



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: W stronę nie-oczywistości : między kreacją artystyczną a dokumentem

Author: Ryszard Solik

Citation style: Solik Ryszard. (2018). W stronę nie-oczywistości : między kreacją artystyczną a dokumentem. W: W. Jacyków, K. Tomczak (red.), "Dokument i kreacja artystyczna, jako dopełniające się obrazowania rzeczywistości" (S. 67-75). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

W stronę nie-oczywistości: między kreacją artystyczną a dokumentem

„Pojęcia [...] nigdy nie są jednoznaczne i kanonicznie rozumiane, ale zawsze płynne w swoich znaczeniach, a ich wartość i bogactwo sensów różnią się niekiedy zasadniczo”¹.

Przytoczony wyżej fragment nie pozostawia wątpliwości co do tego, jak rozumiemy² pojęcia oraz przypisywane im sensy, znaczenia i konotacje. W swym przesłaniu okazuje się zresztą identyczny z konkluzjami publikacji, do której się odnosi i którą komentuje. Spróbujmy, dzieląc te przeświadczenia, podążać tą drogą i poddać analizie w obrębie refleksji o sztuce parę (sugerowanych tytułem szkicu) kategorii o dosyć ugruntowanych, pozornie okrzeptych, z reguły też, choć nie zawsze, przeciwstawnych znaczeniach i asocjacjach. Zważywszy jednak, że pojęcia, podobnie jak język, „nie posiadają kształtu niezależnego od kontekstu, a ponieważ zawsze pojawiają się w jakimś kontekście, nigdy zaś w sposób abstrakcyjny, to zawsze przybierają jakiś kształt”³, rozważmy sens tych kategorii w perspektywie reorganizujących argumenty rekontekstualizacji – w przekonaniu, że kontekstualność i zmienność okoliczności (przesłanek, praktyk, celów), także w przypadku interesującej nas tutaj kwestii, okazuje się rozstrzygająca. Wszak nie sposób nie zgodzić się z tym, że kontekstualny splot wielu czynników nieodmiennie ustala „będący treścią bycia w sytuacji”⁴ sens doświadczenia czegokolwiek. Dezawuuując abstrakcyjność założeń kosztem kontekstualności wszelkiego typu doświadczenia, dopowiedzmy jeszcze, iż wstępne pole tych rozważań kreśli realizowany w Zakładzie Teorii Sztuki i Fotografii Artystycznej, w Instytucie Sztuki Uniwersytetu Śląskiego, projekt: *Dokument i kreacja artystyczna jako dopełniające się formy obrazowania rzeczywistości*. Przywołuję temat, bo ten wyznacza nie tylko przedmiot dociekań, ale też profil wywodu i prowadzonej refleksji, a także jej ramy zamknięte w horyzoncie „obrazowania rzeczywistości”, lub, ściślej rzecz ujmując, projekcji rzeczywistości⁵. Bo czyż rzeczywistość nie obiektywizuje się wyłącznie poprzez swoje interpretacje? Żyjemy przecież nie tyle w świecie, ile raczej w „obrazie świata”.

¹ W.J. BURSZA. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA: *Poza akademickim podziałami. Wędrowanie z Mieke Bal*. W: M. BAL: *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Przeł. M. BUCHOLC. Warszawa 2012, s. 19.

² Przynajmniej tak tę kwestię postrzegają i ujmują autorzy wypowiedzi oraz autorka *Wędrujących pojęć w naukach humanistycznych*.

³ S. FISH: *Zwykłe okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki*. Tłum. M. SMOczyński. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Tłum. K. ABRISZEWSKI i inni. Kraków 2008, s. 29. Tenże dodaje jeszcze, że „znaczenia pojawiają się gotowe, nie z powodu norm osadzonych w języku, lecz ponieważ język jest zawsze, od samego początku postrzegany w obrębie pewnej struktury norm. Struktura ta nie jest jednakże abstrakcyjna i niezależna, lecz społeczna. Dlatego nie jest to pojedyncza struktura, pozostająca w jakiejś uprzywilejowanej relacji wobec procesu komunikacji, tak jak występuje on w jakiegokolwiek sytuacji, lecz struktura, która zmienia się, gdy jedna sytuacja, z jej przyjętym tłem praktyk, celów i dążeń, ustępuje miejsca innej”. S. FISH: *Czy na ćwiczeniach jest tekst?*. Tłum. A. SZAHAJ. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka...*, s. 76–77.

⁴ S. FISH: *Zwykłe okoliczności, język dosłowny...*, s. 38.

⁵ „Z czego powstał tekst świata, a ściślej: tekst kultury? Bynajmniej nie z faktów, lecz interpretacji owych faktów, albowiem fakty same nie istnieją. Istnieją tylko ich interpretacje”. M.P. MARKOWSKI: *Nietzsche. Filozofia interpretacji*. Kraków 1997, s. 279.

Akceptując „niekanoniczność rozumienia”, „bogactwo sensów” i „płynność znaczeń”, zacznijmy jednak od przypuszczenia, że zajmujący się sztuką i kulturą artystyczną – myślę tutaj najpierw o twórcach, w drugiej kolejności o teoretykach różnych dyscyplin i proweniencji – nie powinni mieć większych problemów z określeniem (uwzględniwszy to stanowczo i z naciskiem) ogólnych sensów bądź utartych formuł takich pojęć, jak: „obraz”, „kreacja artystyczna” czy „dokument” (zgodnie z założeniami projektu także rozumiany w polu sztuki). Sądzę, że nie staną temu na przeszkodzie ani wewnętrzne, semantyczne zróżnicowanie tych kategorii, ani specyfika i partykularyzm dociekań badających sztukę oraz kulturę artystyczną dyscyplin, ani osobiste dyspozycje czy preferencje autorów, ani wreszcie (wykraczające poza obszar niniejszego szkicu) rozmaite relacje związane z potrzebą dokumentowania/rejestrowania przejawów sztuki efemerycznej, sytuacyjnej, wydarzeniowej⁶. Kontekst i naturalnie domena sztuki, a także ustabilizowane i oswojone (związane choćby z „ukonstytuowaniem się akademickiej historii sztuki” i estetyki⁷) praktyki dyskursywne warunkują bowiem pewne ramy dookreśleń i utartych konkretyzacji, a co za tym idzie – także przesłanek, z perspektywy których owe sensory wydają się wyznaczane, determinowane i aktualizowane, w końcu utrwalane i powtarzane. Za przykład takiej konkretyzacji (i funkcjonującej w szerokim obiegu społecznym utartej formuły) posłużyć może selektywne pojmowanie obrazu na gruncie na przykład estetyki, filozofii sztuki, a szczególnie historii i teorii sztuki, a więc w obrębie „horyzontu sztuki” i dyscyplin, które to „niezainteresowane teorią obrazu jako takiego, użyczały obrazowi wizualnemu swojej uwagi tylko wtedy, gdy zmieniał się on w sztukę lub zaspokajał naukową ciekawość odnośnie fenomenów optycznych”⁸. I chociaż takie pojmowanie obrazu nie wyczerpuje w żadnym stopniu znaczeniowej różnorodności tej kategorii, zdaje się sensem bodaj najbardziej upowszechnionym i niewątpliwie najczęściej z pojęciem tym kojarzonym. Oczywiście powyższe założenie może wydawać się nieco prowokacyjne, zwłaszcza w kontekście domniemania interdyscyplinarnego konsensu czy dyskusji związanych z tak zwanym „zwrotem obrazowym”, mowa jednak o uogólnieniach oswojonych, tu i teraz zwyczajowo funkcjonujących w szerokim dyskursie o sztuce, niemal potocznych, słownikowych. Nie chodzi, rzecz jasna, również o identyczność wspomnianych dookreśleń, a wyłącznie o pewną wspólnotę i styczność argumentów. Mowa o wspólnocie i podobieństwie także dlatego, że nasze poglądy nie mają tak indywidualnego – jak mogłoby się na pozór wydawać – wymiaru, bo jako indywidua i „jaźnie historyczne” przynależymy do określonych wspólnot interpretacyjnych, myślimy i postrzegamy racjami kulturowego kolektywu, którego wartości akceptujemy i uznajemy za swoje. I chociaż „patrzmy oczami własnymi, widzimy oczami kolektywu, postaciami, których sens i zakres dopuszczalnych transpozycji stworzył kolektyw”⁹. W efekcie coś, co z perspektywy naszego wspólnotowego doświadczenia jesteśmy skłonni wiązać z kategoriami kreacji artystycznej i dokumentu, z perspektywy innej wspólnoty interpretacyjnej nie musi zyskać podobnej charakterystyki. Wszak określoność czegokolwiek, włącznie z określonością podzielanych sensów, przesłanek czy założeń, okazuje się nieodmiennie determinowana kulturowo; „kultura stanowi warunek istnienia każdego bytu [zjawiska – R.S.] jako bytu jakoś określonego”¹⁰.

Wspominam tutaj wprawdzie o trzech pojęciach: o obrazie, kreacji artystycznej oraz dokumentacie (spełniającym pewne warunki przekazu ikonicznego), zasadniczo chodzi jednak o dwa ostatnie; wszystkie pozostają wszakże w ścisłych ze sobą relacjach i zależnościach. Pierwsze denotuje przedmiot i zarazem medium odniesienia (scalając materię z formą), a w szerszym aspekcie także nieuchronność odniesienia przedmiotu/obiektu artystycznego wobec pozaartystycznej rzeczywistości;

⁶ Ten aspekt relacji praktyki artystycznej i dokumentu tutaj w zupełności pomijam, choć nie ma wątpliwości, że w kontekście sztuki wydarzeniowej, sytuacyjnej „dokumentacja performansów (a także instalacji i innych działań efemerycznych) stanowią istotny składnik współczesnej rzeczywistości artystycznej”. P. SZTABIŃSKA: *Dokumentacja, ślad i kreacja artystyczna*. „Sztuka i Dokumentacja” 2014, nr 10, s. 77. http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka_i_Dokumentacja/Sztuka_i_Dokumentacja-r2014-t-n10/Sztuka_i_Dokumentacja-r2014-t-n10-s75-82/Sztuka_i_Dokumentacja-r2014-t-n10-s75-82.pdf [dostęp: 14.02.2018].

⁷ Por. H. BELTING: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Tłum. M. BRYL. Kraków 2007, s. 22.

⁸ Ibidem, s. 18.

⁹ L. FLECK: *Psychologia poznania naukowego. Powstanie i rozwój faktu naukowego oraz inne pisma z filozofii poznania*. Red. Z. CACKOWSKI, S. SYMIOTUK. Lublin 2006, s. 312.

¹⁰ A. SZAHAJ: *Zniewalająca moc kultury*. Przedmowa. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka...*, s. 15.

pozostałe, związane z formalno-ekspresyjnym „ustrukturuowaniem”, konfigurują raczej typologiczny rys przedsięwzięcia oraz przypisywaną mu (co szczególnie ważne dla prowadzonych tutaj rozważań) często historycznie zmienną charakterystykę. Charakterystykę odmienną również ze względu na sposób odniesienia przedmiotu/objektu artystycznego do pozaartystycznej rzeczywistości. Powtórzmy tedy przypuszczenie, że zajmujący się i zainteresowani sztuką, dysponujący zbliżonymi kompetencjami kulturowymi, w ramach pewnych ugruntowanych tu i teraz oraz kulturowo uwarunkowanych nawyków interpretacyjnych, a także nabytego doświadczenia, nie tylko nie powinni mieć problemów z dookreśleniem ogólnych sensów wskazanych pojęć, ale za wysoce prawdopodobne można również przyjąć pewną wspólność warunkujących je przesłanek i kryteriów. Bo też – jak to swego czasu podkreślał Ernst Gombrich – „dopuszczając w miarę szeroki zakres swobody subiektywnej wyobraźni”, trzeba jednocześnie „uznać możliwość zaistnienia ograniczonej liczby interpretacji”¹¹. By uprawomocnić to założenie, przyjmijmy niezbędną aspektowość zakładanych dookreśleń – konieczną również z tego względu, że w ogromnej generalizacji, metaforycznie rzecz ujmując, niemal dowolny wytwór ludzkich rąk można w pewnym sensie określić mianem kreacji. Problem w tym, że bagatelizując historyczność pojęć, niejednokrotnie popełniamy terminologiczne nadużycia. Nie chodzi jednak o pozbawione krytycznej refleksji nadinterpretacje, dyskwalifikujące racje kontekstów i historyczność przesłanek.

Co zatem w ramach ugruntowanych oraz kulturowo uwarunkowanych nawyków interpretacyjnych można uznać za aktualne, elementarne kryteria i własności opisowe interesujących nas tutaj kategorii? Za kryterium jednocześnie dominujące i profilujące płaszczyznę dociekań związanych z kategoriami kreacji artystycznej i dokumentu? Szukając odpowiedzi na tak postawione pytanie, nie sposób oczywiście wykluczyć wielogłosu argumentów i aspektowości kryteriów. Nie można także wyłączyć wielopostaciowości propozycji. Znajdziemy je również w ujęciach i definicjach słownikowych. Zważywszy jednak, że „nasze myślenie posiada inherentnie historyzowaną strukturę”¹² i chodzi nam o ogólność formuł dopuszczanych w szerokiej debacie (wobec których mimo wszystko łatwo o porozumienie), odwołajmy się do charakterystyki uwzględniającej przede wszystkim to, co kryterialnie najbardziej efektywne i opisowo rozstrzygające. Wprawdzie pojęcia kreacji artystycznej i dokumentu uchodzą zwykle za przeciwstawne w swych znaczeniach i konotacjach, jednak fundamentem obu okazuje się wspomniana wyżej, ale też założona w tytule projektu relacja wobec pozaartystycznej rzeczywistości; relacja podszyta intencjonalnością i celowością rozwiązań. W niej zasadniczo, niezależnie od różnorodności argumentów, odnajdziemy podstawę – skwapliwie zresztą odnotowywaną w ujęciach słownikowych – zarazem tego, co w pewnym stopniu je łączy, jak i ich specyfiki oraz rodzajowej odrębności. Przykładowo *Słownik terminów literackich* szeroko rozumiany kreacjonizm łączy z ruchami awangardowymi i definiuje jako wyraz „dążeń do takiej konstrukcji dzieła, w której obrębie świat przedstawiony nie może być traktowany jako tak zwane odbicie rzeczywistości, ale jako mniej lub bardziej swobodny wytwór wyobraźni”¹³. Mowa zatem o tendencjach i działaniach twórczych opozycyjnych wobec „mimetycznej teorii sztuki oraz praktyki realizmu i naturalizmu”. Kontynuując – można wyróżnić „ekspresyjną koncepcję kreacjonizmu, która ujmuje świat przedstawiony jako wyraz przeżywającej jednostki [...] oraz koncepcję konstruktywistyczną, która uznaje świat przedstawiony za twór autonomiczny poddany własnej logice i własnym prawidłom strukturalnym, zdolny tłumaczyć się sam przez się, a nie poprzez swoje odniesienie do życiowej empirii”¹⁴. Tyle opis. Co z nim zyskujemy? Wprawdzie tło rozważań wskazanego słownika stanowi w głównej mierze kultura literacka, jednak przedstawiony zestaw założeń nie traci nic ze swojej aktualności i zasadności również w odniesieniu do sztuk wizualnych. Co więcej, należy przyjąć, że konkretyzuje właśnie te przesłanki, które z perspektywy powziętych wcześniej celów zdają się najbardziej znaczące. Podobnie zresztą rzecz

¹¹ E. GOMBRICH: *Patrząc w skupieniu – rzut oka na sztuki i nauki humanistyczne*. Tłum. R. KASPEROWICZ. „Znak” 1993, nr 11 (462), s. 25.

¹² J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy jest dzieło sztuki... Wykłady z filozofii sztuki*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Tłum. W. CHOJNA i inni. Kraków 2004, s. 20.

¹³ M. GŁOWIŃSKI i inni: *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, s. 241.

¹⁴ Ibidem.

ujmuje *Słownik pojęć i tekstów kultury*. Tam także mowa o intencjach i postawach przeciwstawnych wobec „naśladowczych tendencji i społeczno-użytkowych funkcji sztuki, zwłaszcza w połączeniu z hasłami »sztuki dla sztuki«, »czystej poezji« itd.”¹⁵. Tutaj również podkreśla się łączność z artystycznymi modernizmami i awangardą oraz autonomiczność dzieła wobec pozaartystycznej rzeczywistości. Idea autonomiczności w tym przypadku podlega jednak podwojeniu; nie chodzi tylko o niemimetyczność świata przedstawionego wobec realnego, ale i o kolejne reinterpretacje wykraczające poza uznane wcześniej rozwiązania formalno-ekspresyjne. „Uwaga artysty skupia się na materiale i jego estetycznych możliwościach, a głównym jego dążeniem staje się przełamanie [dotychczasowych – R.S.] konwencji artystycznych i radykalna zmiana środków wyrazu, które mają służyć odkłamaniu obrazu świata, przedstawionego w dziełach poprzedników”¹⁶. Uściślając, można stwierdzić, że w „postawie kreacjonistycznej dużą rolę odgrywają opozycje między twórczością i odtwórczością, naśladowaniem i wymyślaniem; jej głównym założeniem jest kult sztuki czystej, która ma być celem sama dla siebie, i przekonanie o niezależności i niezawisłości artystycznej, sile fantazji, możliwości czystej kreacji”¹⁷.

Spuentujmy, co zostało dotąd powiedziane. Nieodzowność i swoboda przekształceń oraz reinterpretacji w kontekście kreacjonizmu i kreacji artystycznej, wierność zaś notacji i odtworzenia w przypadku dokumentu zdają się w głównej mierze (i w pewnym uogólnieniu) warunkować rodzajową charakterystykę omawianych kategorii. Przy tym jeśli myślimy o nich łącznie – niczym w projekcie, zestawiając i konfrontując je ze sobą – konkretyzacja wskazanych odrębności wydaje się przebiegać przede wszystkim w oparciu o relację do pozaartystycznej rzeczywistości. Wprawdzie różnorodność artystycznych reorganizacji nie stanowi tylko konsekwencji anty-mimetycznych tendencji w sztuce, ale też pochodne pogoni za oryginalnością rozwiązań formalnych (przynajmniej od czasu artystycznych modernizmów XIX wieku)¹⁸, niemniej, w przyjętym tutaj zestawieniu, płaszczyzna odniesienia wobec świata realnego pozostaje nadal kwestią wiodącą. Podobnie w przypadku dokumentu, w niej bowiem w głównej mierze spełnia się faktograficzna wartość źródła, świadectwa i notacji. Akcentuję „w głównej mierze”, bo „pojęcie dokumentu” można interpretować na różne sposoby, także jako kulturowy symptom, co nie musi wiązać się wyłącznie z mimetycznym kryterium kształtowania przekazu ikoniznego w oparciu o zasadę analogii wobec realnego. W teorii symptomu dzieło sztuki pojmujemy jako obiektywizację i notację obowiązujących w danej formacji kulturowej standaryzacji. Idee, wartości i normy materializują się w wytworach/tekstach kultury, stanowiąc naturalne nośniki aksjonormatywnych jakości, związanych z kulturową i historyczną czasoprzestrzenią, w której powstały. W tym ujęciu walor dokumentu konkretyzuje się poprzez to, iż utrwalony i upostaciowiony w tworzywie zespół estetycznych poglądów, regulacji i norm stanowi swoistą reprezentację kulturowych i historycznych okoliczności, jak również podzielanych i realizowanych w danym czasie wartości. W sytuacji, w której jednak koncentrujemy się na tym, co deskryptywnie najbardziej ewidentne i konwencjonalne – funkcjonujące w szerokiej debacie utarte formuły – nie popełnimy z pewnością nadużycia, twierdząc, że koncepcja symptomu do takowych raczej nie należy. Powinniśmy także pamiętać, by nie łączyć (a tym bardziej nie utożsamiać) podstawowej dla dokumentu zasady odbicia/odtworzenia z odtwórczością szeroko pojętą. Odtwórczość wynikająca z odtwarzania/naśladowania realnego, warunkująca strukturę dzieła, w obrębie której świat przedstawiony pojmowany jest jako odbicie, rejestracja rzeczywistości, nie ma bowiem wiele wspólnego z odtwarzaniem i naśladowaniem usankcjonowanych tradycją konwencji ikonograficznych.

¹⁵ *Słownik pojęć i tekstów kultury. Terytoria słowa*. Red. E. SZCZĘSNA. Warszawa 2002, s. 152.

¹⁶ *Ibidem*, s. 152.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Nie sposób bowiem nie dostrzec, że dawniej zmiany w sztuce nie następowały radykalnie i gwałtownie, a tym bardziej z częstotliwością i regularnością, którą przyniosły ostatnie dwa stulecia. Nigdy wcześniej nie doszło do sytuacji, którą moglibyśmy porównywać z erupcją modernistycznej i ponowoczesnej sztuki; z niebywałym zagęszczeniem innowacji, nurtów, kierunków, tendencji, poszukiwań, eksperymentów. Nigdy wcześniej nie nastąpił podobny „przyrost nowości” i innowacyjności. Wprawdzie w „długim trwaniu” zmiany i przekształcenia następowały, jednak historia tendencji, stylów i kierunków zdaje się zagęszczać dopiero od XIX stulecia. Szerzej piszę o tym w książce: *Szkice o (nie) oryginalności. Konteksty i interpretacje*. Katowice 2017, zwłaszcza rozdział IV *Uprzedniość versus oryginalność*.

Przyjmijmy także, że przytoczone wyżej kryteria definiujące kreację artystyczną w naturalny sposób korespondują z tendencjami w sztuce, które opowiadały się po stronie zmiany, eksperymentu i autorskiej inwencji; tendencjami, które zainicjowały artystyczne modernizmy XIX stulecia i przełomu wieków, które umocniła „antytradycjonalistyczna energia” awangardy, wreszcie zintensyfikowała dopuszczająca nieograniczone pola artystycznych eksploracji ponowoczesność. Z tej perspektywy z pewnością dyskursywnym nadużyciem byłoby określenie mianem kreacji artystycznej „zakorzenionej w przeszłości” i „zorientowanej na przeszłość” sztuki średniowiecza, która, wierna konwencjom i ikonograficznym pierwowzorom, „w swej największej części była sztuką stosowaną, nawet w tych osiągnięciach, które moglibyśmy zaliczyć do najbardziej autonomicznych jej wytworów”¹⁹. Równie problematyczne wydaje się to także w odniesieniu do inspirowanej twórczością Herculesa Seghersa akwaforty Rembrandta *Ucieczka do Egiptu*. Przy całym szacunku dla autora, mamy tu do czynienia z przedsięwzięciem nie tylko niewykraczającym poza dotychczasowe rozwiązania stylistyczno-kompozycyjne, ale wręcz – dosłownie – bazującym na graficznej matrycy poprzednika²⁰. Siłą rzeczy podobne przykłady można mnożyć, tym bardziej że przednowoczesna sztuka konsekwentnie stroni od radykalnych zmian i autorskich reinterpretacji. Nie mogło być inaczej, bo te nie wyznaczały norm twórczości w kulturach o „małej dynamice zmiany”. Przeciwnie. Wiązano je raczej ze stabilnością ikonograficznych schematów i rangą autorytetów (zwłaszcza *auctoritas antiquorum*). Radykalną reorganizację kryteriów w stronę autorskiej inwencji, indywidualnej ekspresji, nieodzowności transformacji przyniosły dopiero estetyczne dyskursy preromantyzmu. Wówczas pojawiły się opozycyjne wobec tradycji dążności, podkreślające indywidualność twórcy, ale też niepowtarzalność wytworu jako kreacji swoistej, unikatowej, nowatorskiej. Jednak w rzeczywistości powolnego trwania – w odróżnieniu od XIX i XX wieku – zmiany, reorganizacje, redefinicje (tak w kulturze, jak i sztuce) uchodziły za niepożądane, dezintegrujące, niszczące. Wierność tradycji rodziła powtarzalność, gwarancję kulturowej ciągłości²¹. Tendencje te wzmacniała także atrakcyjność „kulturowych rewindykacji”. Zorientowane na przeszłość w istotnym stopniu kształtowały rzeczywistość wielu nurtów artystycznych i kulturowych (średniowiecze, renesans, klasycyzm, neoklasycyzm, akademizm). Ich siła i znaczenie tkwiły w atrakcyjności powrotu; w efekcie „mit odrodzenia (odnowy) okazał się wątkiem trwałym, powracającym – w mniejszym lub większym zakresie – w różnych kulturach i różnym czasie, w różnych ideologiach, religiach, sztuce [...], stanowiąc [...] trwały element wyobraźni jednostkowej i społecznej”²². Twórczość opierająca się na „beziemiennym autorytecie” tradycji nie była tedy przestrzenią praktyki generującej realizacje/wytwory, które – zgodnie z przywołanymi wyżej kryteriami – można by wiązać z pojęciem kreacji artystycznej. Zwłaszcza gdy konwencjonalizm ikonografii warunkowała utrzymująca się w długiej koniunkturze czasu zasada „ikonograficznej grawitacji” bądź „ikonograficznej bezwładności”. Zasada całkowicie opozycyjna wobec założeń kreacjonizmu oraz tendencji sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej. Jan Białostocki opisuje ją następująco: „mam na myśli mechanizm, który sprawia, że artysta stara się, jak tylko może najbardziej, uniknąć wysiłku przy kształtowaniu nowych obrazów. »Ekonomia« czy »oszczędność ikonograficzna« oznaczałaby zasadę, że jak długo istnieje możliwość znalezienia sformułowanego już obrazu dla wyrażenia w sposób zadawalający nowych treści poszukujących wizualnego wyrazu, tak długo proces inwenturywny nie zostaje uruchomiony”²³.

¹⁹ J. HUIZINGA: *Jesień średniowiecza*. Tłum. T. BRZOSTOWSKI. Warszawa 1998, s. 294.

²⁰ „[...] grafika Seghersa zafascynowała Rembrandta do tego stopnia, iż niemal obrazoburczo potraktował jedną z płyt swego wielkiego poprzednika i po usunięciu postaci Tobiasza i Anioła do ciemnego krajobrazu wprowadził grupę uciekającej do Egiptu Świętej Rodziny”. Por. M. BÓBR: *Mistrzowie grafiki europejskiej. Od XV do XVIII wieku*. Warszawa 2000, s. 163.

²¹ „Niezaprzeczalnie istniała uderzająca ciągłość przez tysiące lat, która chociaż uznawana przez każdą historię sztuki, rzadko była poddawana dokładnej teoretycznej analizie”. Por. D. ATTRIDGE: *Jednostkowość literatury*. Tłum. P. MOŚCICKI. Kraków 2007, s. 63.

²² A. KUCZYŃSKA: *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*. Warszawa 1988, s. 37–38.

²³ J. BIAŁOSTOCKI: *Problem oryginalności i wartościowania w studiach nad ikonografią starożytności*. Warszawa 1982, s. 53, 54. Dalej Jan Białostocki dopowiada (s. 35): „nowe rozwiązanie, zgodnie z działaniem »ikonograficznej grawitacji«, upodabnia się do obrazu już istniejącego; doniosły, od dawna znany obraz przyciąga niejako pokrewny, nowy. Sprzyja to ustaleniu się repertuaru

Przypomnijmy raz jeszcze – lecz rzecz warta jest ponownego podkreślenia – pojęcia nie tylko „nie posiadają kształtu niezależnego od kontekstu”, ale też „[...] przypisuje się im [jak i wszelkim tekstom kultury – R.S.] określone znaczenia albo struktury znaczące wyłącznie za pomocą odpowiednich abstrakcji tworzonych w ramach zmiennych kontekstów”²⁴. Obecność pojęcia jest więc obecnością sensu, kształtowaną zawsze w jakiejś kulturowo uwarunkowanej infrastrukturze poznawczej i dyskursywnej; kształtowaną pod presją przesłanek podzielanych w określonym miejscu i czasie. W efekcie jeśli nawet mówić o dowolnych oczywistościach przypisywanych pojęciom sensów, te nie będą nigdy inwariantne. Orzekając o czymś, nie czynimy tego inaczej, jak tylko z perspektywy racji kultury i doświadczenia, które wyznaczają i aktualizują zarówno sensy werbalizacji, jak i konstytuujących je narzędzi i kryteriów, a które poddane rekontekstualizacji kwestionują ponadczasową określoność czegokolwiek. I tak – kontynuując rozważania nad interesującymi nas pojęciami – miejmy świadomość, że również fundamentalne dla „sztuki dokumentu” kryterium obiektywnej rejestracji i odtworzenia realności niejednokrotnie wymaga reorganizacji argumentów. Sięgnijmy do kilku przykładów, przywołując je w kolejności od najnowszych do najstarszego.

Zacznijmy od przedsięwzięcia niewątpliwie spowinowaconego z szeroko pojętą sztuką przedmiotów, które wymaga nieco szerszego wprowadzenia. Swego czasu poddałem interpretacji serię instalacji *Kalwaria* Z Jarosława Skutnika (z 1997 roku). Uogólniając, można stwierdzić, że w interpretacjach tych poruszałem się wokół krzesła, a raczej krzesel, które autor uczynił podstawowym i „naznaczonym śladem miejsca” elementem artystycznych aranżacji umiejscowionych w przestrzeniach kalwaryjskiej architektury²⁵. Pracowałem jednak na zdjęciach autora, który sytuacyjność (zdarzeniowość) projektu utrwalił w fotografii. Rolę fotografii w przestrzeni doświadczenia artystycznego autor podkreślał zresztą wielokrotnie (zwłaszcza w cyklu *Interpolacje*), zauważając, że „zdolność do stosunkowo wysokiej wiarygodności i obiektywizacji w relacjonowaniu zdarzeń uczyniła z mediów czynnik dokumentacyjny. Artyści coraz częściej tworzą prace tylko po to, by móc je sfotografować i w takiej formie prezentować odbiorcom. Dokumentacja dzieła sztuki – podkreśla – staje się równie ważna jak samo dzieło i często w takiej formie ma rację bytu”²⁶. Drugim przykładem jest także zdjęcie, konkretnie fotografia Ireny Jarosińskiej pt. *Ruiny przy ulicy Marchlewskiego w Warszawie* (lata 50.). W fotografii uderza zestawienie ciemnych ruin z widniejącą na drugim planie jasną wieżą wzniesionego już Pałacu Kultury i Nauki. W trzecim sięgnijmy do malarstwa europejskiego, a ściślej XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego, tak zwanych „małych mistrzów”. Chodzi o obraz Jana Miense’a Molenaera (1600–1668) zatytułowany *Muzykująca rodzina*. To realistyczna, dbająca o detal i realia, skrupulatna notacja, prezentująca zarówno zindywidualizowane postaci, jak i szczegóły muzycznego instrumentarium²⁷. Jako ostatni przykład przywołajmy średniowieczną mapę z Hereford, mapę świata w tak zwanym schemacie koła *orbis terrae*. Mapa ta, stanowiąca „geograficzne i antropologiczne kompendium wiedzy średniowiecznej”, kreśli niezwykle z naszej perspektywy obraz świata, krain, ziem i zamieszkujących je istot. „Istoty ludzkie okrywające się uszami zamieszkują wyspę na północnym oceanie. Cynocephali żyją natomiast na wschód od Półwyspu Skandynawskiego. Dalej na wschód [...] stoi wspaniały, groźny gryf. [...] W miejscu dzisiejszej Azji Mniejszej »panuje niezmierne zimno, także natknąć się tam można na wszelkiego typu okropności. [...] Ziemię zamieszkałe są przez dzikich, którzy piją ludzką krew i żywią się ludzkim mięsem – przeklętych dzieci Kaina«”²⁸.

obrazów o intensywnym ładunku treściowym i emocjonalnym, ekspresyjnym, które niegdyś proponowałem nazwać »tematami ramowymi«, dziś wolałbym może mówić o »ramowych obrazach«.

²⁴ Por. J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy jest dzieło sztuki...*, s. 126.

²⁵ Szerzej o tym w: R. SOLIK: *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego*. Katowice 2012.

²⁶ J. SKUTNIK: *Obraz rzeczywistości i rzeczywistość obrazu w kulturze inflacyjnej*. Maszynopis, s. 4.

²⁷ Tego rodzaju ikonografia (wpisująca się w obszar tak zwanej ikonografii muzycznej) stała się również przyczynkiem do badań nad historią instrumentów oraz kulturą muzyczną tego czasu. Por. U. MIZIA: *Funkcje i znaczenie ikonograficznego motywu wiolonczeli w kulturze Złotego Wieku na podstawie badań malarstwa holenderskiego XVII wieku*. W: *Wartości w muzyce. Zarys współczesnych kierunków badań nad wartościami w muzyce*. T. 3. Red. J. UCHYŁA-ZROSKI. Katowice 2010.

²⁸ G. HENDERSON: *Wczesne średniowiecze*. Tłum. P. PASZKIEWICZ. Warszawa 1987, s. 74.

Odnosząc się do wiodącego w obrębie dokumentu kryterium obiektywnej rejestracji i odtworzenia realności (odbicia rzeczywistości pozaartystycznej), nie mamy wątpliwości, że warunek ten spełniają w zasadzie pierwsze trzy przedsięwzięcia. W pierwszym można wręcz mówić o dokumencie *sensu stricto*, o koniecznej rejestracji sztuki efemerycznej, utrwalającej wydarzeniowość i przejściowość działań twórczych. W drugim i trzecim walor dokumentacyjny także nie podlega dyskusji, wszak mamy tam do czynienia z niemal reportażową fotografią oraz realistyczną malarską notacją. Sytuacja komplikuje się dopiero w przypadku przywołanej mapy z Hereford; obojętnej wobec tego, co rzeczywiste, nierealistycznej, nieprawdziwej, fikcyjnej wizji niemającej nic wspólnego z geograficznymi i antropologicznymi realiami. Wprawdzie możemy przypisać jej walor dokumentu, związany z tym, w jaki sposób w wiekach średnich pojmowano i wyobrażono sobie świat, trudno jednak zaakceptować jej dokumentalny i referencyjny charakter w znaczeniu obrazu/odbicia świata realnego; z perspektywy obecnie podzielanych kryteriów deskryptywnych. W tym aspekcie, gdyby nie między innymi restauratywność kultury średniowiecza, można by przewrotnie konkludować, że średniowieczne *mappe mundi* miały więcej z kreacji niż dokumentu. Wszelako (dziś to wiemy) nie ma ona związku, niczym klasyczne symulakrum, „z jakąkolwiek rzeczywistością”, zdaje się wyłącznie strukturą znakową pozbawioną referencji i ekwiwalencji²⁹. Ta krytyka nie powinna jednak przesłaniać faktu, że tego typu ikoniczne wizje świata mimo wszystko formowały w niezwykle sugestywny sposób poglądy ówczesnego człowieka na mniej lub bardziej odległe części globu. Problem w tym, że kryteria określające własności dokumentu nie są uniwersalne i ponadczasowe. W każdym bodaj przypadku umowny sens pojęć, nie wykluczając stanowiących o nich warunków, kształtowany jest nie inaczej, jak tylko w obrębie akceptowalnych dla odnośnych wspólnot interpretacyjnych przesłanek. A to rodzi heterogeniczność kwalifikacji i charakterystyk. Nie można tedy, bacząc wyłącznie na aktualne racje, jednoznacznie przekreślać dokumentarnego rysu średniowiecznych *mappe mundi* w kulturze, w której wizualność w decydującym stopniu kształtowała obraz rzeczywistości; w której przez długi czas nie dostrzegano wyraźnej granicy między fikcją a prawdą, ułudą a rzeczywistością. Wszelako „to, co głosili pisarze i poeci średniowiecza, zarówno oni sami, jak i ich słuchacze i czytelnicy, traktowali najczęściej jako rzeczywiste [...]. Poezja i prawda jeszcze nie rozstały się ze sobą, podobnie jak nie było wyraźnego podziału między literaturą sakralną i świecką”³⁰. Przeszkadzać nie powinna w tym także nierealistyczna stylizacja (dotycząca zresztą większości ikonicznych przekazów średniowiecza). Bo też, miejmy tego świadomość, pretendujący do obiektywnego przedstawienia rzeczywistości realizm (naturalizm), podobnie jak inne omówione tutaj kwestie, okazuje się „warunkowany systemem reprezentacji preferowanym w danej społeczności”. W konsekwencji „koncepcja realistycznej reprezentacji będzie zupełnie różna dla rdzennego mieszkańca australijskiego interioru, Japończyka żyjącego w czasach mistrza herbaty Sen-no Rikyu czy współczesnego polskiego nastolatka”³¹. W efekcie – o czym już wspominałem – forma „realistycznej” notacji stanowi pochodną rozpoznawalnych, lecz zmiennych i zarazem konwencjonalnych kodów ikonicznych, uznawanych w określonej formacji i czasie za odpowiednie dla tej tendencji i stylizacji. Względny, relatywizowany status realizmu przekonująco ujawnia również wieloznaczność tego pojęcia, wyzwalającą nad wyraz sporo kontrowersji i nieporozumień w kulturze, w której normę zjawiska miała rzekomo sankcjonować zasada analogii do pozaartystycznej rzeczywistości. Ewentualności tego, że w średniowieczu mapa z Hereford i podobne jej przedsięwzięcia mogły być identyfikowane na podobieństwo naszego pojmowania dokumentu, nie przekreśla również fakt, iż ma się ona nijak do realiów, stanowiąc nie tyle obiektywną rejestrację, ile daleką projekcję rzeczywistości. Tym bardziej, gdy uświadomimy sobie, że nasze współczesne mapy świata są także niczym innym, jak swego rodzaju projekcjami. Parafrazując Stanleya Fisha, wypada bowiem przyznać, że nie odnoszą się one do świata jako takiego – rzeczywistego, „ale do świata w kształcie, w jakim przedstawiają nam go

²⁹ Por. J. BAUDRILLARD: *Precesja symulaków*. Tłum. T. KOMENDANT. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998.

³⁰ A. GURIEWICZ: *Kategorie kultury średniowiecznej*. Warszawa 1976, s. 42.

³¹ M. KORUSIEWICZ: *Jak funkcjonuje dzieło sztuki, czyli muzeum według Nelsona Goodmana*. W: *Muzeum sztuki. Antologia*. Wstęp i red. M. POPCZYK. Kraków 2005, s. 143.

nasze założenia³² oraz kartograficzne konwencje/standardy. *Casus Grenlandii* większej od Australii jest w tym przypadku symptomatyczny³³.

Reasumując, zamknijmy całość następującą konkluzją: uwzględniając temporalny sens formułowanych przekonań i znaczeń, z naciskiem podkreślimy wagę czasoprzestrzennych indeksów. Nie jest bowiem powiedziane, że coś, co obecnie postrzegamy w określony sposób, w kontekście aktualnie respektowanych strategii rozumienia, w przeszłości za takowe uchodziło, takim było i będzie w przyszłości. Kontekstualność wszelkiego doświadczenia wymaga dopuszczenia niewspółmierności historycznych ocen i konkretyzacji. W efekcie nie zapominajmy, iż nasze propozycje i wyodrębnienia mają sens i raczej wyłącznie w horyzoncie określonej infrastruktury poznawczej i dyskursywnej praktyki, z perspektywy których *de facto* jako takie są wyznaczane i konstruowane.

Bibliografia

- ATTRIDGE D.: *Jednostkowość literatury*. Tłum. P. MOŚCICKI. Kraków 2007.
- BAUDRILLARD J.: *Precesja symulaków*. Tłum. T. KOMENDANT. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998.
- BELTING H.: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Tłum. M. BRYL. Kraków 2007.
- BIAŁOSTOCKI J.: *Problem oryginalności i wartościowania w studiach nad ikonografią starochrześcijańskiego malarstwa miniaturowego*. W: IDEM: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warszawa 1982.
- BÓBR M.: *Mistrzowie grafiki europejskiej. Od XV do XVIII wieku*. Warszawa 2000.
- BURSZTA W.J., ZEIDLER-JANISZEWSKA A.: *Poza akademickimi podziałami. Wędrowanie z Mieke Bal*. W: M. BAL: *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Tłum. M. BUCHOLC. Warszawa 2012.
- FISH S.: *Czy na ćwiczeniach jest tekst?*. Tłum. A. SZAHAJ. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Tłum. K. ABRISZEWSKI i inni. Kraków 2008.
- FISH S.: *Zwykłe okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki*. Tłum. M. SMOCZYŃSKI. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Tłum. K. ABRISZEWSKI i inni. Kraków 2008.
- FLECK L.: *Psychologia poznania naukowego. Powstanie i rozwój faktu naukowego oraz inne pisma z filozofii poznania*. Red. Z. CACKOWSKI, S. SYMIOTUK. Lublin 2006.
- GŁOWIŃSKI M. i inni: *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988.
- GOMBRICH E.: *Patrząc w skupieniu – rzut oka na sztuki i nauki humanistyczne*. Tłum. R. KASPEROWICZ. „Znak” 1993, nr 11 (462).
- GURIEWICZ A.: *Kategorie kultury średniowiecznej*. Warszawa 1976.
- HENDERSON G.: *Wczesne średniowiecze*. Tłum. P. PASZKIEWICZ. Warszawa 1987.
- HUIZINGA J.: *Jesień średniowiecza*. Tłum. T. BRZOSTOWSKI. Warszawa 1998.
- KORUSIEWICZ M.: *Jak funkcjonuje dzieło sztuki, czyli muzeum według Nelsona Goodmana*. W: *Muzeum sztuki. Antologia*. Wstęp i red. M. POPCZYK. Kraków 2005.
- KUCZYŃSKA A.: *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*. Warszawa 1988.
- MARGOLIS J.: *Czym, w gruncie rzeczy jest dzieło sztuki... Wykłady z filozofii sztuki*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Tłum. W. CHOJNA i inni. Kraków 2004.
- MARKOWSKI M.P.: *Nietzsche. Filozofia interpretacji*. Kraków 1997.
- MIZIA U.: *Funkcje i znaczenie ikonograficznego motywu wionolencji w kulturze Złotego Wieku na podstawie badań malarstwa holenderskiego XVII wieku*. W: *Wartości w muzyce. Zarys współczesnych kierunków badań nad wartościami w muzyce*. T. 3. Red. J. UCHYŁA-ZROSKI. Katowice 2010.
- SKUTNIK J.: *Obraz rzeczywistości i rzeczywistość obrazu w kulturze inflacyjnej*. Maszynopis. *Słownik pojęć i tekstów kultury. Terytoria słowa*. Red. E. SZCZĘSNA. Warszawa 2002.
- SOLIĆ R.: *Szkice o (nie)oryginalności. Konteksty i interpretacje*. Katowice 2017.
- SOLIĆ R.: *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego*. Katowice 2012
- SZAHAJ A.: *Zniewalająca moc kultury*. Przedmowa. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Tłum. K. ABRISZEWSKI i inni. Kraków 2008.

³² S. FISH: *Zwykłe okoliczności, język dosłowny...*, s. 32.

³³ Szerzej o tym na przykład w: *Dlaczego wszystkie mapy kłamią?*. <http://www.newsweek.pl/wiedza/nauka/jak-oklamuja-nas-mapy-mapa-swiatea-zupelnie-rozna-od-rzeczywistosci,artykuly,355282,1.html> [dostęp: 22.02.2018]; *Cartographic Anomalies: How Map Projections Have Shaped Our Perceptions of the World*. <https://www.gislounge.com/cartographic-anomalies-map-projections-shaped-perceptions-world/> [dostęp: 22.02.2018].

Materiały internetowe

Cartographic Anomalies: How Map Projections Have Shaped Our Perceptions of the World. <https://www.gislounge.com/cartographic-anomalies-map-projections-shaped-perceptions-world/> [dostęp: 22.02.2018].

Dlaczego wszystkie mapy kłamią? <http://www.newsweek.pl/wiedza/nauka/jak-oklamuja-nas-mapy-mapa-swiata-zupelnie-rozna-od-rzeczywistosci,artykuly,355282,1.html> [dostęp: 22.02.2018].

SZTABIŃSKA P.: *Dokumentacja, ślad i kreacja artystyczna*. „Sztuka i dokumentacja”, nr 10 (2014), s. 77–82. http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka_i_Dokumentacja/Sztuka_i_Dokumentacja-r2014-t-n10/Sztuka_i_Dokumentacja-r2014-t-n10-s75-82/Sztuka_i_Dokumentacja-r2014-t-n10-s75-82.pdf [dostęp: 14.02.2018].

Towards the Non-Obvious: Between Artistic Creation and Documentary

Summary

The following article constitutes an attempt at an analytical discussion concerning the categories of artistic creation and documentary, situated within the iconic scope of artistic expression. The angle which structures the entire argument as well as the presented conclusions are predicated on the conviction regarding the contextual character of any type of experience, which can be never concretized outside of a particular situation. As a result, the particular connotations and senses associated with certain concepts are never invariable and timeless, but rather inherently situational. To paraphrase: the temporality of the senses of an artistic or documentary creation appears to be perpetually shaped within the scope of a particular epistemic and discursive infrastructure, through which it is inevitably determined and updated at the same time.

Key words: art, artistic creation, documentary, cultural context, interpretation, situational character of concretizations