

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE BUCUREȘTI

FACULTATEA DE ISTORIA ȘI TEORIA ARTEI

CATEDRA DE ISTORIA ȘI TEORIA ARTEI

TEZĂ DE DOCTORAT

PRACTICI DOCUMENTARE ÎN ARTA CONTEMPORANĂ

REZUMAT

COORDONATOR:

PROF.DR.UNIV. RUXANDRA DEMETRESCU

STUDENT-DOCTORAND:

TĂNASE OANA

BUCUREȘTI

2016

CUPRINS

INTRODUCERE	5
CAPITOLUL I.	
PENTRU O SCURTĂ ISTORIE A DOCUMENTARULUI	
I.1 Definiții și ipoteze de lectură	12
I.2 Adevăr documentar, adevăr ficțional	18
I.3 Tensiuni revoluționare. Noul realism	24
I.4 Forme și structuri	30
I.5 Robert Flaherty, John Grierson și Dziga Vertov	35
I.6 Instruire și propagandă	43
I.7 Documentarul creativ	48
I.8 Strategii	52
CAPITOLUL II.	
PRACTICI DOCUMENTARE	
II.1 Document, arhivă, colecție	55
II.2 Rolul artistului și critica instituțională	61
II.3 Funcții ale documentarului	64
II.4 Experiență și experiment	67
II.5 Documentarul social	71
II.6 Contaminări contemporane	76

CAPITOLUL III.

CONTRA-DOCUMENTARUL

III.1 Definiții și ipoteze de lectură	80
III.2 Perspective contextuale	85
III.3 Artă și politică	88
III.4 Articulări critice și imperative etice	90
III.5 Poziții individuale	94
III.6 Tehnologii ale adevărului. Ydessa Hendeles	97
III.7 Agenda socială. Harun Farocki	130

CONCLUZII 158

CAPITOLUL V. ANEXE.

În favoarea unei scurte priviri retrospective asupra activității curatoriale personale

V.1 Ștefan Constantinescu, MNAC București, 2007	166
V.2 Aurelia Mihai, MNAC București, 2009	181
V.3 Ciprian Mureșan, Typology Toronto, 2016	193

BIBLIOGRAFIE 201

Ilustrații (planșe nenumerotate) 210

CUVINTE CHEIE:

artă contemporană, practică documentaristică, arhivă, film, curatoriat

REZUMAT

Cercetarea de față pornește de la o serie de studii teoretice și antreprize curatoriale recente care focalizează ceea ce astăzi numim *documentary turn* în arta contemporană și își propune să investigheze o serie de practici care investesc noțiunea de arhivă și strategiile documentare cu noi funcții. Avem convingerea că documentarul și înfățișările lui contemporane, indiferent că e vorba de fotografie, film-eseu sau producție experimentală multimedia, instalație ori chiar *performance*, cu alte cuvinte lucrul și lupta cu un material adeseori amorf și opac, cu rămășițele unei experiențe trecute și recuperate, uneori prin recursul la o arhivă privată, colectivă sau anonimă, care vorbește despre individ și comunitate, laolaltă cu atenția acordată selecției, montajului și curatoriatului, participă în mod nemijlocit nu doar la construcția unei lumi orizontale plurale, ci și a unei adâncimi a timpului istoric, a memoriei, biografiei și autobiografiei.

Tot ceea ce astăzi resimțim ca vid, ruptură, evacuare, înstrăinare sau dezrădăcinare trebuie revizitat, observat, chestionat, indexat, disciplinat, tradus. Ceea ce ne este refuzat, nu știm ori încă nu înțelegem trebuie pipăit, răsturnat pe toate părțile, exploatat. Atitudinea poate fi una compensatorie, irațională, nostalgică, lirică, ficțională, ironică, subversivă, critică, intenția fiind una fundamental participativă. Tocmai de aceea, relația dintre realitate, reprezentare și cunoaștere, dintre adevărul documentar și adevărul ficțional face obiectul multora dintre cazurile de studiu cuprinse în paginile acestei cercetări.

Un prim capitol al acestei cercetări schițează o scurtă istorie subiectivă, non-liniară a documentarului și setează totodată tonul dezbaterii. Pornim de la observația potrivit căreia tot mai mulți documentariști recurg astăzi la practici ori convenții pe care în mod aproape involuntar le asociem filmului de ficțiune (scenariu prestabilit, înscenare, reconstituire, repetiție, *performance*), pentru ca și în sens invers să întâlnim tot mai mulți regizori de *fiction / feature film* ce apropiază și incorporează practici ale documentarului (recursul la actori amatori și nu la actori profesioniști, la *hand-held cameras*, improvizație, *found-footage*, material de arhivă vernaculară). Nu întâmplător, literatura critică dedicată acestui subiect se apleacă în mai multe rânduri tocmai asupra pretenției la autenticitate pe care documentarul o solicită în mod clasic; uneori revizitează critic relația dintre realitate și reprezentare, dintre artă și document; altele excavează teritoriul *fuzzy* al documentarului și merg pe linia de demarcație între ficțiune și non-ficțiune. Spre exemplu, o serie de studii aleg să analizeze tehnici ale reprezentării realității, potrivit gradului lor de persuasiune, să investigheze chestiuni și dileme etice, precum și cadre instituționale formatoare.

O astfel de cercetare ce conține în însuși titlul ei termenul de *documentar* ar fi rămas cu siguranță orfană în absența trimiterilor la contribuția unor pionieri ai genului precum Robert Flaherty, John Grierson și Dziga Vertov. Cu ajutorul lor putem stabiliza o serie de preocupări și interpretări privitoare la realitate și aventura descoperirii ei, înregistrare și educare, imperativ etic și inovație estetică. Rolul pe care aceștia l-au jucat în domeniul documentarului și funcțiile pe care i le-au impregnat încă de la bun început au fost reafirmate în nenumărate ocazii de practicienii genului. O scurtă stațiune asupra producțiilor lor poate favoriza totodată și o dezbateră asupra convențiilor documentare de tip *newsreel* și *cinéma vérité*, asupra

recursului la *found footage* și la tehnica montajului, pentru ca acesta din urmă, de exemplu, să ajute la reconectarea cu limbajul fotografiei și al arhivei, în interiorul unei sumare discuții asupra avangardei istorice (El Lissitzky, Gustav Klucis). Acest prim capitol al cercetării oferă o privire retrospectivă asupra anilor 1930 și a dezbaterii asupra relației dintre artă și ideologie, factografie și politic, dintre funcția documentaristică a fotografiei și a filmului, capacitatea lor persuasivă și instrumentalizarea lor ca elemente constitutive ale unui sistem pus în slujba propagandei. Tensiune, critică, rezistență, protest, refuz, nealinie, radicalitate, acțiune, fervoare, luptă, cultură, solidaritate, mobilizare, teză, mișcare, formă și practică - toate primesc atributul *revoluționar* și toate sugerează un soi de impas în care ne aflăm și față de care suntem invitați să reacționăm.

În cel de-al doilea capitol al cercetării reușim să avansăm în teritoriul practicilor documentare. Pornind de la convingerea că noțiunea de arhivă este centrală în cercetarea practicilor documentaristice în artă, indic drept lecturi esențiale eseurile lui Jacques Derrida, *Archive Fever*, și Hal Foster, „Archives of Modern Art”, în încercarea de a aproxima atât conceptul de arhivă și procesul de arhivare, cât și relevanța acestor teme din interiorul avangardei istorice. Sarcina celui care verifică elasticitatea noțiunii de arhivă atunci când în vizorul atenției se află practicile artistice de la debutul secolului al XX-lea se dovedește imediat provocatoare chiar dacă teribil de dificilă, dat fiind efortul de a reconstitui notele și observațiile extrem de disparate din bibliografia specializată. Cert este că, în interiorul avangardei istorice, arhiva ca instituție de prezervare a urmelor trecutului este tratată nu o singură dată cu suspiciune, altelei abordată critic, unul dintre motive fiind acela că însuși „trecutul”, un obiect al istoriei, apare avangardiștilor ca „produs” chestionabil al unui secol anterior, privit în dimensiunea lui enciclopedică și pozitivistă. În interiorul acestui capitol este analizată nu doar

poziția documentului - dovadă, urmă, mărturie - în inventarul artistului, practicile documentaristice contemporane, acele strategii ce atacă și recontextualizează arhiva, ci și anumite *estetici* pe care acestea le catalizează. Arhivă, document, memorie; fotografie, film, montaj; colecție, muzeu, curatoriat - acestea ar fi nucleele care ne ghidează cel puțin provizoriu în formularea unor întrebări esențiale pentru înțelegerea fenomenului artei contemporane și culturii vizuale.

Intenția celui de-al treilea capitol este aceea de a înțelege registrul strategiilor documentare (fie ele narrative, expositive, poetice, observaționale, reflexive, performative) și felul în care aceste practici pot aduce cu sine o valoare experimentală și o preocupare pentru performativitate socială. Sunt încă prea puține ori timide contribuțiile teoretice ce privesc felul în care artiștii vizuali contemporani exploatează creativ acest set de practici. De-a lungul acestei secțiuni apreciez șansele de formulare a unor concluzii asupra felului în care documentarul lucrează în interiorul artelor vizuale, în condiții nu o dată vitrege, în favoarea actualizării și a reconstituirii, a principiului fidelității și forței imaginației. Una dintre întrebări ar fi dacă nu cumva, cu ajutorul artei, câștigăm o nouă percepție a realității, un nou tip de narativitate și, de ce nu, o nouă direcție estetică așa cum e ea modelată de practica documentarului.

Corpul central al lucrării privește compoziția Ydessei Hendeles - un *auteur*-curator - *Partners*, o meta-expoziție, după cum vom vedea, un proiect de arhivare și documentare ce recurge la estetici cinematografice, și, în sens invers, demersul unui *auteur*-regizor precum Harun Farocki în deconstrucția arhivei. Care este semnătura lor personală, distinctivă? Ce anume din ce au vizitat și au citit ei i-a condus către o astfel de practică? Aparținând uneia și aceleiași generații și împărtășind un interes comun

pentru istoria zbuciumată a Europei, pentru chestiunea memoriei și a traumei, amândoi au contribuit major la un corp de scrieri teoretice și amândoi pun la lucru arhive și colecții. Mai mult decât atât, amândoi își găsesc lucrările montate mai degrabă în spațiul muzeului, un spațiu pentru multă vreme tratat el însuși ca arhivă monumentală, însă una statică și care nu implica cu necesitate o participare activă a spectatorului, ba dimpotrivă - ajungea să-l izoleze de obiectul artei.

Compoziția curatorială a Ydessei Hendeles, *Partners (The Teddy Bear Project)*, are meritul de a aduce în spațiul expozițional o amprentă puternic cinematografică. O meta-expoziție, așa o descrie Ernst van Alphen, pentru ca, referindu-se la unul și același proiect curatorial, un cercetător ca Mieke Bal să abandoneze de această dată grila de lectură a discursului expozițional contemporan, unul care favoriza termeni ai narațiunii și teatrului, în favoarea recursului la cinema și la strategiile lui compoziționale. Potrivit lui Bal, filmul solicită și o *mise-en-scène*, și desfășurarea unei narațiuni, și recursul la strategii poetice; cinema-ul este în primul rând o artă destinată maselor și încă de la bun început a fost exploatat pentru valențele lui politice și propagandistice; nu în cele din urmă, *cinema*-ul face un pas în plus față de fotografie (sau *metafotografie*), se poziționează critic față de acest mediu și nu doar în ceea ce privește dimensiunea și dinamica lui temporală, ci și prin ceea ce rămâne marcat ca ștergere sau absență din câmpul vizibilității odată cu filmul.

Dar toate aceste pulsații și vibrații de tip cinematografic pe care le identificăm într-un proiect ca *Partners* își găsesc corespondențe nebănuite în chiar practica și credința artistică a lui Farocki. Lăsând deoparte faptul că metoda lui de lucru o calchiază pe cea a unui arhivist perfect conștient de caracterul arbitrar, discontinuu și fragmentar al arhivei (Thomas Elsaesser),

pe care se simte dator să o deconstruiască, Farocki descrie filmul documentar ca format hibrid, ce recurge și la *mise-en-scène*, și la *narațiune*, și la momente poetice, alegorice, de atmosferă, iar verdictul lui potrivit căruia orice film este film documentar încă ne clatină convingerile împrumutate dintr-o paradigmă trecută. Am astfel convingerea că cea mai importantă contribuție a acestei cercetări cu privire la practicile documentare în arta contemporană privește acest parteneriat insolit pe care Hendeles și Farocki îl parafează de la distanță și pot spune că spre știința mea nu există deocamdată încercări de a-i aduce împreună, pe aceeași pagină, pe cei doi autori.

Cercetarea a păstrat constant interesul pentru o serie de practici, mecanisme și strategii care stau mărturie pentru ceea ce numim astăzi *documentary turn* în arta contemporană. Am pornit de la stabilirea unui repertoriu de întrebări cărora le-am găsit în multe cazuri răspunsuri, alteleori le-am păstrat intenționat într-o stare de suspensie similară celei pe care însuși documentarul pare că o privilegiază, undeva la granița neclară dintre adevărat factual și adevăr ficțional. *Ce este documentarul și cum arată el?* Care sunt formele și structurile lui? Care este relația pe care, în interiorul documentarului, reprezentarea o întreține cu realitatea? Ce înseamnă a privi și a înregistra, a instrui și a educa? În ce măsură artistul documentarist își păstrează distanța, obiectivitatea, neutralitatea față de materialul ori subiectul investigației ori, dimpotrivă, le reînscenează, alterează, distorsionează? Care sunt imperativele în baza cărora cel puțin în ultimii douăzeci-treizeci de ani o serie de artiști abordează problematica politizării, ideologizării și comodificării vieții, istoriei și culturii și recurg la documentar cu intenția de a reinjecta în contemporaneitate un nou realism? Cum ne putem explica situația paradoxală potrivit căreia cu cât mai prezent ne apare documentarul în sfera culturii vizuale, cu atât suspiciunea noastră față de

pretenția lui la obiectivitate pare să crească? Cum deconstruim o arhivă de imagini și ce este contra-documentarul sau documentarul creativ, eseistic, de autor. Una dintre mizele teoretice subterane acestei cercetări a fost fără îndoială și aceea de a survola chestiunea producției artei, a instituțiilor artei, și a relației dintre instituție și critică.

Intenția cercetării de față nu este nicidecum aceea de a scrie o istorie clasică a documentarului, ci mai degrabă de a verifica cum s-a ajuns astăzi la enunțurile succesive ale unor politici ale sobrietății, suspiciunii, utopiei, paradoxului și contra-documentarului. Ce anume s-a câștigat ori s-a pierdut pe parcurs? Cum mai privim documentarul și ce vede el? Cum își definesc artiștii contemporani preocupați de logica, estetica și vulnerabilitatea practicilor documentare, nu o singură dată aflate la granița dintre adevăr și ficțiune, afilierea la o tradiție a cărei durată este egală cu cea a fotografiei și filmului, mijloace expresive extrem de prezente la lucru? Cum procedăm atunci când abandonăm fie și provizoriu filtrul discursului interpretativ narativ în citirea unei compoziții curatoriale, așa cum se prezintă *Partners (The Teddy Bear Project)*, pentru a împrumuta, la sugestia teoreticianului Mieke Bal, termeni cinematici? Ce se întâmplă în intervalul scurs de la *factografie* până la apariția *imaginilor operaționale* (Harun Farocki)?

Cele trei cazuri de studiu analizate în anexa acestei cercetări constituie o privire retrospectivă asupra activității curatoriale a autoarei. Sunt selectate aici trei proiecte, două dintre ele desfășurate la Muzeul Național de Artă Contemporană din București (Ștefan Constantinescu, *Mulțumesc pentru ziua asta minunată!*, 2007, și Aurelia Mihai, *The Social Being of Truth*, 2009), iar un al treilea, recent, care privește practica interdisciplinară a artistului Ciprian Mureșan (*Script, Stage, Screen, Typology Projects*, Toronto, 2016).

Bibliografie (selectie)

- Aufderheide, Patricia. *Documentary Film. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York, 2007
- Babias, Marius. *Hito Steyerl*, Neuer Berliner Kunstverein, Verlag Walter König, Köln, 2010
- Baker, Maxine. *Documentary in the Digital Age*, Focal Press Oxford, 2006
- Barnouw, Erik. *Documentary: A History of the NonFiction Film*, Oxford University Press, 1993
- Barnouw, Dagmar. *Seeing and Believing: The Thin Blue Line of Documentary Objectivity*, Common Knowledge, 1995
- Baudrillard, Jean. *Selected Writings* (editor Mark Poster), Stanford University Press, 1988
- Benjamin, Walter. „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” in *Illuminations: Essays and Reflections*, Schocken Books, New York, 1969
- Bénnichou, Anne. *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporaines*, Les Presses du réel, 2010
- Bourriaud, Nicolas. *Estetica relațională. Postproducție* (traducere: Cristian Nae), Editura Idea, Cluj, 2003
- Demos, T.J. *The Exiles of Marcel Duchamp*, MIT Press, Cambridge, 2007
- Dercon, Chris și Thomas Weski (editori), *Ydessa Hendeles. Partners*, König, Köln, 2003
- Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago: University of Chicago Press, 1996
- Derrida, Jacques. „Trace et archive, image et art. Dialogue”, Colloge iconique, INA, iunie 2002
- Ellis, Jack C. *The Documentary Idea: A Critical History of English-language Documentary Film and Video*, Prentice Hall, 1989

Elsaesser, Thomas (editor). *Harun Farocki. Working the Sight-lines*, Amsterdam University Press, 2004

Elsaesser, Thomas. „Working at the Margins: Two or Three Things Not Known About Harun Farocki”, *Monthly Film Bulletin* nr. 50: 597, octombrie 1983

Enwezor, Okwui. *Archive Fever, Uses of the Document in Contemporary Art*, International Center of Photography, New York, Steidl, Göttingen, 2008

Enwezor, Okwui; Alfredo Jaar (editori). *Experiments With Truth: Transitional Justice And The Processes Of Truth And Reconciliation*, Hatje Cantz Publishers, Berlin, 2003

Evans, Jessica; Stuart Hall (editori). *Visual Culture: the Reader*, Open University, London, 1999

Foster, Hal. „An Archival Impulse”, *October*, vol. 110, 2004

Foster, Hal. „Archives of Modern Art”, *October*, vol. 99, 2002

Foster, Hal. „Questionnaire on The Contemporary”, *October* 130, 2009

Grant, Barry Keith și Jeannette Sloniowski (editori). *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*, Wayne State University Press, Detroit, 1998

Godmilow, Jill. „Kill the Documentary as We Know It”, *Journal of Film and Video*, 54. 2-3, 2002

Groys, Boris, *Art Power*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2008

Groys, Boris. *Despre nou. Eseu de economie culturală*, (traducere: Aurel Codoban), Editura Idea, Cluj, 2003

IRWIN și Charles Esche (editori). *East Art Map: Contemporary Art And Eastern Europe*, Central Saint Martins College of Art and Design, University of Arts, Londra, 2006

Lind, Maria; Hito Steyerl (editori). *The Greenroom: Reconsidering the Documentary And Contemporary Art*, Steinberg, Berlin, 2008

Lyotard, Jean Francois. *Condiția postmodernă* (traducere: Ciprian Mihali), Editura Idea, Cluj, 2003

Merewether, Charles. *The Archive: Documents in Contemporary Art*, Whitechapel, Londra, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2006

Mitchell, W.J.T, *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago, 2005

Nichols, Bill. *Representing Reality*, Indiana University Press, Bloomington, 1991

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington și Indianapolis, 2001

Pearce, Gail și Cahal McLaughlin (editori). *Truth or Dare: Art and Documentary*, University of Chicago Press, 2007

Pejic, Bojana; David Elliott (editori). *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm, 1999

Renov, Michael. *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004

Spieker, Sven. *The Big Archive: Art from Bureaucracy*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2008

Walhberg, Malin (editor) *Documentary Time: Film and Phenomenology (Visible Evidence)*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008

Wells, Liz (editor). *Photography: A Critical Introduction*, Routledge, London, New York, 2000

Weski, Thomas (editor). *Click Doubleclick: The Documentary Factor*, Walter König, Köln, 2006

Wood, Paul. „Modernism and the Idea of the Avant-Garde” în Paul Smith, Carolyn Wilde (editori), *A Companion to Art Theory*, Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 2002