

7



Dla historyka sztuki, który zajmuje się formami wizualnymi i przylegającą do nich teorią, upowszechniona teza, że obecny stan kultury jest zdeterminowany przez „zwrot wizualny”, ma z pewnością odmienny sens niż w wypadku socjologa czy antropologa. Można się zastanawiać czy w dziedzinie sztuki ma sens w ogóle, chociaż oczywiście zwrotów tu nie brakuje. Myślę jednak, że również i w sztuce można mówić o generalnym zwrocie dotyczącym wykorzystywania form wizualnych, który to zwrot nabierał wyrazistości od połowy XX wieku. Miał on związek z wszechstronną i rozszerzającą się akceptacją dla dokumentów codzienności, które stają się podstawą dla ogólnych refleksji powiązanych z pojęciem sztuki. W tym współczesnym zainteresowaniu dokumentalnością nie chodzi już tylko o wprowadzenie uaktualnionego sztafażu do tradycyjnych zasad estetyki, tak jak to działo się np. w nurcie XIX-wiecznego malarskiego realizmu czy w rozmaitych studiach z natury traktowanych jako szkice dla artystycznych kompozycji. Dokumenty wizualne, oznaczające bezpośredni kontakt z realnymi przejawami życia, zaczęły być traktowane zarówno jako wartość sama w sobie, a także jako element bardziej złożonych konstrukcji. Takie dokumenty od połowy XIX wieku stwarzała przede wszystkim fotografia, a później także film.



Otwarte pole inter- pretacji dokumentu w nowych mediach

 Adam Sobota

Fotografia ma walor dokumentu już z samej zasady swojego powstawania, dzięki automatyzmowi optycznego odwzorowania. Jednak ustalone hierarchie wartości przez długi czas sprawiały, że lekceważono nawet najbardziej poprawne warsztatowo fotograficzne dokumentacje, traktując je jako wytwór maszyny, produkt przemysłowy, o ile fotograf nie udowodnił, że przyswoił sobie estetyczne kanony regulujące tradycję sztuki. Większe zrozumienie dla odmienności tego medium okazywano w wypadku fotografii inspirowanych ideami reform społecznych, a także wobec dokumentacji powstających dla potrzeb policji, medycyny czy reportaży wojennych. Ale kanony estetyczne od XIX wieku stawały się coraz bardziej chwiejne i stąd wartościowanie walorów fotografii też nie było jednoznaczne. Na przykład w latach 80. XIX wieku Peter Emerson stworzył obszerną dokumentację fotograficzną (dołączając do tego opis obyczajów i języka) wiejskich terenów we wschodniej Anglii, gdzie jeździł na plenery w towarzystwie angielskich malarzy – naturalistów. Na podstawie wspólnej im fascynacji artystycznym impresjonizmem sformułował program „fotografii naturalistycznej”, który odpowiadał tej malarskiej estetyce. Wkrótce jednak wyparł się tego programu pod wpływem zwolenników symbolizmu (a zwłaszcza malarza Jamesa Whistlera), dla których te fotografie grzeszyły nadmierną opisowością. W obliczu takich idealistycznych poglądów, fotografowie pragnący utrzymać status twórców wypracowali estetykę piktorializmu. Trzeba jednak zaznaczyć, że chociaż często przeciwstawia się piktorializm walorom dokumentalnym (z powodu manualnych ingerencji w proces tworzenia unikatowej odbitki), kategorie te nie muszą się wykluczać. Przykładem może być działalność Edwarda Curtisa, który na początku XX wieku stworzył monumentalną dokumentację życia Indian północnoamerykańskich, a użyty w jego fotografiach piktorialny sposób przedstawiania był metodą na przekonanie publiczności o autentycznych duchowych walorach pierwotnej kultury Ameryki. Nobilitująca artystyczna forma miała przeciwstawić się uprzedzeniom i panującej dyskryminacji rasowej, które obecne były także w pozornie obiektywnych strategiach dokumentacji.

W kulturze polskiej najwybitniejszą realizacją łączącą estetykę piktorialną z postulatami dokumentalności był program „fotografii ojczystej” Jana Bułhaka, czynnego jako fotograf w latach 1905–1950. Bułhak uważał, że tylko autorska, artystyczna interpretacja faktów może sprostać najdonioślejszym zadaniom dokumentowania, tj. dać

obraz życia narodu we wszystkich aspektach i pomóc w zrozumieniu jego duchowej tożsamości. Chociaż problemem Bułhaka było to, że po I wojnie światowej estetyka piktorialna stawała się coraz bardziej anachroniczna w świetle tendencji sztuki awangardowej, to w swojej ostatniej książce *Fotografia ojczyzna* wyznaczył już bardziej elastyczne zasady obrazowania, uwzględniające też nowsze trendy¹. Nowatorskie tendencje w sztuce po I wojnie światowej preferowały czystość medialną, dynamizm kompozycji i precyzyjną opisowość. Niemniej autentyzm „nowej fotografii” w równie silnym stopniu był regulowany założeniami estetycznymi. Chociaż te nowe trendy zainspirowały wiele dokumentalnych przedsięwzięć (np. Augusta Sandera, Walkera Evansa czy fotoreporterów pracujących dla nowych pism ilustrowanych, takich jak „Life”), to podobnie jak w piktorializmie broniono tam zasady elitarności sztuki – i to na terenie najbardziej demokratycznym, tj. w stosunku do fotoamatorstwa oraz form kultury popularnej. Elitarność wymagała oryginalności i estetycznego wyrafinowania, podczas gdy popularnie praktykowany dokumentalizm zawsze był związany z konwencjonalnością sposobu przekazu.

Współczesne przewartościowanie tych hierarchii miało wiele przyczyn. Na pewno zaważył na tym jeden z postulatów nowoczesności, aby wizualizować wszystko, co istnieje i wprowadzić w powszechny obieg informacji. Uświadomiło to względną wartość wszelkich konwencji i wartościowań oraz doprowadziło do powstawania ogromnej ilości archiwów fotografii. Coraz większa dostępność i łatwość tworzenia fotografii i filmów spowodowała w XX wieku powstawanie takich archiwów w sferze prywatnej i uczyniła prywatność elementem publicznego oglądu. Z kolei pod wpływem nowych teorii świadomości, które w sferze wizualnej spopularyzował surrealizm, w inny sposób zaczęto patrzeć na to, co zwykłe, banalne, marginalne. Zrównało to status różnych typów obrazu na gruncie fotografii. Także ogólny kierunek rozwoju kultury masowej zbliżył do siebie różne poziomy komunikacji wizualnej. Natomiast upowszechnienie się komputerów – co obejmuje cyfrowy system zapisu i przetwarzania obrazów, jak i łączność internetową – sprawiło, że każdy obraz, wykreowany czy reprodukowany, można rozpatrywać zarówno z perspektywy dokumentu, jak i kreacji. Wzmacnia taki efekt krytyka modernistycznych praktyk, gdzie postmoderniści ujawniają manipulacje kryjące się za pozornie oczywistymi przedstawieniami.

Jak to stwierdził Lev Manovich, w skomputeryzowanej kulturze obowiązuje logika tworzenia globalnej bazy danych, w oparciu o którą mogą być konstruowane różne narracje³. Sytuacja ta kusi możliwościami dowolnej interpretacji danych i wychodzenia poza narracje tradycyjne, które – tak jak dawne konwencje estetyczne – utraciły autorytet wyroczni. Możliwość takiego stanu rzeczy sygnalizowały już eksperymenty artystyczne kilkadziesiąt lat wcześniej. Artyści konceptualni w latach sześćdziesiątych XX wieku wychodzili z założenia, że istota twórczości rozstrzyga się na planie mentalnym, gdzie powstaje niewerbalna idea sztuki. Stąd też każda jej materializacja może być traktowana jako dokumentacja procesu sztuki. Twórcze działanie mogło być symbolizowane przez pozostały po nim obiekt, albo mogło być tylko rejestrowane przy użyciu kamery. Ponieważ mentalne usytuowanie sztuki zrównuje ze sobą różne praktyczne przejawy życia, to przedmiotem artystycznej dokumentacji mogą być wszelkie banalne czynności i sytuacje. Sednem sprawy dla konceptualistów nie był jednak opis tych sytuacji, ale sugerowanie nadrzędność idei sztuki. Dlatego dla dokumentacji przeprowadzanych według założeń konceptualizmu pierwszorzędne znaczenie miało podkreślanie decyzji o wyborze systemu zapisu, demonstrowanie samej metody działania. Sprowadzana do minimum narracja oparta jest tam zazwyczaj na ukazywaniu uwarunkowań medialnych, na porządkach liczbowych, obiektywnym następstwie czasowym czy przypadkowo napotkanej logice zdarzeń. Poszczególne obrazy są sobie równoważne, nawet jeżeli niektóre z nich zostaną w jakiś sposób wyróżnione. Konceptualizm uwzględniał fakt, że w epoce mechanicznej reprodukcji tworzenie obrazów przestało być domeną artystów, natomiast o ich wyjątkowej roli przesądza sposób posługiwania się materiałem wizualnym.

Przykładem tego typu realizacji mogą być fotografie i filmy, jakie w Polsce od 1970 roku tworzyli Zbigniew Dłubak, Natalia LL, Andrzej Lachowicz czy Józef Robakowski. Natalia LL posługiwała się pojęciem sztuki permanentnej, czyli powstającej na wzór nieustannego rytmu funkcji biologicznych, a wyrażanej zapisami prostych czynności, takich jak chodzenie, konsumpcja czy sen. Charakterystyczne było posługiwanie się konwencją amatorskich filmów, a serie zdjęć ukazujących te czynności przypominały kadry na taśmie filmowej. Wśród prac Zbigniewa Dłubaka były cykle *Gestykulacji*, gdzie poszczególne fotografie dłoni rejestrowały enigmatyczne zmiany

w układzie palców, a jego *Tautologie* z 1971 r. były zestawieniami banalnych przedmiotów z ich fotograficznymi reprodukcjami. Józef Robakowski zwracał uwagę przede wszystkim na medialne uwarunkowania przekazu; w jego pracach obecność narzędzia rejestracji świata konkuruje jako treść przekazu z tym, co to narzędzie jest w stanie zarejestrować.

Jeszcze wcześniej nowatorskie podejście do kategorii dokumentu objawił w swojej twórczości Jerzy Lewczyński. Od połowy lat 1950. fotografował plakaty, napisy, nagrobki, zużyte przedmioty i wszelkie dowody przeszłości poddanej niszczącym przemianom. W 1959 r. wraz ze Zdzisławem Beksińskim i Bronisławem Schlabsem zorganizował wystawę nazwaną *Antyfotografią*³, gdzie przemieszano zdjęcia dokumentalne i artystyczne, własne prace autorów i anonimowe, obrazy traktowane osobno z łączonymi w różne zestawy. Od tej pory Jerzy Lewczyński rozwijał program „archeologii fotografii” polegający z jednej strony na bezpretensjonalnym dokumentowaniu ulotnych stanów rzeczywistości, a z drugiej – na wynajdywaniu zapomnianych archiwów fotografii (także na strychach, śmietnikach, itp.) i dociekaniu kryjących się za nimi historii. Chociaż w kilku wypadkach jego odkrycia okazały się ważne dla historii polskiej fotografii, to nie identyfikował się całkowicie z pozycją historyka. Podchodził do tych dokumentów jako artysta, starając się przede wszystkim dociekać osobistych motywów i przeżyć ludzi związanych ze znalezionymi fotografiami. Stawiał tym samym pytanie o uniwersalne mechanizmy kierujące naszymi działaniami. W pewnym sensie Jerzy Lewczyński włączał we własną osobowość to, co mógł odgadnąć jako osobowość innych anonimowych bądź zidentyfikowanych ludzi. Rekonstrukcja ich historii stawała się jego autorską narracją otwartą na nieprzewidywalne perspektywy. Można więc powiedzieć, że Lewczyński był prekursorem postawy postmodernistycznej, która m.in. charakteryzowała się odejściem od formalnej analizy systemów komunikacji wizualnej w stronę ożywiania różnych form narracji oraz swobodnej ekspresji emocjonalnej.

Modyfikacją sztuki konceptualnej od połowy lat 1970-ych były programy tzw. kontekstualizmu, gdzie odrzucano już nie tylko identyfikowanie sztuki z jakąś estetyką, ale negowano także sens utrzymywania abstrakcyjnej idei sztuki⁴. Dzieła kontekstualne w jeszcze większym stopniu opierały się na dokumentacjach fotograficznych i filmowych, ponieważ ich autor odżegnywał się od poszukiwania

znaczeń poza kontekstem rzeczywistości społecznej, której doświadczał. Można to było traktować jako negację sztuki albo jako skrajne rozszerzenie tego pojęcia. Z tego typu podejściem współgrały nowe teorie fotografii, gdzie wskazywano, że stopniowe przechodzenie fotografii klasyfikowanej jako dokument do kategorii sztuki jest zjawiskiem wynikającym z natury tego medium oraz że każda fotografia jako forma ekspresji jest sztuką⁵. Rezygnowanie z jakościowego wyróżnika sztuki może jednak budzić wiele wątpliwości. Trzeba też zauważyć, że o artystycznej jakości wypowiedzi może przesądzać sposób powiązania ze sobą elementów rejestracji, czyli szczególnie sposób narracji. Ale nawet i to nie stanowi wyraźnego kryterium, jak to można wykazać na przykładzie niektórych aktualnych przejawów tzw. sztuki krytycznej, która wiele zawdzięcza wcześniejszym manifestom kontekstualizmu. Przykładem może być film Artura Żmijewskiego *Katastrofa* dokumentujący postawy ludzi demonstrujących w Warszawie pod krzyżem upamiętniającym ofiary katastrofy samolotu prezydenckiego pod Smoleńskiem 10 września 2010. Film składa się z szeregu ujęć, gdzie uczestnicy demonstracji i przechodnie wygłaszają do kamery swoje opinie na temat katastrofy. Czym właściwie różni się ten film od wielu innych materiałów nakręconych na ten sam temat przez ekipy telewizyjne czy zawodowych reporterów, że można zaliczyć go do form sztuki, a nie do badań socjologicznych, kronikarstwa, albo interwencji społecznej? Czy wystarcza, że zrealizował go człowiek wykształcony na akademii sztuki? Ciekawe jest to, że w trakcie dyskusji zorganizowanej na temat tego filmu w warszawskiej Zachęcie na początku 2011 roku jej uczestnicy – krytycy sztuki – skupili się na czysto politycznym zagadnieniu, a mianowicie czy autor filmu nie nadmiernie wyeksponował racje jednej opcji światopoglądowej. Jedną z przyczyn takiej recepcji był brak formalnego wyróżnika „filmu artystycznego”. Osobiście artystyczną wartość tego filmu dostrzegam we wskazaniu na dramatyczną rozbieżność w percepcji rzeczywistości, jaka objawiła się w polskim społeczeństwie; Żmijewski osiągnął tu chyba poziom uogólnienia, jakiego nie miały inne traktowane po dziennikarsku materiały.

Sztuka w XX wieku, odwołując się do form foto-rejestracji, starała się wyzwolić ze skostniałego języka interpretacji wyrażanego tradycyjną malarską estetyką. Skonstruowanie nowego języka, równie uniwersalnego jak dawne, nie jest jednak rzeczą prostą, a być może nawet nie jest możliwe. Dlatego za główny problem współczes-

ności można uznać wypracowanie takich form narracji, które opierałyby się na powszechnie akceptowanych zasadach, a jednocześnie uwzględniały wielokierunkowe doświadczenia nowoczesności. Skomputeryzowane fotomedia są takim poligonem zasobów i zastosowań elementów kultury. Postmodernizm starał się przywrócić w sztuce lekceważone w modernizmie szerokie odniesienia kulturowe, rehabilitując formy anegdoty, aluzyjności, różnego rodzaju symboliki, jednakże robił to w sposób dwuznaczny. Popularną figurą stał się pastisz, który przywołuje znane historyczne formy, a jednocześnie się od nich dystansuje. Obecna sztuka zawiera całe spektrum prób stworzenia narracji, która nie byłaby prostym powrotem do przeszłości, ale w jakiś sposób zachowywała wszechstronną komunikatywność na gruncie tradycji. Tradycją taką może być zarówno przed-modernistyczny model sztuki, jak i sam modernizm.

Przykładem sięgnięcia do odległej tradycji może być realizacja Sarah Moon, która w 2005 roku wykonała na zlecenie serię fotografii o tematyce cyrkowej, a następnie użyła ich dla wykonania fotograficznej i filmowej (komputerowa animacja fotografii) wersji baśni Christiana Andersena *Dziewczynka z zapalkami*. Tło literackie, filmowe czy historyczne jest często dogodną osnową nadającą spójność zbiorowi obrazów. Tak jest też w przypadku inscenizowanych autoportretów Cindy Sherman, które m.in. naśladują przedstawienia z dawnych fotosów aktorów filmowych, czy w przypadku autoportretów Tomasza Machcińskiego, który stara się upodobnić do różnych osób znanych z wizerunków upowszechnianych przez media. Nierzadkie są też próby wykorzystania wątków mitologicznych czy religijnych dla artystycznej autokreacji wywodzącej się z tradycji konceptualnej (np. Natalia LL czy Romuald Kutera).

Aspekt dokumentalny najdobitniej występuje jednak w coraz częstszym prezentowaniu różnych archiwów fotografii będących dorobkiem życia jednego autora albo dokumentacją jakiegoś miejsca czy wydarzenia. Interesujące jest to, że materiały takie podziwiane są coraz częściej z uwagi na ich walory czysto wizualne. Ich ekscytująca wieloznaczność wynika też często z braku bliższych danych identyfikacyjnych. Przykładem może być „odkryte” niedawno archiwum (a w właściwie jego ocalały fragment) zakładu fotograficznego Bronisława Arciszewskiego z Będzina z lat 1912–1940. Do tej grupy należy też dorobek wiejskiego fotografa z okolic Zamościa, Feliksa Łukowskiego, który odnalazł i ocalił Jerzy Lewczyński. Z kolei odkryte

ostatnio fotografie Romana Kochanowskiego, polskiego malarza z przełomu XIX i XX wieku pracującego w Monachium, są bogatym zbiorem różnych motywów fotografowanych dla wykorzystania w pracach malarskich. Kochanowski, jak wielu malarzy, nie ujawniał fotograficznej działalności, natomiast dzisiaj takie fotografie często nie są już tylko ciekawostką z biografii artystów, ale okazują się wartością równorzędną z ich oficjalnym artystycznym dorobkiem. Nawet przy braku wielu danych, materiały takie wydają się nam być osadzone w ustalonych ramach historii i powiązane z różnymi „tekstami” jakie ta historia zawiera. W Polsce, gdzie w ostatnich dekadach ważną ideą społeczną było odzyskiwanie autentycznej świadomości historycznej, od lat osiemdziesiątych pojawiało się wiele wystaw i publikacji opartych na takich ujawnianych archiwach.

Osobnym źródłem dokumentalnych obrazów są prywatne archiwa współczesnych twórców, którzy decydują się na publikowanie własnych dokumentacji wykonywanych niegdyś z różnych powodów. Zmiana sposobów postrzegania dokumentu, a także wpływ czasu istotny dla jego wartościowania, sprawiają, że dzieła te w coraz większym stopniu ujawniają swój kreatywny charakter. Przykładem może być wystawa Andrzeja Florkowskiego *Dokument. Synteza intuicji, widzenia i światła 1969 – 2000* z 2007 roku albo wydany w 2009 roku album Stanisława Kulawiaka *Na peryferiach PRL. Fotografie z lat 1974–1989*. Inny ciekawy przykład to fotografie ruchu hipisowskiego w Polsce około 1980 roku, które wykonywał uczestniczący w nim jako nastolatek Tomasz Domański, obecnie multimedialny artysta. W 2011 roku zdecydował się przywołać te zdjęcia w ramach strategii analizowania biograficznego tła swojej świadomości artystycznej.

Inną formą narracji, w której spójność gotowi jesteśmy wierzyć, jest sięganie do zasobów fotografii własnej rodziny bądź też relacja z tej sfery prywatności. Chociaż często stykamy się tu z chaotycznym ciągiem przypadków, to łatwo jest się z taką relacją identyfikować i docenić jej szczerość, gdyż wszyscy przechodzimy przez podobne doświadczenia. Przykładem może być pokazana w 2009 roku wystawa Marcina Sudzińskiego, opowiadającego o swoim ojcu, który porzucił rodzinę przed wieloma laty. Autor odszukał ojca, który był już schorowanym człowiekiem z marginesu społecznego. Spotykał się z nim przez ostatnie miesiące jego życia, fotografując go i starając się o pogłębienie relacji z nim. Te proste notatki, zestawione z wielkim wyczuciem, składają się na przejmującą osobistą opowieść w najlep-

szej humanistycznej tradycji. Prywatność w innej formie została wykorzystana w jednym z najbardziej spektakularnych przedsięwzięć ostatniego czasu. Dwóch reżyserów filmowych (Ridley Scott i Kevin MacDonald) zaapelowało do internautów o przesłanie im nagrań ze swojego życia, które musiały być zrealizowane tego samego dnia, 24 lipca 2010 roku. Otrzymali ok. 80 tysięcy filmów ze 197 krajów, co dało łącznie 4500 godzin nagrań. Z tego materiału zmontowali półtoragodzinny film, który w końcu 2011 roku został udostępniony do oglądania w serwisie YouTube. Powstała interesująca całość dzięki temu, że wybrano tylko niewielką część materiałów, pozwalając poszczególnym wybranym autorom wypowiedzieć się wystarczająco długo, aby można było odczuć indywidualny charakter ich przekazu. Paradoksalnie, to właśnie banalność tych rejestracji stała się walorem skłaniającym widza do uwagi.

Konceptualna systemowa procedura także jest metodą, która nadal generuje znaczące realizacje dokumentalne, z tym że w większym stopniu uwzględniany jest obecnie kontekst socjologiczny czy historyczny. Przykładem może być rozwijająca się od ćwierci wieku dokumentacja ogródków działkowych, jaką w Wałbrzychu wykonuje Andrzej Ślusarczyk. Głośną realizacją stała się dokumentacja wszystkich zachowanych w Polsce budynków synagog, jaką przeprowadził Wojciech Wilczyk w latach 2006–2008, pokazana poprzez publikację i w serii wystaw. Znamienna była dyskusja nad tą realizacją, która wskazała na trudności z zakwalifikowaniem jej do którejś z kilku kategorii: artystycznej, socjologicznej czy interwencyjnego dziennikarstwa⁶. W sumie można jednak uznać, że autorzy tego rodzaju prac starają się nawiązywać do wielu potencjalnych kategorii naraz, co może dawać dobre rezultaty (jak w tym wypadku), ale też prowadzić do wątpliwego pogmatwania.

Jeszcze innym, ale bardzo znamionym, przykładem operowania materiałem dokumentalnym we współczesnej sztuce jest wystawa *Emotikon*, którą w maju 2011 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi pokazali Robert Rumas i Piotr Wyrzykowski. Odbyli oni parę miesięcy wcześniej krótką podróż po kilku krajach rejonu Morza Czarnego, fotografując i filmując różne przypadkowe sytuacje. Zebrali w ten sposób obfity dokumentalny materiał, podobny do tego, co produkują przeciętni turyści. Ich wystawa, w odróżnieniu od amatorskich relacji, polegała na zaskakującym zaaranżowaniu pięciu sal obrazami fotografii i video reprezentującymi pięć krajów. Były to instalacje,

gdzie obrazy ukazywały się w lustrze wody, na ekranie z pudełek, na balonie lub były beznamiętnym zapisem banalnych rozmów i sytuacji. W sumie autorom udało się wytworzyć fantasmagoryczną atmosferę przenikających się warstw pamięci, o wyrazistych atrybutach sztuki, nie rezygnując zarazem z mocnych walorów dokumentalnych.

Może to być dobry przykład przy odpowiedzi na pytanie, co odróżnia artystyczne sposoby konstruowania narracji w oparciu o wizualne dokumenty. Wydaje się, że ważną cechą artystycznych operacji jest zasada „kompleksowości” – jak to pół wieku temu nazywał fotograf i filozof Zbigniew Staniewski⁷. Kompleksowość oznacza równoległe uwzględnianie w dziele opartym na wizualnej dokumentalności czterech głównych czynników: informacji o świecie zewnętrznym, informacji o uwarunkowaniach użytego medium, informacji o subiektywnych motywach autora pracy i jakiegoś odwołania się do kontekstu, w jakim przeprowadza on swoje działanie. Wszystkie te elementy powinny być w jakiś sposób zakodowane formalnie w wizualnym kształcie dzieła. Jeśli jednak wizualny wzorzec prezentowany jest w stanie огоłoconym z elementów stylistycznych, to wskazówki tego skomplikowania mogą znajdować się w kontekście w jakim obraz jest odbierany. Możliwy jest jednak także powrót do dawnych zasad tworzenia wypowiedzi artystycznej, tak jak robili to wspomniani wcześniej piktorialiści. Neopiktorializm, którego popularność jest obecnie zauważalna, może się sprowadzać do imitowania starych wzorów, ale może też przybrać formę, w której daje się odczytać całe późniejsze doświadczenie sztuki i współczesny cel zastosowania takich rozwiązań. Ukazywanie wielorakich aspektów pojęcia dokumentu pozwala zrozumieć, że nie musi on być negocjowany ani też opierać się na mistyfikacjach.

- 1 J. Bułhak, *Fotografia ojczysta*, Wrocław, 1951.
- 2 L. Manovich, *Język nowych mediów*, Warszawa 2007.
- 3 Zob. *Antyfotografia i ciąg dalszy*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Wrocław 1993.
- 4 Oprócz wystąpienia Josepha Kosutha, który ogłosił taki program w 1975 roku, międzynarodowe uznanie zyskał też kontekstualny manifest Jana Świdzińskiego z 1976 roku, patrz: J. Świdziński, *12 tez sztuki konceptualnej* (1976), „Piktogram” 2006, nr 3, s. 20.
- 5 Francois Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Universitas, Kraków 2007.
- 6 Patrz: polemika K. Jureckiego i A. Mazura w internetowym wydaniu magazynu sztuki „Obieg” 2009, nr 2.
- 7 Z. Staniewski: *Fotografia kompleksowa*, tekst w katalogu wystawy indywidualnej, Galeria Gn, Gdańsk 1981.

Adam Sobota

Open Field of Interpretation of Documents in New Media

Since the mid-20th century, there is a noticeable strengthening of the creative functions of everyday documents, which are contained in the photographs and films. Previously, culture was dominated by the opposition of documentary and artistic functions. One of the earlier attempts to compromise these areas was photographic pictorialism. Avant-garde tendencies led eventually to balancing the status of photography considered in the context of category of the document, as well as the context of creation. It was the harbinger of conceptual art, where each visualization was understood as art document. Collections of existing images are treated today as a global archive where we can find material for new narratives. They are constructed on the basis of traditional narratives, their transformations, technical systems and any logical sequences. They contribute to the creation of a new visual culture of communication.