

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 odmienne 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 wyraźnie 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 odwołującego 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 uchwytny. 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, przezrocza, 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 uchwytną 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 performerki ulegała więc sprobematyzowaniu. 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 performerki, 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 odzyskiwaniem 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 szczególnie charakter ma *Seven Easy Pieces*. Nie zgadza się z poglądem, że M. Abramović odtworzyła raczej dokumentację, niż performansy. 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 ciągle 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. Abramovića, 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 mikсовane. 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 „nieśmiała i dwuznaczna”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. Odnośnie 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 stwierdziła: „*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: WAiF, 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: WAiF, 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.