

Łukasz GUZEK

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

DOKUMENTACJA, CZYLI JAK ZOBACZYĆ NIEWIDOCZNE. PODSTAWY METODOLOGICZNE ANALIZY I INTERPRETACJI DZIEŁ EFEMERYCZNYCH

Praca z dokumentacją w przypadku dzieł efemerycznych jest koniecznością. Brzmi to jak metodologiczny truizm. Jednak za tą prostą konstatacją kryją się liczne problemy, jakim musi sprostać badacz tego typu dzieł. Ponieważ pierwszym przykazaniem badacza jest wątplenie, co tu oznacza m. in. pytanie o nieoczywistość dokumentacji, a w przypadku dokumentacji wizualnej, pytanie o to, co widzimy. Poniżej przedstawie schemat stanowiący ekstrakt zaczerpnięty z kilku prac, których autorzy mierzyli się na poziomie meta z warunkami możliwości interpretacji dzieł. Na podstawie rezultatów ich badań, traktowanych wybiórczo, powstał prezentowany w tym tekście schemat metodologiczny pracy z dokumentacją dzieł efemerycznych, głównie sztuki akcji, choć nie tylko.

Zacznijmy jednak te rozważania od stwierdzenia statusu dokumentacji. Jeżeli efemeryczność jest założeniem projektu artystycznego, to dokumentacja stanowi jedyny artefakt powstały w wyniku jego realizacji. Przy tego typu podejściu następuje usamodzielnienie artystyczne dokumentacji. Nie jest więc ona czymś wtórnym, czy drugorzędym (wobec oryginalnego dzieła). Ma status równy dziełom. Tym różni się od statusu reprodukcji. Piszę to z pełną świadomością postmodernistycznej gry tym statusem, tak jak ma to miejsce w cyklach prac fotograficznych Sherrie Levine. Są one oparte na innej metodzie, czyli innej teorii, niż dyskutowana tu praca z dokumentacją. Relacja oryginał/reprodukcja jest oparta na tożsamości wizualnej, a przesunięcia między nimi dokonują się w polu interpretacji, a więc dyskursu. Obraz van Gogha czy portret Evansa można przecież interpretować niezależnie od współczesnej rekontekstualizacji dokonanej przez Levine. Natomiast relacja dzieło efemeryczne/dokumentacja jest oparta na przesunięciu transmedialnym (realizowaniu pracy

w odmiennych mediach sztuki), z których każde zachowuje swój charakter artystyczno-formalny, powstaje z zastosowaniem właściwych sobie środków artystycznych, które mogą zostać wyodrębnione i poddane analizie. Zachowują tym samym swoją odrębność artystyczną. Choć na poziomie interpretacji, dyskursu pozaartystycznego i dokonywanych rekontekstualizacji zdobywane w procesie recepcji dzieła informacje się uzupełniają, budując znaczenie dzieła, które tym niemniej może podlegać zmianom w historii.

Dokumentacja wizualna może więc być badana tak jak dzieła sztuki, jak obrazy, artefakty. Tak dzieje się w przypadku dzieł sztuki akcji, dzieł procesualnych i konceptualnych. Status dokumentacji-dzieła wiąże się w historii sztuki z powstaniem sztuki konceptualnej w końcu lat sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych i utwaleniem jej dominacji na scenie artystycznej co najmniej na całą dekadę (w zależności od ośrodka nawet dłużej, co jest także przypadkiem sztuki Polskiej). Chociaż oczywiście zjawiska akcjonistyczne oraz zagadnienie ich dokumentowania są znacznie starsze (happening, czy jeszcze wcześniejsze działania w ramach formacji awangardowych I połowy XX wieku zwłaszcza takich jak dadaizm i surrealizm). Niemniej jednak, to na gruncie sztuki konceptualnej nastąpiło przesunięcie z artefaktu na znaczenie (tworzenie znaczeń – *making meaning*), a więc nastąpiło odwrócenie tradycyjnej hierarchii wartościowania dzieł. To też stworzyło podstawy dla rozwoju działań efemerycznych (konceptualnych, performerskich, instalacyjnych, nowomediacyjnych), a w konsekwencji dla ustanowienia pierwszorzędnej roli dokumentacji obrazkowej w badaniach nad sztuką. Dzisiejsza sztuka, w rozumieniu formy powstających dzieł oraz sposobów aranżacji (instalacji) wystawienniczych, ma w znacznej mierze (w sensie ilościowej produkcji dzieł, projektów, wystaw) charakter postkonceptualny. Oznacza to, iż stanowiska wobec dokumentacji wypracowane w okresie dominacji sztuki konceptualnej w latach siedemdziesiątych pozostają aktualne, zachowują funkcjonalność jako rozwiązania praktyczne w metodologiach artystycznych i badawczych.¹

Nawiązując do ogólnie sformułowanej tematyki prezentowanego tu bloku tekstów: „Sztuka w procesie – o nieznośnej lekkości bytu? Ochrona, konserwacja i restauracja dzieł sztuki efemerycznej” chcę poruszyć kilka kwestii związanych z zagadnieniem korzystania z dokumentacji w badaniach nad dziełami sztuki efemerycznej. Szczególny status takich dzieł powoduje, iż wymagają one zastosowania szczególnej metodologii badawczej. Jej konstruowanie jest wciąż na etapie rozpoznawania możliwości. Poniżej przedstawiam propozycję teoretycznych podstaw takiej metodologii, a więc stanowisko meta metodologiczne. Poszukując odpowiedniego punktu wyjścia dla tego typu rozważań, odwołuję się do refleksji metodologicznej Georgesa Didi-Hubermana, zawartej w jego książce *Przed obrazem*. Pierwsze założenie mojego tekstu stanowi teza, iż specyfika badań dokumentacji dzieł efemerycznych powoduje, iż z natury rzeczy zajmujemy się tym, co „przed obrazem”. Tytuł książki Didi-Hubermana - *Devant l'image* – równie dobrze można by oddać jako „wobec obrazu”. W takim sensie treść książki mówi o sytuacji, gdy stajemy wobec obrazu, i... No właśnie. Patrzymy, ale czy widzimy? I czym jest to nasze patrzenie na obraz?

Zaznaczmy od razu, iż Didi-Huberman mówi o recepcji obrazu malarskiego, podczas gdy my mówimy o obrazie fotograficznym i filmowym, ewentualnie obiekcie post performance. Analizom w książce poddawany jest obraz wykreowany, a nie zdokumentowany, odzwierciedlony na nośniku. Taki obraz z założenia lub z natury rzeczy pozostaje w relacji z istniejącą rzeczywistością. Niemniej jednak, mimo iż zmienia to nastawienie do obrazu, to nie zmienia sytuacji odbiorczej, faktu, iż stajemy wobec obrazu. Zresztą, także Didi-Huberman, próbując przybliżyć sytuację odbiorczą w jakiej znajduje się widz przed obrazem, sięga po dobrze znaną kategorię opisową – *punctum* Rolanda Barthesa.² Choć odnosi się ona do recepcji obrazu fotograficznego, to – jak się okazuje – można ją zuniwersalizować i odnieść do odbioru wszelkiego rodzaju obrazów, gdyż

zawsze, świadomie bądź intuicyjnie, mamy w nich wyznaczony element koncentrujący naszą uwagę i organizujący percepcję całości obrazu. Tak więc, mimo odmiennej egzemplifikacji jaką posługuje się w swojej książce Didi-Hubermana, nie odbiegamy tu od sedna jego rozważań, odnosząc je do obrazu medialnego. Ponadto, przed obrazem, wobec obrazu-dokumentacji, oznacza nie tylko sytuację wobec tego konkretnego artefaktu, ale i sytuację wobec dzieła w sensie następstwa czasowego – przed obrazem-dokumentacją była akcja, bądź inne dzieło o efemerycznym charakterze. W takim przypadku sformułowanie „przed obrazem” oznacza, iż mówimy o dziele zdokumentowanym, ale nieistniejącym na mocy założenia artystycznego i z racji zastosowanych środków artystycznych. Dla zbudowania świadomości meta metodologicznej badań tego typu dzieł jest to ważna okoliczność, do czego wrócę w kolejnych akapitach.

Głównym przedmiotem refleksji Didi-Hubermana są relacje między słowem (opisem, interpretacją) a obrazem oraz - tak przez niego nazywane – „aporie”, czyli zakłócenia jakie obraz wprowadza w wiedzę, naszą wiedzę o świecie rzeczywistym. Stąd też wynika znaczenie jego podejścia dla prowadzonych tu rozważań: Didi-Huberman, jako historyk sztuki, zgodnie z założeniami tej dyscypliny, czyni metodologicznym punktem wyjścia swoich analiz dzieło, którego prawidłowe rozpoznanie, a więc zgodne z rzeczywistością, jest punktem wyjścia interpretacji. A w dokumentacji dotyczy to rozpoznania dzieła efemerycznego. Chodzi o sytuację, gdy mówimy o tym, co wiemy, a nie o tym, co przedstawia obraz. Kontekstualizujemy obraz, naginając go do naszej narracji. Zamiast trzymać się obrazu i jego „literary” – opowiadamy „własne” historie. Fenomenologię zastępują ekfrazy. Autor książki rozważa przykład interpretacji, jakiej podlegał w historii sztuki, na przestrzeni lat, obraz Vermeera *Koronczarka* oraz kilka innych znanych dzieł. Szczegółów recepcji tego i innych wymienionych obrazów nie będę tu streszczał, odsyłając do tekstu Didi-Hubermana. Natomiast do jego zestawu dodałbym inny przykład - historię interpretacji i narracji budowanych wokół obrazu (cyklu obrazów) van Gogha przedstawiających buty. I tak: najpierw Martin Heidegger w eseju „Źródło dzieła sztuki” (1935-37) przedstawia ten obraz jako ilustrację egzystencji chłopki (!). Następnie Meyer Schapiro pisze ostrą krytykę Heideggera, zarzucając mu konfabulację, a nie obserwację dzieła van Gogha, stwierdzając, iż są to buty samego artysty i wyrażają jego sytuację egzystencjalną, co wydaje się równie nie mające uzasadnienia, jak i prawdopodobne, a na pewno pasujące do narracji artykułu „Martwa natura jako przedmiot osobisty” (1968). Po czym do dyskusji włączył się Jacques Derrida rozprawą „Prawda w malarstwie” (1978) – to prawda, której stwierdzić w sztuce nie sposób, gdyż nie leży ona w rzeczy przedstawionej, a ma charakter transcendentny i mówi najwięcej o artyście, niejako w oderwaniu od obrazu.³ To skrótowe i może zbyt pobieżne streszczenie stanowisk w owej fascynującej dyskusji, ma na potrzeby tych rozważań dowieść nieoczywistości obrazu, który zmienia się w dyskursie, w słowach, jak wskazał Didi-Huberman.

Autor *Przed obrazem* zaleca historykowi sztuki w sytuacji, gdy staje wobec obrazu postawę otwartości spojrzenia na obraz. Otwartość oznacza tu brak przedsądów, spojrzenie pozbawione uprzedzeń, założeń, oczekiwań utrudniających wgląd w obraz, zobaczenie tego, co przedstawione, a nie tego, co chcielibyśmy zobaczyć. Zarazem jest to także cecha pracy każdego naukowca, chcącego rzetelnie uprawiać naukę. Nie tylko badacza obrazów. Ostatecznie wynikiem pracy jest zbudowanie reaktualizującej narracji, wyłaniającej się z opisu przedstawienia. Narracja pozwala na przekroczenie przedmiotowego poziomu opisu obrazu-dokumentu w kierunku dynamicznego, a więc performatywnego ujęcia znaczenia dzieła, pozwala na tworzenie znaczeń, w rozumieniu konceptualnego podejścia do dzieła, jakie wprowadził do sztuki Joseph Kosuth. Ba, ale jak ową postulatywną otwartość zmienić w metodę pozwalającą patrzeć i dostrzegać. Zalecenie pada już we wstępie: „Dialektyzować.”⁴ Szczegóły owej metody dialektycznej zostają streszczone natomiast w konkluzji książki. To dialektyka szczegółu i połąci. I o ile sposób rozumienia szczegółu nie wymaga tu przybliżenia

– rozmaite przedmioty, rekwizyty, pojawiają się w dokumentacji i domagają się identyfikacji i powiązania z całością dzieła, to połać brzmi cokolwiek tajemniczo i nawet niemal staropolsko, jak słowo nie nowoczesne, nieużywane w dzisiejszym języku. Dodajmy, iż w związku z połącią pojawia się w tekście Didi-Hubermana odniesienie do *punctum* Barthesa, a więc do tego, co w obrazie przyciąga uwagę, decydując o odbiorze całości, regulując także ruch spojrzenia na dzieło. Tak jak *punctum* przyciąga wzrok: mimowolnie, w sposób konieczny, tak też połać to fragment płaszczyzny, która przyciąga uwagę, choć nie jest czymś, co w sposób pewny, z pełną świadomością identyfikujemy w procesie odbioru, tak jak szczegół.

Wróćmy jednak do słowa połać – *pan*. Oprócz znaczeń z grubsza odpowiadających owej połąci, a dokładniej wszelkiej płaskiej powierzchni, płaszczyzny (jak płaszczyzna – lico obrazu), słowo to jest używane w specyficznym żargonie filmowym, gdzie oznacza pewien sposób prowadzenia kamery, mianowicie taki, by ogarnąć całość sceny. Ruch kamery jest tu podobny do przesuwania wzrokiem po otoczeniu. Artyści lat siedemdziesiątych, zwłaszcza związani z Warsztatem Formy Filmowej (1970-1977), wielokrotnie w swoich pracach podawali analizom strukturalnym taki sposób filmowego ujęcia. Zadaniem, jakie stawiali sobie Warsztatowcy, było ukazanie podstaw budowy obrazu filmowego, badanie medium w jego specyfice, a mówiąc nieco metaforycznie (ale zgodnie z założeniami dominującego wtedy konceptualizmu) – języka filmu. Eksperymentalne prace tego typu (fotograficzne i filmowe) ukazywały także świadomość filmowca – twórcy obrazów, jego widzenie obrazu przed powstaniem obrazu zanotowanego na błonie filmowej. Ćwiczeniom sposobu użycia kamery był poświęcony, szczególnie dla nas tu przydatny jako ilustratywny przykład, film Ryszarda Waśko *A-B-C-D-E-F = 1-36* (film na taśmie 35 mm, rok produkcji 1974, 6 min 10 sekund). Scenografię do filmu stanowiła zamocowana na ścianie plansza, podzielona w poziomie na sześć kwadratowych pól w dwóch rzędach od A-B-C i D-E-F, a każde z tych pól dzieliło się na sześć kolejnych kwadratów w dwóch kolumnach. Całość pola planszy była ponumerowana od 1 do 36 (sześć pól w sześciu rzędach).⁵ Film polegał na zaprezentowaniu opisu zadania (słyszanego zza kadru) oraz na jego wykonaniu – ruchu kamery po poszczególnych polach, w rozmaitych kierunkach. Zadania były proste i skomplikowane. I w zależności od tej komplikacji przejazd kamery po płaszczyźnie opisywał ją w różny sposób. Film stanowił strukturalną ilustrację ćwiczenia operatorskiego ze sposobu budowania całościowych ujęć, właśnie owego *pan*. Zgodnie z założeniami Warsztatu Formy Filmowej film Waśki nie pokazywał narracji filmowej, nie służył tworzenia kina „literackiego”, ale ujawniał „kuchnię” pracy filmowca. Pokazywał więc to, co jest istotą oglądanego przez nas obrazu filmowego, a z czego najczęściej nie zdajemy sobie sprawy, śledząc akcję w kinie i spojrzenia bohaterów przesuwających wzrok po scenie, czy pejzażu. Taki obraz ukazuje nam całość, a nie szczegóły, ewentualnie narracja prowadzi nas dialektycznie od ujęć ogólnych do wskazania szczegółu (zbliżenia). Jednak, oprócz pokazu warsztatowej wiedzy filmowca, Waśko pokazał coś jeszcze, coś, co jest tu dla naszych rozważań istotne – dynamikę spojrzenia na połać, owo błędzenie wzrokiem (tu kamerą) od jednego do drugiego oznaczonego cyfrą pola. W opisie Didi-Hubermana właśnie tak odbieramy połać, co więcej relacja szczegół/połać została opisana przez niego jako relacja dialektyczna, a więc dynamiczna. A mówiąc innym językiem – performatywna. Performatywność odbioru połąci stanowi część owej meta metodologicznej świadomości, tu zracjonalizowanej i zilustrowanej w obrazie filmowym Waśki. Odbiór obrazu jest więc dynamiczny, co wynika z natury recepcji połąci czy płaszczyzny obrazu. Kontemplacja, kojarzona z biernym odbiorem (w przeciwieństwie do partycypacji) okazuje się także swoistym performance patrzenia i dostrzegania.

Połać niesie z sobą ryzyko, gdyż to jej recepcja prowadzi do tworzenia znaczeń, do interpretacji, narracji (jakie to ryzyko pokazują przytoczone przykłady). W tym procesie wskazany został kolejny moment dynamiczny – mianowicie hermeneutyka, budowanie relacji między częścią (szczegółem), a całością (połącią) i spo-

sobem odczytania (narracją), a więc przełożeniem obrazu na słowa. Ostatecznie więc pozostają słowa opisu. Wbrew potocznemu powiedzeniu, obrazy nie mówią same za siebie. Mówią tyle, ile my o nich powiemy. Słowa pozwalają zobaczyć niewidoczne. Słowa są narzędziem wzroku, aparatem widzenia tego, co znajduje się przed obrazem, co go poprzedza, a co studiujemy na podstawie dokumentacji. Didi-Huberman odwołał się tu do wzorcowej dla każdego historyka sztuki, triadycznej metody badania obrazów Panofskiego, czyli opisu ikonograficznego i analizy ikonologicznej.⁶ W przytoczonych przykładach, *Koronczarki* Vermeera i butów van Gogha, nastąpiło jednak przejście od razu do poziomu interpretacji ikonologicznej, z pominięciem etapu opisu i identyfikacji typu. W ujęciu Didi-Hubermana, jego sposób przedstawienia w analizach obrazu roli szczegółu i polaci stanowi próbę powrotu na ten etap. Zwłaszcza ten pierwszy, analizy preikonograficznej, gdy koncentrujemy się na opisie formy. Na tym etapie, po dokonaniu opisu, możemy wyodrębnić środki artystyczne i dokonać porównań dzieł, wskazując zarówno ich cechy wspólne, jak i indywidualne oraz sytuując ich występowanie na osi czasu, identyfikując procesy historyczne u ich początków, u źródeł, a to przecież zadanie historyka sztuki. Ten etap, w przypadku oparcia badań na dokumentacji, pozwala na prace z dziełami efemerycznymi tak jak z innymi dziełami, najpewniej figuratywnymi, jakie miał na myśli Panofski. No cóż, performance to także rodzaj sztuki figuratywnej, jak dowodzi dokumentacja. Tu raz jeszcze potwierdzona zostaje samodzielność dokumentacji, co zostało wskazane wyżej, jako rezultat innych badań nad dokumentacją. Na podstawie dokumentacji można analizować performance tak jak inne dzieła. Niekompletność, fragmentaryczność czy niedoskonałość techniczna dokumentacji nie unieważnia tego stanowiska, gdyż analiza ikonograficzna dzieł dawnych również odbywa się często „w ciemno” wobec braku źródeł i dokumentów pisanych. I często, mimo sukcesów tej metody, dzieła pozostaną niewyjaśnione. Także wobec dzieł znacznie bliższej przeszłości równie często jesteśmy skazani na niewiedzę i domysły. Nie jest to więc cecha dzieł dawnych, a naturalnych procesów pogrążania się w niepamięć, zapominania i utraty danych. Było to także moim doświadczeniem związanym z pisaniem historii sztuki akcji, a więc historii stosunkowo nieodległej.

Rozważmy jeszcze jeden aspekt różniący przedstawienie obrazowe, będące punktem wyjścia Didi-Hubermana, i dokumentację dzieła efemerycznego. Otóż ten historyk sztuki czyni w swojej książce tematem rozważań obraz malarski, który jest z natury rzeczy pojedynczy. Co prawda buty van Gogha są cyklem, ale poszczególne obrazy są tak różne, że łączy je tylko ogólny temat. Tymczasem dokumentacja foto i filmowa dzieł efemerycznych rzadko występuje jako pojedynczy obraz. Najczęściej mamy do czynienia z serią ujęć. Tak też prezentowali swoje prace artyści – jako plansze z zestawem kadrów z jednego działania (projektu). W procesie odbioru i analizy dokumentacji powtarzamy więc kilkakrotnie ową czynność przesuwania wzrokiem po polaci – powtarzamy nasz *pan*. Nawiązując do słownictwa zaczerpniętego z teorii informacji, mamy tu do czynienia z przekazem redundantnym, a więc nadmiarowym (te same informacje są powtórzone w takiej samej bądź bardzo zbliżonej postaci obrazowej, w zestawie kadrów, ujęć). Taki przekaz pozwala uniknąć szumów, a więc zakłóceń odbioru informacji. Przytoczone wyżej przykłady interpretacji *Koronczarki* czy butów można uznać za rodzaj zakłócenia odbioru, zakłócenia wprowadzonego w proces widzenia obrazu przez założoną na wstępie narrację determinującą sposób widzenia, ów *pan* – całościowe ujęcie pomijające szczegóły. Powyższe odniesienie do teorii informacji, zastosowanej w badaniach nad sztuką (obrazem), zaczerpnięte od Mieczysława Porębskiego.⁷ W konkluzji akapitu poświęconego kwestii redundancji napisał on: „Sztuka jest grą, która toczy się o informację istotną.”⁸ Ta istotna pojawia się na poziomie meta (metaszuki), a więc gdy dokonujemy transgresji, przekroczenia poziomu dzieł, by spojrzeć na całość i zobaczyć relacje między dziełami. Inaczej jest to sposób charakteryzujący spojrzenie na polać – *pan*. W innym przykładzie, przytoczonym w książce Didi-Hubermana, opisuje on pustą przestrzeń we fresku Fra Angelico. Analiza znaczenia tej pustki przynosi pogłębione wyjaśnienie znaczenia sceny Zwiastowania, o typowej ikonografii. Rozwiązuje nie tylko

zagadkę ikonologiczną, ale i wyjaśnia sens użycia środków artystycznych. Wyjaśnienie tkwi nie w szczególe, a w płaszczyźnie, która przyciąga wzrok, jak *punctum*, mimo iż jest pusta, pozbawiona informacji, ale właśnie jako połąć (*pan*) jest informacją. Tak jak w filmie Waśki, istotna informacja jest zawarta w samym ruchu kamery, a nie w obrazie, który pokazuje.

Podsumowanie

Dialektyka szczegółu i połąci łączy się z hermeneutycznym kołem interpretacji części i całości. Rola połąci, całościowego spojrzenia na obraz, polega na przeniesieniu interpretacji na poziom meta, uogólnienia i tworzenia znaczeń. W obrazach dokumentacji (seriach obrazów) to meta metodologiczny poziom analizy dostarcza metod rozumienia i interpretacji dzieła efemerycznego, jego relatywizacji, kontekstualizacji w obszarze środowisk, nurtów, przez porównania z innymi dziełami.

Sztuka o formach efemerycznych stanowi ważny składnik historii sztuki, co najmniej od początku epoki modernistycznej, a zapewne można bronić tezy, iż jest to stały składnik historii sztuki i kultury wizualnej. Tym niemniej w badaniach nad sztuką stanowi ona wciąż *blind spot*, a mówiąc inaczej *black matter* historii sztuki, pomijany w badaniach. Ta próba, jak i inne podejmowane przez mnie w innych publikacjach, mają za zadanie przywrócić obszarowi badań nad sztuką dzieła i inne zjawiska o charakterze efemerycznym, tak bądź inaczej zdematerializowane, a więc takie, do których wypracowane dotąd metody badań się nie stosują, bądź stosują w bardzo ograniczonym zakresie. Podjęcie prób zbudowania metodologii takich badań, jest, wobec znacznego ilościowego zasobu takich dzieł stworzonych w historii sztuki i wciąż rosnącego współcześnie z uwagi na postkonceptualny charakter dziś tworzonej sztuki, jednym z ważnych zadań stojących przed naukami o sztuce. Wymaga także zintegrowania wysiłków wielu dyscyplin, m.in. takich, jak nowoczesne konserwatorstwo.

Przypisy

¹ Badaniem zjawiska dokumentacji zajmuję się od lat dziewięćdziesiątych. Wyniki prezentowałem w licznych publikacjach. W sposób syntetyczny zostały one przedstawione w mojej ostatnio wydanej książce *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce* (Toruń, Warszawa: Tako, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2017). Znajdują się w niej odnośniki do innych książek i artykułów, w których omawiam szczegółowe kwestie powiązane z szerokim i wielowątkowym zagadnieniem dokumentacji i dokumentowania sztuki.

² George Didi-Huberman, *Przed obrazem* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 179-passim.

³ Dyskusję o obrazie butów van Gogha streściła Agata Stronciwilk, „Buty van Gogha, czyli spór o interpretację,” *Fragile* nr 1 (23) (2014): 28-33.

⁴ Didi-Huberman, *Przed obrazem*, 11.

⁵ Zob. Józef Robakowski, red., *Żywa Galeria, łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992* (Łódź: Łódzki Dom Kultury – Galeria FF, 2000), 149.

⁶ Autor w przypisach uznał za konieczne przypomnienie tabeli prezentującej trzy etapy analizy dzieł wg Panofskiego: Didi-Huberman, *Poza obrazem*, 197.

⁷ Por. Mieczysław Porębski, *Sztuka a informacja* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986), passim.

⁸ Ibidem, 36.

Bibliografia

Didi-Huberman, George. *Przed obrazem*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.

Guzek, Łukasz. *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*. Toruń, Warszawa: Tako, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2017.

Porębski, Mieczysław. *Sztuka a informacja*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.

Robakowski, Józef, red. *Żywa Galeria, łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*. Łódź: Łódzki Dom Kultury – Galeria FF, 2000.

Stronciwilk, Agata. „Buty van Gogha, czyli spór o interpretację.” *Fragile* nr 1 (23) (2014): 28-33.