





STOWARZYSZENIE
SZTUKA
I DOKUMENTACJA

Redaktor naczelny / Chief Editor – Łukasz Guzek

Redaktor sekcji / Section Editor – “Art & Text: Conceptual Art” – Kristine Stiles

Redakcja przypisów i bibliografii / Notes & bibliographies

– Małgorzata Kaźmierczak

Sekretarz Redakcji / Managing Editor – Małgorzata Kaźmierczak

Redakcja / Editorial Board – Józef Robakowski, Aurelia Mandziuk-Zająchkowska, Adam Klimczak

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, Tomasz Majewski

Korekta w języku polskim / Polish proofreading – Beata Śniecikowska

Korekta w języku angielskim / English proofreading – Anne Seagrave

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>

Druk / Print

DRUKARNIA B3PROJECT, 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>

nakład 300 egz. / circulation 300 copies

Spis treści / Table of Contents

ART & TEXT: CONCEPTUAL ART

Kristine Stiles, Foreword	6 - 7
Erin Hanas , "Reconfiguring the Archive by Reconceptualizing the Ideal Academy: Wolf Vostell's <i>Fluxus Zug</i> "	9 - 16
John Stadler , "What Will Be: The Deferred Language of Vito Acconci"	17 - 22
Camila Maroja , "Transforming Spectators Into Witnesses: Artur Barrio's <i>Bloody Bundles</i> "	23 - 29
Jasmina Tumbas , "Tót and TÓTal JOY of Nothing"	31 - 37
Laura Moure Cecchini , "Vincenzo Agnetti and the Poetics of Zeroing"	39 - 44
Amanda Suhey , "Conceptual Strategies in the Art of Guillermo Núñez: Object, Document, Testimony & Nation"	45 - 51
Kency Cornejo , "No Text without Context: Habacuc Guillermo Vargas's <i>Exposition # 1</i> "	53 - 59
Jung Choi , "Conceptual Laboratory of Depth: Olafur Eliasson's <i>Your Atmospheric Colour Atlas</i> "	61 - 66
Bibliography	69 - 71

VARIA

Paulina Sztabińska , „Dokumentacja, ślad i kreacja artystyczna"	75 - 82
Bibliografia	82
Katarzyna Podpora , „JAN [in the context of] <i>WONDERLAND</i> – »cytat performowany« w praktyce sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego"	83 - 90
Bibliografia	90
Bartosz Zając , „Obrazy (w) historii: film kompilacyjny i francusko-niemieckie kroniki filmowe w latach 1940-1944"	91 - 104
Bibliografia	104
Łukasz Guzek , „Plenery w Osiekach jako model historii sztuki polskiej lat siedemdziesiątych"	105 - 114
Bibliografia	114
Manfred Bator , „Medium, obraz czy lustro natury? Głos w dyskusji"	115 - 131
Bibliografia	132
English Summaries	133 - 135
Tassilo Blittersdorff , JÖRG SCHWARZENBERGER (1943 - 2013)	137

ARCHIWUM

Artur Tajber, „Refleksja KONGER"	140
Władysław Kaźmierczak, „Manifest KONGER"	141



Art & Conceptual Art



Text:

FOREWORD

KRISTINE STILES

Łukasz Guzek and Małgorzata Kaźmierczak conceived of this special edition of *Art and Documentation* after learning about the research and articles authored by graduate students in "Art&Text: Conceptual Art," a graduate seminar I taught in the spring of 2011 at Duke University in North Carolina, USA. The seminar examined the history and theory of Conceptual Art from the early 1960s to the present, with special attention to global conceptualisms and the role of language in visual art. Eleven students participated in the seminar and eight contributed to this special issue. *Art and Documentation* presents the essays in a loose historical order, from the oldest work partially conceived in 1969 by the German artist Wolf Vostell, to the most recent work by the Danish-Icelandic artist Olafur Eliasson realized in 2009.

Erin Hanas focuses on Vostell's travelling installation *Fluxus Zug* (1981) to theorize his project as simultaneously an alternative academy (a concept based in his 1969 description of his "ideal academy"), a mobile museum (*Fluxus Zug*), and a conceptual approach to the archive as nomadic and calling attention to the flux of history and the manipulation of knowledge.

Examining what he calls the "deferred language of Vito Acconci," John Stadler performs a close reading of Acconci's untitled poem, "What will be" (1969), in the context of Acconci's transition from his activity as a poet to conceptual and performance art, and his creation of what Stadler theorizes as an example of Acconci's "index of indexes [whose] meta-indexical nature was governed by time."

The Brazilian artist Artur Barrio began making conceptual *situations* in 1969, the title he gave to his actions with *Bloody Bundles*. These works included confronting the unsuspecting public with cloth bundles of rotting meat, bones, and blood that he left in public sites, as a commentary on the Brazilian dictatorship's atrocities and disappeared citizens. Camila Maroja examines these works in the context of trauma and hiddenness.

Jasmina Tumbas looks at the Hungarian artist Endre Tót's conceptual sedition, manifest in the sign of "0," or zero, signifying the degradation of a life under State Socialism, and in his sardonic "TÓTaIJOYS," conceptual works realized principally in text, photography, and mail

art. World War II laid the foundation for Tót's work, art whose incipient birth dates from Mátyás Rákosi's repressive regime [1949-1956] and the Hungarian revolution, and matured during the grin cut by Communism under János Kádár [1956 to 1988], who lost Tót to West Germany in 1978 where he continued to be glad.

Vincenzo Agnetti also worked with the concept of "zero," or what he called "zeroing" strategies, a proposal to rethink how language and science inform and contribute to viewers' automatic responses to art and technology. Laura Moure Cecchini examines Agnetti's "poetics of zeroing" and how the Italian artist altered ordinary machines and appliances, and used the zero in texts, in order to disrupt and expose the ideological constructs intrinsic to the violence of industrial alienation and its affect in art.

Amanda Suhey explores the work of Guillermo Núñez following the Chilean *coup d'état* in 1973 when Núñez shifted from painting and sculpture to conceptual strategies in his serigraphy series *Libertad Condicional* (1975). Deploying photographs and texts from official documents, Núñez commented on psychological and physical torture, including his own arrest in 1974, subsequent political imprisonment in three prison camps and torture centers and exile to France in 1975.

Kency Cornejo unpacks the conceptual structure and historical context of the Costa Rican artist Habacuc Guillermo Vargas' *Exposition #1*, the notorious installation he created in Nicaragua in 2007, during which he chained a homeless street dog to the gallery wall and putatively left it there to starve to death. Cornejo minutely dissects the iconography of the complex work and the media frenzy that had millions throughout the world calling for the artist's death or criminal prosecution, while ignoring the conceptual foundations that the artist established for the work when he wrote in dog food on the gallery wall: "eres lo que lees" [you are what you read].

Finally, Jung E. Choi considers the phenomenological and conceptual approach to color in Olafur Eliasson's *Your Atmospheric Colour Atlas* (2009) and how, through color, the artist challenges conventional conceptions of space in order for viewers to discover the perceptual "thickness of the field-of-presence between space, time, and body."

On behalf of these scholars and myself, I would like to thank Łukasz Guzek and Małgorzata Kaźmierczak for the opportunity to published these articles in *Art and Documentation*.

- Laura Moure Cecchini, doctoral candidate in Art History, Duke University.
- Jung E. Choi, doctoral candidate in Visual & Media Studies, Duke University.
- Kency Cornejo (PhD 2014), Assistant Professor of Modern and Contemporary Latin American Art at the University of New Mexico.
- Erin Hanas (PhD 2013), Editorial Associate, Books Editorial, Duke University Press, Durham, North Carolina.
- John Stadler, doctoral candidate in the Literature Program, Duke University.
- Amanda Suhey, doctoral candidate in Romance Studies, Duke University.
- Jasmina Tumbas (PhD 2013), Assistant Professor in the Department of Visual Studies State University of New York in Buffalo.



RECONFIGURING THE ARCHIVE BY RECONCEPTUALIZING THE IDEAL ACADEMY: WOLF VOSTELL'S *FLUXUS ZUG*

ERIN HANAS

The German artist Wolf Vostell launched *Fluxus Zug* in 1981. While Vostell understood the artwork to be a travelling happening and an unconventional academy, I will present *Fluxus Zug* additionally to have been a conceptual, albeit temporary, museum that signified the changing cultural conceptions of history, as well as an alternative, conceptual archive, which Vostell manipulated with the aim of reviving and commenting on the troubled relationship between history, memory, and the Archive.

The Container Cars of *Fluxus Zug*

Fluxus Zug comprised nine shipping containers — two supplied by the Deutsche Bundesbahn (DB) and seven by the Hamburg-based shipping firm CONTRANS — that Vostell filled with multi-sensorial environments and documentation. The train traveled by flatbed railcars to sixteen cities in the German state of North Rhine-Westphalia (NRW) between May 1 and September 29, 1981. *Fluxus Zug* was open to the public for five days in each city, and was either parked in a train station or in a public square or park. Vostell travelled to the cities by car, where he held press conferences and discussions with visitors. NRW's cultural ministry financed the project, while consultant Dagmar von Gottberg and CONTRANS public relations officer Peter Kruse oversaw logistics and marketing. A person designated for every city organized local cultural activities to correspond with the schedule of *Fluxus Zug*. Student volunteers assisted the approximately 60,000 people who visited the mobile project during its tour.¹

Vostell began planning *Fluxus Zug* in 1979 after Gottberg and Kruse proposed circulating contemporary art throughout West Germany in CONTRANS containers. For Gottberg and Kruse, the novel idea enhanced the marketing of CONTRANS and its support of artists. For Vostell, *Fluxus Zug* offered an opportunity to revisit his earlier idea for an ideal academy, which he had conceived in early 1969. Vostell's model for an ideal academy embodied the era's collective, utopian spirit, as well as the trend in art away from objects towards concepts. Vostell did not realize his concept for an ideal academy at the time, but the idea is preserved in an interview and drawing published in

1969 in the second issue of the journal *Interfunktionen*. When Vostell resurrected this model from his archive ten years later, the revolutionary fervor of 1968 had abated and object-based art, particularly painting, had taken the market by storm. I want to suggest that Vostell echoed these shifts in the market and in art itself by creating *Fluxus Zug*, thereby transforming his original, concept for an ideal academy into a spectacularly visual and experiential reality. Before further analyzing the conceptual origins of *Fluxus Zug* and how I believe it raised questions related to the archive, let me describe what visitors encountered once inside *Fluxus Zug*.

The public entered through the *Video Library/Communication Car* (*Videothek/Kommunikationswagen*), which contained print materials about the project, and video and slides documenting Vostell's past work and artistic philosophy. Visitors then proceeded through the remaining containers, which were connected end-to-end. The second container was lined with eight large paintings depicting human figures copulating with angels, some of which are represented wearing gas masks. Vostell attached actual plastic objects in the form of meat, or steaks, to the painted canvases sardonically underscoring the environment's title, *The Angels or My Sweet Feast for the Eyes* (*Die Engel oder meine süsse Augenweide*). In car three, visitors encountered the theme: *The Rivers or Every Person is an Artwork* (*Die Flüsse oder jeder Mensch ist ein Kunstwerk*). Entering a long dark and narrow corridor, one could press the seventeen doorbell buttons on the walls and hear distorted excerpts of Giovanni Battista Pergolesi's *Stabat Mater*, sung by Spanish mezzo-soprano Teresa Berganza. This strange sound played through hidden tape recorders, and eerily suggested traces of the millions transported to and killed in concentration camps.² The next car was better lit, but exuded a feeling of postwar isolation. Enigmatically titled *The Dances or Human Rights are Artworks* (*Die Tänze oder die Menschenrechte sind Kunstwerke*), car four featured a living room setting ominously coated in concrete, the hard, intractable materiality of which transformed an intimate space for leisure into a coldly hostile environment suggestive of the site where the fundamental rights of humanity were equivocated in the family home. It equally referred to the Berlin Wall, which delineated the divide

between two different political systems and attitudes towards citizens' rights.

A Mercedes-Benz car filled the fifth container. A color television embedded in the car's grill played "moving electronic portraits" of the visitors as they entered the container, their images captured on a video camera installed on the car's dashboard. Twenty smaller TV monitors set in the hood, roof, and trunk played static, the sound corresponding to and commenting on the environment's title, *The Winds or the Media* (*Die Winde oder die Medien*).³ Mirrors on the ceiling reflected images of the upturned TVs. Artificial fireplace logs glowed in the car's backseat and a limbless female mannequin, connected to a monitor by a plastic tube, lay behind the vehicle on the coal-covered floor. Visitors tracked coal dust into car six, titled *The Stones or the Ancestry of People* (*Die Steine oder die Herkunft des Menschen*). It featured two round tables holding telephones with the bones of animals replacing or attached to many of the phone receivers; some of the phone cords connected to empty burlap coal sacks hanging on the walls.

Car seven exuded the feeling of death and the difficulty of communication already suggested in car six, *The Stones*, where the stones, bones, and empty coal sacks were mute. Entitled *The Clouds, or the Iron Curtain* (*Die Wolken oder der eiserne Vorhang*), the environment of car seven featured ears protruding from its walls and eight mannequins lying on eight beds staggered along the walls such that visitors had to squeeze around them. Lead covered everything, and mannequins, lying in the beds and also covered with lead, were wired to move mechanically, banging against their encasements. The scene suggested a hospital triage room, a morgue, or a collective coffin in which the walls literally had listened even to death. *The Clouds* referred to Cold War espionage and spying, not only by governments but also by the populace, and even families, listening to and reporting on each other. The ears also called attention to how what has been said and heard is altered, forgotten, and lost over time, as Jacques Derrida pointed out about the ontology of the archive whose "traces...record only what is written and processed, not what is said and thought."⁴ After the lead-shrouded bodies of container seven, visitors confronted, in car eight, seven taxidermied dogs displayed lying on red, aromatic, Spanish paprika, which covered the floor. Vostell called this car *The Fires or My Combs are Made of Sugar* (*Die Feuer oder meine Kämme sind aus Zucker*). He added dried pepper pods hanging on strings from the ceiling and knives extending upwards from the dogs' bodies. The ninth, and final car contained enlarged black and white photographs of works that Vostell had previously realized in or designed for NRW.

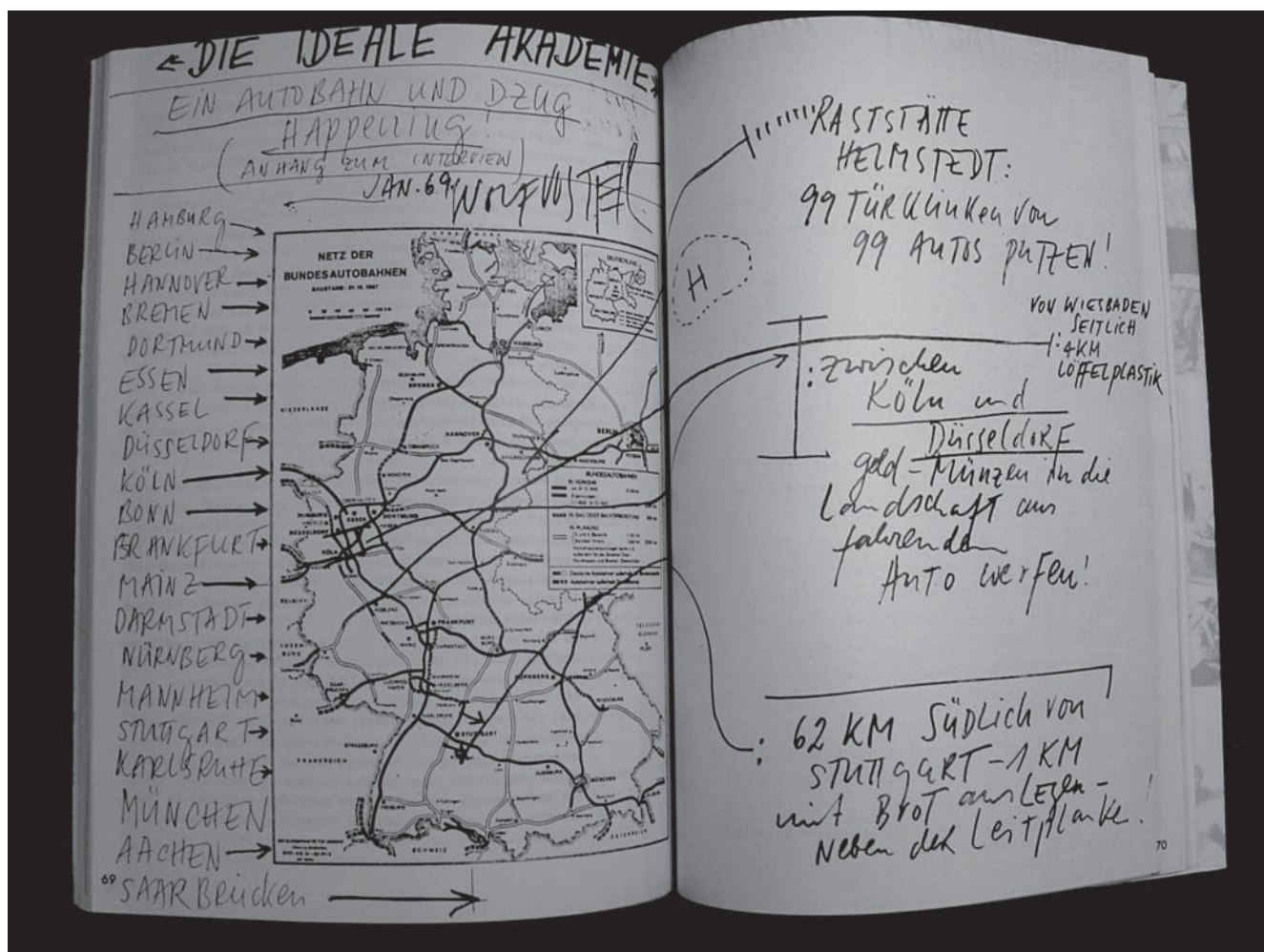
The Ideal Academy

Vostell described *Fluxus Zug* as a mobile art academy where people could share their experiences and reflections with him.⁵ Topics of conversation would not be restricted to the subject of art, but art was to be the catalyst for discussion and learning. As Vostell

explained to a group of visitors in Dortmund, "I know that it is not beautiful. I present us with questions, about our relationship to life, to materials, to the spiritual, to nature. I try to render psychic (*seelische*) events sensible."⁶ He later compared the environments to "modern fairytales," layered with meaning.⁷ Thus did Vostell give abstract problems physically perceptible form in *Fluxus Zug*, challenging visitors to unravel their significance in order to revive and re-experience history, thereby recreating the conceptual Archive. Together through open dialogue, visitors and artist were to formulate tentative responses to the questions Vostell had visualized. In the process, they would collaboratively generate new knowledge and questions about their own conditions of being, as well as belonging and responsibility to the states of collective social being. In this way, *Fluxus Zug* would realize an alternative academy's overall pedagogical mission.

Learning through democratic communication and interaction was crucial for Vostell's earlier proposed ideal academy. Vostell explained to Friedrich ("Fritz") Heubach, in an interview in January 1969, that the ideal academy was to be an ongoing series of artistic and political interventions into everyday life in the form of a yearlong happening. Approximately twenty advisors (*Berater*) from disciplines ranging from the arts to the sciences would travel via automobiles or train to different cities in West Germany and initiate ephemeral "learning events" (*Lehrereignisse*) with the public in factories, movie theaters, and banks. Vostell's concept of the academy imagined that it would have its own doctor, sexual advisor, psychologist, electrical engineer, political scientist, and sociologist; and it would offer seminars where the public could ask any and all questions and receive answers from a variety of advisors and specialists. This, in stark contrast to the practices of traditional academies. In addition, a twenty-four-hour television and radio station would allow the public and advisors to be in constant contact, regardless of their physical proximity. After one or two years, the advisors would change and the academy could adopt a new form and communication technologies to meet the changing needs of the period and the community.

The diversity of advisors that Vostell suggested for the first year underscores his broad, interdisciplinary approach to education, and his belief in art as "an egalitarian social practice grounded on the principles of dialogue, democracy, and shared creation."⁸ The advisors included such happenings and Fluxus artists as Jean-Jacques Lebel, Allan Kaprow, Milan Knížák, Gábor Altorjay, George Maciunas, Dick Higgins, Ben Vautier, and Henry Flynt. Appropriate to the aims of Vostell's ideal academy, these artists de-emphasized aesthetics and the art object, but instead stressed ideas, interactivity, and provoking questions. They presented everyday actions and materials as art, and created text-based scores that could be interpreted and realized in numerous ways by anyone, depending on the breadth and invention of one's imagination. Vostell also suggested as advisors the musicians Mauricio Kagel and Frank Zappa; Beat poet Allan Ginsberg; *Interfunktionen* founder Fritz Heubach; philosopher Peter Gorsen; psychoanalyst Alexander



Wolf Vostell's drawing of the ideal academy, printed as the appendix to his interview with Friedrich Wolfram ("Fritz") Heubach in *Interfunktionen 2* (1969). Photo by the author.

Mitscherlich; radiologist Joachim Gasch; and electrical engineer Peter Saage. Additionally, Vostell chose two political activists to be advisors: Fritz Teufel and Daniel Cohn-Bendit. Notably, Cohn-Bendit, a leader of the student movement in France, also advocated for educational reform and the creation of an alternative academy:

We must launch a university ourselves, on a completely new basis, even if it only lasts a few weeks....In all faculties we shall open seminars—not lecture courses, obviously—on the problems of the workers' movement, on the use of technology in the interests of man, on the possibilities opened up by automation. And all this not from a theoretical viewpoint..., but by posing concrete problems.⁹

Cohn-Bendit's and Vostell's institutional models are similar in that both proposed emphasizing seminars, collaboration, action, and technology, and both were conceived as temporary. While Cohn-Bendit emphasized politics, Vostell framed his academy within the context of art, which a drawing he created as an appendix to his ideal academy interview highlights.

Titled "THE IDEAL ACADEMY": AN AUTOBAHN AND HIGH-SPEED TRAIN HAPPENING! ("DIE IDEALE AKADEMIE": EIN AUTOBAHN UND D-ZUG HAPPENING!),

the two-page drawing was printed in *Interfunktionen* following Vostell's interview. The central image (printed on the left-hand page) is a map of West Germany's autobahn network from December 1967. To the left of the map is a handwritten list of cities, each with an arrow pointing to the map, suggesting where the academy would stop during the year. Four sweeping arrows lead from the map to instructions for actions written on the opposing page. A capital "H" enclosed in a dotted line lies between the map and instructions, the symbol Vostell used to signify the site of a happening. The broken circle around the "H" suggests that while a happening is distinct from everyday life, it is not entirely separate from it, as the boundary between the two must be porous.¹⁰

A combination of theater and the visual arts, happenings were also conceptual, blurring the boundaries between artist and audience. Occurring in multiple locations, happenings involved elements of chance, and were non-linear and non-hierarchical. Allan Kaprow, who coined the term "happening" in 1959, wrote in 1961 that happenings must also be considered "a moral act."¹¹ For Vostell, happenings were also pedagogical in that they contributed to the full development of participants' conscience by suggesting and provoking myriad



GALERIE
INGE BAECKER
ZEUGHHAUSSTRASSE 13
D 5000 KÖLN 1
TEL. 02 21/2 40 16 26

Künstler: WOLF VOSTELL

Titel: DER FLUXUS - ZUG

Jahr: 1981

Format:

Wolf Vostell, *Die Winde*, fifth container of *Fluxus Zug* (1981). Photo courtesy of Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels, Cologne.

associations across time and space, often related to life, death, and violence, as the instructions on Vostell's ideal academy drawing attest.¹² Noted on the drawing's right-hand page, Vostell wrote:

REST STOP HELMSTEDT: CLEAN 99 door handles from
99 CARS!
ON THE SIDE OF WIESBADEN 4KM SPOON
SCULPTURE
between Cologne and Düsseldorf throw gold coins
out of moving car into the landscape
62 KM south of Stuttgart—lay out 1 KM of bread next
to the guardrail¹³

The succinctness of these prompts belie the complex web of memories, experiences, and meanings that each elicits, particularly within the context of postwar West Germany.

For example, the town of Helmstedt (where people were to clean ninety-nine car door handles at the rest stop) was the site of Checkpoint Alpha, a major border crossing between West and East Germany, from the end of World War II until the fall of the Berlin Wall. Travelers who stopped there would have been visually confronted with Germany's East/West divide and the continued presence of the Allied and Soviet militaries. Focusing on the car through the act of polishing may have triggered memories of West Germany's so-called economic miracle of the 1950s, when cars became "not so much a matter of luxury or prestige, but what might be classified as 'necessary consumption.'"¹⁴ Cars were also emblematic of Germany's Nazi past, as Hitler had promoted the construction of national highways and aimed to provide an affordable car for every family: the *Volkswagen*, literally the "people's car," with *Volk* connoting racially pure Germans. Notably, Helmstedt is near Wolfsburg, the site of a large Volkswagen factory. Volkswagen was one of the first German companies to use Soviet prisoners of war for forced labor during WWII, starting in 1941; and, beginning in 1942, it used Eastern workers, or civilians deported to Germany from the German-occupied Soviet territories for slave labor.¹⁵ By the late 1960s, however, Volkswagen vehicles had become popular among members of the counterculture. Thus, cleaning car door handles—whether done physically or conceptually—would have generated a variety of memories, ranging from the forced labor camps and Hitler's role in developing Germany's transportation systems to the different postwar economic paths of the FRG and DDR, the two Germanys.

The "four kilometer spoon sculpture," to be realized in Wiesbaden, similarly relates both to West Germany's present and its Nazi past. It also referred to the arts. The idea of creating a sculpture of spoons suggests a celebration of the readymade and the ordinary as art, in keeping with the aesthetics of Fluxus, officially founded at the "Fluxus International Festival of New Music," which took place in Wiesbaden in September 1962, and which Vostell helped to organize. Yet, the spoons could also be connected to the Nazis' confiscation of everyday goods from those it arrested, from Jews and Roma to

leftist intellectuals, artists, and homosexuals, before transporting them all to concentration work and death camps. Recalling the masses of identical objects found at Auschwitz and elsewhere and, by the late 1960s on public display, the spoon sculpture could have symbolized the visual trace of the millions who perished in the Holocaust. Germany's fascist past was of central concern in the 1960s, as former Nazi leaders were publicly put on trial, as West German youth rebelled against their parents' real or perceived complicity with Nazi politics, and as West German politicians implemented emergency laws in May 1968 that granted the government more authority, which some interpreted as a return to fascism.

The Cologne and Düsseldorf actions also evoke the psychological and physical devastation of WWII and its aftermath, as well as West Germany's contemporary art scene. The two cities on the Rhine River were largely destroyed during WWII bombing campaigns, but they had become relatively wealthy avant-garde and commercial art centers in the postwar period. Cologne was home to Mauricio Kagel's Ensemble for New Music, Karlheinz Stockhausen's WDR Studio for Electronic Music, prominent galleries, and the annual Cologne Art Market, which began operation in 1967. Düsseldorf was known for its Art Academy and controversial artist/professor Joseph Beuys, whose activities had inspired Heubach to publish the ideal academy issue of *Interfunktionen*. Although both Vostell and Beuys exhibited in galleries and profited from their art, they protested the commodification of art and the exclusion of happenings, actions, and conceptual art from such venues as the Cologne Art Market. Throwing gold, the standard of monetary exchange, into the landscape between the two cities could be interpreted as a demonstration against capitalism, as much as a conceptual curative offering precious metal to heal the Deutsche Heimat.

Likewise, setting bread alongside the guardrail south of Stuttgart could be considered a material offering highlighting the dialectical juxtaposition of life and death. Placed on the side of the road, the bread could have conjured thoughts of the thousands who died in accidents on the autobahn.¹⁶ The bread, a nutritional staple, could also have summoned memories of dietary rations. Vostell similarly referred to rations in 1966 in *Yellow Pages or an Action Page*, a work that combined a page from the New York Yellow Pages with a 1947 German ration card advising the public to follow the ration stipulations for one month. In sticking to the rations one was asked to "enter into both the physiological conditions and mental spaces of the average German citizen" in the immediate postwar years.¹⁷

The ideal academy's bread action could equally have called attention to hunger in Third World countries, as the media's coverage of famines, especially in West Germany at the time, made them part of the collective consciousness and conscience. To wit, Vostell was criticized by some West Germans for wasting large amounts of foodstuffs in his art. Kym Lanzetta has argued that Vostell wanted to incite strong reactions, as he impelled people

to confront the excesses and wastefulness of modern daily life through his art.¹⁸ Using bread as an artistic material, he challenged the public to conceptualize the conditions that allowed for bread, a staple food, to be treated as an expendable surplus, and to reflect upon their own wasteful actions.

Vostell acknowledged that his 1969 ideal academy was a model for *Fluxus Zug* in the catalog to *Fluxus Zug*. There he reproduced half of the *Interfunktionen* drawing that I just discussed, the page with the autobahn map, and the entire interview. His intentional omission of the drawing's second page and placement of the drawing before, rather than after, the interview highlights a primary difference between the two academies: the one he conceptualized for *Interfunktionen* and the one he realized in *Fluxus Zug*. The former consisted primarily of immaterial experiences and conceptual actions, while the latter was comprised of the nine environment-filled shipping containers with which an actual public could and did interact. As noted above, this shift reflected the resurgence of the art object in art in the 1980s. What is more, by reintroducing his ideal academy model to the public in *Fluxus Zug*, twenty years after the original concept appeared in *Interfunktionen*, Vostell signaled how he altered cultural conceptions of history and of the archive.

The Archive

The term "archive" often evokes the image of a repository of documents and records, materials conceived as the externalization of internal memories and traces of events from which history is written and on which education is based. The archive is also considered to represent the material artifacts that constitute collective cultural memory.¹⁹ Vostell began building such a collection in the mid-1950s, and in 1971, he established the Happening Archive Berlin (HAB) in his West Berlin flat.²⁰ Consisting of all manner of material, from copious records of his own and other artists' work to drawings, photographs, and ephemera, Vostell transformed his private collection into a public Archive, uniting the personal with the historic, or the archive with the Archive.

Upon founding the HAB, Vostell wrote in a letter to dentist-turned-collector Hanns Sohm that the archive would contain "a complete Vostell-documentation."²¹ In theory, the archive collects an unlimited amount of information, stored in an infinite variety of ways. However, as Derrida noted, the archive's contents are ambiguous and fragmentary, for the archive is characterized by both the traces of what is present and what is absent.²² Moreover, as Glenn Harcourt has noted, the archive refers to "an object or process modeled by memory" that is always already in a form of "degradation and fragmentation modeled by forgetting."²³ For, memory is specific to the ways in which individuals remember. When something is forgotten, or even recollected, a fracture is created in the archive. Yet, it is precisely at these sites of discontinuity that the archive can be entered and an interpretation can be leveraged. One such point of disjuncture can be found in the *Fluxus Zug* catalog where the ideal academy interview

and drawing were reproduced in an altered form from the original *Interfunktionen* publication. Vostell's deletion of the second page of the ideal academy drawing from the *Fluxus Zug* catalog may be understood as a selective manipulation of the archive and as an attempt to rewrite the historical record. Only 250 copies of the ideal academy issue of *Interfunktionen* were published in 1969, so relatively few have seen Vostell's complete drawing, printed after his interview. In comparison, while it is unknown how many of the approximately 60,000 visitors to *Fluxus Zug* looked through or purchased a *Fluxus Zug* catalog, the number was likely greater than 250. This means the altered ideal academy drawing and interview are better known than the original.

The *Fluxus Zug* catalog does not simply register the creation of another fissure in the archive or even the reinterpretation of a historical document; it also underscores a shift from historical to geographic thinking, a shift that Gilles Deleuze and Félix Guattari articulated in "Rhizome," an essay that appeared in West Germany in 1977. Drawing metaphors and models from nature and contemporary artists' practices (especially from artists involved with happenings, Fluxus, and conceptual art, such as Vostell and the artists he named as advisors for the ideal academy), Deleuze and Guattari introduced "concepts like 'nomadic,' the model of the 'tuber' rather than the root, of 'proliferation' rather than growth, of the 'rhizome' rather than the tree model and a new relationship of individual and collective in a 'rhizomatic practice.'" They also challenged the need to show linear historical development.²⁴ Instead of family trees, depicting a hierarchical chain of progress, maps, which are dynamic, non-hierarchical, and have myriad starting points, were viewed as a more appropriate way of representing genealogies.

Thus, when Vostell repositioned the map of his ideal academy before the interview text in the 1981 catalog, he signaled a rhizomatic, geographical conception of history. The ideal academy from 1969 was a model for *Fluxus Zug*, but it was not the only model. There was no single, linear narrative that ran from the ideal academy to *Fluxus Zug*, just as the ideal academy map visualized how there was no single route that the academy could have traveled around West Germany. In this regard, I would argue that the *Fluxus Zug* catalog provides a metaphorical map of the journey Vostell embarked on in creating his mobile academy. In addition to the ideal academy drawing and interview, there are numerous images of artworks by Vostell and other artists that incorporated trains, images of artworks by Vostell that included maps or various communication technologies, and fragments of erotic imagery from ancient Greece. There are also photographs of trains and train tracks taken during both World Wars and the Cold War. Their presence in the catalog suggests that they were all starting points for different aspects of *Fluxus Zug*. Indeed, there are traces of them in the environments that comprised *Fluxus Zug*, as well as in the project's overall design.

Additional images in Vostell's archive further highlight the proliferation of imagery that he drew upon. For example, the mannequin behind the car in *Die Winde*

refers to the cover image of the April 13, 1981 issue of *Der Spiegel*, depicting Gudrun Ensslin being force-fed for a story about whether it was torture to force-feed captured members of the left-wing Red Army Faction (or Baader-Meinhof Gang). For the organization of the "bodies" in *Die Wolken*, Vostell was inspired by a photograph of a police investigator photographing individuals in a New York morgue. The specificity of the images did not necessarily concern Vostell. Rather, he used them as archival images for the construction of environments that conjured memories of the millions tortured and killed across temporal and geographical boundaries, their deaths leaving traumatic voids in the archive. In such evocations, Vostell encouraged *Fluxus Zug* visitors to arrive at their own associations among experimental art, German history, and contemporary politics. In addition, in the context of archival research, he asked viewers to consider how such archival material itself contributes to troubling the archive and the writing of history.

In both his ideal academy and *Fluxus Zug*, Vostell constructed and orchestrated unexpected juxtapositions of imagery and concepts that weld history together in new configurations, and open interpretation out to the continuities of otherwise apparently disconnected histories. By conceiving of both academies as nomadic and temporary, Vostell called attention to how history and knowledge are in a state of constant flux and themselves constitute fluid concepts to be manipulated and reformed.

ENDNOTES

¹ Bertram Müller, "Das Happening und seine Erben," *Rheinische Post (Leverkusen)* (September 25, 1981); and Stefan Klute, interview with the author, December 3, 2010.

² Heiner Stachelhaus, "Das Lachen bleibt im Hals stecken" *NRZ* (1981): 21.

³ According to Klute, the TVs were meant to play distorted television programs. Due to technological problems, they mostly played static. Interview with the author.

⁴ Sue Breakell, "Perspectives: Negotiating the Archive," *Tate Papers* (Spring 2008): <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08spring/breakell.shtm>. See also, Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. Eric Prenowitz (Chicago: University of Chicago Press, 1998).

⁵ Dagmar von Gottberg, ed., *Vostell Fluxus Zug* (Berlin: Verlag Fröhlich & Kaufmann, 1981).

⁶ "Ja, ich weiß, daß das nichts Schönes ist. Ich stelle Fragen an uns, nach unserem Verhältnis zum Leben, zum Materiellen, zum Geistigen, zur Natur. Ich versuche, seelische Ereignisse bewußt zu machen." Stachelhaus, "Das Lachen bleibt im Hals stecken."

⁷ Heiner Schürbusch, "Grosser Bahnhof für die Kunst," *Bunte Wochen-Zeitung* (May 2-8, 1981): 12.

⁸ Antje Kramer, "The Artist as Teacher: On the Egalitarian Myths of Art Education after 1960," *Arts & Societies Seminar* 37 (April 27, 2011): <http://www.artsetsocieties.org/a/a-kramer.html>.

⁹ Daniel Cohn-Bendit interview by Jean-Paul Sartre (May 20, 1968), in Jeremi Suri, ed., *The Global Revolutions of 1968* (New York: W.W. Norton, 2007), 140.

¹⁰ See Richard Langston, "The Art of Barbarism and Suffering," in *Art of Two Germanys: Cold War Cultures*, ed. Stephanie Barron and Sabine Eckmann (New York: Abrams, 2009), 251-2.

¹¹ Allan Kaprow, "Happenings in the New York Scene," in *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley (Berkeley: University of California Press, 2003), 21.

¹² José Antonio Agúndez García, *10 Happenings von Wolf Vostell*, trans. Helmtrud Rumpf (Mérida: Junta de Extremadura, 2002), 63.

¹³ RASTSTÄTTE HELMSTEDT: 99 Türklinden von 99 AUTOS PUTZEN!; VON WIESBADEN SEITLICH 4KM LÖFFELPLASTIK; zwischen Köln und Düsseldorf gold-Münzen in die Landschaft aus fahrenden AUTO werfen!; 62 KM südlich von Stuttgart—1 KM mit Brot auslegen neben der Leitplanke.

¹⁴ Arnold Sywottek, "From Starvation to Excess? Trends in the Consumer Society from the 1940s to the 1970s," in *The Miracle Years: A Cultural History of Western Germany, 1949-1968*, ed. Hanna Schissler (Princeton: Princeton University Press, 2001), 346.

¹⁵ Volkswagen AG, *Place of Remembrance of the History of Forced Labor for the Volkswagen Factory* (Wolfsburg: Volkswagen AG, 1999).

¹⁶ There were approximately 8,000 traffic fatalities annually in the early 1950s, 12,800 by 1956, and 190,000 in 1972. Thomas Zeller, *Driving Germany: The Landscape of the German Autobahn, 1930-1970* (New York: Berghahn Books, 2007), 196.

¹⁷ Kristine Stiles, "Between Water and Stone: Fluxus Performance, A Metaphysics of Acts," in *In the Spirit of Fluxus*, ed. Elizabeth Armstrong and Joan Rothfuss (Minneapolis: Walker Art Museum, 1993), 72.

¹⁸ Kym Lanzetta, "The Aesthetics of Sacrifice in Heiner Müller, Wolf Vostell, Anselm Kiefer, and Rainer Werner Fassbinder" (PhD diss., University of Chicago, 2008), 168.

¹⁹ Glenn Harcourt, "Some Notes on the Archive," *X-tra* (Spring 2012): 15.

²⁰ Today the HAB, now called the Archivo Happening Vostell, is in the Museo Vostell Malpartida, Spain.

²¹ Wolf Vostell, letter to Hanns Sohm, June 27, 1971. From Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart. Notably, Vostell mentored Sohm on the development of his (Sohm's) archive.

²² Derrida, *Archive Fever*.

²³ *Ibid.*, 16.

²⁴ Robert Fleck, "Geographical Thinking," *META 3: Atlanten und Archive* (1994): 80-1.

WHAT WILL BE: THE DEFERRED LANGUAGE OF VITO ACCONCI

JOHN STADLER

Most criticism makes only fleeting reference to Vito Acconci's formal poetic training when considering his conceptual works, suggesting poetry and conceptual art are two entirely separate practices.¹ This disarticulation is unproductive, though, given conceptual art's engagement with language. Perhaps critics took Acconci at his word when he stated firmly that he was no longer a poet after 1969: "Once I had gotten out of poetry, I would probably have had at the back of my mind, don't get into anything that has any resemblance to my literature background."² Nevertheless, on this point he often wavered: "Okay, this interest in movement. Trace it back to poetry, movement over a page."³ Or, perhaps, the lack of an archive for Acconci's collected poetry prior to 2006 explains the paucity of scholarship bridging these two voices of Acconci together.⁴ Whatever the reason, Acconci (the poet) and Acconci (the conceptual artist) rarely are brought into conversation. Yet these practices are complementary, and this essay reunites the two aspects of the poet/artist. In 2004, Acconci's notes and documentation for conceptual works came out in *Vito Acconci: Diary of a Body 1969-1973*, with an introduction by Gregory Volk, followed in 2006, by an extensive collection of Acconci's poetry in *Language to Cover a Page: The Early Writings of Vito Acconci*, edited by Craig Dworkin. I examine two less well-known works from these archives to draw connections between Acconci's poetry and conceptual art. Through this trans-discursive analysis, I argue that Acconci pointedly critiques language as a system of deferral and indeterminacy, questioning its capacity for representation.

Poetry as Conceptual Art

The tension in how to read a poem whose literal register overshadows its figurative quality dominates Acconci's untitled poem, referred to hereafter as "What will be." (Fig. 1) The lack of a proper title should not be ignored, since the act of *not* naming initiates a procedural poem whose primary interest centers on the act of naming. In a series of thirty dependent clauses, Acconci anticipates "What will be the *n*th word" of an advertisement.⁵ Here Acconci makes an implicit contract: if the reader elects to locate

Announcing an advertisement that will appear in the New York Times, Section 6 -- The New York Times Magazine -- Sunday, January 26, 1969, page 87.
What will be the first word appears, in the Webster's Third New International Dictionary, after "frederiksberg," page 904.
What will be the second word appears after "catalo," page 350.
What will be the third word appears after "iris green," page 1194.
What will be the fourth word appears after "hardworker," page 1028.
What will be the fifth word appears after "twee," page 2471.
What will be the sixth word appears after "la-di-da," page 1263.
What will be the seventh word appears after "supestifer infection," page 2286.
What will be the eighth word is a symbol standing for the word that appears after "ancyroid," page 80.
What will be the ninth word appears after "coastwise," page 433.
What will be the tenth word appears after "custody," page 559.
What will be the eleventh word appears after "tailordom," page 913.
What will be the thirteenth word is a symbol standing for the word that appears after "dollarleaf," page 670.
What will be the fourteenth word is a number, the word for which appears after "forty-three," page 896.
What will be the fifteenth word appears "senatus consultum," page 2065.
What will be the sixteenth word appears after "FOQ," page 886.
What will be the seventeenth word appears after "frederiksberg," page 904.
What will be the eighteenth word appears after "milk," page 1361.
What will be the nineteenth word appears after "ordeal tree," page 1587.
What will be the twentieth word appears after "catalc," page 350.
What will be the twenty-first word is a symbol standing for the word that appears after "ancyroid," page 80.
What will be the twenty-second word appears after "swat," page 2307.
What will be the twenty-third word is the possessive of the word that appears after "jack winter," page 1207.
What will be the twenty-fourth word is an abbreviation that appears after LTA, page 1342.
What will be the twenty-fifth word is the plural of the word that appears after "tail of the eye," page 2329.
What will be the twenty-sixth word appears after "FOQ," page 886.
What will be the twenty-seventh word is a number, the word for which appears after "sixtine," page 2130.
What will be the twenty-eighth word does not appear in Webster's Third New International Dictionary, but would appear between "daws" and "dawsonia," page 578.
What will be the twenty-ninth word is an abbreviation that appears after "SSW," page 2217; the word for which the abbreviation stands appears after "stream," page 2259.
What will be the thirtieth word appears after "dubitative," page 698.
What will be the thirty-first word appears after "ireful," page 1193.

Figure 1:

Announcing an advertisement that will appear in *The New York Times*⁶.

these words, for which Acconci provides the page numbers in *Webster's Dictionary*, s/he will know the poem's hidden message. If the reader elects not to do so, then only the cipher exists; the encoded message remains unrealized. How should the agency of the reader be conceived, though? There is never an addressee to these statements (neither a *you*, *I*, nor *he/she/it* are beckoned to fulfill an action). These words will simply "appear," Acconci promises, contingent upon the subjectless dependent clauses that harken their very manifestation. He never insists that the reader bring forth additional language. It is as though the statement that words *will be* can bring them into existence. Because Acconci's diction passively negates the role of the subject at the same time that it necessarily requires it, he cleverly incites the reader into action.

I located a 1966 *Webster's Third New International Dictionary* and set about constructing the poem's hidden subject, what might be considered its "other." What emerged, as the text promised, was an advertisement for women's clothing. The errors that Acconci wove into these instructions are worth noting, including mislabeled page numbers (11),

missing instructions (12), incorrect words (18, 19, 23), and additional or convoluted directions (13, 14, 20, 24, 28, 29). These errors highlighted Acconci's interrogation into the fixity of language by pointing to a system fraught with inconsistency. Despite the hindrances in the procedural system, once translated, the poem is compellingly coherent. In "What will be," a literal reading of the text is vexed without the reader's participation, which relied on various assumptions, leaps of faith, and associative guesswork. These exchanges between the reader and author lend the poem a dynamism that is akin to collaboration.

To consider what Acconci asks of language and poetry, I offer the following chart that maps the extant of the poem's cipher words beside their decoded referents. (Fig. 2) If this poem were simply an advertisement, as Acconci claims in the first line, it might be read as nothing more than an appropriation in the spirit of Duchamp's *Fountain* (1917). Such a comparison is inadequate, though, because Duchamp positioned the status of *Fountain* as art via the context he established through his intention, naming, and signature. Something different is at work in how Acconci presents the advertisement as poem. In this case, *not* naming the text became a critical decision. Furthermore, the procedure employed fuses the intention of the reader with that of the artist (the desire to complete the poem). This distributed network of participation grants the poem its gravitas.

Acconci's poem operates like the Oulipian writing practice *n + 7*. This writing constraint involves the deliberate de-familiarization of a source text by modifying nouns with the use of a dictionary: every noun (*n*) in a text is replaced by the seventh noun to follow its entry in a dictionary. Larger dictionaries produce less radical transformations

than smaller dictionaries. These texts are not entirely divorced from their original, and often retain either the charge of meaning (by way of etymological and lexical similitude) or the sonic resonance of the transformed text, revealing both the variant and homologous qualities of language. So while the overall meaning of the second text is drastically altered, a connection to the prior version remains. For example, read the code on the left column and then the translated advertisement in the right. Note the homologies and variance. I have drawn out this examination to reveal how Acconci departs from Duchamp. While Acconci appropriates an advertisement, his appropriation is inherently transformed, not just from its original context (the newspaper) but also from its original form (the advertisement). The initial poem—itsself a kind of mistranslation—operates as a reverse *n + 7* process, whereby the duplicate precedes the original.

But what does this say about language? Acconci's poem achieves one of his most valued ambitions for language, to cover a page. Through the serialized instructions, he has filled the page with inscription, given the reader many more words than are necessary to relay what is, in essence, a much simpler text. In the process of covering the page, Acconci acknowledges the influence of concrete poetry and imagistic play, most clearly through the repetition of the words "What will be" and "appears after," which operate as visual anchors throughout the poem. The more complicated the instruction, the longer the line runs (usually because of an error), spilling over into a second line, which disrupts the repetition of negative space between words of these left-justified refrains. Thus the poem devolves from a kind of structured space to a more chaotic space as it covers the page.

Readerly expectation is radically altered throughout this process to force the reader to reconsider the very nature of poetry, which grants it its conceptual lens. Acconci presents several decision points for the reader to deliberate on in order to produce sense in the meaning of the text. The first question is whether to accept the cipher as the complete text or to decipher it. If the task is accepted, the second choice concerns which dictionary to use, as Acconci did not specify an edition. If the "wrong" dictionary were selected, the result would be the multiplication of errata and the breakdown of the instructions. As an example, when Acconci informs the reader that the 18th word will appear after *milk* on page 1361, one of these two bits of information appears incorrect. If, for instance, I select the word after milk, I receive "milkadder," but if I proceed to page 1361, I find "mail." The next clue reveals the word "order," which then allows me to deduce that the 18th word should be "mail," not "milkadder." However, considering again "milkadder" as a homophonic translation of "mail order," both share the same basic consonant and vowel structure, as well as syllabic count. Acconci loves to play word games of this kind.⁸ The reader is left with a sense of uncertainty. Even when the poem is considered in the context of advertisement, it does not always clearly add up, especially near the conclusion, where the text reads "Jacob's / Ltd. / Tailor / for / 60 / Dawson / St. / Dublin / Ireland." Here, the

Announcement	Advertisement
frederiksberg	free
catalo	catalog
iris green	Irish
handworker	handwoven
twee	tweed
la-di-da	ladies
suipestifer infection	suit
ancyroid	&
coastwise	coat
custody	custom
tailordom	tailored
dollarleaf	\$
forty-three	42
senatus consultum	send
FOQ	for
frederiksberg	free
milk	milkadder / mail
ordeal tree	order
catalc	catalog
ancyroid	&
swat	swatch
jack winter	Jacob's
LTA	Ltd.
tail of the eye	Tailor
FOQ	for
sixtine	60
daws / dawsonia	Dawson
SSW / streen	St.
dubitative	Dublin
ireful	Ireland

Figure 2:
Cipher and deciphered text of poem, lineated.⁷

word “for” appears to miss some accompaniment and begs the reader to recheck her/his work.

There is an alternative to this process that might also constitute “reading” the poem. One might simply forego the exercise and locate the *New York Times Magazine* from January 26, 1969. At the bottom of page 87, nestled among advertisements for Needle Point and Beaded Bags, a Jonny Mop Special, and Crystal Gamebird Plates, is the inconspicuous ad, which answers one of my initial questions: Did Acconci actually appropriate the text or make it up? (Fig. 3) At first glance, the advertisement appears to be the same as the translated poem, but there are discrepancies. Acconci left three words in the ad out of his poem: *from*, *20*, and *Years*. The result is that he provided the reader with a misconstrued address, which reads as 60 Dawson St., instead of 20 Dawson St.



Figure 3: Advertisement⁹

The lack of a true index for the tailor’s address reminds the reader how the concept of indexicality informs the poem. This advertisement is an index of an index, a meta-index, which promises a catalog not yet present, along with innumerable suits and coats also not yet present. Thus does the poem become an index of an ad that also is not present. Acconci’s meta-indexical discourse constantly defers the objecthood of the poem. Even the object of the ad—ladies suits and coats—may be read as an inside joke: these articles of clothing would cover a body in the manner that Acconci desires language to dress a page. It is noteworthy that the clothing advertised was tailored. With such intermixing of language and apparel, Acconci offers the promise of a tailored language that speaks individually to the reader, but which at each turn defers stable meaning.

As if dressing a page in language is not enough, Acconci’s complicates the act of reading even further. A closer analysis of the poem’s diction reveals limitless instructions that shatter both transcendental and fixed meaning. Throughout the poem, Acconci writes of what will be a certain word *after* another word. “After” implies the next sequential word in the dictionary. But rather, if the reader simply selects a word that, in the instance of the first clue, appears anywhere subsequent to “frederiksberg,” the choice of “freedom” or “zebra” become equally valid—both still *after* “free.” An infinite number of permutations is possible.¹⁰ Acconci brings the pact that he implicitly makes with the reader into crisis rather than closure, as the reader will never reach a single meaning. What is promised is only the promise of becoming something else unknown.

Conceptual Art as Poetry

In the spring of 1971, John Perreault wrote a review of Acconci’s exhibition, “Ongoing Activities and Situations” at the John Gibson Gallery. Perreault stated: “The photographs would be virtually meaningless without the handwritten texts, but this does not mean that the works referred to are literature or poetry or are literary.” Perreault continued, “Acconci’s works are not poetry, for they operate totally within the art context-system, as now practiced. We are all by now familiar with documentation pieces, systems pieces, body pieces, conceptual pieces, and Acconci’s works are within these contexts.”¹¹ For Perreault, Acconci’s use of language, in support of photography, is nothing more than documentation. By contrast, in his introduction to *Vito Acconci: Diary of a Body*, Gregory Volk complicates the relationship between poetry and conceptual art, writing of the arresting quality of Acconci’s text.

What is particularly striking about this note is its power as writing. It reads like a compelling poem, or rather a strange amalgamation of a poem, a diary entry, and a personal manifesto, and it is packed with both driving aspirations and nagging alienation. Of course, one doesn’t need this note to appreciate *Following Piece* [...] On the other hand, Acconci’s note – like so much else in the archive – contributes a great deal to the work.¹²

I argue that the documents and notes for Acconci’s *Untitled Project for Pier 17* operate as poetry. Perreault’s notion of distinct art forms should be seen for what it is—outdated and prescriptive. Acconci’s documentation investigates language in a manner strikingly similar to the previously discussed poem “What will be.”

Acconci’s *Untitled Project for Pier 17* has gone by many names. Perreault referred to it as Acconci’s “danger piece.”¹³ It has also been called his “secrets piece” and his “blackmail piece.” That the project was untitled and given substitutive names recalls “What will be” and foregrounds questions of naming. The same enigmatic impulse to learn more that animated Acconci’s poem also informs this conceptual performance. *Untitled Project for Pier 17* asks the viewer to participate in the performance itself, which will result in a discovery. The catalyst in both cases was an announcement, a seeming precursor to the main event. The announcement operated for the conceptual performance as a non-site, an artifact whose presentation conjures a space of alterity, both temporally and spatially.¹⁴

Because *Untitled Project for Pier 17* required linguistic activation in the gallery space, it is important to examine its language. (Fig. 4) Acconci’s announcement explicated the terms of an agreement. Critical to the reading of this text is its very specific language. Acconci’s text appeared to promise that he would provide a unique secret to the participant who visited him in at the abandoned pier. But his language is not straightforward. Acconci merely promised, “I will attempt to reveal something.” An *attempt* is quite different from an actualization. Acconci further underscored the uncertainty of his offer in the last paragraph of the announcement, echoing the errata

of the poem "What will be." Here, Acconci foretold the failure that might ensue. The secret he revealed might not be a secret, might be trivial, or might have been previously transmitted. These possible entanglements undermine and suspend the reception of a definitive meaning. Acconci would not promise the very thing with which he tempted the viewer, and since both this caveat and the event reside solely in the realm of language, there was only the uncertainty of words guaranteed. If the power of words is in a power play—there is the potential to blackmail—as Acconci suggests, he immediately diminishes such a possibility by suggesting the language necessary to do so must be pure.

UNTITLED PROJECT FOR PIER 17

Announcement on the wall, John Gibson Gallery:

From March 27 to April 24, 1971, 1 am each night, I will be at Pier 17, an abandoned pier at West Street And Park Place, New York; I will be alone, and will wait at the far end of the pier for one hour.

To anyone coming to meet me, I will attempt to reveal something I would normally keep concealed: censurable occurrences and habits, fears, jealousies –something that has not been exposed before and that would be disturbing for me to make public. I will document none of the meetings. Each visitor can make any documentation he wishes, for any purpose; the result should be that he bring home material whose revelation could work to my disadvantage –material for blackmail.

Each visitor has to see me alone (he'll have sole possession of the information given)—the visitor has to consider that the meeting might be a failure, (no secrets, trivial secrets, previously transmitted secrets) –the visitor might want to force me to make new and relevant confessions.

Figure 4:

Announcement at John Gibson Gallery¹⁵

and idiosyncratic. Given the manner in which Acconci uses language, the secrets in all likelihood would not have been verifiable. The viewer could not know that the so-called

First night: I'm waiting outside, afraid to go in (inside I'll be on unfamiliar ground—I could be taken unawares—from outside I can get a view of the whole—if anyone comes, I'll have to go in after him, overtake him before he stakes out a position).

—I'm alone at the pier: a flashlight at the entrance: it starts to wind its way toward me, gropingly, hesitantly. I fade into the background—I remain passive, motionless, while light and voices slip past me, rebound off me. (I tense up: I'm forced to be a focal point.)

—Someone shouts my name at the entrance, I don't answer him: he has to be willing to throw himself into it, he has to come and get me (I'm in the position of prey

—I have to be stalked).

—No one at the pier: I'm coughing. I have a cold (my coughing fills up the pier—my means of inhabiting the pier—settling in).

—A person with me, at the far end: we can lean against the wall gently so that we don't push through it—climb the stairs, I'm a step above him—crouch on some marble slabs—conceal ourselves in a small room—look out into the water. I'm talking about a deception—I'm telling about someone I've tried to turn people against—I'm talking about someone I wanted dead. (Not enough secrets that I find hard to reveal.)

Figure 5:

Notes on Untitled Project for Pier 17.¹⁶

secret was not trivial or that it had never been previously transmitted. Acconci's caveats reveal that to receive language is to risk misrepresentation.

This language was only the first instantiation of Acconci's *Untitled Project for Pier 17*; the second appeared a year later in the pages of *Avalanche*. (Fig. 5) What separates the second from the first is its inclusion of documentation, contradicting Acconci's earlier claim: "I will not document any of the meetings." Acconci's only promise is that language conceals. It remains a kind of cover. In his notes, Acconci recorded his meetings and anxieties in performing the piece, but they also served another purpose; since the performance had long since ceased to be, they became an index for it. While the first instantiation of the announcement offered a tangible set of directions to arriving at the site, the second was a non-material object: the memory of the performance. As the instantiations proliferate and are distanced from the performance, only language remains, which is all that existed to begin with. In this manner, the art journal becomes Acconci's gallery, and his notes a poetic narrative.

Having situated his language in a poetic valence, I want to suggest that these notes operate in a unique dialectic between text and punctuation. For example, in figure five after the dash, qualification attaches parasitically to each in the form of parenthetical statements. Parentheses are well suited to deploy the kind of indeterminate language Acconci prefers. The parenthesis operates through contradiction. What the parenthesis holds is not important enough to warrant inclusion in the body of a text, and yet its content is important enough to be included interstitially. As such, the parenthesis asks its reader to simultaneously look but not see. For Acconci, the parenthesis functions as emphatic addendum to whatever statements precede them. Particularly salient is the last one: "(Not enough secrets that I find hard to reveal)." In

this admission, Acconci admits his project's own failure. If the viewer trusted that the function of the conceptual performance had always been about revealing secrets and engendering blackmail, here the confession of failure opens the fissure of suspicion.

This reading, though, is problematized by a third iteration of Acconci's *Untitled Project for Pier 17*, which appeared in *Vito Acconci: Diary of A Body*. This iteration included all of the documentation found in *Avalanche*, with the addition of a second announcement, as well as a continuation of the final note, shown below (Fig. 6). The parenthetical statement continues where the one in *Avalanche* ended.

I'm talking about a deception; I'm talking about someone I've tried to turn people against; I'm talking about someone I wanted dead.
(I don't have enough secrets; there are only a few things worth telling -- the rest, it wouldn't bother me at all if they were revealed. This piece isn't about secrets: it's about searching for secrets, making secrets, using secrets as an excuse -- a device -- for forming a relationship. If I promise to tell you a secret, then you and I can meet; if I tell you a secret, then I belong to you...)

Figure 6: The same note from *Avalanche*, but with an extended parenthetical.¹⁷

Here, Acconci reveals the most telling secret, that this piece was not about secrets at all, but rather, the search for secrets; just as the poem "What will be" became meta-indexical, this example of Acconci's approach to conceptual art becomes meta-secretive. Layers of secrets open for the viewer to reconsider their nature: what is the secret of secrets? If a secret is its own lack of a secret, what does this reveal about language? Perhaps a secret compels action. Language pretends to be secretive, but only what is unspoken remains truly so. Acconci's creations argue for reciprocity, for the manner in which the reader/viewer becomes entwined with language. Not only must viewers give their trust to the artist, but Acconci must also give trust to them.

There are differences in how language functions in "What will be" and *Untitled Project for Pier 17*. Whereas the prior poem invited interaction at the cost of lost time or confusion, to interact with *Untitled Project for Pier 17* was far more sinister. Acconci asked viewers to risk embodied threat for language. When John Perreault reviewed the piece, he confirmed this point: the performance "is a dangerous location and a dangerous idea and even Acconci warns that people coming to meet him should probably come in groups for their own safety."¹⁸ However, Acconci contradicts his own suggestion here, which should

not be surprising. The contract Acconci proposed in his announcement is for a one-on-one encounter. Namely, he demanded a private experience, which is precisely the relation of the reader to a text. So if the viewer chose to visit Pier 17 in a group for safety, such an action would foreclose the possibility of Acconci revealing his secret. Reciprocal vulnerability became the precondition for the transmission of language.

Conclusion

In the untitled poem, "What will be," Vito Acconci created an index of indexes, but the meta-indexical nature was governed by time. He could only create an index of an index that already existed. With *Untitled Project for Pier 17*, the photographs and language that would normally have indexed an event from the past served as an index to an event that, at least on the first day of the exhibition, had not yet occurred. The idea of indexing something from the future highlights a temporal confusion; language classically records the past, but it can also contain potentiality. Prior to their publication in 2006, it would have been impossible to discuss rigorously these two creations without access to Acconci's personal archives. The belated appearance of these two publications makes it important to ask how an archive alters interpretations of ephemera. How many versions of *Untitled Project for Pier 17* are there or will there be?

For that matter, how many more Vito Acconcis will come forward? I began with identifying two. I end with the assertion that Acconci the poet and Acconci the conceptual artist are critically related and must be brought together. Acconci's interest in language did not cease when his poetic practice moved "off the page." The language he uses structures all that he creates and becomes the context within which they perpetually reside. In both his poetry and conceptual art, Acconci deferred the delivery and the acquisition of meaning. It should come as no surprise, then, to see that Acconci cites William Faulkner as one of his primary influences:

I'd say for instance Faulkner was the biggest influence of any kind I ever had, like his lack of desire to finish a sentence, his sense to keep on going beyond where you could possibly follow (did I say flow?), like sentences that go on for pages... with so many reconsiderations & hesitations & alternatives, his sentences seem to be consciously or unconsciously trying to subvert a fantastically conservative framework.... I think they win out... like in myself I sense a kind of impulse to overcomplicate things, to mess things up, or thicken the plot...¹⁹

ENDNOTES

¹ Acconci received his MFA from the Iowa Writers' Workshop in 1964.

² Vito Acconci, "Excerpts from Tapes with Liza Bear" *Avalanche* 6 (Fall 1972): 70.

³ *Ibid.*, 75.

⁴ Previously, Acconci's poetry could be found only in a handful of mimeographed journals and his publication *0 to 9*.

⁵ The line concerning the 12th word is missing, leaving the reader with 30 instructions.

⁶ Vito Acconci, *Language to Cover a Page: The Early Writings of Vito Acconci*, ed. Craig Dworkin (Cambridge: MIT Press, 2006): 124.

⁷ For this task, I selected *Webster's Third New International Dictionary*, 1966. My choice of this edition of the dictionary was a guess, since it was the most recent edition published prior to 1969, when the poem was written.

⁸ Acconci was fond of Wittgenstein's word games. See: Craig Dworkin, "Introduction: Delay in Verse," *Language to Cover a Page*: xiii.

⁹ Advertisement in *The New York Times*, Section 6 – the *New York Times Magazine* – (Sunday, January 26, 1969): 87.

¹⁰ In this regard, Acconci's poem resembles Raymond Queneau's *A Hundred Thousand Billion Poems* (1961), which consisted of ten sonnets of the same rhyme scheme, whose lines could be recombined into 10¹⁴ unique poems.

¹¹ *Ibid.*, 21.

¹² Gregory Volk, "1969-1973: Vito Acconci's Archives," in *Vito Acconci: Diary of a Body: 1969 – 1973* (Milan: Edizioni Charta, 2006): 9-10.

¹³ John Perreault, "Cockroach Art" *The Village Voice* 16:14 (April 8, 1971): 21.

¹⁴ I borrow this idea from Robert Smithson's theory of the non-site. See Lynne Cooke, "From Site to Non-Site," in Lynn Cooke and Douglas Crimp, *Mixed Use, Manhattan: Photography and Related Practices, 1970s to the Present* (Cambridge: MIT Press, 2010): 41.

¹⁵ See *Avalanche* 6 (Fall, 1972): 42.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Vito Acconci, *Vito Acconci: Diary of a Body: 1969 – 1973*: 259

¹⁸ Perreault: 23.

¹⁹ See David Rosenberg, "Notes from a Conversation Tape with Vito Acconci, July 22, 1971," in *A Space News* [Toronto] (July, 1971), reprinted in Lucy Lippard, *Six Years*, (Berkeley: University of California Press, 1973): 244-245.

TRANSFORMING SPECTATORS INTO WITNESSES: ARTUR BARRIO'S *BLOODY BUNDLES*

CAMILA MAROJA

In 1969 Artur Barrio created what he termed "T.E." (*trouxas ensangüentadas*) or *Bloody Bundles*: "objects" consisting of blood, cow meat, paper, and rope tied together with cloth. Essentially ephemeral, with raw meat and blood staining the wrapping cloth and producing a distinctively pungent odor, he used these highly evocative objects in three performances in 1969-70, calling the action/installation a *situation*. Although the artist originally installed the *Bloody Bundles* in a museum gallery, he subsequently moved them into public spaces.¹ Deposited throughout a city, the *Bloody Bundles* would accost and upset the daily routines of unsuspecting viewers. When thinking about the provocative use of such non-aesthetic, disturbing materials, it is important to remember that, in 1964, Brazil was the first of many countries in South America to suffer a coup-d'état. During Brazil's subsequent twenty-one years of dictatorial rule, some eighteen million people were denied rights, sixty thousand were arrested, 203 were killed, and 136 "disappeared," all crimes hidden from public view by state censorship.

This essay analyzes the *situations* Barrio realized with his *Bloody Bundles* in relation to Brazil's violent history. As the crimes committed by the military were perpetrated in secrecy, I employ the concept of "hiddenness" as a metaphor for the dissociation of the Brazilian people, which blurred their sense and perception of the event and image they were experiencing. I propose that Barrio's public interventions with *Bloody Bundles* reenacted a form of this dissociated knowledge and fear of state terror, and that they also functioned to transform viewers into victims and witnesses of their historical situation. In so doing, I argue that the *Bloody Bundles* constitute the visual, material presence for the otherwise invisible violence of Brazilian history, especially for its missing political prisoners. At the same time, Barrio's *Bloody Bundles* also belong to the aesthetic and art historical context of early conceptual, performance, and installation art, and cannot be reduced to a narrow reading of political history. Moreover, the *Bloody Bundles* stood as Barrio's strategy to actuate himself not only as an emerging avant-garde artist at the time, but also as a critical citizen.

To fully grasp Barrio's work in the 1960s-1970s, the terror of this period of Brazilian history must be reviewed.

Although the Brazilian coup-d'état dates from 1964, its most ominous effects were only felt four years later on December 13, 1968, when the military government of Brazil approved the Institutional Act Number 5, known as the AI-5. This decree dissolved the National Congress and suspended the right to *habeas corpus*.² The new law, in the words of art critic Frederico Moraes, made torture an official practice in the Brazilian territory.³ Indeed, the period between 1968 and 1974 marks the apogee of political repression in Brazil. During these years, torture and censorship became legal—thousands were tortured and/or exiled, and the press was closely surveyed. The bodies of political prisoners were disposed anonymously in clandestine cemeteries, or arranged inside prison cells to appear as suicides. Taking advantage of the impunity and the environment of terror created by the military regime, secret death squads formed by members of the police executed "unwanted" persons without trial. Censorship, however, made impossible the open accusation of these crimes, which consequently became a hidden fact in Brazilian history. Yet, numerous strange newspaper articles (like the announcement of an electric storm approaching Brazil on the same day that the right to *habeas corpus* was suspended) were read with foreboding that the country was troubled.

Art institutions were affected during the worst years of the military rule: museums, as well as the São Paulo Biennial, which until then had been safe havens for artistic experimental practices, were also censored.⁴ The organizers of the 10th São Paulo Biennial (1969) received an official letter proscribing the selection of artworks containing immoral or political content. Police closed several art exhibitions in 1968 and 1969, including one at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (MAM/RJ), which was showing selected artworks from the 4th *Biennale de Jeunes* in Paris.⁵ Nevertheless, the then recently formed art market boomed, buoyed by the rapid economic growth resulting from the military government's nationalistic and modernizing politics: this period was known as the "Brazilian miracle."⁶ Artur Barrio was twenty-three years old in 1968, and would define his poetics and his work ethic during these turbulent times.

Surely, one needs to ask: Did Barrio's *Bloody Bundles* actions augment social violence in the country?



Artur Barrio, *Situação T/T, .1 (Situation T/T, .1)*, Part 1. Belo Horizonte, Brazil, 1970. Photograph by César Carneiro. Courtesy of the artist. Inhotim Collection, Brumadinho, Brazil.

Commenting on the unconventional nature of the works of art in the milestone conceptual art exhibition *Information* in 1970 at the Museum of Modern Art in New York, curator Kynaston McShine aptly responded to the question of the aggression of Barrio's objects:

If you are an artist in Brazil, you know at least one friend who is being tortured; if you are one in Argentina, you probably have had a neighbor who has been in jail for having long hair or for not being "dressed" properly; and if you are living in the United States you may fear that you will be shot at, either in the universities, in your bed, or more formally in Indochina. It may seem to be inappropriate, if not absurd, to get up in the morning, walk into a room and apply dabs of paint from a little tube to a square of canvas. What can you as a young artist do that seems relevant and meaningful?

While McShine does not acknowledge the crucial difference between the relationship of art and politics under dictatorial states and democratic countries, it is obvious that the stakes for the former are much higher than he expressed, even if he understood the urgency that artists felt during this period to act in a "relevant and meaningful" way. In an effort to share the conditions of this

historical period, in the *Information* show Barrio exhibited photographs of the *Bloody Bundles* he had created during the fiercest years of Brazilian military dictatorship.

Beginning in 1969, Barrio articulated the liminal position of his ephemeral artistic praxis as a *situation* that, while occurring in the context of mainstream culture, was conceptually activist and, thus, in many ways on the margins of society. Loosely defined by the artist as "a question mark" or an unpredictable encounter, Barrio's *situations* continue to constitute the conceptual nucleus of his aesthetic trajectory to this day. Barrio developed the three multi-part *situations* using the *Bloody Bundles* primarily outside institutional spaces, and he carefully recorded them in films, photographs, and texts. In *Situação... DEFL...+s+... ruas Abril....*, 1970 (*Situation... DEFL...+s+... streets April....*, 1970), he created more than 500 bundles and placed them in various locations throughout Rio de Janeiro.⁸ In the artist's words, a *Bloody Bundle* was "not [to be] recovered[,] as it was created to be left and follow its own trajectory of psychological involvement," resulting in an emotional experience produced by the unexpected confrontation of passers-by with the bundles.⁹

The artist Ricardo Basbaum has analyzed Barrio's urban interventions in the context of the history of Brazilian



Artur Barrio, *Situação T/T, .1 (Situation T/T, .1)*, Part 2. Belo Horizonte, Brazil, 1970. Photograph by César Carneiro. Courtesy of the artist. Inhotim Collection, Brumadinho, Brazil.

Neoconcrete artists of the late 1950s and 1960s, and their interest in the phenomenology of activating viewer-participation. Basbaum notes that Barrio's "*Situations...* energized the urban space" and activated the sensibilities of people who encountered them through a process of occupying space and a strategy of causing "sensation [by] spreading, dispersal, [and] fragmentation," which made it difficult to identify or "capture the authorial agent, [who was] always on the move."¹⁰ Basbaum understands the perambulatory movement of Barrio an "anti-arrest" strategy, and the ubiquitous and apparently random placement of the *Bloody Bundles* as a kind of guerrilla method deployed to confuse the police.

While Barrio's dispersal approach is part of the significance of his work, the performative physicality of the bundles is also a form of evidence, a metonymy of the bloody violence of the dictatorship that visually linked them to bodily torture. He thus rendered the repressive, political circumstances physically concrete. Thus, the bundles were simultaneously carriers of ideas and strategies, as well as physical presences, a factor that is vital to their denotative and connotative context. Emphasis on the significance of the bundles' materiality and their psychological impact on the viewer is crucial, as too frequently the history of

conceptual art of the 1960s and 1970s is depoliticized when it is only presented as "dematerialized," the term introduced in 1967 by Lucy Lippard and John Chandler, which in some cases, despite their own strong Marxist positions, can blunt the political agency of the artist and the object.¹¹

Additionally, the materiality of the *Bloody Bundles* is vital to how Barrio activated viewers' bodies and how his process differs from that of his antecedent Neoconcrete artists' approach to process.¹² Left in public urban spaces, people casually encountered the bundles during their daily routines, which only exacerbated the strong reactions induced by the repulsive objects. Barrio's intent, as he explained it, was the "fragmentation of everyday affairs in the light of the passer-by."¹³ Unlike the participatory work of now internationally celebrated Neoconcrete artists such as Hélio Oiticica and Lygia Clark, who intended their art to be manipulated, Barrio's *Bloody Bundles* were not to be handled, but rather "encountered" to activate their cultural meaning.¹⁴ The objects curbed either playful or curious impulses by being repulsive to the touch, smelly, and abject. Furthermore, unaware that the *Bloody Bundles* constituted works of art, those who found them could hardly be identified as "participants" in the

artwork. These individuals became simultaneous victims and witnesses: victims of Barrio's redoubling of the state-mandated perpetration of violence and witnesses, who both recognized and functioned as metonymies of the victim/perpetrator cycle.

Barrio first employed his *Bloody Bundles* in 1969 when he was invited to participate in the *Salão Bússola* (Compass Salon, 5 November – 5 December, 1969) in the MAM/RJ, which was sponsored and organized by an advertising agency that hoped to associate its image with "young art."¹⁵ Even though it was not originally conceived of as a space for avant-garde art, the *Salão Bússola* became, in retrospect, a landmark site for experimental art in Brazil. Moreover, the show immediately conveyed political overtones, since some of the pieces displayed were part of the selection from the militarily censored 4th *Biennale de Jeunes*.¹⁶ For *Salão Bússola*, Barrio exhibited what he called *Lixo* (Garbage, 1969)—a paper bag with pieces of newspaper, aluminum, and an old bag of cement inside it—and one of his *Bloody Bundles*—a bag of cloth containing fabric, rope, paint, blood, and cut paper. He named this action: *SITUAÇÃO... ORHHHHHH... ou...5.000...T.E....EM...N.Y.....CITY (SITUATION... ORHHHHHH... or...5.000...B.B...IN....N.Y.....CITY, 1969)*. The *situation* was divided into two parts, one held inside the official institutional space and the other outside in the museum's garden. In the first part, Barrio wrote that the public "participated directly in this work, sometimes throwing more debris on the *Bloody Bundle* and the garbage, sometimes money, sometimes writing bad words on the cloth of the *Bloody Bundle*."¹⁷ One month after the exhibition opened, the artist added a piece of raw meat inside the bundle placed at the gallery space.

Next he began the second, outdoor section of the work. At night, he carried the bundles to the garden and onto a concrete base, which he described as a place "reserved for the consecrated sculptures."¹⁸ His action did not pass unnoticed. As Barrio explained:

In the next day, when I came back to the Museum of Modern Art, I was informed that the guards of the museum were very distressed because the *Bloody Bundle* attracted the attention of a police patrol that periodically passed on the place,/..... immediately, the police called the Museum director to know if that work really belonged to the museum or what was that [sic]...¹⁹

The artist's gesture can be understood as an open provocation to official organizations, art institutions, and the public to show that all were inseparable from the dictatorship.

For Barrio, the night action transformed "ossified" artworks from salons pieces "into evolution," a reference to artworks that have a life beyond art institutions in the everyday world.²⁰ Moreover, by presenting organic material in, and as, the work of art, and by placing the object in the garden, his *Bloody Bundle* challenged the status of the autonomous art object, submitting it to the temporal cycles of nature. Mutating from one state into the other, the artwork became "alive" for Barrio and the public, and

escaped, or at least interrupted, the rigid confines of the static art world object. Barrio explains: "In my work, things are not indicated (represented), but rather lived."²¹ Thus, the presence of the blood and the rotting meat should not be mistaken for Barrio's descent into Thanatos, but rather a performance of the traumatic intensity of living under an authoritarian regime, which revoked fundamental human rights. The bundle should be viewed as an index of the experience of extreme circumstance, when human life is disposable.

I am suggesting that the episode at the *Salão Bússola* must be understood as a reenactment of the traumatic event that the country and Barrio endured. By making a provocative gesture in such a dangerous time, Artur Barrio transformed the role of the artist into that of a political rebel, and simultaneously expressed a worldview and view of self that was shattered by the 1968 proclamation of AI-5 decree. As such, the act of introducing the meat into the artwork and subsequently placing it in the garden of the museum was fundamental to Barrio's definition of his artistic and ethical position. By transforming the ossified into evolution, by inserting organic material in his work, by exhibiting it inside an art context (both within and outside the museum), Barrio ratified art as capable of reshaping thought, politics, and everyday life.

Barrio's life was profoundly shattered by dictatorship twice. Understood in this context, the artist's rebellious act at *Salão Bússola* gains broader dimension in a double trauma. Although considered a Brazilian artist, Barrio was, in fact, born in Portugal and immigrated with his family when he was ten years old to Brazil in order to escape Portugal's military dictatorship.²² If coming to the "new world" represented, as the artist wrote, "the escape from boredom, absolute boredom of Salazar and Cerejeira dictatorship, ...aiming South, ...under the Equator line, beaches of white sand, light, calm, heat, body," then the 1964 coup d'état made "the certain became uncertain."²³ Brazil's coup d'état, thus, represented for Barrio's family the tragedy of living again under a second dictatorship, and the re-traumatization of returning to a situation from which they had once escaped. Reliving the trauma of his Portugal in Brazil contributed to Barrio questioning his identity, an experience common among those who endure the "traumas of revolution, oppression, and dislocation," according to literary critic Laurie Vickroy. She adds that traumas "produce a fragmented, isolated, and dissociated identity in addition to an aesthetic sensibility compelled to both critique and reconnect to homeland."²⁴

While self-identified as a Brazilian, Barrio is one of those whom Vickroy refers to as the "unbelonging," a term that accords with the artist's own declaration. As Barrio wrote:

This is my condition: of nowhere. [...] When I arrived in Portugal, I was considered Brazilian, and here, sometimes, I am considered Portuguese. Then I am of nowhere, what also defines my relation with art. Because we can say that art has no boundaries, no nationality.²⁵

Thus, the idea of being an artist for Barrio is intermingled with the concept of being a citizen, extending

beyond a mere professional qualification. Indeed, as the *Bloody Bundles* are a metonymic and metaphorical presence for the atrocities being committed in the country, the *situations* containing *Bloody Bundles* are fundamental to shaping Barrio's personal aesthetics and ethics.

Barrio would further develop the ideas related to the outdoor phase of the *Bloody Bundles* when he presented *Situação T/T, .1* (*Situation T/T, .1*, 1970) in the Brazilian city of Belo Horizonte, during his participation in the collective exhibition *Do corpo à terra* (*From Body to Earth*). The show gathered the most respected names of artists working in conceptual art in Brazil at the time, artists such as Cildo Meireles and Hélio Oiticica. The exhibition was presented under extraordinary conditions, considering the political repression and turmoil of the period. Moreover, the event was entirely sponsored by Hidrominas, a local touristic agency, whose president issued an official letter authorizing the artists to exhibit inside the park.²⁶ This invitation and authorization was understood as a form of *carte blanche* permission for the presentation of transgressive works of art.²⁷

The event occupied two different spaces: the official governor's palace and the city park.²⁸ Morais described the park as "the typical place where bourgeois families would have their Sunday walk."²⁹ Because the artists knew that the exhibit would not be censored, the works they presented could be eminently political. Barrio chose to show his work in the city park, where he presented a three-part *situation*, carefully documented in black and white and colored photographs and 16mm black and white film. The first part took place during the night of April 19, 1970 when Barrio prepared fourteen *Bloody Bundles*, filling cloth bags with meat, bones, knives, and rope. For the second part of the *situation*, early in the morning he deposited the materials on the banks of the Arruda, a small river located inside the city park. Barrio described the place as a river/sewer. By three in the afternoon, when the photographer César Carneiro started to photograph the *Bloody Bundles* and the public's reaction, police and firefighters had been called to the site along with a substantial crowd. By the end of the day, the artist and photographer counted some five thousand onlookers attracted by the swiftly spreading rumor of slaughtered bodies in the river. On April 21, as the third and last part of *Situação T/T, .1*, Barrio unraveled sixty rolls of toilet paper in the site. He then immediately returned to Rio de Janeiro, refusing to participate in the artists' debate scheduled for the end of the exhibition.

Situação T/T, .1 took place during the most brutal phase of the Brazilian military regime, known as the *anos de chumbo* (years of plumb, 1969-1974), when tortured political prisoners' bodies were dispensed in remote areas, like the ocean, lakes, or rivers. If the body was eventually found, death could then have easily been described as caused by drowning or suicide. This tactic was well known all over Latin America, and was used in other military dictatorships in the continent, such as in Argentina and Uruguay. However, the facts of this brutality were suppressed. According to art historian Malcolm Bull, "Hiddenness arises in cases where we sense something

but do not perceive it, or when we perceive something but cannot sense it."³⁰ In other words, only partially revealed things can be hidden; in order to be hidden, events or images *must* be either sensed (via sensibility) or perceived (via sense). The phenomenon of the missing political prisoners, known as the *desaparecidos*, which registered emotionally through sensed fear, but was not epistemically perceived due to censorship, was thus a hidden fact. In order to fully grasp an event, sense and perception must complement each other: the public's strong reactions to Barrio's work resulted precisely from their confrontation with the visualization of the previously invisible.

When the artist left his fourteen *Bloody Bundles* of meat, bones, fabric, and rope on the banks of the Arruda in Belo Horizonte, he revealed the collective traumatic situation of Brazil. Barrio's *Bloody Bundles* provide an aesthetic testimony to state brutality. Moreover, they create a cultural memory for the artist, Brazil, and the world of this period. Barrio united sense and perception, shining a spotlight on the military dictatorship's atrocities. Two months after his powerful work at *Do corpo à terra*, Barrio exhibited in New York as part of the *Information* show. Although the artist sent extensive photographic material to McShine, including the works he presented at the *Salão Bússola*, in the end Barrio decided to exhibit only *Situation T/T, .1*. He also chose to print only four images of the *situation* in the *Information* catalog: the *Bloody Bundles* beside the Arruda and images of civilians and the police nervously observing the bundles.³¹ Using the art system to evade the country's repressive environment and circulate his artwork, Barrio emerged as an avant-guard artist, empowering other artists and art itself to become political agents.

ENDNOTES

¹ For a good description of Barrio's works in this period, see Júlia Rebouças, "Artista – Corpo – Cidade – Política – Arte: relatos sobre Artur Barrio e sua obra" (Master Thesis, UFMG: 2011).

² The Brazilian dictatorship lasted twenty-one years, from 1964 until 1985. By mid-1970s the military government launched a series of measures to prepare for a slow democratic transition. As part of this process, called *abertura* (opening), the *habeas corpus* for political prisoners was reinstated in Brazil in 1978.

³ See Frederico Moraes, "Geração AI-5," in *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul* (Porto Alegre: FBAVM, [1986] 1997), 526.

⁴ Brazil art institutions generally welcomed experimental practices. For example, in São Paulo, the University of São Paulo Museum of Contemporary Art (MAC-USP), then under the direction of the critic Walter Zanini, organized the event Young Contemporary Art (*Jovem Arte Contemporânea*, JAC, 1967-1974), which promoted mail and video art in the country. In Rio de Janeiro at the Modern Art Museum in Rio de Janeiro (MAM/RJ), the critic Frederico Moraes together with artists Cildo Meireles, Guilherme Vaz, and Luiz Alphonsus organized an art laboratory called *Unidade Experimental* (Experimental Unit, 1969) to promote conferences, performances, and synesthetic approaches to art. Furthermore, establishments like the São Paulo Biennial and museums like the MAM/RJ were private institutions, and therefore not directly linked to the authoritarian state. Commercial art galleries were not major participants in the Brazilian art scene during this period, but institutions like *Galeria Astréia* (São Paulo) and *Petite Galerie* (Rio de Janeiro) welcomed contemporary production and documented it by publishing related exhibition catalogues. For further reading about the MAC-USP, see Cristina Freire, ed., *Walter Zanini, Escrituras Críticas* (São Paulo: Annablume, 2013).

⁵ Besides the MAM/RJ show, in 1968-9, the 2nd Bahia Biennial (*Segunda Bienal da Bahia*), the third Ouro Preto Salon (*Terceiro Salão de Ouro Preto*) were forcibly closed, artworks were apprehended, and art professionals arrested.

⁶ The emerging Brazilian art market, unlike contemporaneous museums and galleries, did not promote experimental production in the 1970s, but rather specialized in artworks by the first modernist generation (typified by artists Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Lasar Segall, etc.). Barrio's generation was keenly aware of how the art market was benefiting from the economic politics issued by the military government. In 1976, the art critic Ronaldo Brito together with artists Carlos Zilio, Waltercio Caldas and José Resende, published the essay "*O Boom, o pós-boom e o dis-boom*," in which they strongly criticized the art market.

⁷ Kynaston McShine, *Information* (New York: Museum of Modern Art, 1970), 138.

⁸ This *situation* took place throughout the city of Rio de Janeiro in April 1970. Shortly before *Situação T/T*, .1. Of the 500 *Bloody Bundles*, Barrio signed only 100. He put them in a car and for the whole day distributed them in the city in the company of the photographer César Carneiro and the artist Luiz Alphonsus; and together they would watch the reaction of the public. The objects were disposed of in a wide and significant area of the town, including lower and middle-class neighborhoods, on iconic art sites (such as the lake in front of the MAM/RJ and the sidewalk in front of the Petite Galerie), and so forth. He had the work documented by César Carneiro and Luiz Alphonsus in twenty-six photographs, developed at the size of 30 x 45 cm.

⁹ Barrio quoted in Ricardo Basbaum, "Into the Water," in *Regist(r)os, Artur Barrio* (Porto: Fundação de Serralves, 2000), 25.

¹⁰ Basbaum, "Into the Water," 20.

¹¹ See, Lucy Lippard and John Chandler's "The Dematerialization of Art" (1967), first published in *Art International* 12.2 (February 1968), 31-36. The two main theoreticians of Latin American conceptual practices, Mari Carmen Ramírez and Luis Camnitzer, frame Latin American *conceptualismo* as distinct from their North-Atlantic peers arguing for it "ideological" nature rather than its "formalist rigor." But this view does not take into account the strong Marxism of Art and Language and the politics of many other artists involved in conceptual art throughout the world. See Mari Carmen Ramírez, "Tactics for Thriving on Adversity," in Luis Camnitzer, Jane Farver, and Rachel Weiss, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* (New York: Queens Museum of Art, 1999), 53-71; and Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* (Austin: University of Texas Press, 2007).

¹² While drawing his comparison between Barrio's work and the Neoconcrete artists, Basbaum observes that Neoconcretism was more concerned with a "sensibilization" of reason: "In terms of the Brazilian context, the experimental, neo-concrete legacy pointed to a collision between art and the real world (physicality of the space, presence of the spectators as activating agents), in the aestheticizing process (and the sensorial micro-politization) of the surroundings. Nonetheless, this ability of art and life to expand takes place through the subliminal impact of a way of thinking, constructive in origin and with the rigor of a rationalist inflection that wants to make positive transformations and changes in the world." Basbaum, "Into the Water," 25.

¹³ Barrio quoted in João Fernandes, "Records," in *Regist(r)os, Artur Barrio* (Porto: Fundação de Serralves, 2000), 19.

¹⁴ Brazil is internationally famous for its participatory art, initiated by the Neoconcrete movement. One of the most celebrated examples is Lygia Clark's famous *Bichos* (Critters, 1960-84), a series of aluminum articulated sculptures that need to be freely manipulated and arranged by the viewer. Having no reverse, no "other side," the *Bichos* have endless formal permutations that can be explored by the viewer-participant, who becomes a co-author of the work to a certain extent.

¹⁵ The publicity agency, Aroldo Araújo Propaganda Ltda., sponsored the *Salão da Bússola* to celebrate its five-year anniversary. It is believed that Kynaston McShine chose to exhibit Barrio, Cildo Meireles, Guilherme Vaz, and Hélio Oiticica after visiting the show.

¹⁶ After the police closed the MAM/RJ exhibition due to what they deemed its pornographic and political content, Brazilian participation in the 4th *Biennale des Jeunes* was cancelled. Consequently, most of the artists involved in this exhibition showed the same artworks in the *Salão Bússola*. For example Cildo Meireles exhibited *Espaços Virtuais: Cantos* (*Virtual Spaces: Corners*, 1968), previously made for the French biennial, in the Salon, and received the main award. With the prize, he spent two years in New York (1971-1973). About the *Salão Bússola*, see Claudia Calirman, *Brazilian Art under Dictatorship* (Durham and London: Duke University Press, 2012).

¹⁷ Barrio quoted in Ligia Canongia, ed., *Artur Barrio*, (Rio de Janeiro: Modo Edições, 2002), 16. This description shows how different the kind of "participation" Barrio generated was from that of the Neoconcrete artists.

¹⁸ In Barrio's words, "After a lot of bureaucracy the work was moved to the 'museum's' (garbage) deposits, [which] automatically [changed the work into] continuous transformation, therefore annulling the germination concept of the finished art work." Canongia, ed., *Artur Barrio*, 16.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Words like "germination," "evolution" and its opposite, "ossified," are fundamental concepts in the artist's lexicon, as his notes in the *Cadernos-livros* (*Notebooks-Books, 1969-present*) and artworks from the 1970s attest.

²¹ *Artur Barrio, Actions after Actions* (Philadelphia: Goldie Paley Gallery, Moore College of Art & Design, 2006), 24.

²² Prior to his arrival in the country, Barrio spent approximately one year in Angola, another Portuguese ex-colony, before his family returned to Portugal and finally moved to Rio. According to the artist, his father was antimilitarist and was "against the Salazar and Cerejeira dictatorships," the Portuguese authoritarian regimes lasted from 1926 until 1974. Artur Barrio in an email to the author, 2008.

²³ Adolfo Montejó Navas, "Energía, libertad, sensaciones – entrevista a Artur Barrio," *Lápiz: Revista Internacional del Arte*, n. 234, (2007): 28-39.

²⁴ Laurie Vickroy, "The Traumas of Unbelonging: Reinaldo Arenas's Recuperation of Cuba," *Melus* 30.4, (Winter 2005): 109.

²⁵ The statement was given on the occasion of the artist representing Brazil in the 4th Mercosul Biennial, exhibiting the work titled *Situação/Trabalho: de Lugar Nenhum* (*Situation/Work: From Nowhere*, 2003). Paula Azugaray, *A Insubordinação de Artur Barrio. Entrevista com o Artista*.

Available at: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1759,1.shl> (June, 2014). (Translated by author) (December 1, 2009). There is a massive amount of literature on exile and dictatorship in the Southern Cone, since Brazil's coup-d'état was followed by Chile's (1973) and Argentina's (1976). In Brazil, historian Denise Rollemberg published *Exílio: Entre raízes e radares* (1999), recounting the story of the Brazilian exile experience (1964-1979) from the perspective of the exiles. By means of extensive interviews, she highlights the problem of redefining identity as imposed by day-to-day life in exile. Barrio's exile history is not limited to his Brazilian experience. In 1974 Barrio returned to Portugal in the midst of the Carnation Revolution, a military coup coupled with a campaign of civil resistance. There, the artist executed situations such as *4 Movimentos e 4 Pedras* (*4 Movements and 4 Stones*, 1974), which can also be understood as a response to the political situation he experienced in Europe. He then went to Paris (1975-1981) and Amsterdam (1981-1985), before returning to Rio.

²⁶ The exhibition presented works by Alfredo José Fontes, Artur Barrio, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Décio Noviello, Dileny Campos, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo, Franz Weissmann, Frederico Morais (who also exhibited as an artist), George Helt, Ione Saldanha, José Ronaldo Lima, Lee Jaff (who executed an idea by Hélio Oiticica), Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Maria de Lourdes, Terezinha Soares, Thereza Simões, and Umberto Costa Barros. For the first time in Brazil, the organizers paid for the artists' travel expenses, as well as the production of the site-specific artworks, but no catalog was produced. Ironically, as Frederico Morais notes, the event was organized as part of a celebration for Tiradentes, a national hero associated with freedom because he took part in a rebellion that unsuccessfully tried to promote Brazil's independence from Portugal in 1789.

²⁷ Besides being sponsored by Hidrominas, the show was promoted by politicians directly linked to the military government, who endorsed Morais' invitation as the event's organizer and as a participating artist. During our conversation, Morais explained that the State of Minas Gerais (MG), where he came from, had a very peculiar relationship with the military: The MG government believed that the Brazilian coup-d'état had been conceived there, and consequently felt superior to the rest of the country. It refused to provide explanations of events that happened locally to the centralized government in Brasília.

²⁸ According to Morais, the two exhibition spaces comprised two simultaneous and integrated events: the show *Objeto e Participação* (*Object and participation*), inaugurated inside the *Palácio das Artes* in April 17, 1970, and the manifestation *Do Corpo à Terra* (*From Body to Earth*), which took place in the Municipal Park of Belo Horizonte from April 17 – 21. The events in the park, which occurred in different times and places, were left on-site until their destruction. Both the indoor and the outdoor shows were sponsored by Hidrominas and shared the theme of "object," understood as an aesthetical category. The term was already a popular concept in Brazil, as acknowledged by poet Ferreira Gullar's famous "*Teoria do não objeto*" (*Theory of the Non-Object*, 1959). Morais, who made the suggestion to include the park in the event and chose the events' theme, had been actively trying to integrate spaces outside institutions in his curatorial practice. Starting in 1968, he would develop a series of events in the gardens of the MAM/RJ, the most famous being the celebrated *Domingos de Criação* (*Creation Sundays*, 1971) in which the public was invited to create artworks collectively.

²⁹ Frederico Morais in an interview with the author, December 2010.

³⁰ Malcolm Bull, *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision, and Totality* (London: Verso, 1999), 12.

³¹ Four photos were published in black and white together with the caption: "work realized in Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil, April 20, 1970." See McShine, *Information*, 16.



Dan Perjovschi, *Wasn't Funny*, 1995-2014.

TÓT AND THE TÓTAL JOY OF NOTHING

JASMINA TUMBAS

I. Introduction

With a sardonic and tenacious declaration of gladness, the Hungarian artist Endre Tót conveyed the psychic wounds of his time in two ways: he used the sign –“0”– for the number zero, and he announced “TÓTaJOYS.” Lamenting the “censorship, isolation, [and] suppression” that he “sensed in every field of life,” Tót countered with what he calls an “absurd euphoria of Joys.”¹ No artist has ever been as persistently, stubbornly “glad” as Endre Tót, who ceased being a painter in 1970 to immerse himself in works flooded with zeros or simply marked with the phrase, “I am glad if I...” In what follows, I think through how his decision to repeat zeros must be acknowledged as a conceptual strategy to lay bare and work through the negativity and power of institutionalized socialism in Eastern Europe.

Tót conceived works of art that exhibited excessive, scornful happiness, that pointed directly to its very absence, and that identified an aesthetic act founded on the failure to realize precisely what the political ideology proclaimed: welfare for all the people. Announcing his “joy,” Tót undermined authority with the irony of gratitude. In part, his repetition of zeros signify dissociation, the psychological means to withstand repressive social conditions, and they signal his conscious, tactical, pre-emptive determination to express the totalitarian reduction and degradation of a citizen’s life to zero. I view Tót’s choice to deploy the 0, and to emphasize being “glad,” as his decisive effort to live *in* art in order to live *through* political circumstance. In this regard, Michel Foucault’s comment in “Is it Useless to Revolt?” is worth remembering. Revolt “is how subjectivity...is brought into history, breathing life into it,” he observed, but while being “a simple choice,” it is “a difficult work.”² Tót’s grim work was to assume the forced smile of gladness in the face of nothing.

II. Concepts in the Post

Confronted with zero, Tót smiled the grin cut by Communism, the same system that his fellow East European Dan Perjovschi represented in *Wasn’t Funny* (2007). A Romanian artist some twenty-four years Tót’s junior, Perjovschi’s drawing declares that to have experienced life under state socialism was anything but

a laugh.³ [Figure 1] Perjovschi conveys the psychological and corporeal impact of authoritarian rule, recalling Kristine Stiles’ observation that, “marked bodies enunciate the silence that is a rudiment of trauma and a source of the destruction of identity.”⁴ Perjovschi uses humor in ways similar to that of Tót, who thirty years earlier deployed wit as a critical method for addressing such traumatic circumstance. Perjovschi’s wounded smile signifies the impact of communist socialism on the very bodies of its citizens, just as Tót’s ingenious decision to mock and provide witness to autocratic governance simultaneously transformed political circumstance into a conceptual aesthetic of “TÓTa JOY” that incriminated the state.

After Tót stopped painting, he turned to experimental forms of art, especially using language, photography, and mail art as conceptual sedition.⁵ “The public soon noticed the attitude of criticism inherent in Tót’s gestures,” László Beke remembered, adding, “a talented painter suddenly gives up painting and he is only glad if he can draw 000.”⁶ Under the principle that “the idea becomes a machine that makes the art,” conceptual art emerged in Eastern Europe and the West in the mid-1960s when artists utilized conceptual practices to address the politics of art institutions.⁷ But the stakes for artists in the East were different than for artists in the West, especially in Hungary where Tót presented “gladness” to one of the most repressive regimes in the Eastern bloc. For example, Hungary launched Stalin-like mock trials under its USSR-type socialism, executing László Rajk, the communist Minister of Interior and former Minister of Foreign Affairs in 1949 as a “Titoist spy”; and nine years later, in 1958, Imre Nagy, also a communist and the Chairman of the Hungarian Council of Ministers, met the same fate on false charges of treason.

Endre Tót was twelve in 1949, and 21 in 1958 when such events resoundingly established Hungary as a police state. He remembers: “My family experienced the ‘arrival’ of the Russians twice, lost everything twice; once in 1945 when the Red Army took control of Hungary and then in 1956, when the Soviet tanks crushed the Hungarian revolution.” For the child and young adult during these periods of violence, Tót felt that “it [was] like an eternity.” Then, in 1961, Tót’s “eternity” became an infinity when his father died of leukemia at the age of 60. “I think his early death may have been caused by the dictatorship,” Tót laments.⁸

Tót's conceptualism encountered the very clear discrepancy between ideology and political practice in a country where artists fought against conservative and limiting art regulations and where surveillance and incarceration were real threats. Like many artists during the Kádár era (1956-1988), Tót had a number of encounters with the authorities, most significantly in this context being dismissed from the Academy of Art because his work did not conform to Socialist Realism.⁹ In its place, Tót turned to conceptual art, body actions, and samizdat publications. As Piotr Piotrowski has rightly pointed out, such strategies, which "were quite straightforward and mundane in the West, appeared in a different historic frame" in Eastern Europe, and "[t]heir performance often involved deeply held existential and political convictions."¹⁰ "[If] one can speak at all of the 'classic' doctrine of conceptualism in the Hungarian context," Piotrowski has argued, "one must consider the work of Endre Tót."¹¹

Tót's first gladness pieces began in 1971. Using an A6 sized postcard that he eventually sent as mail art, Tót typed the prosaic phrase: "I am glad if I can type this sentence."¹² He expanded this concept into a series of equally mundane actions in which he appeared in photographs with such phrases (typed or written somewhere on the image) as: "I am glad if I can watch myself in the mirror." "I am glad if I can lift my leg." "I am glad if I can walk back and forth." "I am glad when I can type rain." "I am glad if I can photograph my own shadow." Tót's texts underscore the wretched fact that simply to carry out an act of ordinary life demanded absurd gratitude from all who live under the specter of authoritarianism. Tót's work was immediately recognized as significant both in and outside of Hungary, as evinced by the invitation in 1972 to participate in the Paris Biennial, which featured a large mail art exhibition, including such well-known artists as Klaus Staeck, Petr Štembera, Ray Johnson, Geoffrey Hendricks, Ben Vautier, and Klaus Groh, among others. Tót's *The Most Wonderful Images in the World*¹³ was also featured in Groh's milestone publication *Aktuelle Kunst in Osteuropa* (1972). In this piece, Tót announced: "Lately, I am especially concerned with the problems of 'lack' or 'disappearance.' With this work, I tried to express the problem."¹⁴ In 1972, such words insinuated the known fact: under dictatorships artworks, documents, mailings, and artists can and do frequently disappear.

The theme of forgetting and disappearance informs many of Tót's "ZERO" projects. One work from the early 1970s bore the number zero in the middle of the page with the headline, "If you look at this zero you got to forget all." Another piece consisted of a page filled with small zeros carefully typed across the whole sheet of paper, except at the bottom, where the artist ends the last line of zeros with the sentence: "zer0s make me calm." Similarly, in his *Nullified Dialogue* (1975),¹⁵ typed in Budapest, dedicated to 0.0, and dated "spring 0000," Tót used typed zeros to construct and overwrite a dialogue between two protagonists named 000 and 000000. In one section of the dialogue, 000 accuses 000000 of forgetting his name:

000: Yoo've forgotten.

000000: I've got oooooooooo good memory.

000: You can't even remember my name.

000000: I dooo't love yoo ooooo yoo oooo in Ooooooo oooing o oooooooooos gooo oooo with oooooooooo ooo it was ... Googoo or Hoooooo. Which was it?

000: It was yoo.¹⁶

This erasure by surrogate zeros suggests the erasure of privacy, if not identity, by police surveillance, as such monitoring cancels the ability to write openly and invalidates truthful direct communication and connection, even between one nothing and another zero. Tót's emphasis on forgetting, or being forgotten, also magnifies the artist's struggle with the reality of his situation, constantly needing to forget the fact that he was being watched in the East, at the same time as he was being forgotten in the West. After all, "zer0s make calm."

Tót's decision to use zeros could be said to accord with all three states of dissociation identified by Stiles, writing on the interrelationship and slippage between normative and pathological types of dissociation. She notes that dissociation is a common condition of mind often experienced in creativity and in distraction as, for example, while driving a car. A third pathological state of dissociation derives from trauma. While the first two types are "coded positively," the third is "coded negatively when associated with traumatic subjectivity":

[In trauma], aspects of consciousness are truncated from normative experience and memory, only to reappear in altered forms as de-realization, depersonalization, amnesia, confusion and alterations in identity where various parts of the subsystems of mind 'disconnect in terms of information exchange or mutual control,' leading to compartmentalization of experience, fragmentation of identity, memory, and perception. Such forms of dissociation sustain victims through traumatic experiences too painful for consciousness to absorb and are a key survival mechanism that protects the psyche.¹⁷

Tót's repetitious declaration of gladness and his expurgation of identity and language through zeros may be understood as signifiers of this type of traumatic dissociation. In such work, Tót established the ground for Perjovsch's question, "What happened to US?," as well as preempted the answer: We smiled our wh00000le lives away in order to survive.

In 1983, Tót mailed a postcard to Bernd Löbach-Hinweiser, an artist, environmental activist, and professor in Cremlingen-Weddel, Germany. This postcard makes my point even better for how it qualified Löbach-Hinweiser existential status as "Zer0." Writing on the front of the postcard, Tót opined: "You are OK. But Zer0kay!" With a zero embedded in the "OK," Tót reminded the artist that no one is ever OK, just as he emphasized the absence of happiness in his gladness works. On the reverse side of the postcard, Tót wrote: Zero Hello again! Just a few simple words (in this very complicated world):

The world will 000000000000 – Have you thought about that? Later more, Deci 000.¹⁸

Tót's fragmented communication posits the reminder of a convoluted world in which only 000000000000

suffice to represent it. Serious consideration of such a proposition raises the stakes for the use of zeros, by announcing that this piece of conceptual mail is anything but trivial, and that Tót deliberately explores the question of existence and communication using a modest postcard as his means.

III. Joy, Deficit, and fort/da

Tót's work, and his medium, brings to mind Jacques Derrida's ruminations in *Post Card* (1987), where he proposes that postal contact always bears a loss of the message, a deficit that severs intimacy and connection. Such forms of communication are always bound to be mere creative miscommunication because the actual message can never be truly transmitted. Derrida's point is dead on for artists who lived in Eastern Europe, where mail art works were regularly confiscated and authorities could, and did, read every word sent to the West. Tót prefigured some of Derrida's ideas in *Post Card* with his artistic visualization of the inability, and simultaneous longing, to communicate that his "glad" postcards expressed. Tót also anticipated the philosopher's theorization of the limits (or failures) of communication, when some sixteen years before *Post Card*, Tót also visualized the unattainable desire to be allied with others, despite the inevitable loss of the message, and he doggedly pursued the effort to create a vehicle for such interaction with his art, however transient, impersonal, conceptual, and intellectual. Mail art provided Tót, and artists throughout the world, with a medium that, despite contact, always recapitulated the distance that preceded or defined the sought connection and would continuously plague intimacy with its absence. Thus did the postcard simultaneously render palpable yet increase the lack of proximity, while seeming to nullify the geographic space between people. "No closure in these envelopes, no unity of sender and receiver in the economy of waiting," Norie Neumark notes about Derrida's *Post Card*, proposing that mail art "might be better thought of as gifts that inherently do not arrive, gifts for which one always waits."¹⁹

The condition of waiting and longing, which resides at the core of Derrida's exegesis on postal communication, is what Alan Bass understands as Derrida's deliberate play on Sigmund Freud's discussion of the "fort(gone)/da(here)" game. Described in *Beyond the Pleasure Principle* (1920), Freud recounts how his eighteen-month-old grandson invented a game of throwing away objects and retrieving them every time his mother left him. The child followed this action by making the sounds "oooo" (gone) and "aaaa" (here).²⁰ Freud interpreted this activity as a kind of "compensation" game. The mother's "departure has to be enacted as a necessary preliminary to her joyful return," Freud theorized. "[I]t was in the latter that lay the true purpose of the game."²¹ The pleasure derived from the continual "repetition of this distressing situation," resides in the fact that the child assumed agency over the situation. "At the outset he was in a *passive* situation [and] was overpowered by the experience; but, by repeating it, unpleasurable though it was, as a game, he took on an *active* part [Freud's emphasis]."²² Expanding

his observations about the interchange between pain and pleasure to include an hypothesis of their function in art, Freud further noted: "The artistic play and artistic imitation carried out by adults....do not spare the spectators...the most painful experiences, and yet can be felt by them as enjoyable."²³

Drawing on Derrida's identification of deficit in the communicative capacity of the postcard, and on Freud's observations about the fort/da game, let me turn to Tót's repetitious use of zeros in the *TÓTal zer0s, for everybody, nobody and me* (1973-1977) series. It could be said that in this body of work, Tót thematized loneliness (in the Derridian sense) when he referred to the other as absented (in the Freudian sense as "fort") behind the political wall that divided East and West. One work in this series showed two zeros leaning on one another like lovers in the middle of the page, with a sentence at the top stating: "Ooh darling! Yoo see, we are so lonely." Tót's frequent erasure or exaggeration of zeros and the letter "o" in favor of proper vowels (Ooh...Yoo) could also be seen as phonetically evoking the sounds made by Freud's grandchild during the fort/da game. Such efforts to embody, expose, and communicate the fragility of his anxious states of mind and transform them into "joy," points to what Freud believed was "convincing proof that ... there are ways and means enough of making what is in itself unpleasurable into a subject to be recollected and worked over in the mind."²⁴

Tót's need to "forget all" and feel "calm" through the act of repetition may be conceptualized as the aesthetics of traumatic recurrence.²⁵ This aspect of Tót's work may then be said to simultaneously impart a commingling of pain and gladness for both himself and his audience. In this way, the repetition of zeros becomes integral to realizing the artist's "absurd euphoria of joys." Considering Freud's diagnosis of the game and its application to art, and mindful of Derrida's insight into the aloneness of a postcard, Tót's work could also be said to display the struggle to maintain power over a situation completely out of his control. Moreover, however assertively Tót utilized the space of communication, his very effort was always destined to fail, as his unwavering assertion of joy always resulted in the recipient's lack of faith in his gladness. Hungarian artist and art critic Géza Perneckykey recognized this dilemma when he wrote about Tót that, "the less we believe the artist, the more he reiterates it [his joy]."²⁶ While Perneckykey is obviously correct, it might also be said that the verity of the sadness behind Tót's gladness is palpable, bringing the believability and truth of his psychological state into view.

Reflecting on his isolation during the 1970s, Tót noted: "If I disregarded the stifling effect of the ideology of the age, I would say these were the joys of loneliness, the delight of solitude."²⁷ Retrospectively assessing the recompense of solitude experienced in the former East, against the cacophony of the West, that reward, nevertheless, could not be extricated from "the stifling effect of the ideology of the age," which he did not disregard. This point is especially relevant because Tót's conceptual interventions into the political and cultural landscape of

socialist Hungary were not meant for, and certainly had no place in, official museums, but instead functioned as ways to render tangible the artist's resistance to sequestration in the East and his insistence on not being forgotten or made to disappear. In order to assert his presence, Tót mailed postcards and telegrams all over the world; he stamped his body; he carried posters in demonstration; he existed. The result? Tót found that, "the Mail Art network was like a thriller, ... [offering] some freedom with the post because my mailings could overcome the iron curtain."²⁸ In order further to circumvent censorship in Hungary, he regularly travelled to Belgrade (where censorship was less severe than in Budapest) to post his mail.²⁹

Tót's double portrait of himself and Vladimir Lenin represents the most biting critique of what it meant to live under such precarious political conditions. Lenin appears on the left looking sternly at the spectator while a jovial Tót appears with a big smile on the right. Below these images in typescript is the sentence: "You are the one who made me glad" (1975). Klara Kemp-Welch has observed that, "the juxtaposition mocks Lenin's severity."³⁰ In this way, Tót's joy stands in contrast to the sobriety of the great communist leader of the Russian Revolution. Tót appears as an unkempt artist, a youngster or hippie, who has yet to become a proper man and who, therefore, represents failure to conform to the self-disciplined example of the Bolshevik patriarch. In this way, the semiotics of the long-haired, smiling youth served as deliberate defiance, exposing the fact that while Lenin was long "fort," his "da" was acutely felt, a pain which the artist mocked as joy.

IV. Failure

In a fictitious storyline of how Tót's work might appear if it were a popular thriller rather than conceptual art, Pernecky (quoted above) placed failure at the center of Tót's conceptual strategies and imagined the following scene:

A man rises to his elbows in bed, and presses his left palm on the mouth of his stirring wife, half asleep. With his right hand, he silently and slowly reaches under the pillow, pulls out his gun, and warning his waking wife to be silent, he carefully removes his cover, puts both feet on the floor. His strained trunk leaning forward, he aims the gun at the door. He pulls the trigger but there is no blast. Instead, an inscription appears on the screen: "I am glad if I can fire." Then he lies back in bed and sleeps till he can begin it all anew.³¹

Pernecky sets up a phallocentric incident with a male protagonist, who fails to fire his gun while lying in bed with his wife. In his characterization, Pernecky presents Tót as an impotent man and artist. In Pernecky's rendition, Tót fails in all of his actions. Coupled with Tót's decision to embrace that failure with a joyful declaration of denial, "I am glad if I can fire," and a willingness to "begin it all anew," over and over again, Tót appears the fool to Pernecky. Yet, while mocking Tót, Pernecky writes that Tót was "the only Hungarian artist who managed to make it to world fame in the concept and mail art circles."³²

Tót's decisions, as I have insisted, were strategic. By embodying failure in his conceptual works, the artist may have succeeded in distancing himself from what Jack [aka Judith] Halberstam calls, in another context, "the punishing norms that discipline behavior." In this way, Tót might be said to have arrived at the point where his "failure preserves some of the wondrous anarchy of childhood."³³ Tót's acknowledgement of recurrent failure brings into focus what it meant to be a conceptual artist in Hungary where one could only be destined to fail. Not coincidentally, failing also included the fact that Tót considered himself an "illegitimate child of Fluxus" because he learned of Fluxus almost a decade after it commenced in the West and was never really part of the movement, although he exhibited with Fluxus frequently from the early 1970s onwards.³⁴ Yet, when asked where he thought his art fit in the histories of the avant-garde, it was not to Fluxus that Tót pointed, but rather to the influence of Yves Klein, Marcel Duchamp, Dieter Roth, George Brecht, and Ray Johnson.³⁵

Taking only one of these artists as a referent for Tót's art, his monotonous ZEROED works might be compared to Klein's "void." Inundated with an inferred traumatic imprint, Tót's zeros invoke Klein's "voids," or the "affective atmosphere of the flesh"³⁶ to which Klein referred when thinking of the indexical human presence in Hiroshima that he witnessed in the late 1940s. For Tót, Stiles has commented, "reality behind the Iron Curtain atomized the human spirit to 'zero.'"³⁷ Pierre Restany, the renowned French critic and founder of Nouveaux Réalisme, recognized Tót's kinship to Klein in the relationship between the monochrome, the zero, and the void, writing in 1972: "In the immaterial zone of a concentrated (ZEROED) sensitivity, Endre Tót appears to be the Yves Klein of mail art, a postal monochrome."³⁸

Closer to home, like most conceptual artists working in Hungary, Tót's art revealed the mentorship of the poet, artist, and critic Miklós Erdély. Considered the earliest conceptual artist and most influential figure of experimental art in Hungary, Erdély regarded art as an "empty sign," emptiness that produces "a place for the not-yet-realized" within the "recipient's mind," thereby opening new ways of perceiving and acting in the world.³⁹ Tót's conceptual and samizdat works could be said to have expanded on such a proposition. In *My Unpainted Canvases* (1971), for example, Tót filled a book with drawings of frames that had neither image nor words. These framed works, empty of content, bear only the frame's dimensions but no titles or images. This method, or erasure, took an explicitly political turn in *Night Visit to the National Gallery* (1974), when Tót altered a booklet of the National Gallery in London by blacking out all of the illustrated works, pointing to absence and censorship of Western artworks in Hungarian museums.⁴⁰ "The beloved is far away, very far," Tót commented, "its absence is constantly present."

Another work, perhaps inspired by Erdély and Klein, but which is pure Tót, is from the 1970s: a blank page with a solid black rectangle in the middle, over which Tót typed, "I cover this zero 'cause I don't want it to drive yoo crazy." [Figure 2] Here the number zero, the signifier for Tót's relentless return to a site of trauma, is blacked out,

**I cover this zero 'cause
I don't want it to drive yoo crazy**



thereby reinforcing the zero as a double void, a double negative. While Klein identified the affective presence of atomized bodies in Japan, he also claimed the endless infinity of the sky as the void. Tót's difference from Klein's more positive representation of the void is vivid in *TÓTaI zeros*, as this compelling conceptual image posits the zero as the black hole of totalitarian life that drove the ubiquitous "yoo crazy."

V. Conclusion

Tót's fate changed when he won a DAAD fellowship to work in West Berlin in 1977. Nonetheless, the ever-vigilant Hungarian authorities five times refused him permission to travel. For the next some eighteen months, a widely publicized scandal broke out in West Germany about the restraints on the artist, forcing the Hungarian government to relent and grant him permission to leave.⁴¹ After departing Hungary, Tót immigrated to Germany in 1978. The very next year, he wrote graffiti on the Western side of the Berlin Wall: "I should be glad if I were allowed to write something on the other side of this wall" (1978).⁴² Tót never neglected his immediate condition. Epitomizing his struggle to express himself in his native community, Tót's inscription signified his effort now to communicate to the East while living in the West. Overturning the years spent working in the reverse, as an exile driven out and unable to produce art in his nation and forced to take refuge in another country, Tót now experienced the inversion of his aloneness. Neither did he abandoned his conceptual project, but rather continued his gladness works, repeatedly using a photograph of himself smiling. With phrases typed beneath his grin, Tót now claimed: "I'm always glad of those days when nothing happens to me, except that I wake up in the morning and go to bed in the evening" (1977-1979).

In an equally poignant text, he proclaimed: In Berlin, one fine, sunshiny day I was calmly walking in the street. I didn't think of anything. Suddenly, everything came to my mind. I got very sad. But a little bit later I forgot everything. I'm glad that I forget everything.⁴³

Self-consciously announcing the violence of nothingness within gladness, expressed in zeros, and his inability to forget the void, Tót made the decision as art to be "free" even if living in the West meant living in exile with no way home until after 1989. A new and paradoxical isolation ensued: the Western brand of TÓTaI JOY.

As I have argued throughout this text, Tót's "gladness" undermined the hypocrisy of socialist propaganda and rendered nothingness visible in the morose abjection of a "0." Tót's pervasive sadness, balanced by a rigorously practiced systematic "gladness," visualized his fight against defeat even in a condition of failure. "As Halberstam would argue in 2011, "Failure provides the opportunity to use those negative affects to poke holes in the toxic positivity of contemporary life."⁴⁴ However true Halberstam's insight, it came forty years too late for Endre Tót, whose failure, nonetheless, is his courage in art.

ENDNOTES

¹ Tót quoted in Géza Perneczky, "Endre Tót and the Mental Monochromy," in *Tót Endre: Nothing Ain't Nothing/Semmi Sem Semi, Retrospektív 1965-1995* (Budapest: Múcsarnok, 1995), 32.

² Michel Foucault, "Is it Useless to Revolt?" in Jeremy R. Carrette, ed., *Religion and Culture by Michel Foucault* (Manchester: Manchester University Press, 1999), 134. Originally published as "Inutile de se soulever?" in *Le Monde*, 11 May 1979. Translated by James Bernauer as "Is it useless to revolt?" in *Philosophy and Social Criticism* 8, no.1 (Spring 1981): 1-9.

³ This is one of hundreds of figures drawn by the Romanian artist Dan Perjovschi on a huge wall at the Museum of Modern Art in New York in 2007, the artist titled his exhibition "WHAT HAPPENED TO US?" Such irony stands in marked contrast to nostalgic filmic portrayals like *Goodbye Lenin* (2003) or *Sonnenallee* (1999), the smug humor of which ridicules the state socialism that millions of Europeans endured from 1945 until 1989.

⁴ Kristine Stiles, "Shaved Heads and Marked Bodies: Representations from Cultures of Trauma," in *Strategie II: Peoples Mediterraneens* [Paris] 64-65 (July-December 1993): 95-117; reprinted with a new Afterword in Jean O'Barr, Nancy Hewitt, Nancy Rosebaugh, eds., *Talking Gender: Public Images, Personal Journeys, and Political Critiques* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996): 36.

⁵ Klara Kemp-Welch has argued that Tót's "move away from painting was more than the formal gesture of negation of the visual that provided the motivation for the earliest conceptualist generation in the West." But there was no "negation of the visual" in the West, which is why Art & Language rejected the idea of the "dematerialization" of art, and all the conceptualists made visual art. See her, "Affirmation and Irony in Endre Tót's Joys Works of the 1970s," in *Art History & Criticism* 3, *Art and Politics: Case-Studies from Eastern Europe*, Liniara Dovydaityte (ed.), Kaunas (Lithuania: Vytautas Magnus University, 2007), 136.

⁶ László Beke, "The Hungarian Performance. Before and After Tibor Hajas," in *The Body and the East: From the 1960s to the Present* (Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 1998), 104.

⁷ Sol LeWitt "Paragraphs on Conceptual Art," in *Artforum* 5:10 (June 1967): 79-83.

⁸ Endre Tót in conversation with the author in Cologne, Germany, April 16, 2012.

⁹ Petra Stegmann, *Fluxus East: Fluxus Networks in Central Eastern Europe* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien GmbH, 2007), 269.

¹⁰ Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989* (London: Reaktion Books, 2009), 272.

¹¹ Piotrowski, 320.

¹² Endre Tót in conversation with the author in Cologne, Germany, April 16, 2012.

¹³ *Die Wunderbarsten Bilder der Welt*

¹⁴ Klaus Groh, *Aktuelle Kunst in Osteuropa* (Cologne: Verlag M. Dumont Schauberg, 1972), n.p. "Ich beschäftige mich in den letzten Zeit besonders mit den Problemen der "Mangel" oder "Verschwinden." Mit dieser Arbeit probierte ich das Problem auszudrücken." Translation from German to English by the author.

¹⁵ Endre Tót, *Nullified Dialogue*, Hinwil, Galerie Howeg (1975). (Typed in 1974 in Budapest) Artpool Art Research Center, researched in Fall 2011.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Kristine Stiles, "Parallel Worlds: Representing Consciousness at the Intersection of Art, Dissociation, and Multidimensional Awareness," in Roy Ascott, ed., *Reframing Consciousness: Art and Consciousness in the Post-Biological Era* (Exeter: Intellect, 2000): 52-60.

¹⁸ "Zero Hallo wieder! Nur einige einfache Worte (in dieser sehr komplizierten Welt): Die Welt wird 00000000000 – Hast du darüber nachgedacht? Spaeter mehr, Deci 000/." Translation from German to English by the author. Copies of the postcard are in the Artpool Art Research Center, Budapest, Hungary.

¹⁹ Annmarie Chandler and Norie Neumark, eds., *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2005), 8.

²⁰ Jacques Derrida, Alan Bass, trans., *Post Card: From Socrates to Freud and Beyond* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), xiv.

²¹ Sigmund Freud, Peter Gay, ed., *The Freud Reader* (New York: W.W. Norton & Company, 1989), 600.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid, 601.

²⁵ I would like to thank Kristine Stiles for discussions in the formulation of this aspect of an aesthetic of trauma.

²⁶ Perneczky, "Endre Tót and the Mental Monochromy," 30.

²⁷ Tót quoted in Ibid, 32.

²⁸ Endre Tót in conversation with the author in Cologne, Germany, April 16, 2012.

²⁹ In 1975, Tót participated in the "April Meetings for Expanded Media" at the Student Cultural Center in Belgrade. He also had an exhibition in the Israel Museum in Jerusalem, and found it necessary to smuggle his work out of Hungary, despite the fact that then his exhibition resulted in significant international press coverage. Tót's friendship with John M. Armleder, who in the 1980s became an important artist in the Neo-Geo movement and who ran the gallery Écart in Geneva in the 1970s, brought about invitations to do his first street actions in 1976, including the artist's ZERO demonstrations. Tót's work was also printed in the *Vision* publication on *Eastern Europe* by American artist Tom Marioni. See Tom Marioni, *Vision, Eastern Europe*, no. 2 (Oakland: Crown Point Press, January 1976): 39. Along with Gabor Attalai and Visy Laszlo, Tót was one of three artists that represented Hungary. They reproduced Tót's "I'm glad if I can draw a line."

³⁰ Klara Kemp-Welch, "Affirmation and Irony in Endre Tót's Joys Works of the 1970s," in Liniara Dovydaityte, ed., *Art History & Criticism* 3, *Art and Politics: Case-Studies from Eastern Europe*, (Kaunas, Lithuania: Vytautas Magnus University, 2007), 139.

³¹ Perneczky, "Endre Tót and the Mental Monochromy," 29.

³² Géza Perneczky, *The Magazine Network: The Trends of Alternative Art in the Light of Their Periodicals, 1968-1988* (Cologne: Soft Geometry, 1993), 53.

³³ Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure* (Durham: Duke University Press, 2011), 3.

³⁴ Endre Tót in conversation with the author in Cologne, Germany, April 16, 2012. Also mentioned in Stegmann, *Fluxus East*, 269. Tót took part in numerous exhibitions and actions that involved Fluxus artists, including and the touring *Fluxshoe* exhibition in England (1972-1973), the *International Mail Art Action* with George Brecht, Dick Higgins, Pierre Restany, and Wolf Vostell (1974), as well as Ben Vautier's *Hotel Room Event* in Berlin (1979). For more information on the artist's involvement with Fluxus, see Stegmann.

³⁵ Endre Tót in conversation with the author in Cologne, Germany, April 16, 2012.

³⁶ Yves Klein, "Truth Becomes Reality," quoted in Kristine Stiles, "Uncorrupted Joy: International Art Actions," in Paul Schimmel, ed., *Out of Actions: Between Performance and The Object 1949-1979* (Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1998), 237.

³⁷ Stiles in conversation with the author, December 8, 2013.

³⁸ Quoted in Géza Perneczky, "Mental Monochrome," in *Endre Tót: Very Special Joys. Retrospective 1971-2011* (Debrecen: MODEM, 2012), 31. About the source: "The above quotation was part of one of his responses, dated November 00, 1978. Their correspondence was published by the Gallery "A" of Amsterdam with the title Some Nullified Questions by Endre Tót in 1979," 32.

³⁹ He wrote: "The message of art is its inherent emptiness. The receptive mind receives this emptiness. The work of art creates a space within the recipient's mind when the latter "understands" its message. Then the recipient says, "beautiful" – which is another empty statement. This is followed by a feeling of freedom, which is nothing else than emptiness, a break in the chain of "recognized necessity": a place. A place for the not-yet-realized. In "Theses for Marly Conference of 1980," in Laura Hoptman, ed., *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since 1950s* (Cambridge: MIT Press, 2002), 101.

⁴⁰ Tót quoted in Perneczky, "Endre Tót and the Mental Monochromy," 34.

⁴¹ Endre Tót in conversation with the author in Cologne, Germany, April 16, 2012.

⁴² Original German: "Ich würde mich freuen, wenn ich etwas auf die andere Seite der Mauer schreiben dürfte."

⁴³ Tót in *Tót Endre: Nothing Ain't Nothing/Semmi Sem Semi, Retrospektív 1965-1995*, 78.

⁴⁴ Halberstam, 3.



Ugo Mulas, Vincenzo Agnetti, 1969. Photo Ugo Mulas © Ugo Mulas Heirs. All rights reserved.

VINCENZO AGNETTI AND THE POETICS OF ZEROING

LAURA MOURE CECCHINI

Introduction¹

The Italian semiotician and philosopher Umberto Eco asked in 1962: Why did the term “alienation” become so popular at the beginning of the 1960s, so long after its first appearance? [...]

[The term] implies that something that is acting upon us, and on which we depend, is something totally extraneous to us, a hostile power that has nothing to do with us, an evil will that has subjugated us despite all our efforts and that someday we may be able to destroy, or at least reject, since we are ourselves and it is an “other,” substantially different from what we are.²

The question of widespread alienation in modern life also deeply preoccupied the Milanese artist Vincenzo Agnetti [1926-1981], who was particularly concerned with how overwhelming sensorial stimuli cause perceptual habits to become mechanical, thereby estranging perceptions and emotions. As a countermeasure, Agnetti produced a body of work aimed at upsetting the expectations of the viewer about how both language and technology function. Through the modification of machines, the use of paradoxes, tautologies and contradictions, and the alteration of artistic techniques, Agnetti revealed not only how machines are constructed to routinize behavior, but also how disciplines and institutions shape and interfere with genuine experiences and actual life conditions.

In what follows, I analyze how two works by Agnetti, *La macchina drogata* (1968) and *NEG* (1970), illustrate his anxiety about alienation by interrupting the regular functioning of technology. I also examine how this strategy questions the ideological bases of industrial design, and I elaborate on the relation between Agnetti's concern with alienation, and the analyses of estrangement by Eco and the Italian critic Gillo Dorfles. While I am not suggesting that Agnetti “materialized” or “illustrated” the theories of Eco and Dorfles, whose work he most certainly knew but never explicitly quoted, striking coincidences exist between their thought and Agnetti's diagnosis of contemporary alienation. Such similarities testify to a common disquiet in the Milanese artistic and intellectual milieu of the 1960s and 1970s, revealing increasing skepticism about unbridled industrial development.

Interrupted Processes: *La macchina drogata* and *NEG*

Agnetti utilized what he called “zeroing” strategies to rethink his approach to language, science, technology, and art in order first to recover what he considered to be their basic elements and, second, to obstruct viewers' habitual automatic responses to both technology and art. Agnetti's zeroing techniques included the application of randomness and unpredictability in the regular operations of a mechanism; the use of paradoxical or contradictory language; and the translation of a given discourse from one code to another. The Italian critic Achille Bonito Oliva described Agnetti's zeroing techniques as “interrupted processes” when he wrote:

The artist, using the strategy of *interrupted processes*, de-alienates the medium (...) exploits it and thus truly penetrates the formative process, determining an information gap with regards of the use of technology which only art is capable of. The artist has understood that only when the identification with the medium is replaced with its dialectical use is it possible to de-alienate art, and make it engage in an unprecedented relationship with technology, in which the latter is only a tool of knowledge, while art is conscious and deliberate knowledge.³

Agnetti first used his “zeroing” techniques in *La macchina drogata*, exhibited in Milan in 1968. He altered an Olivetti Divisumma 14 calculator so that letters, rather than numbers, printed when the visitors pressed its buttons. Agnetti exhibited a text explaining the purpose of *La macchina drogata* in a very narrow corridor, leading to a cubicle (surrounded by a black cloth) where spectators could use the machine. The sheets printed of the machine's work were then collected and hung on the wall, documenting the production of art by the artist, the viewer, and the machine.⁴ For not only did viewers participate in operating the machine, but the machine also became a mechanical creator, producing new works of art. Rendered inoperable as a calculator by Agnetti, the appliance acquired a new role as a collaborator in the production of art. The contradiction between the designated purpose of the device and its actual results

deconstructed, as it simultaneously reconstructed, the idea of efficient machines. Agnetti's intervention in the workings of the machine compromised its primary function: the production of numerical operations. First commercialized in 1945 and already out of date when Agnetti used it as a work of art, this particular model of the Olivetti calculator was the first machine to provide a quick way to perform four basic arithmetic operations. Seeing letters where numbers were expected stunned viewers and made them question their assumptions about how, and with what purpose, a calculator operates.

In *NEG, Rivelatore di Pause, or Pausofono*, Agnetti altered a Brionvega stereophonic record player so that it allowed the public to listen to the pauses in music. When sounds were played, the machine inhibited the signal and nothing was heard. When there was silence, however, *NEG* emitted white noise such that spectators could listen to "negative of music," namely the intervals between sound and sound. Thus, like *La macchina drogata*, *NEG* questioned the common belief that machines always act as the user expects them to do. *NEG* also criticized capitalist commercialization of ideas, as the actual object was only the materialization of a process-based work. Before exhibiting *NEG*, Agnetti presented the patent for a machine that would detect silences in Milan's Chamber of Commerce, and Paolo Consolandi, the noted art collector who bought the piece, notarized it. The bureaucratic procedure of registering a patent for such an object constituted the real artwork, as the altered gramophone produced "a mental work documented by an objectual work."⁵ Agnetti exhibited *NEG* next to its patent, another artwork titled *Il brevetto*, which testified to the intellectual process that led to its ideation.

As Agnetti commented in his unpublished notes: With this work I tried to recreate a poetic of invention, or better, the drama of an inventor when he is finally able to register his invention. *Il brevetto* is a purely documental work that clearly overturns how performances operate. Indeed, with *Il brevetto* we already have the document, and then, maybe, the action, which is the object [*NEG*]. On the contrary, in performances the action takes place first, and then the document registers [the action].⁶

Agnetti showed that the malfunctioning of objects could become a fertile moment for learning because in daily life to know how to use a medium properly entails predicting its functioning in a deterministic manner. By upsetting how machines, disciplines, and practices normally function, Agnetti underscored their constructed nature. The medium is therefore not concealed as a fetish commodity but brought to the foreground, defamiliarizing the production and meaning of objects and, thereby, intervening in their passive reception and usage in consumer culture.

"Azzeramento" (Zeroing)⁷

During the 1950s, Agnetti was an *art informel* painter. However, he quickly became disenchanted with this artistic language, destroying all his works, and he

turned to writing art criticism. During this time, Agnetti associated with the artists Piero Manzoni and Enrico Castellani, and helped edit their journal *Azimuth*, which was published in only two issues in 1959 and 1960.⁸ *Azimuth* was an idiosyncratic publication on experimental art in Italy, and it was instrumental in putting Italian artists in communication with avant-garde art in the rest of Europe and the United States.⁹ The magazine (and the gallery attached to it) also offered a space for discussion to artists disaffected with *informel*. However, Agnetti left Italy in 1962, traveling and living for the next five years in Australia, Saudi Arabia, and Argentina, where he often worked in the electronic automation sector, experiences that would serve him well in his later artistic production of *La macchina drogata* and *NEG*.

During these years of artistic silence Agnetti continued to write fervently. These texts became the material for several of his artworks and literary writings of the late 1960s and 1970s. In addition, as soon as he returned to Italy in 1967, Agnetti published an avant-garde novel, *Obsoleto (Obsolete)*, whose frontispiece Castellani designed. In this text, Agnetti used normal language in experimental ways, breaking syntax, logic, grammar, punctuation and narrative. He also altered readers' expectations of the normative content and form of a book: some pages of *Obsoleto* have letters that form drawings; others distribute words unevenly on the page; and Agnetti made reading difficult by having filed the printing plate so that the letters are almost invisible. *Obsoleto* established a central feature of Agnetti's artworks, which always includes an interior interruption. The hiatus operates between the functioning of the artwork and the regular functioning of the things that make up the artwork (books, machines, texts).

Azzeramento or "zeroing out" is the category through which Agnetti conceptualized his recurring practice of interrupting the regular functioning of language, communication, and technology. To clarify such notion, Agnetti referred to his piece *Frammenti di una tavola di Dario tradotta in tutte le lingue* [Fragments of a tablet of Darius translated in all languages] (1973). This work includes a photographic reproduction of one of the Persepolis Elamite tablets, the economic records of the reign of Darius the Great. Agnetti added typewritten sequences of numbers, his fictional translation of the cuneiform writing on the tablets. In Agnetti's words, "the cuneiform words are zeroed out by depriving them of meaning and replacing them with numbers." He continued:

And in so far as the meanings of the words disappear, the numbers become nothing more than the possibility of intonation. The visual part of the work is necessary if the work is to have impact upon the spectator, but at the same time it comports no illusionism.¹⁰

The translation from one code to another, especially to a numeric code, uncharged by emotions and existential meanings, evinces the conventional nature of linguistic practices. Contemporary society, according to Agnetti's reading, is committed to enthrall consumers with

comfort: products are easy to understand and use, so few question their existence or functioning. But by interrupting the transmission of a message through "zeroing," viewers are obliged to pay attention to the workings of language and communication. For Agnetti the feeling of "not being at home" in society – triggered when viewers realize that things can work in unexpected ways – is the basis for every possible critical thought.

Language is the chief tool for Agnetti's practice of zeroing, and he used it to provide an extensive explanation of each piece, preventing viewers from being so surprised by the disruption to their expectations that they become intellectually paralyzed. Agnetti achieved his demystification of communication through the critical use of the means of communication itself; in Agnetti's words, "a demystification with the weapons of mystification itself."¹¹ Agnetti's critique is not directed at language in general, but at language as an instrument of power. His practice of defining the intention of the artwork, as part of the artwork itself, evokes conceptual art.

Well informed about the development of international conceptualism, Agnetti was hesitant to consider himself a part of it. In 1974, however, he wrote a very detailed article on the work of the British Art and Language group and other conceptual artists, including himself among those whose work criticized the discourse of art through the use of other disciplines.¹² Indeed, Agnetti's work at the time included aspects congruent with the conceptual approach of Joseph Kosuth, Hans Haacke, and Art and Language, as Agnetti used philosophical and analysis to challenge the operations of ordinary language, especially the unquestioned assumptions of the art system. He also employed paradox and irony to visualize the limits and constructed conditions of art and its institutions.

However, Agnetti also underlined the differences between his practice and that of other conceptualists. Of paramount importance to him was that while he voraciously read philosophical treatises, in his work he used only his own texts, not quotes from other writers.¹³ In this way, Agnetti's thought-process and his own analysis of philosophical concepts became the work of art. Furthermore, contrarily to other conceptualists, Agnetti eschewed tautology and hermeticism, and avoided producing solipsistic artworks by constantly connecting the practice of art with other social events. In this way, Agnetti criticized not only the internal logic of language, but also how the organization of disciplines and institutions impacts on human psychology and emotional life.

Gillo Dorfles and Umberto Eco: Estrangement and Consumer Culture

Historical factors certainly forced discussions on the price of industrial development to center stage in Italy during the 1960s and 1970s. While Italy had achieved a remarkable economic boom in the years after the end of World War II, by the mid-1960s several sectors of the population – notably students and workers – were unsatisfied with the excessive expansion of consumer society, the lack of power and economic representation

of the workforce, and the absence of political change. Discontent was manifested in strikes, very often violently repressed by the police. The 1960s also saw the resurgence of neo-Fascist groups and terrorist attacks, aimed at destroying democratic institutions and establishing an authoritarian regime.

The correlation between the triumph of consumerism and widespread political violence, the two central features of this period, played out in the cultural arena as well. Hence, intellectuals such as Gillo Dorfles and Umberto Eco attempted to elucidate the sentiment of alienation by clarifying the concept of "estrangement" and proposing solutions to it. For instance, Eco applauded the use of dislocated grammar in avant-garde literature as a way to distance the reader from the mystifications of language and to encourage an active engagement in its critical assessment. For his part, Dorfles claimed that all artists should practice what he called a "diastematic art" to de-familiarize the viewers from their incessant flux of perceptions, and encourage the critical questioning of existing conditions of life.¹⁴

Eco, Dorfles and Agnetti were very active in Milan, and members of its intelligentsia. Since 1963, Eco and Dorfles collaborated with the avant-garde magazine *Marcatré*, and Dorfles belonged to the intellectual circle revolving around Manzoni, Castellani, Agnetti and *Azimuth*, in which Dorfles published articles. Furthermore, and more importantly for our present context, during the 1950s and 1960s Eco and Dorfles participated in an intense debate on the value of industrial design with other critics such as Giulio Carlo Argan, Tomás Maldonado, and Filiberto Menna.¹⁵ This debate took place mostly in Milan because, then as now, Milan is where important design companies are headquartered and renowned designers have studios. Moreover, Italian design and architectural magazines, as well as the Triennale Exhibition of Design, are based in Milan.¹⁶

While coming from different theoretical backgrounds – the Russian formalists on one side, the Hegelian tradition on the other – Dorfles and Eco mostly agreed on their diagnosis of contemporary culture, and their interpretations of estrangement complemented each other. Both approached alienation dialectically, with a negative and a positive meaning, concluding that industrial society is responsible for the estrangement of contemporary life, but, paradoxically, through the technique of estrangement artists can also recuperate a more authentic experience. Their analyses offer further insight into the intellectual milieu in which Agnetti's work developed, and also the theoretical sophistication of his own exploration of estrangement.

Dorfles' theoretical reference was to the Russian formalist Viktor Shklovsky, whose work, *ostranenie* ("making strange") refers to such literary strategies as using unusual or foreign terms; breaking of narrative order; and rupturing syntax. Such techniques surprise readers, throwing into question their expectations about how a poem, a story, or a novel is organized and creates meaning. Against such predictable perceptions, which for Shklovsky represented a form of enslavement, *ostranenie* made it possible to

attend to cognitive processes and, thus, to revolutionize the interaction between the subject and the world.¹⁷ Dorfles revised Shklovsky's theory, and in his analysis *ostranenie* becomes a fundamental anthropological necessity.¹⁸ For Dorfles the intervals, breaks and pauses are crucial elements of human experience, as perceptual and mental structure necessitates intermissions between experiences, events, and things in order to comprehend and classify them. However, he argued, perceptual experiences in contemporary society are over-burdened by stimuli, with no time to process and analyze them.

For Dorfles the answer to the uninterrupted flux of information and perception in contemporary society is to introduce interfering strategies that distance the viewers from their own alienated experiences.¹⁹ Art becomes the realm where perception can be re-trained to pay attention to stimuli, instead of processing them unreflectively. Dorfles mentions the introduction of extra-artistic elements, the assemblage of dissimilar fragments, or the rupture of linearity and narrative as the diastematic spatial techniques, which disconcert the viewer by obliging her to pause and perhaps reconsider her perceptual habits. Another group of estranging techniques, which relate not to the structure of the artwork but to its relation to its setting, involve the presence of art in an unexpected context, or the alteration of the usual interaction between viewer and work of art. All these strategies require the spectator to notice the difference between the artwork and normal consumer goods in the attempt to rescue art from its dissolution in normative events and perceptions. Agnetti's work employed these two classes of diastematic techniques, usually activating them in the same artwork by recurrently evoking an element of surprise through the use of non-sense, contradictions, paradoxes, or alteration of machines. These techniques, in turn, emphasize the distinction between artworks and normal objects, for even when Agnetti's point of departure is a regular book, calculator, or gramophone, after his intervention the object is no longer usable for its normal purpose.

Along the same lines, Umberto Eco evoked G.W. F. Hegel and Karl Marx's notions of alienation to analyze contemporary forms of discourse. As noted at the beginning of this essay, Eco published "Form as Social Commitment" in 1962, and in it analyzed the task of the artist, who, he argued, is alienated by capitalistic consumer society. Following Hegel, Eco read alienation as an inevitable relation between humanity and its products, such that things always outpace the producer, making it difficult to identify one's own product. Yet Eco agreed with Marx that the pathological aspects of estrangement from machines, acceptance of the domination of the industry over humanity, and difficulty in establishing meaningful relationships, are more pronounced in capitalism.

Confronted with this situation, Eco observed that artists, writers, and musicians generally adopt one of two attitudes: like "beautiful souls," they choose complete isolation from the world of commodities, refusing to participate in relationships with things and human beings; or they pretend that there is still harmony between humanity, nature, and things. Resisting either position, Eco

called for the artist to communicate in a comprehensible language, interacting with others while simultaneously distancing from language and denouncing the dominating effects of modern channels of communication. "To understand the world, avant-garde art delves into it and assumes its critical condition from within, adopting, to describe it, the same alienated language in which it expresses itself," Eco wrote. Then he added: "But by giving this language a descriptive function and laying it bare as a narrative form, avant-garde art also strips it of its alienating aspects and allows us to demystify it [...] the artist tries to dislocate language from within, in order to escape from the situation and judge it from the outside."²⁰ Rather than become isolated from society, artists must accept the fact that while communication that is bereft of ideology and manipulation is an illusion, it may be deployed critically. Altering the forms of communication, Eco insisted, art "eludes the situation and controls it."²¹ Thus, like Agnetti and Dorfles, Eco embraced aesthetic estrangement as a tool to denounce the oppressive effects of capitalistic ideology.

Eco's article had a lasting influence on Italian art of the 1960s and 1970s, so much so that the Italian critic and curator Germano Celant took up Eco's ideas in his famous 1967 manifesto "Arte Povera. Notes for a Guerrilla War." Celant denounced the contemporary art system for the ways in which it alienates artists, so that even when artists reject the values of consumer society they have to produce for the art market if they want to survive.²² Similarly, Agnetti aligned himself with the Art Povera, agreeing that the task of the artist is to denounce alienated consumer society through the use of unconventional means.²³ However, according to Celant – and it is open to discussion whether his analysis adequately described the practice of Art Povera artists – "[Arte Povera] is a moment that tends towards deculturization, regression, primitiveness and repression, towards the pre-logical and pre-iconographic stage, towards elementary and spontaneous politics, a tendency towards the basic element in nature [...] and in life [...] and in behavior [...] to decrease intellectual control over experience."²⁴ On the contrary, Agnetti aimed to criticize his epoch while being part of it, through a non-alienated usage of its language, technology, and practices, thus thematizing what the critic Maurizio Calvesi has described as "the reasonable panic of technology and mass culture, experienced from within."²⁵

By hindering the normal working of appliances, Agnetti questioned the apparently harmonic relationship between machines and users, a fundamental aspect of industrial capitalism that intensely concerned Eco and Dorfles, especially as the Milanese design industry of the 1960s rendered the machine as functional and attractive as possible. But in their different but complementary work, Dorfles, Eco and Agnetti underscored how, through design, the machine's power over society is hidden. As a result of beauty and comfort, workers forget that they produce these objects in an alienating factory system. By having relatively low prices, this well-designed furniture, household goods, and electrical appliances have the effect of encouraging conspicuous consumption, and

promoting the expansion of the mass market. As Eco explained, "industrial power, by rendering our relationship to things and the world more pleasant, makes us forget that in fact we remain slaves."²⁶ Denouncing this situation, Eco explained: A paradoxical alternative project would be to devise instruments that would make our work as irksome as possible, so that we would never for a second forget that what we are producing is never going to be ours. Such an alternative, however, sounds more like the dream of a madman than like a viable solution.²⁷

Six years after Eco's article, Agnetti put this suggestion in practice, modifying the very desirable machines produced by Olivetti and Brionvega, products that became icons of 1960s Italian design.

The Poetics of Zeroing

Through the zeroing of practices and disciplines, Agnetti interrupted the process of transmission of a message, obliging viewers to attend to the workings of language and machines, stating:

Feeding your neighbour with products made to measure for the hand, the wall, the tired mind means to continue the psychological blackmail, totemic blackmail of the mass tasting. Nothing else. To alter instead the consumer goods, or better yet to degenerate something that has contributed to the fixing of a language, of an agreement by now discontinued, associated, exploited, means something quite different. At least it makes it easier to think it over, the hesitation in the face of the mystifying process.²⁸

For Agnetti, hesitation, insecurity, and uncertainty were indispensable to become an autonomous, critically thinking subject. Interruption and hiatuses not only made viewers attend to their perceptions, but also assisted them in questioning current practices and in developing abilities to imagine alternatives.

Furthermore, Agnetti's emphasis on gaps, breaks, and interruptions enabled him to distance himself from the poetics of the *Azimuth* group, for example the extremely meticulous and precise work of Castellani, as well as from the romanticism of Arte Povera, but, moreover, to align himself with the aims and practices of conceptual art.²⁹ Agnetti stressed how systems and programs operate, and he pushed machines to a breaking point to display how organization and order are not naturally given, but an ideological construction. By showing familiar objects functioning in unfamiliar ways, Agnetti's artistic practice prevents blind confidence in the regular workings of systems and promotes critical active thinking. "Zeroing" erases those mechanisms that weight down creative, perhaps even revolutionary, thought. Agnetti's conceptual machines necessitated selection and reflection. Charles Harrison, the English art historian and member of Art and Language, would write in 2001 that bourgeois art is that "which masked the material conditions of its production behind the seeming immaculateness and instantaneousness of its surface."³⁰ On the contrary, Agnetti's altered machines – ordinary appliances that he disrupted

and made inefficient— make visible their ideological and productive context. If industrial design aestheticizes the relationship between machine and humanity, and thus anesthetizes the latter to the latent injustice of the economic system, Agnetti's interrupted machines display the intrinsic violence of industrial alienation and are a step in the process of change.

ENDNOTES

- ¹ An extended, but quite different version of this essay, was published as "Enthymema. Rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura, no.7, 2012, 543-558. I am extremely grateful to Germana Agnetti and Bruna Soletti for sharing with me their unpublished material and memories of Vincenzo Agnetti in the summers of 2011 and 2012. I thank Professor Kristine Stiles for her invaluable comments on this manuscript.
- ² Umberto Eco, "Del modo di formare come impegno sulla realtà," *Il Menabò*, n. 5, 1962, pp. 198-237, published in the second edition of *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (Milan: Bompiani, 1967). English translation: "Form as Social Commitment," *The open work* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), 124-157; 123-124.
- ³ Achille Bonito Oliva, "Procedimento Interrotto." *Passo dello strabismo: sulle arti*. (Milano: Feltrinelli, 1978), 136-140; 137-138.
- ⁴ Agnetti later turned many of these texts into other works of art: *Aritmetica* (1969), *Oltre il linguaggio* (1969), *Cometa* (1969), *Semiosi* (1970), and *Apocalisse* (1970).
- ⁵ Achille Bonito Oliva, and Giorgio Verzotti. *Vincenzo Agnetti* (Milano: Skira, 2008), 162.
- ⁶ Vincenzo Agnetti, "Titolo: Il brevetto," unclassified notebook. Archivio Vincenzo Agnetti. Courtesy Bruna Soletti and Germana Agnetti.
- ⁷ While this use of the term is not common in English, in what follows I use "poetics" to refer to the "programmatic projects of creation" of a specific artist, the "operative criteria which presided over [the artistic product's] moment of inception," following Umberto Eco's terminology in "The Open Work," *The Open Work*, p. 22. Eco opposes "poetics" to "aesthetics," which "reveals the latent possibilities of a certain type of experience in every artistic product, independently of the poetics" (*Ibid.*, 22).
- ⁸ Interview of the author with Bruna Soletti.
- ⁹ For a facsimile copy of the magazine, see Marco Meneguzzo, ed. *Azimuth & Azimut: 1959: Castellani, Manzoni* (Milan: A. Mondadori, 1984).
- ¹⁰ Vincenzo Agnetti, *Image of an exhibition* (New York: Ronald Feldman Fine Arts- Milano: L'uomo e l'arte, 1974), no page number. English in the original
- ¹¹ Vincenzo Agnetti, *Vincenzo Agnetti: tradotto, azzerato, presentato*, trans. by Eve Rockert (Bergamo: Ed. L'Uomo e l'Arte, 1974), 18.
- ¹² In addition to himself, Agnetti cited Donald Judd, Robert Morris, Daniel Buren, and Arakawa Vincenzo Agnetti, "Da: in allegato vi trasmetto un audiotape dalla durata di 40 minuti," *Data. Pratica e teoria delle arti* 4:11 (Spring 1974), 24-31.
- ¹³ "[Kosuth and Weiner] limit themselves to do simple indicative actions, presenting texts written by others, usually linguists and structuralists. On the contrary, I only use my thoughts, I present works that make text on their own, that, like Adorno says, stimulate the dilatation of a concept," Mario Perazzi, "Il 'Concettuale' Agnetti cerca di spiegarsi: Non dipingo i miei quadri," *Corriere della Sera*, Milano, February 20th, 1972. Author's translation.
- ¹⁴ To my knowledge Dorfles' books on this topic have not been published in English: Gillo Dorfles, *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna* ([Rome]: Lerici, 1958); Gillo Dorfles, *Artificio e natura* (Torino: Einaudi, 1968).
- ¹⁵ Gillo Dorfles, *Il disegno industriale e la sua estetica* (Bologna: Cappelli, 1965) and *Le oscillazioni del gusto* (Milano: Lerici, 1958); Umberto Eco, *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive* (Milano: Bompiani, 1967); Giulio Carlo Argan, *Progetto e destino* (Milan: Il Saggiatore, 1965); Argan's numerous articles and presentations on industrial design have been republished in *Progetto e oggetto. Scritti sul design* (Claudio Gamba, ed., Milano: Medusa, 2003); all of Filiberto Menna's articles on industrial design of the 1960s have been published in *La regola e il caso* (Roma: Ennesse Editrice, 1970). In 1954, on the occasion of the X Triennale of Milan, an international symposium of industrial design was organized. Several philosophers, art critics and artists participated, such as Luciano Anceschi, Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles, Lucio Fontana, Asger Jorn, Tomás Maldonado, Enzo Paci, Walter D. Teague, Jacques Viénot, Konrad Wachsmann. The conference proceedings were published only recently in *La memoria e il futuro. I Congresso Internazionale di Industrial Design. Triennale di Milan, 1954* (Milano: "Biblioteca di Architettura" – Skira, 2001).
- ¹⁶ For the history of Italian design in the 1950s and 1960s, see Enrico Castelnuovo, *Storia del disegno industriale 1919-1990* (Milan: Electa, 1991); Renato De Fusco, *Storia del design* (Bari: Editori Laterza, 1985); Andrea Branzi, *Il Design italiano 1964-1990* (Milano: Electa, 1996); Renzo Fossati, *Il Design in Italia 1945-1972*, (Torino: Einaudi Editore, 1972); Penny Sparke, *Design in Italy: 1870 to the present* (New York: Abbeville Press, 1988); Giampiero Bosoni, *Il modo italiano: Italian design and avant-garde in the 20th century* (Montréal: Montreal Museum of Fine Arts, 2006).
- ¹⁷ Viktor Shklovsky, "Art as Technique." *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Ed & trans by Lee T. Lemon & Marion J. Reis. 1st ed. 1917. (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965): 3-24. Simon Watney, "Making Strange: The Shattered Mirror," in *Thinking Photography*, ed. by Victor Burgin (London: Macmillan, 1982).
- ¹⁸ Dorfles's initial engagement with the notion of aesthetic estrangement appeared in his 1958 book *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*, but he developed this concept in *Artificio e natura* (1968) and finally completed his theory in *L'intervallo perduto* (Torino: G. Einaudi, 1980).
- ¹⁹ Dorfles, *L'intervallo perduto*, 77.
- ²⁰ Eco, "Form as Social Commitment," 141.
- ²¹ *Ibid.*
- ²² Germano Celant. "Arte Povera: Appunti Per Una Guerriglia." *FlashArt* 5 (1967): 3. English translation, with no translator indicated: *Arte Povera*. (New York: Praeger Publishers, 1969), 35.
- ²³ Agnetti was a personal friend of Arte Povera artists Mario and Marisa Merz, and Alighiero Boetti. He also exhibited with them in the exhibitions "Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-1970" (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1970) and "Contemporanea" (Roma, Parcheggio di Villa Borghese, 1973).
- ²⁴ Celant, *Art Povera*, 230.
- ²⁵ Maurizio Calvesi. "Arte e critica dopo l'avanguardia." *Avanguardia di massa* (Milano: Feltrinelli, 1978), 185.
- ²⁶ Eco, "Form as Social Commitment," 128.
- ²⁷ *Ibid.*: 127-128.
- ²⁸ Agnetti, *Tradotto*, 18.
- ²⁹ Castellani created repetitive patterns and used laborious incisions to realize relief paintings that activated a field of light and shade on the surface of the canvas.
- ³⁰ Charles Harrison. *Essays on Art & Language* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001), 11.

CONCEPTUAL STRATEGIES IN THE ART OF GUILLERMO NÚÑEZ: OBJECT, DOCUMENT, TESTIMONY & NATION

AMANDA SUHEY

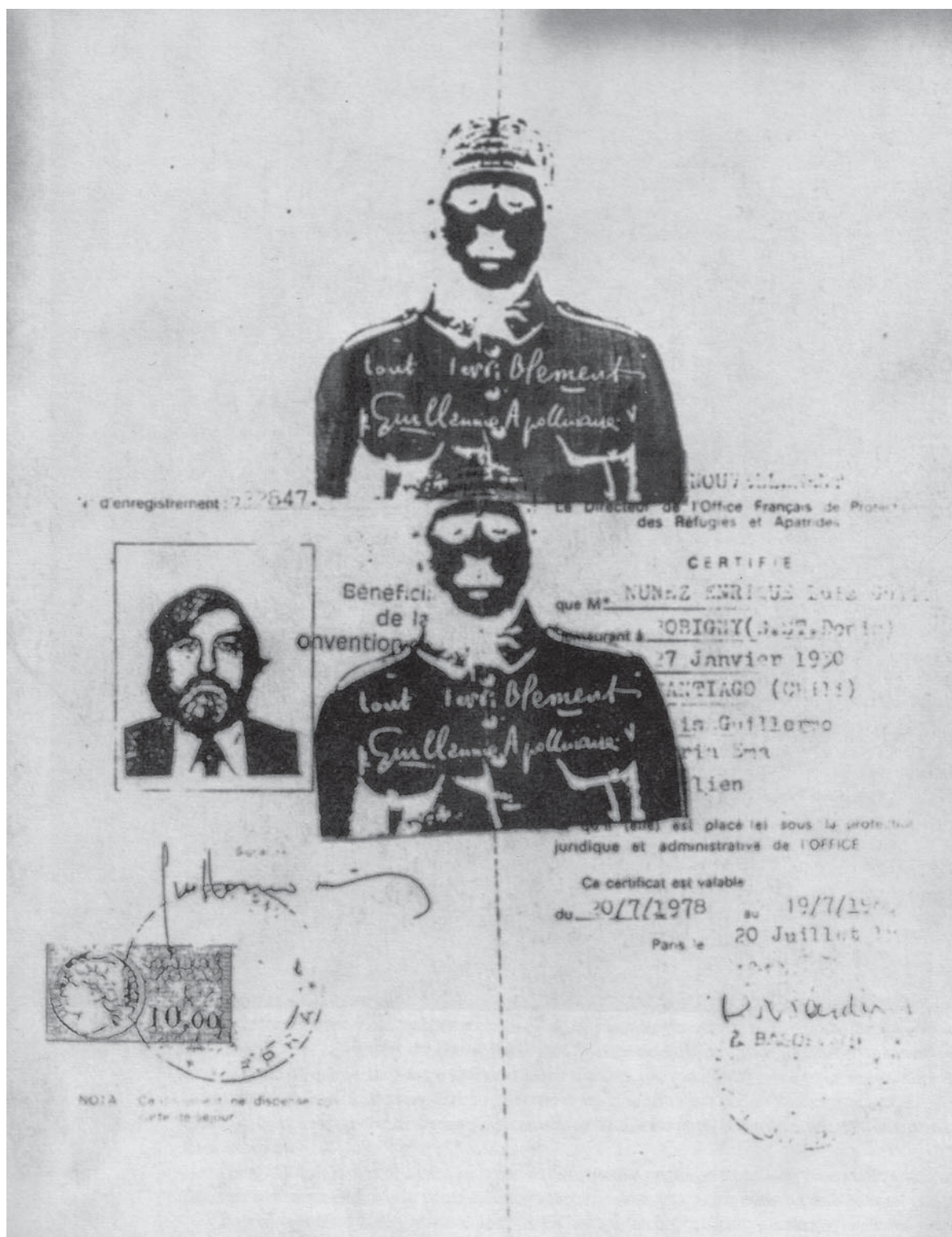
Decades before a bloody *coup d'état* in Chile deposed President Salvador Allende Gossens and instated seventeen years of totalitarian military dictatorship, Chilean artist Guillermo Núñez began incorporating the topic of violence into his paintings. Bearing witness to global events such as the aftermath of World War II, the Vietnam War, and decades of government-led massacres of students and workers in Chile inspired Núñez to introduce aspects of political protest and testimony into his work. Prior to the Chilean coup, Núñez painted figures reminiscent of disconnected body parts, joints and pieces of bone over panels of grey, black and white. Splatters of blood-red paint and black scrawls of ink produced an abstract style of painting that was hauntingly visceral. Critic Georges Raillard astutely observed that Núñez “works on violence, works with violence, and works in violence.”¹

Intuitively, Núñez's paintings foreshadowed the climate of human rights violations by the state that would ensue in Chile and influence Núñez personally. When Núñez's role as conscientious observer changed to survivor of political imprisonment and systematic psychological and physical torture, his artwork began to address the topic of violence through conceptual strategies. First, Núñez departed from painting and began working with the ready-made, arranging quotidian objects into new contexts to create new meanings. Next, he worked using a serial process, beginning with the same preliminary image or object and transforming it in different ways. Then, he integrated text and fragments of bureaucratic documents into his work to explore the relationship between the image and language, and emphasize the challenges of verbal testimony in cases of trauma. Adopting conceptual strategies in a testimonial work resulted in art that defied attempts of censorship and erasure, as well as communicated and denounced the experience of state-enacted violence. These conceptual works later became critical sites for the recuperation of memory in the process of national healing and cultural reawakening.

During the 1960s, Núñez traveled throughout the United States and Europe, gaining awareness of international artistic trends. During this period, Núñez did not consider himself a conceptual artist and, in

fact, criticized North American and European artists for creating a kind of artwork void of political commitment. As a part of a portfolio of writings and works of contemporary Chilean artists, in 1966, Margaret Rigg, the U.S. art director for the journal *motive* published Núñez's views. “Art in the U.S., even though it is powerful, is signaling toward the emptiness,” Núñez said, adding, “Pollock, Kline and de Kooning were an excellent start; however they have not been superseded in ‘meaning’ by the following generations of artists.” Núñez rejected what he considered to be the evasive nature of an art “without content” and the seeming lack of political message in Andy Warhol's “Campbell Soup paintings.”² Núñez expressed these opinions visually by creating paintings that mimicked the pop-art aesthetic, but instead featured representations of U.S. soldiers in Vietnam. Upon his return to Chile, his art continued to address social change and he became active as a member of the Ramona Parra Muralist Art Brigade. As a supporter of socialist presidential candidate Allende, who was elected in 1970, Núñez also became director of the Museum of Contemporary Art in Chile and exhibitions focusing on bringing art to the people.

Rising social and political unrest in Chile escalated with the military coup to oust Allende and install a military dictatorship on September 11, 1973. The suspension of civil rights abruptly ended the production of openly political art. Following the takeover, the combined forces of the military and police began the process of detaining, interrogating and executing political opponents and anyone associated with their cause.³ After completing mass executions in the days following the coup, the military detained rumored militants and leftist activists in a system of secret holding centers, prisons and concentration camps. According to the official Truth and Reconciliation Report by the Chilean Government released to the public in 1991, there were over 2,279 confirmed deaths for political reasons from the period of 1973-1990.⁴ A later report, *The National Commission on Political Imprisonment and Torture* released in 2005, found 38,254 cases of imprisonment and torture for political reasons, and the number of confirmed cases continues to rise today.⁵



Guillermo Núñez, *Summa Arqueológica: Libertad Condicional*, 1979. Serigraph and Drawing. 65 x 50 cms.

Although Núñez was associated with the leftist government and produced political art, he was never considered a militant, so in the initial months following the coup he was not in immediate danger of arrest. However, despite the threat involving any association with leftist activists, Núñez agreed to provide a safe haven for an anonymous individual seeking to escape arrest through an underground network. Núñez claims that he did not know that the individual's true identity was that of Victor Toro, a leader of the Revolutionary Populist Movement, a group related to the Revolutionary Left Movement. After Toro's subsequent arrest and interrogation in several of the government's torture centers, Toro identified Núñez as one of the people who had come to his aid.⁶

This information resulted in Núñez's arrest on May 3, 1974 and internment in the Air Force Academy. Soldiers ransacked his house, damaged his belongings and destroyed his artwork. In the academy, he was questioned about his history as an artist and was required to provide police sketches of acquaintances related to leftist movements. Núñez described his imprisonment and repeated interrogations as an assault on his identity as a citizen, and as if he had been erased as a human being. He recalls: "We had a cardboard sign with a number on it stuck onto our clothes. We had lost our names, our condition as human beings. We were now only a number..."⁷ Núñez was blindfolded for all but 20 to 30 minutes per day. He and the other prisoners were watched at all times, and forced to sit or stand in silence from 6:00 in the morning until 22:00 at night. In his testimony about the experience, Núñez remembers being forced into stress positions and enduring unending, aggressive interrogations.⁸ He recounts that one of the most terrifying aspects the four months and ten days that he spent incarcerated was the psychological impact of living in a constant state of fear, forced to listen to the cries and howls of other prisoners being tortured:

The nervous tension was permanent, an atmosphere contaminated by the smoke of hundreds of cigarettes, a rarefied air, obligated silence, inactivity, the absence of time, repeated days, one the same as another, the fear of torture, from which one was never sure of being saved. We saw, constantly, other comrades arriving after interrogations, many of the times [they were] savagely tortured or beaten. They left them dumped on the floor like rags or weeds, human forms that took two or more days to be able to move again.⁹

Núñez's captors were unable to produce any incriminating evidence and his international notoriety as an artist saved him from execution or becoming one of the "disappeared." From outside, Núñez's partner Soledad Bianchi¹⁰ worked to secure his release. Faced with petitions of hundreds of supporters from both Chile and abroad, the military agreed to release him under the status of "libertad condicional" [conditional liberty]. The state required him to present himself once a week at the Ministry of Defense and he was strictly prohibited from leaving Santiago or the country.¹¹

The military coup and Núñez's struggles as political prisoner influenced the kind of artwork he then began to create in the months that followed when he turned to art as a way to process his experiences. Instead of returning to the medium of painting, however, he began working in a serial process, collecting everyday objects from markets and arranging them in different contexts. In an article written about her husband, "Pintor sin caballete" [Painter Without an Easel], Bianchi recalls this time period:

He didn't wait at all, and began to work, almost obsessively. His commitment pushed him. He didn't want to silence the abuses he witnessed in spite of his blindfold, he felt responsible for those that still remained, imprisoned... [Each object] became unique upon being invaded by other objects.¹²

Núñez faced the task of communicating the psychological trauma of torture, and the problem of how to speak about this subject under circumstances of repression, as the series symbolized the search for language to express the unspeakable.

While the artwork that Núñez created included different thematic cycles, the most provocative objects that he selected were birdcages. By recontextualizing a prefabricated object, he followed the Duchampian concept of the ready-made, drawing on well-known theories and techniques developed by the Surrealists in the 1920s and 1930s. Yet, under the context of dictatorship, the birdcage expressed an idea loaded with meaning. Art historian Mari Carmen Ramírez has described the conceptual use of a found object as "displacement," for how it produces disorientation when the original object is converted into something that it is not: "Each montage presents itself as a semantic field of forces where the artist's role consists of setting up the individual elements in order to entice the viewer to decode their meaning."¹³ For this reason, the birdcages became powerful concepts that delivered a conceptual political message without the use of words themselves.

He included these in his exhibition *Printuras y Exculturas*,¹⁴ which took place on March 19, 1975. While few artists dared to create public exhibitions at this moment in the dictatorship, and despite having been only recently released from prison, Núñez sought support for *Printuras y Exculturas*, contacting acquaintances and friends and forming a group of supporters interested in exhibiting his work. The group befriended the French Cultural Attaché, Roland Husson, and others "who offered to do cent and subdivide four exhibitions, almost without interruption."¹⁵ Not surprisingly, given that the state already had the artist under surveillance, the first exhibition of *Printuras y Exculturas* was shut down the same day that it opened. Following that censure, all other curators were threatened with prison if they continued to exhibit Núñez's work.¹⁶

According to a 1977 article published in Mexico, the first exhibition of *Printuras y Exculturas* contained some 25 objects:

[B]ird cages, mesh, grills, roses, mouse traps, reproductions of paintings: Delacroix guiding the people, torn carcasses, blue hands, the Mona Lisa

and Violeta Parra forever smiling, old shoes, mirrors in which to reflect and lose yourself, false portraits, tied loaves of bread, tied cages, and a red, white and blue striped necktie purchased in New York, knotted and hung upside down over a steel surface, the tie in which the DINA¹⁷ saw the Chilean flag like a noose, mirroring their own unconscious.¹⁸

While nothing that Núñez wrote, or included in the exhibit, explicitly denounced the government or described his torture, it was the image of the *Mona Lisa* that he placed inside of one of the birdcages and titled, "¿Qué hacemos con Leonardo?" ["What do we do with Leonardo?"] that brought the authorities to close the exhibition. For among other allusions to imprisonment, this symbolism was too accusatory, too direct, and too easily deciphered by the military.

The critical reception of the works in the exhibition viewed them more as concepts than as objects. Jacques Leenhardt described them as object-metaphors that invented their own language: "The cages started talking for themselves with the unique force of symbolism."¹⁹ Raquel Olea regarded Núñez's objects as his own system of signs to communicate an implicit, provocative message.²⁰ For his part, Núñez disingenuously claimed that *Printuras y Exculturas* was only inflammatory because of the political context, arguing that the police interpreted his arrangement of objects as accusative because they projected their own guilt onto his work, while creating the same exhibition in France or the United States would not have created the same effect.²¹ In such a response, Núñez obfuscates acknowledgement of his intentional confrontation with the political situation, but is wise enough to know that he aimed to incite this response.

Even though the birdcage with a picture of the *Mona Lisa* in it was central to *Printuras y Exculturas*, the act of documentation also became an unintended component. As a strategy of the treacherous war it waged, the government attempted to erase all traces of evidence implicating it in the murder, torture, and disappearances of thousands of citizens. Yet, closing the doors to the exhibition and destroying its objects failed to silence its testimonial effect. By censoring the exhibition, the state implicated itself, performatively drawing attention to its repressive policies and confirming that it had something to hide. Though the government tried to erase the exhibition, its archive survived, as the state also failed to eradicate newspaper articles written about the event and its subsequent closure, or destroy photographs of the exhibit and personal published accounts of those who witnessed it. The state's performance of repression served both to foreground its totalitarian actions and align this event with other censored conceptual exhibitions, such as the 1968 exhibition "Experiencias" by Roberto Plate at the Instituto Torcuato Di Tella in Argentina.²² Furthermore, in the physical absence of the exhibition objects, it underscored the disappearance not only of Núñez's art, but also of thousands of Chilean citizens: the concept of the missing artwork became the most powerful artistic message.

Concerned about the repercussions, Husson spoke with the Chilean officials to ensure that Núñez would not be arrested after the closure of his exhibition.²³ Nonetheless, the following afternoon, members of the Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) [National Intelligence Directorate]²⁴ awaited Núñez at his home in order to detain him again, while Bianchi sought aid for his release. Núñez was held in three different prison camps and torture centers: Tres Alamos, Cuarto Alamos, and Puchuncaví. For interrogations, he was taken on trips to Villa Grimaldi, a major torture center.²⁵ Unlike many of the prisoners who were not officially recognized as being held in the centers and later made to disappear, the government did release information about where Núñez was being held and Bianchi was able to visit him.²⁶ On July 11, 1975, just short of four months after his arrest, Núñez was released from prison under the condition that he went into exile, since the state viewed him as a danger to national security. Taken directly to the airport from the prison, Núñez was sent to France, where remained, not return to Chile until 1987.

While in Paris, Núñez continued to make art, but struggled with his identity as a political prisoner forced into exile, describing himself as, "The Chilean painter, Guillermo Núñez, who-has-been-in-prison, who-has-been-tortured-and-now-lives-exiled-in-France-surrounded-by-solidarity."²⁷ Returning to the abstract style of painting in which he worked before he created *Printuras y Exculturas*, Núñez painted figures, often using the colors red, black, gray and white. *El silencio no se inscribe*, 1975, [*Silence is Not Inscribed*] is an example of this style. It depicts a vaguely human form swathed in mummy-like bandages with shades of red seeping from the cracks. A violent spike-like line intersects a portion of the form that resembles a head. A large red triangle emerges from the bottom of the painting. Yet, he found that the European reception of these paintings was troublesome. He recounts:

In Munster, a group of German students in the upper grades of high school visit the exhibit in the Gallery L'Hippopotame. One girl says to another, "How horrific, it is a butchering, it's hanging meat." Moments later the gathered kids interrogate the artist, and the second or third person to intervene is the girl: 'I would like you to explain these paintings to me.' And the artist replies, 'There are no more explanations, you yourself said it upon entering, they are butcherings.'²⁸

In Europe, he felt that the view of his work had become one-dimensional: a torture victim from Chile. Writing to a "compañera" in Chile, he explained how he was unable to escape such labels as "tortured," "exiled" or "political prisoner." "I am afraid that instead of seeing an interior silent pain," he wrote, "people will only see a problem that is easy to label: torture in Chile."²⁹ By creating bloody representations of the body he realized that this approach to his work was contributing to being reduced to the status of a political prisoner, explicitly an inhuman object, a piece of meat. In response, Núñez returned to the conceptual artistic strategies he used in *Printuras y Exculturas* in order to communicate detainment, torture,

and the subsequent trauma, while avoiding having his art relegated only to such experiences.

Drawing on the artistic strategies that had led to the recontextualization of objects in the *Printuras y Exculturas* series, he began printing serigraphs combined with texts and fragments of official documents. "This summer," he wrote, "I have started printing serigraphs over which my intervention makes guilty the blandness or innocence of the document from which it is born."³⁰ Núñez explains that, inspired by repetition in Gertrude Stein's poetry, he began with a concept—a picture, a phrase, or a fragment of a document—and then altered it.³¹ In this new series, titled *Libertad Condicional*, Núñez staged montages in which print, photograph, text and document interact with, deface, and interrupt one another. In each serigraph, the background is comprised of a certificate, written in French, with notary stamps and signatures that prove its legality and demonstrate it as an official government form. Negative images of a man's faceless torso are printed over the form, with words written in French inscribed over the man's chest. Thus, in Paris, Núñez's own photographic identification and the textual and visual evidence of his relationship with the state became the material of a highly conceptual new approach to his art.

In "Summa Arqueológica," a poem written during the creation of this series, Núñez addresses his destructive impulses and describes his goal: "To degrade / To torture the image/ To horrify it / To darken it of light."³² His process of visual destruction renders objects unrecognizable: a photograph no longer appears to be an object, and writing does nothing to illuminate its context. Approaching his work conceptually, Núñez harnessed violence, dividing images, fragmenting them, defacing them to produce an index of his pain. Text over form becomes aggressive and intrusive, and this violent visual context illuminates the violation of his identity in the harm achieved by the "official" photographs and government forms. Like *Printuras y Exculturas*, this series emphasized the importance of the artistic process in achieving the conceptual power of the final art object. Argentinean conceptual artist Juan Pablo Renzi recognizes the artist's emphasis on process when he declares, "The process should have more impact than the particular object produced."³³

Attending to the documentation of his torture and exile, Núñez brings the idea of the official discourse of the dictatorship into his work. He presents the complex relationship between individual identity and manifestations of the nation in the ways in which he deploys his documents as the conceptual agents of his imprisonment, status as a parolee, and later his exile. He destabilizes notions of the state as a totalizing authority by altering its documentation while simultaneously reconstructing and rendering his own identity as altered by the state. With visual signifiers scrawled over bodies, documents and identity compete for prominence. On one hand, the documents possess power in the context of the nation; yet, on the other hand, individual identity is shown to be spectral, transient, and tenuous. By defacing his own identity in his art, Núñez defied the state, exposing its tattered remains of power.

The repetition of the photograph, the document, and the stamp throughout *Libertad Condicional* may, at first, suggest Sigmund Freud's compulsion to repeat a traumatic event.³⁴ While this understanding of Núñez's work is important, Leenhardt has argued that *Libertad Condicional* demonstrates a movement that begins with repetition and moves toward a process of transformation. In other words, the repetition is not aimless; the repeated objects generate new meanings. In this way, Núñez's art assumes the function of testimony and furthermore, signals toward a formal accusation of the perpetrators. Instead of permitting the state to obliterate all other images in the work, Núñez's conceptual method exposes and denounces its authority and grasp. Writing about Chile in *Trauma and Healing Under State Terrorism*, Inger Agger and Søren Buus Jensen explain that, "the trauma of torture [cannot be] separated...from the political, ideological context in which the person had become traumatized, and they emphasize the importance of contextualizing state-enacted human rights violations as external to the victim and belonging to the responsibility of the perpetrator, the Chilean military government."³⁵ In addition to transforming victimhood into witnessing and testimony, Núñez indicted his perpetrators in *Libertad Condicional*. According to Macarena Gómez-Barris, he expressed "the experience of torture...relived daily, as the literature on trauma would suggest, but [also] produced an impossibility of reattachment to national projects," as his work became "a form of cultural memory that unearths what is missed by the project of national reconstruction and institutional processes of accountability."³⁶

Núñez returned to Chile in 1987, three years before the transition to democracy in 1990. The new democratic government set up a Truth and Reconciliation Commission in 1991 with the intention of collecting testimonies about human rights violations, executions, and disappearances, which individuals like Núñez endured during the dictatorship. However, due to an amnesty law instated by the Pinochet government prior to ceding power, the commission only investigated and confirmed the testimonies of victims, without identifying the perpetrators.³⁷ The testimonies collected as a part of the report on torture in 2005 were all sealed for fifty years to ensure that all persons involved would no longer be living when the records would be released.³⁸

Once reestablished in his native Chile, Núñez continued to produce series influenced by conceptual art as a critical means to address human rights abuses from a global perspective. *La Quinta del Sordo* [Deaf Man's Estate], exhibited in 2003, involves six serigraphs incorporating text and appropriated images of Holocaust concentration camps, human casualties of war, and terrorists undergoing psychological torture in places like Abu Ghraib. The texts accompanying the images offer famous quotes by political figures, as well as Núñez's own poetic texts, urging viewers to fight political apathy and indifference to images of suffering that have become a "habitual mythology of the everyday." He discusses the difficulty of communicating silent screams, how to adequately represent pain, and how to explain fear to his viewers.³⁹ These collections

underline the tenuous relationship between the image and text, exposing how both forms of expression support and deconstruct one another. However conceptual, his work constantly reminds viewers of the failure of language to signal adequately the content of a traumatic past, and how his art strives to fill in this gap.

In 2010, the Chilean government, now headed by torture survivor and Socialist President Michelle Bachelet, created a national Museum of Memory and Human Rights, finally recognizing and educating the public in a comprehensive and official capacity about the country's past. The museum invited Núñez to re-create *Printuras y Exculturas* as their first major exhibition. Using surviving photographs, Núñez began to reassemble the once-destroyed objects. Because the birdcages were no longer produced in Chile, he had to have them manufactured specially for the exhibit. Symbolically, the recreation of *Printuras y Exculturas* demonstrates a recuperation of the past and an act of public remembrance that addresses his once censored artistic statement. Like the method of their creation, the process becomes as important as the product. The re-opening of the exhibit served as a public forum for others to reflect on their own private experience. While the reproduction of the objects that Núñez created no longer speak from the context of dictatorship, they adopt new meanings in a post-dictatorial environment where Chileans still negotiate incomplete reparation. Furthermore, internationally, as suspected terrorists are still held without trial in Guantanamo Bay, citizens are massacred in Aleppo, and artists and musicians are imprisoned for political messages in Russia and China, *Printuras y Exculturas* becomes a conceptual reminder exhibiting the continued relevance of the fight for human rights today. The message proclaimed by Núñez's objects no longer picture only Chile or the Southern Cone under dictatorship, but all sites where rights are violated on a daily basis.

Printuras y Exculturas evinces Núñez's refusal to remain silent about torture. His adaptation of conceptual strategies emphasizes how language and concepts point to process, which generates meaning, and how a work of art can outlive its repression. *Libertad Condicional* demands that his testimony of torture be contextualized, politicized, and collectivized. By introducing state documentation as a conceptual strategy in art, this series implicated the nation in its responsibility for the human rights abuses, destabilizing its discourses. Furthermore, both *Printuras y Exculturas* and *Libertad Condicional* insist on acknowledging the context and complex relationships between the individual, the collective body of victims, and the state apparatus. Object, document, photograph, and serigraph render violent portraits of a state that not only abused and failed to protect its citizens, but also to make amends for its violent history. In a struggle to establish meaningful recuperations of memory and battle an ongoing climate of historical amnesia, Núñez's work demands that Chile contemplate its history, and extend consideration to human rights violations for citizens throughout the world.

ENDNOTES

¹ Georges Raillard, "Imágenes para hoy e, incluso mañana. El juego de la transformación de Guillermo Núñez," in *Retrato Hablado*, ed. Daniela Serani (Santiago, Editorial Antártica, 1993), 32.

² Guillermo Núñez, "Chilean Art and Art in the U.S.A.," in *motive* 26:6 (1966): 26-27.

³ The United States Government supported the Chilean military government and soldiers were instructed in tactics of torture and repression at the School of the Americas. These strategies were part of the U.S.-led campaign called Operation Condor, which supported "dirty wars" in other Latin American countries such as Argentina, Uruguay, Paraguay and later Bolivia and Brazil.

⁴ National Corporation of Reparation and Reconciliation, *Report of the Qualification of Victims of Human Rights Violations and Political Violence* (Santiago: Andros Impresores, 1996): n.p. http://www.ddhh.gov.cl/informes_cnrr.html. Known informally as "The Rettig Report."

⁵ Also referred to as "The Valech Report."

⁶ Catalina May, "El regreso de Guillermo Núñez, Premio Nacional de Artes 2007: El artista que por hacer jaulas terminó enjaulado," *The Clinic* (July 26, 2009): <http://www.theclinic.cl/2009/07/26/el-regreso-de-guillermo-nunez-premio-nacional-de-artes-2007-el-artista-que-por-hacer-jaulas-termino-enjaulado>.

⁷ Guillermo Núñez, "Mirar por detrás de un espejo algo sucio. ¿Autorretrato?," in Daniela Serani, ed., *Retrato Hablado*, (Santiago: Editorial Antártica, 1993), 94.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Bianchi is a well-known Chilean literary critic.

¹¹ Ibid, 96.

¹² Bianchi, "Pintor sin caballete," in *Retrato Hablado*, 39.

¹³ Mari Carmen Ramírez, "Reinstalling the Echo Chamber of the Past," in Beverly Adams and Mari Carmen Ramírez, eds., *Encounters/displacements* (Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, the University of Texas at Austin, 1992), 18-19.

¹⁴ "Printura" combines the Spanish word for "painting," "pintura" with the English word for "prints." "Exculturas" plays with the Spanish word for writing, "escritura" and for sculpture, "escultura" changing it to "ex-cultura" or "ex-culture."

¹⁵ Bianchi, 39.

¹⁶ Lazlo Moussong, "Guillermo Núñez," in *Plural, Universidad Nacional Autónoma De México* 75 (1977): 46.

¹⁷ Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), or National Intelligence Directorate, Chilean secret police from 1973-1977.

¹⁸ Moussong, 46.

¹⁹ Jacques Leenhardt, "Libertad Condicional Para Guillermo Núñez," in *Retrato Hablado*, 36.

²⁰ Raquel Olea, "Textura del diálogo en la obra de Guillermo Núñez," in *Retrato Hablado*, 63.

²¹ Núñez, 108.

²² Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* (Austin: University of Texas Press, 2007): 62.

²³ Moussong, 47.

²⁴ The Secret police force in Chile that investigated, detained, tortured and disappeared political opponents from 1973-1977.

²⁵ Bianchi, 40.

²⁶ Due to Núñez's fame as an artist and his support by the French ambassador, he was spared the fate of many other detained individuals.

²⁷ Núñez, "Seeing Behind the Mirror," 117.

²⁸ Ibid., 110.

²⁹ Ibid., 118.

³⁰ Ibid., 117.

³¹ Guillermo Núñez in discussion with the author, August, 2012.

³² Núñez, 120.

³³ Juan Pablo Renzi quoted in Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art*, 101.

³⁴ Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle* (New York: Norton, 1961): 12-13.

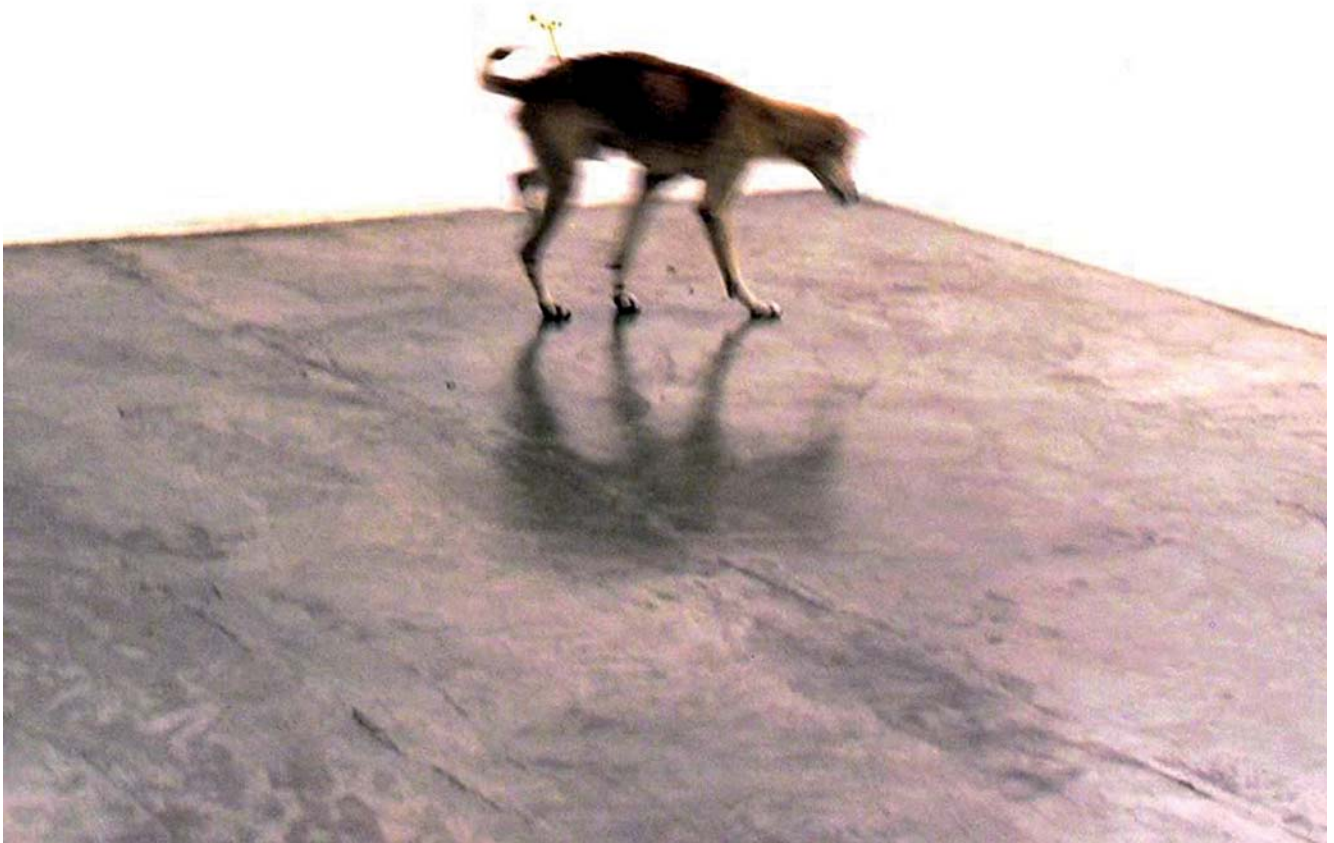
³⁵ Inger Agger and Søren Buus Jensen, *Trauma and Healing Under State Terrorism* (London: Zed Books, 1996), 69-70.

³⁶ Macarena Gómez-Barris, *Where Memory Dwells* (Berkeley: University of California Press, 2009), 101.

³⁷ The government decided to grant amnesty to all perpetrators of human rights violations enforced by the state. A few cases have made it through courts in special circumstances, but most cannot be brought to trial.

³⁸ According to Agger and Jensen, after collecting, confirming, and analyzing testimony, the commission identified five concrete steps necessary for Chile to undertake a process of social reparation: (1) The truth about human rights abuses must be made public knowledge. (2) Perpetrators must face trial for their crimes. (3) Survivors must receive compensation. (4) Reconciliation should take place between former supporters of the dictatorship and individuals that had been persecuted. (5) Human rights must become a part of public education. Notwithstanding, former supporters of the dictatorship continue to maintain political influence in Chilean legislative bodies, making it difficult to pass new legislation that would end the amnesty provided to former perpetrators and take them to trial. In addition, the Supreme Court is comprised of many members that were appointed by Pinochet during the dictatorship and their terms are for life. All former presidents, including Pinochet himself (up until his death in 2006) are also life-long members of the senate. Due, in part, to the amnesty laws, and also because of widespread denial and amnesia about the human rights violations, Chile has struggled to make substantial progress regarding processes of reparation and healing on the statutory level.

³⁹ Guillermo Núñez, *Mandala* (Concepción: Ediciones Universidad Bio-Bio, 2008): n.p.



Habacuc Guillermo Vargas. *Exposition #1* (detail dog), (2007).

"NO TEXT WITHOUT CONTEXT: HABACUC GUILLERMO VARGAS'S *EXPOSITION #1*"

KENCY CORNEJO

I. Text: *eres lo que lees*

For half a decade, a global public has condemned the art of the Costa Rican conceptual artist Habacuc [Guillermo Vargas]; questioned his authenticity as an artist; and denounced his moral and ethical stance as a human being. He has received countless death threats by the public both in and outside international art communities. Worldwide blogs dedicated to his defamation exist in English, Spanish, Turkish, German, French, Italian, Russian, Portuguese, Greek, Bulgarian, Danish, Romanian, and many other languages.¹ In addition to the written word, vitriolic manifestations towards the artist appeared in various visual forms and performances. Together with the online petition composed of four million signatures, protestors demanded the artist's removal as a participant in the 2008 Central American Biennial held in Honduras. Similarly, any local art professionals who spoke in defense of the artist – or any foreign institutions that economically supported art spaces exhibiting Habacuc's art – were not spared scrutiny or threats.² What could provoke such international outcry that, beyond criticism, sought complete expulsion of a Central American artist from his own artistic context?

Habacuc's installation *Exposition #1* (2007), exhibited in Nicaragua at the Gallery Codice of Managua, is at the center of the controversy. The work is often referred to as "*eres lo que lees*" [you are what you read], but it is popularly identified with the vulgar phrase "starving dog art." Habacuc's careful construction of his installation consisted of the following symbolic elements: 1) the sound of a Sandinista hymn played in reverse; 2) an incense burner, burning 175 rocks of crack cocaine and an ounce of marijuana; 3) a sick dog from the streets, tied to a short leash inside the gallery; 4) instructions not to feed or free the dog that the artist named "Natividad"; 5) the text "*eres lo que lees*" written on the gallery wall in dry dog food; 6) and responses to the exhibition that accumulated (from mass media communications systems, including television, newspapers, Internet blogs, cell phones, texting, YouTube, etc) during the three-day installation.

Following the close of the exhibition, reports of the dog's death circulated internationally and global outrage was palpable. Animal right activists and others

denounced the artist for cruelty to a defenseless dog; for exploiting the animal's deteriorating state; for inflicting torture on Natividad by holding him captive; for forbidding the public to intervene; for using the animal's misery for shock value under the guise of art; and for creating a spectacle with the aim of furthering his artistic career. The public also attacked Gallery Codice for supporting "animal abuse" in the name of art, even though Juanita Bermudez, the gallery owner, explained that Natividad was cared for and fed by the artist, and that the dog had been restrained only during the hours of the exhibition, then set free in the gallery yard until it escaped.³ Habacuc, however, refused to confirm Bermudez's defense, and would only state that Natividad had "died." His oblique statement fueled uncertainty and speculation about the dog's death. Meanwhile, the reception of the artwork in the art international community divided: some supporters defended the art's autonomy, and others questioned Habacuc's artistic credibility, his ethics, and the morality of contemporary art. This debate raises the question of why a conceptual work of art, produced in a region historically marginalized by the international art world, ignited absolute condemnation rather than critical investigation and analysis.

II. Animals and Art

The history of art has witnessed the presentation of animals since the 1960s, all practices rooted in protest and controversy. Notorious among these is the example of *Shot Dog Film* (1977) by the U.S. artist Tom Otterness, who chained a dog to a pipe in his backyard and shot it twice: once with a camera "so that it may live forever," and a second time with a gun – clearly using the filmic document to exploit his action in the media.⁴ Other notorious uses of animals in gallery spaces include *I Like America and America Likes Me* (1972) in which the German artist Joseph Beuys, describing himself as the leader of animals, lived during the day in the René Block Gallery in New York with a wild coyote. Beuys' equally historic performance *How to describe pictures to a dead hare* (1965) had the artist whispering the meaning of his art to the dead animal cradled in his arms, and that Beuys identified as his alternate persona. In 1969

amidst much public protest, Greek artist Jannis Kounellis stabled eleven horses in the Galleria L'Attico in Rome in an installation titled *Cavalli*, a powerful commentary on the common description of "a stable of artists" belonging to a gallery, and on the treatment of artists in the art system. Moreover, artists have used taxidermied animals for at least the last fifty years, from Robert Rauschenberg, who famously put a stuffed goat in the middle of his autobiographical combine *Monogram* (1955-1959), and English artist Damien Hirst, who framed a shark in a tank of formaldehyde, to Italian artist Maurizio Cattelan, who in *Novecento* (1997) – a reference to Bernardo Bertolucci's film *1900* (1976) film – hung a stuffed and saddled horse like a chandelier in the baroque salon at the Castello di Rivoli museum in Turin, Italy, for fifteen days. The most infamous use of animals in art, however, is the Austrian artist Hermann Nitsch, who in his 1998 *6-Play of the Orgies Mystery Theater*, included the slaughter of three live steers every other day, using their viscera and blood in the performance and serving their meat to the audience/participants during the twenty-four hour events over six days.

These are but a few contemporary art examples incorporating the use of animals, dead or alive, as a form of commentary on the role of animals in history, on the animal as a metaphor for society, on the treatment and consideration of animals, and on the art world and its institutions, among a host of other topics. My intention, however, is not to place Habacuc's work in this context, which might be confused for an effort to justify *Exposition #1* by reference to U.S. and European avant-garde art. On the contrary, *Exposition #1* must be understood within the Central American art and historical context, conscious of the fact that the emergence and function of conceptual art in Latin America differs from that of the U.S. and Europe.⁵ Understanding the context of Habacuc's *Exposition #1* will reveal the complexity of the work that extends beyond "starving dog art." This essay explores how *Exposition #1* is simultaneously all of the following: a commentary on cruelty to animals; an astute observation of the simplicity and hypocrisy of viewer response; a critique of the international art world, its institutions, and hunger for and promotion of sensation; an analysis of media manipulation and its ability to bury socio-political issues in spectacle on both a local and global scale; and a visualization of the operations of the spectacle itself. At the same time, the meaning and implications of *Exposition #1* extend beyond even these dense and interlocking observations to a veritable study of the historical racism existing between Costa Rica, where Habacuc was born, and Nicaragua, where he exhibited this work. For Habacuc intentionally targeted the racism existing between these two Central American countries. I shall argue that such racism and xenophobia is rooted in a traumatic colonial wound and preserved in the coloniality of power that suppresses the real issues underlining injustice, suffering, and human inequality.⁶

III. Context: *Natividad Leopoldo Canda Mairena*

Word of the exhibition ignited the Internet, with bloggers suggesting that Habacuc used *Natividad* as a vehicle to create public controversy in order to comment on the social neglect of homeless and starving animals. Despite an apparently clear understanding of one aspect of Habacuc's intentions, to this day the public continues to denounce him for putatively permitting the dog to die. The primary argument is that an "authentic" artist should be creative enough to communicate his position without perpetuating the suffering of an animal.⁷ However, by returning to the original source of the work, the installation's social critique shifts from animal to human suffering, and how media spectacle clouds reasoned discussion of the artist's critical analysis of an unjust human and political condition. Given these facts, let me begin by grounding *Exposition #1* in the social context that inspired Habacuc's installation, a history and specific situation that has been completely ignored in the hysteria over the controversy.⁸

Habacuc intentionally named the dog *Natividad* to refer to the notorious case of *Natividad Leopoldo Canda Mairena*, who was born in Nicaragua where he lived with his parents and six siblings in humble surroundings. At the age of thirteen, following his father's death, *Natividad* abandoned school and immigrated to Costa Rica in pursuit of work to provide his family with better living conditions. However, once in Costa Rica, only further poverty and discrimination confronted him, and his attempts to secure a job and transcend Costa Rica's hostile anti-immigrant environment failed. Without a job and money, he began living under a bridge, became addicted to crack cocaine, stole for survival, and accrued a criminal record for petty theft.⁹ Then, around midnight, on the night of November 10, 2005, *Natividad* jumped over a wall and entered the Taller Romero (warehouse) with the supposed intentions of stealing goods that he could sell. According to reports, the security guard, Luis Hernandez Quezado, who knew *Natividad*, released two Rottweilers that immediately began to attack the young man.¹⁰ As *Natividad's* screams echoed in the night, a growing crowd of neighbors quickly arrived at the scene, followed by the police and the media. Rather than intervening, and following the owner's orders not to shoot the dogs, the police and all the spectators simply watched as the two Rottweilers devoured *Natividad Canda* for an entire hour. The attack finally ceased when the fire department used a water pressure hose to distance the dogs long enough to remove *Natividad*, who was then limp, semi-conscious, and immobile. Taken to a hospital, doctors diagnosed *Natividad* as suffering from multiple loss of skin, muscle, tendons, arteries, veins, and nerves. His testicles had been ripped off, and he had severe blood loss due to the over 200 bite wounds covering his body. *Natividad Canda*, 25 years of age, died shortly after his arrival in the hospital.¹¹

Natividad Canda's death was met with a media storm. Allegations emerging from Nicaragua – against the owner of the warehouse, the guard who released the dogs, and the police who did not intervene – claimed that

Natividad Canda was permitted to die a slow torturous death despite the multiple instances when intervention by the police and witnesses could have prevented it. The video documenting the attack became the basis of the claim, promoted by Natividad's mother, that Costa Rican discrimination against Nicaraguans caused her son's death. Natividad's case brought to light the history of racial and class tension between Nicaraguans and Costa Ricans, which had begun in the influx of undocumented Nicaraguan immigrants into the country. The historical roots of the tension, however, date back to Spanish colonization, post independence, and border disputes over the San Juan River.¹²

In his blog, Habacuc documented the subsequent reactions in the Costa Rican media to Natividad's death in order to convey the xenophobia of Costa Ricans, and how they used the tragedy as an excuse to perpetuate already existing historical tensions between the two countries. Moreover, the Costa Rican media presented the Rottweilers as heroes, applauding the dogs for "effectively" eliminating the "Nicaraguan problem."¹³ Commercials advertised Rottweilers for half price, offering to throw in a free *Nica* (the appellative given too Nicaraguans) in order to test the dog's efficiency. Some even proposed replacing the Costa Rican border patrols with Rottweilers, as they proved more capable of eliminating immigrants than the border guards. Others proposed that the Rottweiler be celebrated as the new national hero and that historical monuments of Juan Santamaria (the country's official national hero) be replaced with statues of Rottweilers. Dog food was advertised as "Nica food."¹⁴

Placing this highly conceptual installation within the context of the explosive Natividad case highlights Habacuc's many references to the tragedy, as well as his intellectual and moral concerns, and offers a reading that extends from animal cruelty to the technological amplification of racism and xenophobia. The parallels Habacuc drew between *Exposition #1* and the Natividad case were intentional and preconceived in planning his exhibition, as Natividad (the dog) is a metonymy for Natividad (the man), who lived "vida de perro" (a dog's life) and died from the wounds of dogs. As a social outcast forced to endure a dog's life, Natividad, the man, like Natividad, the dog in Habacuc's installation, belonged nowhere, had no roots in Costa Rica, the foreign land he came to in order to work and send money home to his family in Nicaragua. The man, like the dog, was an invisible nomad subsisting by scavenging, stealing, and living hungry and homeless on the street, a way of surviving visible to all, accepted by all, but suppressed in social consciousness so as to ignore the need to respond and offer the man a better living.

In both cases, the media provided a variety of technological witnesses to the slow and violent death of the man and the metaphorical death of the dog, proving that both deaths were preventable with intervention. Everyone's failure to intervene transformed the public and the media from witnesses into participants and perpetrators. Through his installation and the meticulous

and thorough record he kept of its reception on his website, Habacuc proves how media images illustrate its own and the public's complicity through inaction. Moreover not only the media, but also social and legal conventions were responsible for the death of the man and the neglect and possible death of the dog. For example, the police were instructed not to shoot the Rottweilers, and they followed penal code protocol prohibiting firing a weapon without direct threat to the policemen. Similarly, gallery viewers were compliant with Habacuc's orders not to assist, feed, or free the starving dog. Despite whatever discomfort or feelings the public experienced or expressed to each other in the gallery and in the presence of the starving dog, not one person disobeyed the artist's order to not save the animal but rather stood around drinking wine and chatting. The public's failure to act is another instance of culturally sanctioned behavior that Habacuc sought to illuminate in this conceptual piece: when faced with a work of art and an artist's instruction – "do not feed or release the dog" – the public responds with institutionalized conformity and nonintervention. Conceptual art raised related issues in the 1960s and, since its development in installation and performance art, these conventions have rarely been questioned. Habacuc, fully cognizant of such predictable behavior, took great advantage of it in constructing his piece.

Habacuc's underlying evaluation of social hypocrisy exposed the public and the media as the culprits lacking in responsibility that resulted in an animal's suffering and a man's death. Habacuc's installation also visualized how art institutions cultivate and maintain submissive viewers. Rather than act to change a situation, fear of breaching gallery conventions, passivity, apathy, and a callous lack of concern enabled inaction and delayed reaction. So-called protest and activism on behalf of the two Natividad's only materialized at the safe distance of virtual space: in the media where protest immediately transmogrified into a spectacle of self-righteous blame and accusation against the artist, all of which detracted from individual culpability. Moreover, and more importantly for the context of art, Habacuc's powerful concepts and cultural criticism were entirely ignored; his exposure of antiquated aesthetic conventions regarding the autonomy of art, at the expense of a dog, were overlooked; his condemnation of the public and the police for not intervening in the death of a man were disregarded; and his analysis of how the public and Internet users uniformly respond with unthinking hysteria to media reports were unnoticed. Indeed, the public performed exactly as Habacuc's predicted in his incisive wall text: "eres lo que lees" / "you are what you read." This phrase captured how credulous acceptance and consumption of what one reads reduces the individual to becoming one with the crowd and failing to exercise critical judgment. The textual record that Habacuc kept of all these events underscored how spectators themselves became the diversion, distracting attention from moral and ethical social issues to justify their own inaction. The public's rage against the artist, who exposed their culpability, protected



Habacuc Guillermo Vargas. *Exposition #1* (detail, dog food, view from entryway), 2007.

the international mob from recognition of their own guilt. Few even bothered to consider the enormity and significance of the issues Habacuc's art raised and no one responded appropriately by saving the dog or the man.

Finally, not only did the public fail to consider the meaning of the wall text or have the courage to release the dog, viewers also ignored the incense burner smoldering with crack cocaine. Who considered its allusion to Natividad's drug addiction? Neither did anyone seem to have pondered the meaning of the Sandinista hymn playing in reverse, or its innuendo that the revolutionary Nicaraguan government had failed to provide economic resources for its people, who – like Natividad – then sought support by migrating to foreign countries for work. Furthermore, mass media systems failed to communicate any of the substance of the situation, airing on global networks the most shallow and sensational "information" about the events. Only a handful of intellectuals around the world attended to the meaning of Habacuc's blogs, which display both his conceptual formations and foundations of his work juxtaposed with the hyperbole and frenzy of the public.¹⁵ Habacuc drew out, even played on, the public's automatic response to inflammatory incidents, knowing that rather than investigate the content of the event(s) and their circumstance(s), it would erupt in thoughtless and meaningless excitement. As such, Habacuc exhibited not "starving dog art," but "starving spectacle art," namely a public hungering for constant sensation and thrill. As such, the artist stood virtually alone in his meditation on *Exposition #1*.

IV. Conceptualism

In *Exposition #1*, Habacuc transformed the gallery space through the arrangement of objects suggesting specific references that together evoke the social context of Natividad Canda's death. However, as I have argued, the premise of the work both includes and extends beyond the specific Natividad case to the *idea* of spectacle and viewer complicity to colonialist structures and institutions. The text "eres lo que lees" underlines the main concept of the work, which Habacuc communicated through the two Natividad's stories. In this way, while categorized as an "installation," Habacuc's profound critique of society and the media is better understood in the context of conceptual art, and makes an important contribution to and enriches the scholarly dialogue developing about conceptualism in Latin America that has only begun to include Central American artists.

More recently, Habacuc has created two additional installations – *Dos Nombres* [Two Names] (2010) and *camisETA* [T-shirt] (2010) – that further exhibit his strategic conceptualism. Exhibited during the 2010 Central American Biennial held in Managua, *Dos Nombres* consisted of two iconic names written on the wall in contrasting scales and color. The larger name measured 10 meters in length and in black letters read, "Augusto Nicolás Calderón Sandino," the full name of the national hero who led the Nicaraguan resistance against U.S. military occupation from 1927 to 1933. Adjacent, in white letters measuring 10 centimeters,

was the name “José Daniel Ortega Saavedra,” the man who has held presidential office in Nicaragua since 2007, and who stirred controversy for his attempts to change the constitution in order to facilitate his reelection. Both of the names are easily recognized by any Nicaraguan, and most Central Americans in general, the former as a national revolutionary hero and martyr after whom the party was named, and the latter was the party’s prominent leader during the revolution over three decades ago. The artist’s stylistic choice of presenting the two in hierarchical scale, however, denotes a clear distinction in importance between the two names: José Daniel Ortega Saavedra’s name is considerably smaller in comparison, and the lack of color in the name makes it nearly invisible. Only through close observation can a viewer actually make out the latter’s name as part of the work. Once again Habacuc uses text to incorporate the historical context of Nicaraguan political history to convey meaning and a specific idea. In this case, he provokes viewers to reconsider the notion of national hero, differentiating between actual revolutionaries and self-interested politicians, and the contradictions between one, who was killed for the revolutionary cause, and the other, who lives the presidential life.

That same year, 2010, Habacuc was invited to participate in the XXXI Biennial of Pontevedra, in Spain, with two video installations: *Johnny Leyendo y Explicando un Texto* [Johnny reading and explaining a Text] (2008) and *Persona sin Educación Formal Caminando en Zancos Hechos con Libros Apilados* [A person without formal education walks on stilts and stacked books] (2010). Both video installations address the theme of reading and interpreting a text, specifically as a critique of the educational system in Costa Rica. However, *camisETA* was the conceptual work that completed and united the two videos. During the public ceremony for the inauguration, the artist wore a black t-shirt with the word “camisETA” on the front in white capital letters. Using the Spanish word for ‘t-shirt’ (*camiseta*), Habacuc made the last three letters much larger, such that from a distance only the three letters – ETA – were visible. He did this to emphasize the fact that ETA is the acronym for the group “Euskadi a askatasuna,” or “Basque Homeland and Freedom,” which originated in the late 1950s as a radical student group opposed to General Francisco Franco’s repression of Basque language, culture, and intellectuals. Since that time, ETA (notorious in Spain) has been labeled as an armed terrorist group in the country and accused of major killings, kidnappings, extortions, and attacks on citizens, all in an effort to promote its cause.

During the official inauguration ceremony, the security team warned Habacuc (still wearing his *camisETA* t-shirt) to move out of sight of officials. Rather than move, instead the artist positioned himself closer to the official guest speakers, making himself visible to both other attendants and media reporters. As a result, he was photographed next to prominent art and political figures with ETA highly visible on his shirt, intentionally provoking discomfort for viewers, security, and biennial staff. The result was that officials of the Biennale removed Habacuc’s two videos from the exhibition under the pretense that

they needed to make last minute adjustments, and the promised reimbursement for his hotel room was cancelled as well. According to Habacuc, for whom there is no “text without context,” he aimed to challenge textual reception and interpretation of texts, and his *camisETA* t-shirt was aimed to compliment the two videos selected for the biennial. Clearly, Habacuc intentionally provoked the biennale officials, resulting in his censorship, by self-consciously bringing attention to a longstanding political and social concern in Spain. Moreover, he knowingly posed himself as if a security risk.

Just as in *Dos Nombres* and *camisETA*, the text in *Exposition #1* (*eres los que lees*) encompasses the artist’s main concern and the central idea behind his work. In each case, he addressed a socio-political context, but incorporated an ideological and political concept for debate. Yet while Habacuc’s work follows some of the major distinctions Latin American scholars have made for conceptual art in Latin America, he simultaneously challenges those assertions. One of the dividing factors, noted by curator Mari Carmen Ramirez, has been related to Lucy Lippard and John Chandler’s 1968 theory of the dematerialization of the object in conceptual art, a notion that was hotly debated already in 1969 by many artists practicing conceptual art, but none more eloquently than the Art and Language group. In Latin America, where the materiality of the object has always been an important factor in the emergence of conceptualism, the notion of dematerialization was rejected.¹⁶ “eres los que lees,” written in dog food, conveys the importance of materiality and further ascribes political meaning to the work. Furthermore, Habacuc’s emphasis on “no text without context” reinforces the importance of “context” in Latin American conceptualism, as argued by Luis Camnitzer who has suggested the term “contextual art” as a better fit to understand its function in Latin America.¹⁷

Habacuc simultaneously follows and challenges some of the major distinctions that Latin American scholars have made for Latin American conceptual art in the Southern Cone, particularly in the context of Brazil, Argentina, and Chile. Conceptual art in Central America became prominent after the wars and revolutionary period of the 1970 and into the 1990s. These wars were not the same military regimes as in the 1960s in South America, but rather products of U.S. imperialist interventions and the Cold War rhetoric that led to neoliberal policies such as the Central America Free Trade Agreement (CAFTA).¹⁸ Its geopolitical position and politics provide a different context that, while sharing similarities with a general Latin America context, are also unique in its own terms. As I argue, the primary concept in *Exposition #1* extends beyond state politics to coloniality as a uniting context in both Habacuc’s criticism of art institutions and their viewers, along with the racist logic of the anti-immigrant sentiment in Costa Rica, itself a hybrid of coloniality.

V. Conclusion: Art, intervention and a colonial wound

The lack of inquiry into the social condition of anti-immigrant injustice, the decontextualized moral judgment used to condemn the artist, and the demand of his complete expulsion even from his own Central American artistic context, all convey an arrogant superiority that resonates with the history of imperial intervention in Central America. Clearly the united, uninformed, global outcry was only self-righteousness rather than an interested engagement in constructive debate. The dog Natividad was instantaneously defended as the *universal* "man's best friend." But never did the man Natividad become the *universal* "economic refugee." Inquiries into either death receive neither considered moral or ethical analysis.

The unanswered question at the foundation of the emotional response to *Exposition #1* is: Did the dog die or not? Habacuc could have confirmed that the dog's death was a media myth, but did not. Some local critics excoriated him for not doing so and bringing the entire event and the attacks on him to a conclusion. But one must question what was the actual cause that angered the protestors. Was it the abuse of the street dog in an artwork, which possibly caused its death, or was it that the artist declined to explain the result of his actions? This question may be answered in part by Peter Bürger's description, in *Theory of the Avant-garde* (1984), of the public response to experimental or vanguard art:

Refusal to provide meaning is experienced as shock by the recipient. And this is the intention of the avant-gardist artist, who hopes that such a withdrawal of meaning will direct the reader's attention to the fact that the conduct of one's life is questionable and that it is necessary to change it. Shock is aimed for as a stimulus to change one's conduct of life; it is the means to break through aesthetic immanence and to usher in (initiate) a change in the recipient's life praxis.¹⁹

In this regard, Habacuc's withdrawal of explanation ignites discomfort for viewers that leads to shock even though the artist provides the tools with which viewers can create meaning—text and context. Similarly, Kristine Stiles noted in a lecture at TEOR/ética in San Jose, Costa Rica, "Habacuc's silence is the cultural, social, and political substance of this conceptual work."²⁰ She also argued that, "no artist has the responsibility to 'clarify' his or her work, but in refusing to do so must equally take responsibility for the public response: Habacuc did so in his refusal to demythologize the public's mystification of *Exposition #1*, perplexity that thereafter made the myth part of the substance of the work, which Habacuc rightly refused to change, responded to in silence, and continued to document."²¹

Such close reading of the work reveals the artist's extensive critical sensibility and his astute socio-political assessment of the underlying racism and colonial trauma in its narrative. In this regard, I have already mentioned that the work bears a "colonial wound," which is the consequence of internal racial and class prejudice perpetrated in

modernist colonial nation-state building in Latin America (and throughout the world) and reinforced in the colonial imposition of borders between Nicaragua and Costa Rica.²² Gloria Anzaldúa theorized such borders as an "open wound," a metaphoric and geographic space "where the third world grates against the first and bleeds."²³ I would argue that Habacuc could also be said to have extended this reference from a first/third world anti-immigrant context, to the logic of coloniality as it infiltrated and divided countries similarly categorized by imperial nations as "third world" or "underdeveloped." Habacuc's reference in *Exposition #1* to Natividad Canda as the "other" in Costa Rica points directly to how Costa Rica is figured as the "Switzerland of Central America" while Nicaragua remains the "third world," even and especially to Costa Ricans. This is not only a symptom, but also an example of the colonial wound inflicted by centuries of geo-racial classifications.

Exposition #1 raises such deep historical continuities, as well as many questions regarding art and social practices, the autonomy of art, and animal rights and human rights. Costa Rican scholar Sergio Villena has rightfully argued that Habacuc's work was an "epistemic catalyzer" in Central America with regard to socio-political issues. As a catalyst, Habacuc's work provoked and forced a critical debate in the region among artists, curators and scholars, those who defended and those who opposed the work, as well as those in between. Villena has written a comprehensive account of the varied positions and debates swirling around *Exposition #1* in Central America in *El Perro Está Más Vivio Que Nunca: Arte, Infamia Y Contracultura En La Aldea Global* (2011).²⁴ Unfortunately, Habacuc's detailed investigation was rarely encountered outside of Central America, either in scholarly or artistic discussions. Neither did anyone protest or organize an investigation into the Natividad Canda case to insure justice and compensation for his family. Instead, the uncertain death of a dog proved to be of more consequence than the death of a man, one of the "wretched of the earth," to quote Franz Fanon.²⁵

ENDNOTES

¹ See, Habacuc, "Habacuc GuillermoVargas," <http://www.blogger.com/profile/17960886994184148250> (22 August 2012)

² See, Sergio Villena Fiengo. *El Perro Está Más Vivio Que Nunca: Arte, Infamia Y Contracultura En La Aldea Global* [in spanish]. (San Jose, Costa Rica: Editorial Arlekin, 2011).

³ Ibid., 120-121.

⁴ See, David Little. "Collaborative Projects, Inc." (Ph.D. diss., Duke University, 2001), 118.

⁵ See Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* (Austin: The University of Texas Press Austin, 2007); and, Mari Carmen Ramirez, "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980." *Global Conceptualism: Points of Origin, 19050s-1980s*. (New York: Queens Museum of Art, 1999), 53-71.

⁶ I do not refer to colonialism, but to its consequence, coloniality. Coloniality extends beyond the removal of previous colonial governments and administrations, and persists as an ideological and epistemic tool of domination embedded in systems of power brought by the history of colonization. See Anibal Quijano. "Coloniality and Modernity/Rationality." *Cultural Studies* 21, no. 2-3 (2007), 168-78.

⁷ The well-known Argentinean artist Marta Minujin was quoted in the *La Nacional*, the Argentinean newspaper, as stating: "Art is life and energy. I am not in agreement with anything dying in an artwork. If the dog died, then it is horrific." (My translation) Habacuc, "Habacuc GuillermoVargas," <http://www.blogger.com/profile/17960886994184148250> (9 February 2009) under "interviews."

⁸ Recently, in one of the largest Art conferences in the Unites States, in a panel session titled "Beyond Censorship: Art and Ethics" Habacuc's *Exposition #1* was discussed along with other artists whose controversial art has been censored. However, again, no social context of the work was conveyed aside the use of the animal and the nature of the global outcry via media technology. Dona Mora, "The influences of social media on Controversy and censorship in the work of Guillermo Vargas and Nuno Ramos" paper presented at annual conference of the College Arts Association, Los Angeles, California, United States, February 22-25, 2012.

⁹ Habacuc, "Habacuc GuillermoVargas," <http://www.blogger.com/profile/17960886994184148250> under "Caso Natividad Canda" (February 2009).

¹⁰ The factual events as they occurred, as well as the public reaction was all documented by mass media, and the compiled by the artist in his blog, available for viewing. See Habacuc, "Habacuc GuillermoVargas," <http://www.blogger.com/profile/17960886994184148250> under "Caso Natividad Canda" (9 February 2009).

¹¹ Ibid.

¹² For a history of the border disputes between Nicaragua and Costa Rica, and its connection to immigration issues see: Allen Cordero, "Migraciones y medio ambiente, una relacion possible?: el caso de la cuenca del río San Juan," in *Revista CentroAmericana de Ciencias Sociales* 1, vol. 3. (Julio 2006). Also, for an understanding on how an otherwise lenient Costa Rican government began to change its immigration policies to restrict employment opportunities and benefits to Nicaragua refugees, see Elizabeth M. Larson "Costa Rican Government Policy on Refugee Employment and Integration, 1980-1990" *International Journal of Refugee Law* 3: 4 (1992), 326-342.

¹³ Habacuc, "Habacuc GuillermoVargas," <http://www.blogger.com/profile/17960886994184148250> under "Caso Natividad Canda" (9 February 2009).

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Mari Carmen Ramírez, "Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America," in Waldo Rasmussen, Fatima Bercht and Elizabeth Ferrer (ed.), *Latin American Artists of the Twentieth Century* (exh. cat.), (New York: The Museum of Modern Art, 1993), 156-67.

¹⁷ Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* (Austin: University of Texas Press, 2007).

¹⁸ For more on CAFTA in a political context see John A. Booth, et al. *Understanding Central America: Global Forces, Rebellion, and Change*, 5th edition (Boulder, CO: Westview Press, 2010), 76-78, 234-235.

¹⁹ Quoted in Brandon W. Joseph. *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo -Avant-Garde* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2013), 13.

²⁰ Kristine Stiles in conversation with the author in 2008. Stiles compared the reception of Habacuc's *Exposition #1* to both that of Yves Klein's faked montage *Leap Into the Void* (1961) and to the willingness of the public to believe in the erroneous story that Rudolf Schwarzkogler died in a performance by severing his penis.

²¹ Stiles in "Remembering the Long History of Performance," a lecture and panel for "Regina Galindo: Extensions," curated by Virginia Perez for TEOR/ética, San Jose, Costa Rica.

²² See, Walter D. Mignolo. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. (New Jersey: Princeton University Press, 2000).

²³ Gloria Anzaldúa. *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza*, 2nd ed. (San Francisco: Aunt Lute Book, 1999), 3.

²⁴ Sergio Villena Fiengo, *El Perro Está Más Vivio Que Nunca: Arte, Infamia Y Contracultura En La Aldea Global* (San Jose, Costa Rica: Editorial Arlekin, 2011), 161.

²⁵ Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, translated from the French by Richard Philcox; introductions by Jean Paul Sartre and Homi K. Bhabha (New York: Grove Press, 2004).



Olafur Eliasson
 Your atmospheric colour atlas, 2009
 Fluorescent lights, aluminium, steel, ballasts, haze machine
 Dimensions variable
 Installation at 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, 2009-2010
 Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York; and Gallery Koyanagi, Tokyo
 © 2009 Olafur Eliasson



Olafur Eliasson
 Your atmospheric colour atlas, 2009
 Fluorescent lights, aluminium, steel, ballasts, haze machine
 Dimensions variable
 Installation at 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, 2009-2010
 Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York; and Gallery Koyanagi, Tokyo
 © 2009 Olafur Eliasson

CONCEPTUAL LABORATORY OF DEPTH: OLAFUR ELIASSON'S *YOUR ATMOSPHERIC COLOUR ATLAS*

JUNG CHOI

"The present epoch will perhaps be above all the epoch of space." Michel Foucault continues: "We are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the side-by-side, of the dispersed. We are at a moment."¹ In this era of the simultaneous, space has become an ever more interesting but complex concept. With the invention of the Internet, mobile, and ubiquitous computing technology, we now live in permanently connected space that is constantly being redefined in real time. Data and images augment and reshape our experience of space, creating a new kind of temporal moving landscape. Promoting awareness of living in a multidimensional world that blends the here and now of each individual, the notion of telepresence has reconfigured preexisting relations. The boundary between meditated space and physical space is blurred, as the physical space becomes an interface that activates virtual experience of that space; we live in mixed reality creating collective realm crisscrossing different times and spaces. In this environment, exploring the notion of space has been a challenging and important task for artists. Playing with the diverse possibilities and limitations of technology, artists are actively involved with the notion of space and its relationship to human body and technology in their own ways.

In particular, Olafur Eliasson's *Your Atmospheric Colour Atlas* (2009) challenges conventional conceptions of space. While a variety of technological space productions compress the experiences of time and space, giving access to virtual content from anywhere and anytime, Eliasson's specific environmental setup expands the spectrum of being in a space. Rather than display how the idea of space is formed in the context of technological development in a direct way, *Your Atmospheric Colour Atlas* brings participants together into an embodied experience. Reaching beyond the confines of formal and artistic framework, Eliasson creates an artificial environment that allows experience of a temporalizing space that is only accessible through bodily movement. As a conceptual laboratory, *Your Atmospheric Colour Atlas* fosters a physical and sensate experience with the environment, but more importantly, with reflection on that engagement. It is a speculative experimentation on the intrinsic relationship

between bodily being and its environment through first-hand experience.

In what follows, I discuss the complex present, or now, as the depth of field-of-presence, by examining the different artistic elements in *Your Atmospheric Colour Atlas*, which include bodily movements, color, and afterimage. I borrow the term "depth" from Maurice Merleau-Ponty's insightful observation on primary spatiality. Merleau-Ponty defines depth as the first dimension that grounds perception of the world. As a spatio-temporal field of presence that sustains the coexistence of being and other things through the perceptual connective tissue (flesh) of the world, depth indicates the primordial sense of spatiality that enables awareness of bodily presence in the world. Bodily presence in the world already suggests that body and world are inherently interdependent; they can only be differentiated in "being-together." This crossing of body and world marks the first threshold: the root of all other thresholds and the root of our sense of space. To provide further comprehensive discussion of participants' experience of depth in *Your Atmospheric Colour Atlas*, different space conceptions of a variety of phenomenologists, including Merleau-Ponty, are revisited.

In order to examine the notion of depth that underlies the intersection between time and space, this essay also addresses the challenge of time, the notion of internal time of Edmund Husserl, and how Husserl's conception of time was reconstructed by Merleau-Ponty, within the context of the originary unity of time and space, the spatial construction of the field-of-presence (the *Präsensfeld*).

Depth: Space of Body, and of Time

Your Atmospheric Colour Atlas invites participants to an artificially constructed environment where colored mist surrounds the body in a room lit from above in the colors red, green, and blue. One can only see a few feet ahead. As the individual slowly moves around, she enters the borders between the different color zones; the hues mix to form magenta, cyan, yellow, and white, where colors meet. It is an open and unfolding space of light with uncertain

limits and distances that escape Euclidean geometry. Not being able to orient herself with her vision, the only thing she feels is her bodily dwelling in the colored space. As she tries to locate herself in this invisible, but deep space, she can never suspend her awareness of her body's physical and contingent presence in this space. Elizabeth Ströker, a contemporary phenomenologist, calls such a space "attuned space." Attuned space is a kind of phenomenal space that is all enveloping and comprises the atmospheric dimension of an attuned being. Ströker continues: "Space is not primarily an object for a subject who performs acts of spatial understanding. Rather, as attuned space, it has an appropriate mode of coexistence with the corporeal subject."² Such coexistence escapes conceptualization of the relations and connections between subject and object, but underlies "the primordial and intransgressible bond between the corporeal subject and space."³ The space is more tactile than visual, as mist, the materiality of color, touches the participant's body. The gap between space and the participant's body is filled. Space and the body are deeply interwoven as they influence each other. I regard the tactile and deep space that grounds perceptions of one's own presence, or depth. The participant dwells in depth in *Your Atmospheric Colour Atlas*.

In this specific environment, which allows participants to dwell in depth, the body feels the surround of the space, as a wearable space. As a pure atmosphere rather than an art gallery, "the space [in perception] is directly coupled to the movement and experience of bodies."⁴ Mark Hansen explains wearable space in relation to a specific technological space that results from the superposition of two different conjunctions: the coupling of the human body and technology, and the coupling of the body and space. *Your Atmospheric Colour Atlas* can be considered wearable space in which invisible technology (that emits the mist) assists in the direct coupling between body and space; technology is seamlessly embedded in space, and this technological space becomes activated and revealed in the reciprocal relationship with the affective body. As Hansen explains, "[S]pace becomes wearable when embodied affectivity becomes the operator of spacing."⁵ In this wearable space, space is never preconditioned nor predefined; space unfolds itself, as the affective body becomes an active "enframer" of the space. It is in this artificially constructed wearable space that depth, a force that sustains and connects different things, is visualized in colored mist. Pressure and vibration between space and body come to the surface of awareness as the micro movements of colored mist move in tandem with other movements.

As in wearable space, one finds two dynamic couplings in the conception of depth explained by Merleau-Ponty. The one is the interrelation between space and body, and the other is one between time and space. In this way, depth can be better elucidated as a spatiotemporal event preserved by the bodily subject. Depth is neither the third dimension subtracted from geometrical measurements of height and width nor the temporal depth that only connotes historicity. Instead,

depth designates the spatiotemporal dimension where bodily subject experiences the distance between one's self and other things. In embodied experience, depth allows the experiencing body to construct a perceptual horizon that connects the body and the world; the crossing of (the extraordinary depth of) the body and (the ordinary depth of) space is indispensable in the experience of the depth. Secondly, according to Merleau-Ponty, coexistence that defines space is not alien to time, but space and time both belong to the same temporal wave in perception. Merleau-Ponty explains: "The order of co-existence is inseparable from the order of sequences, or rather time is not only the consciousness of a sequence. Perception provides me with a 'field-of-presence' in the broad sense, extending in two dimensions: the here-there dimension and the past-present-future dimension. The second elucidates the first."⁶ Space in experience becomes accessible only when we understand it as temporal in the field-of-presence.

This intrinsic intertwining between body and space, and space and time of depth is experienced in *Your Atmospheric Colour Atlas*. Such space in Eliasson's art is not space in a traditional sense, a physical container or a conceived object that is static and accessible to measurement, but rather a mode of coexistence constantly in flux and scarcely accessible through conceptual framework. Space is an active force that spatializes in relation to an experiencing subject rather than to the passive ground of the subject's action. Eliasson comments that, in the traditional understanding of space, it "becomes a background for interaction rather than a co-producer of interaction. But what takes place is, in fact, a double movement: the user's interaction with other people co-produces space which in turn is a co-producer of interaction."⁷ As the interactions are continuously evolving, space only exists in time. Or, as Eliasson puts it, space is "of time."⁸ In other words, returning to Merleau-Ponty's notion of depth, space and time are two chiasmic dimensionalities of the flesh rather than two separated entities. Reciprocal insertion and intertwining of one in the other can only be accessed through the bodily movement in the embodied experience that Eliasson's experimental setup offers to its participants.

Afterimage: Experiential Framework of Depth

The color in *Your Atmospheric Colour Atlas* is perceived as materiality of the space that fills out the in-between, between the viewer and the space. Depth becomes visible as the surrounding colored atmosphere changes along with different movements of light, mist, and participants. Eliasson's use of color, which changes from time to time, induces an afterimage experience. Afterimages, commonly considered as a temporal event that involves a sequential relationship with their sources, will be discussed in the following paragraphs as both a temporal and spatial event that visualizes the idea of the originary unity of space and time in the lived experience of Eliasson's work.

Eliasson takes color seriously and critically in his various experiments, and speculates that color signals the essential mechanism of being and its relationship to the environment.⁹ Francis Varela explains, "color is a dimension that shows up only in the phylogenetic dialogue between an environment and the history of an active autonomous self that partly defines what counts as environment."¹⁰ Color is the byproduct of the spectrum of light, as it is reflected or absorbed, as received by the perceiver. Color is generally understood to relate to a perceiver, who is in a specific sociocultural context. Meanwhile, something must induce this color perception in the perceived (object): to be red is to have a certain feature that reflects red but absorbs other colors. With color, it is necessary to understand that, "1) colors are properties in the world (or physical objects), to which one's color vision is sensitive; and 2) colors are qualities that one's perceptual experience represents objects as having."¹¹ Color is, thus, a property that neither wholly belongs to the perceived object nor to the perceiving subject. Rather, it interlocks with both and only becomes visible within a dynamic negotiated process between object and subject. Color is a virtual property that actualizes (or colorizes) itself only in the process of the reciprocal interaction of the world and the body. Color perception, thus, already indicates the intrinsic coupling between subject and object. It is color as it-is-in-reciprocity.

Changes in color, as phenomenal events in *Your Atmospheric Colour Atlas*, compel participants to experience afterimage. In this sense, I define afterimage as a bodily imprint of the immediate past in the thickness of the present. In *Your Atmospheric Colour Atlas*, Eliasson self-consciously works with the duration and intensity of illuminating color so as to explore the human visual perception associated with afterimages. According to Josef Albers, an afterimage is a sign of bodily capacity that endures the intensity of color stimuli. The nerves on the human retina are tuned to receive any shades of red, yellow, and blue, and if one stares at red for a certain duration, this will fatigue the red-sensitive parts, so only the mixture of yellow and blue (which is green, the complement of red) will occur in one's eyes.¹² Goethe explains afterimage in *Farbenlehre* (1810). Through his observation of the luminous experience, Goethe conceived of afterimage as existence in terms of inner and outer radiance. With Goethe in mind, Jonathan Crary observes that an afterimage is "the empirical fact of 'internal' illumination [which] seemed a confirmation that subjective experience was not simply a passive reflection or reception of sensations or data about the world, but rather that individuals, like autonomous light sources, imposed or projected themselves on the world, in a sense giving the world its own colors. In relation to two familiar metaphors for the human mind, afterimages affirmed the 'lamp' over the 'mirror' model."¹³

To a certain degree, an afterimage is a self-projection onto the world, as it appears in mind and overlaps onto and transforms the image of the world. However, when thinking of the afterimage, it is necessary to understand that it is always in relationship with the world, the source of the self-projection. What an afterimage provides is

the reversal of the previously perceived, a temporal and sequential, but productive, self-projection in the process of mirroring the world rather than the illuminating self as autonomous light sources. What an afterimage confirms is that, indeed, two interconnected movements are taking place simultaneously in perception of the world: the active phenomenal self that actualizes itself in the process of mirroring, and the actualization of the self that is always mediated through the body. Afterimage portrays a double movement of the body: the body as receiving and producing. According to Eliasson, this particular kind of movement provides a sense of "double perspective" which allows participants to see themselves from the point of view of the world. Again, afterimage demonstrates that one experiences the crisscrossing between world and the self, or depth in the embodied experience of *Your Atmospheric Colour Atlas*.

Afterimage illustrates the perceiving body in its temporality. Now let me address the perceptual structure of time. As demonstrated in the afterimage experience, the recognition of its own structure offers a way to understand the depth that resides in the intersection of body, time, and space. An afterimage appears when exposed to a certain amount of duration of color stimuli, and when vision fails to function normally due to fatigue. An afterimage experience is a trace of the past lived through the body. For instance, in *Your Atmospheric Colour Atlas*, one moves from green to blue. As the specific part of one's retina is no longer sensitive to green, what one experiences is a ghost image of red overlapped into atmospheric blue. As such, the viewer will see purplish color in the air. The passage of color transition is what constructs the thickness of one's own now, which has been thickened with the having been. For this reason, I use the term "corporeal retention" to describe an afterimage, for it prolongs the bodily holding of the immediate past to the present.

Here I refer to Husserl's "retention," but only to differentiate it from his experience of time in pure consciousness. If this retention is an immediate past, which constructs the sense of presence for the transcendental ego with the tripartite of past, present, and future in a linear time structure, then the bodily retention of the afterimage permits rediscovery of the bodily dimension of the immediate past, which prolongs and lives the moment of now. Retention in Husserl is reconstructed in Merleau-Ponty, in the *Phenomenology of Perception*:

Husserl uses the terms protentions and retentions for the intentionalities, which anchor me to an environment. They do not run from a central I, but from my perceptual field itself, so to speak, which draws along in its wake its own horizon of retentions, and bites into the future with its protentions. I do not pass through a series of instances of now, the images of which I preserve and which, placed end to end, make a line. With the arrival of every moment, its predecessor undergoes a change: I still have it in hand and it is still there, but already it is sinking away below the level of presents; in order to retain it, I need to reach through a thin layer of time. It is still the preceding moment, and I have

the power to rejoin it as it was just now; I am not cut off from it, but still it would not belong to the past unless something had altered, unless it were beginning to outline itself against, or project itself upon, my present, whereas a moment ago it was my present. When a third moment arrives, the second undergoes a new modification; from being a retention it becomes the retention of a retention, and the layer of time between it and me thickens.¹⁴

Indeed, Merleau-Ponty goes beyond the Husserlian conception of time. In his unfinished book *The Visible and The Invisible*, Merleau-Ponty criticizes "Husserl's error...to have described the interlocking on the basis of the *Präsensfeld* considered as without thickness, as immanent consciousness."¹⁵ He then renounces the punctuality of presence in a linear structure of Husserl's time: "Husserl's diagram is dependent on the convention that one can represent the series of nows by points on a line."¹⁶ For Merleau-Ponty, the present does not follow the past as the present, but it constantly renews itself as a transcendental now. The past and the present are rather simultaneous in a dimensional present or *Welt* (world) or Being: "...the past is 'simultaneous' with the present in the narrow sense. ... in fact here is indeed the past adheres to the present and not the consciousness of the past that adheres to the consciousness of the present: the 'vertical' past contains in itself the exigency to have been perceived, far from the consciousness of having perceived bearing that of the past."¹⁷

Like the relation between body and the world, the relation of the present to the past in Merleau-Ponty can be characterized as a chiasm: the intertwining structure that allows reversibility. The present and the past interlace with each other while they maintain their own dimensionalities. Referring to this state, Renaud Barbaras observes: "The present envelops the past because the past presents itself as such, because the past designates a modality of presence; but to this degree, the past envelops the present, because in order to give rise to the past, the present must slip into it and participate in its being."¹⁸ In an afterimage, it is possible to see the bodily trace of the immediate past along with the present, interlaced in the moment of now and prolonged through each other.¹⁹ While the past and the present cannot coincide, they exist interlaced in the invisible passage in one's perception. As noted above, in the experience of afterimage, time is not perceived as a homogeneous, mathematically differentiated series of points, but as lived time, a present that binds and overlaps past and future. If one understands time in such an entirely new way, how does it give rise to better understanding of space? How do they relate each other? If the past, the present, and the future have chiasmic structure in which separated temporal dimensionalities overlap onto each other rather than separated points, one will be able to draw an entirely new picture of time-space connection.

Merleau-Ponty is not the only philosopher to explain the intrinsic intersection between space and time in the Western history of space studies. However, most studies have failed to provide a broader context of perceptual space/time continuum in which the

experiencing body is included. For example, space-time continuum appears as important in Albert Einstein's general relativity. However, Einstein's space/time still holds an objective and independent position toward experiencing subjects; space/time exists in outside of the subjects. The idea of space/time only remains as a mental construct, as he believes in a space/time that is merely a set of coordinates, suitable for describing the relative positions of bodies, but having no more reference to the physical world than do Euclidean points and lines.

Later on, contributions made by different philosophers including Henri Bergson liberated time from a fixed, homogenous, and linear structure. Space, however, was still left out as an inert object that only separates and divides the world of things. In this way, the gap between time and space has been enlarged. Elizabeth Grosz critiques Gilles Deleuze's reading of Bergson on space as "a multiplicity that brings together the key characteristics of externality, simultaneity, contiguity, or juxtaposition, differences of degree, and quantitative differentiations." In this sense, space is "discontinuous, infinitely divisible, static," and always operates in the realm of the actual. In Grosz's observation, Bergson's notion of duration was developed in opposition to his understandings of space and spatiality. While duration is "a multiplicity of succession, heterogeneity, differences in kind, and qualitative differentiations," which is continuous and virtual, space is homogenous and infinitely divisible. Ströker also notices the common misunderstanding of the interconnection between space and time that comes from the limited notion of space, "taken as a location of points next to one another, that is related to a new, a temporal point."²⁰ In this relationship, space belongs to time as a one-dimensional formation, such as a spatial continuum, and the interconnection between space and time becomes understood as a mere coordination of different points. Although Bergson acknowledges "the becoming one of the other," and "the relation of direct inversion between space and time," space and time are represented as discrete phenomena, as separate in their various qualities and attributes.

Space, however, as Grosz observes, like time, is "emergence and eruption, oriented not to the ordered, the controlled, the static but to the event, to movement or action."²¹ Space evolves as time does. While space and time maintain their own dimensionalities, they are always interchangeable and come together in embodied experience as bodily movement incorporates time into space and the latter into the former. This deeper layer of the interconnection of space and time becomes visible in the forms of lived spatiality and temporality; temporal components are traceable in the spatial structure, and spatial components are traceable in the temporal. For example, if afterimage represents itself as a temporal event, it is also perceived as spatial. Brian Loar states that experiences of afterimages represent "luminous happenings in *strange spaces*," which suggests that an experience of an afterimage could include information roughly like "there is a reddish luminous occurrence over there," where "there" indicates a position in the "strange

space.”²² Afterimage is experience as “in-between” space. The afterimage is perceived as being “there,” but “there” is always in relation to “here,” where the seeing body is. Time is dissolved in the experience of presencing the space.

In the experience of afterimage, time is no longer perceived as manifold points in lived experience. The “now,” as experienced in *Your Atmospheric Colour Atlas*, is a multi-layered, thick temporal event that takes place at the encounter between the world and the body. This phenomenon embodies bodily anchoring of the world as well as crisscrossing between time and space. Afterimage is a manifestation of bodily space in its temporality.

Conclusion

Your Atmospheric Colour Atlas allows participants to experience the depth of field-of-presence in which one finds double crisscrossing between body, time and space. This foggy, uncertain, and tactile space escapes any visual measurement traditionally available to geometric space. The perception of space can only be initiated by the spatializing ability of the lived body. This is the space that spatializes itself with one's bodily movements as the time flows. By making a break with habitual space, *Your Atmospheric Colour Atlas* not only visualizes but also conceptualizes the chiasmic dimensionalities of body, space, and time. This is an embodied space that always entails the primary relation of the living body to space. In regards to the body and its relation to time and space, Merleau-Ponty states, “We must therefore avoid saying that our body is in space, or in time. It inhabits space and time.” In Merleau-Ponty's understanding, space and time appear as an originary unity lived through the body:

Insofar as I have a body through which I act in the world, space and time are not, for me, a collection of adjacent points nor are their limitless number of relations synthesized in my consciousness, and into which it draws my body. I'm not in space and time, nor do I conceive space and time; I belong to them, my body combines with them and includes them.²³

As an expressive space, or the origin of expressive movement, the body is both spatial and temporal, and through the medium of the phenomenal body, space and time are no longer separate entities, but they become intertwined and envelop each other. Merleau-Ponty continues: “co-existence, which in fact defines space, is not alien to time, but is the fact of two phenomena belonging to the same temporal wave.”²⁴

In *Your Atmospheric Colour Atlas*, one discovers his or her body in the thickness of the now, a dynamic spatiotemporal passage where past, present, and future come together in embodied experience. Depth is an ontological structure of space in temporality that can be accessed only through the lived body. As a concept of primordial spatiality that both connects and separates things in the world, depth is better understood as a force that sustains relations between body, space, and time while encompassing them. The in-between space of things in *Your Atmospheric Colour Atlas* is densely filled

with colored mist. It is a tactile hold of the space onto the phenomenal body. Generally remaining beneath the surface, the invisible depth becomes visible in this conceptual laboratory as one discovers the thickness of field-of-presence between space, time, and body.

ENDNOTES

¹ Michele Foucault, "Of Other Space," in *Visual Culture Reader*, eds. Nicholas Mirzoeff (New York: Routledge, 2006), 229.

² Elizabeth Ströker, *Investigations in Philosophy of Space*, trans. Algis Mickunas (Athens: Ohio University Press, 1965), 20.

³ Ibid., 19. I understand this primordial and intransgressible bond between the body and the environment as a question of "bodily presencing" itself. Simply put, to be being, one's body must occupy a space. So there must be an essential interlaced space between the body and the world that allows the very basic sense of being, thus primordial and intransgressible. This theorization finds its origins in Merleau-Ponty, who defines depth as a primordial space that grounds the sense of being. It is the very first dimension of perception that grounds one's being and understanding of the world. In the Heideggerian sense, one would say that the thrownness (*Geworfenheit*) of Dasein, in which Dasein finds herself already thrown into the world.

⁴ Mark B.N. Hansen, *Bodies in Codes - Interfaces with Digital Media* (London: Routledge, 2006), 175–176.

⁵ Ibid.

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (New York: Routledge, 1962), 309.

⁷ Olafur Eliasson, "Models are Real," in *Models: 306090 Books, Volume 11*, eds. Emily Abruzzo, Eric Ellingsen and Jonathan D. Solomon (New York: 306090, Inc., 2007), 18.

⁸ Olafur Eliasson, "Your Engagement has Consequences," in *Experiment Marathon: Serpentine Gallery*, ed. Emma Ridgway (Reykjavik: Reykjavik Art Museums, 2009), 18.

⁹ Olafur Eliasson, "Some Ideas about Colour," in *Olafur Eliasson: Your Colour Memory*, ed. Richard Torchia (Glenside: Arcadia University Art Gallery, 2006), 75–83.

¹⁰ Francisco J. Varela, *Ethical Know-How: Action, Wisdom, and Cognition* (Stanford: Stanford University Press), 1999.

¹¹ Susanna Siegel, "The Contents of Perception," in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2011 Edition). <http://plato.stanford.edu/entries/perception-contents/>

¹² Josef Albers, "Interaction of Color," in *Olafur Eliasson: Your Colour Memory*, ed. Richard Torchia (Glenside: Arcadia University Art Gallery, 2006), 35–41.

¹³ Jonathan Crary, "Your Colour Memory: Illuminations of the Unforeseen," in *Olafur Eliasson: Minding the world*, eds. Olafur Eliasson and Gitte Ørskov (Aarhus: ARoS Aarhus Kunstmuseum, 2004), 209–225.

¹⁴ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 483–484.

¹⁵ Merleau-Ponty, *The Visible and The Invisible* (Chicago: Northwestern University Press, 1968), 173.

¹⁶ Ibid., 195.

¹⁷ Ibid., 244.

¹⁸ Renaud Barbaras, *The Being of the Phenomenon – Merleau-Ponty's Ontology* (Bloomington: University Press, 2004), 224.

¹⁹ For example, when one moves from red room to blue room, she sees purple space for the first few seconds that has been thickened with red (trace of the past that is the having been) and blue (the present). It is the moment of "past presencing future."

²⁰ Ströker, Ibid., 37.

²¹ Elizabeth Grosz, "The Future of Space: Toward an Architecture of Invention," in *Olafur Eliasson: Surrounding Surrounded*, ed. Peter Weibel (Karlsruhe and Cambridge: ZKM and The MIT Press, 2001), 252–260.

²² Emphasis added, Brian Loar, "Transparent Experience and the Availability of Qualia," in *Consciousness – New Philosophical Perspectives*, eds. Quentin Smith and Aleksandar Jokic (Oxford: Oxford University Press, 2003), 80.

²³ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, 161–162.

²⁴ Ibid., 309.





BIBLIOGRAPHY

- "Jacob's Ltd. Advertisement." In *The New York Times*, Section 6 – the *New York Times Magazine* – (Sunday, January 26, 1969): 87.
- "Report of the Qualification of Victims of Human Rights Violations and Political Violence." Santiago: National Corporation of Reparation and Reconciliation.
- Acconci, Vito. "Excerpts from Tapes with Liza Bear." In *Avalanche* 6 (Fall 1972): 70-77.
- , "Occupied Zone – Moving In, Performing on Another Agent." In *Avalanche* 6 (Fall 1972): 42.
- , *Language to Cover a Page: The Early Writings of Vito Acconci*. Ed. Craig Dworkin. Cambridge: MIT Press, 2006.
- , *Vito Acconci: Diary of a Body: 1969 – 1973*. Milano: Edizioni Charta, 2006.
- Agger, Inger and Søren Buus Jensen. *Trauma and Healing under State Terrorism*. London: Zed Books, 1996.
- Agnetti, Vincenzo. "Da: in allegato vi trasmetto un audiotape dalla durata di 40 minuti," *Data. Pratica e teoria delle arti*, IV, no.11 (Spring 1974): 24-31.
- , *Image of an exhibition*. New York: Ronald Feldman Fine Arts – Milano: L'uomo e l'arte, 1974.
- , *Vincenzo Agnetti : tradotto, azzerato, presentato*. Trans. Eve Rockert, Bergamo: Ed. L'Uomo e l'Arte, 1974.
- Albers, Josef. "Interaction of Color," In *Olafur Eliasson: Your Colour Memory*. Ed. Richard Torchia. Glenside: Arcadia University Art Gallery, 2006.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza*, 2nd ed. San Francisco: Aunt Lute Book, 1999.
- Artur Barrio, *Actions after Actions*. Philadelphia: Goldie Paley Gallery, Moore College of Art & Design, 2006.
- Azugaray, Paula. "A Insubordinação de Artur Barrio. Entrevista com o Artista," *Trópico. Idéias de Norte a Sul*. <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1759,1.shl>.
- Barbaras, Renaud. *The Being of the Phenomenon – Merleau-Ponty's Ontology*. Trans. Ted Toadvine and Leonard Lawlor. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Beke, László. "The Hungarian Performance. Before and After Tibor Hajas." In Zdenka Badovinac and Mika Briški, *The Body and the East: From the 1960s to the Present*, 103-107. Cambridge, MA-London: MIT Press, 1998.
- Bianchi, Soledad. "Pintor Sin Caballete." In *Retrato Hablado*, ed. Daniela Serani, 39-40. Santiago: Editorial Antártica, 1993.
- Bonito Oliva, Achille and Giorgio Verzotti, eds. *Vincenzo Agnetti*. Milano: Skira, 2008.
- Bonito Oliva, Achille, "Procedimento Interrotto." *Passo dello strabismo: sulle arti*, 136–40. Milano: Feltrinelli, 1978.
- Booth, John A. *Understanding Central America: Global Forces, Rebellion, and Change*, 5th ed. Boulder, CO: Westview Press, 2010.
- Breakell, Sue. "Perspectives: Negotiating the Archive." *Tate Papers* (Spring 2008). <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08spring/breakell.shtm>.
- Brito, Ronaldo et al. "O Boom, o pós-boom e o dis-boom." In *Arte Contemporânea Brasileira. Textos Dicações, Ficções, estratégias*, ed. Ricardo Basbaum, 179-196. Rio de Janeiro: Marca d'água, 2001.
- Bull, Malcolm. *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision, and Totality*. London: Verso, 1999.
- Calirman, Claudia. *Brazilian Art under Dictatorship. Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles*. Durham and London: Duke University Press, 2012.
- Calvesi, Maurizio, "Arte e critica dopo l'avanguardia." In *Avanguardia di massa*, 183–85. Milano: Feltrinelli, 1978.
- Camnitzer, Luis, Jane Farver and Rachel Weiss. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999.
- Camnitzer, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- Canongia, Ligia, ed. *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo Edições, 2002.
- Celant, Germano, "Arte Povera: Appunti per una guerriglia." *FlashArt* 5 (1967): 3. English translation: *Art Povera*. New York: Praeger Publishers, 1969.
- Chandler, Annemarie and Norie Neumark, eds. *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*. Cambridge, MA: MIT Press, 2005.
- Cordero, Allen. "Migraciones y medio ambiente, una relacion possible?: el caso de la cuenca del río San Juan," *Revista CentroAmericana de Ciencias Sociales* 1, no. 3. (Julio 2006).
- Crary, Jonathan. "Olafur Eliasson: Visionary Events." In *Olafur Eliasson*. Basel: Kunsthalle Basel; Berlin / Muttentz: Schwabe & Co. AG. 1997.
- Crary, Jonathan. "Your Colour Memory: Illuminations of the Unforeseen." In *Olafur Eliasson: Minding the world*. Eds. Olafur Eliasson and Gitte Ørskou, 209-25. Aarhus: ARoS Aarhus Kunstmuseum. 2004. Exh. cat.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Rhizom*. Trans. Dagmar Berger. Berlin: Merve Verlag, 1977.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Trans. Eric Prenowitz. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Derrida, Jacques. *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Dorfles, Gillo, *L'intervallo perduto*. Torino: G. Einaudi, 1980.
- Dovydaityte, ed., *Art History & Criticism 3, Art and Politics: Case Studies from Eastern Europe*, 136-144. Kaunas, Lithuania: Vytautas Magnus University, 2007.
- Eco, Umberto, "Del modo di formare come impegno sulla realtà," *Il Menabò*, no. 5, 1962: 198-237. English translation: "Form as Social Commitment," *The open work*, 124-57. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.
- Eliasson, Olafur. "Models are Real." In *Models: 306090 Books, Volume 11*. Eds. Emily Abruzzo, Eric Ellingsen and Jonathan D Solomon. New York: 306090, Inc. 2007.

- Eliasson, Olafur. "Your Engagement has Consequences." In *Experiment Marathon: Serpentine Gallery*. Ed. Emma Ridgway. Reykjavik: Reykjavik Art Museums. 2009.
- Fleck, Robert. "Geographical Thinking." Trans. Michael Robinson. *META 3: Atlanten und Archive* (1994): 80-3.
- Foucault, Michel. "Is it Useless to Revolt?" In Michel Foucault, *Religion and Culture*, ed. Jeremy R. Carrette, trans. James Bernauer, 131-34. Manchester: Manchester University Press, 1999.
- Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, trans. Richard Philcox. New York: Grove Press, 2004.
- Freire, Cristina, ed. *Walter Zanini, Escrituras Críticas*. São Paulo: Annablume, 2013.
- Freud, Sigmund and Peter Gay, *The Freud Reader*, New York: W.W. Norton & Company, 1985.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle* New York: Norton, 1961.
- García, José Antonio Agúndez. *10 Happenings von Wolf Vostell*. Trans. Helmtrud Rumpf. Mérida: Junta de Extremadura, 2002.
- Gómez-Barris, Macarena. *Where Memory Dwells: Culture and State Violence in Chile*. Berkeley: University of California Press, 2009.
- Gottberg, Dagmar von, ed. *Vostell Fluxus Zug: Das Mobile Museum Vostell: 7 Environments Über Liebe, Tod, Arbeit*. Berlin: Verlag Fröhlich & Kaufmann, 1981.
- Groh, Klaus. *Actuelle Kunst in Osteuropa: CSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UDSSR, Ungarn*. Cologne: M. Dumont Schauberg, 1972.
- Halberstam, Judith. *The Queer Art of Failure*. Durham, NC: Duke University Press, 2011.
- Hansen, Mark B.N. *Bodies in Codes - Interfaces with Digital Media*. New York: Routledge, 2006.
- Harcourt, Glenn. "Some Notes on the Archive." *X-tra* 14, no. 3 (Spring 2012): 14-25.
- Harrison, Charles, *Essays on Art & Language*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.
- Heubach, Friedrich Wolfram, ed. *Interfunktionen 2*. Cologne: Liebig, 1968.
- Hoptman, Laura J. and Tomáš Pospiszyl, eds. *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s*. Cambridge, MA-London: MIT Press, 2002.
- Joseph, Brandon W. *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.
- Kaprow, Allan. "Happenings in the New York Scene (1961)." In *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley, 15-26. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Kemp-Welch, Klara. "Affirmation and Irony in Endre Tót's Actions of the 1970s." In Liniara Kramer, Antje. "The Artist as Teacher: On the Egalitarian Myths of Art Education after 1960." *Arts & Societies Seminar* 37 (April 27, 2011). <http://www.artsetsocieties.org/a/a-kramer.html>.
- Langston, Richard. "The Art of Barbarism and Suffering." In *Art of Two Germanys: Cold War Cultures*, eds. Stephanie Barron and Sabine Eckmann, 240-59. New York: Abrams, 2009.
- Lanzetta, Kym. "The Aesthetics of Sacrifice in Heiner Müller, Wolf Vostell, Anselm Kiefer, and Rainer Werner Fassbinder." PhD diss., University of Chicago, 2008.
- Larson, Elizabeth M. "Costa Rican Government Policy on Refugee Employment and Integration, 1980-1990" *International Journal of Refugee Law* 3: 4 (1992), 326-42.
- Leenhardt, Jacques. "Libertad Condicional Para Guillermo Núñez." In *Retrato Hablado*, ed. Daniela Serani, 35-36. Santiago: Editorial Antártica, 1993.
- LeWitt, Sol. "Paragraphs on Conceptual Art." In *Artforum* 5, no. 10 (June 1967): 79-83.
- Lippard, Lucy R., and John Chandler. "The Dematerialization of Art." In *Conceptual Art. A Critical Anthology*, eds. Alexander Alberro and Blake Stimson, 46-51. Cambridge, MA: MIT Press, [1967] 1999.
- Little, David. "Collaborative Projects, Inc." Ph.D. diss., Duke University, 2001.
- Loar, Brian. "Transparent Experience and the Availability of Qualia." Eds. Quentin Smith and Aleksandar Jokic, *Consciousness – New Philosophical Perspectives*. Oxford: Oxford University Press. 2003.
- Marioni, Tom. *Vision, Eastern Europe*, no. 2. Oakland: Crown Point Press, January 1976.
- May, Catalina. "El Regreso De Guillermo Núñez, Premio Nacional De Artes 2007: El Artista Que Por Hacer Jaulas Terminó Enjaulado." *The Clinic* July 26th, 2009.
- McShine, Kynaston. *Information*. New York: Museum of Modern Art, 1970.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*, Translated by Smith, Colin. New York: Routledge. 1962.
- Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and The Invisible*. Trans. Alphonso Lingis. Chicago: Northwestern University Press. 1968.
- Mignolo, Walter D. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- Montejo Navas, Adolfo. "Energía, libertad, sensaciones – entrevista a Artur Barrio." *Lápiz: Revista Internacional del Arte*, no. 234, (2007): 28-39.
- Morais, Frederico. "Geração AI-5." In *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, 526-27. Porto Alegre: FBAVM, [1986] 1997.
- Moussong, Lazlo. "Guillermo Núñez." *Plural, Universidad Nacional Autónoma De México* 75 (1977).
- Müller, Bertram. "Das Happening und seine Erben." *Rheinische Post (Leverkusen)*, September 25, 1981.
- Núñez, Guillermo. "Chilean Art and Art in the U.S.A." *motive* 26, no. 6 (1966): 26-27.
- Núñez, Guillermo. "Mirar Por Detrás De Un Espejo Algo Sucio. ¿Autorretrato?." In *Retrato Hablado*, ed. Daniela Serani, 94. Santiago: Editorial Antártica, 1993.
- Núñez, Guillermo. *Mandala*. Concepción, Chile: Ediciones del Bío-Bío, 2008.
- Olea, Raquel. "Textura Del Diálogo En La Obra De Guillermo Núñez." In *Retrato Hablado*, ed. Daniela Serani, 63-66. Santiago: Editorial Antártica, 1993.
- Perazzi, Mario. "Il 'Concettuale' Agnelli cerca di spiegarsi: Non dipingo i miei quadri," *Corriere della Sera*, Milano, February 20th, 1972.
- Perneckzy, Géza. *The Magazine Network: The Trends of Alternative Art in the Light of their Periodicals 1968-1988*. Köln: Soft Geometry, 1994.
- Perreault, John. "Cockroach Art." *The Village Voice* 16:14 (April 8, 1971): 21-23.
- Piotrowski, Piotr. *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*. London: Reaktion Books, 2009.
- Quijano, Aníbal. "Coloniality and Modernity/Rationality." *Cultural Studies* 21, no. 2-3 (2007): 168-78.
- Raillard, Georges. "Imágenes Para Hoy E, Incluso Mañana. El Juego De La Transformación De Guillermo Núñez." In *Retrato Hablado*, ed. Daniela Serani, 29-32. Santiago: Editorial Antártica, 1993.
- Ramírez, Mari Carmen. "Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America." In *Latin American Artists of the Twentieth Century*, eds. Waldo Rasmussen, Fatima Bercht and Elizabeth Ferrer, 156-67. New York: The Museum of Modern Art, 1993. Exh. cat.
- Ramírez, Mari Carmen. "Reinstalling the Echo Chamber of the Past." In *Encounters/Displacements: Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles*, ed. Mari Carmen Ramírez, 18-19. Austin: Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, the University of Texas at Austin, 1992.
- Ramírez, Mari Carmen. "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980." *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999.
- Rebouças, Júlia. "Artista – Corpo – Cidade – Política – Arte: relatos sobre Artur Barrio e sua obra." MA Thesis, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, 2011.
- Regist(r)os, Artur Barrio. Porto: Fundação de Serralves, 2000.
- Rollemborg, Denise. *Exílio: Entre raízes e radars*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

- Rosenberg, David. "Notes from a Conversation Tape with Vito Acconci, July 22, 1971." In *A Space News* [Toronto] (July, 1971), reprinted in Lucy Lippard, *Six Years*, 244-245. Berkeley: University of California Press, 1973.
- Sartre, Jean-Paul. Interview with Daniel Cohn-Bendit, May 20, 1968. In *The Global Revolutions of 1968*, ed. Jeremi Suri, 132-41. New York: W.W. Norton, 2007.
- Schürbusch, Heiner. "Grosser Bahnhof für die Kunst." *Bunte Wochen-Zeitung*, (May 2-8, 1981): 12.
- Siegel, Susanna. "The Contents of Perception," *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2011 Edition), <http://plato.stanford.edu/entries/perception-contents/>.
- Stachelhaus, Heiner. "Das Lachen bleibt im Hals stecken." *NRZ*, (1981): 21.
- Stegman, Petra. *Fluxus East: Fluxus Networks in Central Eastern Europe*. Berlin: Künstlerhaus Bethanien GmbH, 2007.
- Stiles, Kristine. "Between Water and Stone: Fluxus Performance, A Metaphysics of Acts." In *In the Spirit of Fluxus*, eds. Elizabeth Armstrong and Joan Rothfuss, 62-99. Minneapolis: Walker Art Museum, 1993.
- Stiles, Kristine. "Parallel Worlds: Representing Consciousness at the Intersection of Art, Dissociation, and Multidimensional Awareness." In *Reframing Consciousness: Art and Consciousness in the Post-Biological Era*, ed. Roy Ascott, 52-60. Exeter: Intellect, 2000.
- Stiles, Kristine. "Remembering the Long History of Performance," Lecture, *TEOR/ética*. San Jose, Costa Rica.
- Stiles, Kristine. "Shaved Heads and Marked Bodies: Representations From Cultures of Trauma." In *Strategie II: Peoples Mediterraneens* 64-65 (July-December 1993): 95-117. Reprinted with a new afterword in *Talking Gender: Public Images, Personal Journeys, and Political Critiques* (1993): 36-64. Reprinted with a new forward in *Talking Gender: Public Images, Personal Journeys, and Political Critiques* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996). Reprinted in *On Violence: An Anthology*, eds. Bruce Lawrence and Aisha Karim, 522-38. Durham, N.C: Duke University Press.
- Stiles, Kristine. "Uncorrupted Joy: International Art Actions." In *Out of Actions: Between Performance and The Object 1949-1979*, ed. Paul Schimmel, 226-328. Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1998.
- Ströker, Elizabeth. *Investigations in Philosophy of Space*. Translated by Mickunas, Algis. Athens: Ohio University Press, 1965.
- Sywottek, Arnold. "From Starvation to Excess? Trends in the Consumer Society from the 1940s to the 1970s." In *The Miracle Years: A Cultural History of Western Germany, 1949-1968*, ed. Hanna Schissler, 341-58. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Tót Endre: *Nothing Ain't Nothing/Semmi Sem Semi, Retrospektiv 1965-1995*, 29-35. Budapest: Műcsarnok, 1995.
- Tót, Endre. *Nullified Dialogue*, Hinwil, Galerie Howeg (1975). (Typed in 1974 in Budapest). Artpool Art Research Center.
- Varela, Francisco J. *Ethical Know-How: Action, Wisdom, and Cognition*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Vargas, Habacuc. "Habacuc GuillermoVargas," <http://www.blogger.com/profile/17960886994184148250>.
- Vickroy, Laurie. "The Traumas of Unbelonging: Reinaldo Arenas's Recuperation of Cuba." *Melus* 30.4, (Winter 2005): 109.
- Villena Fiengo, Sergio. *El Perro Está Más Vivio Que Nunca: Arte, Infamia Y Contracultura En La Aldea Global*. San Jose, Costa Rica: Editorial Arlekin, 2011.
- Volk, Gregory. "1969-1973: Vito Acconci's Archives." In *Vito Acconci: Diary of A Body: 1969 – 1973*, 9-14. Milan: Edizioni Charta, 2006.
- Volkswagen AG. *Place of Remembrance of the History of Forced Labor for the Volkswagen Factory*. Wolfsburg: Volkswagen AG, 1999.
- Zeller, Thomas. *Driving Germany: The Landscape of the German Autobahn, 1930-1970*. New York: Berghahn Books, 2007.



WAV

RIA



DOKUMENTACJA, ŚLAD I KREACJA ARTYSTYCZNA

Paulina Sztabińska

W monografii dotyczącej konceptualizmu Grzegorz Dziamski analizuje proces, który doprowadził do tego, że dokumentacja zajęła tak ważne miejsce w obszarze współczesnej twórczości artystycznej.¹ Jako główny czynnik stymulujący wskazuje przewyższanie różnic między sztuką a informacją o sztuce. Jeśli ważne stawało się to, co artysta miał do powiedzenia o sztuce, a nie w jaki sposób to wyrażał, zniesione zostawały ograniczenia związane ze sposobem komunikacji. Zaczęto korzystać z różnych niekonwencjonalnych środków, unikając jednak tradycyjnych mediów artystycznych. Powodów tej sytuacji mogło być wiele. Jeden z nich stanowiła zapewne przestroga Josepha Kosutha, który uważał, że malarstwo i rzeźba, niezależnie od tego, jaką postać przybierają, zawsze „zakładają pewne »warunki artystyczności«” i w ten sposób wyrażają właściwą dla nich ideę sztuki². Idea ta związana była z niemożliwym do zakwestionowania, według amerykańskiego konceptualisty, faktem estetycznego oddziaływania na odbiorców. Malarstwo zawsze i przede wszystkim oddziałuje zmysłowo, dostarcza „takiego a takiego doświadczenia wzrokowego”³, które góruje nad funkcją informacyjną. Obraz malarski i dzieło rzeźbiarskie nie mogą więc pełnić funkcji dokumentacyjnej, a ściślej, niezależnie od charakteru konkretnej realizacji dokumentują wciąż, ze względu na cechy morfologiczne, tradycyjną ideę sztuki. Każdy obraz czy rzeźba wyrażają, z punktu widzenia J. Kosutha, przekonanie że sztuka to kreacja o wartościach estetycznych. Dlatego, jeśli chcemy otworzyć się na inne idee koncepcje sztuki, musimy sięgnąć po odmiennie środki dokumentowania naszych myśli.

Przypomniałam tu rozważania klasyka konceptualizmu, gdyż wskazują one na intelektualny kontekst, w jakim rodziła się koncepcja związku sztuki i dokumentacji. Dzięki związkom z dokumentacją działania artystów uzyskać miał szansę wyjścia poza paradygmat estetyczny. Ujmowanie twórczości jako nowego definiowania sztuki (w myśl hasła J. Kosutha „sztuka jako definicja sztuki”) i wykorzystanie, w celu zapisywania rezultatów tej intelektualnej działalności neutralnych estetycznie (jak wówczas sądzono) środków komunikacji (fotografii, książek, katalogów, taśm magnetofonowych, kaset wideo itp.) prowadzić miało do wyzwolenia nie uwzględnianych wcześniej możliwości kreatywnych. Związek sztuki z dokumentacją w konceptualizmie zachodził się więc pod hasłami emancypacyjnymi.

W swych rozważaniach o konceptualizmie G. Dziamski nie akcentuje wyrażnie tego aspektu. Zwraca jednak uwagę, że pojmowany początkowo jako niezmiernie szeroki zakres nowych możliwości twórczych otwierających się ze względu na zbliżenie sztuki i dokumentacji,

zaczął być szybko opatrywany zastrzeżeniami. O ile Douglas Huebler podkreślał, że dokumentacja nie jest sztuką, a jedynie informacją o sztuce, a Lawrence Weiner przestrzegał przed przywiązywaniem nadmiernej wagi do sposobu prezentacji, gdyż liczy się nie strona przedmiotowa a idee, to Robert Barry uświadamiając sobie, że część artystów zaczęła traktować dokumentację, zwłaszcza fotograficzną czy filmową, jako substytut dzieła sztuki, użył zręcznego określenia *little art object*⁴. Słowo „mały” w tym sformułowaniu, odnosiło się do stopniowego i częściowego uwzględniania w ramach nowego rodzaju twórczości odwołujące się do dokumentacji cech właściwych dla kreacji artystycznej opartej na tworzeniu tradycyjnych dzieł sztuki. Czasami proces ten traktowano jako rezultat zewnętrznych nacisków związanych z oddziaływaniem galerii, muzeów, rynku. Dziamski skłania się jednak ku innej interpretacji. Uważa, że następował stopniowo proces autonomizacji rezultatów dokumentacji, zachodzący w dialektycznym związku z przemianami innych obszarów sztuki. Początkowo rola dokumentacji związana była z konceptualną koncepcją sztuki jako idei⁵, gdzie miejsce kreowanego przedmiotu artystycznego zająć miała myśl. Konceptyjny projekt mógł, ale nie musiał być zrealizowany materialnie. Działanie twórcze mogło być wykonane fizycznie, lub nie. Ważne było natomiast odnotowanie jego zaistnienia. W takiej roli potrzebna była dokumentacja. „Sztuka konceptualna – pisze G. Dziamski – nie tyle więc zastąpiła dzieło sztuki dokumentacją, uczyniła z dokumentacji substytut dzieła sztuki, co wprowadziła rozróżnienie między dziełem sztuki (*artwork*) a dokumentacją sztuki (*art documentation*)”⁶. Rozróżnienie to zostało przyjęte w różnych obszarach twórczości, np. w sztuce performans. W tym zakresie kwestia wspomnianego podziału była szczególnie istotna, gdyż czynnikiem motorycznym związanym z działaniem fizycznym wielu performerów przypisywało istotne znaczenie. W przypadku dokumentacji fotograficznej lub filmowej ten aspekt performansów był nieuchwytny lub nie w pełni uchwytany. Powodowało to, że niektórzy przedstawiciele tej odmiany twórczości traktowali dokumentację jako czynnik odrębny i swoisty. Sabine Gova na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych podkreślała, że akcje mogą przebiegać w bezpośrednim kontakcie twórcy z publicznością, lub być ujawniane pośrednio, poprzez zdjęcia, przeźrocza, filmy, zapisy dźwiękowe lub wizualne (wideo). „Te dokumenty – podkreślała – ze względu na ich specyficzne cechy, posiadają niekwestionowaną zdolność do utrwalania określonych momentów czasowych i do rejestrowania kolejnych etapów jakiegokolwiek przemiany zachodzącej w przestrzeni w danym momencie. Są one więc w stanie zdać sprawę z różnych modyfikacji zaszłych w toku rozwoju pewnego działania. Dlatego też mogą spełniać funkcję relacji i informacji”⁷. Odbiorca oglądający taką rejestrację zostaje odesłany do będącego jej przedmiotem faktu artystycznego. Powinien jednak zdawać sobie sprawę z tego, że ma do czynienia z „reprodukcją”, która ukazuje performance z określonego punktu, lub punktów widzenia, a poza tym koncentruje się na wybranym momencie lub momentach najważniejszych. Straty te rekompensowane są jednak przez fakt, że pośrednictwo środka przekazu pozwala na „bardziej zrozumiałe zrelacjonowanie procesu możliwego do pojęcia w części lub w całości w sposób bardziej precyzyjny, rozwija percepcję w szerszym zakresie. Wywołuje przez to rzeczywistą modyfikację wizji pierwotnej poczynając od uświadomienia sobie szerszej tego zjawiska, które inaczej mogłoby stanowić tylko przejaw postawy, prawie że niedostrzegalnej lub też pojmowanej całkiem odmiennie”⁸. Dokumentacja w tej koncepcji jest więc czynnikiem aktywnym nie w tym sensie, że wnosi elementy nowe do zarejestrowanego działania, a ze względu na uczynienie prezentowanej akcji bardziej uchwytnej i możliwą do pełniejszego zrozumienia.

We wszystkich omówionych wyżej przypadkach uważano, że jakość estetyczna dokumentacji nie jest istotna. Ma ona tylko uświadamiać idee, czy przypominać o zdarzeniach. Dlatego niedoskonałości techniczne (np. złe oświetlenie, przypadkowość ruchów kamery, drżący obraz) nie stanowiły czynników negatywnych lub dyskwalifikujących dokumentację⁹. Stopniowo jednak zaczęto zwracać w coraz większym stopniu uwagę na samodzielną wartość dokumentacji. Zaczęto na nowo opracowywać wcześniej wykonane fotografie podnosząc ich poziom techniczny, dokonywano przemontowania rejestracji filmowych skracając je dla wyraźniejszego zaakcentowania elementów uznawanych za szczególnie istotne i dynamizując. W rezultacie pierwotne zapisy stawały się punktem wyjścia dla powstania nowych dzieł. Zasadniczo dokumentacja aktów kreacyjnych odnoszona była do początkowych rejestracji. Uwzględniać zaczęto jednak fakt, że poprzez jej obróbkę (w zależności od przyjmowanej interpretacji), mogą być wydobyte, czy podkreślone istotne potencje znaczeniowe pierwotnego materiału, albo nastąpi tylko jego estetyzacja. Niezależnie jednak od wybranego stanowiska, cechą charakterystyczną współczesnego

sposobu podejścia do dokumentacji artystycznych jest, co zauważa G. Dziamski, „zwiększenie autonomii dokumentacji” lub „zamiana dokumentacji w samodzielne dzieło, którego punktem wyjścia jest dokumentacja”¹⁰.

W jaki sposób tendencja ta bywa realizowana? Wyróżniłabym dwie odmiany. Pierwsza związana jest z wzięciem pod uwagę faktu, że dokumentacje performansów (a także instalacji i innych działań efemerycznych) stanowią istotny składnik współczesnej rzeczywistości artystycznej. Uwzględniane są przede wszystkim przez odbiorców, dla których stają się głównym źródłem wiedzy na temat danej dziedziny twórczości. Współcześni widzowie nie mieli zwykle możliwości obejrzenia większości klasycznych dokonań tego typu. Spośród współczesnych dokonań artystycznych też widzieli tylko niektóre. Uzupełniają więc swą wiedzę w oparciu o dokumentacje fotograficzne lub filmowe. Z jednej strony pojawiają się więc u nich doznania związane z bezpośrednim uczestnictwem w akcjach, z drugiej uczestnictwem zapośredniczonym. Czy reakcje powstające w obu tych przypadkach są tak dalece różne, że w świadomości, a zwłaszcza sferze emocjonalnej widzów ulegają rozdzieleniu na dwie grupy?

Problem ten pojawił się wyraźnie w związku ze słynną serią działań zaprezentowanych przez Marinę Abramović w nowojorskim Museum of Modern Art (MoMa) w 2010 roku. Pokaz ten był zatytułowany *Marina Abramović: The Artist is Present*. Artystka rzeczywiście była obecna cieleśnie w każdym z prezentowanych działań, jednak stanowiły one odtworzenie klasycznych performansów zarówno jej własnych (np. *Lips of Thomas* z 1975 r.) jak innych twórców (np. *Body Pressure* Bruce’a Naumana z 1974 r., *Seedbed* Vito Acconci’ego z 1972 r., *How to Explain Pictures to a Dead Hare* Josepha Beyusa z 1965 r.). Kwestia bezpośredniej obecności performerera ulegała więc sproblematyzowaniu. Zamiast działań pojawiały się ich powtórzenia (*re-enactments*). Jaki był ich charakter? Czy więcej łączyło je z dokumentacją, czy z żywym performansem? Wypowiedź M. Abramović zamieszczona w katalogu sugeruje, że jej zdaniem właściwsze jest przyjęcie drugiej możliwości. Zwracała uwagę, że we wczesnych latach siedemdziesiątych zarówno ona, jak większość performerów przekonana była, że żadna dokumentacja nie może być substytutem rzeczywistego doświadczenia. Później jednak postawa ta uległa zmianie, gdyż artyści odczuwali potrzebę pozostawienia pewnych śladów wydarzeń dostępnych dla szerszej publiczności. Poza tym chodziło o „stałe ugruntowanie” performansu w historii sztuki. Wzrastała więc rola dokumentacji. Jednak M. Abramović nie chce zrezygnować całkowicie z dawnych poglądów. *Re-enactment* stać się ma elementem pośrednim między dokumentacją a bezpośrednią akcją. Jako element wiążący przyjęła uczestnictwo performerera, jego autentyczne bycie w prezentowanych działaniach. Z drugiej jednak strony zachowań M. Abramović nie można uznać za bezpośrednie. Artystka opracowywała je na podstawie materiału dokumentacyjnego. Dbała przy tym o każdy szczegół. Wspominała o tym w związku z inną prezentacją o podobnym charakterze. „Przy *Seven Easy Pieces* – mówiła – spędziłam mnóstwo czasu pracując z filmowcem Babette Mangolte, aby wyprodukować dobrą dokumentację. Miałam statyczną kamerę filmową, która filmowała każdy fragment w ujęciu całościowym przez siedem godzin, a także trzy inne kamery poruszające się wokół. Wykonywane były również liczne statyczne fotografie, z których skorzystaliśmy w książce. Dawałam instrukcje fotografowi, jak wykonać każde zdjęcie”¹¹ Dokumentacja fotograficzna i filmowa była więc punktem wyjścia performansów, ale stanowiła też punkt docelowy. Pomiędzy nimi było jednak żywe działanie.

Czy można w związku z nim mówić o obecności artystki, co M. Abramović sugeruje w tytule swego dzieła w MoMa? Amelia Jones w obszernym artykule analizującym to zagadnienie stwierdza: „»Obecność« zwykle rozumiana jest jako stan, który wymaga niezapośredniczonego wspólnego przebywania w czasie i miejscu tego, co oglądam i mnie samego; zapewnia dla obserwatora przezroczystość tego, co »jest« w momencie, w którym to zachodzi”¹² Tak rozumiana obecność w przypadku działań proponowanych przez M. Abramović w MoMa nie występuje. Jones uważa, że prace te włączają się we współczesny nurt fascynacji odyskaniem żywych zdarzeń, znanych nam tylko z archiwalnych dokumentów, filmów, fotografii, wywiadów itp. Tym, co wyróżnia prace M. Abramović na tym tle jest fakt, że artystka odniosła się także do własnych wcześniejszych działań. Czy więc również w tym przypadku nie można mówić o jej obecności? Jones używa określenia „zamrożona/żywa sztuka” (*frozen/live art*). Uważam, że niezwykle trafnie oddaje ono sytuację, jaka występuje w tym przypadku. Wyjaśniając problem amerykańska autorka pisze: „Projekty *re-enactment* odnotowane tu negocjują paradoksalny fakt, że sam żywy akt zarazem stwierdza i dokonuje destrukcji obecności; żywy akt jest zawsze miniony, a ciało w działaniu, rozumiane jako

ekspresja Ja, jest w związku z tym przedstawione¹³. M. Abramović odtwarzając swój wcześniejszy performance jest i zarazem nie jest tą samą osobą. Nie jest ze względu na upływ czasu i zmiany, jakie w związku z tym nastąpiły. Inne jest też miejsce performansu i sceneria – wszystkie działania w MoMA odbywały się w tej samej części budynku na zaaranżowanej scenie. O pierwotnych warunkach ich przebiegu przypominać miały tylko wybrane rekwizyty aranżowane w związku z kolejnymi akcjami na podstawie oryginalnej dokumentacji.

Jones pyta w związku z *re-enactment*: czy mamy w takim przypadku do czynienia z odzyskaniem autentycznego „oryginału”, czy z uzależnieniem od dokumentacji? Przywołuje pogląd Eriki Fischer-Lichte wyrażony w katalogu towarzyszącym pokazom M. Abramović, która twierdziła, że każdy wieczór, kiedy prezentowane były akcje, tworzył całkowicie nowe, oryginalne wydarzenie artystyczne, które pod pewnymi względami odnosiło się do performansów z przeszłości, ale z pewnością było czymś więcej, niż tylko ich powtórzeniem. Do stanowiska tego Jones ma stosunek krytyczny: „Paradoks projektu Abramović polega na tym, że ona i jej zespół chcą usytuować akcje w sprzecznych ramach – zarówno wśród pojęć estetycznych prezentujących dzieło w łonie współczesnego międzynarodowego świata sztuki tworząc wokół niego ekwipunek właściwy dla typowej wystawy muzealnej, aby rozplenić je za pośrednictwem katalogów i filmów oraz wśród dyskursów żywej sztuki performans, która uprzywilejowuje to, co żywe, trwające w czasie i efemeryczne¹⁴.”

Na nieco inny aspekt tego zagadnienia zwraca uwagę Lara Shalson w artykule komentującym tę samą realizację¹⁵. Autorka używa jednak określenia „re-dokumentacja” (*re-documentation*) i przenosi istotę rozważań z zagadnienia obecności artystki w jej odtworzeniach performansów, na kwestię tego, co dzieje się w nich z dokumentacją. Shalson pisze prowokacyjnie, że dokumentacja wywołuje ból. Jeśli zaś jest w tym stwierdzeniu pewna przesada, to uzasadniają je świadectwa performerów dotyczące dyskomfortu, jaki budzi u nich odniesienie do dokumentacji. Nic więc dziwnego, że problem dokumentacji przez dłuższy czas był w centrum dyskusji o sztuce performans. Obecnie zjawisko *re-enactment* zdawało się zawierać obietnicę rozwiązania problemu zmediatyzowanych form dokumentacji. Jednak, jak twierdzi autorka, większość tego typu działań pozostaje w dokumentację uwikłana i niełatwy problem stosunku do rejestrowania działań pozostaje nierozwiązany. Z tego punktu widzenia szczególny charakter ma *Seven Easy Pieces*. Nie zgadza się z poglądem, że M. Abramović odtworzyła raczej dokumentację, niż performanse. Twierdzi jednak, że cielesne zaangażowanie artystki w dokumentowane akcje umożliwia nowy wgląd w to, jak performance i dokumentacja mogą łączyć się.

Uznać można, że poglądy wyrażone przez Larę Shalson są próbą znalezienia kompromisowego rozwiązania w podejściu do relacji zachodzących między sztuką performans i dokumentacją. Autorka reprezentuje stanowisko znacznie bardziej liberalne, niż twórcy i teoretycy sztuki z lat siedemdziesiątych. Propozycja jej odnośnie wspomnianej relacji została jednak wyraźnie naznaczona piętnem związanym z uprzywilejowaniem tego, co żywe. Pod tym względem autorka prezentuje stanowisko podobne do Amelii Jones, choć nieco liberalizuje jej poglądy. Zauważyć można jednak w sztuce współczesnej wielu artystów, którym taka liberalizacja wydaje się zbędna. Skłonni są oni uznać, że jeśli dokumentacja performansu wywołuje u kogoś uczucie bólu, to należy przekształcić go w nowy rodzaj przyjemności. Jeżeli rzeczywistość w dokumentacji ulega odsunięciu, oddaleniu, a uwaga artysty i odbiorcy skoncentrowana zostaje na samej rejestracji, to trzeba wykonać takie działania twórcze, żeby stała się ona możliwie samowystarczalna, nie wywołując nostalgii za utraconą obecnością tego, co było dokumentowane. Artyści zaczynają nawet tworzyć nie dzieła sztuki, które potem staną się podstawą dokumentacji, a poświęcają się wytwarzaniu i przetwarzaniu dokumentacji. W związku z tym traci znaczenie, czy rejestracja odnosi się do autentycznych, surowych faktów. Procesy kreacji i dokumentacji splatają się nierozłącznie. Sytuacje takie występują obecnie zwłaszcza w związku ze sztuką performance.

O problemach tych pisze Ewa Wójtowicz łącząc je z kulturą Remiksu. Autorka odnosi się do poglądów Eduardo Navasa. Użył on terminu Remiks (stosując przy jego pisowni dużą literę w celu zaznaczenia różnicy w stosunku do prostej czynności remiksowania) dla określenia modelu działania stanowiącego, jak sądzi, mechanizm napędowy współczesnej kultury. „Zasada Remiksu – pisze E. Wójtowicz – 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 autonomicznym¹⁶.”

W odniesieniu do artystycznego Remiksu autorka rozróżnia dwa rodzaje praktyk. Pierwsza polega na podjęciu działań na poziomie wizualnym. Punkt wyjścia stanowi wówczas określona dokumentacja poddawana przetworzeniu. Mogą stanowić ją fotograficzne lub filmowe zapisy performance, instalacji itp. E. Wójtowicz określa je jako „re-praktyki sztuki”¹⁷. Jako jeden z przykładów rozpatruje *The Artist is Present* M. Abramovič, ale ujęty z innej perspektywy. Nieistotna okazuje się wówczas większość przytaczanych tu wcześniej dyskusji dotyczących zagadnienia obecności. Artystyczne pochodzenie dokumentacji i jej związek z sytuacją źródłową nie odgrywają tym razem istotnej roli. Odtwarzając performance można posługiwać się awatarem jako sztucznie stworzoną postacią wykonującą działania, co nadaje zupełnie odmienny charakter problemom obecności i tożsamości.

Inny rodzaj artystycznych Remiksów to działania rodzące się w świecie elektronicznym. Wykraczają one poza materiał dokumentacyjny i nie mają znamion remediacji. Zarówno kreowanie performance jak jego dokumentacja (np. w postaci statycznego obrazu) zachodzi w sieci. Jako przykład E. Wójtowicz podaje E. Babeli, która narodziła się w wirtualnym świecie 31 marca 2006 roku, używa pseudonimu Gaz i jest zarazem dziełem sztuki (jako wytwór, gdyż funkcjonuje wyłącznie jako awatar w Second Life) oraz performerką. Jest to jednak performans bez ciała, tworzony wyłącznie cyfrowo. „Formą upublicznienia dzieła – pisze autorka artykułu – był dopiero pokaz dokumentacji danego performance, funkcjonującego jednocześnie jako autonomiczny materiał wideo”¹⁸. Sytuacja ta wskazuje, że współczesna sytuacja dokumentacji staje się niezwykle złożona. Nie chodzi już tylko o to, że podlega ona autonomizacji w stosunku do rzeczywistości materialnej stając się samodzielnym dziełem, które może być w różny sposób odtwarzane, rekonstruowane w tym samym lub innym medium, albo miksowane. Biorąc pod uwagę twórczość uprawianą w sieci dochodzi do sytuacji, w której coś, co może być uznane za dokumentację (i nie istnieje inaczej, gdyż nie posiada odniesień w życiu) staje się punktem wyjścia dla dalszych dokumentacji.

Na początku artykułu zaznaczałam, powołując się na poglądy J. Kosutha, że podkreślenie roli dokumentacji w sztuce współczesnej związane było z krytycznym stosunkiem do malarstwa i rzeźby. Można jednak zadać pytanie, czy rzeczywiście dokumentacja idei, o którą chodziło konceptualistom, musi wykluczać środki właściwe dla tych dziedzin artystycznych? J. Kosuth, na poglądy którego powoływałam się na początku tego artykułu, dość jednostronnie uznawał, że w przypadku malarstwa i rzeźby zawsze chodziło o wytwarzanie materialnego przedmiotu o funkcjach estetycznych. Należy jednak zaznaczyć, że w toku dalszych rozważań zawartych w tekście *Art after Philosophy* podawał jednak przykłady obrazów (Maneta, Cézanne’a, kubistów), w których dostrzegał bliskie konceptualizmowi dążenie do samoidentyfikacji sztuki, choć jak zaznaczał „nieśmiało i dwuznaczne”¹⁹. Dalej, ze znacznie większym uznaniem pisał o twórczości Jacksona Pollocka. Uważał jednak, że na jego dokonania należy spojrzeć inaczej, niż zwykle się to czyni. Istotna w nich jest zmiana sposobu malowania (realizowanego nie pionowo na sztaludze, a na luźnych płótnach poziomych względem podłogi), co prowadziło do odrzucenia tradycyjnej koncepcji obrazu – stanowiło jego nową definicję. Z uwagą odnosił się też do prac Richarda Serry. Podkreślał, że artysta ten nie chciał wpisywać ich w ramy rzeźby, czy nawet sztuki. Badał natomiast, jaki jest ołów (z punktu widzenia grawitacji, budowy molekularnej itp.). Jego prace – twierdził J. Kosuth – wydają się rzeczywiście empirycznie weryfikowalne, gdyż ołów zachowuje się na rozmaite sposoby i można używać go do różnych fizycznych działań. To właśnie prowadzi do możliwości podjęcia artystycznego dialogu na temat natury sztuki”. Okazuje się więc, że za pomocą środków malarskich lub rzeźbiarskich można realizować założenie wyrażone w hasle „sztuka jako definicja sztuki”. Czy jednak wspomniane działania J. Pollocka i R. Serry dadzą się sprowadzić do dokumentacji, która zgodnie z założeniami konceptualistów zastąpić miała tworzenie dzieł sztuki? Wydaje się to wątpliwe. Dokumentacja zwykle pozostaje zewnętrzna wobec rejestrowanej rzeczywistości. Informuje o pewnych zdarzeniach, ale nie utożsamia się z nimi. Tymczasem w przywołanych tu przykładach malarskich i rzeźbiarskich informacja o nowym sposobie zdefiniowania sztuki zawarta była w samym przedmiocie, w sposobie jego wykonania. Powoduje to, że prace J. Pollocka i R. Serry nie mieszczą się w ramach dokumentacji idei sztuki.

Ślad wydaje się w pierwszej chwili bliski dokumentacji. W tekstach pisanych na jej temat często ze względów stylistycznych oba te słowa używane są zamiennie. Sugeruje to, że można traktować je jako synonimy. Gdy jednak wnika się głębiej w koncepcje artystyczne okazuje się zwykle, że przekonanie takie nie było uzasadnione. Co więc różni

ślad od dokumentacji? Literatura na ten temat jest skromna. Spośród polskich teoretyków sztuki poświęcał mu uwagę Grzegorz Sztabiński w tekstach pisanych zwłaszcza w latach dziewięćdziesiątych minionego wieku. Zwracał uwagę na fakt, że ślad nie jest wizerunkiem rzeczywistości (choć może czasami stać się nim), a raczej „odciskiem” przez nią pozostawionym. Powstaje on w rezultacie ścisłych, obiektywnych związków przyczynowo-skutkowych²⁰. Rozróżniał w związku z tym dwa rodzaje śladów. Pierwsza odmiana to utrwalenie obecności ciała materialnego potwierdzające jego istnienie i wygląd. Tak pojęte ślady powstają w przypadku człowieka lub zwierzęcia idącego po śniegu lub grząskiej ziemi. Nie mają one zwykle charakteru intencjonalnego, choć czasami człowiek może wytwarzać je świadomie (np. dla stworzenia fałszywych pozorów). Nie informują one również w wielu przypadkach o wyglądzie istoty, która je pozostawiła, choć na ich podstawie można wywnioskować czy była duża lub ciężka. Intencjonalną odmianą tego rodzaju śladów są odlewy ciał, maski pośmiertne lub inne mechaniczne odwzorowania części ciała wykonywane za czyjąś wiedzą, lub bez pytania o zgodę. W takim przypadku utrwalany jest wygląd. Utrwalenie to różni się jednak od wizerunku malarskiego lub rysunkowego ze względu na poczucie fizycznej obecności tego, co stało się podstawą wykonanej podobizny. Obecność ta może być oddalona, ale jej świadomość istnieje w przypadku odlewów czy masek. Nie tyle ważna jest w tym przypadku podobieństwo do oryginału (wykonany odlew może być częściowy, o zatartych kształtach) ile kwestia zetknięcia materii – tego w czym ślad powstał i tego, co go pozostawiło.

Druga odmiana to ślady działań. Liczy się wtedy nie wygląd ciała, jego waga itp., a charakter czynności, jaka była wykonywana. Tak rozumiemy sformułowania „ślady włamania”, „ślady zniszczenia” lub „ślady pobicia”. Rozstrzygnięcie (np. w przypadku procesu sądowego) sprowadza się wówczas do określenia rodzaju działań, która doprowadziły do ich powstania.

W kategoriach śladu rozpatrywana była też przez niektórych autorów fotografia analogowa. Podkreślając ten fakt Sztabiński wziął pod uwagę poglądy Mayi Deren, André Bazina i Susan Sontag. Odnosnie pierwszej autorki wskazywał, że uznała ona iż w przypadku wierności zdjęcia wobec rzeczywistości zachodzi ekwiwalencja nie będąca w ogóle kwestią wierności wyglądu, a odnosząca się do zupełnie innego porządku. Ów porządek wyznacza, podobnie jak w przypadku pierwszego rodzaju omówionych tu śladów, nie wierność wizerunku, a poczucie obecności przed kamerą tego, co sfotografowane. A. Bazin z kolei szukał podstaw ontologii obrazu fotograficznego w tym, że obraz świata utrwalony na zdjęciu formuje się automatycznie, bez twórczej ingerencji człowieka i według ścisłych związków przyczynowo-skutkowych. Najwyraźniej związki fotografii ze śladem formułowała S. Sontag. Pisała ona, że zdjęcie to nie tylko obraz, jak dzieło malarskie, a także ślad – coś odbitego ze świata niczym odcisk stopy lub maska pośmiertna.²¹

Sposób pojmowania fotografii z zaakcentowaniem jej śladowego charakteru był istotny dla wielu twórców awangardy pierwszej połowy dwudziestego wieku. Znalazł on wyraz między innymi w teorii fotomontażu. Można więc zadać pytanie, czy wpłynął on również na sposób pojmowania dokumentacji w drugiej połowie tego stulecia? Biorąc pod uwagę przytaczane wcześniej poglądy performerów na temat roli dokumentacji uznać można, że zakładanym przez nich w latach siedemdziesiątych ideałem była dokumentacja o charakterze śladu. Również dyskusje pojawiające się w związku z pracą M. Abramovič *The Artist is Present* krążyły wokół tego, jak dalece mamy tam do czynienia z utrzymaniem charakteru śladowego działań, a w jakim stopniu ulegały one zatraceniu przy powtórnym wykonaniu. Zagadnienie to pojawiło się przede wszystkim w przypadku dwóch działań prezentowanych przez artystkę. Jednym z nich był *re-enactment* performance Valie Export zatytułowanego *Genital Panic*. Problem dotyczył niepewności śladów odnoszących się do tego działania i dwoistości źródeł z których można było skorzystać. Na ten fakt zwracała uwagę sama M. Abramovič. W wywiadzie przeprowadzonym przez Amelię Jones mówiła ona, że zasadniczo za oryginalne, pierwotne wykonanie należało przyjąć działanie zrealizowane w Wiedniu podczas festiwalu filmów erotycznych. Nie pozostały jednak żadne zdjęcia z tego performansu. Natomiast fotografia ukazująca Valie Export w spodniach z odsłoniętym kroczem, co oferowało widzom wizualny kontakt z rzeczywistym kobiecym ciałem, wykonana została mniej więcej w tym samym czasie w pracowni artystki. Co można w tym przypadku uznać za autentyczny ślad działania, biorąc pod uwagę dodatkowo fakt, że powstały jeszcze inne fotograficzne wersje akcji Valie Export różniące się wieloma szczegółami? Dla M. Abramovič był to istotny problem, gdyż zależało jej, żeby w swych działaniach odnosić się do właściwych

wersji performansów. Dlatego poszukiwała ona dokumentacji takich, które można uznać za ich ślady. W przypadku akcji Valie Export stwierdzała: „*Genital Panic* jest wielką sprzecznością [ze względu na kwestię »żywego« i zdokumentowanego performance]”²².

Inne złożone kwestie, odnoszące się do problematyki śladu, pojawiały się w związku z powtórzeniem przez M. Abramović własnego performance *Lips of Thomas* wykonanego pierwotnie w Innsbrucku w 1975 roku. Zawierał on okaleczenia i reakcje fizjologiczne organizmu artystki. Sytuacje takie mają charakter jednorazowy. Czy można więc dokonać w ich przypadku *re-enactment*? Ślady pozostawiane przez nas na śniegu, gdy idziemy po roku tą samą drogą są nowymi śladami, a nie odtworzeniem śladów wcześniejszych. Mogą one ewentualnie tylko skojarzyć się nam z przeszłą sytuacją. Problem jest więc złożony i trudny do rozwiązania. Uświadamia on jednak, moim zdaniem, że uwzględnienie kategorii śladu w związku z działaniami dokumentacyjnymi jest potrzebne i uzasadnione.

PRZYPISY

- ¹ Grzegorz Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Filozofia i Logika (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010), 250-51.
- ² Joseph Kosuth, "Art after Philosophy," w: *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, red. Gabrielle Guercio (Cambridge, MA-London: MIT, 1993), 17.
- ³ Ibid.,
- ⁴ Por. Dziamski, *Przełom konceptualny*, 252.
- ⁵ Kosuth zauważał, że początkowo używał hasła *art as idea*, które później tautologicznie zwielokrotnił (*art as idea as idea*). Znaczyło to, że zmierzał on do powtórnego przemyślenia swej koncepcji „sztuki jako idei” ujmując ją „przedmiotowo”, poddając reifikacji (por. Joseph Kosuth, "Art as Idea as Idea: An Interview with Jeanne Sigel," w: *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, red. Gabrielle Guercio (Cambridge MA - London: MIT Press, 1991), 47.
- ⁶ Dziamski, *Przełom konceptualny*, 252.
- ⁷ Sabine Gova, "Pojęcie techniki ekspresyjnej zwanej performance," w: *Performance*, red. Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski i Jan Stanisław Wojciechowski (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984), 70.
- ⁸ Ibid., 71.
- ⁹ W czasie rozmów, jakie prowadziłam z polskimi artystami uprawiającymi ten typ twórczości w latach siedemdziesiątych dowiedziałam się nawet, że niska jakość techniczna mogła być traktowana jako zaleta dokumentacji, gdyż stawała się świadectwem autentyczności zapisu. Ponadto artyści zachodnioeuropejscy chwalili czasami fotografie polskich konceptualistów lub performerów, wykonane na słabych błonach fotograficznych firmy ORWO, a także publikacje odbijane na niskiej jakości kserografach z powodu nie występowania estetyzacji.
- ¹⁰ Dziamski, *Przełom konceptualny*, 253.
- ¹¹ Marina Abramović, cyt. za Amelia Jones, "»The Artist is Present.« Artistic Re-enactment and the Impossibility of Presence," *TDR: The Drama Review*, nr 1 (2011): 32.
- ¹² Ibid.: 18.
- ¹³ Ibid.: 26.
- ¹⁴ Ibid.: 33.
- ¹⁵ Lara Shalson, "Enduring Documents: Re-Documentation in Marina Abramović's Seven Easy Pieces," *Contemporary Theatre Review* 23, nr 3 (2013): 432-41.
- ¹⁶ Ewa Wójtowicz, "Re-praktyki sztuki performance – dokumentacja, remediacja, dystrybucja sieciowa," *Sztuka i Dokumentacja*, nr 9 (2013): 61.
- ¹⁷ Ibid.
- ¹⁸ Ibid.: 64.
- ¹⁹ Kosuth, "Art after Philosophy," 18.
- ²⁰ Grzegorz Sztabiński, "Ślad, cytat i etyka," *Obieg*, nr 2-3 (1992): 5.
- ²¹ Susan Sontag, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala (Warszawa: WAI, 1986), 141.
- ²² Jones, "»The Artist is Present.« Artistic Re-enactment and the Impossibility of Presence," 28, przyp. 20.

BIBLIOGRAFIA

- Dziamski, Grzegorz. *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*. Filozofia i Logika. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010.
- Gova, Sabine. „Pojęcie techniki ekspresyjnej zwanej performance.” W: *Performance*, red. Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski i Jan Stanisław Wojciechowski, 69 - 75. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984.
- Jones, Amelia. „»The Artist is Present.« Artistic Re-enactment and the Impossibility of Presence.” *TDR: The Drama Review*, nr 1 (2011): 16-45.
- Kosuth, Joseph. "Art after Philosophy." W: *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, red. Gabrielle Guercio, 13-32. Cambridge, MA-London: MIT, 1993.
- . "Art as Idea as Idea: An Interview with Jeanne Sigel." W: *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, red. Gabrielle Guercio, 47 - 56. Cambridge MA - London: MIT Press, 1991.
- Shalson, Lara. "Enduring Documents: Re-Documentation in Marina Abramović's Seven Easy Pieces." *Contemporary Theatre Review* 23, nr 3 (2013): 432-41.
- Sontag, Susan. *O fotografii*. Tłum. Sławomir Magala. Warszawa: WAI, 1986.
- Sztabiński, Grzegorz. "Ślad, cytat i etyka." *Obieg*, nr 2-3 (1992): 4-8.
- Wójtowicz, Ewa. "Re-praktyki sztuki performance – dokumentacja, remediacja, dystrybucja sieciowa." *Sztuka i Dokumentacja*, nr 9 (2013): 61-68.

JAN [IN THE CONTEXT OF] WONDERLAND – »CYTAT PERFORMOWANY« W PRAKTYCE SZTUKI KONTEKSTUALNEJ JANA ŚWIDZIŃSKIEGO

Katarzyna Podpora

Brawurowo skromny, delikatny, ogromnie wymowny – tak określiłabym na wstępie performance Jana Świdzińskiego *Jan In Wonderland*, któremu (tak performance, jak samemu Janowi) pragnę poświęcić ten tekst. Ograniczę się do porównania dwóch krańcowych jego pokazów: pierwszy (1991) miał miejsce w sopockiej Galerii BWA podczas *Real Time - Story Telling*, Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Performance, ostatni (2009) na wystawie indywidualnej artysty pt. *Jest jak jest* w Ośrodku Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim. Ja natomiast zapoznałam się z pełną dokumentacją performance przy okazji niedużej wystawy *In My Context* zorganizowanej przez Grzegorza Borkowskiego w CSW Zamek Ujazdowski na przełomie stycznia i lutego 2010 roku. Wtedy to uderzył mnie fakt, jak precyzyjnie *Jan In Wonderland* ujmuje w prostej formie rdzeń teoretycznych rozważań na temat *sztuki jako sztuki kontekstualnej*,¹ spełniając jednocześnie jej główny postulat. Można powiedzieć, że od tamtej pory zamieszkałam na dobre z Janem w Krainie Czarów, gdyż pośród wielu innych realizacji Jana Świdzińskiego – równie inteligentnie korespondujących z jego rozumieniem sztuki – ta pozostaje mi najbliższą. Jest tak prawdopodobnie dlatego, iż spoglądałam na nią przez pryzmat własnych poszukiwań, a więc poprzez namysł nad problemem narracyjności oraz próby wykorzystania materialności zapisu w pracy z przestrzenią. Sądzę bowiem, iż kluczową rolę w performance *Jan In Wonderland* gra bardzo szczególne potraktowanie wycinka tekstu literackiego. Na tym właśnie, jak mam nadzieję wykazać, dość rozbudowanym zagadnieniu skupię się w poniższej analizie. Konkretyzując, szczególność ta polega po pierwsze na uczynieniu tekstu performatywnym – poprzez użycie go w dany sposób, po drugie zaś na jego antropologizacji – poprzez umieszczanie go w kontekście zastanej (za każdym razem innej oczywiście) sytuacji społeczno-kulturowej. Postaram się usytuować swoje rozważania tak wewnątrz, jak i poza praktyką kontekstualizacji, niejednokrotnie kierując je ku samej treści cytatów umieszczanych w konkretnym działaniu (oraz w nie-działaniu). Tym samym wskażę na połączenie obu wymiarów – per formatywnego oraz antropologicznego – analizując z punktu widzenia antropologii słowa sposób (konkretnie dwa sposoby) prezentacji wycinka tekstu w *Jan In Wonderland*.

Na wstępie pragnę zwrócić uwagę, jak ważnym w przypadku omawianej pracy jest kontekst [sic!] historyczno(sztuczno)-biograficzny² dla twórczości Jana Świdzińskiego. Fakty z życia nie spełniają tu bowiem zwyczajowej roli klucza interpretacyjnego dla powstałych dzieł, lecz kreślą warunki powstania teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej”, a co dla mnie najistotniejsze, uzasadniają, dlaczego artysta stosował w sposób zupełnie naturalny tekst – cytowany lub własny – jako jedno z głównych tworzyw swoich realizacji. Przywołam więc szkieletowo najważniejsze wątki: Jan Świdziński, wykształcony jako malarz, lubił studiować, dobrze pisał – pracował w czasopiśmie, współpracował z Instytutem Sztuki w Warszawie. W latach sześćdziesiątych podróżował – poznawał sztukę islamu, kaligrafię chińską.

Przestał zajmować się malarstwem na początku lat siedemdziesiątych, jednocześnie zaczął organizować i współorganizować różnego rodzaju wydarzenia artystyczne, tak w Polsce, jak za granicą. Był zawsze aktywnym uczestnikiem oraz krytycznym obserwatorem życia w kręgach artystycznych, zaś na kanwie czynionych obserwacji budował własne teorie dotyczące sztuki.³ Rozważania Jana Świdzińskiego na temat tekstu wynikały więc z jednej strony z pogłębionej wiedzy dotyczącej kaligrafii dalekiego i bliskiego wschodu, z drugiej zaś ze studiów nad teorią struktury języka oraz logiką formalną, które podjął w latach 1965-70. Niewątpliwie zetknął się z rozważaniami de Saussure'a, z filozofią Wittgensteina i mierzył się ze znaną ewolucją jego teorii. Stąd najpewniej wynikała łatwość posługiwania się we własnych tekstach językiem logiki. Przebywając za granicą w latach siedemdziesiątych, uczulony już bardzo na wielopłaszczyznowość przekazu werbalnego, Świdziński śledził narodziny poezji konkretnej, analizował semantyczne poczynania awangard. Na tym etapie uważał on język za jedno z najsilniejszych narzędzi komunikacji w sztuce, począł posługiwać się nim już nie tylko pisząc teksty teoretyczne, ale i we własnej praktyce artystycznej. Jan Świdziński stanął w opozycji do gier słownych, ujęć strukturalnych, hermetyzowania wypowiedzi. Starał się za to wykazać, jak język będąc narzędziem, systemem z pozoru uniwersalnym dla wszystkich, zyskuje swoje oblicze metaforyczne, którego funkcją zasadniczą jest lokalność. Utrzymywał, że kontekst, może wpłynąć na znaczenie słów, zwielokrotnić je lub ukierunkować tak, by uruchomiły w pewien sposób wrażliwość konkretnej, danej tu i teraz, grupy ludzi. „Nie istnieje neutralny język, język sztuki również. To co zostało powiedziane w języku angielskim, w kontekście rzeczywistości amerykańskiej oznacza co innego niż to co jest powiedziane w języku polskim w kontekście polskiej rzeczywistości.”⁴

Spójrzmy więc w głąb sceny. Tam widzimy namalowane na białej tkaninie czerwoną farbą, obwiedzione czarnym konturem, wielkie litery budujące napis „JAN IN WONDERLAND”. Pod nim umieszczony jest leżak, bądź krzesło, przeznaczone dla artysty, który wszedłszy na scenę siada i przyjmuje zrelaksowaną pozę - zapala na przykład papierosa. Po dłuższej chwili tak manifestowanego odprężenia zaczyna czytać (lub, rzadziej, mówić bez wspierania się kartką):

„I nagle cisza. W wyobraźni
Świat naszych słów staje się żywy;
Jesteśmy w krainie baśni,
I nic nie dziwi dziwy
A może świat baśniowy jaśniej
Nam świeci niż prawdziwy?”
Następnie wstaje, dziękuje – tu brawa publiczności – schodzi ze sceny.

Nie mamy tu do czynienia z działaniem spektakularnym czy opresyjnym, niczym nas ono nie szokuje. Można za to wyczuć pewną przemyślaną subtelność, która pozwala zrozumieć, iż to przytaczane słowa, a nie „akcja” pełnią tu główną rolę, stanowią rdzeń i klucz do zrozumienia performance (zrozumień – pamiętajmy, że kontekst wciąż się zmienia, więc i sztuka nie posiada stałego znaczenia). Nie chodzi, jak mogłoby się wydawać, jedynie o ich (słów) warstwę treściową, ale o sam fakt doboru i zastosowania akurat tego tekstu przez artystę. Świdziński nie używa tutaj wyrazów jak elementów systemu języka, lecz całej frazy jako przedmiotu gotowego (*ready made*), a według niego żaden przedmiot nie jest pozbawiony znaczenia.⁵ Właściwie ten, zdawałby się, niepozorny fakt potraktowania fragmentu tekstu jak przedmiotu i uczynienie go rzeczą – ponieważ użyty w danym czasie, przestrzeni, sytuacji przedmiot zyskuje status rzeczy⁶ – jest w istocie bardzo znaczący. Zastosowanie cytatu na prawach obiektu oznacza, iż pochodzący z określonego źródła nadającego mu pewną celowość, konkretny pasaż może zmieniać swój kontekst pragmatyczny - prawdziwy jedynie w danym zbiorze uwarunkowań. Takie działanie otwiera przed odbiorcą możliwość odczytania cytowanych – a jakby wypowiedzianych od nowa - słów przez pryzmat rzeczywistości, którą zna, w której się znajduje, a więc w zgoła inny sposób, niż wskazywałoby na to dosłowne znaczenie frazy, jej rola na tle tekstu (lub kontekstu – sytuacji), z którego została wyjęta, czy na przykład naukowo przyjęta jej interpretacja. Nie chodzi jednak o to, by pozbawiać cytów jego konotacji źródłowych. Przeciwnie, stosowanie zapożyczonej frazy w charakterze rzeczy oznacza celowe użycie obiektu naznaczonego pewną historią w nowej sytuacji. A więc konotacje, które taki „tekst gotowy”⁷ z sobą niesie, dopełniają kontekst nowego przekazu.

W wielu pracach, np. *W porządku* (*Gonna be All Right*, 1994), *Anomia*, (1996), Świdziński stosuje właśnie takie teksty znalezione, jakby wyłowione ze świata, zamieszczając

je w formie podpisów pod materiałem zdjęciowym. Stanowią one parateksty w stosunku do obrazów fotograficznych. Jednak spełniają również funkcję metatekstową, ponieważ tworzą krytyczny komentarz wobec obrazu – bardziej przypis niż podpis – na dodatek będąc wyjętymi z rzeczywistości, którą komentują. Tak więc pozorna skromność podania kryje bogate, wielopłaszczyznowe rozumienie zjawiska wyrażenia werbalnego jako rzeczy, budowane na prymarnej właściwości języka – jego sytuacyjności w rzeczy-wistym użyciu. To wreszcie pozwala odróżnić realizacje Jana Świdzińskiego, od konceptualnych prac Kosutha, czy Art and Language, w których tekst stosowany był bardziej purystycznie.⁸

W *Jan In Wonderland* Świdziński nie używa podpisywanych zdjęć, lecz przytacza w sposób performatywny tytuł oraz fragment znanego, zdawałoby się głównie ze swego trudnego do określenia statusu „ni to dla dzieci, ni dla dorosłych”, dzieła literackiego jakim jest *Alicja w krainie czarów* Lewisa Carolla. Oczywiście, już przez samo wyjęcie fraz z ich naturalnego kontekstu fantastycznej opowieści i umieszczenie w swoim performance, a więc w kontekście kolejnych współczesnych rzeczywistości, artysta nadaje cytowanemu tekstowi szereg nowych znaczeń. Zaś tworzenie takowych w otaczającym nas świecie jest według Jana Świdzińskiego jednym z głównych zadań sztuki. Nim więc zacznę na dobre analizować mechanikę cytowania w omawianym dziele, wedrę się w gąszcz jego potencjalnych treści.

Zacznijmy od pojęcia rzeczywistości, konfrontując ideę sztuki kontekstualnej z próbami definiowania sztuki w ogóle. Otóż według Świdzińskiego w modernizmie stworzony został swoisty system sztuki składający się z określonych kryteriów i reguł, funkcjonujący według modelu wyizolowanego z realiów zmiennej rzeczywistości, w której żyjemy.⁹ Przez to sam artysta przyjmuje rolę stylisty, zaś to co tworzy, przez swoją nieadekwatność do rzeczywistości, może być wyłącznie tworem pustym i skostniałym. Zakres sztuki aktualnej jest określany przez instytucje takie jak galerie, czy muzea, czyli, jak zaznaczył Świdziński, kolejne sztuczne twory. Powolne zmiany jakie tam zachodzą w niczym nie przypominają naturalnej dynamiki zmian w świecie. Nie są też podyktowane realną potrzebą, ponieważ instytucje te nie stykają się nigdy ze środowiskiem innym niż to, które sobie same stworzyły i w obrębie którego działają. Jednak nie jawi się im to jako problem, przeciwnie, istnieje w nich silne przeświadczenie o słuszności takiej postawy ze względu na szczególne prawa jakimi rządzi się sztuka wraz z całym swoim elitarnym światem. Tak więc siedzący na krześle z papierosem JAN manifestuje postawę współczesnego artysty *IN WONDERLAND* – człowieka zadowolonego z osiągniętej pozycji, bo tworzącego przecież cuda w baśniowym świecie sztuki. Nie obchodzą go prozaiczne problemy szarego człowieka, którym on sam nie jest, gdyż otaczająca go rzeczywistość z tamtą nie ma nic wspólnego. Takie postępowanie nie odpowiada postulowanej przez prawdziwego Jana Świdzińskiego roli twórcy. Uważał on, że artysta współczesny, cokolwiek miałby do powiedzenia, nie powinien tworzyć w oderwaniu od rzeczywistości, w której żyje, ponieważ nie zostanie zrozumiany. Nie istnieją też inne, ważniejsze jakości determinujące bycie danego dzieła dziełem sztuki niż jego społeczna ocena, wybór dokonany w danej sytuacji: „kryterium wyboru jest kryterium prawdy”¹⁰.

Patrząc z własnego punktu widzenia – osoby młodej, żyjącej tu i teraz, przyzwyczajonej do pewnych wygod i szerokiego wachlarza możliwości wszelkiego typu – jestem w stanie wyodrębnić jeszcze jeden komunikat płynący z omawianego performance. Może on z powodzeniem stanowić krytykę człowieka powoli zatracającego się w „WONDERLAND” współczesnej cywilizacji, która pozwala na tworzenie dowolnej ilości odrębnych, sztucznych rzeczywistości. Bowiem jeśli się głębiej zastanowić (czyli zrobić to, co Jan Świdziński poprzez swoją sztukę promował najbardziej), wywołane przez łatwość podróżowania i szybkość komunikacji międzyludzkiej poczucie wolności jest w istocie pozorne. Utrzymujemy je właściwie dla zatuszowania presji, jaką wywiera na nas zawrotne tempo ciągłego wzrostu tak zwanej średniej jakości życia, a wraz z nią stawianych przed ludźmi wymagań. Tworzymy przeto rzeczywistość sztuczną i opresyjną, a w niej zawiłe systemy, wzory działania, których należy się trzymać, chcąc wpasować się w model nowoczesnego człowieka aktywnego i przedsiębiorczego. Istnieją tacy, którzy odnajdują się w niej świetnie. System zaś wynagradza swoim sprawnym partycypantom wszelkie niewygodę, oferując szereg konsumpcjonistycznych uciech dostępnych bez przerwy za uczciwie, acz sprytnie, zarobione pieniądze. Należy tu zaznaczyć, iż większości z nich ludzie oczywiście nie potrzebują, stanowią one jednak niezbędny warunek życia oraz „czucia się wolnym” w naszym (baśniowym?) świecie. Taką zadowoloną osobą, po euforii niedawnych zakupów lub planującym swój urlop, powiedzmy w „ciepłych krajach, gdzie akurat nie ma jakiegóż wojny”, mógłby być „JAN”.

Z drugiej strony, istnieją tacy, którzy nijak nie potrafią poradzić sobie z opresyjną formą wyścigu łudzącego perspektywą kosztownej nagrody. Ci z kolei, starając się uciec,

tworzą swoje cudowne przestrzenie za pomocą innych środków, których dostarczyły nam zdobycze nauki. Można zaliczyć do nich preparaty spożywczo-chemiczne i farmaceutyczne. Te jednak prócz niekwestionowanych walorów odurzających, mają niestety znaczący wpływ na szybkie i boleśnie odczuwalne wyniszczenie organizmu. Dlatego dziś ludzie zwykli korzystać z łagodnego dobrodziejstwa nowych mediów, bardzo pomocnych przy tworzeniu sztucznych rzeczywistości. Anestetyka cybernetycznych przestrzeni¹¹ jest zjawiskiem silnie oddziaływującym i niebezpiecznie rozpowszechnionym. Bowiem każdy internauta może za pośrednictwem kilku kliknięć stworzyć sobie alternatywną tożsamość, przy pomocy której prowadzi lepsze życie w cyberświecie. Wchodzi i wycofuje się zeń kiedy tylko zechce, zaś działania tam podejmowane nie mają żadnych realnych konsekwencji, z którymi musiałby się borykać. Rzesze ludzi poszukują w tej baśniowej krainie stymulujących namiastek doznań, których, w ich własnym mniemaniu, nie byłoby w stanie skosztować w realnym życiu. Coraz częściej wybierają tamtą cybernetyczną rzeczywistość, w której są tacy jacy chcieliby być, tracąc na jej rzecz świadomość swej realnej kondycji. Jednym z nich może być siedzący na krześle, zadowolony JAN pochłonięty do cna przez swój wirtualny WONDERLAND, gdzie zamierza spędzić cały wieczór żyjąc pełnią życia.

Wreszcie, jest równie prawdopodobne, że transparent wiszący nad Janem wyraźnie i bezpośrednio informuje nas o afirmatywnym stanowisku artysty wobec świata, w którym żyje, z całą jego różnorodnością – mnogością tekstów i kontekstów.

Po takiej porcji spekulacji na temat możliwych znaczeń płynących wypowiedzi JANA przebywającego w WONDERLAND, skupię się na dokładniejszym zanalizowaniu samej praktyki zastosowania wycinków tekstu w omawianym performance. W poniższych rozważaniach będę się wspierała typologią Gerarda Genette'a, który w „Palimpsestach” zaproponował kategorię transtekstualności.¹² Obejmuje ona z grubsza oraz kategoryzuje ogromną ilość związków w obrębie naszego uniwersum tekstualnego. Autor ujął w jej ramy zarówno powiązania na poziomie treści, jak również w sferze samej budowy, czy struktury – jako relacji jednego tekstu do innego, bądź wreszcie na poziomie funkcji, jaką teksty wobec siebie sprawują. Według mnie rozległość tego opracowania oraz zaznaczona przez samego Genette'a możliwość wzajemnego przenikania się poszczególnych kategorii transtekstualności sprawiają, że powstaje wewnątrz niego przestrzeń dla swego rodzaju *sytuacji pomiędzy*. Właśnie w tej przestrzeni sytuuje się moim zdaniem wypowiedź Świdzińskiego. Podążając za sformułowaną przez Julię Kristevę kategorią intertekstualności przytoczę twierdzenie, iż każdy tekst sytuuje się w uniwersum innych tekstów w taki sposób, że powiązany jest z tym uniwersum siecią relacji uświadomionych bądź nieświadomych przez autora.¹³ Jan Świdziński wykonując analizowany przeze mnie performance bez wątplenia potwierdza to założenie, a nawet umiejętnie zeń korzysta. Nie jest to działanie ani bezpodstawne, ani przypadkowe, ponieważ czymże innym może być uniwersum tekstów funkcjonujących w danym społeczeństwie, jeśli nie jedną z warstw jego kontekstu? Wracając jednak do kwestii powiązań. Zajmę się na początku tylko tymi, które Genette określił jako intertekstualne, ponieważ w obrębie tej kategorii sytuuje się zarówno cytaty, jak i wszelkiego rodzaju przytoczenia jednego tekstu w innym. Autorka pojęcia intertekstualności w swoim opracowaniu¹⁴ pisze, iż pojawia się ono w miejsce intersubiektywności w momencie, gdy odkrywamy tekst jako znaczący i rozumiały w kontekście innych, które ten wchłania i przekształca. Należy więc już zauważyć, co będzie później spostrzeżeniem przydatnym, że w obrębie tej teorii czytanie zbliża się znacznie do pisania. Intertekstualność bowiem, rozumiana jako przyjmowanie pozycji w *przestrzeni wypowiedziowej* (czyli w szerokim kontekście wypowiedzi werbalnych, tzw. uniwersum), stanowi cechę wspólną obu tych aktywności. Czytanie jest tu praktyką doszukiwania się odniesień, zaś pisanie tworzenia ich. Intertekstualność to pojęcie popularne tak w teorii literatury, jak kultury w ogóle, toteż nie dziwi jego obecność również w obrębie sztuk wizualnych. Popularność tę, moim zdaniem, zawdzięcza wskazaniu na pierwszeństwo kategorii przestrzeni wypowiedziowej względem wszelkich analiz semantyczno-strukturalnych. Konsekwencją uznania takiego pierwszeństwa jest traktowanie tekstu jako dialogu z otaczającymi go innymi tekstami, bardziej niż jako osobnego artefaktu „znikąd”, który poddaje niejako od nowa swoją strukturę pod analizę. Zależność tę z łatwością można przenieść w obszar szerszych konotacji społecznych – między ludzi, którzy są istotami relacyjnymi w pełnym tego słowa znaczeniu. Dlatego kategoria intertekstualności ma w przypadku pracy Jana Świdzińskiego doniosłe znaczenie. Jest to bowiem z jednej strony praktyka, którą określiłabym jako zastosowanie mechaniki tworzenia relacji z innym tekstem kultury. Z drugiej zaś potraktowanie społeczeństwa, konkretnych ludzi oraz ich otoczenia, jako swego uniwersum tekstów z *Alicją...* w swej galaktyce.

W tym miejscu przytoczę stwierdzenie Rolanda Barthes'a, które moim zdaniem dotyka samego sedna pracy Świdzińskiego: „Cytaty, które zawiera tekst, są anonimowe, nieodwracalnie zniekształcone, jednak są znane, już czytane.”¹⁵ Tym samym chciałabym wskazać na znaczący fakt, iż większość ludzi z naszego kręgu kulturowego zna *Alicję w krainie czarów* o tyle, że świetnie rozpoznaje tytuł książki (również w oryginale) oraz ma świadomość jej specyficznego charakteru. Część z nas faktycznie ją przeczytała, niekoniecznie jednak pamięta tekst dokładnie. Dlatego przyjrzymy się bliżej specyfice fragmentu, który do tego momentu, dla wygody, uchodził w naszych rozważaniach za cytat z *Alicji w krainie czarów*. Można bowiem do takiego uproszczonego określenia zgłosić szereg wątpliwości. Otóż według typologii, na której się tu wspieram (oraz z pewnością zdaniem wielu innych uczonych), zapożyczenie fragmentu innego tekstu wewnątrz swojego¹⁶ bez cudzysłowu oraz podania jego źródłowej lokalizacji, nie jest cytatem. Ten ma formę jawną. Niejawne zapożyczenie, według Genette'a (i innych) to już plagiat. Chcąc więc być hiper-uczciwym należy przyznać, że analizowana praktyka Świdzińskiego w świetle teorii Genette'a jest takim plagiatem (plagiaticiem) bardziej niż cytowaniem. To określenie jednak również nie może być do końca precyzyjne w omawianym przypadku. Dlaczego? Paradoksalnie tę pierwszą wątpliwość rozwiewa następująca. Otóż tak cytat, jak plagiat, czy zapożyczenie sugerują dokładne odwzorowanie tekstu źródłowego. Zaś zarówno odczytywany przez Jana fragment, jak i ten zapisany – widniejący nad nim, są przekształceniem oryginału, i to przekształceniem specyficznego rodzaju. Nie zostało ono wymuszone tłumaczeniem z języka angielskiego na język polski – to byłoby raczej normalne. Tutaj celowa transformacja tekstu pozostaje w ścisłym związku z jego planowaną kontekstualnością. Można powiedzieć, że dokonano dookreślenia treści aktualnego przekazu poprzez fizyczne dopasowanie zawartości słownej wybranych fragmentów i zaprezentowanie ich w odpowiedni sposób.

Zaprzestanę teraz sięgać do założeń typologicznych Genette'a, ostatecznie uzgadniając z nimi swoją próbę określenia natury tekstów użytych w performance Świdzińskiego. Tak więc pomimo niemal-zgodności formalnej oraz bardzo małych rozmiarów przytoczonych fragmentów, nie mogąc dłużej zgodzić się na określanie ich mianem cytatów, zaliczę je do tajemniczej kategorii *hipertekstu*. Została ona wyłoniona w celu nazwania sytuacji, gdy tekst jest „derywowany z tekstu wcześniejszego poprzez transformację, bądź naśladowanie”¹⁷. Myślę, że definicja ta, zdecydowanie szersza od tej cytat-owej, najbardziej oddaje specyfikę operacji Świdzińskiego na tekście Lewisa Carolla. Prześledźmy więc przebieg tych transformacji:

„I nagle cisza. W wyobraźni
Świat słów mych staje żywy;
Dziewczęta są w krainie baśni,
Już ich nie dziwią dziwy
I może świat baśniowy jaśniej
Im świeci niż prawdziwy.”

Lewis Carroll
ALICJA W KRAINIE CZARÓW
Przełożył Antoni Marianowicz

„I nagle cisza. W wyobraźni
Świat naszych słów staje się żywy;
Jesteśmy w krainie baśni,
I nic nie dziwią dziwy
A może świat baśniowy jaśniej
Nam świeci niż prawdziwy?”

Jan Świdziński
JAN IN WONDERLAND
2009¹⁸

Zawiły w swej delikatności zabieg skutkował wysoko relacyjną, powiedziałabym, działającą formą. Jak to się stało? Najpierw zauważmy, że Świdziński dokonał dwóch rodzajów przekształceń: zaimkowych, a więc *mych* na *naszych*, *dziewczęta* na *my*, *Alice* na *Jan* oraz spójnikowych – *i* na *a*, *już* na *i*. Analizując tę operację strukturalną narzędziami logicznymi – przy spełnieniu pewnych warunków pozostających w relacji do wyrażenia, może ono (wyrażenie zreformowane przez Jana) być prawdziwe. Relacja decyduje więc o prawdziwości – o słuszności strukturalnej wyrażenia. Tu zaznacza się przemyślność zabiegu artysty w świetle jego poszukiwań oraz wobec teorii, którą wypracował. Z jednej strony, strofy wygłoszone przez *JANA* są żywe, ponieważ znajdują sobie miejsce w kontekście współczesnych rozterek kolejnych grup społecznych, o czym czyniłam dywagacje we wcześniejszej części artykułu. Z drugiej zaś, ich budowa pozwala odbiorcy pomyśleć logicznie, że: „No tak, przy spełnieniu pewnych warunków (wokół mnie), ten tekst wydaje się całkiem adekwatny”, i potwierdzić w ten sposób, parafrazując praktycznie, definicję sztuki w ujęciu kontekstualnym Jana Świdzińskiego: „X ma własność bycia sztuką (a więc prawdą/czymś adekwatnym¹⁹) w czasie T, w miejscu M, w sytuacji Z, w stosunku do osoby (osób) O, wtedy i tylko wtedy. Zmiana

któregokolwiek z tych parametrów oznacza automatyczną zmianę rozpatrywanych wartości”²⁰ Cytowanie w praktyce performatywnej J. Świdzińskiego ma tak ogromną wagę właśnie ze względu na możliwość ponownej kontekstualizacji wycinka znanego skądinąd tekstu w innej sytuacji komunikacyjnej po to, by słowa, wraz z całym swoim pochodzeniowym bagażem, przemówiły niejako na nowo do współczesnego odbiorcy. Fragment *Alicji...* został wtopiony w naszą rzeczywistość kosztem delikatnych, kosmetycznych wręcz, zmian w tkance słownej. Te, przeprowadzone z niebywałym wyczuciem transformacje, nie zdołały pozbawić fragmentu literatury miana cytatu, jednak odmieniły i znacząco przystosowały jego wymowę do dzisiejszych realiów.

Analizując *Jan In Wonderland* z perspektywy badań antropologów słowa, na osobną uwagę zasługuje kwestia zróżnicowania metody prezentacji obu zastosowanych (hipertekstualnych) fragmentów. Wróćmy więc do pojęcia performatyzacji, aby skupić się na jego specyficznym zastosowaniu w stosunku do wycinka tekstu. Jeśli zgodzimy się, iż w tym wypadku performatyzacją tradycyjnie rozumianego tekstu, zapożyczonego bądź nie, jest włączenie go w działanie zakładające aktywny udział artysty i śledzącą go publiczność. Można byłoby tedy powiedzieć, że każdy autorski wieczór poetycki jest performatyzacją poezji. Jednak dla nas ogromnie ważnym jest przede wszystkim specyficzny kontekst sytuacji, do którego performer odnosi zarówno swoje działania, jak dobiera prezentowane treści tak, aby stworzyć adekwatny przekaz. Nie chodzi więc jedynie o publiczną prezentację konkretnego tekstu. Nietrudno dostrzec, że sztuka Jana Świdzińskiego w całości szeroko egemplifikuje to zjawisko. Za dobry przykład takiego świadomie performatywnego użycia tekstu zapisywanego²¹ można uznać performance *Myśląc o Heideggerze* (podczas wystawy *Zamazywanie*, BWA Lublin, maj 1983). Powstał on w odpowiedzi na kontekst społeczno-polityczny – stan wojenny w Polsce, który bezpośrednio dotknął artystę i jego pracę. Otóż w grudniu 1981 roku w związku z nowo zaistniałym „stanem” i wprowadzeniem procedury cenzury, zamknięto tuż przed wernisażem wystawę o feralnym tytule *Wolność i ograniczenie* (prezentującą dokumentację wcześniejszej akcji Świdzińskiego i grupy towarzyszących mu artystów w Mielniku²²). Był to początek późniejszych wzrastających represji ze strony państwa wobec artystów i faktycznego ograniczania niewygodnych treści wolnościowych. W szczytowym ich momencie (maj 1983) Świdziński wykonał performance *Myśląc o Heideggerze*: najpierw czarną farbą namalował na ścianie galerii fragment tekstu – cytą z pism filozofa o tym, że „zawsze gdy coś jest wymazywane, to coś z tego zostaje”²³, następnie starał się zamalować go białą farbą; oczywiście świeżo zapisane słowa nie dawały się zakryć, rozmazywały się na szaro, prześwitywały. Prosty i trafny komentarz. Według mnie, artysta wykorzystał tutaj w pełni performatywne aspekty materialności zapisu. Zastosował konkretny cytat w konkretnym – odnoszącym się do jego treści – działaniu, dopasowując zarówno wymowę, jak barbową materialność słów do aktualnego kontekstu polityczno-społecznego.

Wróćmy jednak do przedmiotu naszej analizy. Chciałabym zwrócić szczególną uwagę na specyfikę wypowiedzi werbalnej, której wymiar performatywny jest podwójny – inny, gdy przekaz jest ustny, inny, gdy posługujemy się zapisem. W *Jan In Wonderland* Świdziński stosuje obie formy – odczytywanie tekstu oraz wizualną prezentację zapisu, przy czym warto zauważyć, iż przeważająca ilość wypowiedzi prezentowana jest ustnie. Ta dysproporcja sygnalizuje, że główną zawartość treściową niesie przekaz ustny – tekst odczytany zgromadzonemu. Forma oralna, do pewnego stopnia, przemawia również na korzyść performerów, jeśli poddamy w wątpliwość zasadność jego ingerencji w przytaczany tekst. Aby wyjaśnić powyższe założenia odwołam się do pracy antropologa W. J. Onga, który w pracy pt. *Oralność i piśmienność*²⁴ dokonał dokładnej klasyfikacji różnic pomiędzy tymi dwoma typami wypowiedzi werbalnych i nakreślił wynikające zeń konsekwencje dla ich odbioru. Według badacza wypowiedź ustna przez to, że odbywa się tu i teraz, posiada charakter chaotyczny, addytywny i redundantny – nie komponuje się jej jako całości, a treść nie zostaje tu poddana troskliwej selekcji. Dlatego mówiąc, zazwyczaj raczej parafrazujemy niż cytujemy wypowiedzi innych. Stąd może więc płynąć usprawiedliwienie dla *JANOWYCH* transformacji tekstu, bowiem przekształcanie treści zapożyczonych przytaczanych ustnie, wydaje się bardziej uzasadnione, niż w przypadku uporządkowanej aktywności zapisu. Dla mnie jednak najważniejszym aspektem przekazów oralnych, o którym wspomina Ong, jest ich sytuacyjność. Treści komunikowane w mowie są powiązane z człowiekiem wypowiadającym je, a więc postrzegane przez jego pryzmat. Nie ma tu odczuwalnego dystansu mówiącego do wypowiadanej treści, ani słuchających do mówiącego poprzez treść. Dodatkowo przekaz ustny „dzieje się” w sytuacji określonej szeregiem zmiennych, które zaopatrują przekaz w oczywisty kontekst. Przez to wypowiedź jest naturalnie mniej uporządkowana w formie – niektóre treści komunikowane są przy pomocy

środków niewerbalnych – barwna, zawsze jednak ulotna. Mówiący może liczyć jedynie na to, że pewna część jego wypowiedzi trafi do świadomości odbiorców na tyle, by zapisać się w ich pamięci. W świetle tej charakterystyki odczytywane przez artystę słowa są komentarzem do wszystkiego, co składa się na kontekst rzeczywistości, w której się on się właśnie znajduje, w obrębie której chce się porozumieć z innymi. Jednocześnie nie sposób nie zauważyć, iż to, jak JAN buduje swoją wypowiedź, jest swoistym zaprzeczeniem możliwości stwarzanych mu przez sytuację mówienia do zgromadzonych. Bowiem performer zadaje swoje rozbudowane pytanie retoryczne tak nie-żywo, jakby z góry sugerował pewną przezroczystość, brak szansy na skomunikowanie przekazu z sytuacją, z której ten przekaz w pewien sposób wynika, i do której na pewno ma się odnosić. Zaś czytając z kartki JAN buduje dodatkowy dystans.

Dystans jest domeną pisma. Ze względu na nieobecność autora mogącego gestykulując, bądź tonem głosu cokolwiek dookreślić, tekst zapisany ma formę bardziej klarowną, o charakterze spójnym, linearnym i niezmiennym. Czytelnik zapoznaje się z pisemną wypowiedzią w wybranych przez siebie warunkach – może znaleźć się w dowolnym momencie tekstu, w wybranym przez siebie czasie. Bardzo ważnym aspektem i niewątpliwą zaletą zapisu jest fakt, iż zapisanie treści zwalnia nas z obowiązku pamiętania jej. Jednocześnie wypowiedź utrwalona pisemnie ulega dekontekstualizacji – odcięciu od podmiotu wypowiadającego. Staje się tedy całkowicie skierowana na podmiot odbierający, co wzmacnia intymne postrzeganie tekstu, a więc jego indywidualną rekontekstualizację przez każdego czytelnika z osobna. Jednak spostrzeżeniem szczególnie tu dla nas ważnym jest prosty fakt, iż pismo wymaga nośnika, z którym współistnieje, niejako współ-pracuje, w otoczeniu. Stąd jest ono wysoce kontekstualne zarówno semantycznie, jak i pragmatycznie. Całość charakterystyki zapisu przytoczona powyżej, wiąże się z jedną fundamentalną cechą odróżniającą go od wypowiedzi ustnej. Otóż pismo istnieje w materialnej sferze życia ludzkiego – wraz z nośnikiem posiada swoją trwałą formę oraz status rzeczy. Używa się go, tak jak używa się garnków – w konkretnym celu. Dzięki swemu niezaprzeczalnemu, realnemu istnieniu, zapis zyskał w naukach historycznych doniosłą funkcję świadczenia o tym, co nie mogło przetrwać inaczej niż tylko zapisane. Ponadto pismo, umowa, podpis, itp., w dzisiejszym świecie stanowi dowód. Możemy więc dojść do wniosku, iż niewielkich (i wielkich zarazem) rozmiarów wypowiedź pisemna, czyli wiszący nad Janem transparent, stanowi artefakt posiadający szczególną funkcję. Mianowicie poprzez swoją materialność wprowadza on działanie performerera w zastanę rzeczywistość i utwierdza w niej – niejako forsuje ten słabszy przekaz oralny. Od strony treściowej zaś, *JAN IN WONDERLAND* jest transformacją najbardziej znanego fragmentu powieści Lewisa Carolla – jej tytułu. Chcąc więc ocenić wagę „części pisemnej” omawianego performance, to właśnie rzucający się w oczy transparent stanowi przedproże całości przekazu, jednocześnie budując wyraźne odniesienie do tekstu-źródła. W tym miejscu warto wspomnieć, iż pierwszy transparent *JAN IN WONDERLAND* – malowany ręcznie na tkaninie zaginął, po czym został zastąpiony swoją kopią drukowaną²⁵. Druk, który swego czasu uczynił ze słowa produkt powielalny, a przez to ogólnodostępny, sprawił również, że zapis w swej materialności stał się swoście anonimowy. Tekst drukowany jest bowiem pozbawiony unikatowości estetycznej ręcznego pisma oraz spersonalizowanej formy nośnika. Zastanawiające więc, czy decyzja przedrukowania transparentu mogła być powodowana chęcią świadomego wykorzystania druku z jego statusem bezdusznego powielacza. Być może po to, by wskazać na główną cechę *WONDERLAND* – pozorną – zdecydowano się użyć powierzchownej repetycji miast kolejnego unikatowego zapisu? Tego nie wiem, niemniej można taką hipotezę wysunąć. Nie ulega zaś wątpliwości, iż w naszych oczach – w oczach widzów – to właśnie transparent umieszcza Jana Świdzińskiego w *WONDERLAND*, stanowi dowód oraz każe (po-kazuje) nam zastanowić się nad własnym bytowaniem w tej cudownej krainie.

Mówienie jest sprawą ulotną – dążeniem do naturalnego spasowania wypowiadanych treści z kontekstem sytuacji komunikacyjnej. Mówiąc, negocjujemy status swojego przekazu w zastanej rzeczywistości i liczymy się z jego zapomnieniem. Zapis, dzięki bezkompromisowości bycia w świecie rzeczy, sam wymusza swój status. Treść zapisana jest prawdziwa choćby dlatego, że istnieje naocznie. A więc JAN, pod swoim transparentem, naprawdę przebywa w *WONDERLAND*, zaś wypowiadając spokojnie strofy tekstu, pyta o sprawy, które wciąż zdają się uchodzić naszej uwadze.

PRZYPISY

- ¹ Kategoria ta, opracowana w całości przez Jana Świdzińskiego, której głównym postulatem jest pragmatyzm wszelkich sytuacji twórczych, a więc powiązanie sztuki z otaczającą ją rzeczywistością, stanowiła teoretyczne zaplecze jego działań artystycznych; zob. Jan Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna* (Warszawa: Galeria Remont, 1977).
- ² Zob. <http://swidzinski.art.pl/bio.html>.
- ³ W 1970 roku J. Świdziński opublikował artykuł „Spór o istnienie sztuki”, który był poważnym krokiem, by teoretycznie uporządkować dotychczasowe koncepcje; w sierpniu 1976 roku w Lund wydał słynny manifest „Sztuka jako sztuka kontekstualna”; w tym samym roku wziął udział w prestiżowej konferencji w Toronto, gdzie przedstawiał swoją teorię m.in. wobec Josepha Kosutha i Art and Language.
- ⁴ Jan Świdziński, jedna z tez - „B”, prezentowana podczas wystawy *Kontekst Drugi* w Galerii Labirynt, (Lublin, luty 1977).
- ⁵ Jan Świdziński, Jan Świdziński, „12 punktów sztuki kontekstualnej,” w: *Art as Contextual Art*, (Lund: Galerie St. Petri, 1976). Kat. wyst. Por. punkt 1, (<http://www.swidzinski.art.pl/12punktow.html>).
- ⁶ Chodzi o „rzecz” w rozumieniu heideggerowskim – po nawiązaniu relacji z przedmiotem poprzez jego użycie; zob. Ewa Domańska, „Problem rzeczy we współczesnej archeologii,” w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Wojciech Piasek Jacek Kowalewski, Marta Śliwa (Olsztyn: UWM, 2008), 27-60.
- ⁷ Kwestię stosowania przez artystów przedmiotów gotowych – *ready-mades* lecz przede wszystkim tworzenia ich nieodróżnialnych kopii wyczerpująco rozpatruje Arthur Coleman Danto w szeregu tekstów poczynawszy od słynnego artykułu *Świat sztuki*, zainicjowanego przez artystyczne wydarzenie, jakim było wystawienie przez Warhola dzieła *Brillo Box* (Nowy Jork, Stable Gallery, 1964). Warto się zastanowić, na ile czyjaś wypowiedź może spełniać funkcję przedmiotu (tekstu) gotowego i czy, jeśli zostaje powtórzona przez kolejną osobę w innym kontekście komunikacyjnym, jest już nie tą wypowiedzią, a staje się jej „nieodróżnialną” kopią(?).
- ⁸ Zob. Łukasz Guzek, „Obraz-tekst. Struktury obrazowe oparte na tekście w konceptualnych i postkonceptualnych pracach Josepha Kosutha i Jana Świdzińskiego,” *Dyskurs* 12, (2011): 155-77.
- ⁹ Zob. m.in. Jan Świdziński, „Modele sztuki,” <http://swidzinski.art.pl/modele.html>.
- ¹⁰ Świdziński, „12 punktów sztuki kontekstualnej,” punkt 1.11, (<http://www.swidzinski.art.pl/12punktow.html>).
- ¹¹ Używam określenia „anestetyka” za Wolfgangiem Welschem, aby nazwać stan swoistej pustki – tworzenia namiastek zadrażniających wyobraźnię w miejsce realnych doznań zmysłowych, zob. Wolfgang Welsch, „Estetyka i anestetyka,” w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz (Kraków: Baran i Suszczyński, 1997), 520-46.
- ¹² Gérard Genette, „Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia,” w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, cz. 2, red. Henryk Markiewicz (Kraków: WL, 1996), 316-66.
- ¹³ Jonathan Culler, „Presupozycje i intertekstualność,” w: *Studia z teorii literatury*, t. 2, red. Henryk Markiewicz (Wrocław: Ossolineum, 1988), 36-50.
- ¹⁴ Julia Kristeva, *Semiotike* (Paris: Seuil, 1969).
- ¹⁵ Roland Barthes, „De l'oeuvre au texte,” w: *Oeuvres complètes*, t. 2, red. Éric Marty (Paris: Seuil, 1994).
- ¹⁶ W tym miejscu używam poszerzonej definicji pojęcia „tekst”, jako „tekst kultury”, obejmującej również inne formy wypowiedzi, niekoniecznie tradycyjnie werbalne.
- ¹⁷ Genette, „Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia,” 324.
- ¹⁸ Zestawienie przytoczone w tekście Ł. Guzka do katalogu wystawy retrospektywnej J. Świdzińskiego pt. *Jest jak jest*, (Piotrków Trybunalski, 2009).
- ¹⁹ Włączam dopisek w nawiasie by doprecyzować zbudowane powiązanie – przypominając, że sztuka dla J. Świdzińskiego pozostaje w ścisłym związku z prawdą rozumianą jako adekwatność wypowiedzi i kontekstu sytuacji.
- ²⁰ Definicja sztuki w ujęciu kontekstualnym opublikowana po raz pierwszy w Lund (1976); tu przytoczona za: *12 punktów sztuki kontekstualnej*, punkt 8.
- ²¹ Zaznaczam „zapisywanego”, ponieważ dużą rolę spełniała tu sama aktywność piśmienna – sposób zapisywania farbą tak, by niemożliwe było całkowite zamazanie słów.
- ²² Zarówno działanie w Mielniku, jak opisywana tu pokrótce sytuacja dot. Wystawy *Wolność i ograniczenie* oraz *Zamazywanie*, opisana została przez J. Świdzińskiego w: Jan Świdziński, *Sztuka i jej kontekst*, red. Łukasz Guzek i Bartosz Łukasiewicz (Piotrków Trybunalski - Radom: Ośrodek Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, 2009), 67-74.
- ²³ Tymi słowami Jan Świdziński określił treść cytatu w rozmowie z Bartoszem Łukasiewiczem. Por. Bartosz Łukasiewicz, „Wywiad z Janem Świdzińskim,” *Sztuka i filozofia*, nr 28 (2006).
- ²⁴ Walter Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii* (Warszawa: Comunicare, 2011).
- ²⁵ Drukowany baner eksponowano przy okazji wystawy *Jest jak jest*, (Piotrków Trybunalski, 2009).

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland. «De l'oeuvre au texte.» W: *Oeuvres complètes*, t. 2, red. Éric Marty, 1211-17. Paris: Seuil, 1994.
- Culler, Jonathan. «Presupozycje i intertekstualność.» W: *Studia z teorii literatury*, t. 2, red. Henryk Markiewicz, 36-50. Wrocław: Ossolineum, 1988.
- Domańska, Ewa. «Problem rzeczy we współczesnej archeologii.» W: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Wojciech Piasek Jacek Kowalewski, Marta Śliwa, 27-60. Olsztyn: UWM, 2008.
- Genette, Gérard. «Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia.» W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, cz. 2, red. Henryk Markiewicz, 316-66. Kraków: WL, 1996.
- Guzek, Łukasz. «Obraz-tekst. Struktury obrazowe oparte na tekście w konceptualnych i postkonceptualnych pracach Josepha Kosutha i Jana Świdzińskiego.» *Dyskurs* 12, (2011): 155-77.
- Kristeva, Julia. *Semiotike*. Paris: Seuil, 1969.
- Łukasiewicz, Bartosz. «Wywiad z Janem Świdzińskim.» *Sztuka i filozofia*, nr 28 (2006).
- Ong, Walter. *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Warszawa: Comunicare, 2011.
- Świdziński, Jan. «12 punktów sztuki kontekstualnej.» W: *Art as Contextual Art*. Lund: Galerie St. Petri, 1976. Kat. wyst.
- . „Modele sztuki.” <http://swidzinski.art.pl/modele.html>.
- . *Sztuka i jej kontekst*. red. Łukasz Guzek i Bartosz Łukasiewicz. Piotrków Trybunalski - Radom: Ośrodek Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, 2009.
- . *Sztuka jako sztuka kontekstualna*. Warszawa: Galeria Remont, 1977.
- Welsch, Wolfgang. „Estetyka i anestetyka.” Tłum. Małgorzata Łukasiewicz. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, 520-46. Kraków: Baran i Suszczyński, 1997.

OBRAZY (W) HISTORII: FILM KOMPILACYJNY I FRANCUSKO-NIEMIECKIE KRONIKI FILMOWE W LATACH 1940-1944

Bartosz Zając

Pod koniec lat 80. szerokie spektrum praktyk wykorzystywania filmu jako narzędzia badania historii zostało określone mianem historiofotii. W swym podstawowym znaczeniu termin ukuty przez Haydena White'a oznacza „reprezentację historii i refleksję nad nią tworzoną w obrazach wizualnych i dyskursie filmowym”.¹ Apologeci historiofotii akcentowali zdolność obrazów do oddania wizji przeszłości w całej jej złożoności wykraczającej poza ograniczenia linearnej historiografii. W tej perspektywie właśnie film, operujący nie tylko słowem, ale również dźwiękiem i obrazem, dysponowałby możliwością ożywienia historii, wprowadzenia w ruch obrazów i słów będących autentycznym echem przeszłości, a nie tylko jej interpretacją.

Tymczasem spośród głównych argumentów wytaczanych przez krytyków (audio) wizualnej historii najczęściej powraca „dyskursywna słabość” obrazów, ich „mały ładunek informacyjny”, uprzywilejowanie opisu w miejsce historiograficznej analizy, niezdolność zawarcia w obrazach polemiki z innymi reprezentacjami przeszłości historycznej, opatrzenia przypisami prezentowanych stanowisk, jak również potwierdzenia wiarygodności źródeł. Ten zestaw uzupełnia właściwa przedstawieniom ikonizującym tendencja do uproszczeń i w konsekwencji nieścisłości, oraz możliwość manipulacji bazującej na indeksalnej naturze obrazów filmowych².

Krytyka historiofotii stanowi echo polemiki toczącej się od wielu lat w środowisku historyków. Wątpliwości dotyczące poznawczej wartości obrazu przypominają te, jakie kierowano pod adresem historii określonych przez Ewę Domańską mianem „niekonwencjonalnych”, czy „alternatywnych”. W swym uprzywilejowaniu wydarzeń i postaci pozornie nieznaczących, te odmienne formy kształtowania dyskursu o przeszłości wykraczały poza granice tradycyjnej historiografii politycznej. Sam tryb ich badania różnił się też znacznie od metod z ducha pozytywistycznych. Do pisarstwa historycznego przeniknęła terminologia wypracowana m.in. na gruncie psychoanalizy czy szeroko pojętej teorii krytycznej. Zresztą to właśnie w pismach przedstawicieli Szkoły Frankfurckiej, zwłaszcza Waltera Benjamina, Theodora Adorno i Siegfrieda Kracauera odnajdziemy pierwsze ciekawe próby powiązania wiedzy historycznej i poznania oferowanego przez obraz fotograficzny czy filmowy. Dla tych autorów charakterystyczna była też inklinacja ku poetyce fragmentu, koncentracja na akcydensach rzeczywistości, którym przywracano rangę wydarzenia, co w przyszłości stać się miało jednym z głównych wyznaczników „historii postmodernistycznej”³.

Wiele zarzutów kierowanych pod adresem historiofotii trafia celnie w historyczne filmy fikcyjne, starające się stworzyć spójną narrację na temat przeszłości. Trudniej byłoby jednak przeprowadzić równie udaną krytykę filmów z pogranicza kina niefikcyjnego i awangardowego. Do tych hybrydycznych form nawiązuje w zakończeniu swojego eseju Robert A. Rosenstone, wskazując, że dialogiczny charakter obrazów tworzących dyskurs

takich filmów jak *Bez słońca* (*Sans Soleil*, 1983) czy *Daleko od Polski* (*Far from Poland*, 1984), dorównuje, a może wręcz przekracza możliwości wyrazowe słowa pisanego. „W ostatnich latach reżyserzy z różnych krajów zaczęli realizować filmy, których intelektualna gęstość przypomina walory słowa pisanego i które proponują odkrywcze sposoby zajmowania się materiałem historycznym. Porzucając tradycyjne gatunki, filmowcy ci poszli w kierunku nowych form kina, zdolnych do podejmowania poważnych zagadnień społecznych i politycznych. Najlepsze z ich dzieł pozwalają na więcej niż jedną interpretację zdarzeń; przedstawiają świat jako wieloaspektowy, złożony i nieokreślony, nie zaś jako serię zamkniętych, gładkich, linearnych opowieści⁴”.

To, co Rosentone uznał za wartościowe w filmach Chrisa Markera czy Jill Godmilow, ich otwarcie na wieloaspektowość świata, uprzywilejowanie polifonicznego dyskursu w miejsce narracji teleologicznej, sygnalizuje centralne zagadnienia debaty nad wartością poznawczą oferowaną przez obraz. Jak wspomnieliśmy, krytyka historiofotii koncentrowała się m.in. na „dyskursywnej słabości”, uproszczeniach i nieścisłości jakoby immanentnie związanych z obrazem. Ale jednocześnie ta niesprowadzalność obrazu do słowa, ta osobliwość (audio) wizualnego dyskursu, wydaje się też jego największym atutem. To dzięki niej sens zawarty w obrazie, dynamizowany dodatkowo słowem, muzyką, montażem, nie wyczerpuje się w pojedynczej artykulacji, ale pracuje, a wraz z nim zawarta w tych obrazach historia.

W dalszej części tekstu zajmę się przykładami filmów, które podobnie jak awangardowe dokumenty przywołane przez Rosenstone’a, tworzą struktury pozwalające zamkniętej w obrazach historii przemówić. Ich autorzy – choć przyjmując różne strategie i w różnym celu – sięgają po obraz z uwagi na jego zdolność do wywołania traumatycznego doświadczenia, poruszenia widza i otwarcia go na nowe rozumienie historii.

Trzy filmy, których twórcy – posługując się odmiennie pojmowaną techniką kompilacji – wykorzystali w swoich filmach francusko-niemieckie kroniki propagandowe z lat 1940-1944, to *Smutek i litość* (*Le chagrin et la pitié*, 1969) Marcela Ophülsa, *Wojna jednego człowieka* (*La Guerre d'un seul homme*, 1982) Edgardo Cozarinsky’ego i *Oko Vichy* (*L’œil de Vichy*, 1993) Claude’a Chabrola. W każdym z tych filmów oryginalny materiał kronik został poddany pracy montażu. Trzeba jednak pamiętać, że wcześniej same te kroniki były owocem różnego typu operacji montażowych.

W swojej monografii filmu kompilacyjnego Jay Leyda posługuje się kategorią kompilacji w odniesieniu do podgatunku kina niefikcyjnego, którego podstawową zasadą organizacji jest montaż. Dzięki odpowiedniemu łączeniu ujęć, opatrywanych nieraz komentarzem narratora lub śródnapisami, twórcy filmów kompilacyjnych zdolni byli „pokazać” na ekranie to, czego w istocie nie udało się zarejestrować. Obrazy w filmach kompilacyjnych funkcjonowały więc bardziej jako ilustracje, niż jako rejestracje *sensu stricto*. Wybór fragmentów włączanych do filmu podyktowany był raczej odpowiednim skorelowaniem z dyskursem filmu, niż rzeczywistym, czasoprzestrzennym związkiem obrazu z przedstawianym w filmie problemem. Przykładem mogą tu być ujęcia filmowe, które powracają na przestrzeni kolejnych dekad w różnych filmach dokumentalnych, niezależnie od pierwotnego kontekstu geograficznego i historycznego. Bohaterka eseju filmowego Chrisa Markera *Level Five* (1996) zwraca uwagę na to zjawisko, wspominając o ujęciu japońskiego żołnierza – „Gustawa” – płonącego po ataku z użyciem napalmu. Obraz ten powracał w wielu innych filmach dokumentalnych, niezależnie od pierwotnego kontekstu, stając się swoistym symbolem przetwarzającym rzeczywistość na potrzeby ideologicznego oddziaływania: „Nieznany żołnierz w pełnym rynsztunku, trzymający swą własną pochodnię. Wożony po polach bitewnych jak wojenny artysta w trasie z unikalnym występem. Gustaw na Filipinach, Gustaw na Okinawie. Widziałam go nawet w filmie traktującym o wojnie w Wietnamie, płonącego nieprzerwanie od dwudziestu lat”.

Powyższe uwagi wymagają jeszcze drobnego uściślenia definicji filmu kompilacyjnego, czy raczej jego typów. Bardzo często napotkać można synonimiczne traktowanie takich terminów jak film kompilacyjny, film *found footage*, film oparty na materiałach archiwalnych. Według definicji zaproponowanej w opracowaniu Jeya Leydy film kompilacyjny określa sama metoda pracy na materiałach już istniejących, a więc montaż. Trzeba też zaznaczyć, że twórcy filmów „montażowych” sięgają po materiał o bardzo różnorodnej proveniencji. Właśnie w oparciu o typ wykorzystanych w filmach kompilacyjnych materiałów należałoby odróżnić filmy oparte na materiałach archiwalnych (*archival footage*) i filmy wykorzystujące materiały znalezione (*found footage*). W tym właśnie kontekście Michael Zryd zwrócił uwagę na nietożsamość tego, co kryje się pod terminami „*footage*” i „*archival footage*”. Etymologia „*found footage film*”, jak pisze Zryd, wskazuje na metodę odkrywania znaczeń ukrytych w materiałach filmowych. Słowo „*footage*” nie oznacza po prostu taśmy, ale odpadki

(*waste, junk*), w których skarby (*treasures*) mogą być dopiero znalezione (*found*).⁵ Materiały „znalezione” pochodzą najczęściej z prywatnych kolekcji i w przeciwieństwie do archiwów (*archival footage*) nie posiadają oficjalnego (potwierdzonego instytucjonalnie) statusu dokumentu historycznego⁶. Z tym wiąże się oczywiście konsekwencje natury estetycznej czy artystycznej. Niejednorodność obrazów wykorzystywanych przez twórców *found footage* pociąga za sobą odmienny typ uprawianego przez nich kina, a w przypadku realizacji filmów o tematyce historycznej, także odmienny typ prezentowanej wizji historii. Jeśli więc twórca dysponujący dostępem do oficjalnych zbiorów archiwalnych może sobie pozwolić na zbudowanie przy użyciu obrazów w miarę spójnej narracji historycznej, to filmowiec posługujący się materiałami znalezionymi skazany jest niejako na działanie na marginesach historii, a więc na uprawianie „historii alternatywnej”.⁷ Zdarza się jednak, i jest to przypadek filmów, które postaram się omówić w niniejszym tekście, że twórcy sięgają co prawda po materiał archiwalny – a więc homogeniczny, pochodzący z archiwów, o potwierdzonym instytucjonalnie statusie dokumentu historycznego – ale już w procesie kompilowania tych materiałów wykorzystują strategię właściwą twórcom *found footage*.

Materiały archiwalne wykorzystane przez autorów interesujących nas tu filmów powstały w latach 1940-1944 w ramach kolaboracyjnej polityki francusko-niemieckiej. Przeważająca część z nich pochodziła z wytwórni niemieckiej usytuowanej w okupowanym Paryżu, ale wiele powstało również w nieokupowanej do listopada 1942 strefie rządów Vichy.

Za symboliczny początek aktywnej francuskiej kolaboracji z Niemcami, także w zakresie propagandy wojennej, uznaje się wydarzenia będące bezpośrednią konsekwencją brytyjskiego ataku na flotę francuską w Al-Mersa al-Kabir u wybrzeży Algierii 3 i 4 lipca 1940. Działanie Brytyjczyków, w wyniku którego śmierć poniosło ponad 1200 żołnierzy francuskich, miało być podyktowane troską o francuskie okręty, które mogły wpaść w ręce nazistów, osłabiając tym samym siły aliantów.⁸ Wydarzenia te zostały zarejestrowane na filmie przez członków francuskiego Korpusu Filmowego Marynarki Wojennej (*Service Cinématographique de la Marine*). „W zamierzeniu dystrybuowany [przez Francuzów] tylko w strefie nieokupowanej, *La Tragédie de Mers-el-Kébir* przekroczył linię demarkacyjną po tym jak oficjele rządu Vichy odpowiedzialni za kinematografię wymienili go ze swoimi niemieckimi odpowiednikami w zamian za możliwość utworzenia niezależnej jednostki produkującej kroniki wspierające ściśle francuskie interesy”.⁹ Po uzyskaniu materiału Niemcy przemontowali oryginalny układ filmu przygotowany przez propagandystów Vichy, dostosowując jego wydźwięk do antyaliantkiej polityki uprawianej przez nazistów na terenach okupowanych. „W efekcie – pisze Brett C. Bowles – *La Tragédie de Mers-el-Kébir* odegrał kluczową rolę w zdefiniowaniu struktury mającej odtąd regulować produkcję kronik filmowych Vichy, jak również relacjami francusko-niemieckimi w zakresie propagandy filmowej”.¹⁰

Serie przedwojennych francuskich wiadomości filmowych – *Pathé-Journal*, *Éclair-Journal*, *France-Actualités* Daumont – przestały być produkowane po zajęciu północnej Francji przez Niemców. Przez krótki czas po wkroczeniu wojsk nazistowskich do Francji cyrkulowały jeszcze aktualności trzech firm amerykańskich, ale „w trosce o obrazy” Niemcy bardzo szybko zdecydowały się wprowadzić monopol na wiadomości filmowe, naciskając jednocześnie, aby ich filmy dystrybuowane były również na południu kraju.¹¹

Początkowo cotygodniowe kroniki niemieckie (*Die Deutsche Wochenschau*) produkowane od 1940 przez Departament Propagandy Wehrmachtu (*Wehrmachtpropaganda-Abteilung*) były dystrybuowane również na terenach okupowanych. We Francji niemieckie kroniki – opatrzone narracją w języku francuskim i odpowiednio zmontowane – trafiły do kin jako seria *Les Actualités Mondiales* w pierwszym tygodniu sierpnia 1940. W krajach, w których propaganda odgrywać miała szczególnie doniosłą rolę dla politycznego i ekonomicznego sukcesu Niemiec, tworzono z czasem osobne filie produkujące kroniki z wykorzystaniem oryginalnych materiałów filmowych (zarejestrowanych na danym terytorium); był to właśnie przypadek Francji (oddział w Paryżu) i Belgii (oddział w Brukseli).¹²

Chociaż już w początkowym okresie okupacji wspomniany materiał z Al-Mersa al-Kabir zainaugurował przepływ materiałów filmowych przez granicę dzielącą południową i północną Francję, to jednak w praktyce aż do sierpnia 1942, czyli do chwili wprowadzenia wspólnych kronik (*France-Actualités*) na terenie całej Francji, powstające w obu strefach wiadomości filmowe znacznie się różniły. Lejtmotywnym kronik *Actualités Mondiales*, produkowanych i dystrybuowanych przez Niemców w okupowanej Francji, były denuncjowanie, oskarżenia i wykluczenie Żydów, komunistów, aliantów i innych „niepożądanych” w nowym łańdże europejskim. Z kolei propaganda Vichy – wiadomości filmowe *France-Actualités* *Pathe-*

Gaumont i La France en Marche – odwoływała się do jedności społecznej, starań na rzecz odbudowy narodu francuskiego i polityki określanej przez reżim Vichy mianem rewolucji narodowej, zyskującej rosnące poparcie społeczne od czasu klęski Frontu Ludowego. Bowles zaznacza jednak, że oba dyskursy – integracji i wykluczenia – były komplementarne, i że w mniejszym lub większym stopniu, zwłaszcza po wprowadzeniu dekretów antysemitycznych, propaganda Vichy stosowała się do obu z nich.¹³

Z racji zawężenia tematyki niniejszego tekstu do obszaru praktyk filmu kompilacyjnego, trzeba też zaznaczyć, że każdy z omawianych tu filmów, wykorzystujących francusko-niemieckie kroniki propagandowe, sięga po odmienną strategię kompilacji. Pewne kontrowersje może budzić zaklasyfikowanie jako filmu kompilacyjnego dokumentu Marcela Ophülsa *Smutek i litość*. Nie wszystkie materiały wykorzystane przez reżysera mają status „archiwalny”. Wiele z nich to wywiady zarejestrowane przez autorów we współczesnej im Francji i Niemczech końca lat sześćdziesiątych, co przybliżałoby film Ophülsa do nurtu *cinéma vérité*. *Smutek i litość* pozostaje jednak „dokumentem kompilacyjnym” z uwagi na wykorzystany w filmie typ montażu – techniki łączenia partii archiwalnych i wywiadów, tworzące polifoniczną wizję historii. Właśnie ze względu na „nieczysty gatunkowo” sposób potraktowania materiałów archiwalnych i ich ustrukturuwania pośród sieci wywiadów Richard M. Barsam dostrzegł w filmie Ophülsa „nowy typ kompilacji”¹⁴. W partiach niniejszego tekstu poświęconych strategiom montażowym wykorzystywanym przez Ophülsa skupię się jednak wyłącznie na materiałach archiwalnych, wykraczając poza nie tylko wówczas, gdy ich znaczenie konstytuowane jest przez sąsiadujące z nimi wywiady.

Pod koniec lat sześćdziesiątych, kiedy powstał *Smutek i litość*, kroniki z czasów okupacji niemieckiej znajdowały się w archiwach ORTF (L'Office de Radiodiffusion-Télévision Française), spadkobiercy ustanowionej po wojnie RTF (Radiodiffusion-Télévision Française) – nadawcy posiadającego niemal całkowity monopol na przekazy radiowo-telewizyjne w powojennej Francji. Kiedy w 1974 doszło do rozpadu ORTF na siedem instytucji, jedna z nich – INA (Institut national de l'audiovisuel) kupiła zbiór Actualités Françaises¹⁵, z których w niedługim czasie skorzystać mieli Cozarinsky i Chabrol.

Mimo iż producentem filmu Ophülsa była telewizja francuska, dokument nie doczekał się emisji przed 1981. Dwa lata po jego realizacji, w 1971, trafił do kilku paryskich kin w dzielnicy łacińskiej, uczęszczanych głównie przez młodzież studencką, gdzie cieszył się sporym powodzeniem i zszedł z ekranów dopiero pod koniec 1972.

Za decyzję odmowy telewizyjnych pokazów *Smutku i litości* odpowiedzialny był ponoć Jacques Chaban-Delmas, minister w rządzie Georges'a Pompidou. Miał on skierować polecenie zablokowania filmu bezpośrednio do podlegającej rządowi administracji ORTF.¹⁶

Wstrzymanie telewizyjnej emisji dokumentu Ophülsa wiąże się bezpośrednio z tym, co Henry Rousso określił „czasem stłumienia” (1954–1971), który zdaniem autora „Syndromu Vichy”¹⁷ miał się zakończyć dopiero w procesie traumatycznej konfrontacji z przeszłością. Ten etap, przypadający na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte określony przez Rousso mianem „stłuczonego zwierciadła” symbolicznie zainaugurował film Ophülsa.¹⁸

Za pośrednictwem otwierającej *Smutek i litość* planszy z autorskim komentarzem dowiadujemy się, że obok „kroniki czasów okupacji” dokument jest też swoistym studium stosunków francusko – niemieckich i francusko – brytyjskich. W dalszej części niniejszego tekstu, poświęconej kompilacji kronik autorstwa Claude'a Chabrola, przekonamy się jak znaczącą rolę dla określenia perspektywy odbioru obrazów może odegrać taki „wstęp”. Jeśli zwolennicy historiofotii uprzywilejowywali narrację o przeszłości wyrażoną w obrazach z uwagi na ich zdolność oddania wieloznaczności i złożoności relacji między wydarzeniami, to takie ustabilizowanie obrazu za pomocą komentarza słownego, swoistej „instrukcji lektury”, może w znacznej mierze ograniczyć tę zdolność. W przypadku dokumentu Ophülsa odautorska informacja o tematyce filmu nie zawęży jednak, ani tym bardziej nie narzuca perspektywy odbiorczej. Pojęcie „kroniki” zdaje się wręcz wskazywać na brak interpretacji ukazanych faktów, tymczasem sformułowanie „studium stosunków” nie mówi jeszcze nic o ich charakterze. Jeśli dodamy, że twórcy zrezygnowali z narracji ponadkadrowej strukturującej wywiad i partie archiwalne, należałoby przyjąć, że – przynajmniej w założeniu – zdecydowali się przedłożyć wielogłos nad pojedynczą perspektywę. Istotnie, *Smutek i litość* jest wielogłosem historii, pozbawioną uprzywilejowanego centrum kompilacją obrazów i wypowiedzi reprezentujących różne opcje polityczne, doświadczenia wojenne i punkty widzenia w ocenie przeszłości.

Metoda kompilacji nie wyklucza oczywiście autorskiego dyskursu. Nawet rezygnując z komentarza ponadkadrowego twórcy mogli „wypowiedzieć się ustami innych” sięgając po

subtelniejsze od narracji słownej techniki montażowe, umożliwiające podporządkowanie poszczególnych wypowiedzi nadrzędnej narracji Ophülsa¹⁹. Nie rezygnując z ukazania własnego stanowiska, reżyser rozpraszając je jednak w głosach swoich rozmówców i w znaczeniach implikowanych przez wykorzystane w filmie obrazy. Taką intencję potwierdza wypowiedź autora *Smutku i litości* dla „Cahiers du Cinema”: „Myślę, że pokazując punkty widzenia innych, poprzez to zestawienie szybko możemy się zorientować, co myśli gość za kamerą. Ale ja nie chcę na siłę pokazać tego, co myślę. Zwłaszcza jeśli chodzi o problemy oprawców i ofiar. Gdybym wykorzystywał myśli i słowa innych po to, by wyartykułować moje przekonania, mój własny punkt widzenia, byłaby to forma imperializmu”.²⁰

Obok licznych wywiadów, ważną rolę w *Smutku i litości* odgrywają materiały archiwalne. Część z nich reżyser wykorzystał w sposób czysto ilustracyjny, umieszczając obraz bez oryginalnego komentarza w tych partiach filmu, w których korespondowały one z wypowiedziami interlokutorów. Pochodzenie kronik jest w tych miejscach trudne do określenia, ponieważ w ramach wojennej propagandy bardzo często te same materiały pojawiały się w filmach francuskich, jak i niemieckich. Ponadto autorzy wykorzystują w tych partiach jedynie bardzo krótkie fragmenty ilustrujące działania wojenne, co dodatkowo utrudnia ich identyfikację.

Jeśli jednak kroniki frontowe wykorzystywane były w sposób ilustracyjny, i w konsekwencji swobodnie montowane, to już propaganda filmowa poświęcona codziennemu życiu w okupowanej i nieokupowanej strefie Francji zainteresowała autorów na tyle, że postanowili włączyć do filmu całe, nieraz bardzo rozbudowane, ich sekwencje. W pierwszej części *Smutku i litości* Ophüls sięgnął m.in. po dystrybuowane w strefie okupowanej *Actualités Françaises*, oraz *Pathé-Journal* i *Gaumont-Actualités*, które pokazywane były w strefie Vichy. Ten zestaw uzupełniają niemieckie materiały propagandowe *Die Deutsche Wochenschau*. Zaczniemy od kronik powstających na północy Francji. Podczas gdy jedną z konstytutywnych cech tej propagandy był „dyskurs wykluczenia”, nie należy lekceważyć dokumentalnej wartości tych obrazów. Pomimo propagandowego charakteru, w wielu przypadkach kroniki francusko – niemieckie nie tylko nie fałszowały rzeczywistości, ale przeciwnie, obnażały ją w sposób skrajnie, by tak rzec, naturalistyczny.

Przykładem obrazu, w którym rzeczywistość czasów okupacji podlega równolegle zniekształceniu i obnażeniu, jest pojawiająca się w filmie Ophülsa kronika poświęcona niedoborom. Wstawkę materiału archiwalnego poprzedza reżyser wypowiedzią Pierre’a Mendèsa-France o sytuacji materialnej we Francji w latach wojny: braku podstawowych artykułów, przede wszystkim odzieży i żywności. Swoistym kontrapunktem do tej wypowiedzi jest kronika – pochodząca prawdopodobnie z serii *Actualités Mondiales* – poświęcona opatentowanemu właśnie wynalazkowi, jakim były „jedwabne pończochy bez jedwabiu”, czyli farbowanie nóg mające imitować jedwabne pończochy. W kontekście wcześniejszej wypowiedzi Mendèsa-France reklamowana tu „część garderoby” była prawdopodobnie ostatnią rzeczą zaprzatającą głowę Francuzkom, co oczywiście nie oznacza, że moda całkowicie straciła na znaczeniu w okresie okupacji. Władze okupacyjne w północnej Francji starały się podtrzymywać złudzenie „normalności pomimo”, organizując pokazy mody, otwierając giełdę, czy tor wyścigów konnych; kwitło życie kulturalne, produkowano filmy, odbywały się wernisaże.

Wspomniana kronika prezentuje zalety wynalazku sugerując, że jego pojawienie się doprowadzi wkrótce do zniknięcia z krajobrazu Paryża charakterystycznego gestu podciągania przez kobiety oczek. Upokarzająca propozycja farbowania nóg ma w sobie coś z surrealistycznego żartu, dlatego tym silniej wybrzmiewa w niej charakterystyczny rys okupacyjnej rzeczywistości. Kronika ujawnia oczywiście trudną sytuację materialną, jaka stała się chlebem powszednim wielu Francuzów po złożeniu broni. Mimo polityki aktywnej kolaboracji rządu Vichy, Francja była jednym z dotkliwiej eksploatowanych przez nazistów krajów europejskich.²¹

Dodatkowe znaczenie powyższej reklamy ujawnia się w sąsiedztwie pojawiającego się w tej samej kronice wystąpienia Alphonsa de Châteaubrianta. To, co zwraca uwagę w zestawieniu reklamy pończoch z orędziem faszystowskiego francuskiego pisarza, to uderzająca dysproporcja poruszanych w tych obrazach tematów. Ten paradoksalny „montaż” kryje jednak pewien wspólny mianownik. Zwracając się do narodu tonem i gestem przywodzącym na myśl dobrotliwego patriarchę Pétaina, Châteaubriant podkreśla kluczową rolę, jaką w Europie zjednoczonej po zwycięstwie Hitlera odegrać by miała Francja. Sąsiedztwo obu bloków tematycznych zdaje się sugerować, że będąca częścią składową okupacyjnej rzeczywistości propozycja farbowania nóg, to jedynie chwilowa niedyspozycja, która zniknie,

jak tylko zmieni się społeczne nastawienie wobec Niemców. Nie powinno więc dziwić, że Châteaubriant zamyka swoje wystąpienie wyrażając nadzieję, że jego słowa sprawią, że w przyszłości „collaboration” nabierze dla Francuzów nowego znaczenia. Charakterystyczną cechą kronik francusko – niemieckich jest zresztą to, że słowo „kolaboracja” odmieniane jest tam przez wszystkie przypadki, pojawiając się w najróżniejszych kontekstach. Wynikało to ze starań propagandystów by oczyścić to pojęcie z pejoratywnych konotacji, jakich nabrało wraz ze społecznym sprzeciwem wobec politycznej współpracy rządu Vichy z Niemcami.

Dodajmy też, że będąc jaskrawym przykładem kolaboracyjnego dyskursu polityków Vichy, wywód Monsieur Châteaubrianta jest jednak „prawdziwy” o tyle, o ile odzwierciedla ambicje i nadzieje wielu Francuzów na odzyskanie dawnej pozycji ich państwa w Europie. W dużej mierze to właśnie sentyment za odchodzącym w przeszłość imperium francuskim tłumaczy poparcie społeczne dla Pétaina (poparcie dla polityka uosabiającego idee, których znaczenie nie straciło bynajmniej na ważności z chwilą wyzwolenia przez aliantów). Ten sam sentyment długo pozwalał społeczeństwu przyrywać oko na próby przyjęcia przez Francję postawy aktywnej kolaboracji bez wyraźnych nacisków ze strony okupanta. Należy pamiętać, że „dyskurs wykluczenia” był charakterystyczny zarówno dla nazistów, jak i dla zwolenników rewolucji narodowej, a stanowiący ważny element tej retoryki antysemityzm ma korzenie we francuskim nacjonalizmie przynajmniej od lat 30. Lejtmotywną książki Roberta O. Paxtona, poświęconej Francji Vichy były nie tyle zerwania, co właśnie ciągłości w polityce francuskiej pierwszej połowy dwudziestego wieku.²²

W opisaną powyżej sekwencję wypowiedzi Mendès-France została kontrapunktowo zestawiona z materiałem propagandowych kronik. Technika kontrapunktu, także muzycznego, jest jedną z charakterystycznych cech stylistycznych kina Marcela Ophülsa.²³ Kompilując materiały nie poprzestaje on na prostym szeregowaniu według tematu, ale stara się poprzez odpowiednie zestawienia wytworzyć wokół ilustrowanych problemów dialektyczne napięcia uniemożliwiające ich jednoznaczną ocenę. Tak jest w przypadku wykorzystanej przez reżysera kroniki z wizyty marszałka Pétaina w Tuluzie, Lyonie i Marsylii w grudniu 1940. Zdjęcia te zostały zarejestrowane przez propagandystów Les Actualités Mondiales i dla widzów w strefie okupowanej były pierwszą od zakończenia wojny okazją zobaczenia Pétaina, który do Paryża trafić miał dopiero w kwietniu 1944, na cztery miesiące przed wyzwoleniem. Materiał archiwalny poprzedza Ophüls wypowiedziami polityków francuskich, Georges Bidault (premiera Francji w latach 1949-50, prezesa Narodowej Rady Oporu) i Jacquesa Duclos (senatora z ramienia Francuskiej Partii Komunistycznej, sekretarza działającej w podziemiu PCF). Rozmówcy Ophülsa komentują fenomen popularności Pétaina. Bidault mówi o właściwej narodowi francuskiemu potrzebie autorytetu, silnej władzy, i o paternalistycznym charakterze francuskiego społeczeństwa. Duclos dodaje, że wizerunek nieco zniedołężniałego staruszka, który „oddął się Francji” – symbolicznie „biorąc na siebie” historyczną, a także moralną odpowiedzialność za kurs obrany w polityce międzynarodowej – zwiększał tylko kredyt zaufania przyznany mu przez społeczeństwo. Bohater bitwy pod Verdun, prawdziwy patriota, dobroduszny staruszek o łagodnym usposobieniu nie mógł przecież zaszkodzić Francji. Dalej następuje kompilacja pozbawionych oryginalnego komentarza zdjęć z podróży Pétaina po miastach południowej Francji. Widzimy m.in. młode marsylianki wręczające marszałkowi bukiet kwiatów, ogromny plakat z hasłem „Vive Pétain, Vive France!”, matkę podnoszącą dziecko, tak by wódz mógł uścisnąć jego rękę, zbliżenia rozentuzjuszowanych twarzy. Ten propagandowy obrazek Ophüls dodatkowo wyjaskrawia opatrując go piosenką Maurice’a Chevaliera.

Głos francuskiego piosenkarza jest w *Smutku i litości* wielokrotnie powracającym lejtmotywnym. Jako gorący zwolennik marszałka, Chevalier spotykał się po wojnie z oskarżeniami o kolaborację; zarzucano mu też, że dawał występy dla niemieckich żołnierzy. Chevalier dementuje te pogłoski w powojennym wystąpieniu, które zamyka dokument Ophülsa. Reżyser, nie bez ironii, wygrywa niejednoznaczność postawy piosenkarza czyniąc z niej metaforyczny komentarz do zdrady Pétaina,²⁴ ale można przypuszczać, że również do postawy wielu Francuzów, którzy za cenę „świętego spokoju”, zdecydowali się poprzeć reżim Vichy.

W kolejnych zdjęciach, także przy akompaniamencie Chevaliera, widzimy marszałka Pétaina w Marsylii, witającego się z hierarchą kościelnym u stóp katedry La Major,²⁵ składającego wieniec pod pomnikiem francuskich żołnierzy poległych w wojnach kolonialnych; obserwujemy jak wręcza orderzy żołnierzom Francuskiego Legionu Weteranów, paramilitarnej organizacji założonej w 1940 przez Xaviera Vallata, mającego w niedalekiej przyszłości objąć funkcję komisarza generalnego do spraw żydowskich. Sekwencję zamykają

zdjęcia z wizyty w Tuluzie, gdzie Pétain przemawia z balkonu, a wiwatujący tłum odpowiada mu charakterystycznym faszystowskim pozdrowieniem.

Ironia i muzyka w funkcji komentarza do wydarzeń historycznych, będące narzędziami Ophülsa w przywołanej wyżej scenie, mogą z pewnością budzić zastrzeżenia ortodoksyjnych historyków. Napotykanie tu zabiegów montażowych, sposób łączenia obrazu i dźwięku, materiałów archiwalnych i wywiadów, dalekie są od precyzji charakteryzującej dyskurs kształtowany w języku. Sięgając po tak niekonwencjonalne techniki reżyserowi udało się jednak przywrócić to, co stanowiło o traumatycznym charakterze tych obrazów, co nie pozwalało na jednoznaczne ustosunkowanie się do nich, a w konsekwencji ich wyparcie. Byłoby to może tym bardziej uzasadnione, że jak każda propaganda, francuskie i niemieckie kroniki stanowiły z gruntu fałszywy obraz rzeczywistości, który – gdy tylko pojawiła się taka możliwość – należało zanegować. Ophüls dostrzegł jednak, że przy odpowiednim „dostrojeniu” można wydobyć z tych kronik jakąś prawdę historyczną.

Po materiał filmowy z oficjalnej wizyty Pétaina w miastach południowej Francji sięgnęli także Edgardo Cozarinsky i Claude Chabrol. W przeciwieństwie do Ophülsa, Cozarinsky ograniczył się do wykorzystania materiałów archiwalnych, nie konfrontując ich bezpośrednio z głosami współczesności. Źródłem tego pomysłu była propozycja producentów INA, dla których pracował wówczas argentyński reżyser. W latach siedemdziesiątych Narodowy Instytut Audiowizualny we Francji pozwolił wielu artystom na realizację śmiałych eksperymentów filmowych. W produkcjach INA z tego okresu widać wyraźną predylekcję dla form hybrydycznych, przekraczających granice gatunków i rodzajów, form telewizyjnych i *stricto* kinowych²⁶. W latach 70. i 80. pod auspicjami INA powstała m.in. telewizyjna seria *France/tour/detour/deux/enfants* (1977-78) Godarda i Miéville, eksperymentalny dokument *Hitler – film z Niemiec* (*Hitler - ein Film aus Deutschland*, 1977) Hansa-Jürgena Syberberga, filmy Chantal Akerman, Agnes Vardy, Raoula Ruiza czy Chrisa Markera.

W INA film Cozarinsky’ego miał zainaugurować nurt dokumentów, w których na drodze zderzenia obrazów pochodzących z kronik i starych filmów fabularnych z subiektywnymi narracjami wybitnych postaci ze świata szeroko pojętej kultury, miało dochodzić do demitologizacji francuskiej historii.²⁷ Propozycja dyrektorów programowych INA pojawiła się na kilka lat przed zwycięstwem Mitteranda w wyborach prezydenckich, co zwiastować miało odwilż we francuskich mediach; nie wynikała więc tylko z przychylnej koniunktury, ale miała charakter polityczny *par excellence*. Pamiętajmy, że nieco ponad dziesięć lat wcześniej dokument Ophülsa uznany został za „obrazoburczy”, szkalujący wizerunek *Résistance*, który dla gaullistów był narzędziem odbudowy francuskiej tożsamości narodowej. Parafrazując Henry’ego Rousseau, decyzję inauguracji cyklu dokumentów dekonstruujących francuską historię, należałoby więc czytać jako symptom gotowości Francuzów, a przynajmniej ważnej instytucji kształtującej francuską opinię publiczną, do odbudowy tożsamości narodowej nie w oparciu o mity, ale odłamki „rozbitego zwierciadła”. Dodajmy, że w 1981, u progu rządów pierwszego socjalistycznego prezydenta Francji, zielone światło dla filmu Ophülsa, oznaczało też, że kompilacyjny dokument Cozarinsky’ego traktujący o Francji Vichy i latach okupacji nie będzie zepchnięty wyłącznie do dystrybucji arthouse’owej i festiwalowej, ale trafi też do francuskiej telewizji.

W *Wojnie jednego człowieka* obrazy pochodzące z kronik Actualités Mondiales (1940-42) i France-Actualités (1942-44) reżyser konfrontuje z fragmentami wpisów pochodzących z dziennika niemieckiego pisarza Ernsta Jüngera. W latach okupacji Francji przez wojska niemieckie Jünger przebywał w Paryżu. Jak pisze Sławomir Błaut w posłowie do polskiego wydania dzienników, Jünger „jako kapitan rezerwy w sztabie komendatury (...) zajmował się kwestiami sądownictwa wewnętrznego wermachtu, cenzurą wewnętrzną, prawdopodobnie także cenzurą dzieł o tematyce militarnej, ale przede wszystkim kontaktami formalnymi, a także, co ważniejsze, nieformalnymi między elitami niemieckimi a francuskimi, między sztabami czy frontami”²⁸. Pisanie dziennika rozpoczął w 1939, kontynuował przez cały okres wojny, aż po okres okupacji Niemiec przez aliantów.

Mimo portretu szlachetnego humanisty wylaniającego się z dzienników paryskich, swoistym intertekstem biografii pisarza pozostaje nie tylko jego służba w niemieckiej armii na frontach I i II wojny światowej, ale też okres międzywojenny, kiedy w swoich pismach wyrażał idee uznane przez jego krytyków za faszystowskie.²⁹ Innymi słowy, trudno wyizolować wypowiedzi Jüngera pochodzące z dzienników z szerszego kontekstu jego pism i jego biografii. Ta niejednoznaczność życiorysu niemieckiego pisarza stanowi jednak o sile filmu Cozarinsky’ego i proponowanej przez niego wizji historii. Jeśli w przypadku kronik ich propagandowy charakter uniemożliwiał proste uznanie ich dokumentalnej wartości,

to w przypadku Jüngera biografia pisarza uniemożliwia widzom prostą identyfikację z jego narracją, jak i przyznanie jej uprzywilejowanego poznawczo statusu. Nawet jeśli słowa z dzienników autora „Promieniowania” pojawiają się tu w funkcji komentarza, to nie są one „miejscem prawdy”, jak sugerowane jest to zazwyczaj w klasycznych, telewizyjnych dokumentach kompilacyjnych. Nie oznacza to oczywiście, że w filmie Cozarinsky’ego nie pojawia się żadna „prawda historyczna”; nie jest ona jednak podana wprost. Wyłania się raczej z dialektycznych zderzeń oficjalnych obrazów i subiektywnej narracji wraz z ożywianymi przez nie intertekstami.

Osiągnięty w ten sposób efekt polifonii historycznego dyskursu przywodzi na myśl metodę Ophülsa. Rezygnując z rejestracji własnych obrazów i „oddając głos” Jüngerowi, Cozarinsky nie porzuca jednak całkowicie możliwości autorskiej wypowiedzi, co zarzucał mu Phillip Lopate. W tekście poświęconym poetyce eseju filmowego Lopate utrzymywał, że reżyser ogranicza się do zestawienia materiałów archiwalnych i słów Jüngera, nie uzupełniając narracji zapisem własnych myśli³⁰. Taka argumentacja przypomina niegdyśsze konstatacje Elizabeth Bruss o niemożności sprostania wyznacznikom autobiografizmu w kinie, m.in. z uwagi na kolektywny charakter realizacji filmowej i nieuchronną mediatyzację myśli autora przez konkret widzialnego świata. Przypomnijmy raz jeszcze, że mimo sięgnięcia po wypowiedzi z dzienników Jüngera, nie pełnią one w filmie Cozarinsky’ego funkcji klasycznego komentarza, ale raczej kolejnego obok obrazów środka, za pomocą którego reżyser konstruuje narrację historyczną. Mimo iż mamy tu do czynienia z polifonią, historią przemawiającą wieloma głosami osadzonymi w wieloznacznej, amorficznej strukturze, autonomia autora nie zanika całkowicie i możliwe jest wskazanie miejsc wyraźnego ujawniania się jego sądów. W wywiadzie z Thomasem Elsaesserem Cozarinsky przyznał, że montując kroniki z czasów okupacji z wpisami z dzienników Jüngera zależało mu na stworzeniu nieoczywistej, nienarzucającej się widzom struktury dyskursywnej, w której jednak – po kilkakrotnym obejrzeniu – ujawniać się będą swoiste „rymy”, paralele między pozornie oderwanymi od siebie obrazami i wypowiedziami.³¹

W strukturze narracyjnej filmu Cozarinsky’ego uderzające jest porzucenie przez autora ścisłej chronologii prezentowanych kronik, a często także jakiegokolwiek synchronizacji tych kronik z wypowiedziami pochodzącymi z dzienników Jüngera. Przez brak synchronizacji rozumiem tu zarówno dystans między okresem, z którego pochodzą obrazy archiwalne i towarzyszące im „komentarze”, jak i – przynajmniej pozorny – brak dyskursywnej korelacji między zawartością kadru, a tym, co komunikuje narracja słowna. Chociaż film rozpoczyna się obrazami wkroczenia wojsk niemieckich do Paryża, a kończy zdjęciami z wyzwolenia, to wielokrotnie zdarza się, że narracja cofa się, pojawiają się nieuzasadnione czytelnie elipsy, znów powroty do wcześniejszych kronik itd. To samo, jak wspominaliśmy, dotyczy wplatanych w film zapisków z dzienników Jüngera, które funkcjonują raczej jako kontrapunkt, niż komentarz *sensu stricto*.

Wróćmy teraz do kroniki Les Actualités Mondiales z propagandowej wizyty marszałka Pétaina w miastach południowej Francji. Jak pamiętamy, subwersja Ophülsa dokonana na tych materiałach polegała przede wszystkim na pobudzającym historyczny dialog osadzeniu tej kroniki w strukturze wywiadów, jak również na ironicznym zestawieniu „oficjalnych obrazów” z piosenką Chevaliera. Mimo iż Cozarinsky ograniczył się do wykorzystania materiałów archiwalnych, nie uzupełniając ich głosami ze współczesności, dyskurs historyczny wyłaniający się ze skonstruowanej przez niego struktury montażowej, jest równie misterny. Partię kroniki ukazującą wizytę Pétaina w miastach południowej Francji w grudniu 1940 poprzedza bliźniaczy materiał zarejestrowany w listopadzie tego samego roku podczas wizyty Adolfa Hitlera w miastach regionu Akwitania, gdzie wódz III Rzeszy spotkał się z generałem Franco. Cozarinsky zastąpił oryginalny komentarz z tej kroniki wpisem z dziennika Jüngera z 29 maja 1941, w którym mówi on o otrzymaniu rozkazu nadzorowania egzekucji dezertera³². Jako tło muzyczne tych obrazów i narracji niemieckiego pisarza reżyser wykorzystał preludium do opery „Palestrina” Hansa Pfitznera. Muzyka, co istotne, pełni w dokumencie Cozarinsky’ego funkcję strukturującą. Film został podzielony na cztery segmenty: „Andante con moto”, „Adagio ostinato”, „Rodno Tenebroso” i „Finale”. W dwóch pierwszych pojawia się muzyka „aryjczyków” – Hansa Pfitznera i Richarda Straussa, a w kolejnych kompozycje „degeneratów” – Arnolda Schönberga i Franza Schreкера.³³

Muzyka Pfitznera pełni rolę dodatkowego spójnika, łączącego kroniki z obu propagandowych podróży, Hitlera i Pétaina, wzmacniając porównanie obu postaci. Ten sam cel, ostatecznej dyskredytacji wizerunku „dobrotliwego patriarchy”, wydaje się mieć wykorzystany w tej sekwencji fragment z dziennika Jüngera, ponieważ nie tylko łączy on

sąsiadujące kroniki, ale symbolicznie projektuje szczegółowy opis egzekucji na postać marszałka. Jeśli jednak ze względu na oblicza kolaboracji rządu Vichy, m.in. w zakresie aktywnej polityki antysemickiej, takie zestawienie skłonni byłibyśmy uznać za uzasadnione, to już – mimo, iż strategia wydaje się podobna – montaż Cozarinsky'ego następujący w dalszej części tej sekwencji, budzić może pewne wątpliwości. Wspomnieliśmy już o braku synchronizacji między okresami, z jakich pochodzą poszczególne kroniki i towarzyszące im wpisy z dzienników paryskich. Było to widać już w opisanym powyżej fragmencie, w którym kroniki Les Actualités Mondiales z listopada i grudnia 1940 opatrzone zostały wpisem Jüngera z maja 1941. Poza dystansem czasowym mieliśmy tu też do czynienia z dystansem faktów: propagandowa podróż Pétaina nie miała żadnego bezpośredniego związku z egzekucją niemieckiego dezertera. Ten montaż posiadał wyłącznie funkcję symboliczną, uchwytą na poziomie konstruowanego przez Cozarinsky'ego dyskursu, a nie posiadającą swojego odpowiednika w rzeczywistości historycznej. Bezpośrednio po fragmencie tych kronik i towarzyszącym im wpisie Jüngera, w kadrze pojawiają się zdjęcia z ekshumacji grobów masowych, podczas gdy narrator odczytuje wpis z dzienników datowany na 10 grudnia 1941, w którym niemiecki pisarz wspomina o tłumaczeniu listów rozstrzelanych zakładników. Cozarinsky w żaden dodatkowy sposób nie identyfikuje obrazów zaczerpniętych z niemieckiej kroniki, podobnie jak Jünger nie daje w swym dzienniku żadnej wskazówki o pochodzeniu rozstrzelanych jeńców. Tymczasem, pojawiające się tu archiwalne zdjęcia pochodzą z nakręconej w 1943 propagandowej kroniki niemieckiej *Im Wald von Katyn* (*W lesie katyńskim*)³⁴, dystrybuowanej także w krajach okupowanych; 7 maja 1943 fragmenty *Im Wald von Katyn* opatrzone narracją w języku francuskim zostały włączone do repertuaru France-Actualités i wyświetlone pod tytułem *La Tragédie de Katyn*³⁵.

Mimo iż wspólną zasadą strukturującą obrazy Pétaina i Hitlera zestawiane z opisem egzekucji niemieckiego dezertera, a wreszcie z obrazami pomordowanych przez NKWD polskich oficerów, wydaje się być montaż intelektualny, sięgnięcie przez reżysera po każdy z tych elementów podlega niewątpliwie innej ocenie. Świadomość pewnych cech charakteryzujących politykę Vichy pozwalała nam zaakceptować porównanie marszałka z Führerem. Czym jednak uzasadnić dokonane przez reżysera zestawienie postaci Pétaina ze zbrodnią katyńską?

Pisałem już o charakterystycznej dla klasycznych dokumentów kompilacyjnych metodzie posługiwania się archiwalnym materiałem wizualnym w funkcji ilustracji. Bywa, że nie jest ważne, jaki był pierwotny kontekst rejestracji danego obrazu, bo widz ma świadomość, że materiał wizualny występuje tylko jako uzupełnienie dyskursu wyrażonego werbalnie przez narratora. Jak pamiętamy, wątpliwości natury etycznej wysunął wobec statusu filmowej ilustracji Chris Marker podając przykład „«Gustawa» płonącego nieprzerwanie od 20 lat”. Czy podobny przykład nadużycia nie zachodzi w przypadku montażu Cozarinsky'ego? Jaką funkcję mają w *Wojnie jednego człowieka* obrazy zarejestrowane przez nazistów podczas ekshumacji masowych grobów polskich oficerów?

Wszelkie próby odpowiedzi na to pytanie są uzależnione od poziomu wiedzy historycznej, jaką na początku lat 80. mogli dysponować widzowie dokumentu Cozarinsky'ego, przede wszystkim we Francji, będącej nie tylko miejscem produkcji i dystrybucji, ale definiującym też kulturowy kontekst realizacji i recepcji tego obrazu. Chodzi więc o określenie horyzontu znaczeń, do którego mógł się odwoływać Cozarinsky sięgając w określonym momencie historycznym po fragmenty *La Tragédie de Katyn*.

Jak wiadomo zbrodnia katyńska, już od momentu ujawnienia wyników ekshumacji przez radio berlińskie 13 kwietnia 1943, stała się na długie lata obiektem skutecznej kontrynformacji (począwszy od Komisji Burdenki) ze strony władz ZSRR. Mimo iż dowody przedstawione przez Sowietów zostały zakwestionowane zarówno w Norymberdze, jak i w raporcie Komisji Maddenam³⁶ do momentu oficjalnego uznania jej za zbrodnię stalinowską, najpierw przez Michaiła Gorbaczowa, 13 kwietnia 1990, a w 1993 przez ówczesnego prezydenta Rosji Borysa Jelcyna, odpowiedzialność za śmierć polskich oficerów pozostawała kwestią „sporną”. Ambiwalencja wokół zbrodni katyńskiej utrzymująca się przez cały okres zimnej wojny, wystarczała Rosjanom, by skutecznie manipulować także zachodnią opinią publiczną. Oczywiście do francuskich mediów dotarły z pewnością wyniki raportu Komisji Maddena, jak również informacje o protestach dyplomacji ZSRR wobec odsłonięcia Pomnika Katyńskiego w Londynie w 1976. Dodajmy też, że w 1971 w Paryżu ukazał się przekład książki Janusza Zawodnego³⁷, w której autor jasno wskazuje, że za zamordowanie polskich żołnierzy odpowiedzialne były służby NKWD. W styczniu tego samego roku, w ramach popularnego telewizyjnego cyklu „Archives du XXème siècle”³⁸ Francuski Instytut Audiowizualny

wyprodukował i wyemitował *Katyn et la censure au sujet de Katyn*, wywiad z Józefem Czapskim, w którym mowa jest nie tylko o stalinowskiej zbrodni, ale i o mechanizmach wypierania tej prawdy przez aliantów po wojnie.

W obliczu starań zaciemnienia „obrazów historii”, nie tylko ze strony dyplomacji ZSRR, wyemitowany dekadę wcześniej telewizyjny dokument (zresztą w formie wywiadu, bez wykorzystania materiałów archiwalnych) i publikacja książki Zawodnego, to jednak za mało by móc sądzić, że w 1981 dla widzów Cozarinsky’ego we Francji, zdjęcia zarejestrowane w Katyniu w 1943 mogły być rozpoznane równie łatwo, jak choćby materiały filmowe z Hiroszimy czy Wietnamu? W konsekwencji możemy przypuszczać, że obrazy z ekshumacji nie były przez tych widzów identyfikowane jako dokumentujące zbrodnię katyńską, ale raczej jako swoista „ilustracja” zbrodni wojennych w ogóle.

Kontrowersje wokół braku identyfikacji tragedii katyńskiej w jej szczególności, czy też wokół braku wskazania strony odpowiedzialnej za jej popełnienie, łagodziłby częściowo silny, emocjonalny wydźwięk wyrażonego przez te obrazy oskarżenia wojny. Podobnie jak narracja zaczerpnięta z dziennika Jüngera, w której mowa jest o egzekucji dezertera z niemieckiej armii, „niezidentyfikowane” obrazy z ekshumacji funkcjonowałyby tu jako wydobywany na powierzchnię, przywracany pamięci obraz polityki czasów Vichy, który reżim Pétaina skrywał skutecznie pod powierzchnią gładkiej propagandy. Kronika z podróży po miastach południowej Francji byłaby tu „obrazem oficjalnym” („miejscem prawdy”), który dekonstruuje słowa niemieckiego pisarza (paradoksalnie – okupanta) i obrazy wojennych zbrodni (paradoksalnie – pochodzące z innego propagandowego filmu); dodajmy też, zbrodni, w których ówczesne władze Vichy zdolne były partycypować, za cenę uznania Francji partnerem w działaniach militarnych i rodzącym się nowym ładzie europejskim³⁹.

Mimo iż trudno do końca zgodzić się z opinią Lopate, że film Cozarinsky’ego pozbawiony jest głosu autora, *Wojna jednego człowieka* różni się wyraźnie od typowych esejów filmowych, dyskursywnych, opierających się na złożonej narracji konstruującej argumenty za pomocą skomplikowanego audio-wizualnego montażu. To prawda, że między odległymi nieraz kronikami pojawiają się tu „rymy”, paralele sugerujące dyskursywne zagęszczenie właściwe autorskiej interwencji, ale nawet w takich przypadkach siła obrazu zdaje się przeważać. Chcąc zinterpretować dany fragment, głos autora uwzględniamy jedynie jako część polifonii, z której utkana jest zawarta w tych obrazach historia. Być może właściwe byłoby więc określenie struktury filmu Cozarinsky’ego mianem kolażowej. Montowane przez niego elementy nie wchodziły tylko w uświadomione przez autora relacje, ich znaczenia nie wyczerpują się w dyskursie, ale wprawiane są w ruch w zetknięciu z każdą nową perspektywą. Wykorzystując francuskie i niemieckie kroniki, Cozarinsky rezygnował nie tylko z własnego komentarza ponadkadrowego, ale czasem i z montażu. Wynikało to z dostrzeżonego przez wszystkich omawianych tu autorów niezwykłego charakteru tych obrazów, w których, jakby na przekór speccom od propagandy, zawierało się coś więcej niż propagandowy przekaz. W tym kontekście symptomatyczna jest wypowiedź Cozarinsky’ego dotycząca „prawdy kina dokumentalnego”: „Jednym z powodów głębokiego braku zaufania, jakim darzę dokumentalną prawdę [*documentary vérité*], jest to, że nigdy nie mam pewności, co te filmy dokumentują. Zasadniczo, to, co uchwyciły [propagandowe] kroniki, było bardzo prawdziwe, tyle tylko, że było to coś innego, niż sądzono, że [te obrazy] wyrażają.”⁴⁰

Przykładem takiego obrazu „przemawiającego samodzielnie”, w pewnym sensie niewymagającego dodatkowego, autorskiego komentarza, może być sekwencja poświęcona modzie paryskiej. Podczas gdy w kadrze obserwujemy pokaz damskich kapeluszy, narrator kroniki informuje, że do ich zaprojektowania wykorzystano nowoczesny syntetyczny materiał, co każe widzieć w tej kolekcji „sukces współpracy [*collaboration*] paryskich projektantów i niemieckich chemików z IG Farben”. Dziś niemiecki koncern chemiczny utożsamiany jest z polityką nazistowską i zagładą europejskich Żydów. To, że w Auschwitz powstał największy w Europie obóz koncentracyjny, było bezpośrednią konsekwencją decyzji jego rozbudowy podjętej przez zarząd IG Farben, zatrudniający m.in. więźniów obozu w Manowicach. Dlatego padające w kronice zdanie o „kolaboracji paryskich projektantów z chemikami z IG Farben”, obok wkładu niemieckiej technologii w francuską modę, zdaje się sugerować udział Francuzów w eksterminacji Żydów. Nie należy raczej przypuszczać, że w 1943 był to celowy komunikat tej niemieckiej kroniki; to raczej rodzaj freudowskiego przeżyczenia powstałego na styku obrazu i słowa, ślad pozostawiony w materiale audiowizualnym jakby przez przypadek, skutek pomyłki. Tak zresztą funkcjonuje wiele spośród omawianych tu kronik.

Archiwalne obrazy wykorzystane przez Cozarinsky’ego zyskują status „znalezionych”, z chwilą gdy ich znaczenie nie zostaje w żaden sposób unieruchomione przez komentarz słowny

czy narrację, ale przeciwnie, ożywione, osadzone w nowej perspektywie uniemożliwiającej łatwą konsumpcję. Jak wspominaliśmy, takiej stabilizującej funkcji nie pełniły w filmie ani komentarze zaczerpnięte z dzienników Jüngera, ani tym bardziej celebrująca wieloznaczność obrazów kolażowa struktura narracyjna.

Niezależnie od intencji reżysera, fragment, w którym Cozarinsky posłużył się filmowym zapisem z ekshumacji ofiar zbrodni katyńskiej, pokazał, że immanentna metodzie kompilacyjnej – przynajmniej w jej nurcie awangardowym – dekontekstualizacja obrazów, może mieć też pewne wady. Bywa, że wieloznaczność staje się przeszkodą, gdy zależy nam na stworzeniu spójnej narracji historycznej.

Można przypuszczać, że to właśnie troska o spójność historycznego dyskursu i miejsce obrazów w narodowej pamięci zdecydowała o typie narracji jaki zastosował Claude Chabrol w *Oku Vichy* (*L'œil de Vichy*, 1993). Podobnie jak to było w przypadku dokumentu Cozarinsky'ego, kompilacyjny dokument Chabrola składa się w całości z materiałów archiwalnych, uzupełnionych fragmentami propagandowych filmów fikcyjnych i niemiecko-francuskich kronik z lat 1940-44. Autorami scenariusza *Oka Vichy* byli dwaj historycy, specjaliści od historii II wojny światowej, zwłaszcza Francji Vichy i ruchu oporu: R. O. Paxton i Jean-Pierre Azéma. Nazwiska tych historyków stanowiły rodzaj legitymizacji prezentowanych przez autorów obrazów przeszłości, czy raczej ich dekonstrukcji. Głównym tematem kompilacyjnego dokumentu Chabrola jest bowiem maszyna propagandowa odpowiedzialna za produkcję fałszywych obrazów rzeczywistości w okupowanej i nie okupowanej Francji.

W 1993 roku zasadnicza część kronik pojawiających się w filmie Chabrola nie mogła już u publiczności wzbudzić poważniejszych kontrowersji. Po wojnie wiele z nich widzowie francuscy mieli już okazję zobaczyć w *Smutku i litości* Ophülsa i w dokumencie Cozarinsky'ego, a także w licznych dokumentach telewizyjnych mniej znanych autorów. Można więc zadać pytanie, jaki był cel – nie tylko ten wprost deklarowany – realizacji *Oka Vichy*?

Podczas gdy Ophüls i Cozarinsky rezygnowali z precyzyjnie strukturującego narrację komentarza ponadkadrowego, Chabrol sięga okazjonalnie po beznamiętny głos narratora, który osadza obrazy w kontekście historycznym. Pozwala to uniknąć nieporozumień, z jakimi mogły się spotkać niektóre partie *Wojny jednego człowieka*. Dodajmy, że rolą komentarza w *Oku Vichy* nie jest jedynie określenie historycznego kontekstu poszczególnych kronik, ale także korygowanie faktów przywoływanych w oryginalnej narracji.

Chabrol zdecydował się też zachować chronologiczny porządek kronik, przez co możemy odnieść wrażenie, że w filmie – niejako bez ingerencji – odtworzona zostaje oficjalna historiofotia niemieckiej i francuskiej propagandy. Reżyser zrezygnował z narracji dyskursywnej czy kolażowej, „oddając głos” samym twórcom „fałszywych obrazów”; otwierająca film plansza tak oto określa znaczenie francusko-niemieckich kronik: „Ten film pokazuje Francję nie taką, jaka ona była między rokiem 1940 a 1944, ale jaką chcieli ją widzieć Pétain i kolaboranci”. W tym sformułowaniu brak jakiegokolwiek gradacji, pozwalającej przypuszczać, że mimo propagandowego charakteru tych obrazów, może być w nich zawarta jakaś prawda historyczna. Jedyną prawdą, jaką odkrywają te materiały, wydają się być mechanizmy funkcjonowania propagandy, oraz – pośrednio, dzięki korygującej funkcji komentarza ponadkadrowego – zbrodnie „Pétaina i kolaborantów”.

Intensywność z jaką autorzy obnażają tu zbrodnie Francji Vichy, znacznie przekracza tę, obecną w filmach Ophülsa i Cozarinsky'ego. Z kolejnych obrazów, korygowanych raz po raz przez narratora, wyłania się ponury obraz Francji, w której lud manipulowany przez sztaby propagandystów, popierał – w istocie wbrew własnej woli i naturze – poczynania Pétaina, Laval'a i podobnych im zbrodniarzy, podczas gdy Francuzi w okupowanej części kraju musieli godzić się z wizją rzeczywistości narzuconą im przez okupanta.

Film Chabrola nie dekonstruuje narodowych mitów, jak to było w przypadku *Smutku i litości*, nie konfrontuje nas z ambiwalencją ewokowanych przez obrazy wydarzeń, jak to mogło mieć miejsce w kompilacji Cozarinsky'ego. Zamiast tego proponuje do bólu teleologiczną narrację, która byłaby nie do zaakceptowania, gdyby nie fakt, że jej autorstwo przypisane jest symbolicznie potępionym już i tak politykom. W konsekwencji cała linia narracyjna Vichy zostaje zanegowana; „prawda była gdzie indziej”, zdają się mówić autorzy. Od tej fałszywej teleologii – zobiektyzowanej, zamkniętej w obrazach Vichy i niemieckiej propagandy – można się zdystansować.

Całe to „biczowanie”, obnażanie zbrodni i polityki kolaboracji, odbywa się w filmie Chabrola niejako „na cudzy rachunek”; wskazując „Pétaina i kolaborantów”, jako „autorów historiofotii Vichy”, twórcy filmu przeprowadzają symboliczną cesurę między prawdą i fałszem, winnymi i ofiarami. Jeśli Ophüls i Cozarinsky konfrontowali swoich widzów z traumatyczną

przeszłością stanowiącą trudne dziedzictwo i część francuskiej tożsamości narodowej, film Chabrola w miejsce rzeczywistego *katharsis* oferuje rytuał „umycia rąk”. Potępia rząd Vichy i kolaborantów, jakby kolaborowali tylko osądzeni już politycy, a data wyzwolenia przez aliantów stanowiła rzeczywisty koniec polityki, którą uosabiał francuski rząd Pétaina. O tym, że tak nie było, świadczy już choćby fakt, że niemal cała administracja Vichy przeniesiona została do powojennej Francji. Także ilość skazanych za zbrodnie wojenne i kolaborację, była niewspółmiernie niska, zwłaszcza w zestawieniu z innymi krajami europejskimi.⁴¹ Trudno więc zaakceptować zaproponowaną przez Chabrola dychotomiczną strukturę narracyjną, w której „obrazom fałszywym” przeciwstawiona jest „prawdziwa twarz Francji”, prawdziwa historia o twarzy ruchu oporu i de Gaulle’a, którego przemówieniem reżyser zamyka swój film. To przemówienie, wygłoszone po wyzwoleniu Francji, było zresztą symbolicznym momentem narodzin mitu *Resistance*, zakwestionowanego pod koniec lat sześćdziesiątych przez Ophülsa. De Gaulle mówił w nim o Paryżu „wyzwolonym własnymi rękami jego mieszkańców (...), ze wsparciem i pomocą całej Francji (...); silnej Francji, jedynej Francji, prawdziwej Francji”.⁴² Jeśli „twarz Pétaina” funkcjonuje w filmie Chabrola jako metonimia „wielkiego oszustwa”, jakim była fabrykowana przez ówczesną maszynę propagandową wizja najnowszej historii, to dziś trudno byłoby zaakceptować „twarz de Gaulle’a” jako powrót „prawdziwych obrazów”, szczególnie mając na uwadze monopol reżimu V Republiki na kontrolę mediów audiowizualnych: kino i telewizję⁴³. A przecież dziś stanowi jedyną perspektywę, z jakiej film Chabrola może być oglądany. Niemożliwe jest wyizolowanie historii zawartej w tych obrazach z szerszego kontekstu, jaki tworzy zarówno okres powojenny, jak i przedwojenny; a takiej operacji wyizolowania „Vichy” z historii Francji twórcy filmu – świadomie lub nie – dokonują, pokazując jej obrazy jako aberrację, zamkniętą w bezpiecznej, oglądanej dziś na archiwalnych taśmach przeszłości.

Technika kompilacji materiałów archiwalnych oferuje różne, nieraz skrajnie odmienne wizje historii. Niedługo po zakończeniu wojny, w 1946 roku, mając w pamięci niejedną taką kompilację, André Bazin pisał o immanentnej tego typu filmom falsyfikacji, niezdolności dochowania zasadom obiektywizmu. W finale artykułu poświęconego serii dokumentów Franka Capry *Dlaczego walczyliśmy* (*Why We Fight*, 1942-45), Bazin przywołuje zabawny przykład manipulacji dokonanej na materiale dokumentalnym przez Johna Griersona. U źródła obrazu ukazującego euforyczny taniec Hitlera na stacji kolejowej Rethonde, po podpisaniu przez Francuzów traktatu o zawieszeniu broni, miał leżeć chwyt montażowy – pętla. „Hitler ograniczył się do podniesienia nogi. Powtarzając to ujęcie – tak jak w owej burlesce antynazistowskiej *Lambeth Walk* – angielski dokumentalista kazał Hitlerowi zatańczyć słynny szatański taniec, który stał się historyczny”⁴⁴. Chociaż Bazin podaje montażowy zabieg Griersona jako zabawny przykład falsyfikacji charakterystycznej dla filmu kompilacyjnego, „szatański taniec Hitlera” nie przestał być „historyczny” z chwilą ujawnienia manipulacji przez jego autora. W istocie, z fizycznego ruchu postaci Grierson wydobyl „faktyczny” *gestus* Fūrera. Nawet jeśli ten nie wykonał w Rethonde swego triumfalnego tańca, brytyjski reżyser dostrzegł w przechwyconym obrazie coś, co korespondowało z perwersją leżącą u podstaw polityki Hitlera czy III Rzeszy w ogóle – resentyment przegranej I wojny światowej, upokorzenie Niemców będące konsekwencją traktatu wersalskiego, i długo oczekiwany triumf eksplodujący w ekstatycznym geście, kontynuowany – już poza kadrem – rozkazem spalenia wagonu, w którym w 1918 Niemcy były zmuszone podpisać rozejm z państwami Ententy, i w którym teraz świętowali zwycięstwo. Montaż Griersona to nie tyle przykład zafałszowania, co alegoryzacji dokumentalnego zapisu, i ten sam cel odnajdziemy w wielu kompilacyjnych filmach. Ich twórcy posługując się, jak Ophüls czy Cozarinsky, obrazami propagandowymi, pochodzącymi z filmów fikcyjnych czy reklamowych, odnajdują prawdę historyczną, która nie oferuje być może nowych faktów, ale lepsze zrozumienie obrazów przeszłości, które były nam już wcześniej znane.

PRZYPISY

- ¹ Hayden White, "Historiografia i historiofotia," w: *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz (Warszawa: Wydawnictwo UW, 2008), 117.
- ² Konfrontację głównych stanowisk obrońców i krytyków historiofotii przedstawił Robert A. Rosenstone, "Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej," w: *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz (Warszawa: Wydawnictwo UW, 2008), 93-114.. Przekonującą polemikę z zebranymi przez Rosenstone'a zarzutami odnajdziemy w cytowanym już artykule Haydena White'a. Na temat możliwości manipulacji, tym łatwiejszej, że wspartej na obrazach indeksalnych, zob. Jay Leyda, *Films Beget Films: A Study of Compilation Film* (New York: Hill and Wang, 1964), 10.
- ³ Por. Ewa Domańska, *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006), 13-22.
- ⁴ Rosenstone, "Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej," 108.
- ⁵ Michael Zryd, "Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's *Tribulation 99*," *The Moving Image* 3, nr 2 (2003): 41.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ Por. Ibid.: 41-42.
- ⁸ Por. Brett C. Bowles, "La Tragédie de Mers-el-Kébir and the Politics of Filmed News in France, 1940-1944," *Journal of Modern History* 76, nr 2 (2004): 347-49.
- ⁹ Ibid.: 349.
- ¹⁰ Ibid.
- ¹¹ Ibid.: 351-52.
- ¹² Por. Ibid.: 353.
- ¹³ Por. Ibid.: 373-74.
- ¹⁴ Richard M. Barsam, *Nonfiction Film. A Critical History (Revised and Expanded)* (Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1992), 347.
- ¹⁵ Kolekcja kronik powstających we Francji od sierpnia 1940 do lutego 1969. Początkowo jako Les Actualités Mondiales, w sierpniu 1942 zostały przemianowane na France Actualités, następnie France Libre Actualités we wrześniu 1944, i Actualités Françaises w styczniu 1945; por. Daniela Kirchner, *Film and Television Collections in Europe: The MAP-TV Guide* (London: British Universities Film & Video Council, 1994), 134.
- ¹⁶ Por. James Roy MacBean, "The Sorrow and the Pity: France and Her Political Myths," w: *New Challenges for Documentary*, red. Alan Rosenthal (Berkeley: University of California Press, 1988), 471-72.
- ¹⁷ Por. Henry Rouso, *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944* (Cambridge, MA-London: Harvard University Press, 1991).
- ¹⁸ Opublikowane w 1966 studium poświęcone Francji Vichy doczekało się swojego przekładu dopiero w 1973 i, jak można było przypuszczać, nie spotkało się z życzliwym przyjęciem. O kontrowersjach towarzyszących recepcji książki Paxtona we Francji zob. wstęp autora do wydania z 1982, s. 40-41 i wstęp do wydania z 2001, s. 22, w: Robert O. Paxton, *Francja Vichy. Stara gwardia i nowy ład, 1940-1944*, tłum. Jacek Lang (Wrocław: Bukowy Las, 2001).
- ¹⁹ Por. Tomasz Majewski, "Pamięć, ironia, polityka historyczna. O filmach Marcela Ophülsa," w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawienia*, red. Przemysław Czapliński i Ewa Domańska (Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2009), 254.
- ²⁰ Cyt. za: Ibid.
- ²¹ Paxton, *Francja Vichy. Stara gwardia i nowy ład, 1940-1944*, 422.
- ²² „Gdy Francję Vichy uzna się po prostu za kolejny akt długiego francuskiego dramatu konfliktu wewnętrznego, który rozpoczął się w 1789 roku i trwał w 1936 roku, kiedy wybory wygrał Front Ludowy, zrozumieć można wiele faktów, które wcale nie były trzymane w tajemnicy. Projekt zmian propagowanych we Francji Vichy – zastąpienia kosmopolitycznej i liberalnej republiki państwem autorytarnym, jednorodnym i korporacjonistycznym – było w większym stopniu zemstą na Froncie Ludowym niż dostosowaniem się do jakiejś nazistowskiej koncepcji”. Ibid., 39.
- ²³ Por. Nora M. Alter, "Marcel Ophüls' November Days: German Reunification as Musical Comedy," *Film Quarterly*, nr 51 (1998).
- ²⁴ Na temat roli ironii w filmach Ophülsa por. Majewski, "Pamięć, ironia, polityka historyczna. O filmach Marcela Ophülsa."
- ²⁵ Na temat poparcia udzielanego reżimowi Vichy, zwłaszcza w początkowym okresie, przez Kościół por. Paxton, *Francja Vichy. Stara gwardia i nowy ład, 1940-1944*, 199-202, 409-10.
- ²⁶ Por. Susan Boyd-Bowman, "Television Authorship in France: Le Réalisateur," w: *Making Television: Authorship and the Production Process*, red. Robert J. Thompson i Gary Burns (New York: Praeger, 1990), 51.
- ²⁷ Ibid., 56
- ²⁸ Sławomir Błaż, "Posłowie," w: Ernst Jünger, *Promieniowania: Pierwszy dziennik paryski, Zapiski kaukaskie, Drugi dziennik paryski*, (Warszawa: Czytelnik, 2004), 626.
- ²⁹ Mowa tu przede wszystkim o takich utworach, jak „Książę piechoty” (znany też jako „W stalowych burzach”), czy wydany pod redakcją Jüngera zbiór tekstów z lat 1919-36 zatytułowany *Wojna i wojujący*. Zbiór ten, jak i jego redaktor, został krytycznie skomentowany przez Waltera Benjamina w eseju „Teorie niemieckiego faszyzmu.”
- ³⁰ Por. Phillip Lopate, "In Search of the Centaur: The Essay-Film," w: *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, red. Charles Warren (Middletown, CT: University Press, 1996), 267.
- ³¹ Por. wywiad z Edgardo Cozarinsky: Thomas Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: University Press, 2005), 400.
- ³² Por. Ernst Jünger, *Promieniowania: Pierwszy dziennik paryski, Zapiski kaukaskie, Drugi dziennik paryski*, tłum. Sławomir Błaż (Warszawa: Czytelnik, 2004), 36-38.
- ³³ Podział na kompozycje „aryenne” i „dégénérée” pojawia się w napisach końcowych filmu. Na temat roli muzyki w filmie zob. też wywiad z Cozarinsky opublikowany w katalogu 32 Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Berlinie w 1982.
- ³⁴ Por. Eugeniusz C. Król, *Polska i Polacy w propagandzie narodowego socjalizmu w Niemczech, 1919-1945* (Warszawa: ISP PAN, RYT, 2006), 418.
- ³⁵ Stąd też zapis w dzienniku Jüngera z maja 1941 nie mógł dotyczyć polskich oficerów, jako że Niemcy prowadzili prace ekshumacyjne dopiero w marcu i kwietniu 1943.
- ³⁶ Specjalna Komisja Śledcza Kongresu Stanów Zjednoczonych do Zbadania Zbrodni Katyńskiej (Select Committee to Investigate and Study the Facts, Evidence, and Circumstances of the Katyn Forest Massacre).
- ³⁷ Janusz K. Zawodny, *Katyn: massacre dans la forêt* (Paris: Stock, 1971).
- ³⁸ Seria długich wywiadów produkowana w latach 1969-76 dla ORTF (potem INA), przez Jeana José Marchanda, we współpracy z innymi reżyserami.
- ³⁹ Wspominałem już, że lejtmotywnym książki Paxtona jest aktywna kolaboracja rządu francuskiego z nazistami – kolaboracja, która wielokrotnie była w pełni niezależna od nacisków ze strony Niemców; tak było przede wszystkim w zakresie polityki wykluczenia.
- ⁴⁰ Por. Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, 399.
- ⁴¹ O czym Paxton pisał już w latach 60. Por. Paxton, *Francja Vichy. Stara gwardia i nowy ład, 1940-1944*, 390-413.
- ⁴² Fragment pochodzi z przemówienia de Gaulle'a wygłoszonego 25 sierpnia 1944 w Paryżu, wyświetlonego w kinach 1 września 1944 w ramach serii kronik Films Documentaires.

⁴³ Po wojnie telewizja pozostawała pod kontrolą Ministerstwa Informacji, później powstałej w okresie rządów de Gaulle'a RTF (działającej w latach 1945-64), zyskując względną niezależność wraz z powstaniem ORTF (1964-74). Faktyczny rozdział państwa i mediów nastąpił jednak dopiero z chwilą objęcia rządów przez Mitteranda w 1981. Por. Brigitte Rollet, "Television in Europe," w: *Television in Europe*, red. James A. Coleman i Brigitte Rollet (Exeter: Intellect Books, 1997), 36-38.

⁴⁴ André Bazin, "Na marginesie *Dlaczego walczyliśmy*," w: *Film i rzeczywistość*, red. Bolesław Michałek (Warszawa: WAiF, 1963), 24, przyp. 2.

BIBLIOGRAFIA

- Alter, Nora M. "Marcel Ophüls' November Days: German Reunification as Musical Comedy." *Film Quarterly*, nr 51 (1998): 32-43.
- Barsam, Richard M. *Nonfiction Film. A Critical History (Revised and Expanded)*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- Bazin, André. "Na marginesie *Dlaczego walczyliśmy*." Tłum. Bolesław Michałek. W: *Film i rzeczywistość*, red. Bolesław Michałek, 18-25. Warszawa: WAiF, 1963.
- Błaut, Sławomir. "Posłowie." Tłum. Sławomir Błaut. W: *Ernst Jünger, Promieniowania: Pierwszy dziennik paryski, Zapiski kaukaskie, Drugi dziennik paryski*. Warszawa: Czytelnik, 2004.
- Bowles, Brett C. "La Tragédie de Mers-el-Kébir and the Politics of Filmed News in France, 1940-1944." *Journal of Modern History* 76, nr 2 (2004): 347-88.
- Boyd-Bowman, Susan. "Television Authorship in France: Le Réalisateur." W: *Making Television: Authorship and the Production Process*, red. Robert J. Thompson i Gary Burns, 51-63. New York: Praeger, 1990.
- Domańska, Ewa. *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006.
- Elsaesser, Thomas. *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: University Press, 2005.
- Jünger, Ernst. *Promieniowania: Pierwszy dziennik paryski, Zapiski kaukaskie, Drugi dziennik paryski*. Tłum. Sławomir Błaut. Warszawa: Czytelnik, 2004.
- Kirchner, Daniela. *Film and Television Collections in Europe: The MAP-TV Guide*. London: British Universities Film & Video Council, 1994.
- Król, Eugeniusz C. *Polska i Polacy w propagandzie narodowego socjalizmu w Niemczech, 1919-1945*. Warszawa: ISP PAN, RYTM, 2006.
- Leyda, Jay. *Films Beget Films: A Study of Compilation Film*. New York: Hill and Wang, 1964.
- Lopate, Phillip. "In Search of the Centaur: The Essay-Film." W: *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, red. Charles Warren, 243-70. Middletown, CT: University Press, 1996.
- MacBean, James Roy. "The Sorrow and the Pity: France and Her Political Myths." W: *New Challenges for Documentary*, red. Alan Rosenthal, 471-79. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Majewski, Tomasz. "Pamięć, ironia, polityka historyczna. O filmach Marcela Ophülsa." W: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawienia*, red. Przemysław Czapliński i Ewa Domańska, 106-13. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2009.
- Paxton, Robert O. *Francja Vichy. Stara gwardia i nowy ład, 1940-1944*. Tłum. Jacek Lang. Wrocław: Bukowy Las, 2001.
- Rollet, Brigitte. "Television in Europe." W: *Television in Europe*, red. James A. Coleman i Brigitte Rollet, 35-48. Exeter: Intellect Books, 1997.
- Rosenstone, Robert A. "Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej." Tłum. Łukasz Zaremba. W: *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, 93-114. Warszawa: Wydawnictwo UW, 2008.
- Rousso, Henry. *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944*. Cambridge, MA-London: Harvard University Press, 1991.
- White, Hayden. "Historiografia i historiofotia." Tłum. Łukasz Zaremba. W: *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, 117-27. Warszawa: Wydawnictwo UW, 2008.
- Zawodny, Janusz K. *Katyn: massacre dans la forêt*. Paris: Stock, 1971.
- Zryd, Michael. "Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's *Tribulation 99*." *The Moving Image* 3, nr 2 (2003): 41-61.

PLENERY W OSIEKACH JAKO MODEL HISTORII SZTUKI POLSKIEJ LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH

Łukasz Guzek

Plenery w Osiekach (1963-1981) – odbywały się w tym okresie nieprzerwanie, co rok. Stanowią więc zwarty zbiór materiałów źródłowych do badań historii sztuki polskiej niemal dwóch dekad. Do udziału w plenerach w Osiekach zapraszał komisarz i komitet. Jednakże podlegali oni władzy administracyjnej. To polityczny aspekt plenerów, który miał wpływ na powstającą tam sztukę. Historia plenerów jako zjawiska społecznego odzwierciedla kontekst funkcjonowania polskiego „świata sztuki”. Został on szczególnie wyeksponowany w opracowaniu *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*.¹ Jego autor, Ryszard Ziarkiewicz, podjął próbę rzutowania wydarzeń z historii plenerów w Osiekach na szerokie tło historii sztuki polskiej tego czasu.²

W tym opracowaniu skupiam się na zagadnieniach formalno-artystycznych związanych z uwzględnianiem w dziełach szeroko rozumianego czynnika obecności (realnej/potencjalnej) jako środka artystycznego, a więc nie tylko form sztuki akcji, ale także form efemerycznych, typu environment i instalacji, realizowanych w różnych mediach oraz last but not least prac i projektów konceptualnych. Tego typu formy dynamizują sztukę, czyniąc z niej zjawisko performatywne. „Performatywność” jest więc najbardziej ogólną kategorią formalną, porządkującą szerokie spektrum zjawisk tu omawianych. W ujęciu historycznym, wyznacza tendencję, którą określiłem mianem „performatyzacji sztuki”.³ Zjawiska tego typu były łączone z wielokrotnie opisanym, także w sztuce polskiej, „procesem dematerializacji sztuki”, którego zwieńczeniem była dominacja sztuki konceptualnej w latach siedemdziesiątych. Jednak ten sposób przedstawiania historii sztuki poprzez historię artefaktów nie do końca wyjaśnia dlaczego w finale następuje „zanik” dzieła sztuki. Uwzględnienie czynnika performatywnego przesuwając główny wątek narracji historycznej na kontekst, artystę i proces twórczy. Ten sposób przedstawienia historycznego uwzględnia elementy dynamizujące sztukę, procesy rozszerzania sztuki dotyczące różnych mediów i pozwala uchwycić przyczyny jakie ostatecznie doprowadziły do odwrócenia tradycyjnej hierarchii wartości w sztukach wizualnych zakładającej pierwszeństwo artefaktu przed znaczeniem. Konceptualizm i performatyzacja to zjawiska komplementarne.⁴

Plenery były dedykowane tradycyjnej plastyce. Jednak w latach siedemdziesiątych w Osiekach stopniowo zaznacza się wpływ sztuki konceptualnej, co uwidacznia się poprzez rosnącą ilość i różnorodność prac o charakterze performatywnym, w powyżej wskazanym sensie, tu rozszerzającym granice plastyki, ale i sztuki konceptualnej oraz paralelnie sztuki mediów. Ponieważ prace zrealizowane w Osiekach na przestrzeni lat stanowią zamknięty zbiór, są więc rodzajem modelu w małej skali, który pozwala na opisanie historii sztuki polskiej dekady lat siedemdziesiątych („przedłużonej” o okres 1980-81) jako procesu performatyzacji sztuki.

Plenery, sympozja, biennale, zloty, zjazdy, konferencje etc. tworzą szczególny kontekst sytuacyjny. To warunki laboratoryjne, eksperymentalne. A wyizolowanie z codziennego środowiska i usytuowanie w nowej konfiguracji sprzyja otwarciu na nierutynowe poczynania artystyczne i powstawaniu prac nietypowych lub skrajnych. Środkiem artystycznym służącym radykalizacji są – najogólniej mówiąc – formy performatywne. Anka Leśniak opisała specyfikę tworzenia w grupie artystycznej, która ośmiela do radykalnych działań, gdyż działają w niej mechanizmy wzajemnego wsparcia i inspiracji.⁵ Podobny mechanizm działa podczas imprez zbiorowych, gdzie artyści tworzą chwilowy „świat sztuki”. W plenerach w Osiekach co rok uczestniczyło kilkudziesięciu artystów, w większości zajmujących się typową plastyką. Jednak, gdy na plenerach pojawiali się artyści reprezentujący nowe wiodące tendencje artystyczne tego czasu, dawał o sobie znać ów *genius loci*.

*

Rozszerzanie plastyki – to trend charakterystyczny dla lat sześćdziesiątych. Szczytem tej tendencji i granicą możliwości było Sympozjum Wrocław’70, które pokazało tym samym konieczność sięgnięcia po inne wzorce – sztuki konceptualnej. Pierwszy sposób na rozszerzenie plastyki to tworzenie obrazu – environment, włączającego otoczenie (pejzaż). Drugi, szczególnie sprzyja radykalizacji i stąd jego znaczenie dla sztuki – to environment łącznie z akcją bezpośrednią (obecnością). Realizacje tego typu powstawały w Osiekach przez cały czas **od roku 1967** roku, gdy to happening uświadomił znaczenie jakie nadaje sztuce posłużenie się środkiem sztuki akcji. **Po roku 1970** z kolei na charakter rozszerzania prac plastycznych zaczyna oddziaływać sztuka konceptualnej i jej wpływ rośnie przez całą dekadę. A ponieważ w plenerach uczestniczyli przeważnie artyści tradycyjnych mediów, zmiany charakteru powstających w Osiekach prac plastycznych pozwalają uchwycić dynamikę procesu historycznych przemian sztuki w Polsce pod wpływem szerokiej tendencji konceptualnej („konceptualizacji” sztuki tego czasu). Proces ten przebiega od rozszerzania plastyki po jej zakwestionowanie. Wymieńmy przykładowo: **1970** pojawia się wiele prac environment, także połączonych z pejzażem, typu land art (np. Matuszewski, Marczyński, Kozłowski, Kozłowska/Dzieduszycki/Makarewicz. **1972** *Przekształcanie* łączące pejzaż i symbole „matematyczne” Fedorowicz/Popiel. (*Awangarda w plenerze*, 237-239) **1973** również pojawiają się akcje w pejzażu, Matuszewski, Dobkowski, Fedorowicz/Popiel (z użyciem fotografii). **1974** Krzywobłocki/Gabrysiak wykonują akcję zawieszenia flagi-obrazu na maszcie na plaży, znajdując tym samym nowy sposób ekspozycji, ale i nowy kontekst. Zamierzenie artystów nie jest czysto plastyczne, a odnosi się do dyskursu pozaartystycznego, społecznego (ekologii), co należy wiązać z wpływem tendencji konceptualnej. (*Awangarda w plenerze*, 255, 257-258). W **1975** Krzywobłocki powraca do environment połączonych z akcją plastyczną w pejzażu: praca *Wiązanie lasu*, zgodnie z tytułem polega na powiązaniu drzew w lesie sznurkiem, „interweniując” w naturę i naszą w niej obecność (*Awangarda w plenerze* 265-266). W **1979** nadal pojawiają się prace nawiązujące do rozszerzenia plastyki i powiązania z otoczeniem, teraz jednak ich artystycznym punktem wyjścia jest szeroka formuła konceptualna (późnokonceptualna) i formy realizacji należy rozpatrywać przez pryzmat konceptualizmu: Bohdziewicz/Winiarski nakładają raster na fragment krajobrazu; Krasiński używa „swojej” błękitnej linii, Dobkowski tworzy *Płonący kwadrat*; Słowik – obiekt zbudowany z przedmiotowo potraktowanych osób unieruchomionych w sieci. (*Awangarda w plenerze*, 289) W **1980** plastykę rozszerzoną prezentują Bujnowska; Popiel/Fedorowicz. Andrzej Partum (z Dobkovskim) maluje i wystawia swoje obrazy będące pastiszami malarstwa ekspresjonistycznego, co w jego wykonaniu jest rodzajem akcji, a co w Osiekach ma sens krytyczny wobec plastyki polskiej i roli w niej samych Osiek. **1981** Józef Robakowski maluje obrazy typu informel przy pomocy aerografu zaimprovizowanego z odkurzacza. Również ta akcja ma charakter pastiszu malarskiego i jest krytyką wymierzoną w kiedyś dominujące, a dziś przebrzmiałe nurty plastyki, oraz komentarzem do ich petryfikującej roli w sztuce polskiej, czego doświadczył Robakowski – artysta sztuki mediów. Krytyka malarstwa sformułowana w Osiekach – bastionie malarstwa – przez A. Partuma i Robakowskiego pojawia się w okresie podsumowania i rozliczenia z dekadą konceptualną, której założenia artystyczne z początku lat siedemdziesiątych przestają być już wtedy motorem napędowym zmian w sztuce (więcej o tych ich akcjach poniżej). Zarazem, już za chwilę ekspresja malarska stanie się ważnym środkiem artystycznym i malarstwo odbuduje swoją pozycję w dyskursie artystycznym. Jednak stan wojenny spowoduje, że jeszcze kilka lat nie będzie on mógł rozwijać się w sferze publicznej (tak jak to miało miejsce w świecie).

Kolejne zestawienie historyczne plenerów w Osiekach pokazuje proces przemian zachodzących w sztuce polskiej ze względu na udział w nich czynnika akcji (performatywnego). Wymieńmy te szczególne Osieki:

1967 – happeningi Borowskiego, Kantora (wraz z Beresiem, Pinińską-Bereś, Krasińskim), zostały opisane w literaturze wielokrotnie. Natomiast Akcja Matuszewskiego *Ślady* jeszcze wtedy wynikała z tendencji rozszerzenia malarstwa (tytułowe ślady były pozostawiane na płótnie przez wchodzących do ciemnego pomieszczenia). Powstały w ten sposób obraz odwołuje się surrealistycznych i informelowych technik automatycznych, ale wyciemnienie przestrzeni pomieszczenia – to już myślenie typu environment. (*Awangarda w plenerze*, 321-326).

1970 – to początek „dekady konceptualnej” – dominacji szerokiej tendencji konceptualnej. W Osiekach pojawiają się prace o charakterze efemerycznym; rolę środka artystycznego zaczyna pełnić szeroko rozumiana dokumentacja, która staje się samodzielnym dziełem sztuki w procesie transferów transmedialnych. Wtedy, jest to głównie dokumentacja fotograficzna (obraz fotograficzny), czyli uwidacznia się wpływ tego, co nazywano „medializmem” (Michałowska, Fedorowicz/Popiel, Jurkiewicz, a zwłaszcza **Natalia LL** – jej praca *List gończy*, kostki z wizerunkiem fotograficznym Ludwińskiego, są performatywne i wskazują na podjęcie „gry” artystycznej w sferze idei, w której jako krytyk operował Ludwiński). (*Awangarda w plenerze*, 219, 221, 224, 329-330). Prace Makarewicz, Wiśniewskiego, Dłubaka odnosiły się do roli artefaktu i artysty jako ich producenta. Także do pokrewnego problemu nawiązywała Gołkowska, mówiąc o relacji oryginalności i wtórności w sztuce. (*Awangarda w plenerze*, 207-224). Wyraźnie więc następuje przekroczenie plastyki ku nowemu wzorcowi konceptualnemu, wyrażającemu się w przesunięciu z tworzenia artefaktów na tworzenie znaczeń. Sposób zastosowania ww. środków artystycznych należy powiązać z opisanym wcześniej zjawiskiem performatyzacji sztuki. Sytuacja pleneru uwidoczniła radykalizację wzorca konceptualnego idącą w dwóch – pozornie przeciwnych – kierunkach: dzieła związane z otoczeniem i zakwestionowania produkcji artystycznej.

Jarosław Kozłowski, *Strefa wyobraźni* – tabliczki z tym napisem umieszczane w pejzażu i w mieście – to praca graniczna: zamyka myślenie plastyczne typu realizacji z Sympozjum Wrocław’70 a otwiera konceptualne. Formalnie, wyrasta z myślenia kategoriami environment – podnosi do rangi sztuki otoczenie, a zarazem apeluje do wyobraźni – sfery umysłu i zdolności tworzenia znaczeń, a więc jest pracą konceptualną. Również posłużenie się informacją – znakiem tekstowym służy wytyczeniu granicy między „niemożliwym” artefaktem a bezpośrednią obecnością w przestrzeni jako składnikiem tworzącym dzieło. (*Awangarda w plenerze*, 84-87, 216-217, 328-329).

1972 – przyniósł akcje związane z nowym sposobem postawienia zagadnienia obrazu w sztuce konceptualnej na gruncie medialnym, poprzez użycie fotografii w pracach strukturalnych (np. WFF). Patrząc szerzej – konceptualizm postawił na nowo zagadnienie reprezentacji. Prace z wykorzystaniem obrazu fotograficznego – medium sztuki, poprzez które konceptualizm realizuje nowe zagadnienia artystyczne jak np. obraz (reprezentacja) jako tautologia; autoanaliza medium i mediatyzacja rzeczywistości; ukazywanie rzeczywistości zmediatyzowanej jako sposobu tworzenia znaczeń; tworzenie nowego typu artefaktów będących dokumentacją, która nabiera charakteru samodzielnego dzieła sztuki. I tak też użył formy obrazowej Pawłowski (instalacja z luster). Inaczej używają obrazu Matuszewski (tautologia z użyciem fotografii); Wodiczko, *90 min fotografowania morza*, gdzie na całość pracy składa się obraz wraz z procesem jego wykonywania.

Akcje wspólne **Jerzego Trelińskiego** z **Andrzejem Pierzgalskim** były przykładem możliwości rozszerzania sztuki konceptualnej (granica jest tu wyjście poza artefakt) ku dyskursom kontekstualnym. *Mandatowanie* to praca kontekstowa w przestrzeni publicznej, która łączy sztukę w globalne problemy industrializacji i ekologii. Artyści stosują tu dada-surrealistyczną metodę sprowadzania ad absurdum, czemu sprzyja uwolnienie sztuki od powinności wobec kształtowania formy wizualnej w sztuce konceptualnej (z tej metody skorzysta potem Łódź Kaliska). Wykonali oni jeszcze dwie akcje, jednak o innej proveniencji: *Cisza* – po zmroku, widzowie mogli kontemplować zawieszoną z dystansu wśród drzew, oświetloną, białą kartkę papieru; warstwa dźwiękowa składała się z odgłosów przemysłowych i przyrody. Za dnia można było przeczytać na niej słowo „cisza”. Praca nawiązywała więc do nurtu *expanded cinema*, a jej forma wizualna wynikała z abstrakcji geometrycznej, suprematyzmu (supremacja „czystego odczucia” nad formą wizualną, reprezentacją); *Wiatrowanie* – rozpięcie

na wietrze prostokąta płótna, jak żagla, trzymanego w rękach (co stanowi element akcji bezpośredniej, angażującej kondycję fizyczną). To akcja dokamerowa, ale jej źródło wizualne również stanowiła - rozszerzona - abstrakcja suprematyczna. (*Awangarda w plenerze*, 331-334). Nawiązywały one do dwóch tradycji silnie zakorzenionych w środowisku łódzkim, z którego wywodzą się obaj artyści: sztuki konstruktywistycznej i sztuki mediów (por. z opisanymi poniżej pracami Robakowskiego). Akcje w Osiekach są radykalizacją działań duetu Treliński/A. Pierzgałski w autorskich galeriach konceptualnych, odpowiednio Galerii 80x140 i Galerii A4.⁶

1973 – hasło pleneru „Plastyka obrazów wodnych” – Treliński, A. Pierzgałski i Mirosław Piechura, Ewa Czerniecka, wykonali akcje: *Grabienie jeziora* oraz *Przelewa się, cieknie, kapie, chłupie*, która składała się z czterech etapów: (1) kolportaż kartek z napisanymi tytułowymi słowami; (2) wystawa ulotek naklejonych na ściany budynku; (3) odbijanie na czole pieczętki słowem „tajne”; (4) Finał – wylanie wody na białe płótno na blejtracie na którym znajdowało się słowo „jawne”, jako ilustracja tytułowych haseł. Sugerowana w hasle pleneru „plastyka” została w ten sposób rozszerzona. Mimo, iż w finale drugiej z opisanych akcji pojawia się obraz (jako przedmiot typu *ready made*, a nie reprezentacja), to absurd wykonywanych czynności, czy posłużenie się słowem-pojęciem, wskazują na odejście od wizualności (plastyki) ku tworzeniu znaczeń za pomocą form konceptualnych i akcjonistycznych.⁷

Krzysztof Zarębski wykonał w Osiekach dwa performance. Ich porównanie pokazuje rozwój tej sztuki w Polsce. Zarębski jest jednym z głównych twórców – pionierów sztuki performance w Polsce. Pojawienie się jego pracy w Osiekach w tym wczesnym okresie, gdy formy uprawiania tej sztuki dopiero się kształtowały, dowodzi powiązania recepcji tej sztuki z konceptualizmem, którego wpływ w Osiekach jest widoczny od 1970 roku. Jednak performance Zarębskiego ma źródła w obrazie - forma akcji jest dla niego w tym okresie środkiem rozszerzania obrazu (podobnie jak film). Punkt wyjścia performance – ciało własne (lub modelki) jest formą wizualną, obrazem, czego dowodzą liczne fotografie (performance do fotografii). Tworząc swoje performance, używa wielu środków wizualnych, jak pigment (farba) czy przedmioty i naturalne elementy o charakterystycznej estetyce. Ten związek z obrazem powodował, że Zarębski pasował do koncepcji plenerów plastycznych. Ponieważ hasłem tego pleneru była „woda”, a założenia programowe mówiły o ekologii, Zarębski wpisał w te założenia formę swojego performance. Wykorzystał swoje ciało, które zostało włączone w pejzaż. Powstał obraz złożony z linii dzielącej przestrzeń i ów podział był kontynuowany poprzez linię na ciele artysty zanurzonego w wodzie. Tytuł *Linia i ciało* – wskazują na te dwa podstawowe elementy tworzące performance. Zarazem, opisy tekstowe towarzyszące tej pracy, zatytułowane „Ćwiczenia”, wskazują na jej warsztatowy, laboratoryjny, próbny charakter. (*Awangarda w plenerze*, 245-246, 336). Jak słusznie zauważyła Alicja Kępińska – prowadzą one do kluczowego dla twórczości Zarębskiego cyklu *Strefy kontaktu*.⁸ Należy do niego drugi wykonany przez niego w Osiekach performance w 1980 roku.

1974 - ta edycja pleneru ukazała kluczowe znaczenie sztuki mediów dla rozwoju sztuki konceptualnej. W kolejnych edycjach Osiek sztuka mediów jest coraz szerzej uwzględniana, co oznacza, iż nastąpiło utrwalenie dominującej pozycji szerokiej tendencji konceptualnej w sztuce polskiej. Potwierdza to ówczesna obserwacja Urszuli Czarторыskiej, która w swoim komentarzu wskazuje na „konfrontację sztuki plastycznej z eksperymentem filmowym” jako główną cechę tego pleneru. (*Awangarda w plenerze*, 256). W Osiekach pojawia się WFF z pokazem filmów i fotografii; Paweł Kwiek realizuje film z udziałem uczestników pleneru, będący formą akcji dokamerowej – każdy z uczestników pleneru mógł wystąpić przez kamerą z własnym „programem” jednonumotowym. (*Awangarda w plenerze*, 253-255). Tę samą metodę stosował w tym okresie do produkcji filmu *Niechcice* (kwiecień 1973, z mieszkańcami miejscowego PGR) oraz z uczestnikami V Biennale Form Przestrzennych „Kinolaboratorium” w Elblągu (czerwiec 1973).

Andrzej Partum zrobił „wykład”. Należy go rozpatrywać jako formę sztuki akcji, możliwą na gruncie sztuki konceptualnej, a związaną z nurtem „unaukowienia” sztuki, traktowania teorii tak jak sztuki. Wspomniana sytuacja laboratoryjna pleneru sprzyjała sięganiu po taką graniczną formę przez artystów, ale też teoretycy odchodzili od akademickiej formy wykładu ku formom bliższym sztuce, co właśnie umożliwiała szeroka tendencja konceptualna. Takie hybrydalne, teoretyczno-artystyczne, wystąpienia okazały się użyteczne w budowaniu dyskursu sztuki, co uwidoczniło się zwłaszcza w tych Osiekach, w których dawały znać o sobie napięcia w środowisku artystycznym, będące odzwierciedleniem przemian w sztuce (na co nakładały się przemiany społeczno-polityczne w Polsce). Tu wspominam tylko o pewnym szczególnym charakterze wykładów, jakie miały miejsce w Osiekach (np. *Awangarda w plenerze* 297-300, 312-315).

Dla A. Partuma, akcjonizm był środkiem artystycznym pozwalającym na uprawianie sztuki totalnej, w tym znaczeniu, że sztuka i życie były ściśle połączone; dla niego życie to był performance i odwrotnie, i to połączenie było traktowane, a raczej uprawiane, dosłownie, a nie deklaratorywnie (podobnie jak wcześniej u Krzysztofa Niemczyka – porównanie tych dwóch postaci jest szerszym zadaniem, tu posłużyłem się tym zestawieniem, aby wskazać na ciągłość występowania w sztuce polskiej formuły łączenia sztuki z bezpośredniością życia). A. Partum (podobnie jak i Niemczyk), dowodzą swoim performance, że to artysta jest dziełem sztuki i definicją sztuki: jest ona definiowana wprost poprzez jego kondycję fizyczną i psychiczną, a nie poprzez artefakty, nawet powstałe z jej użyciem. Zarówno możliwość zaistnienia w Osiekach filmu-akcji Pawła Kwieka, jak i (auto)prezentacji A. Partuma świadczą o przesunięciach dokonujących się w sztuce: od modelu konceptualizmu analitycznego, czy tautologicznego, ku kontekstualizmowi.

1979 – Józef Robakowski przyjeżdża z wykładami nt. filmu eksperymentalnego. Zrealizował także pracę *Jestem telewizją* (potem jako film *Opalcach...* z 1981/2, a jeszcze później nagrany jako wideo). Ma ona formę instalacji filmowej połączonej z performance. Technicznie zrealizowana jako transmisja (po kablu) między dwoma pomieszczeniami: w jednym artysta czytał napisany przez siebie tekst (scenariusz) będący historią własnych palców, która zarazem jest historią jego życia (kadr pokazuje prezentowane po kolei do kamery palce); w drugim ów film – performance oglądała na monitorze publiczność. Ten rodzaj transmisji telewizyjnej, czy prywatnej telewizji, był z jednej strony formą uprawianą często w WFF, ale też w tym czasie stał się komentarzem do wykorzystywania telewizji w propagandzie władzy. Stawianie na prywatne uprawianie sztuki, samoorganizację, tworzenie własnego świata sztuki i sieci współpracy poza instytucjami oficjalnymi, było wtedy postulatem szerokiego środowiska WFF i ruchu galerii konceptualnych, do dziś aktualizowanym w działaniu np. Galerii Wschodnia.

Najbardziej radykalna realizacja, w typie expanded cinema, polegała na ustawieniu w nocy, na zewnątrz, projektora filmowego zamontowanego pionowo, który włączony emitował snop światła wydobywający z ciemności rozwieszony między drzewami biały sznur, będący swoistym „ekranem”, a zarazem „obrazem” linii.

1980 – kuratorami są Robakowski i Andrzej Ciesielski z Koszalina.⁹ Byli oni reprezentantami tendencji konceptualnej, ale i postaw antyestablishmentowych w „świecie sztuki”, co dowodzi, iż ustępuje krępujący sztukę gorset administracyjny, który powodował, iż tacy artyści nie byli dopuszczani do gremiów decydujących o kształcie oficjalnych imprez.

Wystawą towarzyszącą, była wystawa prezentująca działalność Galerii Labirynt z Lublina. Była to galeria oficjalna, BWA, ale zarazem należąca do sieci galerii alternatywnych ze względu na dominujący program i konteksty w świecie sztuki. Była to jednak wystawa dokumentacji, a nie dzieł. Stanowiła więc manifestację konceptualnej hierarchii wartości artystycznych stawiającej na pierwszym miejscu znaczenie, a nie artefakt. To przykład zyskiwania oficjalnej pozycji przez sztukę konceptualną w sytuacji, gdy kończyła się dekada konceptualna i przygotowywany był grunt dla podsumowań i wyciągania wniosków, czego przykładem były Osieki w 1980 i 1981 roku. Ten proces zablokował stan wojenny.

A. Partum daje improwizowany, będący akcją, koncert (odbył się w Koszalinie, dziś jako instalacja postperformance jest prezentowany w miejscowym Muzeum). Maluje (z Dobkowskim) obrazy w „stylu ekspresyjnym”, co stanowiło ironiczny, kontestujący komentarz do tradycyjnej plastyki – bo wszak nie o malarstwo tu chodzi, a o akcję i to owa performatywność przesuwając jej znaczenie poza powstałe artefakty (*Awangarda w plenerze*, 301). Dobkowski kontynuował na kolejnym plenerze kontestację ówczesnej sztuki poprzez deklarację zrównania teorii z praktyką (*Moja teoria jest moją praktyką*), a co wtedy zaczęło już oznaczać kontestację konceptualizmu (zwłaszcza jego wczesnej analitycznej, tautologicznej, wersji). Zarazem jest to czas, gdy na świecie następuje zwrot ku malarskiej ekspresji. Malarstwo Partuma/Dobkowskiego stanowi więc uchwytty moment przejścia między sztuką konceptualną a ekspresją malarską, ale jako kontynuacja a nie zerwanie: mianowicie pokazuje ową przemianę jako przesunięcie między mediami, sięganiem przez artystów po inne media w sztuce. Kolejnym polem na którym widoczna jest kontynuacja konceptualizmu jest pierwszorzędna rola znaczeń w malarstwie, które dlatego było figuratywne (Partum odwołuje się do malarstwa jako medium i jego obrazy są abstrakcyjne). Tu również stan wojenny zakłócił harmonijny rozwój tendencji artystycznej. Tak też owo zjawisko, jako ciągłość historii sztuki, pokazał Robakowski na wystawie *Lochy Manhattanu*, czyli było to możliwe dopiero w 1989 roku.

Józef Robakowski – instalacja w namiocie na terenie Osiek, zatytułowana *1 metr* – na ekran wysokości jednego metra była projektowana ciągła linia, wydrapana w emulsji

taśmy 16mm, z projektora ustawionego w takiej odległości od ekranu, by dopasować do niego wielkość obrazu. Była to realizacja w typie *expanded cinema*, nawiązująca do hasła pleneru - „Linia”.

Linia jest ważnym tematem w sztuce Robakowskiego. Napisał on wtedy tekst – manifest pleneru zatytułowany „Linia”, publikowany w okolicznościowym wydawnictwie składanym podczas pleneru (100 egz.), oraz w tomie tekstów zebranych Robakowskiego *Dekada 1980-1990*.¹⁰ Wyżej omówione prace nawiązują do bliskich mu dwóch tradycji środowiska łódzkiego: konstruktywistycznej i medialnej. Tu połączyła je linia, która tu stała się reprezentacją podstaw „gramatyki” obrazu filmowego, tak jak była podstawa sztuki abstrakcyjnej (za Kandyńskim *Punkt linia a płaszczyzna*). Do tych źródeł odwołują się także jego prace z cyklu *Kąty energetyczne*.

Antoni Mikołajczyk wystawił zrealizowane w Osiekach prace z serii *Zapisy świetlne*. Drugą jego pracą to *Transmisja rzeczywistości* – bezpośrednia transmisja linii z kamery trzymanej w rękach.¹¹ Kolejna praca to wykonany w Osiekach odlew (negatyw) płyty chodnikowej w gipsie oraz jej fotografię i rysunek – *frottage*. Na wystawie pokazał prace w tych trzech mediach, a więc cykl przekształceń transmedialnych (następnie został wykonany odlew w brązie).

Krzysztof Zarębski – performance z cyklu *Strefy kontaktu*. Akcja wykorzystuje zmysłowość ciała. Artysta „uruchamia” i „wskazuje” pewne jego sfery, tworząc ich „mapę”, ale ponieważ te sfery występują na całym ciele – performance „opisuje” całe ciało. Działanie performerera polega na budowaniu relacji z ciałem własnym, poprzez szereg gestów – form performanskich w rozmaity sposób aktywizujących pewne sfery ciała (pokrywanie pianą, głowa w worku foliowym). W autokomentarzu pisze: „ciało przemienia się w znak”. Znak zmysłowy, a więc pozawizualny a zarazem par excellence performanski, bo związany z doświadczeniem psychofizycznym, a zarazem wizualizowany w trakcie akcji. Użycie kategorii znaku nawiązuje do myślenia wczesnokonceptualnego, a więc strukturalnego sprowadzającego rzeczywistość do bazowych struktur. Na tej zasadzie Zarębski wyodrębnia „sfery” i na nich opiera „kontakt”, który tworzy znaczenia tego performance, ale i jest to jego typowa strategia performanska. Tak jak w innych przypadkach tu omawianych, okres 1980-81 jest okresem podsumowań, tak też Zarębski zamyka drogę prowadzącą od „Ćwiczeń” – poszczególnych form budowy performance, po zaczerpniętą z konceptualizmu analitycznego kategorię znaku pozwalającą zintegrować ćwiczenia w całościową strukturę dzieła sztuki performance, wieloelementowego, z wieloma formami akcyjnymi i używanymi rekwizytami (*Awangarda w plenerze*, 342-343).

1981 – natychmiast w Osiekach zobaczymy wiele podsumowań dekady lat siedemdziesiątych, nurtów rozwijających się w tym okresie w sztuce polskiej.¹² Nikt nie przypuszczał wtedy, że będzie to także podsumowanie samych Osiek – po stanie wojennym kolejne plenery już się nie odbyły.

Józef Robakowski maluje na kartonach (tanich podobrazdach jakich używali często studenci w pracowniach) za pomocą aerografu (zaimprovizowanego z odkurzacza) obrazy abstrakcyjne „w stylu informel”. Tytuł akcji – *Obrazy dla muzeum* – wskazuje adresata znaczeń tej akcji – zinstytucjonalizowany świat sztuki oficjalnej (obrazy są w Muzeum w Koszalinie). Wykonywanie tych obrazów przybrało formę akcji z instalacją – obrazy do malowania były podwieszone na drucie rozciągniętym w plenerze (w ten sposób są one pokazywane na ekspozycji muzealnej). Zostały (dwustronnie) namalowane trzy obrazy (*Awangarda w plenerze*, 53, 310-311). Tu, podobnie jak rok wcześniej w ekspresjonistycznych obrazach Partuma, gest malarski stał się gestem krytycznym wobec malarstwa. Zarazem, Robakowski w swojej praktyce artystycznej często używa medium malarstwa (obrazu). Robakowski ostatecznie rozliczył się z wpływu informel, widocznym przecież jeszcze w jego fotografiach z Grupy 0-61 (por. wystawa w Starej Kuźni) czy w obrazach z cyklu *Kąty Energetyczne*. Te ostatnie są niezwykle ważne, gdyż łączą plastykę geometryczną, a więc tradycję konstruktywistyczną i obraz medialny, który dla niego jest właśnie obrazem energetycznym pokazującym, że „sztuka jest energia” – jak mówi w „Manifeście energetycznym”. „Energetyczność” jest to dla niego metakategorią łączącą sztukę ponad mediami. Dlatego też w 1989 zaprosił do wystawy *Lochy Manhattanu* twórców tzw. nowej ekspresji malarskiej, gdyż widział w nich ową nową energię sztuki, po wyczerpanym (jak się wtedy wydawało) konceptualizmie. Wracając do terminów używanych w tym tekście, „energetyczność” Robakowskiego można przetłumaczyć na performatywność.

Ów gest malarski – gest energetyczny jest dla Robakowskiego gestem źródłowym. O jego znaczeniu świadczy seria 24 obrazów *Podanie ręki*, wykonana 13 grudnia 1981 na

wieść o wprowadzeniu stanu wojennego, przedstawiających gest przesuwania po płótnie palców dłoni zamoczonych w emulsji światłoczułej. Obrazy zostały przekazane wybranym osobom z myślą o pokazaniu ich, gdy będzie to możliwe. Jednak wtedy był to gest prywatny. W akcji w Osiekach zakwestionowana została natomiast jedna z najważniejszych i najtrwalszych tradycji artystycznych sztuki polskiej, dominująca w malarstwie – abstrakcja ekspresjonistyczna typu informel. Ale została zakwestionowana na płaszczyźnie akcji, przy czym, środki artystyczne malarstwa informel (gest bezpośredni), zostały, inaczej niż u Partuma, zastąpione środkami mechanicznymi.

Tworzenie obrazu malarskiego i medialnego łączy tu użycie „maszyny”. Robakowski nawiązał tu do „mechanicznej reprodukcji obrazu”, powielania obrazów, tak jak ma to miejsce w przypadku obrazu filmowego czy fotograficznego. Można powiedzieć, iż było to podsumowanie sporu trwającego przez całą dekadę lat siedemdziesiątych między malarstwem a innymi mediami, oraz między konceptualizmem kwestionującym rolę artefaktu – przedmiotu estetycznego a tworzeniem takich artefaktów – przedmiotów estetycznych w malarstwie. Zostało ono dokonane w momencie, gdy zarówno malarstwo jak i sztuka konceptualna i sztuka mediów przestały odgrywać rolę pola eksperymentu otwierającego nowe drogi w sztuce. Jednak instytucje oficjalne, takie jak muzea, galerie, akademie nie zawsze to zauważyły. Rok 1981, głębokich przemian społecznych, był dobrym momentem, aby taką krytykę instytucji sformułować.

Prace medialne: instalacja/performance **Anny Kutery** *Sytuacja symulowana V*, to performance dokamerowy, połączony z instalacją typu *closed circuit*. Na akcję składa się dialog prowadzony z samą sobą, obecną na ekranie (odtwarzana jest taśma z czytanim tekstem, na który odpowiada w realu siedząca obok artystka). (Por. *Awangarda w plenerze*, 313). **Roman Kutera** zaprezentował prace pod tytułem *Demonstracja poglądowa – Małe jasne* (z cyklu *Filmy czytane*). Przebieg tytułowej „demonstracji poglądowej” został podzielony na dwie części „Interpretacja” i „Reinterpretacja”. W części pierwszej, taśma z filmem (35mm) została pocięta na równe pasy i zawieszona w przestrzeni jak „zasłona” w wejściu na taras i na tarasie – otoczenie stało się tym samym częścią tak prezentowanego filmu. Kamera (statyczna) pokazuje fragment – kadr taśmy. Obraz był transmitowany do innej sali, a jednocześnie narrator (A. Kutera) opowiadała treść filmu. *Małe jasne* był to typowy film propagandowy, tzw. „produkcyjniak”, z lat pięćdziesiątych, które wtedy były masowo wycofywane z placówek oświatowych, szkół, etc. Część druga polegała na przecięciu zawieszonych pasów taśmy, w sposób dostosowujący linię cięcia do linii horyzontu – wg autora stanowiło to ingerencję w narrację filmu (opis w dokumentacji w Muzeum w Koszalinie). Realizacja wykorzystuje szeroką formułę *expanded cinema*. Tytułowa demonstracja poglądowa dotyczyła materialności filmu (ciecie jest swoistym montażem, a zawieszenie pod światło swoistą projekcją). Ale pokazując materialny aspekt filmu, została poddana dekonstrukcji (interpretacji) treść filmu oraz kontekst w jakim on powstał (*Awangarda w plenerze*, 54, 57).

Antoni Mikołajczyk w pracy (serii realizacji) *Rzeczywistość – transmisja rzeczywistości* – dokonał kilku „opisów rzeczywistości”. Opisał pomieszczenie za pomocą dźwięku, przesuwając mikrofon po ścianach i krawędziach sprzętów (*Dźwiękowy opis rzeczywistości*). Powiązał więc akcję z przestrzenią, zgodnie z formułą performance/instalacji. Publiczność w innym pomieszczeniu słuchała tej transmisji owego dźwiękowego obrazu przestrzeni, znajdującej się poza polem jej widzenia (*Awangarda w plenerze*, 28). Kontynuacją była praca *Transmisja poza rzeczywistość* – opisanie pomieszczenia za pomocą kamery trzymanej w rękach i podobnie opisującego pomieszczenie, ale tym razem to obraz był transmitowany na monitor, a więc był to rodzaj instalacji *closed circuit* powiązanej z akcją. Rozdzielił więc dwa strukturalne aspekty – audio i wideo. Kolejny opis dźwiękowy dotyczył reliefu – odlewu płyty chodnikowej wykonanego w Osiekach rok wcześniej. Mikołajczyk na różne sposoby ukazywał przedmiotowy charakter nośników obrazu i dźwięku, wskazując tym samym na ich aspekt strukturalny, zazwyczaj zapoznany przy odbiorze treści na tych nośnikach zarejestrowanych. W Osiekach pokazał obraz złożony z podobrazia (zagruntowanego na białą płótna), do którego zostały przymocowane równolegle (jak linijki tekstu) pasy pociętej taśmy magnetycznej. Działanie polegało na przesuwaniu po nich mikrofonu. Był to więc (tak jak w innych pracach tego typu) sposób bezpośredniego przekazania odbiorcom „opisu” dźwiękowego samego nośnika.

Mikołajczyk w Osiekach wykonał jeszcze fotografie będące portretem zbiorowym uczestników pleneru, po czym wyjął z aparatu film nie wywołując go, pociął na tyle kawałków, ile było fotografowanych osób, włożył pocięte fragmenty do kopert i rozdał fotografowanym. Była to kolejna praca, która wskazywała na składnik strukturalny – nośnik obrazu, ale sam

obraz był tu drugorzędny (obdarowani kawałkiem błony filmowej mogli ją wywołać lub nie – Andrzej Ciesielski jest do dziś w posiadaniu swojego fragmentu).

Opisane wyżej prace Robakowskiego i Mikołajczyka, A. i R. Kuterów, a także A. Partuma, pokazują jak środki performatywne służą analizie strukturalnej dzieł sztuki mediów. Jednak formy sztuki mediów, na których były one oparte, w 1981 roku były już dobrze przepracowane w sztuce polskiej, niemniej w takiej ilości pojawiły się w Osiekach po raz pierwszy. Dowodzi to, że awangarda stała się mainstreamem, sztuka antyinstytucjonalna – instytucją sztuki. To miara przemiany w sztuce – jaka dokonała się w czasie dekady lat siedemdziesiątych, a także tego, jak głęboki był przełom polityczno-społeczny okresu 1980-81.

Jerzy Beres komentował historię polityczno-społeczną Polski i rzeczywistość otaczającą. *Taczki wolności* były pracą silnie zaangażowaną politycznie, zgodnie z duchem czasu. Artysta użył tu środków właściwych dla większości swoich prac. Jednak przejście nago w przestrzeni publicznej było możliwe w sytuacji plenerowej (*Awangarda w plenerze*, 13, 15, 347, 359-361).

Maria Pinińska-Beres wykonała pracę *Pranie* o typowej dla siebie formie: wyznaczenia przestrzeni (*action field*) i wykonania akcji – eventu, czyli „małej formy akcyjnej” opartej zasadniczo na jednym geście (tu tytułowej czynności prania), dopełnionej słowem – kluczem (tu słowem FEMINIZM). Powstała więc praca odnosząca się wprost do jednego z ważnych nurtów dyskursu społecznego, który wtedy zaczął rozwijać się w Polsce. To kolejny przykład jak sytuacja względnej swobody politycznej odblokowała debatę publiczną, na co reagowała sztuka. Niestety, wkrótce nastąpiło ponowne jej ograniczenie przez stan wojenny i wątek dyskursu feministycznego przestał być rozwijany, także przez same artystki. Powraca dopiero w latach dziewięćdziesiątych w ramach szerszego dyskursu gender (*Awangarda w plenerze*, 346, 364).

Akcja – koncert **Andrzeja Dudka-Dürera** była ilustracją jego postawy etycznej, której on sam jest wzorem. Istotą jest niezmiennosc, zarówno tej postawy jak i reprezentującej ją formy na poziomie strukturalnym (zmienia się oprawa wizualna). I tak jest do dziś. To przykład sztuki, która nie uczestniczy w bieżących dyskursach artystycznych i kulturowych, pozostając w swoim własnym.

Kontestatorskich eventów-gestów było na tym plenerze więcej. Główną rolę odegrała w nich **Łódź Kaliska** (zał. 1979). ŁK zakwestionowała sztukę in toto, wraz z całym ówczesnym „światem sztuki” (polskiej), uprawianą w nim sztuką i refleksją teoretyczną. To skrajna radykalizacja i rozszerzenie krytyki, której poddana została nie tylko plastyka, ale i nurt konceptualny wraz z medializmem. Jednak, zarazem artyści ŁK czerpali z repertuaru środków performatywnych sztuki konceptualnej, w tym sztuki mediów (zwłaszcza widoczna jest zależność artystyczna ŁK od WFF) i ze sztuki performance. Jednak były to środki artystyczne w tym późnym okresie „dekady konceptualnej” już dobrze rozpoznane: np. komunikowanie znaczeń poprzez gest, znak, event; postać artysty jako dzieło sztuki; „samo życie” jako forma sztuki. ŁK używa ich na zasadzie pastiszu. Nie mieli więc wtedy nowej propozycji artystycznej i nie byli w stanie stworzyć establishmentu artystycznego. Proponowali postawę społeczną (antyspołeczną), która na mocy założeń konceptualnych równała się artystycznej (*Awangarda w plenerze*, 61, 62-63, 343-346, 361-363).

Jednak stan wojenny spowodował, że ŁK nie mogła zaistnieć jako establishment oficjalny. Stała się establishmentem niezależnego obiegu sztuki, głównie poprzez działalność Strychu i uczestnictwo w szerszym ruchu nazwanym Kultura Zrzuty.¹³ Zarówno w 1981, jak i potem w Kulturze Zrzuty podstawowym środkiem artystycznym była akcja. Działania ŁK w Osiekach to przykład wzmacniania się dwóch okoliczności: działania w grupie i w sytuacji plenerowej. Dziś, patrząc z dystansu czasowego, łatwo dostrzegamy relację łączącą te działania artystyczne z ówczesnym kontekstem społeczno-politycznym. Radykalizacja roku 1981 była wynikiem spotkania potrzeb „świata sztuki”, w którym wyczerpaniu uległy siły oddziaływania epoki konceptualnej, z potrzebami społecznymi. ŁK komentowała więc krytycznie zarówno historię sztuki polskiego modernizmu jak i rzeczywistość w której przyszło im funkcjonować.

Atmosfera na plenerze, jak i w kraju, musiała być ciężka, a uczestnicy czuli się „przytłoczeni atmosferą powszechnej kontestacji”. **Zygmunt Wujek**, rzeźbiarz z Koszalina, zaproponował wybranym osobom wyjazd na pobliską Górę Chełmską jako odtrutkę. Było to miejsce związane z polską historią heroiczną (drogę budowali tam powstańcy listopadowi). Uczestnicy ustawili w tym miejscu zaimprovizowany krzyż, odbyła się też prelekcja nt. historii tego miejsca. Następnie w Osiekach, wieczorem przy ognisku, wykonał działanie *Żywa śmierć* – sam wystąpił w tej roli, w białym przebraniu i z kosą w ręku. W ognisku dokonał spalenia „siedzisk króla i jego syna” i rozsypania prochów – ognisko znajdowało się w miejscu rzeźby

przedstawiającej Pegaza, zniszczonej w trakcie pleneru (*Awangarda w plenerze*, 316-317).

Akcja **Piotra Kmiecica** – zakucie się na cały dzień w wykonane własnoręcznie dyby – było komentarzem do kontekstu zdarzeń politycznych 1981 roku i zarazem protest przeciw nurtowi kontestacji na plenerze. Najradykałniej zaprotestował **Jerzy Fedorowicz**, który z tego powodu zrezygnował z udziału w plenerze (wyjaśniając powyższe w liście do władz). Z dzisiejszej perspektywy widzimy jak wtedy samorzutnie kształtowały się postawy, które potem podsycali i wykorzystywali politycy.

W towarzyszącym tej edycji Osiek wydawnictwie *Rytm czasu, rytm sztuki, rytm pokoleń* (to zarazem hasło pleneru) znalazły się zarówno wypowiedzi programowe, nadesłane przed, jak i wygłoszone w jego trakcie. Pokazują one dobrze dominującą „atmosferę” sztuki i teorii (za Danto „atmosfera teorii”¹⁴) tego czasu, a którą należy, za Dziamskim, nazwać „końcem znanej nam formy sztuki”. Konkluduje on swój tekst stwierdzając, iż zamiast sztuki zajmujemy się czymś znacznie szerszym – „kulturą humanistyczną” (Grzegorz Dziamski, „Kontekst artystyczny lat siedemdziesiątych”). Andrzej Kostołowski, także stwierdzając ów „koniec sztuki”, koncentruje się na skutkach instytucjonalnych i proponuje „struktury namiotowe”, których wzorcem była sieć galerii alternatywnych (NET), ale novum tutaj stanowiło mocne stwierdzenie upadku instytucji oficjalnych wobec „końca sztuki” a przetrwaniu tych alternatywnych, co wtedy mógł już dostrzec z perspektywy całej dekady (Andrzej Kostołowski, „Odpowiedź na odpowiedź Jerzego Fedorowicza”). Janusz Zagrodzki bardziej konkretnie umiejscawia ów „koniec sztuki”. Stawia znak równości między nauką a mediami (fotografią), które łączy obiektywizm (co było powszechną postawą). Prowadzi go to do stwierdzenia dominującej roli dokumentacji w sztuce (albo zamiast sztuki), co ma ścisły związek z dekadą dominacji sztuki konceptualnej, ale tu zostało wskazane właśnie jako symptom owego „końca sztuki” (Janusz Zagrodzki, „Fotografia, dokumentacja, rzeczywistość”).

Ostatecznie, analiza historyczna zespołu realizacji z plenerów osieckich ukazuje, jak użycie performatywnych środków artystycznych do rozszerzania plastyki abstrakcyjnej, a następnie w praktyce konceptualnej i sztuce mediów, prowadzi do przewartościowania tradycji modernizmu ku postmodernizmowi.

PRZYPISY

- ¹ *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981* red. Ryszard Ziarkiewicz, (Koszalin, Muzeum w Koszalinie, 2008).
- ² Ryszard Ziarkiewicz, „Kolekcja Osiecka i Dział Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie” w: *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981* red. Ryszard Ziarkiewicz, (Koszalin, Muzeum w Koszalinie, 2008), 33.
- ³ Łukasz Guzek, Wstęp „Performatyzacja sztuki” w: *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki* (Gdańsk, ASP w Gdańsku, 2013), 9-20.
- ⁴ Łukasz Guzek, „Performatyzacja sztuki konceptualnej”, *Dyskurs* nr 17 (2014): 188-219.
- ⁵ Anka Leśniak, „Problem grup artystycznych w polskiej plastyce postmodernistycznej na przykładzie grupy Łódź Kaliska i grupy Ładnie.” [maszynopis], Uniwersytet Łódzki, 2003.
- ⁶ Łukasz Guzek, „Najbardziej radykalne postawy w ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych. Galeria 80x140 Jerzego Trelińskiego i Galeria A4 Andrzeja Pierzgałskiego” *Sztuka i Dokumentacja* nr 4, (2011): 49-68.
- ⁷ Łukasz Guzek, „Najbardziej radykalne postawy w ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych. Galeria 80x140 Jerzego Trelińskiego i Galeria A4 Andrzeja Pierzgałskiego” *Sztuka i Dokumentacja* nr 4, (2011): 49-68.
- ⁸ Alicja Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978* (Warszawa: Auriga, 1981), 236.
- ⁹ W zespole organizatorów był też Andrzej Słowik z Koszalina.
- ¹⁰ Józef Robakowski, *Dekada 1980-1990. Sztuka poszukiwania decyzji. Teksty wybrane*, (Koszalin, Galeria Moje Archiwum, 1990), 1.
- ¹¹ Antoni Mikołajczyk. *Realne i nieuchwytnie*, (Poznań: Galeria Miejska BWA Arsenał, 1995), 16. Kat. wyst.
- ¹² Takich podsumowań artystycznych było w tym roku w Polsce kilka, największe to kolejno: *70-80. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat 70-tych*, Sopot; *Konstrukcja w procesie i odbywająca się równocześnie wystawa sztuki polskiej Falochron*, Łódź; *IX Spotkania Krakowskie*.
- ¹³ Zob. blok tekstów pt. „Czym była/jest Kultura Zrzuty” w: *Sztuka i Dokumentacja* nr 7 (2012): 58-93.
- ¹⁴ Arthur C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. Leszek Sosnowski (Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006), 42.

BIBLIOGRAFIA

- Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.
- Antoni Mikołajczyk. *Realne i nieuchwytnie*. Poznań: Galeria Miejska BWA Arsenał, 1995. Kat. wyst.
- „Czym była/jest Kultura Zrzuty.” W: *Sztuka i Dokumentacja* nr 7 (2012): 58-93.
- Danto, Arthur C. *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. Leszek Sosnowski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006.
- Guzek, Łukasz. Wstęp „Performatyzacja sztuki.” W: *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki*, 9-20. Gdańsk: ASP w Gdańsku, 2013.
- . „Performatyzacja sztuki konceptualnej”, *Dyskurs* nr 17 (2014): 188-219.
- . „Najbardziej radykalne postawy w ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych. Galeria 80x140 Jerzego Trelińskiego i Galeria A4 Andrzeja Pierzgałskiego.” *Sztuka i Dokumentacja* nr 4, (2011): 49-68.
- Kępińska, Alicja. *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978*. Warszawa: Auriga, 1981.
- Leśniak, Anka. „Problem grup artystycznych w polskiej plastyce postmodernistycznej na przykładzie grupy Łódź Kaliska i grupy Ładnie.” [maszynopis], Uniwersytet Łódzki, 2003.
- Robakowski, Józef. *Dekada 1980-1990. Sztuka poszukiwania decyzji. Teksty wybrane*. Koszalin: Galeria Moje Archiwum, 1990.

MEDIUM, OBRAZ CZY LUSTRO NATURY? GŁOS W DYSKUSJI

Manfred Bator

Debata na temat możliwości wyczerpującego, a w każdym razie jakościowo bardziej adekwatnego steoretyzowania fenomenu obrazu fotograficznego w jego aspekcie ontologicznym i aksjologicznym, weszła w nową fazę – tak przynajmniej zapowiada we wstępie do swojej najnowszej książki Scott Walden. Dzieło, o którym mowa, ma staranie dobranych i zaproszonych przez S. Waldena do intelektualnej współpracy dwunastu współautorów. Z plonem tej filozoficznej dyskusji polski czytelnik ma szansę zapoznać się dzięki krakowskiemu wydawnictwu Universitas, które ostatnio udostępniło książkę *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*.¹ Ideą, wokół której ześrodkowane są cele badawcze wybitnych przedstawicieli współczesnej humanistyki, jest ukazanie postępu w rozumieniu roli i znaczenia tekstów i obrazów, których nośnikami są obrazy fotograficzne, a które do tej chwili nie zostały uwzględnione przez takich myślicieli, jak Roland Barthes, Susan Sontag czy Allan Sekula. S. Walden sugeruje, iż ten fakt zmusza do rewizji niektórych z powszechnie znanych konkluzji; pojawia się również konieczność sformułowania, w tym obszarze, nowych zagadnień. Wobec takiej zapowiedzi warto przyrzeć się *Fotografii i filozofii. Szkicom o pędzlu natury* i zastanowić się, na ile nowe spojrzenie objaśnia kwestie do dzisiaj nierozstrzygnięte lub błędnie rozpatrzone.

Autorem pierwszego z esejów (otwierającego książkę, ale również pierwszego z dwóch autorskich opracowań, jakie się w niej znajdują) jest Kendall L. Walton. Nadrzędną tezę, jaką autor zawarł w tekście zatytułowanym „Przezroczyste obrazy: o naturze realizmu fotograficznego”, jest przekonanie o transparentności obrazu fotograficznego w odróżnieniu do wszystkich innych obrazów (na przykład malarskich), z racji techniki służebnej w powoływaniu obrazów fotograficznych do istnienia, jak również z racji obiektywnego istnienia wszystkiego tego, co obrazy te przedstawiają (przedstawienia malarskie mogą w realistyczny sposób ukazywać czystą iluzję). Pochodną faktu dosłownej przezroczystości rejestracji fotograficznych jest zdolność wywołania u preceptora zdjęć fotograficznych specyficznego kontaktu z obrazowanymi przedmiotami (osobami), a następnie wygenerowanie wartości, które wynikają z obiektywnego rozpoznania rzeczywistości. Warto w tym miejscu przywołać fragment dwunastego przypisu zamieszczonego w artykule, w którym Walton pisze o płynącym z przezroczystości fotografii zaufaniu do tego, co minione w istnieniu, a aktualne w percepcji fotografii:

Jeżeli nawet mamy jednak mówić o „widzeniu poprzez fotografie”, być może trzeba będzie przyznać, że kiedy wpada nam do głowy obraz czegoś zobaczonego wcześniej, na co jednak w swoim czasie nie zwróciliśmy uwagi, wówczas znów taką rzecz widzimy. We wniosku tym nie ma dla mnie nic problematycznego. Dla tych, którzy sądzą inaczej, wraz z tymi wszystkimi, którzy nie dopuszczają możliwości widzenia przeszłości, istnieje jeszcze inne

wyjście. Przypuśćmy, że zgodzę się, iż to, co nazywam „widzeniem poprzez fotografie” nie jest rodzajem „percepcji”. Zawsze możemy poszukać innego określenia. Wyraźna granica między fotografiami a innymi tego typu obrazami pozostanie nietknięta. [...] Oto kluczowa różnica. I w tym właśnie sensie dostęp do przeszłych wydarzeń zapośredniczony w fotografiach różni się od analogicznego dostępu uzyskiwanego poprzez obrazy malarskie.²

Cynthia Freeland w artykule „Fotografie i ikony” podejmuje dyskusję z tak pojmowaną przezroczystością fotografii, a co za tym idzie, z ufundowaną na zaufaniu w realizm przedstawienia możliwością kontaktu z rzeczywistością obrazu fotograficznego. Autorka zwraca uwagę na problematyczną wiarygodność reprezentacji ukazywanej przez fotografię rzeczywistości i traktowanie za problematyczne obrazów fotograficznych jako specyficznej emanacji rzeczywistości. Odnosząc się do fenomenu portretu (klasycznego tematu zarówno fotografii, jak i malarstwa), autorka analizuje przedstawienia portretowe, jakie znajdujemy w ikonie. Freeland zwraca uwagę, że ikony charakteryzują cztery podstawowe cechy: ukazują one realnie istniejącą niegdyś osobę; przedstawienia te są traktowane z szacunkiem, jaki przynależy tej osobie; portretowanym postaciom przypisuje się współautorstwo ich wizerunku (w przypadku wizerunków acheiropojetycznych - wyłącznie autorstwo); przedstawienia te mogą być reprodukowalne i jednocześnie nie tracić statusu oryginału. Autorka stwierdza, że „Zazwyczaj jest tak, że to, co w sensie fikcyjnym widzimy, samo należy do dziedziny fikcji – dotyczy to sztuki wizualnej; obrazów malowanych z wyobraźni, ilustracji czy filmów.”³ Należy zatem wyróżnić wynikające z realizmu przedstawienia dwa zasadnicze aspekty – epistemologiczny i psychologiczny. Twierdzenie o charakterze epistemologicznym odsyła do przyczyny powstania obrazu, jako następstwa widzenia niebezpośredniego, w wypadku fotografii do sugerującego wiarygodność przedstawienia (dzięki zastosowaniu procesu fotooptycznego). Jednak dopiero twierdzenie psychologiczne, ów proces uwiarygodniając, suponuje możliwość kontaktu z obiektem (ze sportretowanym).

Polemicznym wobec twierdzeń Kendall L. Walton’a jest również głos, jaki zabrali Aaron Meskin i Jonathan Cohen w eseju „Fotografie jako materiał dowodowy”. Ten bardzo interesujący, zdyscyplinowany w myśleniu i narracji tekst opiera logikę wywodu na fundamentalnym rozróżnieniu dwóch porządków: v-informacji (o wizualnych właściwościach przedmiotu) oraz e-informacji (o relacjach przestrzennych, jakie z natury rzeczy muszą zachodzić między obserwatorem a obiektem będącym przedmiotem obserwacji). Porządki te dopiero wówczas, kiedy występują razem, mogą umożliwić zaistnienie tego, co K. L. Walton definiuje jako przezroczystość. Autorzy podkreślają, że choć cecha ta występuje niezmiernie rzadko, to fotografie (i to bez wyjątku), są niezwykle bogatym źródłem v-informacji. Należy dodać, że konkluzja powyższa została przez autorów falsyfikowana oraz że przyjęte założenia analizowane były w ujęciach egocentrycznym i allocentrycznym, jak również zostały skonfrontowane z medium rejestracji dźwięku.

Problemem, który poruszył w swojej rozprawie redaktor całego tomu Scott Walden, jest, zgodnie z tytułem opracowania, *Prawda w fotografii*. Treścią tej wypowiedzi są zatem wielowątkowe zagadnienia podnoszące kwestię wiarygodności fotograficznych rejestracji widoków rzeczywistości w ich całej perspektywie historycznej, a tym samym związane z ciągle aktualnymi skłonnościami upatrywania w nich wartości obiektywizmu przekazu. Walden wykazuje, że biorąc pod uwagę rozróżnienie dwóch aspektów procesów mentalnych (fenomenalnego i intencjonalnego), należy zrezygnować z aspektu fenomenalnego, który odnosi się do uczuć i doświadczeń realności, a skupić się na aspekcie, który tworzą treści zdaniowe, bo tylko te mogą być przedmiotem wartościowania pod kątem prawdziwościowym. Ów wybór Autor uzasadnia następująco:

[...] to właśnie intencjonalne aspekty naszych stanów mentalnych są bezpośrednio zaangażowane w ów mariaż z prawdą, naturalne będzie skoncentrowanie się na związku pomiędzy procesem postrzegania fotografii a powstałymi w wyniku tego procesu intencjonalnymi stanami mentalnymi.⁴

Drugą, konieczną do rozpatrzenia kwestią okazało się rozstrzygnięcie wpływu percepcji wzrokowej na nasze przekonania, tworzące w akcie poznawczym reprezentacje fenomenu. S. Walden odrzuca stanowiska skrajne odnoszące się do zagadnienia inferencyjności w poznaniu wzrokowym i skłania się do umiarkowanego poglądu J. Fodora, który stwierdza, że percepcję wzrokową charakteryzuje dwuetapowość. Pierwsza faza to dane uzyskane dzięki bodźcowi wzroku wiążące się ze związanymi z nimi ograniczonymi w charakterze presupozycjami. Faza druga to tworzenie wstępnych reprezentacji dzięki uruchomionym następnie mechanizmom inferencyjnym. Uzyskane na tej drodze „protoprzekonania” stanowią tworzywo etapu

drugiego procesu percepcji wzrokowej, który dokonuje się zgodnie z kompetencjami podmiotu poznającego. Trzecim aspektem tej problematyki jest określenie zależności, jakie zachodzą w relacji: percepcja wzrokowa – obraz. S. Walden wskazuje na oczywisty, choć nie zawsze uświadomiony fakt, że

[...] obrazy powstające na siatkówce w wyniku oglądania obrazów przeważnie dość znacząco różnią się od obrazów powstających w efekcie widzenia bezpośredniego – światło odbijane przez farby olejne czy akrylowe bądź kryształki halogenków srebra w żelatynie ma raczej inny charakter niż światło odbijane przez rzeczywiste osoby i przedmioty; konieczne jest więc przekonujące wyjaśnienie, co sprawia, że nasz system wzrokowy jest wystarczająco elastyczny, by możliwe było wytworzenie przekonań percepcyjnych pomimo owych różnic.⁵

Kwestia ta wiąże się z zagadnieniem orzekania o prawdziwości zarejestrowanego przy użyciu fotografii widoku rzeczywistości i konfrontowania go z wiarygodnością realistycznych ujęć malarskich. S. Walden tego problemu definitywnie nie rozstrzyga – proponuje zajęcie stanowiska agnostycznego mimo zwykle towarzyszącego nam przeświadczenia, że rękodzieło ze swej natury obarczone jest subiektywnością, natomiast techniczność rejestracji fotograficznej gwarantuje obiektywizm. Dobrym uzasadnieniem dla przyjętego stanowiska, według filozofa, jest głos Platona, który w *Menonie* stwierdził, że czym innym są w prawdzie przekonania, a czym innym przekonania poparte uzasadnieniami, które potwierdzają wiarę w ich prawdziwość.

Na powyższą problematykę składa się również treść kolejnej rozprawy, autorstwa Barbary Savedoff („Autorytet dokumentalistyczny i sztuka fotograficzna”). Istotną różnicą, dotyczącą analizy zagadnienia prawdziwości i obiektywizmu fotografii, jest przeciwstawienie obrazu fotograficznego realizującego ambicję do obiektywnego referowania rzeczywistości (mimo jego uwikłań estetycznych; obrazu, który autorka sytuuje w zjawisku tak zwanego autorytetu dokumentalistycznego), artefaktom, które powstały przy użyciu medium fotografii. Te dwa porządki w akcie ich percepcji implikują dwie postawy poznawcze, przy czym tylko pierwsza z nich domaga się identyfikacji zobrazowanych przedmiotów. Tak postawioną kwestię B. Savedoff omawia w następujących paragrafach: „Autorytet fotograficzny”, „Wygląd i autorytet”, „Abstrakcyjna fotografia / Abstrakcyjne malarstwo”, „Surrealizm”, „Przedmioty nie podlegające identyfikacji”, „Konstrukcje abstrakcyjne”, „Nowe tożsamości” oraz „Obrazy złożone”. Zawarte w nich konkluzje w interesujący sposób dowodzą słuszności przyjętej przez autorkę wyżej zarysowanej tezy, że konflikt, który w swej istocie odczytać można jako tezę i antytezę fotografii, sytuuje się

[...] pomiędzy naszym zwyczajowym sposobem myślenia o fotografii jako obiektywnym świadectwie rzeczywistości oraz między rzeczywistością zachodzącą w fotografii transformacją, nie stanowi bynajmniej problemu, przenosi nas natomiast w niezwykle bogatą dziedzinę sztuki fotograficznej. Przemian, jakich dokonuje tu fotografia, nie można łatwo zbyc uznanie, że są one wytworem „licencji poetyckiej” czy fantazji twórcy. Fotografie artystyczne fascynują nas i przyciągają właśnie dlatego, że zdjęcia zwykle uznajemy za odzwierciedlające wygląd naszego świata. Tutaj zaś czynią one nasz świat dziwnym.⁶

Autorem kolejnego rozdziału książki *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury* jest Roger Scruton, którego rozprawa „Fotografia i reprezentacja” znana jest od kilku dekad i stanowi do dzisiaj podstawową lekturę w ramach studiów z estetyki. Teza, jaką stawia wybitny brytyjski filozof w swoim wielokrotnie publikowanym artykule, odnosi się do zagadnienia reprezentacji w fotografii, a właściwie do braku tejże reprezentacji, co w konsekwencji nie pozwala dokonać fotograficznych uznać za dzieła sztuki. Pozwala to ostatecznie przeciwstawiać fotografii dziełom wytworzonym w oparciu o techniki konwencjonalne (jak choćby malarstwo), które charakteryzują się tym, że narzędzia, jakimi posługuje się artysta, użytkowane są w sposób spersonalizowany i stanowią wyłącznie środek w procesie materializacji założonej idei. R. Scruton twierdzi, że ekspresja wizualnego dzieła sztuki jest ściśle związana ze szczegółami artefaktu, które to detale są przedmiotem percepcji o charakterze dyskusyjnym, zaś samo dzieło wyraża uczucia i myślenie jego twórcy, co ostatecznie warunkuje reprezentację tego, co artysta zobrazował. Ponieważ fotograf nie tylko nie panuje nad szczegółami budującymi obraz, ale również uzależniony jest od obrazowanej rzeczywistości, jego dzieła, niebędące reprezentacjami, nie spełniają kryteriów dzieła sztuki przedstawieniowej. Świadomy bezkompromisowości tego stwierdzenia, R. Scruton na ewentualną krytykę odpowiada:

Akt fotografowania może być w równym stopniu wyznaczony intencjami czysto

estetycznymi, jak akt malowania obrazu. Fotografia zostanie tak zaprojektowana, by ukazać swój przedmiot w określonym świetle i z określonego punktu widzenia, co może doprowadzić do zwrócenia naszej uwagi na coś, czego normalnie nie dostrzegamy, czego wręcz w ogóle byśmy nie dostrzegli, gdyby nie owa fotografia właśnie. Przedsięwzięcie takie skutkuje efektami najzupełniej właściwymi dla sztuki fotografii, która okazuje się zatem na swój własny specyficzny sposób ukazywać nam świat. Dlaczego nie miałyby to wystarczyć do przyznania fotografii statusu sztuki przedstawieniowej? Nie sądzę, aby tego rodzaju zarzut oblił mnie do poprawy mojej argumentacji. To samo mogę powiedzieć o lustrze. Gdy widzę kogoś w lustrze, widzę tę osobę, a nie jej reprezentację.⁷

Stanowisko powyższe jest równie radykalne, co nierespektujące obiektywnego stanu rzeczywistości. Fotomedialny nurt sztuki jest faktem niezaprzeczalnym i doczekał się wielu polemicznych komentarzy. Autorem jednego z nich jest David Davies, który swoje obiekty na ten temat zawarł w tekście O znaczeniu zdjęć: Cartier-Bresson »odpowiada« Scrutonowi”. Tu punktem wyjścia dla podjętej polemiki był tak zwany powrót do źródeł, a więc do ustaleń, jakie wypracował na polu psychofizjologii widzenia Rudolf Arnheim. Davies zauważa, że już kilka dziesięcioleci przed opublikowaniem przez Scrutona tekstem Arnheim poddał tę kwestię wnikliwej analizie i dowiódł, jak wiele elementów budujących fotografię jest zależnych wyłącznie od operatora kamery. Jednak koronnym argumentem Davies’a w tej dyskusji okazały się wnioski, jakie płynęły z analizy fotografii Henri Cartier-Bressona, który przeszedł do historii jako ten, który po raz pierwszy za metodę swej twórczości przyjął „uwiecznianie” tak zwanego decydującego momentu. Davies, analizując kompozycję fotografii Cartier-Bresson *Abruzja, miasteczko Aquila*, wykazał, że jej struktura ma charakter geometryczny i pozostaje w ścisłej relacji z ukazaniem na fotografii przedstawieniem, a co za tym idzie, wpływ artysty na fotograficzną rejestrację znacząco wykracza poza wybór kadru i sposób jego ujęcia. Warto dodać, że Henri Cartier-Bresson odbył studia artystyczne i filozoficzne, co pozwala przyjąć założenie, że prawidłowość, na którą wskazał Davies, nie była dziełem przypadku, ale przeciwnie, była następstwem przemyślanej decyzji artystycznej.

O możliwościach podporządkowania kamery fotograficznej jej operatorowi pisze również Patrick Maynard w artykule „Przestrzeń i czas w fotografii”: „percepcja działa w dwie strony”. Autor stawia pytanie (i co ważniejsze udziela na nie odpowiedzi):

Co jest tu kwestią przypadku, co zaś znalazło się na zdjęciu za sprawą fotografa.

Coś bowiem z pewnością zostało celowo dodane – a w każdym razie mocniej uwidocznione – za sprawą kadrowania z myślą o osiągnięciu ściśle zamierzonych efektów. Jak jednak możemy rozstrzygnąć, na ile sama migawka została przez autora zaaranżowana?⁸

Za znaczącą należy uznać już samą strukturę wywodu P. Maynarda, który poza tym, że jest teoretykiem sztuki, fotografię traktuje również jako przedmiot swojej praktyki artystycznej. Można założyć, że fakt ten miał decydujący wpływ na treść i jakość narracji Maynarda. Artykuł składa się z dwóch części. Pierwsza z nich nosi tytuł *Skale czasowe i przestrzenne*, autor wyodrębnił tu następujące kwestie: „Perspektywa: przestrzeń i substancja”, „Skale czasowe”, „Pasma przestrzeni: osobiste, akcji i widoku”, „Przestrzeń jako miejsce”, „Przestrzeń jako kształty”, „Kształty topologiczne”. Część druga rozprawy traktuje o zagadnieniach kompozycyjnych („Przestrzeń negatywna”, „Dynamika”, „Rytm i powtórzenie”) oraz o aktywności artysty i preceptora jego dzieł („Dzieła sztuki jako dzieła”, „Współpostrzeganie”). Wywód, jednoznacznie potwierdzający głęboką znajomość medium i możliwych sposobów jego wykorzystania, a więc wszystkiego na co się składa warsztat artysty, kończy się bardzo istotnym spostrzeżeniem. Maynard stwierdza, że istnieje coś takiego jak relacja zwrotna między dziełem a jego odbiorcą, *de facto* między artystą a preceptorem jego sztuki za pośrednictwem dzieła, które zdradza intencje, jakie leżały u podstaw jego zaistnienia.

Autorem kolejnego artykułu jest Dominic Mclver Lopes, który w swojej rozprawie pod tytułem „Należyta ocena” rozważa zagadnienie zaistnienia adekwatnej oceny wartościującej dzieło sztuki, w tym fotografii. Autor wychodzi z założenia, że skoro nie istnieje coś takiego jak teoria oceniania, to należy podjąć próbę jej stworzenia wraz z określeniem niezbędnych standardów poznawczych. Zauważa, że nie można utożsamić sądu na temat jakiegoś zjawiska z jego oceną. Stwierdza zatem, że:

Ocena nie jest tożsama z sądem, a zatem twierdzenie, wedle którego ocenianie wiąże się z posiadaniem przekonań, jest spójne z twierdzeniem, jakoby sąd, będący wynikiem oceny, nie podlegał wartościowaniu na prawdę i fałsz.⁹

Kwestię tę szczegółowo rozważa w oparciu o analizę dwóch zasad: zasadę Carlsona-Budda oraz o zasadę należytej oceny. Ogólna konkluzja brzmi:

Zasada Carlsona-Budda głosi, iż można oceniać coś jako R, tylko jeżeli jest to R. Zasada należytej oceny stanowi, że można adekwatnie ocenić coś jako R, tylko o ile nie posiada się przekonań niespójnych z naturą R. Każdy z tych warunków może zostać spełniony przy jednoczesnym niespełnieniu drugiego.¹⁰

Tak postawiony problem ma ścisły związek z fotografią, która w powszechnym przekonaniu sugeruje wiarygodność. Przekonanie o wiarygodności ma jednak swoje dwa różne uzasadnienia. Pierwsze wynika z faktu, że punktem wyjścia w fotograficznym dokumentowaniu przedmiotu jest on sam, a przyczyną sprawczą mechaniczny proces dokumentacji. Drugie natomiast przekonanie wyrasta z poglądu, że zdjęcia powielając przedmioty, uwieczniają ich obiektywny wygląd. Wniosek z tego płynie następujący: jeśli uznamy, że obie zasady znajdują swoje zastosowanie w ocenie fotografii, a jednocześnie podważymy tej fotografii prawdziwość (są one fałszywym obrazem rzeczywistości), to z konieczności należy uznać, że oceniający wykazuje błędne rozeznanie co do natury fotografii jako fotografii, to zaś w konsekwencji musiałoby oznaczać, że powszechna ocena dzieł sztuki fotograficznej jest nieadekwatna. Lopes, w odniesieniu do możliwych konkluzji płynących z zastosowania zarysowanych wyżej zasad, kończy swoje rozważania następującym stwierdzeniem:

Pamiętajmy jednak, że sama zasada stanowi zaledwie pierwszy krok na drodze ku teorii oceniania, ponieważ ustanawia dla niego wyłącznie słaby standard poznawczy. Jednak na początek jest to krok znaczący, zmusza nas bowiem do ponownego przemyślenia zagadnień związanych z fotografią. Trudno dziś orzec, co może z tego wyniknąć.¹¹

Kendall L. Walton w swoim drugim w tej książce artykule pt. „Krajobraz i martwa natura: statyczne reprezentacje nieruchomych scen” rozważa kwestię wyobraźni, jaka może się ujawnić w akcie percepcji obrazów, które ukazują momentalność zdarzeń sekwencyjnych, przez co generują specyficzną warstwę obrazującą (fotografii i, co ciekawe, również filmów). Walton w oparciu o analizę kilku artefaktów o charakterze przedstawieniowym, między innymi *Pejzażu jesiennego z widokiem na Het Steen w świetle poranka* P. P. Rubensa, *Burzy na morzu* F. Antonioniego, *Aktu schodzącego po schodach* M. Duchampa oraz własnej fotografii *Mount Geryon* wykazuje, że „zamrożone” obrazy zdarzeń w akcie percepcji wyzwalały w widzu zdolność wyobrażenia sobie tego, co ukazują, jak również tego, czego nie ukazują, a co mogło się wydarzyć przed zaistnieniem tej sceny lub mogło nastąpić w jej ewentualnym fabularnym rozwinięciu. Owe wyobrażenie tego, co obraz unaocznia stanowi treść warstwy obrazującej, natomiast to, co stanowi jej konstrukcyjne rozwinięcie, nazywa warstwą przedstawieniową. Konstatację tę ukazuje również w innej perspektywie: stawia pytanie, jak różnią się obrazy tożsame w swym przedstawieniu i jednocześnie różniące się w czasowo ujętej perspektywie obrazującej, a więc co decyduje o tym, że obraz jest ruchomy lub nieruchomy. Przywołuje przykłady (choćby film Andy’ego Warhola *Empire*) rejestracji filmowej, które ukazują bezruch. Łatwo sobie wyobrazić wyświetlone na dwóch ekranach obrazy tych samych scen – jeden będący efektem wyświetlenia diapozytywu, drugi będący trwającą w czasie projekcją filmową. W efekcie percepcji tego zdarzenia nasuwają się pytania – co jest obrazowane w trwającej w czasie projekcji slajdu, a co w różniącej pod względem ujęcia czasowego warstwie obrazującej sekwencji filmowej; czy widzimy widok momentalnego wydarzenia czy uznamy, że jesteśmy świadkami sceny, która trwa w czasie, w jakim się rozgrywa. Walton na tak postawiony problem odpowiada:

Obraz ukazuje (z grubsza rzecz biorąc) to, co jego odbiorcy we właściwym sensie wyobrażają sobie, że widzą, oglądając ów obraz. Jeżeli, jak podejrzewam, nie istnieją żadne istotne normy poprawności wywierające wpływ na opisane wyżej doświadczenia, nie unikniemy komplikacji i niejasności związanych z obrazującą warstwą dzieł, a wynikających z komplikacji i niejasności związanych z wyobrażeniowymi doświadczeniami ich odbiorców. Będzie musiało zadowolić nas stwierdzenie, że obrazy takie jak *Mount Geryon* cechuje dwuznaczne napięcie pomiędzy ukazywaniem z jednej strony tymczasowych wydarzeń, a z drugiej – dłuższych okresów z historii danej sceny; będziemy musieli przy tym zdać sobie sprawę, że jest to dwuznaczność „czysta” – jedna interpretacja kłóci się w tym wypadku z drugą.¹²

Autorami dwóch kolejnych esejów odnoszących się do tego samego zagadnienia są Noël Carroll („Problem z gwiazdami filmowymi”) oraz Gregory Currie („Król Artur na zdjęciach: fotografia i siła narracji”). N. Carroll wyodrębnia dwie postawy, jakie charakteryzują widzów obrazów filmowych. Pierwsza z nich zakłada, że fikcją rządzą te same prawa, które funkcjonują w rzeczywistości, druga fabułę traktuje dwutorowo, jako narrację uwikłaną w szereg aluzji związanych zarówno z rzeczywistością, jak i światem fikcji. Ta druga postawa owocuje pełniejszą percepcją według prawidłowości, w jakiej konteksty rzeczy dookreślają rzecz samą. Zjawisko to dobrze znamy z fotografii, która ukazuje nam z jednej strony konkretnego bohatera, z drugiej sytuację i tło, w jakim się on sytuuje, oraz z trzeciej istotny element – osobowość sceniczna aktorów. N. Carroll ten problem stawia następująco:

Aby mianowicie dobrze zrozumieć jakąkolwiek fikcję, musimy na ogół dysponować dostępem do informacji, które nie zostają wyrażone lub ukazane w danym dziele. Oznacza to, że konieczne jest uzupełnienie przez nas opisu bądź obrazu rzeczywistości zaprezentowanych przez operator fikcjonalny, by zaś tego dokonać, musimy wykroczyć poza ściśle wyznaczone granice obowiązywania owego operatora, jakkolwiek należy to uczynić zgodnie z określonymi zasadami.¹³

Gregory Currie rozważa ten fenomen w kontekście dwóch wymiarów reprezentacji. Tę podwójność, a więc reprezentację i jej użycie szczególnie dobrze ilustrują fotografie; tu dobrym przykładem jest fotografia wykonana w dziewiętnastym wieku przez Julię Margaret Cameron *Majowa Królowa*. Z jednej strony fotografia przedstawia przyjaciółkę artystki (Emily Peacock), z drugiej zaś arturiańską Królową. G. Currie opisuje to zjawisko, a więc wspomnianą dwoistość, dokonując analizy pierwowzoru i źródeł (fotografia reprezentuje źródło), różnorodności środków reprezentowania, dysonansu przedstawieniowego (postać jest reprezentacją osoby, którą nie jest), możliwych modyfikacji w realizacji projektu (dobór krańcowo zróżnicowanych środków wyrazu efektywnie służący idei przedstawienia) oraz siłę narracji fotograficznej. Swoją wywód G. Currie kończy opisem ambiwalencji, z jaką spotkał się w ocenie interpretacji dzieł Cameron, na co odpowiada:

[...] uważam obrazy Cameron za problematyczne i moim zdaniem wynika to z tego, że spoglądając na nie, odczuwam pewnego rodzaju dysonans przedstawieniowy, to z kolei bierze się stąd, iż projekt, do którego zapraszają owe obrazy, uważam za płytki i statyczny, a przeto bezwartościowy. Jeżeli natomiast ty nie widzisz w tych obrazach niczego problematycznego, powód tkwi moim zdaniem w tym, że uznajesz wspomniany projekt nie za płytki i statyczny, lecz zachęcająco minimalistyczny. Może też być tak, że projekt ten wydaje ci się względnie obiecujący, a zarazem nie wymagający wysiłku, ponieważ twoja wyobraźnia jest nieporównywalnie lepiej rozwinięta od mojej. Być może wreszcie zgadzasz się ze mną, że jest on płytki i statyczny, i zarazem znajdujesz pewną przyjemność w angażowaniu wyobraźni w projekty płytke i statyczne. Jaka by nie była twoja reakcja, mieści się ona w zaproponowanym przeze mnie modelu wyjaśniającym, ponieważ na gruncie tego modelu twoja pozytywna reakcja na wyobrażeniowe zaproszenie płynące z fotografii redukuje zjawisko wyróżniania się źródła z kontekstu.¹⁴

Książkę zamykają uwagi Arthura Danto („Naga prawda”), które odnoszą się do moralnego aspektu, jaki z natury rzeczy związany jest z przedstawianiem wizerunku człowieka w obrazie fotograficznym, a również w szerokim kontekście twórczości artystycznej. W zaskakujący i niezwykle interesujący sposób filozof inicjuje rozważania na ten temat. Wykazuje, że we współczesnej świadomości pojęcie estetyki dość często traci właściwe znaczenie, to jest odsyłające do teorii piękna i sztuk pięknych, na korzyść działalności związanej nawet nie z estetyzowaniem, a upiększaniem rzeczywistości. We współczesnej świadomości estetyk to w istocie rzeczy wizażysta. Odnosząc się do klasyki filozoficznej, a konkretnie filozofii platońskiej, dokonuje trawestacji dyskusji, jaka mogłaby być przedmiotem dysputy w którymś z dialogów poświęconych sporom z sofistami. Ten wyimaginowany dialog tytułuje „Wizażysta”; przedmiot jego sporu wyznaczają dwie postawy – pierwsza:

[...] od pozorów powinniśmy zwrócić się ku rzeczywistości, a od tego, jakimi chcemy się wydawać, do tego, jakimi powinniśmy chcieć być, zabiegając o życie oparte na ulotnej atrakcyjności, lecz na wartościach takich jak dobroć i sprawiedliwość.

- druga:

[...] dlaczego niezadowolenie z wyglądu, jakim nas obdarzyła natura, ma cokolwiek wspólnego z dobrem i sprawiedliwością? [...] dlaczego więc człowiek niepiękny a sprawiedliwy nie miałby zwiększyć swoich szans na szczęście poprzez poprawienie nieco swojego wyglądu, aby nie paść ofiarą podejrzliwości kierowanej ku ludziom nieurodzimym, zyskać zaufanie bliznich i wreszcie zabrać się do spełniania dobrych uczynków, których spełnianie jego wygląd utrudnia?¹⁵

Odpowiedzią na dwa ostatnie pytania jest właśnie praca wizażysty, którego zadanie to nic innego, jak wytwarzanie walorów będących efektem gry pozorów. Pozostaje odpowiedzieć na pytanie czy, gra pozorów musi być koniecznie fałszem; więcej, czy nie uzupełnia wizerunku o prawdę, do jakiej ma prawo portretowany. Lustro, jak zauważa Danto, znakomicie ilustruje ten problem – ono nie tylko ukazuje odbicie wyglądu, ale przede wszystkim ukazuje je jako obraz, który może wymagać korekty polegającej na uzupełnieniu wizerunku o obraz prawdy moralnej. Nie można podważyć faktu, że powszechnym doświadczeniem jest aprobata lub dezaprobata naszego lustrzanego odbicia (jak również portretów o fotograficznej proveniencji), a u źródeł tej oceny sytuuje się niezbywalne prawo nie tylko do obrony naszej tożsamości, ale również do uszanowania własnego wyobrażenia o nas samych, a więc prawdy tę tożsamość budującej. Jako argument w ochronie prawa do estetycznego i zarazem moralnego *być* (negującego estetyczną ascezę) w wymyślonym przez Danto „Wizażystę” musiałaby zatem paść następująca kwestia:

Byłoby wszelako jednoznaczne z nakazywaniem świętości jako rozwiązywania problemów moralnych. To zaś stanowi pewną odmianę zrzucania winy na ofiarę. Wyglądałoby na to, że wina leży po stronie naszego braku odporności na tego rodzaju cierpienie, podczas gdy niewątpliwie to jego zadawanie stanowi tutaj moralny występki.¹⁶

Dalej w swych rozważaniach Danto stwierdza, że nawet fotografia nie ukazuje tego, co człowiek widzi gołym okiem, choćby tylko dlatego, że czas rejestracji obrazu przez kamerę fotograficzną i ludzkie oko jest zdecydowanie rozbieżny. My zaś mamy prawo do wizerunku nas samych, który jest zgodny nie z widzeniem aparatu fotograficznego, ale z naszym spostrzeganiem. Ponadto, a jest to kwestia *stricte* etyczna, mamy niezbywalne prawo do pozostawiania w obrazowaniu podmiotem. Nie służymy autorowi naszego portretu jedynie za twórczo artystyczne. Opinia Danto na temat prawa podmiotu do obrazu, który z założenia powinien być jego adekwatną reprezentacją, jest jednoznaczna. Wolność artysty nie jest bezwarunkowa, twórca tworzący portret, który to prawo świadomie i z premedytacją podważa, dopuszcza się nadużycia, niekiedy aktu agresji, a bywa, że wyrządza moralną krzywdę (jednym z kilku omawianych przez filozofa przykładów, odnoszących się do tej kwestii, jest analiza zdjęć autorstwa Richarda Avedona transwestyty James’a Slaterry, powszechnie znanego w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku jako Candy Darling).

Reasumując, należy stwierdzić, że ta z konieczności lapidarnie zaprezentowana publikacja stanowi dzieło, które z całą pewnością czytelnikowi zainteresowanemu teorią fotografii dostarczy satysfakcji intelektualnej i, co nie mniej ważne, pozwoli się zapoznać z najbardziej aktualną refleksją autorów dziedziny na temat ważny i żywo dzisiaj dyskutowany, bo dotyczący obrazów fotograficznych, które nie tylko są powszechnie obecne w sztuce współczesnej, ale również, jeśli nie przede wszystkim, mają istotny wpływ na wizualny obraz otaczającej nas rzeczywistości. Jednak „sprowokowany” lekturą książki, postanowiłem przyznać sobie prawo do zabrania głosu w wyżej poruszanych kwestiach i zaprezentować swoją opinię na temat refleksji o fotografii, która w żadnym wypadku nie ma mieć charakteru polemicznego z konkretnymi - skrótkowo zaprezentowanymi wcześniej - wypowiedziami. Ponieważ moja wiedza na temat, który został określony jako filozofia fotografii, ma charakter raczej przygodny niż systematyczny, bo wynikający wyłącznie z obowiązku rozpoznania tego zjawiska w ramach studiów z estetyki i zagadnień kultury współczesnej, zaś w praktyce artystycznej, która jest moim udziałem, fotografia ma charakter co najwyżej drugorzędny, swoją wypowiedź zaprezentuję przede wszystkim jako katalog spostrzeżeń i pytań. Nie bez znaczenia dla charakteru moich uwag ma również fakt, że gdy R. Scruton opublikował swoją rozprawę pod tytułem *Fotografia i reprezentacja*, mnie nie było jeszcze na świecie, a jednocześnie od dzieciństwa miałem naturalny kontakt z cyfrowymi mediami rejestracji, reprodukcji, przetwarzania i emisji obrazu fotograficznego, zaś fotomedialne dzieła sztuki korzystały ze statusu równorzędności z innymi artefaktami w najważniejszych na świecie galeriach i festiwalach artystycznych.

Ponieważ kwestia, czy dzieło pod redakcją S. Waldena ma charakter systematyczny i całościowy, rozpatrywana być nie może, bo nie takie było założenie autora opracowania, uznałem, że warto odpowiedzieć na pytanie, czy po lekturze wyżej zaprezentowanych esejów czytelnik spotyka się z ustaleniem jakości, jakie nie zostały uwzględnione lub niedostatecznie dokładnie zbadane przez takich autorów, jak Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag, John Berger, Vilém Flusser czy Jean Baudrillard, oraz czy lektura zamieszczonych w książce rozpraw wyjaśnia współczesną rangę obrazu fotograficznego.

Pierwszym zatem zagadnieniem, do jakiego należy się odnieść, jest problematyka natury obrazu fotograficznego, w której rzekomo leży walor transparentności, zagwarantowany mechanicznością procesu rejestracji (stanowisko takie prezentuje między innymi K. Walton). Otóż, wydaje mi się, że zamieszczone w książce na ten temat opracowania nie są wyczerpujące, jak również wszystkie razem nie stanowią całościowego opisu fenomenu zjawiska w jego perspektywie poznawczej. Co prawda fotografie, czyli również dzieła sztuki fotograficznej, mające w tym wypadku charakter drugorzędny, są zawsze obrazami, które ontologicznie, a więc w sposobie ich zaistnienia są następstwem zjawiska fizycznego (rejestracji odbicia promieniowania światła od powierzchni światłoczułej, którą niegdyś była klisza fotograficzna podlegająca obróbce chemicznej, a dzisiaj jest nią matryca cyfrowa konwertująca promienie światła na ładunki elektryczne). Sądzę jednak, że nie mogą być one dowodem niczego więcej jak wyłącznie faktu zaistnienia tegoż zjawiska. Uważam, że warto wziąć pod uwagę fakt, że fenomen fizyczny, który jest obiektywną przyczyną zaistnienia obrazu, należy rozpatrywać wyłącznie jako medium łączące widok rzeczy z jego obrazem, a więc w relacji przyczynowo-skutkowej. Obraz może co najwyżej stanowić kryterium poznawcze dla przyczyny i jakości zjawiska fizycznego, ale już nie dla samego obrazu, który on ukazuje (tak, jak nie da się utożsamić przyczyny ze skutkiem). Zatem zdjęcie fotograficzne, rozpatrywane w aspekcie jego prawdziwości, to nic innego jak materialny ślad (rejestracji dokonanej w określonej sytuacji i w uwarunkowaniach technicznych) zjawiska fizycznego. Charakter (widok obrazu rzeczy) powierzchni przedmiotu, od którego zostały odbite promieniowanie światła, ma charakter akcydentalny. Fakt ten potwierdza proste doświadczenie rejestracji fotograficznej tego samego przedmiotu dokonanej w oparciu o różną charakterystykę techniczną przy niezmiennym ujęciu ekspozycji przedmiotu. Obraz przedmiotu rejestrowanego metodą fotograficzną zmienia się wraz ze zmianą warunków tej rejestracji (warunki ekspozycji świetlnej, czas naświetlania, przysłona obiektywu), w skrajnych wypadkach może w ogóle nie ukazywać tego, co było przedmiotem rejestracji. Do listy trudności można dodać problem kadru (czas i przestrzeń są wielkościami ciągłymi, kadr jest wycinkiem czasoprzestrzennym), fakt, że obraz unieruchamia dynamiczną rzeczywistość świata i dodatkowo upraszcza ją do dwóch wymiarów oraz że obiektywność istnienia rzeczywistości nie jest tożsama z obiektywnością jej znaczenia. Zatem jedyna adekwatność, jaka zachodzi w procesie rejestracji fotograficznej, o której można mówić jako o dokumencie zjawiska, zachodzi między jakością naświetlenia (światłoczułej powierzchni obrazu), a parametrami technicznymi, jakie zostały zastosowane w tym konkretnym procesie. Z powyższego faktu jasno wynika, że zgodność czyli prawdziwość obrazu widoku rzeczy z jej zarejestrowanym fotograficznie obrazem (zdjęciem fotograficznym) nie jest i nie może być bezwarunkowa. Inną przyczyną, i z całą pewnością oczywistą cechą tej niezgodności, jest to, że przedmiotem rejestracji jest zawsze fizyczna rzeczywistość czasoprzestrzenna, zaś jej obraz jest dwuwymiarowy i momentalny. Warto w tym miejscu przywołać powszechnie znane słowa Wynn'a Bullocka, który stwierdza wprost, że aparat fotograficzny jest nie tylko przedłużeniem oka, ale również umysłu, ponadto widzi to, co dla oka jest niewidzialne (w tym również światło) i właśnie tę niedostępną dla zmysłów sferę rzeczywistości może z powodzeniem rejestrować. Ponadto fotograficzna rejestracja jest zawsze konkretnym, jednorazowym, jednoaspektywnym i dwuwymiarowym widokiem. Język fotografii, podobnie jak i sztuki, nie jest językiem arbitralnym i w percepcji jawi się wyłącznie jako znak rzeczy, nie zaś jako rzecz sama. I tak, jak nie da się podważyć indeksalnego charakteru fotoobrazów, tak nie da się również uwolnić indeksu od jego warstwy ikonicznej i symbolicznej. Tym samym materialnego nośnika znaczenia (elementu znaczącego) nie można oddzielić od konceptualnego czyli treściowego wymiaru znaku, a w konsekwencji, w twórczości artystycznej, od symboliki, do której ów znak wtórnie odsyła. Wszystkie inne różnice, a więc te, które wynikają z czasu percepcji fotografowanej sceny, charakterystyki „widzenia” optycznego czy technicznych uwarunkowań rejestracji, zostały dość wyczerpująco opisane przez Waldena czy Savendoff.

Wydaje się więc, że za zdroworozsądkowe byłoby przyjęcie, że warunkowa zgodność obrazu z rzeczą obrazowaną dotyczy wyłącznie tych fotografii, które za kryterium owej

zgodności przyjmują techniczne warunki i sposoby rejestracji obiektów (np. fotografia naukowa dokumentująca obrazy przedmiotów i ich fragmentów oraz faz ruchu, jakie zachodzą w zjawiskach o charakterze fizycznym). Wniosek, jaki należy z tego wyciągnąć, jest oczywisty. Nie można, a na pewno nie powinno się mówić współcześnie o fotografii (mając świadomość jej historycznego rozwoju) jak o jednym zjawisku tylko dlatego, że powstaje ona w wyniku zastosowania tego samego medium rejestracji. Podobnie jak nie każdy tekst werbalny może mieć ambicje literackie i właśnie dlatego nie jest tak traktowany - instrukcja obsługi urządzenia, notatka prasowa o charakterze informacyjnym, komentarz do referowanych zdarzeń, utwór poetycki czy prozatorski sytuują się w różnych porządkach poznawczych. Za zastanawiające należy więc uznać, że w fotografii ten niepodważalny fakt, na drodze naturalnej analogii, nie obowiązuje lub uprawomocnia się obwarowany szeregiem zastrzeżeń i wynikających z nich trudności, które można, na użytek niniejszych rozważań, nazwać tekstem fotograficznym (tematyka obrazu jako tekstu wymaga osobnego opracowania, które w tym miejscu nie jest niezbędne). W każdym razie, jak sądzę, bez większych kontrowersji można wydzielić kilka podstawowych aktywności, które posiłkują się medium fotografii: dokument (o charakterze naukowym, identyfikacyjnym, poglądowym i instruktażowym), zdjęcia pamiątkowe i okolicznościowe, fotografię reporterską (informacyjną) czy fotografię funkcjonującą w dyskursie społecznym (jak choćby jedno z kilkuset milionów zdjęć, jakie zamieszczane są codziennie na internetowych portalach społecznościowych) oraz kreacyjną (reklamową i artystyczną), wreszcie rozumianą wyłącznie jako jedno z mediów sztuki. Ten prowizoryczny podział potwierdza historia fotografii, którą w równej mierze warunkuje rozwój technologii, jak i idei. Należy się bowiem zgodzić, że rola i aspiracje fotografii w kulturze ostatnich co najmniej dziesięciu dekad były niejednoznaczne. Dorobek prekursorów fotografii, takich jak Heinrich Robert Goepfert czy William Henry Fox Talbot, wpisuje się w pozytywistyczną myśl Augusta Comte'a, który wyraził przekonanie, że to właśnie naukowe zrozumienie rzeczywistości jest drogą do postępu cywilizacyjnego. Dokonania Goepperta na polu makrofotografii, Drapera w astrofotografii i przede wszystkim Talbota, którego dzieła *Pencil of Nature*, czy *Photographic Views from Nature* weszły na stałe do historii fotografii, udowadniają, że pierwotny paradygmat rodzącej się nowej epoki, a więc organicznego związku nauki i sztuki jest nadrzędny, oraz że źródłem fotografii jest związana z naturą poznawcza docieklivość podmiotu twórczego. Potwierdzają to również dokonania Kronego, Muybridga, Watkina czy Mareya – środki wyrazu plastycznego (fotograficznego), jakim się posługiwali, rozumiane były jako medium nadrzędne wobec formułowanych przez nich fotograficznych komunikatów. To przekonanie zyskuje potwierdzenie w analizie kolejnych dokonań fotografów, których uwaga ukierunkowana była na mechanizmy rządzące naturą, na przykład Blossfelda, którego album *Urformen der Kunst* spełnił podwójne zadanie. Z jednej strony wnosił nową wartość poznawczą, ukazując trzydziestokrotne powiększenia flory, z drugiej zaś, ze względu na przyjętą przez artystę strategię obrazowania, został uznany za prekursorski dla awangardowej Nowej Rzeczowości (*Neue Sachlichkeit*). W nurcie, który przyjął prymat obiektywizmu przedstawienia nad symbolizmem lub wizyjnością pozbawioną ambicji jednoznacznego odniesienia do obrazowanego fenomenu, sytuowała się również autorska książka Rengera-Patscha *Die Welt ist schoen*. Adams, Cunningham i Weston w manifestie grupy f/6 stwierdzają wprost, że fotografia nie powinna przejmować od innych form sztuki techniki, zasad kompozycji a nawet idei, co było dokładnym zaprzeczeniem europejskiego i amerykańskiego piktorializmu (Stieglitz, Demachy, Steichen). Już tylko te przykłady wskazują na ambiwalentność zachodzącą między dokumentacyjnymi a kreacyjnymi aspiracjami fotografii, która w swym pierwotnym założeniu miała podporządkować się zarówno obiektywizmowi, jak i estetyce obrazowanej rzeczywistości. Antynomie fotografii nie podlegały dyskusji, jako że nie da się zaprzeczyć, że przedstawiona w dziele fotografa rzeczywistość jest w równej mierze przedstawieniem tego, co widzialne i co skrywa się poza nią samą, a jest zdeterminowane przyjętym modelem poznawczym, kulturowym i osobistą motywacją. Współcześnie ten konflikt (do pewnych jego aspektów odnoszą się w bardzo interesujący sposób, bo z pozycji własnych doświadczeń artystycznych, Barbara Savedoff i Patrick Maynard, przeciwstawiając obraz fotograficzny o proveniencjach autorytetu dokumentalistycznego artefaktom, które powstały jako rezultat zastosowania medium fotografii) urasta niekiedy do rangi stwierdzeń obciążonych wewnętrzną sprzecznością. Sprzeczności te dobrze unaoczniają takie określenia, jak dokument subiektywny czy dokument inscenizowany.

Jak się jednak okazuje, w powszechnym przekonaniu a także we współczesnej refleksji teoretycznej (na co wskazuje treść książki *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*) jest romantyczna i niczym nieuzasadniona wiara, że zapis fotograficzny może w ogóle być

rozpatrywany jako bliźniaczy dla ludzkiego widzenia, a co za tym idzie, że obraz fotograficzny jest reprezentacją tego, co widzimy (rzeczywistości) i posiada zdolność wypowiedzania się o świecie. Podtrzymywany jest przy życiu mit, który nie ma już dzisiaj żadnego uzasadnienia (co ciekawe, na ów mit, ufundowany na preferowaniu obrazu od rzeczy i symbolu od rzeczywistości, w połowie XIX wieku, a więc dwadzieścia lat po wynalezieniu fotografii jako techniki utrwalania rejestracji zjawiska optycznej projekcji obrazu, wskazał już Feuerbach).

Jednak po co najmniej kilku dekadach permanentnej obecności medium fotografii w sztuce i co nie mniej ważne, w dobie rewolucji teleinformatycznej (a więc w czasach, w których pozyskiwany metodą fotograficzną obraz stał się narzędziem komunikacji w systemie tworzenia i przenoszenia znaczeń) wydaje się być oczywiste, że jeśli nawet fotografia jest lustrem, to raczej takim, które odbija nie świat, a kulturowo zdeterminowane autorskie sposoby widzenia tego świata. Ponadto fotografia nie poprzestaje na ukazywaniu egzystencji, a raczej skupia się na jej przeczuwanych i możliwych sensach i w swej istocie pozostaje w służbie interpretacji zjawisk kultury. Jest zatem fotografia, nawet ta aspirująca do bycia obiektywnie informującą, w równej mierze pochodną zjawiska fizycznego, co doświadczenia i sposobu myślenia o tym, o czym zdaje relację. To zaś, co ją różniło w jej sprawozdawaniu historii, wynikało przede wszystkim z kontekstów generowanych przez przemiany kulturowe, a więc przez zmianę obrazowych metod znakowania i syntetyzowania opisywanej rzeczywistości, świadomości fotografa i jego preferencji estetycznych, sposobów i konwencji obrazowania, a także ewolucji jej funkcji społecznych. Łatwo tego dowieść, dokonując analizy fotografii reportażowej, którą dzieli kilka dekad – za podstawowy punkt odniesienia należałoby uznać wystawę Steichena *The Family of Man*, następnie pokaz *Agencji Magnum* w nowojorskim Riverseid Museum (Capa, Bischof, Freed, Kertesz, Seymour, Weiner) oraz edycje z ostatnich dwudziestu lat takich przeglądów fotografii, jak *Picture of The Year* oraz *World Press Photo*. Szczególnie ostatni z konkursów niejednokrotnie udowadnia, że fotografia reportażowa częściej niż informacji i egzemplifikacji sensu obrazowanych zdarzeń, służy propagandzie, manipulacji, konsumpcji i rozrywce, a jej związek z tak zwaną prawdą jest iluzoryczny lub co najwyżej przygodny.

Zatem zagadnienie prawdy, a właściwie prawdy obrazu (efektu aktu uzgodnienia sądów intelektu z rzeczą a jej obrazem) i interpretacji tego, co za prawdę w percypowanym obrazie uważamy, wydaje się kluczowe. Problem w tym, że podstawowych teorii prawdy jest całkiem sporo i częściej są one względem siebie opozycyjne niż komplementarne. Na charakter trudności, jaką obciążona jest ta kwestia, wskazuje choćby tzw. obrazująca teoria umysłu Wittgensteina (filozof stworzył ją zainspirowany analogią między znaczeniem a obrazowaniem i modelowaniem). Wittgenstein stał wówczas na stanowisku (z czasem zrezygnował z kontaktowo-zwierciadlanej teorii poznania), że forma obrazująca odsłania się na skutek analizy, co z kolei jest wyrazem przekonania, że prawdziwość zdań opiera się na wiernym odzwierciedleniu, reprodukowaniu i odwzorowywaniu relacjonowanych faktów. Odrzucona z czasem teza wynikała z założeń modelu poznania przyjmującego, że istnieje właściwe widzenie świata, a co za tym idzie autentyczne poznanie.¹⁷ Wydaje się więc, przede wszystkim z racji specyfiki przedmiotu poznania, jakim jest fotografia będąca zarówno indeksem rzeczy, jak i artefaktem, że mariaż współcześnie rozpatrywanych teorii prawdy metafizycznej i korespondencyjnej znajduje w tej kwestii zastosowanie. W tak zwanym dokumencie, na przykład w fotografii ilustrującej lub komentującej relację jakiegoś konkretnego wydarzenia, przedmiot lub osobę, samo myślenie na temat tego, co ona obrazuje i do czego wprost się odnosi, należałoby uznać za niewystarczające. Frege uzasadnia to następująco:

Czemu nie wystarcza nam sama myśl? Ponieważ chodzi nam o jej wartość logiczną. Tak nie jest zawsze. Gdy słuchamy na przykład jakiejś epickiej opowieści, to poza pięknem języka porywa nas sens zdań i wywołane nim przedstawienia i emocje. Stawiając pytanie o prawdziwość, opuszczamy sferę sztuki i przechodzimy do rozważań naukowych. [...] Tak więc tym, co pcha nas wszędzie, by od sensu sięgać do znaczenia, jest dążenie do prawdy.¹⁸

Prawdę należałoby zatem uznać za przedmiot idealny, do którego muszą odnosić się wszystkie zdania prawdziwe, objawia się ona właśnie w związkach z wypowiedziami prawdziwymi. Jeśli natomiast wypowiedzi mają charakter zdań złożonych, to również każda ich część samodzielna musi podlegać wymianie na inną o tożsamej wartości logicznej („Przez wartość logiczną zdania rozumiem okoliczność, że jest ono prawdziwe lub fałszywe. Innych wartości logicznych nie ma [...] Już tutaj winno być jednak jasne, że w każdym sądzie – nawet najbanalniejszym – robi się krok z poziomu myśli na poziom znaczeń, a więc do sfery obiektywnej”¹⁹). Adekwatność tej teorii dla wartości poświadczenia prawdy, jaką ma

nam ukazać fotografia, wypływa z przeświadczenia, że sam sens obrazu nas nie zadowala. Żądamy pewności, że ten sens opisuje obrazowaną rzeczywistość. Interesujące jest to, na co zwraca uwagę Frege, że rygor adekwatnej relacji między symbolem a rzeczą przedstawianą w odniesieniu do dzieła sztuki może mieć charakter korespondencji opartej o akt intencji („Obraz ma coś przedstawiać. Przedstawienia też nie są prawdziwe same w sobie, lecz tylko przez intencję zgodności z czymś innym. [...] Jeżeli nie wiem, że obraz ma przedstawiać katedrę w Kolonii, to nie wiem, z czym go porównać, by ocenić jego prawdziwość”²⁰). W stosunku tym zgodność opiera się na podobieństwie, które swą miarę czerpie z przeświadczenia, że coś jest podobne do czegoś, ponieważ struktura tego czegoś pozostaje w relacji ze strukturą modelu, do którego to coś odnosimy. Należy jednak stwierdzić, że zarówno w przeszłości, choć zdecydowanie najczęściej współcześnie, przykładanie fotograficznego przedstawienia (nawet jeśli nie było ono technicznie niemanipulowane) do jakiegokolwiek kryteriów prawdy jest pozbawione większego sensu. Główny cel niektórych z tych obrazowań służyć miał nie świadomej percepcji prawdy o referowanym świecie, a wywoływaniu określonych stanów psychicznych. Stany te, jak zauważył Ingarden, są czymś innym niż „przeżycia świadome” („np. stan rozbicia wewnętrznego czy skupienia, proces wzrostu sił wewnętrznych człowieka itp.”²¹). Z przeszłości dobrze znamy dokonania Henri’ego Cartier-Bressona, które były następstwem przyjętej przez niego strategii „decydującego momentu”. Ów decydujący moment, z natury rzeczy, a więc z natury rzeczywistości rozwijającej się w kontinuum czasowym (która jest postrzegana jako rodzaj antycypacji lub następco osadzana w właściwym jej kontekście), nie tyle referuje prawdę o rzeczywistości, co łamiąc ówczesne schematy obrazowania, będąc tak zwaną stopklatką, w istocie rzeczy ukazywał rzeczywistość bardziej atrakcyjnie i intrygująco niż prawdziwie. Zatem to, co podlega oglądowi, referuje raczej znaczenia przedstawień, niż ich indeksalny odnośnik. Faktem jest, że już w pierwszym oglądzie fotografii Cartier-Bressona odsłaniają się wszystkie elementy budujące strukturę obrazów. Jednak dopiero w akcie ich pełnej percepcji okazuje się, że sugerują one konieczność kolejnych wglądów w obraz, ponieważ intuicja podpowiada, że istota przekazu tkwi pod powierzchnią ich struktury materialnej. Zjawisko to przekonywująco tłumaczy teoria znaku – umysł posiada zdolność przedstawiania sobie samemu obrazów, natomiast obrazy są przedstawieniem czegoś, co symbolizuje inną rzecz. Obraz na zasadzie podobieństwa stanowi odniesienie do konkretnego przedmiotu, referującego samego siebie, jednak, będąc odtworzeniem rzeczy, symbolizować będzie coś innego niż rzecz samą. Należy podkreślić, że paradygmat fotografii, który zakładał z jednej strony, że stanowi ona analogiczny zapis widoków rzeczy, które podlegają różnorodnym interpretacjom, z drugiej zaś, że specyficzne dla fotografii środki wyrazu plastycznego mogą służyć zarówno estetyce obrazu, jak i pozwalają na ukazywanie niedostrzegalnych bądź nowych jakości obrazowanej materii, wiązał artystów posługujących się fotograficznym medium już od czasów Wielkiej Awangardy. Natomiast w dobie przełomu ostatnich stuleci, a więc w epoce prymatu przekazu audiowizualnego nad przekazem o charakterze werbalnym, obraz o proveniencji fotograficznej w równej mierze jest instrumentem artykulacji kultury, rozrywki, ludzkich zachowań czy sensacyjności zdarzeń, co przedmiotem (wytworzonym tekstem) doświadczenia kultury, jako performatywnej. Właściwością wizualną takiego obrazu fotograficznego jest to, że nie da się orzec, czy jest on jeszcze reprodukcją czy już symulacją, a więc czy ukazana na jego powierzchni rzeczywistość nie została już wielokrotnie zwirtualizowana. Rezygnacja z aspiracji obrazowania świata jako wartości stałej, niezmiennej i absolutnej na rzecz tworzenia jego spersonalizowanych wizerunków przy użyciu autorskich (zaawansowanych technologicznie, często intermedialnych) środków wyrazu artystycznego wydaje się powszechna. Taki stan rzeczy przewidywało wielu myślicieli już kilka dekad wcześniej – Muller-Pohle jednoznacznie stwierdził, że „Ucieczka przed programem kamery jest zatem ucieczką przed tymi »charakterystycznymi cechami fotografii«, które zostały zdefiniowane przez fotograficzny formalizm.”²², zaś Merleau-Ponty zauważył, że „artysta, pracując w czysto ludzkim świecie rzeczy postrzegalnych, naznacza piętnem nawet ów świat pozaludzki, wydobywany na jaw przez aparaty optyczne, tak jak pływak prześlizguje się nieświadomie ponad światem podwodnym, który potem z przerażeniem odkrywa przy pomocy batyskafu, lub jak Achilles sumujący w swym biegu nieskończone punkty czasu i przestrzeni.”²³ Nie można również, w dobie rewolucji teleinformatycznej, nie wziąć pod uwagę faktu, że sam „przedmiot fotograficzny”, powstały jako wynik spersonalizowanego spojrzenia i wytworzenia, jest czymś innym niż fotografie sprzed zaledwie kilku dekad – realność, do której odnoszą fotoobrazy, z całą pewnością jest dyskusyjna. Już Baudrillard zauważył, że przedmiotem symulacji nie jest ani referencyjność, ani substancja, ale kreowana przy pomocy modeli (oderwanych od pierwotnego przeświadczenia, że zawierają one

w sobie realną rzeczywistość) nierzeczywista hiperrealność. Różnica między prawdą a fałszem, między realnym a wyobrażonym nie ma uzasadnienia i racji istnienia – efektem symulacji są prawdziwe objawy nierealnej rzeczywistości. Natomiast rzeczywistość, w której istnienie nie ma transcendentnego wobec siebie znaczenia i sensu, a realność i jej przedstawienie nie dają się rozróżnić, jest rzeczywistością podmiotu („Dziś już żadna dramaturgia ciała, żaden występ nie odbywa się bez monitorów kontrolnych – nie dlatego wszak, byśmy się w nich mogli przeglądać lub dzięki dystansowi i magii lustra odbijać, lecz raczej w tym celu, byśmy dostąpili natychmiastowej, powierzchownej refrakcji. [...] Refrakcja, która nie ma w sobie już nic z obrazu, sceny czy siły reprezentacji, która w ogóle nie służy grze ani wyobrażeniu, lecz zawsze służyć będzie – określonej grupie, działaniu, jakiemuś wydarzeniu lub przyjemności – podłączeniu (connected) do siebie samego”²⁴).

Kolejną zatem kwestią, która ma zasadnicze znaczenie dla usystematyzowania refleksji na temat fotografii, do której warto odnieść się choćby skrótowo, jest problem percepcji tego, co fotografia przedstawia (to właśnie w poznaniu spotykamy się z odpowiednimi sensami i ideami, będącymi ujęciem treści rzeczy). Nie da się zaprzeczyć, że bez względu na ambicje, jakie powodowały autorem zdjęcia fotograficznego (obiektywny komunikat o świecie lub subiektywny o rozumieniu i odczuwaniu rzeczywistości, czy też potraktowaniu obrazów świata jako tworzywa w kreacji artystycznej), fotografia jest zawsze obrazem i niczym więcej. Jednak i ten bezsporny fakt podlega wykluczającym się objaśnieniom. Patočka wskazuje, że samą materią obrazu jest to, co utrzymuje go w bycie. Należy to rozumieć na sposób platoński, jako *eikasia*, a więc jako odbicie, cień, odcisk itp. (*Politeia*, 510 A.). Z tego właśnie powodu rodzą się wątpliwości na temat obrazu jako przedmiotu intencjonalnego, ponieważ podobnie jak odbicie w wodzie nie zawdzięcza bytu spojrzeniu, które je jako takie ujmuje i rozpoznaje, zupełnie tak samo obraz jest, niejako „czekając” na spojrzenie, które go kryje.²⁵

W myśl realistycznych koncepcji teoriopoznawczych świat poznajemy bezpośrednio za pomocą wrażeń, wyobrażeń i pojęć; kresem poznania jest objawiający się w konkretach byt, a środkiem jego poznania „obrazy zastępcze”; poznanie pasywno-receptywne odnosi się do przedmiotu, natomiast poznanie aktywno-konstruktywne tworzy psychiczne „odbitki” postrzeganej rzeczywistości. Tymczasem Husserl miał w tej kwestii zupełnie inne zdanie, a teorię znaku nazwał „zasadniczym błędem”. Uważał, że pomiędzy spostrzeżeniem, a obrazowo symbolicznym lub znakowo symbolicznym przedstawieniem zachodzi różnica istoty, a w aktach poznawczych (bezpośredniej naoczności) dokonujemy oglądu czegoś samego w jego własnej osobie. W tym oglądzie nie dokonują się ujęcia wyższego stopnia, nie dochodzi zatem do uświadomienia czegoś, co zobaczone, mogłoby spełnić rolę znaku czy obrazu²⁶.

Niejedną daje się zwieść na manowce myśli, jakoby transcendencja rzeczy byłaby transcendencją obrazu. Częściej zwalcza się z zapalem teorię obrazów i przedstawia się na jej miejsce teorię znaków. Ale tak jedna, jak i druga jest nie tylko niesłuszna, lecz niedorzeczna. Rzecz przestrzenna, którą widzimy, jest przy całej swej transcendencji tym, co jest spostrzeżone, tym, co jest w swej cielesności świadomościowo dane. Nie jest tak, by zamiast niej był dany jakiś obraz lub znak. Nie podstawiamy na miejsce spostrzegania jakiejś świadomości znaku lub obrazu.²⁷

Husserl rozróżnia więc czystą świadomość jako *residuum* wobec redukcji fenomenologicznej, podkreślając różnicę zachodzącą między absolutnym bytem świadomości a wyłącznie intencjonalnym czasowo-przestrzennym bytem świata. Z kolei Ingarden stwierdza, że w aktach poznawczych będących aktami świadomości prawidłowością jest, iż rozgrywanie się aktu i jego przeżywanie jest wiedzą o nim i zarazem jego poznaniem, przeżywany akt bowiem nie może być inny od prezentującego się w przeżywaniu.

Wniosek, jaki płynie już tylko z tych ustaleń, skłania do przyjęcia tezy, że w filozofii fotografii, która miałaby rościć sobie prawo do systematycznego ujęcia, konieczne należałoby przyjąć fundamentalne rozstrzygnięcie: czy w świadomości podmiotu poznającego istnieje autonomiczna sfera poznania czysto zmysłowego, która byłaby odseparowana od poznania intelektualnego, czy też jest zupełnie inaczej.

Takich trudności, jak wyżej zarysowany problem, w fotografii, jako przedmiocie poznania, jest więcej. Chciałbym zwrócić uwagę tylko na jeszcze jeden problem, bo wydaje mi się szczególnie interesujący. Jest rzeczą powszechnie znaną, że związek fotografii z czasem jest zagadnieniem na tyle podstawowym, że można zaryzykować stwierdzenie, iż stanowi on o sile i dominującej roli tego środka obrazowania od jego narodzin, a różne odmiany refleksji nad tym zjawiskiem weszły już do kanonu dawnej i współczesnej myśli humanistycznej. Od

momentu wynalezienia fotografii doświadczenie czasu artykułowane jest przez artystów przede wszystkim w tym i w pokrewnych, wynalezionych po niej mediach (przede wszystkim zdigitalizowanych). Należy zatem zadać pytanie, czy sposób użycia medium fotografii pozwala widzowi na porzucenie podstawowego, linearnego odczucia czasu na rzecz specyficznej syntezy elementów wspomnianej linearności, czasu przeszłego, teraźniejszego i przyszłego uobecnionego w obrazowanych przedstawieniach. Zasadność tego pytania uzasadnia szereg dzieł sztuki najnowszej, które powstały w ramach strategii artystycznej, która ustanowiła na potrzeby własnej twórczości inny porządek czasowy. Manifestują się one stworzeniem czegoś, co na własny użytek nazwałbym kreowaniem obrazu autoportretowego i autoreferencyjnego.

Ostatnią kwestią, która wbrew współczesnym faktom (artefaktom – „foto-arte-tekstom-faktom”) nie doczekała się ostatecznego rozstrzygnięcia w opracowaniu *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, jest zagadnienie związane z „artystycznością” lub jej brakiem obrazu fotograficznego. Należy zaznaczyć, że teksty Scrutona („Fotografia i reprezentacja”) czy Waltona („Przezroczyste obrazy: o naturze realizmu fotograficznego”) z różnymi intencjami najmocniej odnoszą się do tego zagadnienia. Wydaje mi się, że sposób problematyzowania tego zagadnienia jest obciążony historyczną, a nawet anachroniczną refleksją, która wynikała z systemowych i esencjalnych koncepcji estetycznych. Klasykami w obronie czystości wiary w „artystyczną prawdę i takąż wartość przedmiotu estetycznego”, którą narusza mechaniczne narzędzie obrazowania, byli nie tylko Delacroix czy Baudelaire

(fotografia jest [...] „co najwyżej ucieczką dla chybionych malarzy, zbyt mało zdolnych lub zbyt leniwych, aby ukończyć studia”²⁸).

Podobnie jak R. Scruton przyznawali oni fotografii pożyteczną rolę w studiach nad konstrukcjami przedmiotów, jednak w analogiczności obrazu widzieli cechę dyskwalifikującą ją jako medium artystyczne, podobnie jak czynili to również symboliści, impresjoniści i postimpresjoniści. Warto przypomnieć, że również często przywoływany przez teoretyków fotografii Barthes rolę fotografa sprowadzał do jego sprawczej obecności w określonych warunkach zaistnienia fotografii. Tę konstatację należy uznać za zaskakującą, jeśli przyjmiemy za Barthesem, że perceptor obrazu jest koniecznym „odniesieniem każdej fotografii”²⁹, skoro percepcja jest aktem następczym w procesie kreacji, ta zaś z natury rzeczy jest pochodną motywacji fotografa. Współcześnie równie niejednoznaczne stanowisko prezentował Jean Baudrillard, który, co ciekawe, praktykował fotografię, a rezultaty swoich dokonań w tym zakresie upubliczniał niejednokrotnie. Fotografia jawiła się myślicielowi jako sztuka prymitywna i dzika, wynikająca nie z tradycji estetycznej, a z tradycji wzrokowego złudzenia. Stwierdził on również, że żałuje faktu estetyzacji obrazu fotograficznego, w następstwie którego obraz fotograficzny pretenduje do statusu dzieła sztuki. Baudrillard doszedł do wniosku, że obiektywna magia fotografii [...] wynika z faktu, że

obiekt wykonał pracę. Oczywiście, fotograficy nigdy nie stwierdzają tego głośno, utrzymując, że wszelka oryginalność wywodzi się z inspiracji i ich własnej fotograficznej interpretacji świata [...] myląc subiektywną „wizję” świata z cudownym odbiciem procesu fotograficznego, a tymczasem następstwem tych działań jest swoiste przełamanie, [...] refrakcja, która nie ma w sobie nic z obrazu, sceny czy siły reprezentacji, która nie służy grze, ani wyobrażeniu [...].³⁰

Akt fotograficznej rejestracji obrazu, mówi filozof, wprowadza nas w centrum złudzenia realności i sytuuje w rzeczywistości „podwójnej gry”³¹, w której obraz wyzwolony jest od podobieństwa rzeczy, w następstwie czego dochodzi do odwrócenia porządku relacji podmiot-przedmiot – to nie my oglądamy świat i o nim myślimy, ale to świat nas ogląda i o nas myśli. Należy więc uznać oczywistość zewnętrznego wyglądu za złudną i zgodzić się, że przedmiot/obraz fotograficzny staje się miejscem nieobecności i zniknięcia podmiotu. Gdy podmiot przestanie być lustrem reprezentacji, a przedmiot jej treścią, powstaje właściwa jakość – to nie podmiot, ale „przedmiot mówi: I shall be your mirror – Będę twoim lustrem, co znaczy: Będę dla ciebie uprzywilejowanym miejscem zniknięcia – We shall be your favourite disappearing act”³². Efektem usuwania wszystkiego, co sytuuje się pomiędzy podmiotem a przedmiotem, będzie to, że jakkolwiek interpretacja przestaje być już możliwa – obiekt stanie się „nieokreśloną iluzją”³³. Okazuje się więc, zdaniem Baudrillarda, że związek człowieka z aparatem fotograficznym (podmiot-fotoaparat-obraz) ma charakter ambiwalentny, bo mimo że aparat pozostaje w dyspozycji swojego użytkownika, to jednak fotograf nie jest w stanie uczynić nic, co wykraczałoby poza techniczną funkcjonalność kamery fotograficznej i akceptację dla tego, co wynika z jej użycia. To zaś oznacza, że nie

można mówić o intencjonalności wykraczającej poza fakt zwolnienia migawki, zaś sama fotografia nie jest niczym „więcej niż jedną z możliwości programu, który wszystkie fotografie dopuszcza jako możliwe, upodabnia je do siebie, zrównuje ze sobą”³⁴. Należy jednak dodać, że konstatacje Baudrillarda w swej ogólnej wymowie, w konfrontacji z doświadczeniami kultury współczesnej (powszechnej obecności zvirtualizowanej rzeczywistości jako przedmiotu poznania, doświadczenia i uczestnictwa w tej rzeczywistości, która jest również, a niekiedy wyłącznie, obrazem) nie podlegają ani jednoznacznej aprobacie, ani tym bardziej jednoznacznemu odrzuceniu. Nie sposób bowiem podważyć faktu, że prawidłowością wizualnej jakości obrazu – komunikatu o współczesnym świecie jest jego obraz, o którym nie da się powiedzieć, że jest on na pewno reprodukcją lub symulacją rzeczywistości. Nie można również na pewno orzec, w jakim związku pozostają te dwa porządki (reprodukcji i symulacji). Na szczęście, dla uprawomocnienia dokonań sztuki doby kultury audiowizualnej (technokultury społeczeństw telematycznych), której fundamentem bytowym jest nieodmiennie technicznie rejestrowany obraz (za pośrednictwem aparatu-narzędzia symulującego myśli), zupełnie inne stanowisko na ten temat zajął Vilém Flusser. Filozof wyraził pogląd, że zdeterminowany pragnieniem zbadania „wszechobecności powierzchni” gest fotograficzny motywowany jest zdolnością poszukiwania „nowych możliwości wytwarzania informacji”, a to jest jak najbardziej możliwe, ponieważ w gestii aparatu fotograficznego jest generować „symboliczne powierzchnie, tak jak zostały mu one w określony sposób przypisane”. Wynika to z faktu, że programy aparatów składają się z symboli, dających możliwość, by „[...] grać z symbolami oraz kombinować symbole. Fotograf zatem nie pracuje, ale jednak coś robi: wytwarza, opracowuje i gromadzi symbole”³⁵, i bierze tym samym udział w obrzędzie, którego istotą stał się kult obrazów (ikonolatria zastąpiła tekstolatrię). Wydaje mi się, że chociaż koncepcja flusserowska została ogłoszona około trzydzieści lat temu, a więc w czasach, kiedy telefon nie był jeszcze przenośnym komputerem posiadającym między innymi funkcję komunikacji głosowej, a zglobalizowane społeczeństwo nie było masowo skomputeryzowane i co za tym idzie „zjednoczone” w sieci internetu (audiowizualnej platformy komunikacyjnej), to jest ona najbardziej przydatna do wyjaśnienia zjawiska fotografii (fenomenowi opisującego i definiującego) funkcjonującego w świecie drugiego tysiąclecia. Za istotne dokonanie należy uznać również flusserowskie rozróżnienie między narzędziami, maszynami i aparatami. Jeszcze ważniejsze wydaje się opisanie relacji, w jakich pozostaje z nimi człowiek – ich użytkownik i operator. To właśnie brak rozróżnienia między techniką rejestracji a warsztatem fotograficznym rozumianym jako proces twórczy, którego ani nie rozpoczyna, ani tym bardziej nie kończy akt zwolnienia migawki posiadającego swój logos fotoaparatu, a także - ortodoksyjne co problematyczne - przeciwstawianie techniki fotograficznej innym mediom sztuki, wreszcie w praktyce artystycznej nie znajdujące uzasadnienia przeświadczenie o jednoznacznie obiektywnej w swym istnieniu rzeczywistości, na którą składa się zawartość kadru fotograficznego (manipulacje głębią ostrości, wielokrotne ekspozycje, powszechnie stosowane postprodukcyjne techniki fotomontażu, inscenizowanie zdarzeń i generowanie przedmiotów na użytek fotorejestracji etc), trudności w jednoznacznym zdefiniowaniu „właściwego” nośnika obrazu (papier, ekran, ściana budynku) i jego formy (fotografia intermedialna, fotoobiekt, fotoinstalacja), nieuwzględnianie relacji zwrotnej między człowiekiem a aparatem - rodzą liczne nieporozumienia i nieadekwatne dla współczesnej rzeczywistości konkluzje. Mam tu na myśli opisywanie fotografii we wspomnianym kontekście – uwikłanej w techniczność „artystyczności”. Zjawisko to, mimo przejawskawienia, dobrze ilustruje porównanie między „wytwarzaniem” tekstu i obrazu (co już raz uczyniłem wyżej), tym razem na poziomie generującego tekst narzędzia. Nie da się zaprzeczyć, że pisanie odręczne jest dziś praktyką niezwykle rzadką i dość często ogranicza się do sporządzania okazjonalnych notatek, natomiast komputerowe edytory tekstów odgrywają wiodącą rolę. Użytkownik edytora tekstu ma zatem w dyspozycji urządzenie, które zawiera ściśle określony zasób słów i logiczną ilość ich możliwych związków, co wcale nie oznacza, że narzędzie to wymusi na nim generowanie zdeterminowanego formalnie i narracyjnie tekstu. Zdaję sobie sprawę ze skrajnej różnicy wirtualności znaku, jakim posługuje się operator edytora tekstu i aparatu fotograficznego, ale nie da się podważyć faktu, że o wiele bardziej związane algorytmem ewentualnej kombinatoryki powiązań logicznych narzędzia elektroniczne, których „metalogosem” jest ich oprogramowanie, podlegają, jak udowadnia doświadczenie ich użytkowników, personalizacji; tak jak w geście fotograficznym „[...] aparat robi to, co chce od niego fotograf, ale fotograf musi chcieć tego, co aparat potrafi [...]” ponieważ nawet „najprecyzyjniejsza technika może swoim wytworom nadać wartość magiczną”³⁶.

Ostatnią kwestią, do jakiej chciałbym się pokrótce odnieść, jest przystawalność tradycyjnie funkcjonującego pojęcia „sztuka” do definiowania współczesnych dokonań, którym przyznawany jest status artefaktów, a także do sposobu ich percypowania (czytania-interpretowania). Nie należy zapominać, że w ślad za tezami zawartymi w rozprawie *The Artworld* Arthura C. Danto (autora niezwykle ważnego i aktualnego w podjętej problematyce eseju „Naga prawda”, zawartego w omawianym tomie) można przywołać za sprawą G. Dickiego instytucjonalną definicję sztuki, według której dzieło sztuki staje wówczas artefaktem, kiedy o jego artystycznym statusie orzeka osoba lub grupa uprawnionych do tego autorytetów w imieniu reprezentowanej instytucji lub lobby artystycznego. Tym samym czynnikiem definiującym sztukę (którą od tego momentu może być bez wyjątku wszystko), jest wyłącznie subiektywnie stosowane kryterium artefaktualności. Omawianie zatem zagadnienia fotografii w kontekście jej statusu jako dzieła sztuki przestało być już zdecydowanie aktualne, czego zresztą dowodzi nie tylko współczesna praktyka artystyczna, ale również, jeśli nie przede wszystkim, kuratorska. Należy w tym miejscu wspomnieć, że już czterdzieści lat temu Urszula Czartoryska w książce *Przygody plastyczne fotografii* (w której w ujęciu historycznym odnosi się do fotografii jako medium sztuki) napisała, że fotografia to

[...] jakiś żywioł dużo bardziej nieokiełznany niż forma malarska powolna człowiekowi, a zarazem – to miliony luster z milionami obrazów, spośród których pozostaje dokonać wyboru. Nie każdy plastyk oczywiście i nie zawsze aktywnie uczestniczy w kształtowaniu materiału fotograficznego, często raczej po prostu poprzestaje na refleksjach, które mu ten materiał przynosi.

Natomiast w ostatnich latach padły takie stwierdzenia, jak:

Tak więc malarstwo staje się niższą, gorszą techniką tworzenia podobieństwa: ersatzem procesu reprodukowania. Jedynie obiektyw daje obraz, który jest zdolny »wygrzebać« z dna naszej nieświadomości ową potrzebę zastąpienia obiektu czymś więcej niż niedokładną kopią: nowym obiektem, samym w sobie, uwolnionym od okoliczności czasowych. Obraz ten może być nieostry, zdeformowany, odbarwiony, pozbawiony wartości dokumentalnej; ale działa przez ontologiczną genezę modelu: sam jest modelem³⁷

oraz

Choć w historii fotografii można doszukać się wielu osób traktujących to medium jako formę ekspresji artystycznej oraz naturalny nośnik idei, na równi z malarstwem i rzeźbą, warto zauważyć, że podobne poglądy nigdy wcześniej nie były głoszone równie często i z taką mocą, jak obecnie.³⁸

Wreszcie ostatnie spostrzeżenie - artysta, kierując w stronę świata obiektyw aparatu [...] nie czyni tego z powodu zainteresowania światem, lecz dlatego, że poszukuje nowych możliwości wytwarzania informacji oraz sprawdza wartość aparatu [...], a świat służy mu jako pretekst do urzeczywistnienia możliwości aparatu.³⁹

To dlatego trudno wyobrazić sobie panoramę sztuki współczesnej i tej z ostatniego dziesięciolecia bez fotograficznych artefaktów autorstwa Brassaïa, Lisickiego, Steichena, Moholy-Nagya, Man Raya, Hillera, Kertésza, Sommera, Brandta, Boltanskiego, Sherman, Mapplethorpe’a, Araki’ego, Walla czy Gursky’ego. Jest zatem jasne, że artystyczność fotografii, jak każdego innego dzieła sztuki (nie ma tu znaczenia dyscyplina artystyczna i konwencja, w jakiej się ono sytuuje - pomijając jego kuratorsko-instytucjonalną ocenę), zależy wyłącznie od świadomości plastycznej artysty – poprawności warsztatu, świadomości zastosowanych środków formalnych (w przypadku fotografii takich, jak rozpiętość tonalna, prześwietlenia, niedoświetlenia, kontrasty, zmiękczenia etc.), zdolności przekraczania konwencji widzenia i schematów obrazowania oraz jakości narracji.

Natomiast chcąc odnieść przedstawienie obrazu fotograficznego do rzeczywistości względem niego zewnętrznej, należy rozważyć, na ile ma to dzisiaj uzasadnienie, czy jest to jedyne uzasadnienie dla istnienia obrazów fotograficznych. Czy przypadkiem jedyną niepodważalną w istnieniu rzeczywistością, z jaką spotykamy się w akcie percepcji, jest wytworzona fotografia, bo już świat (indeks), do którego odnosi obraz, może być rozważany wyłącznie warunkowo. O ile dwudziestowieczna fotografia, szczególnie ta aspirująca do bycia przede wszystkim indeksem, w sposób naturalny poddawała się realistycznej teorii znaku, to obraz indeksu rzeczy, który służy współczesnemu artyście jako tworzywo generujące nowe sensory, powinien być poznawany, a więc i interpretowany w oparciu o przystającą do tego faktu koncepcję reprezentacji. Reprezentacji, która uwzględniałaby fakt zasadniczej zmiany statusu i funkcji obrazu w kulturze wizualnej, jak również to, że w akcie jego poznania równie

interesujące jak to, co ów obraz ukazuje, jest to, do czego się odnosi (zasłaniając istotę swojego przekazu). Wydaje się więc, że nie można dzisiaj pominąć faktu, że obraz jest w równym stopniu przedstawieniową formą wizualną, jak i przedmiotem lektury odsłaniającej ukryte sensy, zaś miarą obrazowanych rzeczy jest umysł uzbrojony w medium obrazowania (Flusser zwraca uwagę na źródłosłów terminu aparat – *apparare* „przygotowywać”, wskazuje na aktualizującą rolę kamery fotograficznej). Nawet

Dokumenty archiwalne nie dają nam oglądu „absolutu” [...] Obrazy nie dają wszystkiego, rzecz jasna. Co gorsza, wiemy, że czasami „paraliżują” [...] Ale trzeba wziąć jeszcze pod uwagę, wraz z podwójnym porządkiem obrazów, odbywający się w nich przyływ i odpływ prawdy – kiedy ich powierzchnia **niezrozumienia** zostaje przeszzyta ostrzem **zrozumienia**, przechodzimy wtedy trudną, lecz owocną **próbę prawdy**.⁴⁰

Sporo w tej kwestii wyjaśnia Jacques Derrida, który zanegował tradycyjną koncepcję reprezentacji, a więc metafizyczne rozróżnienie znaku i przedmiotu oznaczanego. Jedyną rzeczywistością, o której mówi znak, jest on sam – znak jest odmienny od rzeczy. To zawężenie rzeczywistości znaku, ostatecznie poszerza go o grę znaczeń; rzeczywistość tekstu powstaje w interpretacji dokonanej według zasad, które ujawniają się w trakcie czytania. Tekst, a w tym przypadku komunikujący coś obraz (obraz fotograficzny), przestaje być gotowym przedmiotem, a staje się rzeczywistością otwartą, momentem w procesie różnicowania jego sensu. Na konieczność rezygnacji z tęsknoty „za całością i jednym, za pojednaniem zmysłowości i pojęcia, za przejrzystym i komunikowalnym doświadczeniem” zwraca uwagę również Lyotard.⁴¹

Nie bez znaczenia jest zatem fakt, na który zwraca uwagę Derrida, że tylko te dzieła sztuki, które są ciągle na nowo i twórczo odczytywane, mogą przetrwać. Rzeczywistość, a więc i przedstawiające ją obrazy, noszą znamiona tekstu (świat i tekst się nie wykluczają), zaś tekst „[...] nie poddaje się nigdy całkowitej »objektywizacji«⁴²”. Reasumując, trzeba stwierdzić, że fotografia, jako zjawisko artystyczne, niesie ze sobą wiele problemów. Z całą pewnością jest, niekiedy przejmującym, śladem spostrzeżonego z określoną intencją przedmiotu (jest więc wskaźnikiem i coś znaczącym znakiem), ale również istnieje jako przedstawienie tego, co choć widzialne, przede wszystkim skrywa się poza zobrazowaną rzeczywistością, która nie poddaje się prostej konkretyzacji opartej na relacjach zachodzących między znakiem a desygnatem. Należy podkreślić, że opozycja między istniejącym a nieistniejącym (w sposobie istnienia lub „metaistnienia”) również jest problematyczna.

Można zatem zadać pytanie, czy eseje zawarte w tomie *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury* w rozstrzygający sposób objaśniają kwestie odnoszące się do podstawowych problemów filozoficznych (epistemologicznych, ontologicznych i estetycznych), jakie stoją u fundamentów fotografii jako medium współczesnej komunikacji i sztuki? Wydaje się, że stanowią raczej solidny fundament dla dalszych rozważań, które nie mogą abstrahować od aktualnej perspektywy – postmodernistycznego w praktyce i sposobie orzekania o rzeczywistości oraz o społecznie zglobalizowanej komunikacji operującej obrazem jako językiem uniwersalnym. Książka ta uzmysławia jednak potrzebę realizacji jeszcze jednego ważnego zadania – stworzenia w duchu flusserowskim całościowego wykładu na temat statusu i roli obrazu o proveniencji fotograficznej (którą charakteryzuje paradoksalna dialektyczna całość⁴³); obrazu, który przejął funkcję tekstu i stał się instrumentem w komunikowaniu o charakterze relacyjnym: interaktywnym, telematycznym, immersyjnym, efemerycznym, wirtualnym, hipertekstualnym oraz interkonektywnym.⁴⁴

PRZYPISY

- 1 Scott Walden, red., *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, Kraków: Universitas, 2013).
- 2 Kendall L. Walton, „Przezroczyście obrazy: o naturze realizmu fotograficznego,” w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 33.
- 3 Cynthia Freeland, „Fotografie i ikony,” w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 75.
- 4 Scott Walden, „Prawda w fotografii,” w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 113.
- 5 Ibid., 121.
- 6 Barbara Savedoff, „Autorytet dokumentalistyczny i sztuka fotograficzna,” w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 141.
- 7 Roger Scruton, „Fotografia i reprezentacja,” w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 188.
- 8 Patrick Maynard, „Przestrzeń i czas w fotografii: »percepcja działa w dwie strony«,” w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 238-39.
- 9 Dominic McIver Lopes, „Należyta ocena,” w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 250.
- 10 Ibid., 253.
- 11 Ibid., 272.
- 12 K. L. Walton, „Krajobraz i martwa natura: statyczne reprezentacje nieruchomych scen,” w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 291.
- 13 Noël Carroll, „Problem z gwiazdami filmowymi,” w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 296.
- 14 Gregorie Currie, „Król Artur na zdjęciach: fotografia i siła narracji,” w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 332.
- 15 Arthur C. Danto, „Naga prawda,” w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden (Kraków: Universitas, 2013), 334.
- 16 Ibid., 340.
- 17 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. Bogusław Wolniewicz (Warszawa: PWN, 1970), 6.54.
- 18 Gottlob Frege, *Pisma semantyczne*, tłum. Bogusław Wolniewicz (Warszawa: PWN, 1977), 69.
- 19 Ibid., 70.
- 20 Ibid., 103.
- 21 Roman Ingarden, *Książeczka o człowieku* (Kraków: WL, 1987), 41.
- 22 Andreas Muller-Pohle, „Analogizacja, digitalizacja, projekcja,” *Format*, nr 24-25 (1997): 5.
- 23 Maurice Merleau-Ponty, „Mowa pośrednia i głosy milczenia,” w: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, red. Stanisław Cichowicz (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1996), 153-54.
- 24 Jean Baudrillard, „Świat wideo i podmiot fraktalny,” w: *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. Andrzej Gwóźdź (Kraków: Universitas, 1994), 251.
- 25 Jan Patočka, „Uwagi o Romana Ingardena filozofii obrazu,” *Studia Filozoficzne* wydanie specjalne (Fenomenologia Romana Ingardena), (1972): 269.
- 26 Por. Andrzej P. Bator, *Intencjonalność sztuki* (Wrocław: PWT, 1999), 142.
- 27 Edmund Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, tłum. Danuta Gierulanka (Warszawa: PWN, 1967), 136.
- 28 Charles Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, tłum. Joanna Guze (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000), 247.
- 29 Roland Barthes, *Światło obrazu*, tłum. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996), 143.
- 30 Baudrillard, „Świat wideo i podmiot fraktalny,” 251.
- 31 Jean Baudrillard, *Rozmowy przed końcem (rozmawia P. Petit)*, tłum. Renata Lis (Warszawa: Sic!, 2001), 118.
- 32 Ibid., 121.
- 33 ———, „Sztuka znikania,” *Kresy* 42/43, (2000): 152.
- 34 Baudrillard, „Świat wideo i podmiot fraktalny,” 254.
- 35 Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. Jacek Maniecki (Katowice: Folia Academia, 2004), 33-34.
- 36 Ibid., 67.
- 37 André Bazin, „Ontologia obrazu fotograficznego,” w: *Film i rzeczywistość*, (Warszawa: WAiF, 1963), 15.
- 38 Charlotte Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, tłum. Piotr Nowakowski Magdalena Buchta, Piotr Paliwoda (Kraków: Universitas, 2010), 7.
- 39 Vilém Flusser, „Ku uniwersum obrazów technicznych,” w: *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. Andrzej Gwóźdź (Kraków: Universitas, 1994), 67.
- 40 Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. Maja Kubiak Ho-Chi (Kraków: Universitas, 2012), 106-07.
- 41 Jean-François Lyotard, „Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm,” w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz (Kraków: Baran i Suszczyński, 1997), 61.
- 42 Jacques Derrida, *O gramatologii*, tłum. Bogdan Banasiak (Warszawa: KR, 1999), 217.
- 43 Por. Leszek Brogowski, „Żdźbło w oku. Fotografia i przecieranie oczu przez sztukę,” w: *Plastyczne przygody fotografii*, red. Urszula Czaratorska (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2002), 5.
- 44 Por. Ryszard W. Kluszczyński, *Film - wideo - multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, (Kraków: Rabid, 2002), 100

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland. *Światło obrazu*. Tłum. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- Bator, Andrzej P. *Intencjonalność sztuki*. Wrocław: PWT, 1999.
- Baudelaire, Charles. *Rozmaitości estetyczne*. Tłum. Joanna Guze. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2000.
- Baudrillard, Jean. *Rozmowy przed końcem (rozmawia P. Petit)*. Tłum. Renata Lis. Warszawa: Sic!, 2001.
- . „Sztuka znikania.” *Kresy* 42/43, (2000): 152.
- . „Świat wideo i podmiot fraktalny.” W: *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. Andrzej Gwóźdź, 247-58. Kraków: Universitas, 1994.
- Bazin, André. „Ontologia obrazu fotograficznego.” Tłum. Bolesław Michałek. W: *Film i rzeczywistość*, 25-62. Warszawa: WAiF, 1963.
- Brogowski, Leszek. „Żdźbło w oku. Fotografia i przecieranie oczu przez sztukę.” W: *Plastyczne przygody fotografii*, red. Urszula Czarторыska, 5-22. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2002.
- Carroll, Noël. „Problem z gwiazdami filmowymi.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 292-311. Kraków: Universitas, 2013.
- Cotton, Charlotte. *Fotografia jako sztuka współczesna*. Tłum. Piotr Nowakowski Magdalena Buchta, Piotr Paliwoda. Kraków: Universitas, 2010.
- Currie, Gregorie. „Król Artur na zdjęciach: fotografia i siła narracji.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 312-32. Kraków: Universitas, 2013.
- Danto, Arthur C. „Naga prawda.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 333-60. Kraków: Universitas, 2013.
- Derrida, Jacques. *O gramatologii*. Tłum. Bogdan Banasiak. Warszawa: KR, 1999.
- Didi-Huberman, Georges. *Obrazy mimo wszystko*. Tłum. Maja Kubiak Ho-Chi. Kraków: Universitas, 2012.
- Flusser, Vilém. *Ku filozofii fotografii*. Tłum. Jacek Maniecki. Katowice: Folia Academia, 2004.
- . „Ku uniwersum obrazów technicznych.” W: *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. Andrzej Gwóźdź, 53-67. Kraków: Universitas, 1994.
- Freeland, Cynthia. „Fotografie i ikony.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 63-85. Kraków: Universitas, 2013.
- Frege, Gottlob. *Pisma semantyczne*. Tłum. Bogusław Wolniewicz. Warszawa: PWN, 1977.
- Husserl, Edmund. *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*. Tłum. Danuta Gierulanka. Warszawa: PWN, 1967.
- Ingarden, Roman. *Książeczka o człowieku*. Kraków: WL, 1987.
- Kluszczyński, Ryszard W. *Film - wideo - multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*. Kraków: Rabid, 2002.
- Lopes, Dominic Mclver. „Należyta ocena.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 249-72. Kraków: Universitas, 2013.
- Liotard, Jean-François. „Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm.” Tłum. Michał Paweł Markowski. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, 47-61. Kraków: Baran i Suszczyński, 1997.
- Maynard, Patrick. „Przestrzeń i czas w fotografii: »percepcja działa w dwie strony«.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 220-48. Kraków: Universitas, 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice. „Mowa pośrednia i głosy milczenia.” W: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, red. Stanisław Cichowicz, 109-84. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1996.
- Muller-Pohle, Andreas. „Analogizacja, digitalizacja, projekcja.” *Format*, nr 24-25 (1997): 5.
- Patočka, Jan. „Uwagi o Romana Ingardena filozofii obrazu.” *Studia Filozoficzne* wydanie specjalne (Fenomenologia Romana Ingardena), (1972): 267-75.
- Savedoff, Barbara. „Autorytet dokumentalistyczny i sztuka fotograficzna.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 135-65. Kraków: Universitas, 2013.
- Scruton, Roger. „Fotografia i reprezentacja.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 166-97. Kraków: Universitas, 2013.
- Walden, Scott, red. *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*. Kraków: Universitas, 2013.
- . „Prawda w fotografii.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 111-34. Kraków: Universitas, 2013.
- Walton, K. L. „Krajobraz i martwa natura: statyczne reprezentacje nieruchomych scen.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 273-91. Kraków: Universitas, 2013.
- Walton, Kendall L. „Przezroczyste obrazy: o naturze realizmu fotograficznego.” W: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. Scott Walden, 23-62. Kraków: Universitas, 2013.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Tłum. Bogusław Wolniewicz. Warszawa: PWN, 1970.

ENGLISH SUMMARIES

PAULINA SZTABIŃSKA

DOCUMENTATION, TRACE, AND ARTISTIC CREATION

The starting point for reflection presented by this article is a concept which has made documentation one of the most important problems within contemporary art. Based upon the writings of Grzegorz Działowski on this issue found in his book devoted to conceptualism, the author stresses the role of questioning the importance of painting and sculpture in this matter. Instead, an idea of artistic activities as a method of documenting thought or action was proposed. Thus, the motto of art as documentation had an emancipatory role for practices based on the morphology of the object.

Furthermore, the article discusses the transformations which this concept has undergone. The author juxtaposes the tendency to subordinate documentation to thoughts or performance actions (which were considered proper work in the 1970s), and making documentation autonomous (transforming it into a work of art). The second of these trends dominated artistic practice in the late twentieth century and twenty first century. Crucial from this point of view was Marina Abramović's show *The Artist is Present* (2010), in which the artist, recreating actions from the 1970s on the basis of preserved documentation, asked a question about the presence of the original situation during re-enactment. The article recalls a debate sparked by these actions (the views of Amelia Jones, Lara Shalson), and suggests to take into account the category of trace reflection within artistic documentation. Referencing Grzegorz Sztabiński's considerations, the author emphasizes also the role of trace (which can also be an analogue photography). The article concludes with comments on Abramović's action considered from this point of view.

KATARZYNA PODPORA

JAN [IN THE CONTEXT OF] WONDERLAND – A PERFORMED QUOTATION IN THE CONTEXTUAL ART PRACTICE OF JAN ŚWIDZIŃSKI

The article's aim is to analyse - as thoroughly as possible - a piece of contemporary performance art by Jan Świdziński entitled *Jan in Wonderland*. The analysis focuses on various aspects of purposively (re-)presenting a verbal expression, in order to shed some light on the issue of the artist manipulating quotations in this particular piece. At the same time, emphasizing Świdziński's contextual approach towards performing a textual passage which he treats as a ready-made object (in A. C. Danto's understanding of the subject). The article claims that the profound significance of the artist's message lies within a certain 'quotation strategy' being embraced by Jan Świdziński in his performance. This 'strategy' would involve making a highly p-e-r-f-o-r-m-a-t-i-v-e use of a carefully chosen - in terms of content - and slightly adjusted citations (excerpts selected from L. Carroll's *Alice In Wonderland*) by delivering them to the audience in two different manners which (manners themselves) bear their own anthropological significance. The article's author attempts to support this claim and broaden her deliberations by stepping into the area of semiotics (J. Kristeva's pioneer work and J. Culler's references to intertextuality), adapting a structural perspective (G. Genette's

transtextuality - typology) and using analysis tools of anthropological linguistics (W. J. Ong's work concerning the characteristics of oral and written expression), as well as by referring to Świdziński's theoretical work which presents his own idea of *art as contextual art* and his views on the act of communicating where, along with social situation's role) he stresses language's vital part in production of new meanings - also in the world of art.

BARTOSZ ZAJĄC

IMAGES IN/OF HISTORY: COMPILATION FILM AND FRENCH-GERMAN NEWSREELS BETWEEN 1940 AND 1944

The aim of this article is to present various aspects of the film form known as compilation film theorized by Jay Leyda and developed by both mainstream documentary filmmakers and also authors of more experimental (sub)genres of nonfiction cinema: avant-garde found footage film, authorial documentary film, essay-film and others. Key aspects examined by the author include the role of found footage material as a source of historical knowledge, narrative and discursive strategies of appropriation, the idea of historiophoty (Hayden White), plus different ways of approaching archival and found footage materials.

Reflection upon the theory and aesthetics of compilation film is followed here by a historical case study presenting three movies produced after World War II that construct radically different narrations based on Vichy newsreels. The three movies in question are Marcel Ophüls' *The Sorrow and the Pity* (1969), Edgardo Cozarinsky's *One Man's War* (1982) and Claude Chabrol's *The Eye of Vichy* (1993). Together they represent and address different stages in postwar history (and the politics of memory) in France and also different ways of confronting traumatic history.

ŁUKASZ GUZEK

PLAIN-AIR IN OSIEKI AS A MODEL OF POLISH ART HISTORY IN THE SEVENTIES

Plain-air in Osieki (1963-1981) - is good material for historical comparison, because these were held continuously during each consecutive year. Therefore, they reflect well the changes in Polish art that took place during nearly two decades: allowing us to trace the impact of global trends and changes in domestic trends. To be able to participate in the plain-air events in Osieki one had to be invited by the Commissioner (curator) and organizing committee, which meant that the artists and their works were already recognized as important in their milieu. However, the Commissioner and the committee were answerable to the administrative authority. Plain-air is therefore a reflection on the social functioning of the art world in Poland during that time, and thus allows for a comparison between changes in social context with changes in art itself. This process is defined by the appearance in Osieki of the artists who represented leading art trends.

History of the plain-air in Osieki shows how this events first started from the abstract art stage and expanded through the forms of presentness (action) then actualised within conceptual practice, therefore coming to reevaluation of the tradition of modernism which lead towards postmodernism.

The most artistically important of Osieki's editions were those during which the action art forms gained particular artistic significance. Therefore the use of a performative art agent makes art more radical, and it's precisely this very kind of artistic activity which is related to current issues in the arts; reflecting the evolution taking place in the world and fueling the evolution of Polish art. In the plain-air laboratory situation it was particularly noticeable. Therefore, tracing the history of Osieki for occurrence of forms of art action is one of the ways by which Polish art history and its relationship with the world art become understandable.

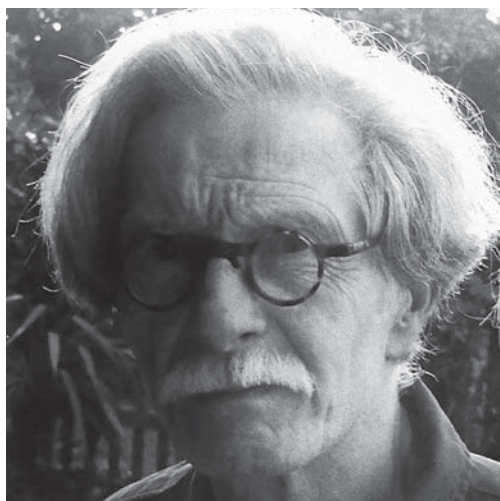
MEDIUM? PAINTING? OR MIRROR OF NATURE? A VOICE IN THE DISCUSSION

Debate on the possibility of a comprehensive, qualitative and more adequately intellectualized phenomenon on the photographic image in its ontological and axiological aspect, entered a new phase. This is promised in the introduction to the latest book by Scott Walden *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*. Since the question of whether the work edited by S. Walden is systematic and comprehensive can not be considered, because it was not the plan of the author, I decided it was worth answering another question: the question whether, after reading the above-presented essays, the reader can elaborate upon certain issues that were not included or insufficiently scrutinized by authors such as Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag, John Berger, Vilém Flusser or Jean Baudrillard. Basically whether the readings contained in the book explain the contemporary status of the photographic image. It seems that the essays included in the book are a rather solid foundation for further consideration. This should not be abstracted from the current perspective which is postmodern in practice, a way of deciding on what the reality is and the socially globalized communications operating with image as universal language. This book makes clear the need to implement yet another important task - to create in the Flusser spirit a comprehensive lecture on the status, role and provenance of the photographic image. An image which took over the function of text and became an instrument in communication.



JÖRG SCHWARZENBERGER (1943 - 2013)

Tassilo Blittersdorff



In the sixties, when Jörg Schwarzenberger started his artistic activities, postwar Austria was an almost isolated "Insel der Seligen (island of the Blessed)". Classical tendencies determined the public taste, 'fantastic realism' was the decorative mainstream in visual arts, abstract and informal painting remained the playground for a few modernists.

Vienna actionism mixed ideas from abroad like Happening and Fluxus with their own fury against a repressive, narrow and consumer oriented society and performed, focusing on the body as object, violent breaching of taboos in public spaces.

From his beginnings Jörg Schwarzenberger had another alternative, a holistic and systematic approach to art and public space. He based his work on a complex, but immediate connection between art and life, which included critical and reformist positions towards society and universal openness for the national media to transport his messages. All different disciplines of his work, installations, objects, paintings, performances and films had multiple meanings and often multiple uses.

His manner of working corresponded to his alternative ideas however they changed in 1972 into a one man and one woman-art-team under the double meaning - label K.U.SCH. which is the abbreviation of his wife's and his name (Krätschmer und Schwarzenberger) and is also a popular command for being silent, mostly given to dogs: kusch!.

The performance work of K.U.SCH. started in 1977 with *Zirkus der Kurpfuscher* (Circus the quack) and developed later into the *Prozessionstheater* (Procession-theatre), which expanded then to the *Laufstegtheater* (Catwalk-theatre).

In all these kinds of object-theatre there happened multidimensional meaningful, often provocative group-actions in public spaces with changing collectives of actors. The objects used as the equipment for these performances were made by K.U.SCH., who also determined the choreography. All these objects are autonomous artworks and at the same time instruments of performances or elements of installations or components of other work-categories. These object-arrangements could be inside or outside. They included elements of daily-life composed into complex object-spaces, which could be room-installations or stages for performances.

The wide spectrum of works goes even further. Furniture-pieces designed by K.U.SCH. are functional objects and at the same time unusual and sometimes irritating artworks.

Still in the sixties Jörg Schwarzenberger made several interesting short experimental films. In 1977 he was one of the founders of *Falter* an alternative-underground Vienna-city-magazine and designed covers for it. In the early seventies he joined the international-mail-art-movement and in 1984 he organized the first big exhibition in Vienna, the *Mail-Art/Expanding Mail-Art* in the Secession.

The K.U.SCH.- website (www.kusch.ws/) shows with rich photographic material the different genres of their work and explains their artistic position: "Interdisciplinary work within the meaning of the expanded art-term 'conceptual Dadaism'. Object-art, space-installations, correspondences in free (natural) areas, interventions in public (urban) space. Films. Texts. Performance work in direction *Gesamtkunstwerk* (synthesis of arts) contacts to Fluxus, Arte Povera and to the international Mail-Art-Movement."

After a longer illness Jörg Schwarzenberger died in December 2013, but his ideas continue in the work of the K.U.SCH.-team. His wife Renate Krätschmer and since 2006 also his son Sito.

Until his death Jörg Schwarzenberger collaborated with the preparations for a big retrospective about the artist-duo K.U.SCH. which from 27th September 2014 until 22th February 2015 will take place in the context of *Zeit Kunst Niederösterreich* in the Landesmuseum of St.Pölten.

Tassilo Blittersdorff, Nowa Huta, February 2014



Arq



in

KON GER

KON- GER

KON- GER

KON- GER

KON- GER

KON- GER

KON- GER

KON- GER

KON- GER

KRZYSZTOFOR Y, 28, 03, 84.



REFLEKSJA KONGER

PO, PRZED - AKCJI
- AKCJA

DZIAŁANIE, KTÓRE JEST CZĘŚCIĄ PROCESU, W KTÓRYM POWSTAJĄ OBIEKTY I ZJAWISKA SZUKI MOŻNA ROZUMIEĆ RÓŻNIE:
OD UKRYTEJ, ZMUDNEJ PRACY, MOŻLIWEJ DO ZAULWAZENIA PRZY POWIĄZANIU STĄŻANIE WYKONANEGO PRZEDMIOTU, DO PUBLICZNEJ DEMONSTRACJI REKWIZYTÓW.
W KAŻDYM PRZYPADKU DZIAŁANIE SKŁADA SIĘ NA POWSTANIE MATERIALNEGO BĄDŹ WYOBRAZENIOWEGO PRZEDMIOTU, BĄDĄCEGO CELEM TAKIEGO DZIAŁANIA.

W WYPADKU GDY MATERIA TAK ROZUMIANEGO PRZEDMIOTU SZUKI JEST WYŁĄCZNIE SAMO DZIAŁANIE, ZYSKUJE ONO SZCZEGÓLNĄ RANGĘ: MOŻE BYĆ RÓWNOCZEŚNIE METODA, DROGA DO UZYSKANIA MNIEJ LUB BARDZIEJ SPÓDZIEWANEGO EFEKTU JAK I SAMYM BEZPOŚREDNIM PRZEKAZEM.

AKT KREACJI NIE JEST WTEDY NASTAWIONY NA OTRZYMANIE ODREBNEGO PRODUKTU, LECZ KREUJE JAKGĄDYBY SAM SIEBIE. UMOWNY PRZEDMIOT TAK WYKREOWANY, SAM W SOBIE JEST KREACJĄ; MATERIA AKCJI JEST TOŻSAMĄ Z MATERIAŁ KREOWANEGO "PRZEDMIOTU".

PRZEDMIOTEM ZAINTERESOWANIA KRYTYKI JEST CZĘSTO ROZSZYFROWANIE TZW "PROCESU TWÓRCZEGO" W OPARCIU O ANALIZĘ DZIEŁA. W W/W SITUACJI ROLA KRYTYKI CZY ANALIZY PROCESU REFLEKSJI BĄDŹ ODWROTNA: KONKRETYZOWANIE, NADANIE PRZEKAZYWALNEJ FORMY NIEISTNIEJĄCEMU REALNIE PRZEDMIOTOWI W OPARCIU O OBSERWACJĘ DOKONYWĄCEGO SIĘ NA OKRĄGO, NA OCZACH, PROCESU.

ROZUMIĄC TAK, ŁATWO DOCHODZIMY DO ZASADNICZEJ RÓŻNICY POMIĘDZY DWOMA TU WSPOMNIANYMI RODZAJAMI DZIAŁANIA, CHOCIAŻ SA ONE CZĘŚCIAMI RÓWNYCH CZĘŚCIAMI SA RÓŻNIE, TO JEDNAK W OPARCIU O TE DWA ZJAWISKA MOŻNA BYĆ MÓC FOKALIZOWAĆ AKCJĘ SAMĄ NA SAM Z TWÓRZYWEM ZAMIERZONEGO PRZEDMIOTU, CZYLI ZE PRZEDMIOTU TEN BĄDŹ FUNKCJONOWAŁ RÓWNIEŻ JAKO BARIERA POMIĘDZY NAM I A POTENCJALNYM ODBIORCĄ. PRZEKAZ TAKI RÓWNOCZEŚNIE JEST AOSNIKIEM I TAMIĄ DLA BODZCÓW.

GDY NATOMIAST NASTAWIAMY SIĘ NA STWORZENIE SZCZEGÓLNEJ SYTUACJI W BEZPOŚREDNIM STARCII, PRZEKAZ ZACHOŁI Z OMINIĘCIEM TRIADY (JA-PRZEDMIOT-TY), ZAMIĄST TRZECIEGO W TEJ RELACJI PRZEDMIOTU, MA SZANSĘ ZAMINIEĆ BEZPOŚREDNI KONTAKT (JA-TY), ZWŁASZCZA JEŻELI PRZYNAJZASTANAWIAJĄC SIĘ NAD TYM GŁĘBIEJ, TRZEBA JEDNAK SOBIE UZMYŚLOWIĆ, NA GRUNCIE SZUKI O ILE NIE NIEMOŻLIWA, TO RZĄDKA.

FAKT NIEISTNIENIA MATERIALNEJ BARIERY W POSTACI PRZEDMIOTU SZUKI NIE OZNAČA, I ZE BARIERA TAKA LUB INNA (RACZEJ INNA) NIE IŚNIEJE, TAK JAK NIEOBECNOŚĆ MATERIALNEGO PRZEDMIOTU SZUKI NIE ŚWIADCZY O NIEISTNIENIU DZIEŁA I KREACJI LUB OBECNOŚĆ O ICH IŚNIENIU.

BARIERA TAKA MOŻE IŚNIEĆ ZAWIĄZE GDY IŚNIEJIE PODZIAŁ - NAWET PRZY BIENIENNEJ RELACJI - NA MÓWIĄCEGO I SŁUCHAJĄCEGO ETC... ZNIESIENIE TEJ BARIERY JEST MOŻLIWE INCYDENTALNIE W MOMENTACH - JAK SĄDZĘ - NIEZALEŻNYCH OD USTAWIANYCH PROPORCJI PRZEKAZU I ZAKŁADANYCH SCHEMATÓW.

MOMENTY TAKIE NASTĘPUJĄ PRZY WSPÓŁODCZUWANIU PRZEZ LUDZI TEGO CO SŁUSZNIE BĄDŹ NIESŁUSZNIE UWAZAJĄ ZA WĄŻNE, WZNIOŚŁE, ETC... I DOTYCZĄ NIE TYLKO SPRAW SZUKI (!).

SPRAWA WĄGI PRZYWIĄZWANIEJ DO KOLEJNYCH STAPÓW PROCESU TWÓRCZEGO STAJE SIĘ DRUGORZĘDNA, GDY W JEJ WYNIKU POWSTAJE SCHEMAT DZIAŁANIA. ARTYSTA Z GÓRY ZAKŁADAJĄCY FRYMAT NP. AKCJI NAD PRZEDMIOTEM, PRODUKTU NAD PROCESEM, KONCEPCIJ NAD WYKONANIEM ETC... W KAŻDYM WYPADKU PREFERUJE SCHEMAT: MNOŻENIE OKREŚLONYCH BYTÓW.

TRUDNO BOWIEM DOSZUKAĆ SIĘ RÓŻNICY POMIĘDZY KIMŚ, KTÓ MNOŻY AKCJĘ I TYM KTO PRZEDMIOTY CZY WIEJE, MOŻNA ZASTANAWIAĆ SIĘ, KTÓRA Z TYCH FORM LEPSEJ PASUJE DO CZASU, LUB KTÓRA Z REACUJĄ JEST LEPŠA - NIE ZE WZGLĘDU NA RODZAJ, LECZ NA WYBIEJ ROZUMIĄNĄ JAKOŚĆ CZY PRAWDĘ. ALE JEST TO JUŻ PYTANIE O TO, KTO JEST "LEPSZY" ARTYSTĄ, A NIE, CZYJA DROGA JEST LEPŠA?

ANALIZUJĄC TUTAJ ZNACZENIE PROCESU TWÓRCZEGO NARZUCA SIĘ ROZUMIENIE GO JAKO RÓŻNIEGO, ALE JEDNOLITEGO, WYKONANIE POŁĄCZENIA AUTONOMICZNYCH "ETAPÓW", KTÓRE MOŻNA DOWOLNIE USTAWIAĆ W SZEREGI I W KAŻDEJ CHWILI - Z TASOWAĆ I MIESZAĆ.

SZUKA OSTATNICH I DAWNIEJSZYCH LAT DOWIÓDŁA, ZE GOTOWYM I WARTOŚCIOWYM DZIEŁEM MOŻE BYĆ REALIZACJA, KTÓREGOKOLWIEK Z ETAPÓW TEGO PROCESU. KONCEPT, CYTAT, GEST, OBIEKT, AKCJA SA W IŻSIEJSZEJ ŚWIADOMOŚCI CZASEM KARTEJĄ PRZEKONYWUJĄCĄ NIEZ TRADYCYJNY WIZERUNEK: OBRAZ, RZEŻBA

MOŻNA WIĘC BEZPIECZNIE TWIERDZIĆ, ZE KAŻDY ELEMENT PROCESU TWÓRCZEGO MOŻE IŚNIEĆ I ROZWIĄC SIĘ RÓWNOLEGLE. NIC JUŻ NIE PRZESKADZĄ BY NP. AKCJA NIE BYŁA RÓWNOCZEŚNIE FENOMENEM SAMYM W SOBIE I TRACĄ SKIEROWANĄ NA TOŻSĄCEKULACYJNY "CEL", I TRACĄ JAKOŚĆ OKREŚLONĄ UMOWNIE JAKO DZIEŁO, MOŻE KAŻDA JAKOŚĆ OKREŚLONĄ FUNKCJĄ PROCESU, A TU SPEŁNIAĆ KAŻDĄ FUNKCJĄ PROCESU.

TRADYCYJNIE ROZUMIANA KONSEKWENCJA CZY JEDNORÓDNOŚĆ (JEDNOŚĆ) W SZUKIE NIE MAJĄ ZASTOSOWANIA. WYBIERZMY WIĘC TO, CO MNIEJ BEZPIECZNE...

ARTUR
TAJBEK

