artyści działający w różnym czasie i przy użyciu różnego rodzaju mediów starają się w swojej sztuce zaprezentować to, co wyobrażone i pomyślane. Zdaniem R. Konika podstawy tworzenia wizerunków mają funkcję dwojakiego rodzaju. Oprócz zatrzymania i dokumentowania wyglądów rzeczy i zdarzeń zaczerpniętych ze świata fenomenalnego, dążą do uwidocznienia „nadmiaru sensu" tej rzeczywistości, a więc materializację tego co jest w tym świecie fizycznie nienamacalne, co w istocie rzeczy jest kreacją artystyczną; w *Sofiście* Platon wskazał, że twórcy dzielą się na tych, „którzy wytwarzają podobieństwa, dbając o relacje izomorfizmu przedstawienia z modelem (zachowania proporcji, kształtu, barwy poszczególnych części)" i na tych, którzy „nie troszczą się o prawdę i nadają i nadają swoim wizerunkom nie te proporcje które są, ale te, które będą wydawały się piękne."[2] To właśnie w tak rozrysowanej motywacji należy się doszukiwać samego powstania sztuk wizualnych, które opierając się na różnorodnych środkach zapisu, technikach obrazowania i teoretycznych interpretacjach świata widzialnego, stworzyły obraz. Doskonale ujął, zauważa R. Konik, funkcję wytwórczą mimetyczności Martin Heidegerr pisząc w *Zródłach dzieła sztuki*: „[...] w dziele nie chodzi o odtworzenie obecnego w danej chwili

poszczególnego bytu, lecz raczej o odtworzenie ogólnej istoty rzeczy".[3] Pierwszy rozdział książki R. Konika zatytułowany „Obraz" stanowi niezwykle szczegółowy i rozbudowany wywód o charakterze czysto filozoficznym dotyczący różnych aspektów sytuacji estetycznej. W tej zasługującej na uznanie próbie stworzenia całościowej refleksji dotyczącej natury obrazu i jego estetycznych implikacji autor podejmuję m.in. kwestię technik artystycznych, badań nad kwestiami estetycznymi obrazu, tj. jego uposażeniem formalnym, pozycją obrazu w sztuce, jego psychologicznie rozumianą genezą, rolę podmiotu poznającego, wszelkie zagadnienia epistemologiczne związane z aktem recepcji obrazu, natury bytowej aktu poznania, zagadnienia połączenia poznania intelektualnego z obrazem artystycznym, przejścia z poziomu czysto zmysłowego na poziom poznania abstrakcyjno-pojęciowego czy teoretycznych założeń warunkujących poznanie i odbiór obrazu. Najbliższą ideowo myślą nad analizą dzieł sztuki wydaje się R. Konikowi szkoła fenomenologiczna z jej pierwotną metodą analizy obrazu, w której obraz jako fenomen dany bezpośrednio w świadomości jawi się jako dana naoczności struktura, niebędąca obarczona relacją z czymkolwiek innym niż ona sama, w tym w szczególności z tym co sama obrazuje. Autor, korzystając między innymi z dorobku Romana Ingardena, kwestię tę uzasadnia następująco: „Ostatnim elementem poznania estetycznego będzie akt kontemplacji, rozumiany jako szczególny rodzaj doświadczenia, w którym postrzeżenie bezpośrednich cech materialnych obrazu będzie splecione z różnego rodzaju formami zapożyczenia, cechy materialne odsyłać będą do ich desygnatów w świecie realnym, te zaś z kolei budować będą określony typ narracji, której odczytanie stanowić będzie sens sztuki. Roman Ingarden definiuje ten moment recepcji obrazu jako jakości estetyczne walentne." Są to wartości, które „[...] stanowią same w sobie (bezpośrednio) czynnik aktywny obrazu, pobudzający wszczęcie oraz rozwijanie się wartości estetycznych, a w szczególności jego specyficznie, estetycznych czynników wzruszeniowych. […] Stanowią naoczną podstawę bytową nadbudowujących się nad nimi estetycznych »jakości wartościowych«, tzn. takich, które w zespole tworzą wartość estetyczną obrazu".[4] Te dwojakie warunki odpowiadają pewnemu porządkowi poznania sztuki przez podmiot, gdzie wprowadza się rozróżnienie pomiędzy wrażeniem (*sensatio*) a spostrzeżeniem (*perceptio*), wrażenie odpowiadałoby wydzieleniu artefaktu z natury, zaś spostrzeżenie stanowiłoby korelat kontemplacji. Kolejne trzy rozdziały poświęcone są kolejno wspomnianym wcześniej typom obrazowania, poczynając zgodnie z chronologią rozwoju i ekspansji medium od malarstwa. W ponad stustronicowym rozdziale pt. „Malarstwo. Renesans – tryumf malarstwa figuratywnego" Autor z najwyższą uwagą przeprowadza dokładną analizę renesansowego malarstwa, ze szczególnym uwzględnieniem szkoły florenckiej, która, zważywszy na znakomity dorobek swoich wybitnych nauczycieli, jest uznawana za reprezentatywną dla tego okresu w sztuce. R. Konik stara się wskazać i omówić czynniki, które uznaje za fundamentalne dla kształtowania się myśli artystycznej epoki, jej podłoże filozoficzne będące bodźcem przemian zawartych w wizualnych przedstawieniach artystów renesansowych. W rozdziale tym autor wykazuje bogactwo myśli i dziedzictwa jakie pozostawił po sobie innym epokom ten okres, omawia nowatorskie techniki wizualne wykorzystywane w kompozycji dzieła, wykorzystanie przez artystów wniosków natury kosmologicznej, związki zachodzące między geometrią a warsztatem plastycznym, dokonany na podstawie tych działań rozwój perspektywy, patenty służące wiernemu przeniesieniu wizerunku przedmiotu na płaszczyznę płótna, a także nowe techniki chromatyczności i inne niewykorzystywane wcześniej wartości formalne mające zasadniczy wpływ na ekspresje plastyczną („Prawdziwie bowiem tkwi wiedza sztuki w naturze: kto umie ją stamtąd wydobyć, ten ją posiada. Jeśli zdobędziesz wiedzę sztuki, uwolni cię to od wielu błędów. Wiele także w swym dziele uzasadnisz za pomocą geometrii"[5]). Problematyka *disegno*, jako widzenia z wyobraźni została przez R. Konika opisana w sposób, który w lekturze okazuje się pasjonujący. Sięgając do renesansowych traktatów, niekiedy w źródłowej wersji językowej, umożliwia czytelnikowi zapoznanie się z poglądami estetycznymi między innymi Albrechta Dürera, Leonardo da Vinci, Filippo Brunelleschiego, Benvenuto Celliniego czy Dantego. Jednak najwięcej uwagi Autor poświęca refleksji zagadnieniu *perspectiva arifificialis contra perspectiva naturalis*, której autorem był Leon Battista Alberti, bo, jak zauważa na stronie 227: „Spośród mnogości tekstów teoretycznych, które powstały w okresie renesansu, Traktat Albertiego jest szczególnie istotny z tego powodu, że zbiera rozproszone teksty i przeświadczenia dotyczące starań artystów

włoskiego quattrocenta, by jak najwierniej oddać formalną zasadę budowy przestrzeni trójwymiarowej w obrazie." W rozdziale trzecim rozprawy, zatytułowanym „Fotografia", filozof omawia techniki wizualnej rejestracji fotograficznej, możliwości jej kreacyjnego użycia a także estetyczne konsekwencje wykorzystania tego medium. Cytat, który zwrócił moją uwagę w lekturze poprzedniego rozdziału rozprawy, jak się okazuje, znajduje i tutaj swoje uzasadnienie: „[...] sztuka ograniczona do samego naśladownictwa nigdy nie wytrzyma konkurencji z naturą i przypomina raczej pełzającego robaka, który usiłuje doścignąć konia".[6] W kontekście fotografii jako medium sztuki R. Konik na ten temat pisze na stronie 303: „Kultura współczesna (nie bez przyczyny określana jako kultura wizualna) w dużo większym stopniu zdeterminowana jest przez ikoniczny charakter niż przez słowo. Fotografia w pewnym stopniu stała się reprezentacją rzeczywistości, metaforą prawdy.", a także przypomina stwierdzenie François Soulagesa: „Fotografia nie wskazuje na transparentność realnego, a wręcz przeciwnie – na jego zagadkową nieprzejrzystość. Z czasem uczy nas ona tego, do czego – innymi drogami – doszły nauka i filozofia: nie znamy rzeczywistości, ale nie powinniśmy ustawać w badaniu zjawisk, by widzieć więcej."[7] Fotografia w tej części rozważań jest przedmiotem spojrzenia bardzo ogólnego, raczej jako zjawisko, które eksplikuje rozważany w książce problem, niż zbiór konkretnych artefaktów, które mogłyby posłużyć to opisu poruszanego fenomenu, zarówno w obszarze semantycznym, jak i dociekań formalnych, które można zaobserwować w artefaktach fotomedialnych. Jest to o tyle zaskakujące, że fotografia w sztuce współczesnej jest już nie tylko autonomicznym medium sztuki, ale często zastępuje inne media, jak choćby malarstwo. W przeprowadzonej przez siebie analizie R. Konik zestawia ze sobą fotografie z malarstwem figuratywnym, z którym jej początki są w sposób ścisły związane. Zauważa, że w miarę jak fotografia stała się niezależną dziedziną sztuki, proporcje wzajemnych inspiracji i zapożyczeń się zmieniły i w chwili obecnej to malarstwo znacznie więcej czerpie z wypracowanej przez fotografię estetyki. Najważniejszym elementem rozdziału zdaje się być analiza samego procesu twórczego i jego charakteru, zgodnie z którym Autor zauważa, że w fotografii Artysta korzystający z tego medium nie tyle dokumentuje przedmiot, co nadaje mu sens znakowy, a sam zapis zastanej rzeczywistości nie stanowi jej widoku, a jest przede wszystkim wypowiedzią Artysty na jej temat i stwierdza: „Jak trafnie zauważa Edouardo Pontremoli: »Najlepsze jest coś, czego naprawdę nie widać, komplement czy suplement, nieprzypadkowa nadwyżka zrodzona z zaczynu, jakim jest każda odbitka. W tym sensie obraz fotograficzny pozostaje […] obrazem. Fotografia wprowadza element wyobrażeniowy […]. Odmienne jest oddziaływanie filmu, dostarczającego świadomości widza coraz to innych wrażeń, w nieprzerwanym ciągu krępującym wyobraźnię. Trzymana w ręku fotografia nie zawłaszcza oczu. Przyciąga je, ale ich nie zatrzymuje. Właściwie nie byłoby na co patrzeć, gdyby nie zaskakujący motyw, nikły ślad, stwarzający okazję do zadumy. Nie chodzi o rozmarzenie, lecz o to, żeby puścić wodze fantazji. O umiejętność wykroczenia poza prozaiczną treść informacyjną dopracowanego obrazu.«"[8] Rozdział czwarty rozprawy jest poświęcony obrazom syntetycznym, które powstały w tzw. środowisku digitalnym. Obrazy syntetyczne jako rzeczywistość sugerowana, jak określa je w tytule rozdziału R. Konik, tworzone są przy użyciu całkiem nowego, nieznanego do tej pory instrumentarium obrazowania. Według R. Konika relacja między obrazem a jego desygnatem jest hybrydowa, obraz nie jest tu jak w przypadku fotografii widokiem rzeczy, lecz raczej definiującym go pojęciem, osobistym wyobrażeniem artysty na jej temat. Autor przeprowadza zasługującą na uznanie, zwłaszcza biorąc pod uwagę w tym momencie skromny dorobek naukowy poświęcony opracowaniu wskazanej problematyki, gruntowną analizę tego najnowszego medium. Omawia tu zagadnienia techniczne, metody kreacji, charakterystyczne narzędzia używane w digigrafii, a także zestawia dane przez nie możliwości z tymi, które wypracowały malarstwo i fotografia. Zwraca uwagę, że w analizowanych przez siebie konkretnych dziełach syntetycznych możemy jednoznacznie wskazać na już wcześniej eksponowaną postawę twórczą, tj. próbę ukazania przez artystów tego, co nie ma swojego wizualnego odpowiednika w rzeczywistości fenomenów. O dokonaniach w tej nowej dyscyplinie kreacji obrazu w kontekście refleksji królewieckiego myśliciela pisze następująco: „[…] obraz syntetyczny powstaje drogą abstrahowania na podstawie danych zaczerpniętych z pamięci ikonicznej, z konkretnych wizualnych doświadczeń, potrafi w jednej figurze obrazowej zawrzeć cechy oraz atrybuty wielu przedstawień. Obraz syntetyczny jest przejawem ekspresji artystycznej, jest próbą wizualizacji struktur wyobrażeniowych, daje

możliwość precyzyjnego wyrażenia tego, co inteligibilne, gdyż obraz cyfrowy konstruowany jest rozumowo, jest przedmiotem wiedzy czysto abstrakcyjnej, niedostępnej bezpośrednio dla zmysłów. Odbiorca infografiki w akcie recepcji obrazu syntetycznego może mu nadać zupełnie nowe znaczenia, które będą wypadkową sumy subiektywnych doświadczeń wizualnych z odwołaniem się wyłącznie do wyobraźni. Ta forma obrazowania wręcz domaga w akcie recepcji uruchomienia aktu imaginacyjnego, z którego powstaje system znaczeń. Według Immanuela Kanta potęga wyobraźni twórczej oparta jest na takiej to zasadzie: »[...] zapożyczamy od przyrody materiał, ale potrafimy go przerobić w coś zupełnie innego, a mianowicie w coś, co jest wyższe niż przyroda«. Właśnie struktury wyobrażeniowe powstałe w wyobraźni twórczej mogą być zmaterializowane za pomocą nowych form obrazowania, dając tym samym obraz, który Kant nazywa »czymś wyższym niż przyroda«. Obraz syntetyczny ufundowany jest na instancji wyodrębnienia poszczególnych atrybutów realnych przedmiotów (lub ich skonstruowania) i połączenia tego, co ogólne z tym, co szczegółowe, z połączenia obrazy i pojęcia wizualnego, oscylując tym samym między konkretem a abstrakcją."[9]

Ta idea, a więc próba ukazania przez obraz wizualnych pojęć wynikających z analizy aktu poznania, jest fundamentalna dla całej rozprawy. Autor zwraca uwagę, że w każdej do tej pory omawianej przez siebie dziedzinie sztuki, mimo niekiedy drastycznie różnych od siebie wartości formalnych służących ich konstrukcji, mamy do czynienia z dziełami, w których spotykamy się z tytułowym „Między" wynikającym z relacji przedmiotu z jego przedstawieniem. Choć we wszystkich tych typach obrazowania mamy do czynienia ze strategią mimetyczną, w kunszcie swojego wykonania niekiedy dającą wręcz iluzjonistyczny efekt, wszystkie z nich mają ambicję zaprezentowania rzeczywistości czerpiącej nie tylko z tego, co dane jest w procesie percepcji naocznie, ale również z tego, co zostaje wyłącznie wyobrażone. Artysta tutaj, który kompletuje swój obraz z wyselekcjonowanych przez niego bytów fizycznych, poddaje je uprzednio sensytywno-intelektualnej kontemplacji, a uformowana z nich materia jest wynikiem twórczego widzenia i myślenia. Obraz jest tu rezultatem połączenia widoku rzeczywistości przedmiotowej z rzeczywistością oczekiwaną. Kwestią otwartą pozostaje natomiast, na ile obraz sam spełnia oczekiwania artysty i w jakim stopniu aktualizuje jego ambicje.

W podsumowaniu należy stwierdzić, że książka R. Konika pt. *Między przedmiotem a przedstawieniem*… jest bez wątpienia lekturą godną polecenia każdemu, kto w mniejszym lub większym stopniu zainteresowany jest sztuką i estetyką. I nawet pojawiający się być może u niektórych czytelników sprzeciw wobec preferencji estetycznych autora, skoncentrowanych wokół maestrii realistycznego wykonania dzieła, nie wpływa w istotny sposób na jej odbiór. A jeśli nawet tak bywa, to racja leży po stronie autora, bo podobnie jak w artystycznym kształceniu akademickim, tworzenie syntez czy deformacji malarskich poprzedzone jest rzetelnymi studiami z natury, tak w filozoficznej refleksji punktem odniesienia (choćby w fenomenologii) jest przedmiot uposażony w obiektywnie konstytuujące go cechy, a co zatem idzie, jako taki powinien być rozważany. Całość rozprawy charakteryzuje przejrzysty tok wywodu, imponująca wiedza, erudycja, a także bijąca z niej pasja autora. Niewątpliwie na taki obraz rzecz składa się fakt, że R. Konik jest zarówno aktywnie pracującym filozofem jak również wyedukowanym artystą.

Roman Konik, ***Między przedmiotem a przedstawieniem. Filozoficzna analiza sposobów obrazowania w oparciu o malarstwo, fotografię i obrazy syntetyczne***, Wrocław: ATUT, 2013.

PRZYPISY

[1] Rudolf Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, tłum. Marek Chojnicki (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2012), 5.
[2] Platon, „Sofista, 236a," w: *Sofista. Polityk*, (Warszawa: PWN, 1958), 39-40. Cyt za: Roman Konik, *Między przedmiotem a przedstawieniem. Filozoficzna analiza sposobów obrazowania w oparciu o malarstwo, fotografię i obrazy syntetyczne* (Wrocław: ATUT, 2013), 148.
[3] Martin Heidegger, „Źródła dzieła sztuki," w: *Drogi lasu*, (Warszawa: Aletheia, 1997), 23. Cyt. za: Konik, *Między przedmiotem a przedstawieniem*, 140.
[4] Roman Ingarden, *O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki*, t. 67, Rozprawy Wydziału Filologicznego PAU (1946), 21. Cyt. za: Konik, *Między przedmiotem a przedstawieniem*, 104.
[5] Albrecht Dürer, „Cztery księgi o proporcjach ludzkich [1582], Trzecia księga (Ekskurs estetyczny)," w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, red. Jan Białostocki (Warszawa: PWN, 1985), 55. Cyt. za: Konik, *Między przedmiotem a przedstawieniem*, 196.
[6] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. Adam Landman, Biblioteka Klasyków Filozofii (Warszawa: PWN, 1964), 75.
[7] François Soulages, *Estetyka fotografii*, tłum. Beata Mytych-Fojarter i Wacław Fojarter (Kraków: Universitas, 2007), 119.
[8] Edouard Pontremoli, *Nadmiar widzialnego, Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, tłum. Marian Leon Kalinowski (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2006), 69. Cyt. za: Konik, *Między przedmiotem a przedstawieniem*, 336.
[9] Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. Jerzy Gałecki, t. 73, Biblioteka Klasyków Filozofii (Warszawa: PWN, 2004), 242.Cyt. za: Konik, *Między przedmiotem a przedstawieniem*, 368

REJESTROWAĆ CZY KREOWAĆ? PRÓBA FILOZOFICZNEJ REFLEKSJI NAD ZAGADNIENIEM DOKUMENTACJI W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ*

Bogusław Jasiński

Zagadnienie dokumentacji w sztuce, a zwłaszcza sztuce współczesnej, rozumieć można dwojako. Raz jako li tylko utrwalanie dzieł lub zdarzeń dla potrzeb kolekcjonerskich lub muzealnych, i wtedy problemat ten spada do wymiaru kwestii bądź technicznej, bądź co najwyżej kuratorsko-muzealnej, dwa – jako zagadnienie określonej techniki wyrazu artystycznego, a wtedy urasta on do wymiaru rzeczywiście estetycznego, a może nawet filozoficznego. Oczywiście w poniższych uwagach koncentrować się będę na tym drugim aspekcie tak postawionego problemu. Tak rozumiana kwestia dokumentacji w sztuce odwołuje się wprost do problemu: na ile świat przedstawiony w dziele artystycznym jest tworem wyłącznie kreacji twórczej, a na ile odzwierciedleniem świata zewnętrznego wobec niego.

Nie mniej sam problem tak właśnie pojmowany i zapisany w tytule niniejszych uwag wydaje się być nie tylko niemal wieczny dla sztuki i estetyki, powracający niczym topos pod piórem krytyków i teoretyków, ale także wprost proporcjonalnie do temperatury sporów jakie wywołuje, po prostu nie rozwiązywalny. Mimo to każdorazowe próby jego rozwiązania wręcz dzielą całą historię sztuki na tę realistyczną i tę kreacyjną. Podejrzewam, że można by w ten sposób zrobić wykres stawania się historii sztuki, gdzie w rytm falującej sinusoidy widać jak owa historia odbija się raz od swych „realistycznych" przejawów a raz od „kreacyjnych". Oczywiście zamiast tej pary pojęć możemy użyć innych, w zależności od kontekstów teoretycznych w jakich się obracamy. A zatem mówimy także o opozycji romantyzmu i realizmu (jeśli pozostajemy przede wszystkim na gruncie literatury), autonomii dzieła oraz sztuki jako wytworu np. stosunków społecznych (to znane figury myślowe materializmu historycznego), ergocentrycznej i redukcjonistycznej wizji estetyki (wtedy, kiedy podkreślamy bądź swoistość sztuki mówiąc: tłumaczmy ją przez nią samą lub wtedy, kiedy sprowadzamy to, co artystyczne do psychologii, biologii, historii, czy też wręcz mechaniki, bo i takie przecież stanowiska historia estetyki odnotowała). Wszystkie te pary opozycyjnych wobec siebie pojęć, które wszak niemalże konstytuują samą estetykę, są w gruncie rzeczy, po uważnym przyjrzeniu się im, pochodnymi fundamentalnego dualizmu filozoficznego: podmiot – przedmiot poznania. W poniższych uwagach próbuję spojrzeć na ten problem z tego punktu widzenia, który nakreśliłem w swej koncepcji ethosofii (por. *Tezy o ethosofii*), tj. takiego stanowiska teoretycznego, gdzie podstawowe problemy ontologiczne oraz w konsekwencji – aksjologiczne – wyprowadzam z pojęcia istnienia. W pewnym sensie wpisuję się tym samym w nurt tzw. filozofii bytu wyznaczającej linię od Heraklita do Heideggera i w konsekwencji sytuując się w opozycji do tradycji filozofii kartezjańskiej z jej kulminacją w dziele Husserla. Tę tradycję filozoficzną przywołuję tu tylko z uwagi na jednoznaczne wskazanie pewnego zaplecza teoretycznego, z którego niewątpliwie

poniższe uwagi wyrastają, choć oczywiście moje rozważania pozostają wyłącznie na poziomie refleksji estetycznej. Wspominam o tym dlatego, gdyż ów wskazany w tytule dualizm: kreacja czy dokumentacja będę się starał pokazać jako pozorny, albowiem wyrasta on na gruncie i w zakresie znacznie szerszym, niejako pochłaniającym go – tzn. jako przejaw (fenomen) samego istnienia. I kreacja i dokumentacja byłyby zatem dwoma skrzydłami tego samego, tj. fenomenu istnienia, na których wznosi się i szybuje sztuka.

Sztuką, na terenie której w szczególny sposób wskazany tu dualizm się przejawia jest niewątpliwie fotografia oraz film. Ich natura niejako predestynowała je do mimetycznego pojmowania przedmiotu artystycznego. Trzeba by chyba powiedzieć nawet więcej: fotografia ze swej istoty niejako na tym dualizmie się wspiera i w zależności od tego, po której stronie tej opozycji się opowiemy, tak i definiujemy sam język fotografii artystycznej. Dlatego też problem dokumentacji i kreacji jest fundamentem estetyki fotografii. A także w konsekwencji i filmu. Dotychczasowe próby określenia języka artystycznego fotografii zawsze absolutyzowały jeden z członów wskazanej wyżej opozycji. W efekcie tego mieliśmy bądź wizję fotografii piktorialnej bądź dokumentacyjnej. Zupełnie zapoznanym zaś faktem pozostaje fenomen fotografii postkonceptualnej, powołanej zrazu li tylko do dokumentacji działań artystycznych – fotografii, która jednak sama wytworzyła swoistą poetykę „pod dokument", choć nie zawsze z samym dokumentem miała coś wspólnego. Myślę, że była to znamienna i ważna manifestacja nowego widzenia fotograficznego, ponieważ była próbą wykroczenia poza ów dualizm estetyczny uwidoczniony w tytule niniejszego tekstu. Stało się bowiem tak, że niejako samą fotografię z przyrodzonym jej mimetyzmem, wzięto w nawias próbując stworzyć jakby nowy punkt widzenia: ani podmiot (kreacja), ani przedmiot (rejestracja) nie był tu bohaterem, lecz raczej relacja, która obie te sfery łączy. I to otworzyło nową przestrzeń dla samej fotografii, aczkolwiek do tej pory nie wykorzystaną. Jaką przestrzeń? – Taką, gdzie można było zadawać pytania najważniejsze – właśnie o sens bytu. Do takich pytań nawołuje moje myślenie o sztuce.

1. Świadomość bycia artystą to z jednej strony świadomość spraw tego świata, inaczej: życia po prostu, z drugiej zaś pewna nadświadomość artystycznego kształtowania życia, jego form. Czyli z jednej strony uczestniczę w życiu, ale z drugiej – otwiera się możliwość przede mną jako artystą, wyposażenia życia w jego formę (artystyczną). Ten rozziew powoduje rozterki tylko wówczas, kiedy jest uświadamiany. U tzw. artysty ludowego uświadamiany nie jest i dlatego nie czuje się on artystą. Nie ukończył uczelni artystycznej – bo to ona właśnie produkuje tę artystowską świadomość. Rzecz cała teraz idzie o to, aby ów dualizm świadomości człowieka tworzącego po prostu znieść. Czy to jest koniec sztuki czy też pełne jej urzeczywistnienie (w życiu)? Całość tego rozumowania można wyprowadzić z kategorii organicznego tworzenia (kiedyś mówiłem o rzeczywistości przedpojęciowej) – i wtedy ów artysta ludowy staje się artystą **organicznym**, chociaż za takiego w ogóle się nie uważa, natomiast tzw. artysta profesjonalny artystą **organicznym** (można też powiedzieć – autentycznym) na pewno nie jest, choć za artystę jako żywo właśnie się uważa. To rozróżnienie od razu też inaczej definiuje środki wyrazu. Artysta z dyplomem wyższej uczelni posługuje się wyuczonymi środkami wyrazu, a zatem przychodzą one do niego niejako z zewnątrz, natomiast drugi odnajduje je wewnątrz horyzontu własnego istnienia. A zatem artysta **organiczny** raczej rejestruje swoje stany emocjonalne oraz swój sposób widzenia świata, natomiast artysta posiadający świadomość bycia artystą oczywiście przede wszystkim kreuje światy własne.

2. Artysta zawsze musiał mieć pod ręką takie narzędzie, taki środek (wyrazu), by móc spojrzeć z zewnątrz na świat go otaczający. W ten sposób, zazwyczaj nieświadomie i intuicyjnie, wypełniał elementarne warunki procesu poznawania: chcąc poznać coś (nazwać), trzeba nie tylko ująć to coś z zewnątrz, ale także nazywając użyć do tego celu określeń które nie należą do zakresu przedmiotu poznawanego. Jakże często w takiej roli występowały tzw. *imponderabilia* (por. przykładowo Tołstoja). Sama sztuka jako taka była trampoliną windującą oko artysty ponad rzeczywistość. A teraz wyobraźmy sobie sytuację zgoła odwrotną: zabierzmy artyście wszystkie środki (wyrazu), te wszystkie podpórki, które umożliwiały mu poznawanie. Wtedy okazuje się, że jednocześnie pozbawiamy artystę możliwości kreacji. Pytam się: czy jest możliwa twórczość bez kreacji? Tak, ale wtedy nie

wytwarza się dzieł. Artysta przestaje wówczas wytwarzać przedmioty artystyczne. Już nie jest demiurgiem, ale czułym medium, przez które świat przepływa, a on co najwyżej daje temu wyraz. Zasłuchuje się w istnienie samo, rejestrując jego przejawy.

3. Uświadomienie sobie własnego stanu uczuciowego w gruncie rzeczy skutecznie uniemożliwia prawdziwe i autentyczne do końca jego przeżycie. Dokładnie w tym samym momencie, kiedy mówię:„ta muzyka rzeczywiście mnie fascynuje" – w istocie już nie ma mowy o jakiejkolwiek fascynacji. Analogicznie proces ten przebiega w sztuce. Oto kiedy dzieło sztuki przestaje tylko dawać świadectwo opisu i rejestracji uczuć i emocji, a zaczyna wchodzić w sferę nazywania, a nawet oceniania, czyli w ową metasferę świata, wówczas i sztuka staje się martwa. A dzieje się tak wtedy, kiedy artystyczna narracja przechodzi z pozycji uczestnika, na pozycje obserwatora. A co się dzieje, kiedy nie ma już żadnej narracji a nawet dzieła, w którym się materializowała? Co pozostaje?

4. Co i rusz słyszę, iż sztukę od życia różni m. in. to, że dzieło artystyczne migocze znaczeniami i jest wielowymiarowe, natomiast jakikolwiek fakt życia potocznego jest raczej jednoznaczny. Cóż za uproszczenie! Nigdy nie widziałem jednowymiarowych zachowań i sytuacji w życiu. Przeciwnie! Człowiek wobec człowieka jest tajemnicą, a porozumiewamy się w nader ograniczonym zakresie. Tymczasem tzw. dzieło sztuki rzadko kiedy pozostawia miejsce na tajemnicę, bo artysta w swojej pysze chce wiedzieć wszystko – zwłaszcza o swoim dziele, skoro jest jego twórcą absolutnym. Tu nie chce się dzielić nawet z Bogiem. A czy jest możliwa inna sytuacja? Tylko czy na pewno w sztuce… Bo tu zaczyna się tylko rejestracja, a kończy kreacja.

5. Sztuka tylko wówczas istnieje, kiedy funkcjonuje w kontekście nie-sztuki. A zatem sztuka istnieć może tylko w świecie podzielonym na podmiot i przedmiot, wartość i byt, poznawane i poznające. A jeśli świat odzyska na powrót swoją jedność, którą utracił, kiedy narodził się Adam biblijny z jabłkiem na dłoni? Czy to znaczy, że sztuka jest świadectwem tego upadku? Czy sztuka z istoty swej legitymizuje niedoskonałość świata? Czy sztuka to po prostu przejaw tego pierworodnego grzechu?

6. Spróbujmy mówić o sztuce wyrosłej z ethosu istnienia. Czy takie działanie lub czy taki przedmiot z jego ducha się wywodzący są czymś nowym? Oczywiście, że nie. Tu nie sięga kategoria nowości, czyli oryginalności. Nie mam tu poczucia tworzenia czegoś absolutnie wyjątkowego, czegoś co nie istniało wcześniej w żadnej postaci. Czy zbijając z prostych desek krzesło na pewno jestem przekonany, że tworzę coś absolutnie nowego? (Oczywiście dla prostoty niniejszych wywodów pomijam kwestię artystycznego designu). Raczej coś praktycznego i użytecznego, i to właśnie przeświadczenie jest na pierwszym miejscu. Dopiero potem skłonny byłbym mówić o oryginalności. Samo pojęcie nowości staje się tu raczej względne. Nowa jest realizacja materialna, ale „stara" idea. Moja realizacja materialna musi w tym wypadku być przezroczysta na tę ideę. A jeśli chodzi o samo istnienie, o ukazanie jego tajemnicy, czyż tym bardziej nie należy czyścić szybę, przez którą się patrzy? A może lepiej uchylić okno? Taka sztuka musi być wyrazem problemów, które są pamięcią całego gatunku ludzkiego. Trudno powiedzieć zatem, że stwarza nowe jakości i zamazuje problem. Nie zatrzymuje przecież na sobie wzroku. Także wybór materialnej realizacji staje się drugorzędny, bo ma służyć czemuś innemu. W tym sensie nie stwarza jakości całkowicie nowych. Natomiast sposób w jaki to czyni, a także wybór materialnego nośnika, jest inny niż w sztuce przedmiotowej. To jest sztuka dyskretna i na swój sposób użyteczna. Jest sztuką mimo woli. Choć nie jest spektakularna, to jednak odnosi się do życia człowieka. Bo raczej zapisuje i dokumentuje, niż kreuje i tworzy światy nowe.

7. Kategoria *mimesis* w estetyce jest przejawem mitu zdobywcy i władcy wszechświata, pioniera i piewcy postępu. Oto bowiem człowiek właśnie poprzez ową *mimesis* zdaje się jeszcze raz jasno i wyraźnie mówić: patrzcie, jaki jestem potężny i jaki wielki, przecież mogę wiernie odzwierciedlić dowolny przedmiot i dowolne zjawisko natury. *Mimesis* w istocie swej to nie tylko relacja wobec świata, czyli czysty stosunek między odbijanym a odbiciem, ale także sposób oddziaływania na drugiego człowieka. Jest potwierdzeniem pychy gatunku ludzkiego oraz swoistą rywalizacją i agresją.

Rywalizacją o to, kto wierniej naśladuje naturę i przez to lepiej i pełniej kreuje swój świat. Agresją zaś, ponieważ ostatecznie jest to także forma walki z innymi o dominację. *Mimesis* jest uwikłana w tego typu problemy a poprzez nią cała przedmiotowa sztuka, która wyobcowana jest z istnienia; tzn. nie stwarza faktów, lecz interpretacje i komentarze do faktów. W całości zatem jest zamknięta w metasferze istnienia – więcej: funduje niejako tę metasferę. Kolejnym etapem tak rozumianej sztuki jest więc zawsze komentarz komentarza – fałszywa nieskończoność (jakby powiedział Hegel).

8. Dzieło sztuki nie tylko odwzorowuje rzeczywistość, ale także ją kształtuje. To szyba, która nie tylko oddziela nas od realnego świata, ale także określa sposób jego widzenia. Estetyczność jest zatem faktem życia (por. analizy Kierkegaarda i Nietzschego). Ethosofia i odpowiadająca jej sztuka burzy tę szybę i przywraca zmysłom ich zmysłowość, a człowiekowi jego człowieczeństwo.

9. Estetyka i sztuka, a także etyka i moralność, zawsze są uwikłane w jakieś aksjologie. Odwieczny to kłopot dla filozofów i ortodoksów metodologicznych (por. moją rozprawkę: „O niektórych problemach współczesnej metodologii nauk humanistycznych."). Moja teza (w pewnym sensie wynikająca z ducha książki *Estetyka po estetyce…*): jedynie proces twórczy, a nie jego przedmiotowy efekt, realnie urzeczywistnia wartości, zwłaszcza te ponadindywidualne. Nawet szerzej – w dzianiu się, w przebiegu, wartość jest pokazana jako istniejąca, natomiast uprzedmiotowiona w dziele (przekazana do wierzenia, rzekłbym nieco ironicznie) staje się w pewnym sensie martwym zapisem. W języku swojej ethosofii powiedziałbym, że jest wtedy po prostu przejawem metasfery istnienia, formą natury zreprodukowanej. Więcej: to właśnie ten uprzedmiotowiony efekt tworzenia jest li tylko jednostkowy, a nie powszechny (intersubiektywny). Zatem urzeczywistnienie wartości w przedmiotowym efekcie procesu twórczego, czyli po prostu w dziele, jest z istoty swej pozorne, tak jak pozorna jest sama ta przedmiotowość (bo jest wszak efektem kreacji artystycznej). Tylko proces – w tym wypadku twórczy – sprawia, iż jakakolwiek wartość jest urzeczywistniana, testowana, weryfikowana. Jesteśmy tu już o krok od stwierdzenia dość fundamentalnego, a mianowicie iż wartość autentyczna odsłania proces jej powstawania i funkcjonowania, natomiast wyrażana poprzez przedmiot odwołuje się do stanów stałych i niezmiennych; procesualne ujęcie wartości jest jedynym realnym ich ujęciem (a nie mentorskim). To by oznaczało, że tak pojęta wartość odsłania zarazem warunki swego powstawania i działania. Żadna też wartość nie istnieje pojedynczo, jakby była definiowana sama przez się. Przeciwnie: zyskuje swój właściwy sens i znaczenie tylko wtedy, kiedy zderza się z innymi wartościami – aprobuje je lub neguje. Wtedy też właśnie nabiera cech dynamicznych, ujmowana jest w całym splocie wzajemnych zależności i uwikłań. Tu także i w takim kontekście należy rozpatrzyć kwestię wartości uniwersalnych, ponadindywidualnych… Ściślej: element uniwersalny obecny jest w każdej wartości, choć w różnym zakresie. Trudno sobie wyobrazić istnienie wartości całkowicie subiektywnej, albowiem nic byśmy o niej nie wiedzieli, byłaby bowiem nie komunikowalna. W tym sensie możemy powiedzieć, że każda wartość realna, tj. taka, która uobecnia się procesie, jest zarazem uniwersalna, aczkolwiek – zróbmy to zastrzeżenie – w różnym rzecz jasna zakresie. Gdyby wartość jakakolwiek miała sens wyłącznie jednostkowy, to nie mogłaby zaistnieć **jako** wartość, gdyż byłaby nieprzekazywalna dla innych. Pewnie takie graniczne przypadki zachodzą przy analizach dzieł (przedmiotów artystycznych), ale chyba trzeba zarezerwować dla nich zgoła inne określenia. W niczym to nie umniejsza ich znaczenia, ani też nie można ich lekceważyć, albowiem mogą opisywać w inny sposób świat tych dzieł i dawać świadectwo zapatrywań ich twórcy. Na nich też mogą być oparte sensy i znaczenia będące inspiracją samego procesu twórczego. I one też są weryfikowane w nurcie uczestniczenia w procesie. Czas jednak tu wprowadzić kilka dodatkowych uściśleń. Otóż wydaje się, że z powyższego rozumowania wyłonić możemy następujący podział wartości: A. Wartości obecne w procesie twórczym, intersubiektywnie weryfikowalne, z elementami uniwersalnymi, oraz B. – wartości uprzedmiotowione w dziełach, częstokroć nieweryfikowalne, z minimalnym elementem uniwersalnym. Pierwsze odbierane są z pozycji uczestnika procesu, drugie z pozycji obserwatora. Czy jest to podział ostry i zupełny? Nie sądzę. Ważne jest to, że świat sztuki oparty jest o te drugie niewątpliwie – czyli dostępne w obserwacji i w przedmiotowej formie (artystycznej). I ważne jest to, że te właśnie wartości, tak określone (być może

jest to pewna idealizacja) okazują się być quasi-wartościami, albowiem oparte są na *quasi*-ontyczności (dzieło sztuki jako pozorna samoświadomość procesu twórczego). Można je zatem tylko naśladować czysto zewnętrznie – nie są one urzeczywistniane. Jako takie stanowią metasferę istnienia, ową naturę zreprodukowaną, świat życia – jak to dowodziłem w swojej ethosofii.

10. Kiedy patrzę z perspektywy ethosofii na sztukę, to wydaje mi się, że naprawdę nie trzeba słów, alegorii i metafor, librett ani obrazów – widzę sztukę w tym, co je wszystkie **poprzedza**. W takim razie samo dzieło traktuję co najwyżej jako pewną inicjację, wstęp lub zaproszenie do procesu tworzenia.

11. Współczesna awangarda wsłuchuje się w rzeczywistość po to, aby zatrzymać choćby jej ułamek a następnie powtórzyć go jako „dzieło". A przy tym wszystkim nie chce być sztuką. Jakaż to złuda! Przecież sam fakt, iż awangarda za awangardę jest uważana, oznacza, że właśnie w planie sztuki jest odbierana. Wszelkie ucieczki z tego świata są pozorne i czysto deklaratywne. Cały jednak problem tkwi głębiej, bo w samym akcie tworzenia. Myślę, że współczesny artysta awangardowy po prostu realizuje – nie jest ważne czy świadomie, czy też nie – tradycyjny model tworzenia, aczkolwiek niekiedy w sytuacji ekstremalnej, dlatego sytuuje się na jego obrzeżach. A mianowicie, choć zajmuje pozycję obserwatora procesu, to jednak jednocześnie jest i jego uczestnikiem – to rozdwojenie jest miarą owej ekstremalności. Jako artysta posiada nadświadomość całej sytuacji, a to pozwala mu tworzyć w ramach świata sztuki. Oto paradygmat współczesnej awangardy, przestrzeń jej funkcjonowania. I choć niekiedy deklaruje się, iż nie wytwarzamy już tradycyjnych dzieł sztuki, to samą tę sytuację się dokumentuje po to, aby wykazać na zewnątrz iż tworzymy awangardę. W ostatecznej instancji – choć rzeczywiście ekstremalnie – powielamy model świata sztuki, w którym dokumentacja występuje w roli dzieła. Czy jest możliwe konsekwentne opuszczenie tego modelu? Jak nauczyć się tworzyć bez tej świadomości artystycznej, świadomości tworzenia sztuki? Piszę nie przypadkowo: „nauczyć się" – albowiem wyrastam przecież z tradycji sztuki, całkiem określonego świata kulturowego, ba!, całego uniwersum wartości i symboli. Dlatego odwołuję się tu do ethosoficznej zasady eliminacji metasfery istnienia, redukcji do człowieka – po prostu zmrużenia oczu i powstrzymania życia. Ale w takim razie przestajemy już mówić o sztuce, a zaczynamy o sposobie życia.

12. W sztuce tradycyjnej to, co bezprzedmiotowe, przedstawiane jest jako przedmiotowe. Idzie tu o rzeczywisty zakres znaczeniowy sztuki, tj. o całą rzeczywistość przedpojęciową, z której wyrasta, i na której jest ufundowana. Chodzi teraz o odwrócenie tych zależności, a mianowicie spróbujmy wyobrazić sobie przekaz czysty, tj. korespondujący z ową rzeczywistością przedpojęciową, ale bez pośrednictwa przedmiotu. Zapominanie zaś sztuki to byłby proces pozbawiania przedmiotowości rzeczywistości przedpojęciowej. To odwaga stwierdzenia, że śnieg jest biały, trawa zielona a woda przezroczysta. Rzeczywistość przedpojęciowa to jest przedstawienie bez nazywania, czyli bez ingerencji metajęzyka. Czy to jest właśnie czysta sztuka? Czy czysta rejestracja? Czego?

13. Każda funkcja życiowa: chodzenie, spanie, bieg, siedzenie etc. jest odbierana i rejestrowana w rzeczywistości przedpojęciowej. W rozmaity sposób usiłujemy materializować tę rzeczywistość tworząc krzesła, rowery, łóżka etc. Przedmiotom tym nadajemy określone formy i kształty. Zajmowała się nimi tradycyjna estetyka, tymczasem w ethosofii sięgamy głębiej i staramy się badać warunki powstawania tych form i kształtów – a zatem prawdziwą domeną estetyki ethosoficznej jest właśnie rzeczywistość przedpojęciowa. Doznania w sferze tej rzeczywistości są doznaniami sztuki ethosoficznej. To jest obszar jej działania. W tym sensie możemy powiedzieć, że sztuka ethosoficzna tkwi u źródeł wszelkiej aktywności człowieka i dlatego uczestniczy w życiu, ale go nie odbija. Więcej: przebija jego formy i pyta o prawdziwe warunki ich funkcjonowania, czyli pyta o istnienie. Dlatego jest urzeczywistnionym realizmem.

14. Sztuka ethosoficzna odwołując się nieustannie do istnienia i jego ethosu, odnajdując w samym istnieniu fundament wszelkich form życia, byłaby w takim razie

także dialogiem przerzucającym mosty pomiędzy różnymi formami bytu – odsłaniając jednocześnie jedność bytu przy autentycznym poszanowaniu odrębności każdej z jego postaci, jego oryginalności i niepowtarzalności. Tak, to może ostatni szaniec walki o indywidualność pod naporem globalnego systemu.

15. Dzieło sztuki zawsze wyrasta i to w sposób organiczny z materii rzeczywistości przedpojęciowej. Jednak sposób tworzenia, a zwłaszcza jego uprzedmiotowiony efekt końcowy, nigdy nie są przypadkowe. Rządza nimi określone prawa, na mocy których dany przedmiot klasyfikujemy jako artystyczny. Tak więc w samym procesie tworzenia mamy do czynienia ze starciem dwóch przeciwstawnych tendencji: działania organicznego, wynikającego z wewnętrznego porządku tworzenia oraz działania zewnętrznego, wynikającego z respektowania form artystycznych, ich logiki i wiedzy o nich. Obie te tendencje znoszą się w konkretnej materii dzieła i tylko wtórna abstrakcja może je oddzielić i wyróżnić jako osobne.

16. Jeśli przyjąć za oczywiste istnienie dwóch podstawowych poziomów dzieła artystycznego: przedstawianego i przedstawiającego, to w takim razie trzeba by inaczej nieco spojrzeć na potrzebę dokumentacji w sztuce ethosoficznej. Otóż sam przedmiot, przynajmniej w tradycyjnym sensie, zostaje tu unicestwiony a oddziaływanie na odbiorcę dokonuje się w sposób niezapośredniczony żadnym dziełem. A zatem ważna jest owa przedstawiana sfera działania artystycznego, a nie przedstawiająca. Generalnie to, co chcemy przekazać i o czym chcemy mówić. W tej sytuacji śladem materialnym, którym można tu się podeprzeć staje się właśnie dokumentacja, swoisty zapis graniczny, rzecz jasna dokonywany w różnych mediach. Zapis ten odsyła wprost do świata, o którym chcemy mówić. Rejestracja ta nie może być celem samym w sobie, bo nie jest dziełem artystycznym w ustalonym sensie tego słowa. Raczej jest pretekstem do interakcji pomiędzy twórcą a odbiorcą. Formami tej interakcji są: dialog, gest, działanie w przestrzeni, ale także dotyk i spojrzenie. Każda z nich jest dosłowna i konkretna, nie korzysta z zasobów metaforyki i poetyki historii sztuki. Stwarza jakości nowe i nowy język. Czy to o czym mówię jest rodzajem szczególnego spotkania?

17. Tymczasem jest tak, że czegokolwiek artysta się dotknie, jak w ekstremalnym przypadku na przykład *Dzienników* Tołstoja, przekształca się w symbol lub formę artystyczną. Te są zgoła inne od mojego zmęczenia wędrówką po górach i nie pachną tak, jak moja koszula. Niezwykła i drapieżna zaborczość sztuki. Odbiorca zaś skłonny jest wierzyć we wszystko – kto nas nauczył takiej naiwnej wielkoduszności? – Życie, samo życie i jego formy dyktowane przez rozum. Obraz artystyczny najwięcej zawdzięcza innym obrazom, mniej twórcy, a najmniej rzeczywistości.

18. W sztuce (zwłaszcza narracyjnej) mamy przekaz albo wysoce stematyzowany, tzn. idea dana jest bezpośrednio, *explicite*, albo też mamy przekaz ledwie implikowany przez ideę, innymi słowy idea ta dana jest tylko pośrednio, rzekłbym *implicite*. W tym drugim przypadku ów przekaz idei niejako wynika organicznie z całej narracji, a nie samą narrację zakłada. Chodzi teraz o to, aby zbadać możliwości przejścia od typu pierwszego do drugiego. Po co? – Właśnie w imię odsłonięcia samego istnienia. W pewnym sensie możemy tu też mówić o szczerości i prawdzie, a nie tylko o grze w estetykę i sztukę. Trzeba by też pokazać, że ów temat również z czegoś wyrasta, zakłada jeszcze inną rzeczywistość, niż tylko rzeczywistość sztuki i kultury.

19. Doświadczenie życiowe, a także doświadczenie twórcze eliminuje i ogranicza konwencje artystyczne, albowiem każde takie doświadczenie rozsadza te konwencje. Wyjątkiem są doświadczenia artystyczne – te bowiem potwierdzają konwencje. Jeśli tak jest, to w takim razie jaki jest przekaz tych życiowych i twórczych doświadczeń? – Poza artystyczny, to oczywiste. To jest, w skrajnym przypadku, mowa poza językiem artystycznym. Pozostaje tylko wierna rejestracja.

20. Nie chciałbym dalej brnąć w tak abstrakcyjne rejony rozważań, więc muszę postawić pytanie: jeśli ciągle mówię o sztuce i o istnieniu, to czy czasami nie docieram tu do granicy samotożsamości pojęcia „sztuki"? I na powrót wracam do pytań „naiwnych"

z punktu widzenia poprawności estetycznej, a mianowicie chociażby pytań o prawdę – w teatrze, w literaturze, plastyce. Banalność tego pytania jest zarazem miarą naszego czasu. Tak, chodzi w tej sztuce o odkrywanie prawdy. Tę zaś pojmuję jako z natury swej sprzeczną z formami życia, które jest naturą zreprodukowaną (metasferą istnienia używając terminologii z *Tez o ethosofii*). Prawdę łączę więc z ethosem istnienia. A to wymaga rozbicia form życia, pewnego rodzaju odkłamania (nazywam to eliminacją ethosoficzną). W sztuce uprawiam cześć dla istnienia, bo nie dostrzegam w świecie nic bardziej ważnego i istotnego. Drogą do tego jest eliminacja artystyczności sztuki, ale także nawiązanie do ducha eposu i dramatu greckiego. To wszystko dociera do granicy ostatecznej, do samej krawędzi – tj. do kwestii istnienia. Czyli do samej tajemnicy.

21. To wszystko, co wyżej napisałem w prostej linii wynika z mojej koncepcji „eliminacji ethosoficznej" opisanej w *Tezach o ethosofii*. Tu zaś polega na zapominaniu o sobie. Wtedy myśli się nie myśląc, działa nie działając. Wtedy też osiągam swoje miejsce, a każdy moment jest właściwy i każde działanie konieczne. Wznosimy się ponad przypadkiem i ponad koniecznością. Istniejemy tylko tak, jak to jest naprawdę możliwe – tj. w sposób oczywisty i właściwy. Mówimy tu też o zespoleniu się z rytmem istnienia. To z kolei zakłada umiejętność czytania samego siebie, szukania w sobie tego rytmu. Czy rzeczywiście mówimy jeszcze o sztuce?

22. Za dużo dziś symboli, znaczeń, słów, gestów i form a za mało samego istnienia. Dlaczego mielibyśmy pomnażać to pyszne bogactwo? Czy tak konstruujemy prawdę, w którą chcemy wierzyć? Oto wielki odwrót – droga do samego siebie. Drogowskazami są prostota, konkretność, odkryty nagle wertykalizm i swoista higiena bycia: powstrzymanie form życia. Widzę mojego cichego twórcę zasłuchanego w szmer łagodnego powiewu – istnienia samego, które jest, jakie jest. Dostrzegam też siłę tego, co niepozorne i wierzę w to, że kropla wydrąży tę drogę nawet w skale. Uczestniczę, a nie obserwuję, daję się ponieść procesom, jestem po właściwej stronie bytu. Nie mogę też uwierzyć w to, że tak długo dałem się uwodzić podziałom na byt i świadomość, podmiot i przedmiot, sens i znaczenie. Mogę tylko dokumentować doświadczenie a potem udostępniać tę rejestrację, by wywołać nowe doświadczenie. Przykładam lustro greckiej Arkadii, by samo życie w nim się przyjrzało. Przeprowadzam do strefy, prowadzę za rękę – jestem tylko przewodnikiem. Notuję ślady. Udostępniam dalej mój zapis. Rejestruję.

*Ostateczny kształt tego tekstu zawdzięczam uwagom i refleksji dr. Łukasza Guzka, któremu w tym miejscu składam podziękowanie i wdzięczność.

Galeria
im. Andrzeja Pierzgalskiego
Andrzej Pierzgalski Gallery

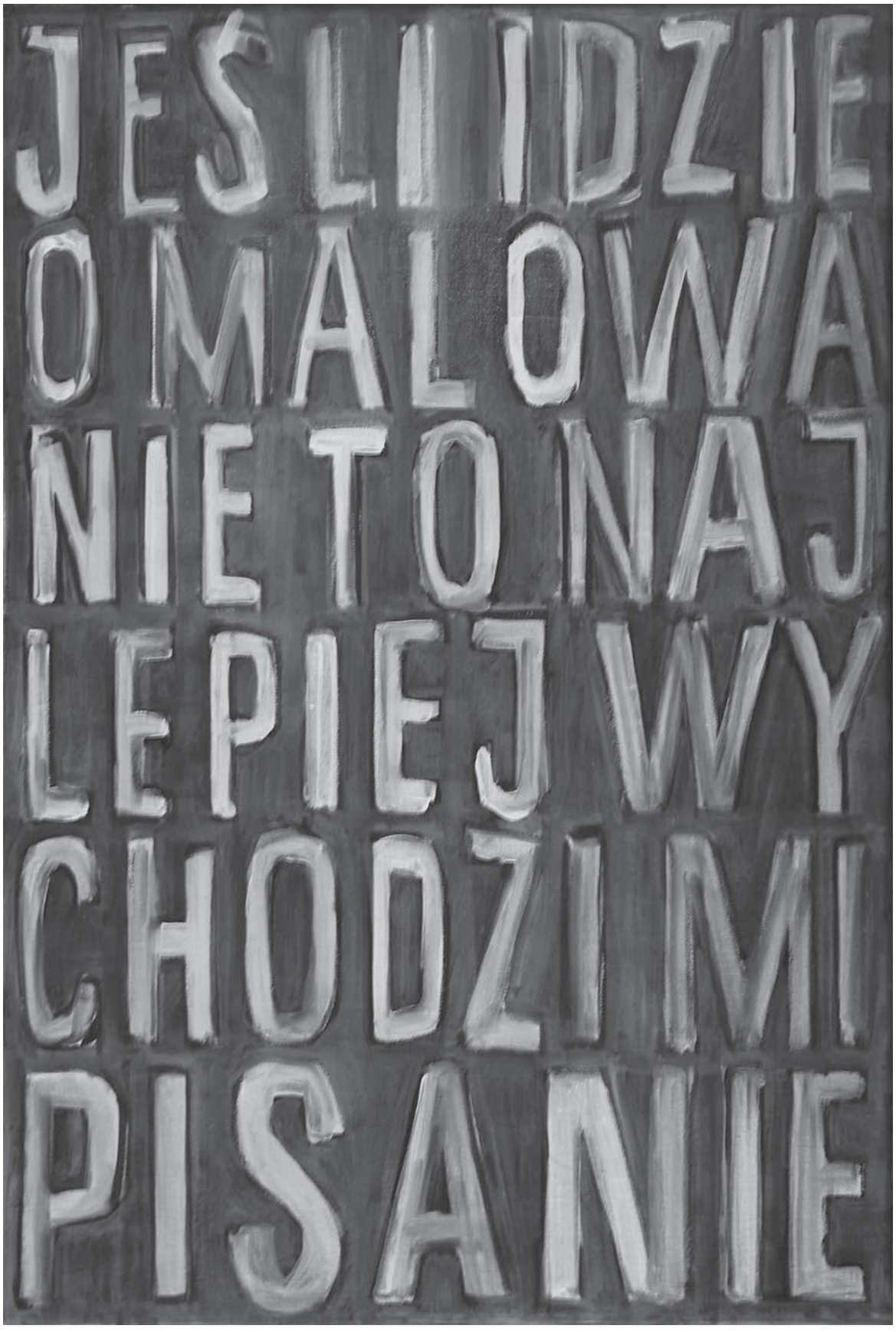
W historii sztuki współczesnej było/jest wiele form sztuki opartych na tekście. Począwszy od kolaży kubistycznych, w których pojawiały się litery, cyfry, słowa, fragmenty zdań, poprzez dadaistyczną poezję abstrakcyjną i recytacje równoległe, gry językowe Marcela Duchampa, poezję wizualną, poesia visiva i wagę jaką miały słowa w sztuce Fluxusu, aż do pop artu z jednej, a konceptualizmu z drugiej strony. Ale oprócz doświadczenia sztuki, każdy z nas przecież dysponuje własnym doświadczeniem codzienności. Chodząc po ulicach nieustannie czytamy, nieustannie tworzymy kolaże ze słów, fragmentów zdań. Również refleksja nad sztuką ma charakter tekstowy. Z obu tych źródeł – dyskursu sztuki i codzienności – możemy czerpać materiał dla nowych prac artystycznych opartych na tekście. W ramach 4 FSiD otworzyliśmy „Galerię im. Andrzeja Pierzgalskiego", legendarnego twórcy Galerii A4 w Łodzi lat siedemdziesiątych.
Ma ona formę prezentacji prac w formacie A4, dołączanych do pisma *Sztuka i Dokumentacja*. Mogą to być: prace wizualne, poetyckie, akcje, fotografie, cytaty, manifesty, artists' statements, mini eseje, rejestracje rozmów, odręczne notatki. Ich forma wizualna, graficzna i typograficzna jest dowolna.

Prosimy o nadsyłanie gotowych prac tekstowo-graficznych w formacie A4 lub w formie plików elektronicznych. Wszystkie nadesłane prace powinny być czarno-białe. Dopuszczalne jest użycie koloru, jeśli ma on ścisły związek z tekstem.

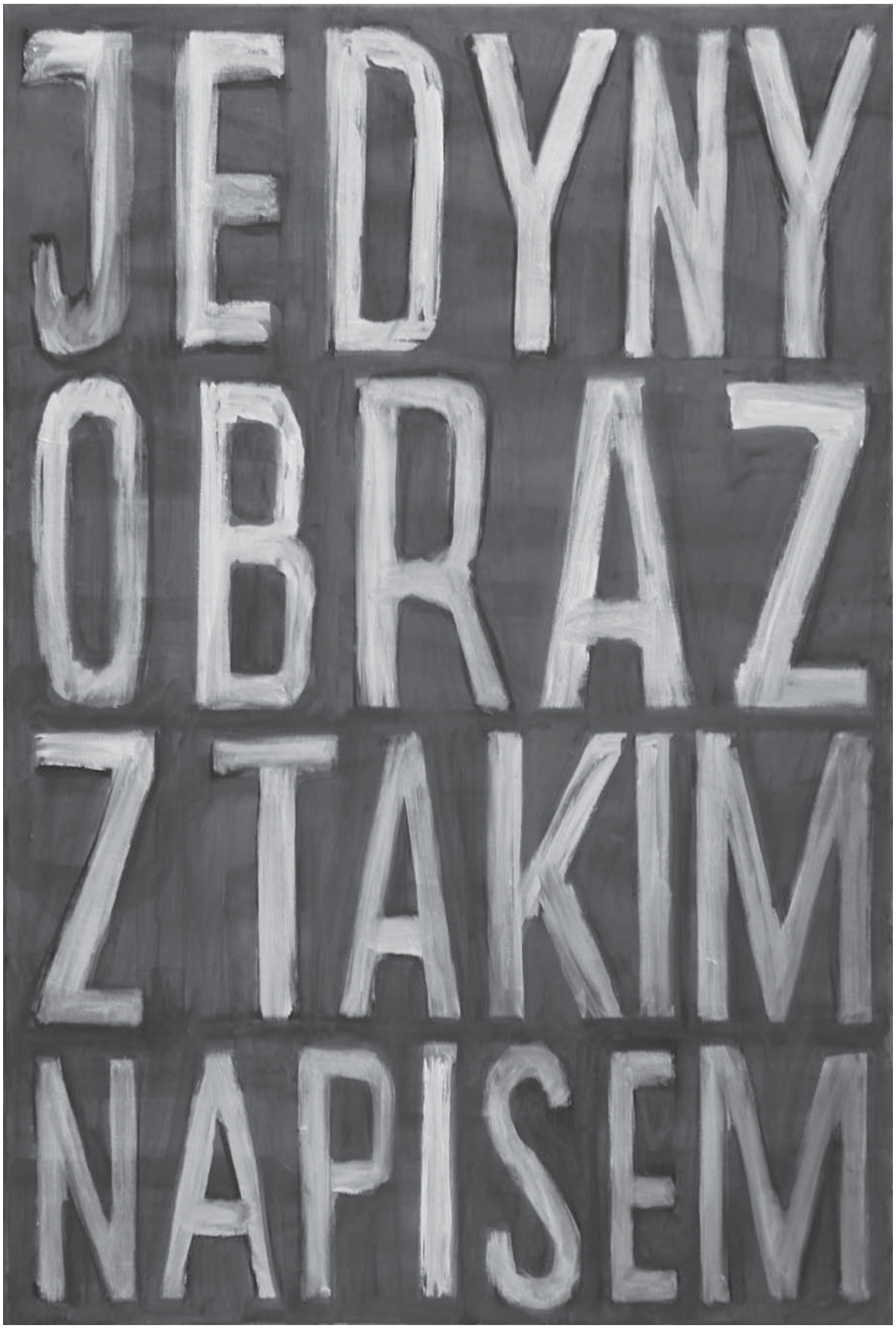
Throughout the history of modern art, there have been many art forms featuring text. Beginning from cubist paintings, in which there were letters, numbers, words, fragments of sentences and collages of texts, through abstract poetry, simultaneous recitation in Dada, Marcel Duchamp's language games, visual poetry and poesia visiva, the importance and the meaning of a word in Fluxus, from Pop Art on the one side, to conceptualism on the other. However, apart from our experiences of text in art, each of us also has our own experience of text in everyday life. When we walk down the street, we read all the time, constantly creating collages made by fragments of words and sentences. Furthermore, the nature of our thoughts is textual. Inspired by these two sources – the discourse of art and everyday life - we can find material for new artistic activities based on text. As part of the 4th Art & Documentation Festival, we opened the Andrzej Pierzgalski Gallery, named after the legendary founder of the A4 Gallery in Łódź in the 70s.
This will be organised in the form of a presentation of works in A4 format, attached to the *Art and Documentation* journal. It may consist of artists' texts, quotations and artists' statements, mini-essays, registrations of conversations, handwritten notes, etc. These may take various graphic and typographic forms.

Please send your proposal as an already prepared textual or graphic work in A4 format, or in the form of an electronic file. All submitted work should be black and white. Colour can be used if it is in a close relationship with the text.

J.M. Szczurek
Jeśli idzie o malowanie to najlepiej wychodzi mi pisanie / When it comes to painting, I am more of a writer,
olej na płótnie, 2012.


JEŚLI IDZIE
O MALOWA
NIE TO NAJ
LEPIEJ WY
CHODZI MI
PISANIE

J.M. Szczurek
Jedyny obraz z takim napisem / This is the only painting with such writing on it, olej na płótnie, 2012.


JEDYNY
OBRAZ
Z TAKIM
NAPISEM

Lilo Nein, *How the concept came to the love*, 2013.

The Text Loves Me As Much As I Love Him.

Thoughts
about
nothing

by
Astrid Jahns
Erderstraße 10
D-30451 Hannover

+49 (0)511 1237554
info@astridjahns.de
www.astridjahns.de

Only a drop of water in a puddle

When I look out of my window
and watch the snowflakes dancing
I try to imagine
to dance with them
but then I realize
if they fall down
and land on the ground
they just keep on lying around
silent and completely motionless
their dance is over
and now they wait until they melt
to evaporate as a drop of water in a puddle

Astrid Jahns, *Thoughts about nothing.*

G

NG

ING

HING

THING

OTHING

NOTHING

GNIHTON

GNIHTOT

GNIHT

GNIH

GNI

GN

G

Astrid Jahns, *Thoughts about nothing.*

Or is nothing like a beautiful sign which shows us the way to ourselves?

How much or little is nothing? Or is nothing less than we can ever imagine?

Or is nothing even more than we can imagine?

Ewa Michalska

Kruchy absolut

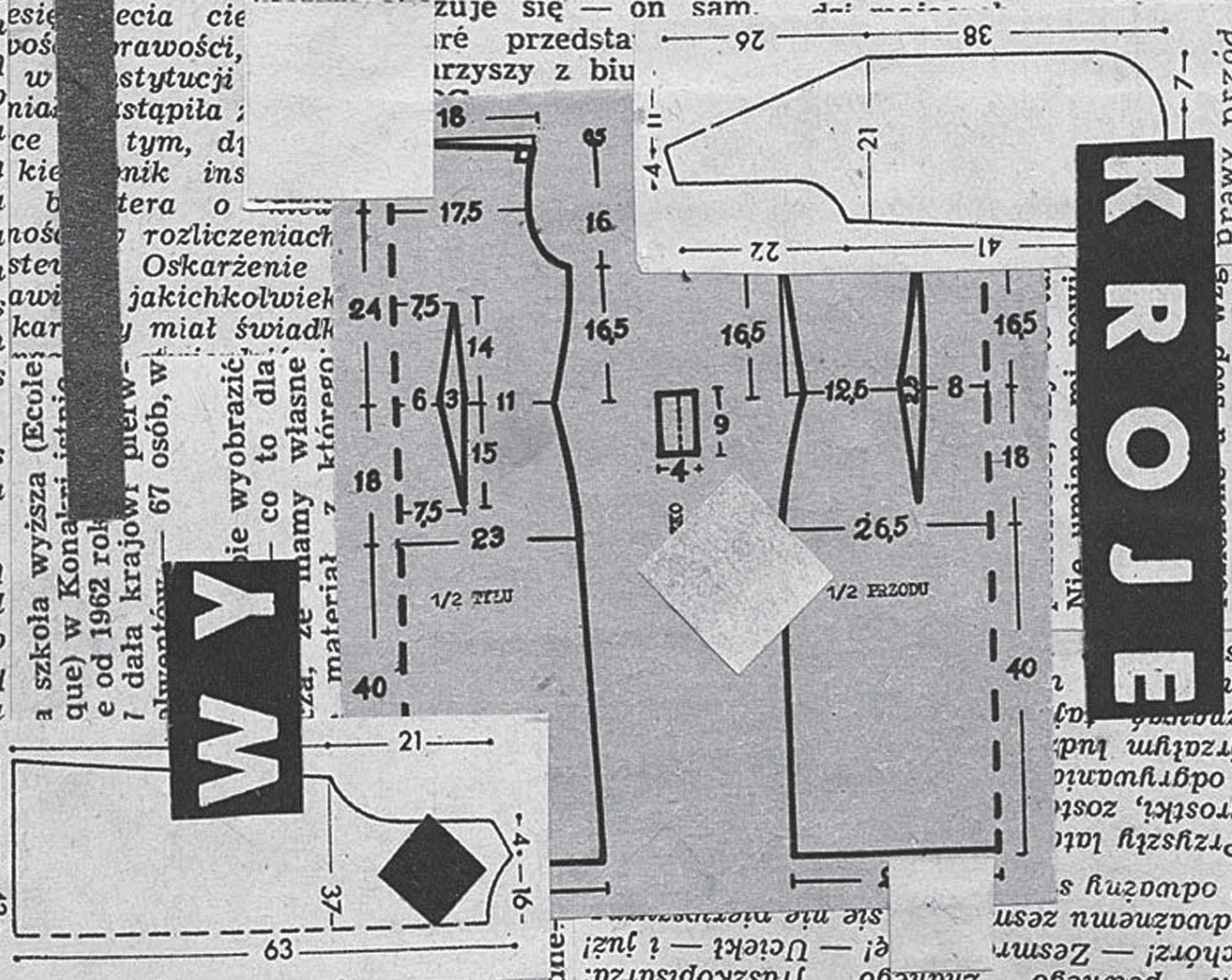
człowiek otoczony legendą, człowiek, który od lat 20-tu jest przywódcą swego narodu. Najpierw w walce o niepodległość

siedziby Federacji PDG (Demokratycznej Partiasta — aprasza mnie do swego samochodu. Gdy wóz rusza sprzed pałacu przypominam sobie, że czytałam przecież kiedyś o tym, iż Sekou Touré ma zwyczaj zapraszania do swego samochodu zagranicznych gości. Wśród delegatek, które przyjechały na kongres, reprezentuję równocześnie i Polskę i Światową Demokratyczną Federację Kobiet — stąd zaproszenie. Speszona siadam obok kierowcy,

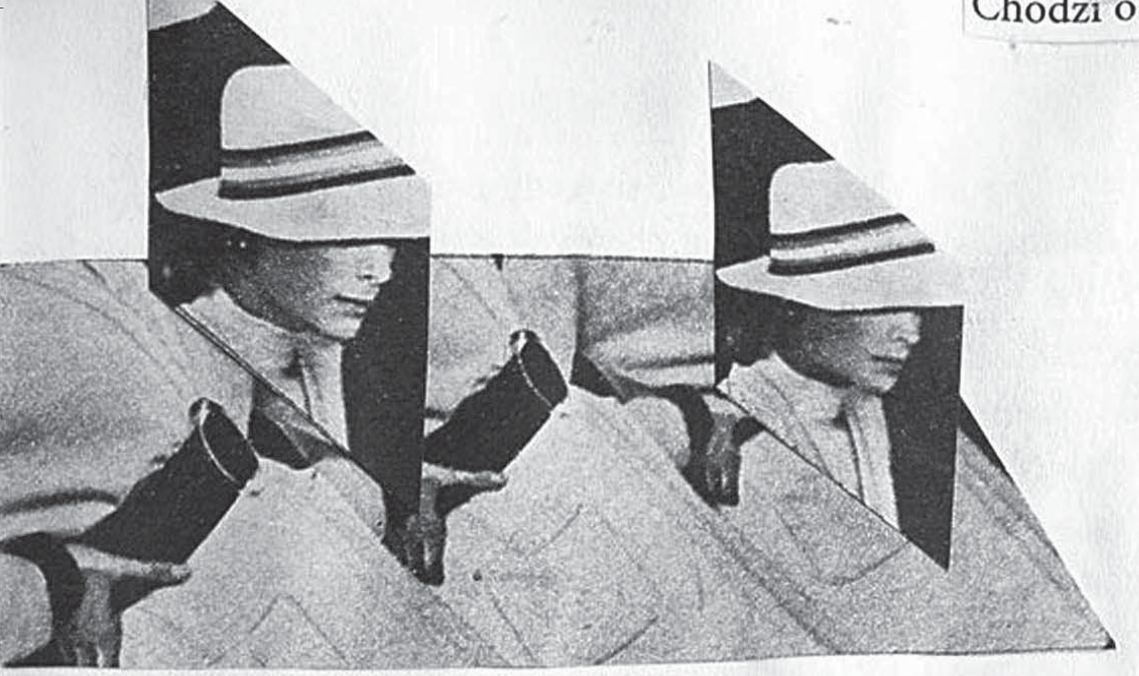
Dano znak orkiestrze, aby z milkła. Sekou Touré przemaw Bez kartki. Bezpośrednio, zroz miale, krótko. W kraju, w kt rym prasa jest jeszcze w pow jakach (choćby ze względu n znaczną jeszcze liczbę analfab tów), a radio jest jeszcze luksu sem — słowo mówione, na wi cu, na manifestacji jest niep równanie ważniejsze niż u na Przywódca, działacz musi umi przemawiać.

„Zawsze mówimy cudzozien jącym do nasz go kraju, że mogą w Gwin zn jącą z ch robami. Nie wstydzimy się teg że nie jesteś aci mówi Sekou Touré. — Ale znaj oni również na każdym kroku l

Copyright © for
Copyright © for the
Copyright © for this
Copyright © by



The Fragile Absolute: Or,



Chodzi o wiarę w

PRZEDMOWA

możliwość lepszego,

tak zwanej „myśli”

NAJSZYBSZY

ma przeciwstawić się

WADA

CZY ¿

PRZEPIS

proces zbawienia

zarzut ten stosuje się wyłącznie do jego autentycznego wyzwalającego rdzenia. Zamiast godzić się na taką defensywną pozycję, należy odwrócić strategię,

figury...

autentyczne dziedzictwo jest zbyt cenne, dla jego przekształcenia w korpus rzeczywistości wczesnego autentycznego skostnienia taka „obrona autentyczności" jest sposobem jej zdrady, do którego moglibyśmy mieć bezpośredni dostęp,

chodźmyż tedy w noc!"[6].

najlepszym sposobem, by uchwycić sedno społecznej i ideologicznej budowli bytów nieistniejących, które jednak utrzymują się i nadal wywierają swój wpływ jest to, że są one częścią która niczego nie zapomina i niczego nie może się nauczyć, pogrąża się w szczególny status nawiedzającego ją widma. ten wir (samo) współistnienia marzenia, samo niedookreślenie i zmienne wskazują na ich widmowy status, jakby nie istniała w ogóle rozstrzygająca odpowiedź

to my jesteśmy ostatnim bastionem i brakiem skuteczności ostatniego ogniwa – przynajmniej domyślnie utajoną prawdą całego tego ruchu wyznaczania i przemieszczania. To enigmatyczne zwielokrotnione przemieszczanie projektuje swój własny, pozostający w cieniu, często nieuznawany oficjalnie ideologiczny antagonizm – umiejscowienie symptomów konwersji wyobrażonej anatomii nie tylko jest utrzymującą się resztkę jej nieuznawanej przeszłości – i być może jest to nawet ważniejsze – że właśnie o tyle, o ile

PIELĘGNUJ

postrzeganie terenu,
wojowniczych namiętności, które należy
przeciwstawić procesowi rozwiązywania konfliktów
neutralnego do-
broczynnego obserwatora,
który sławi egzotyczną autentyczność Innego,

STOSUJĄC

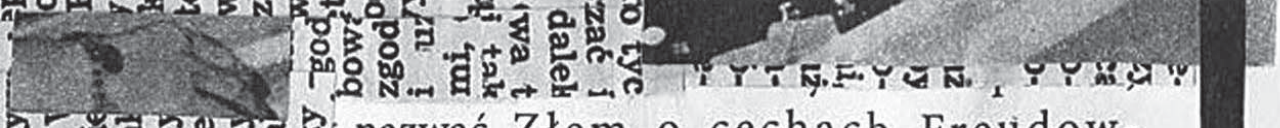
pozwala również rozpoznać inną cechę
percepcji przemieszczonego
w tych poprawnych czasach
do woli
jako
współczesną reinkarnację
samego rejonu
tego stwierdzenia,

identyfikacja jest, by tak rzec, częścią gry

, podczas gdy również pokazuje zabawnie pompatyczną fałszywą godność

„głębi" towarzyszącej prawdziwej osobowości.

globalne urefleksyjnienie/zapośredniczenie wytwarza swoją własną brutalną bezpośredniość, którą najlepiej



nazwać Złem o cechach Freudowskiego „tego", ponieważ nie opiera się na żadnych utylitarnych bądź ideologicznych przesłankach.

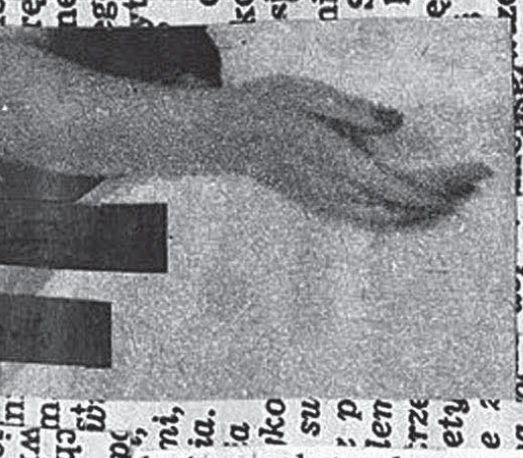
Wróćmy

zatem

[w:] tenże,

wiary.

lekcja główna ideologiczna przez wskazanie innej kluczowej cechy owego refleksyjnego z powodu jej nieodłącznych właściwości poszanowania powinna zostać zachowana w jej wyjątkowości, nie zaś rozpuszczona w tyglu tożsamości, jakich żądają dla siebie inni. Zbyt łatwym rozwiązaniem jest mechanizm nieuznawania bądź zaprzeczenia rzeczywistości charakterystyczny dla fetyszystycznego rozdarcia: tego refleksyjnego który należy dopiero przeniknąć



O PIELĘGNACJĘ

„tego", którego strukturę i motywację stanowi podstawowa nierównowaga w stosunku między „ja" i *jouissance*, realizuje elementarne „krótkie spięcie" w relacji podmiotu z pierwotnie utraconym obiektem-przyczyną jego pragnienia

Powinniśmy tutaj zaproponować następującą spekulatywną tożsamość: wybuch gwałtownej bezpośredniości, pokazującej wyłącznie czystą i nagą niewinność i urefleksyjnione: „wolne skojarzenia" typowych teorii globalnego urefleksyjnienia interpretacji

głównym celem jest systematyczna budowa

-W

powołując się na malejącą

i jej ideologicznej legitymizacji

jedność praktyki

bezsilność interpretacji jest również nie-

odzownym rewersem uogólnionej refleksyjności

o tyle, o ile czerpie swą moc z pewnego minimalne-

go „prerefleksyjnego" konkretnego podłoża, które wymyka się zasięgowi

refleksji, i opiera się na nim.

uogólnienie refleksyjności za-

chodzi za cenę nieskuteczności interpretacji,

tym bardziej

że wchodzimy aktualnie

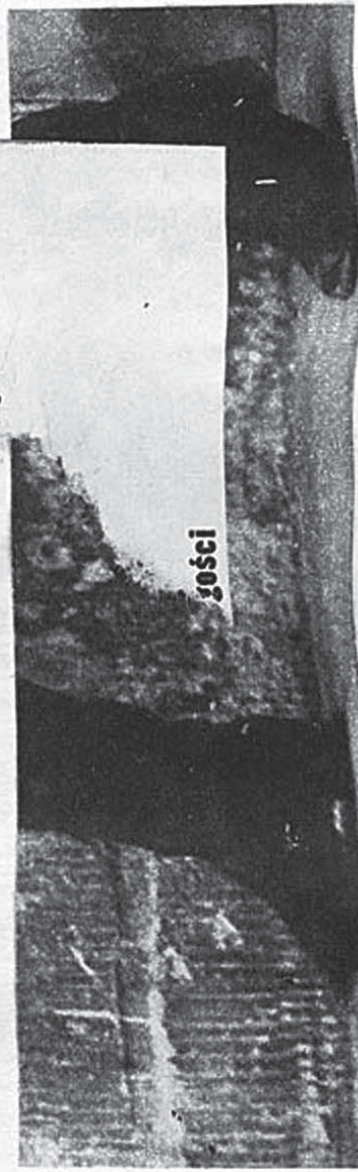
w porządek

w któ-

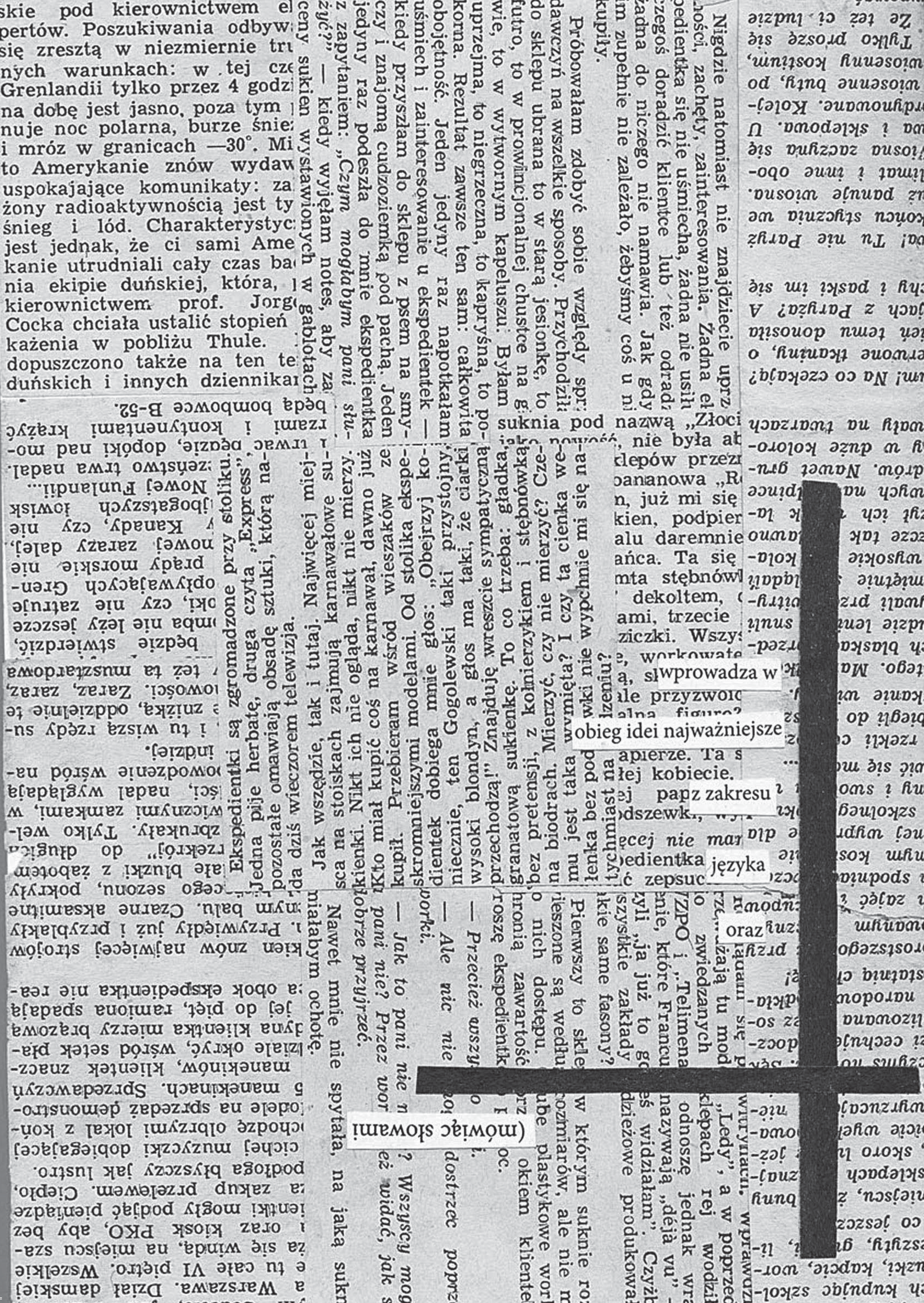
nadmierne

wyraźnie czerpie energię z „wypartego" wymiaru

nadal po cichu zakładamy, że porządek jest w pewien sposób w końcu odnalezionym „naturalnym” jako swego rodzaju namiętności lub jako konflikty mają-ce podstawy w identyfikacji z globalnym urefleksyjnieniem przez jej bezpośrednią odwrotność,



nie. Długość do ustalenia


skie pod kierownictwem e
pertów. Poszukiwania odbyw
się zresztą w niezmiernie tr
nych warunkach: w tej cz
Grenlandii tylko przez 4 godz
na dobę jest jasno, poza tym
nuje noc polarna, burze śnie
i mróz w granicach —30°. Mi
to Amerykanie znów wydaw
uspokajające komunikaty: za
żony radioaktywnością jest ty
śnieg i lód. Charakterystyc
jest jednak, że ci sami Ame
kanie utrudniali cały czas ba
nia ekipie duńskiej, która,
kierownictwem prof. Jorg
Cocka chciała ustalić stopień
każenia w pobliżu Thule.
dopuszczono także na ten te
duńskich i innych dziennika
wprowadza w
obieg idei najważniejsze
z zakresu
języka
oraz
(mówiąc słowami)