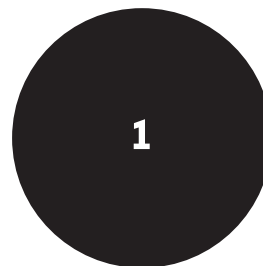




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Archeologia modernizmu: Lock Jamesa Wellinga jako „przedmiot teoretyczny”

autor:

Krzysztof Pijarski

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 1 (2013)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/20/21>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

Archeologia modernizmu: *Lock Jamesa Wellinga* jako „przedmiot teoretyczny”

Oto historia, która wytwarza to, co w Stanach Zjednoczonych zwykło się nazywać „teorią”, natomiast warto zauważyć [...] że taka teoria nie jest czymś, co należałoby wnieść do przedmiotów. Jest czymś, co już działa w nich samych jako konstytutywna część tego, czym są lub w jaki sposób istnieją. To podstawa żądania „teoretycznej praktyki” lub „przedmiotu teoretycznego”, a więc czegoś, co można by nazwać przekładami bądź rewizjami oddania się przez Lévi-Strauss’a „myśli konkretnej”.

Stephen Melville, *Counting /As/ Painting*¹

Logiczny podział na fikcję i rzeczywistość ma tendencję do zanikania. Każdy obraz powinien być odczuty jako przedmiot i każdy przedmiot jako obraz.

André Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*²

W często cytowanym passusie *Ontologii obrazu fotograficznego* André Bazin stwierdza, że film i fotografia to pierwsze media, które są w stanie całkowicie zaspokoić ludzką „obsesję realizmu”³. Co ciekawe, nie chodzi mu jednak o potrzebę wytworzenia obrazu przypominającego przedmiot przedstawiony, lecz potrzebę „zastąpienia obiektu czymś więcej niż niedokładną kopią: nowym obiektem, samym w sobie, uwolnionym od okoliczności czasowych”⁴. Wobec twierdzenia, że produktem gestu fotografowania nie jest kopia jakiegoś oryginału, niezależnie od tego jak dokładna, lecz nowy obiekt, narzuca się pytanie, jakiego rodzaju jest on przedmiotem i co łączy go z fotografowaną rzeczą. Przyjęcie takiej optyki niekoniecznie pociąga za sobą zerwanie z przekonaniem o indeksalności fotografii (wyrażone chociażby w sformułowaniach Rolanda Barthes’a, że „fotografia zawsze zabiera ze sobą swoje odniesienie”⁵ lub że „przedmiot odniesienia ściśle tu przylega”⁶) lecz nieco tę indeksalność przemieszcza. Pozwala spojrzeć na obraz

fotograficzny jako medium osobiwej przedmiotowości, której charakter postaram się naświetlić poniżej.

Drugim, równie istotnym wątkiem będzie przedmiotowość w sztuce, a raczej przedmiotowość sztuki – fakt, że sztuka to wytwarzanie przedmiotów (pozornie) wyjątkowych, które coraz trudniej odróżnić od otaczających nas na co dzień rzeczy, doprowadzony do konkluzji przez przedstawicieli minimalizmu – Donalda Judda, Roberta Morrisa, Carla Andre, Dana Flavina i innych – w połowie lat 60. XX wieku. W pewnym sensie fakt ten odkryli awangardysty, przenosząc zwyczajne przedmioty, przedmioty codziennego użytku, w sferę sztuki. Mam tu na myśli z jednej strony *objets sauvages* surrealistów, przedmioty znalezione na pchlich targach i ulicach, z drugiej – *readymades* Marcela Duchampa, zwłaszcza zaś jedną z ostatnich manifestacji ich „niewspomaganej” (*unassisted*) formy, *Fontannę* z 1917 roku – standardowy pisuar, obrócony o 90 stopni, opatrzony przez artystę sygnaturą „R. Mutt” i wysłany na wystawę Stowarzyszenia Artystów Niezależnych w Nowym Jorku⁷.

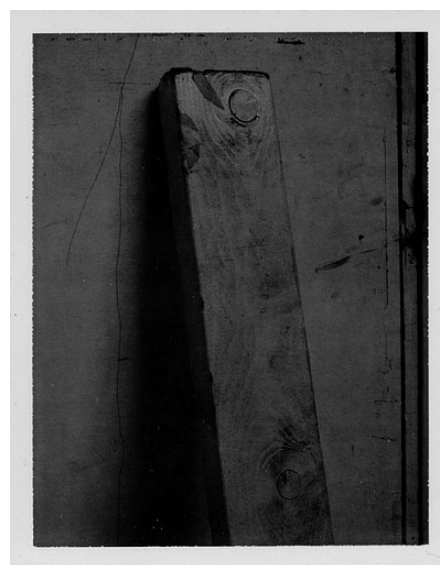
Inni podkreślali, że dzieło sztuki jest ostatecznie także przedmiotem, choć niekoniecznie jak każdy inny. René Magritte na przykład przykrył niewielkie płótno przedstawiające kawałek sera brie szklanym kloszem, a na słynnym obrazie przedstawiającym fajkę umieścił napis „to nie jest fajka”⁸. Ten przykład koncentruje się jednak przede wszystkim na kwestiach reprezentacji, sposobu istnienia przedmiotów przedstawionych na płótnie, nie zaś na przedmiotowości samego obrazu. Te kwestię w sposób przykładowy podniósł dopiero Frank Stella w swoich „obrazach kształtowanych” (*shaped paintings*), których wieloboczność odbiegała od tradycyjnego prostokąta albertiańskiego okna. Co więcej, blejtram był na tyle gruby, że zwracał uwagę na przedmiotowość podobrazia. Płótna Stelli nie tylko były abstrakcyjne, ale w najgłębszym możliwym sensie przestały być widokami – w sposób, w jaki płótna Jacksona Pollocka, Elswortha Kelly czy Morrisa Louisa widokami były. Mimo to jednak udało mu się zachować obrazowy charakter malarstwa – jego obrazy nigdy nie przekroczyły granicy czystej przedmiotowości, zawsze pozostawały czymś więcej niż dosłownie pokrytym farbą płótnem naciągniętym na blejtram. Tak w każdym razie rozumiał projekt malarski Stelli Michael Fried⁹. W słynnym dziś, polemicznym eseju z 1967 roku, *Art and Objecthood* (*Sztuka i przedmiotowość*), Fried stwierdza, że sztuka modernistyczna zawsze dążyła do tego, by „pokonać bądź zawiesić swoją przedmiotowość”, musiała

dowodzić, że jest czymś więcej niż tylko przedmiotem¹⁰. Minimaliści tę relację odwrócili: ich prace, przeważnie wykonywane według projektów w wyspecjalizowanych zakładach przemysłowych, miały być wyłącznie przedmiotami, przedmiotami konkretnymi (*specific objects*)¹¹. W rozumieniu Frieda artyści ci usiłowali „odkryć i projektować przedmiotowość jako taką”¹², tym samym podważając rację bytu sztuki jako takiej. Dlatego *Sztuka i przedmiotowość* była pisana przeciwko nim.

Proces, w wyniku którego minimaliści w latach 60. XX wieku uznali (nie – odkryli) fakt przedmiotowości sztuki, miał, jak się zdaje, kapitalne znaczenie dla sztuki współczesnej. Owo uznanie okazało się na tyle radykalne, że późniejsze pokolenia artystów próbowały na różne sposoby tę przedmiotowość odczynić, przenosząc sztukę w sferę gestu i działania (performans, happening) lub języka i jego zdarzeniowości (konceptualizm), czy też próbując dokonać rekonstrukcji sztuki jako dyskursu krytycznego (mowa o tzw. „postmodernizmie krytycznym”¹³). Najbardziej interesujący wydaje się przy tym fakt, że minimalizm „trwał” tak krótko; że jeden z jego kluczowych aktorów, Robert Morris, tak szybko sięgnął poza przedmioty (czy to się udało, to inna sprawa); wreszcie, że owe konkretne przedmioty trzeba było zawsze w jakiś sposób ogrywać, że nie mogły obyć się bez swoistej inscenizacji.

Moim celem będzie przemyślenie tego aspektu minimalizmu jako kryzysu przedmiotu – co więcej, kryzysu, który pod wieloma względami do dziś strukturyzuje produkcję i recepcję sztuki; a także sposobu, w jaki fotografia ów kryzys zarejestrowała, a nawet – doprowadziła do jego zwieńczenia.

Powróciwszy po wielu latach do krytyki i pisania o artystach współczesnych, Michael Fried ponownie podjął kwestię przedmiotowości minimalizmu w książce *Why Photography Matters as Art as Never Before*¹⁴. W kluczowym passusie pojedyncza praca fotograficzna Jamesa Wellinga, *Lock* (Zamek) z 1976 roku, staje się dla autora modelowym przykładem postawienia tej kwestii w sposób w jego odczuciu przekonujący, a zarazem odnoszący się do „epokowości interwencji minimalizmu”. Fotografia Wellinga jest dla Frieda więcej niż tylko



James Welling, *Lock*, 1976; Polapan Print, 9.5 x 7.3 cm (źródło)

przykładem – umożliwia mu ponowne otwarcie kwestii przedmiotowości w kontekście kluczowej dla niego pod tym względem twórczości Bernda i Hilli Becherów; stanowi przedmiot teoretyczny¹⁵, w którym, jak w soczewce, skupia się cała ta obszerna problematyka.

Właśnie z tego powodu pozwolę sobie przywołać ten fragment *in extenso*:

W *Lock*, by powrócić do naszej modelowej pracy, ciemność fotografii podkreśla bycie rzeczą [*thingness*] deski, narzucając problem jej gęstości, ciężaru, chropowatości w dotyku (w każdym razie wzdłuż krawędzi) i wywołując odpowiednie nastrojenie u fotografa/odbiorcy (poważne, zamyślane, skoncentrowane). Refleksja poświęcona kwestii bycia rzeczą w tym kontekście skłoniła mnie do ponownego przyjrzenia się pojęciu przedmiotowości (*objecthood*), które pojawia się w moim eseju *Sztuka i przedmiotowość* z 1967 roku, gdzie utożsamiałem je z rozumianym pejoratywnie pojęciem teatralności. Mówiąc krótko, twierdziłem tam, że przedsięwzięcie minimalistów (lub, by posłużyć się terminem, który preferowałem – literalistów) wiązało się z projektowaniem przedmiotowości, zazwyczaj za pomocą mniej lub bardziej złożonego, trójwymiarowego kształtu bądź też postaci (*gestalt*) (w granicznym przypadku pustego w środku sześcianu), jako środka służącego zawiązaniu pewnego rodzaju otwartej, a jednocześnie rygorystycznie kontrolowanej relacji między daną pracą, ucieleśnionym odbiorcą, oraz przestrzenią galerii, w której spotkanie pracy z odbiorcą zostało zaaranżowane. Nie przytaczając ponownie moich argumentów, chciałbym tu zasugerować, że zainteresowanie Wellinga zwykłą deską w 1976 roku mogło być zainspirowane, jakkolwiek pośrednio, interwencją minimalistów; istotnie, można postrzegać tę deskę jako realny odpowiednik „abstrakcyjnych”, lakierowanych na wysoki połysk desek kalifornijskiego minimalisty (lub też postminimalisty) Johna McCrackena, które, opierane przez artystę o ściany galerii, były stałym elementem sceny awangardowej późnych lat 60. i 70. XX wieku (Ściśle rzecz biorąc, dla Wellinga osobiście ważniejsze były prace Roberta Morrisa, Richarda Serry i Roberta Smithsona.) Jednak skupienie fotografii Wellinga na specyficzności tej konkretnej deski, z jej własną historią, fakt, że obraz odwzorowuje jej rysy i niedoskonałości, wychodzi – przenicowując minimalizm czy literalizm – ku światu realnych, a nie

„domyślnych” (*generic*) przedmiotów, by posłużyć się filozoficznym rozróżnieniem, którego zaletą jest to, że lokuje kwestię teatralności w obrębie szerszej problematyki filozoficznego sceptycyzmu. (Z tego punktu widzenia kłopot z przedmiotami konkretnymi Judda polegał na tym, że nie były one nigdy wystarczająco konkretne.) Innym sposobem scharakteryzowania uwagi poświęconej przez Wellinga desce może być ujęcie jej w kategoriach zainteresowania prawdziwą dosłownością w przeciwieństwie do literalności abstrakcyjnej, a nawet „właściwą” – przeciwstawioną „niewłaściwej” – przedmiotowości. Przy czym pierwszy termin obu opozycji oznacza właściwości przedmiotów, które mogą zostać ujawnione lub które objawiają się wyłącznie w sztuce fotografii i poprzez nią (nie ma czegoś takiego, jak „właściwa” przedmiotowość po prostu)¹⁶.

Fragment ten stawia całą serię problemów:

1) Pierwsza narzucająca się kwestia dotyczy kontekstu „szerszej problematyki filozoficznego sceptycyzmu”, który w tak zdawkowej postaci nie pozwala zbyt celnie uchwycić kierunku, w którym zmierza jego rozumowanie. Fried nawiązuje tu do pism Stanleya Cavella (który pozostał od lat 60. jego stałym partnerem w dyskusji), konkretnie do rozdziału jego *opus magnum*, *The Claim of Reason*, w którym amerykański filozof języka potocznego kreśli różnice między tradycyjną epistemologią a epistemologicznymi ambicjami filozofii języka potocznego, w tym przypadku w wykonaniu J.L. Austina. Rozumowanie obraca się wokół strategii wyboru przykładów, które później dźwigają ciężar dowodu, a raczej, argumentu filozoficznego. Zdaniem Cavella przykłady wykorzystywane w tradycyjnej epistemologii coś łączy:

[...] są przedmiotami, co do których po prostu nie pojawia się problem rozpoznania, identyfikacji czy opisu; jedyny „problem”, jaki mógłby się pojawić, dotyczyłby nie tego, czym te przedmioty są, ale czy możemy z pewnością stwierdzić, że one istnieją, że są prawdziwe, że naprawdę są. Od czasu do czasu, z przyczyn heurystycznych, będę nazywał takie przedmioty „przedmiotami domyślnymi” i przeciwstawiał je przedmiotom, które Austin wybiera jako swoje przykłady, a które z kolei będę zwał „przedmiotami konkretnymi”. Etykiety te nie mają sugerować, że istnieją dwa rodzaje przedmiotów w świecie, lecz raczej oddają ducha, w którym

taki przedmiot jest dyskutowany, rodzaj problemu, jaki się w związku z nim objawia, kwestię, dzięki której ów przedmiot prezentuje się jako ośrodek dociekań¹⁷.

Przedmioty domyslnie Cavell przeciwstawia wyraźnie wyżej przez siebie cenionym przedmiotom „konkretnym”, a więc takim, które nas interesują dla nich samych, a nie są tylko instancją przedmiotowości w ogóle. Pamiętajmy przy tym, że nie chodzi tu o rzeczy z istoty różne, lecz różniące się modalnością objawiania się, (filozoficznych) użyć. Nieco dalej w wywodzie Cavell tłumaczy, jaki ma kłopot z domyslnością tych pierwszych:

Moja etykieta „przedmiot domyslny” będzie więc przydatna, o ile skupi uwagę na tym problemie, problemie, można by powiedzieć, fenomenologii materialności. Kiedy takie przedmioty prezentują się epistemologowi, nie wybiera jednego w odróżnieniu od innego, zainteresowany jego cechami jako wyjątkowymi wyłącznie dla tego przedmiotu. Wolałby raczej, by tak rzec, mieć przed sobą jakieś nierozpoznawalne coś, coś dowolnego, o czym można by powiedzieć – to (*a thatness*). Objawia mu się wyspa, ciało otoczone powietrzem, mała ziemia. W przedmiocie interesuje go materialność jako taka, zewnętrżność sama w sobie¹⁸.

Tradycyjny epistemolog chce powiedzieć coś o przedmiotach w ogóle, stąd też nie interesuje go „cała obrzydliwa złożoność prawdziwych, żywych rzeczy”¹⁹; pragnie więc przedmiotu wyabstrahowanego od wszelkiej przygodności, przedmiotu, o którym wystarczy powiedzieć – „to”. Wtedy jednak nie jesteśmy w stanie powiedzieć o nim wiele więcej – nasza relacja z takim przedmiotem ogranicza się do tego, że stoi naprzeciw nas.

2) Kiedy Fried mówi, że przedmioty Judda nigdy nie były wystarczająco konkretne, ma na myśli coś analogicznego do twierdzenia Cavella, mianowicie, że obiekty minimalistyczne przeważnie nie interesują nas dla nich samych. Są jedynie instancjami możliwie nieskończonej serii identycznych przedmiotów. Wydawałoby się, że argument ten będzie dotyczył w większym stopniu wczesnych prac Morrisa – pomalowanych na szaro, prostych geometrycznych brył ze sklejk, budowanych przez artystę w miejscu wystawy i niszczonych w momencie jej zakończenia²⁰ – niż prac Judda, produkowanych w wyspecjalizowanych zakładach zgodnie z zasadami zaawansowanego rzemiosła, pod ścisłym nadzorem artysty, tak, aby wyglądały

dokładnie, jak je zaprojektował. Co więcej, przedmioty Judda były zazwyczaj bardziej złożone pod względem wizualnym i polichromowane. Nic bardziej mylnego. Morris nie dbał o nadmierną precyzję – w końcu jego przedmioty same w sobie w ogóle nie były ważne – w związku z czym można zakładać, że w poszczególnych miejscach ich wystawiania nieco się od siebie różniły, lub też wykazywały różne niedoskonałości. W przeciwieństwie do tego przedmioty Judda musiały być wykonane z najwyższą precyzją według planu, do tego stopnia, że kiedy dochodziło do drobnych nawet uchybień, przedmiot przestawał być „Juddem”, a artysta wycofywał swoje autorstwo. Tak więc jedyna rzecz, która pozostaje w przedmiocie konkretnym Judda, jest hipostazowana – to czysta intencjonalność, pewna takłość, którą możemy powiązać jedynie z nazwą własną: „Donald Judd”. W pewnym sensie możemy w obliczu przedmiotu konkretnego powiedzieć jedynie, za to z dużą pewnością, że „(niewątpliwie) to jest »Judd«”.

Ponieważ każdy „Judd” musi być idealnie zgodny z projektem technicznym (i, ostatecznie, z intencjami autora nadzorującego jego produkcję), zupełnie wyobrażalna jest sytuacja wystawiania w tym samym czasie dwóch „identycznych Juddów” w różnych miejscach świata²¹. Sugerowana przez charakter minimalistycznych przedmiotów seryjność z jednej strony mogła więc wydawać się „szczerą” – w końcu powstawały one w czasach, w których praktycznie każdy przedmiot codziennego użytku pochodził z fabryki; w tym kontekście rękodzielniczy charakter sztuki wysokiej musiał wydawać się czymś zastępczym, by nie powiedzieć, pobrzmiewającym fałszem – z drugiej strony jednak podważała ich aspiracje do statusu sztuki wysokiej; chyba że na zasadzie swoiście rozumianego „znaku firmowego”: oto „Judd”, oto „Andre”. Stąd nie powinno nas dziwić, że Judd już w katalogu wystawy *Primary Structures* z 1966 roku, jakby spodziewając się podobnych zarzutów, stwierdza: „Jeśli ktoś mówi, że jego praca jest sztuką, to jest ona sztuką”²².

Michael Fried nie jest jedyną osobą, która zwróciła uwagę na ten kłopot z minimalizmem. Przede wszystkim Rosalind Krauss w latach 60., jeszcze jako modernistka i zwolenniczka minimalizmu, podjęła kwestię niemożności owych prac, które charakteryzuje „całkowita tożsamość jako przedmioty” i w doświadczeniu których wszelka aluzja i iluzja jest „zakazana”²³. Nic dziwnego, że pierwsze reakcje na nie oscylowały między oskarżeniami o nihilizm a doświadczeniami mistycznymi²⁴. Według Krauss przedmioty konkretne Judda były przede wszystkim przedmiotem

spojrzenia, „przedmiotami, które należało uchwycić w doświadczeniu ich oglądu”²⁵, w związku z czym jedynym sposobem wydobywania ich „wyjątkowego piękna” była strategia „jak najprostszego opisu”²⁶, a więc strategia, którą praktykował sam Judd jako krytyk. Krauss radykalnie zmieniła zdanie o pracach Judda po doświadczeniu „ortodoksyjnego” konceptualizmu przede wszystkim w wykonaniu Josepha Kosutha, który poniekąd wyciągnął wnioski z tez Judda, albo wręcz odwrotnie – w ujęciu Krauss, która wykorzystała swoiście anachroniczną dynamikę interpretacji, to Judd zaproponował praktyczne rozwiązanie tezy Kosutha z 1969 roku:

Dziś bycie artystą oznacza zapytywanie o (*questioning*) istotę sztuk. Nie można pytać o istotę sztuki, dociekając istoty malarstwa. Jeśli artysta akceptuje malarstwo (lub rzeźbę), tym samym przyjmuje tradycję, która się z nim wiąże. Dzieje się tak dlatego, że słowo sztuka jest ogólne, a słowo malarstwo – konkretne. Malarstwo jest rodzajem sztuki. Jeśli malujesz obrazy, już zaakceptowałeś (a nie pytałeś o) istotę sztuki²⁷.

Owym praktycznym rozwiązaniem były przedmioty konkretne, które umożliwiły artystom wyjście poza granice tradycyjnych mediów. Przywołajmy słynny początek *Konkretnych przedmiotów* Judda: „przynajmniej połowa najlepszych prac ostatnich kilku lat nie jest ani malarstwem, ani rzeźbą”²⁸. Jednak pisząc te słowa – twierdzi Krauss – Judd nie stwierdzał niczego nowego, lecz „jedynie opisywał impas, w którym znalazło się wtedy malarstwo”²⁹. Chciałoby się dodać, że chodzi o malarstwo jako konkretne medium, gdyż przewartościowanie postawy sprzed lat w przypadku Krauss wiąże się ze zjawiskiem, które krytyczka nazwała „postmedialną kondycją sztuki”, a więc kondycją, w której granic – a więc i podstawowych wartości – praktyki artystycznej nie gwarantują żadne otrzymane w spadku konwencje, czy „tradycje”³⁰. Jej teksty od końca lat 90. XX wieku stanowią w dużej mierze kolejne próby „odzyskania” specyfiki medium, tym razem jednak nie jako czegoś danego, lecz w formie konwencji negocjowanych i ustanawianych od nowa przez kolejnych artystów. Sądzę, że w tym sformułowaniu da się usłyszeć głęboką analogię do tego, nad czym od czasu *Sztuki i przedmiotowości* pracuje Michael Fried. Z perspektywy czasu to właśnie udział Judda w początkach owej postmedialności wydawał się Krauss problematyczny:

Jak jednak wykazał Thierry de Duve, analiza Judda nosi niewłaściwą nazwę, ponieważ to, co on wspiera, nie powinno nazywać się przedmiotami

konkretnymi, lecz domyślnymi: a więc sztuka jako taka w miejsce malarstwa czy na przykład rzeźby³¹.

Głoszony przez Judda „trzeci wymiar” został zaanektowany przez konceptualizm, i to na dwa sposoby, z jednej strony w postaci instalacji, z drugiej – jako fotografia:

Instalacja niejako włącza rzeczywistą przestrzeń galerii bądź muzeum w matrycę przedmiotu-asamblażu w taki sposób, że – jako scena, na której objawia się ów przedmiot – staje się ona niezbędna dla jego istnienia.

Fotografia konceptualna włącza rzeczywistą przestrzeń jako kontekst dla przedmiotów, które artysta znajduje i reprodukuje w książkach, czy będą to industrialne antypomniki albumu *Anonyme Skulpturen* Berndta i Hilli Becherów, czy stacje benzynowe i parkingi skromnych publikacji Eda Ruschy³².

Dalej Krauss zajmuje się już wyłącznie Ruschą, próbując ustanowić książkę jako medium, które ten artysta wynalazł (na nowo) dla siebie. Przywołanie w tym kontekście Becherów wydaje mi się niezwykle ciekawe, jednakże ta krótka wzmianka nie oddaje wagi, jaką ich projekt „dokumentacji” spuścizny epoki przemysłowej miał dla sztuki współczesnej, zwłaszcza zaś współczesnych praktyk artystycznych.

3) W jaki sposób więc *Zamek* Wellinga pośredniczy między minimalizmem a współczesną fotografią artystyczną? I w jakim sensie można powiedzieć, że projekt Becherów w radykalny sposób uznaje ten związek? Moja teza jest następująca: fotografia, właśnie ze względu na swój immanentnie mechaniczny i seryjny charakter (uruchomienie migawki to uruchomienie mechanizmu, nad którym nie mamy żadnej kontroli – obraz powstaje niejako sam z siebie, a z każdej klatki możemy wykonać potencjalnie nieskończoną liczbę odbitek) niejako uwewnętrznia minimalistyczną seryjność, jednocześnie pozwalając wydobyć konkretność obiektu. Kluczowe jest tu dla mnie rozumienie automatyzmu fotografii proponowane przez Stanleya Cavella:

Fotografie nie są rękodziłem, są produkowane. Tym zaś, co się produkuje, jest obraz świata. Nieunikniony fakt mechaniczności bądź automatyzmu związany z produkcją tych obrazów jest właśnie cechą, o której Bazin powiada, że zaspokaja „w pełni i w całej swej istocie [naszą] obsesję realizmu”. Wydaje się niezbędne dotarcie do odpowiedniej głębi tego faktu

automatyzmu³³.

W fotografii dochodzi więc do spotkania pewnej bezosobowości wytwarzania, bardzo istotnej dla teorii zarówno minimalizmu, jak modernizmu, z motywem realistycznej reprezentacji, oddania przedmiotu w całej jego konkretności. A więc jednocześnie automatyzm, seryjność, abstrakcja i realizm, konkretność i pojedynczość. Właśnie, w jakim sensie pojedynczość?

Podjęcie pojedynczości i seryjności w fotografii od razu narzuca kontekst odbitki: standardowym zarzutem wobec praktyk fotograficznych w polu sztuki, formułowanym przez krytyków o lewicowych poglądach, jest to, że w obrębie tego pola głęboko demokratyczna istota medium (tzn. fakt, że umożliwia ono nieskończoną liczbę kopii, a więc z założenia powinno być ogólnodostępne, egalitarne, tanie) jest niszczone przez powszechną praktykę ograniczania liczby „oryginałów” (a raczej – sygnowanych kopii, w tzw. „edycjach”) znajdujących się w obiegu. Bardzo ciekawe i dość przekonujące rozwiązanie tego dylematu proponuje Jeff Wall:

Jeśli jednak pomyślimy o niej [fotografii] wyłącznie w kategoriach medium, wówczas proces lub gest fotografii spełnia się w momencie wykonania choćby jednej odbitki z negatywu. Skąd potrzeba wykonania kolejnej? Reprodukacja fotografii jest kwestią społeczną, która nie ma żadnego związku z jej ściśle pojętą tożsamością jako sztuki. Stąd też edycje fotografii są sprawą wtórną. Przez jakiś czas wykonywałem tylko jedną odbitkę każdej fotografii, ponieważ tak to wtedy postrzegałem. Potem zaczęły się piętrzyć kłopoty natury praktycznej, w związku z czym musiałem dokonać pewnych pragmatycznych zmian, i od początku lat 90. wykonuję od dwóch do ośmiu odbitek każdej pracy³⁴.

Znów nie chodzi więc o to, że fotografia musi być literalnie powielana w nieskończoność, by mogła w pełni wykorzystać swój potencjał³⁵, lecz o to, że już możliwość wykonania dowolnej liczby kopii niejako rozwiązuje tę kwestię na poziomie obiektu artystycznego³⁶; tak jakby sam fakt automatyzmu fotografii dawał artyście wolność zajęcia się na nowo konkretnym przedmiotem lub też konkretnością przedmiotu.

Wydaje się, że to napięcie między pojedynczością a nieskończonością zawarte

w fotografii uzyskuje swoją najpełniejszą realizację w „typologiach” Bernda i Hilli Becherów. Ci artyści od wczesnych lat 60. „dokumentowali” anonimową architekturę przemysłową i okołoprzemysłową – wieże ciśnieniowe i wieże chłodnicze, windy górnicze, piece hutnicze etc. Przedmioty swojego zainteresowania fotografowali zawsze w ten sam sposób, czyli jak najbardziej „obiektywnie”, redukując ekspresję do minimum. Obiekt zawsze ujęty był na wprost. W celu minimalizacji zniekształceń wynikających z perspektywy wybierali podwyższone punkty widzenia; fotografowali wyłącznie w miękkim świetle (czyli przy zachmurzonym niebie albo słabym słońcu), aby ekspresyjne cienie nie zniekształcały przedmiotów. Zdjęcie układali w typologiczne cykle, umożliwiające ukazanie różnorodności form tej bezimiennej architektury i ich porównywanie. Dlatego też Michael Fried twierdzi, że w ich projekcie życiowym liczy się przede wszystkim „nieodróżnialność podobieństwa i różnicy”³⁷, wydobywająca właśnie kwestię „właściwej” i „niewłaściwej” przedmiotowości będącej przedmiotem niniejszych rozważań.



Bernd + Hilla Becher, *Fachwerkhäuser* (Mur Pruski), 1959-1973/1993.
Dwanaście litografii w technice duotone (źródło)

Nie bez przyczyny Becherowie o swoich wieżach ciśnieniowych i windach górniczych mówili jako o przedmiotach albo też – rzeczach; stronili od ujmowania swoich typologii w kategoriach motywu, twierdząc, że fotografowane przez nich obiekty przemysłowe były „przedmiotami, nie motywami”, „surogatami” (*surrogate objects*)³⁸.

„Fotografia jest substytutem przedmiotu – twierdzą dalej – jest bezwartościowa jako obraz w zwyczajowym tego słowa znaczeniu”. Niezwykle istotny był dla nich także fakt zakorzenienia tych budowli – to, że każda z nich należy do konkretnego miejsca na ziemi, jest „ściśle związana z podłożem”³⁹. Twierdzili, że chcą „uzupełnić świat przedmiotów”⁴⁰.



Bernd + Hilla Becher, *Wassertürme* (Wieże ciśnieniowe), Obraz IV z serii: *Typologies*, 2007, cyfrowy druk pigmentowy (Ditone) na papierze fotograficznym. (źródło)

Właśnie ten nacisk kładziony przez Becherów na pewną rzeczowość, a raczej, chciałoby się rzec – przedmiotowość, sugeruje, że ich przedsięwzięcie było nie tyle „typologiczne” (jako próba „odkrycia wspólnego podłoża lub pola, na którego tle

fotografowane [przez nich] obiekty zaczynają jawić się jako to, czym są”⁴¹), co ontologiczne, a więc skoncentrowane na wydobyciu tego, jak rzeczy na fotografiach mogą jawić się jako rzeczy właśnie, w całej swej konkretności. Takie myślenie o reprezentacji jest więc poważnym projektem. Nie ma nic wspólnego z automatyzmem fotografii – jej domniemaną indeksalnością. Taki tryb „fotograficznej” przedmiotowości, ustanowienia czegoś jako konkretnego przedmiotu w ramach fotografii, nie jest bowiem w żaden sposób przez ten automatyzm gwarantowany, lecz musi zostać (świadomie) ustanowiony:

Innymi słowy – powiada Fried – istnieje najwyraźniejsza z możliwych różnica między setkami lub wręcz tysiącami obiektów prezentowanych nam w „typologiach” Becherów a „identycznymi” obiektami, które możemy napotkać w rzeczywistym życiu. Różnica ta zasadza się właśnie na ich skończoności czy określoności lub w języku potocznym – ich specyfice, ich indywidualności⁴².

By ustanowić ów efekt, przedmioty Becherowskich „Typologii”

zostały ze sobą wewnątrznie „skontrastowane” za pomocą [następujących] środków: odizolowanie i podkreślenie „sylwetek” poszczególnych obiektów, konsekwencja w wyborze warunków oświetleniowych, długość czasu naświetlania czarno-białego filmu, wybór podwyższonego punktu widzenia, pozwalającego na sfotografowanie danego obiektu na wprost, a jednocześnie sugerującego (choć nie nazbyt wyraźnie) jego zakorzenienia w konkretnym miejscu, jednolitość formatu i oprawy, i wreszcie – co najważniejsze – ułożenie dziewięciu, dwunastu, piętnastu czy szesnastu (lub więcej) fotografii pojedynczego typu obiektu w trzech lub czterech (czasem nawet pięciu) rzędach w jednej ramie tak, aby wręcz zaprosić do tego rodzaju spontanicznego, w dużej mierze swobodnego, a jednocześnie posiadającego „strukturę” bądź „kierunek”, porównawczego oglądu, opartego na postrzeganiu podobieństw i różnic (najpierw podobieństw, a później różnic), który sprawia, że obiekty w fotografiach Becherów są czymś innymi niż rzeczy, „którym wystarczy się przyjrzeć” (to ich rozumienie „przedmiotów znalezionych”, które stanowiły podstawę minimalistycznych prac Carla Andre)⁴³.

Co ciekawe, wyjątkowy charakter tego projektu sprawił, że Becherowie do chwili

uznania ich przez świat sztuki za konceptualistów (rozpoznanie w świetle powyższych uwag, jak się zdaje, nietrafionego), zajmowali pozycję graniczną – między rzeczonym światem sztuki, który do pewnego momentu nie wiedział, co zrobić z takim projektem „dokumentacji”, a światem fotografii, gdzie zupełnie nie traktowano ich poważnie (z powodu usunięcia wszelkich oznak subiektywności ich projekt wydawał się z gruntu nieartystyczny, a jego powtarzalność czy seryjność zbywano epitetem „nudny”); przede wszystkim zaś, między sztuką i niesztuką.

Walter Benn Michaels w sposób przekonujący udowadnia, że właśnie ta pozycja jest paradygmatyczna dla fotografii w ogóle. Odnosząc się do trwającej od wynalezienia fotografii dyskusji na temat specyficznych cech tego medium i jego możliwości bycia sztuką, twierdzi, że aby móc w sposób produktywny skonceptualizować problem fotografii jako medium, musimy przeformułować nasze rozumienie fotografii jako reprezentacji⁴⁴. Tradycyjnie wyróżnia się jej dwie modalności, bardzo trafnie nazwane przez Johna Szarkowskiego: fotografia jako okno oraz fotografia jako lustro⁴⁵. To odwieczne rozdarcie znajduje swoje odbicie w niekończących się dyskusjach wokół indeksalności fotografii⁴⁶, przy czym można powiedzieć, że zwolennicy rozumienia fotografii jako znaku indeksalnego, tacy jak Rosalind Krauss czy Roland Barthes⁴⁷, myślą o niej jako o oknie, ci zaś, którzy podkreślają jej obrazowy charakter, między innymi Joel Snyder czy Kendall Walton – jako lustrze⁴⁸. Michaels odpowiada, że fotografia nie jest ani jednym, ani drugim, a przede wszystkim, że w pewnym głębokim sensie w ogóle nie jest reprezentacją – jest „prehistoryczna, przedludzka”⁴⁹. Do budowy swojej argumentacji przechwytyje zaproponowaną przez Hiroshi Sugimoto interpretację fotografii jako skamieliny, gdyż

nierozzerwalny splot dyskusji nad specyfiką fotografii jako medium sztuki oraz ontologicznych wątpliwości dotyczących tego, czy fotografia w ogóle może być sztuką stwarza sytuację, w której wśród możliwych odpowiedzi na pytania modernistyczne – co odróżnia fotografię jako sztukę? Co sprawia, że różni się ona chociażby od malarstwa? – odnajdziemy krytykę samego modernizmu. Innymi słowy, w pewnym, istotnym sensie pytanie o obraz malarski – czy jest on obrazem czy przedmiotem? – stało się pytaniem o fotografię. Nie dlatego jednak, że fotografię można by uznać za przedmiot, którego jest fotografią (nawet jeśli pomyślimy o zdjęciu matki Barthes'a jako o „emanacji” jej ciała, nie myślimy przecież, że ono *jest* jej

ciałem), lecz że fotografii nie można po prostu uznać za obraz przedmiotu, którego jest fotografią. W tym znów tkwi sedno skamieliny. Nie doświadczamy skamieliny trylobita jako trylobita, ale nie doświadczamy jej też jako obrazu trylobita. Jeśli więc uznamy skamielinę za model dla fotografii, nie możemy zakładać ich statusu jako dzieł sztuki⁵⁰.

Tak więc po raz kolejny mamy do czynienia z oporem wobec pewnego rodzaju automatyzmu. Niemniej, ostatnie zdanie Michaela wydaje się nieco problematyczne. Powiedziałbym raczej, że nie tyle nie możemy zakładać statusu fotografii jako sztuki, co nie możemy zakładać jej statusu jako reprezentacji. (Pierwsze twierdzenie dopiero wynika z drugiego.) Michaels potwierdza tę intuicję, gdy twierdzi, że istotna rola, przypisywana dziś fotografom, takim, jak sam Hiroshi Sugimoto, ale też Thomas Demand, Andreas Gursky, Thomas Struth, a przede wszystkim w tym kontekście – James Welling,

może być tylko rozumiana w kategoriach ich mniej lub bardziej (u Walla zdecydowanie bardziej) widocznego oddania sprawie ustanawiania fotografii jako reprezentacji (gdyż tego statusu nie możemy zakładać)⁵¹.

Rozpoznanie Michaela ma jeszcze jedną konsekwencję. Mianowicie: wszystkie powyższe kwestie, którym usiłowałem nadać pewien filozoficzny ciężar, mają sens przede wszystkim w obrębie sztuki. Nie dlatego, że poza nią nie istnieją, lecz dlatego, że poza horyzontem sztuki przestają być problemem. Kwestia indeksalności fotografii rozpatrywana poza polem sztuki staje się zagadnieniem przede wszystkim pragmatycznym, czasem politycznym⁵². Według Michaela poza horyzontem historii sztuki indeksalność fotografii jest tania⁵³. Tu, rzecz jasna, trudno się z Michaelsem zgodzić. Bo jeśli pole sztuki jest miejscem, w którym możemy zadawać sobie pytanie, co to znaczy ustanowić fotografię jako reprezentację, lub też – ustanowić przedmiot w fotografii (a więc uczynić fotografię refleksyjną), konsekwencje tak postawionych pytań powinny być odczuwalne także poza tym polem. Chociażby dlatego, że poważna refleksja nad statusem fotografii jako reprezentacji wywraca do góry nogami otrzymane w spadku rozumienie reportażu fotograficznego. Co więcej, już od końca lat 80. działają artyści, którzy właśnie tak zdają się myśleć – Sophie Ristelhueber nasuwa się tu jako przykład.

Celem niniejszej próby ustanowienia *Zamka* Jamesa Wellinga jako „przedmiotu teoretycznego” było podjęcie i rozwinięcie kwestii przedmiotowości w polu fotografii.

Podążając dalej za Friedem, należałoby stwierdzić, że prace Wellinga (a także, a może przede wszystkim – Becherów) stanowią instancje takiej właśnie przedmiotowości. Tak rozumiany przedmiot

oglądamy, jakby nie miał z nami żadnego związku, istotnie, jakby w swoim najgłębszym jestestwie był nieświadomy naszego istnienia bądź też doskonale na nie obojętny: w tym celu [Wittgenstein] proponował, byśmy wyobrazili sobie unoszącą się kurtynę, ukazującą siedzącego samotnie w pokoju mężczyznę „przy pewnej całkiem prostej codziennej czynności, podczas gdy człowiek ten sądzi, że nikt na niego nie patrzy”⁵⁴.

Fried powołuje się na fragment z notatek Wittgensteina, w którym na temat różnego sposobu postrzegania przedmiotów czytamy:

Dzieło sztuki jest przedmiotem widzianym *sub specie aeternitatis* [...].
Zwykły sposób widzenia rzeczy ujmuje przedmioty ze stanowiska umieszczonego niejako wśród nich, ich rozpatrywanie *sub specie aeternitatis* ujmuje je z zewnątrz. Tak iż tło stanowi dla nich cały świat⁵⁵.

Ten sposób widzenia rzeczy „z zewnątrz” Fried postrzega jako swoiste uprzedzenie typologii Becherów,

a raczej „zewnętrzności” widza wobec przywoływanego (a może powinienem powiedzieć, powoływanego) przez nich „świata” przedmiotów, przeciwstawionego staniu „pośród nich”, jak to robimy w życiu codziennym⁵⁶.

Przedmiotowość potoczna, przedmiotowość po prostu, jest „niewłaściwa” w tym sensie, że w tym trybie przedmioty nie jawią się nam jako coś „osobnego” (aż chciałoby się powiedzieć – autonomicznego), wyjątego ze strumienia życia. Tego typu oddzielenie – i uznanie tego oddzielenia przez widza – jest w pewnym sensie warunkiem refleksji. Można powiedzieć, że Fried podobnie rozumie projekt niemieckich artystów – projekt „uzupełnienia świata przedmiotów”:

[...] tym, czego brakuje „światu rzeczy”, tak jak nam się on jawi i czego typologiczne „tablice” Becherów miałyby nam dostarczyć, jest właśnie „ukazanie” warunków jego inteligibilności, co oznaczałoby również, jego zdolności do indywiduacji, *jako świata*⁵⁷.

Być może znów Wittgenstein może pomóc nam w uchwyceniu sensu tego sformułowania: „Jako rzecz pośród innych rzeczy każda rzecz jest równie bez znaczenia, jako świat każda jest równie znacząca”⁵⁸. Chodziłoby więc o to, że aby mogła mieć jakiegokolwiek znaczenie, jakiegokolwiek ciężar, rzecz musi zostać wydobyta z otchłani świata, wyszczególniona, w jakiś sposób od niego oddzielona. Jak się zdaje, w fotografii ten gest nie dokonuje się wcale sam z siebie, automatycznie, lecz wymaga odpowiedniego uznania ze strony operatora aparatu fotograficznego. W tym sensie nie ma sposobu na ustanowienie takiego oddzielenia.

Artykuł jest częścią projektu "Przedmiotowość, czasowość, powszedniość, teatralność. Michael Fried i sztuka po modernizmie", sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/N/HS2/01800

Przypisy

- 1 Stephen Melville, *Counting /As/ Painting*, w: Philip Armstrong, Laura Lisbon, Stephen Melville, *As Painting: Division and Displacement*, Wexner Center for the Arts, Ohio State Univ./MIT Press, Cambridge, Mass. 2001, s. 8.
- 2 André Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: idem, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 17.
- 3 Ibidem, s. 12.
- 4 Ibidem, s. 15 (wyr. K.P.). Co więcej, dalej czytamy: „Obraz ten może być nieostry, zdeformowany, odbarwiony, pozbawiony wartości dokumentalnej; ale działa przez ontologiczną genezę modelu: *sam jest modelem*” (Ibidem, wyr. K.P.).
- 5 Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 11.
- 6 Ibidem, s. 13.
- 7 Thierry de Duve, *Kant After Duchamp*, MIT Press, Cambridge, Mass.–London 1996, s. 89-144.

8 Ibidem, s. 92.

9 Michael Fried, *Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons*, w: idem, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago–London 1998, s. 77-99.

10 Źródła i implikacji takiego stanu rzeczy jest wiele, zbyt wiele, by móc je tu ująć w sposób wyczerpujący. Poniższe refleksje stanowią jedynie ujęcie określonego aspektu problemu.

11 Zob. Donald Judd, *Konkretne przedmioty*, przeł. M. Turski i T. Plata, w: *Nowy porządek* (katalog wystawy), Art Stations Foundation, Poznań 2011, s. 20-28.

12 Michael Fried, *Art and Objecthood*, w: idem, *Art and Objecthood...*, s. 151. Dlatego w jego późniejszych tekstach pojawia się problem „właściwej” i „niewłaściwej” przedmiotowości.

13 Zob. Hal Foster, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, The New Press, New York 1998; oraz Piotr Piotrowski, *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Wydawnictwo Obserwator, Poznań 1996.

14 Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven–London 2008.

15 Przedmiot teoretyczny rozumiem tu zgodnie z definicją Stephena Melville’a, której fragment posłużył jako motto niniejszego tekstu, oraz Mieke Bal: „Teoria nie jest tu jednak narzędziem analizy, które „stosuje się” do dzieła sztuki, niby to w funkcji służebnej względem dzieła, lecz tak naprawdę podporządkowując je. Jest to dyskurs, który może odnosić się do przedmiotu, lecz przedmiot może również odnosić się do owego dyskursu.” (Mieke Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*. Krórki przewodnik, przeł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012, s. 88).

16 Michael Fried, *James Welling's Lock, 1976*, w: *James Welling: Photographs 1974–1999* (katalog wystawy), red. S. J. Rogers, Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio 2000, s. 27; Fried cytuje ten fragment w prawie identycznym brzmieniu (pomija pierwsze zdanie) w *Why Photography Matters as Art as Never Before...*, s. 303-304. Na marginesie zaznaczę, że ten passus wydaje mi się interesujący nie tylko ze względu na ponowne podjęcie problematyki *Sztuki*

i przedmiotowości, ale też ze względu na sposób, w jaki pobrzmiewa w nim kluczowy moment narracji Greenberga o losach sztuki modernistycznej: „Ostatecznie rzeźba unosi się na granicy «czystej» architektury, malarstwo zaś, wypchnięte z fikcyjnych głębi, zostaje przenicowane przez powierzchnię płótna, by wyłonić się po jego drugiej stronie w postaci papieru, płótna, cementu i rzeczywistych przedmiotów z drewna i innych materiałów, przyklepionych, bądź przybitych gwoździami do tego, co pierwotnie było transparentną płaszczyzną obrazu, której malarz odtąd nie odważa się naruszyć – a jeśli to czyni, to tylko ze względu na to, by się odważyć” (Clement Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, w: idem, *The Collected Essays and Criticism. Volume 1. Perceptions and Judgments – 1939–1944*, red. J. O’Brian, University of Chicago Press, Chicago 1986, s. 36).

Wypowiedź Frieda traktuję jako nawiązanie do tego fragmentu, w tym sensie, że gest „ponownego” przenicowania reprezentacji Wellinga, przywraca ją niejako sztuce, tak jakby minimalizm był momentem, w którym sztuka, na moment właśnie, wychodzi poza siebie.

17 Stanley Cavell, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, New York–Oxford 1999, s. 52–53.

18 Ibidem, s. 53.

19 Ibidem.

20 Mam więc, rzecz jasna, na myśli jego prace minimalistyczne, nie zaś te, które zwykło się zwać neodadaistycznymi.

21 Jak wiadomo, sytuacja ta rzeczywiście się wydarzyła i pociągnęła za sobą całą serię konfliktów. Relację Judda z kolekcjonerem Giuseppe Panzą i wynikające z niej komplikacje oraz konflikty, a także pewną „prawdę” o samym minimalizmie, opisałem w artykule *Nieświadomość modernizmu. Michael Fried i minimalizm*, w: „PODMIOT/PODMIOTOWOŚĆ. Artysta – historyk – krytyk”, red. M. Poprzęcka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2011, s. 135–146.

22 Zob. James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven–London 2001, s. 221. Oczywiście wyostrzam tu tę kwestię gwoli jasności; nie twierdzę, że w pracach minimalistów nie znajdziemy niczego ponad czystą hipostazę autorstwa, utwierdzoną „teorią” artystów – staram się uwypuklić

przyczyny, dla których „czysty” minimalizm wychodził poza horyzont pewnego rodzaju wrażliwości modernistycznej. Nie traktuję też modernizmu jako zjawiska jednolitego, zamkniętego i dającego się łatwo opisać; przecież Judd pod wieloma względami był arcymodernistą.

23 Rosalind Krauss, *Allusion and Illusion in Donald Judd*, w: eadem, *Perpetual Inventory*, MIT Press, Cambridge, Mass.–London 2010, s. 91 (pierwsze wydanie: „Artforum”, 1966 [maj], s. 24–26).

24 Barbara Rose stwierdziła wówczas, że „obojętność, pustkę czy wręcz próżnię treści można równie dobrze postrzegać jako punkt wyjścia duchowej kontemplacji, jak i nihilistycznego odrzucenia świata”, cyt. za: Rosalind Krauss, *ibidem*, s. 92.

25 *Ibidem*, s. 93.

26 *Ibidem*, s. 91, 92.

27 Joseph Kosuth, *Art After Philosophy*, w: *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, red. C. Harrison i P. Wood, Blackwell, Oxford–Cambridge 1992, s. 844.

28 Donald Judd, *Konkretne przedmioty...*, s. 20.

29 Rosalind Krauss, „*Specific*” *Objects*, w: eadem, *Perpetual Inventory...*, s. 48.

30 Zob. Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, London 2000.

31 Rosalind Krauss, „*Specific*” *Objects...*, s. 48. Kolejną osobą, a raczej pierwszą, która zarejestrowała tę niezdolność „przedmiotów konkretnych”, jako nazwy dla całkowicie niekonkretnej praktyki artystycznej, był Thierry de Duve, którego narracja na temat sztuki nowoczesnej stanowi tło i ciągły punkt odniesienia dla niniejszej próby. Jednym z powodów, dla których narracje Frieda i de Duve’a są w głębokim sensie nie do pogodzenia, jest to, że de Duve traktuje Frieda jako epigona Greenberga, tak samo jak Kosuth jest dla niego epigonem Judda (zob. Thierry de Duve, *The Monochrome and the Blank Canvas*, w: idem, *Kant After Duchamp*, s. 239ff.) – tym bardziej dla niniejszego wywodu wydaje mi się fortunate chronologiczne odwrócenie, którego dokonuje Krauss.

32 Ibidem, s. 49.

33 Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge Mass.–London 1979, s. 20–21.

34 Peter Osborne, Jeff Wall, *Art after photography, after conceptual art*, „Radical Philosophy” 2008, nr 150, s. 51.

35 Zresztą sposobów czy trybów powielania jest wiele: prace Walla, które istnieją tylko w jednym egzemplarzu, nie są zupełnie niedostępne – znamy je przecież z reprodukcji. Jeśli oczywiście zechcemy zobaczyć je w oryginale (co często jest istotne z uwagi na ich skalę), będzie to się wiązało z podróżą w miejsce przechowywania tej jedynej wersji.

36 O reprodukowalności (*Reproduzierbarkeit*) jako niezbywalnej własności nowoczesnego dzieła sztuki pisał rzecz jasna Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996); o związkach reprodukowalności i automatyzmu aparatu z nowoczesnym doświadczeniem niezwykle przekonująco (i z pożytkiem dla niniejszych rozważań) pisała Susan Buck-Morss, zob. eadem, *Aesthetics and Anaesthetics. Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, „October” 1992, nr 62.

37 Michael Fried, *Why Photography Matters...*, s. 309, Hilla Becher w jednym z wywiadów ujęła to następująco: „Jak najbardziej można postrzegać niewiele różniące się od siebie rzeczy jako indywidualne przedmioty, jeśli zestawia się je w grupy” (cyt. za: ibidem).

38 Ibidem, s. 321.

39 Ibidem, s. 323.

40 Z rozmowy z Jean-François Chevrierem, Jamesem Lingwoodem i Thomasem Struth'em, w: *Another Objectivity* (kat. wyst.), Paris–Prato–London, 1988–89, s. 60 (cyt. za: Michael Fried, *Why Photography Matters...*, s. 322).

41 Michael Fried, *Why Photography Matters...*, s. 326.

42 Ibidem.

43 Ibidem, s. 326-327.

44 Punktem odniesienia jest także konflikt wokół kwestii przedmiotowości sztuki w latach 60. – konflikt o to, czy obrazów (na przykład Fanka Stelli) lub obiektów (przede wszystkim „konkretnych przedmiotów” minimalistów) „doświadcza się jako obrazów czy jako przedmiotów” (Michael Fried, *Art and Objecthood...*, s. 151).

45 Zob. John Szarkowski, *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*, Museum of Modern Art, New York 1984.

46 Znakomitym dowodem aktualności – a może raczej nierozwiązywalności – tej debaty jest tom *Photography Theory* pod redakcją Jamesa Elkinsa (Routledge, New York–London 2007), zwłaszcza część seminaryjna, będąca zapisem dyskusji (ibidem, s. 129-204).

47 Poza udziałem krytyczki w wyżej wymienionym tomie, zob. Rosalind Krauss, *Notes on the Index. Seventies Art in America*, „October” 1977, nr 3, s. 68-81; eadem, *Notes on the Index. Seventies Art in America. Part 2*, „October” 1977, nr. 4, s. 58-67; eadem, *Notes on the Punctum*, w: *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes' Camera Lucida*, red. G. Batchen, MIT Press, Cambridge, Mass. 2009, s. 187-192; zob. także: Roland Barthes, *Światło obrazu...*, s. 13.

48 Poza udziałem Joela Snydera w dyskusjach w ww. tomie, zob. Joel Snyder, *Pointless*, w: *Photography Theory*, s. 369-400; idem, *Fenêtres, Miroirs, et transparence picturale*, „Cahiers du Musée National d'Art Moderne” 1992; idem, *Documentary Without Ontology*, „Studies in Visual Communication”, 1984 (zima), s. 78-94; oraz: Kendall Walton, *Transparent Pictures. On the Nature of Photographic Realism*, „Critical Inquiry” 1984, nr 11 (grudzień), s. 246-277.

49 Walter Benn Michaels, *Photographs and Fossils*, w: *Photography Theory...*, s. 432.

50 Ibidem, 442.

51 Ibidem, s. 443; ponieważ każdy artysta musi od nowa szukać sposobów, by taki gest ustanowienia fotografii jako reprezentacji był skuteczny, nie może istnieć żadna „sprawdzona” strategia postępowania, żaden sposób postępowania nie zadecyduje o tym z góry, automatycznie. Tym samym Michaels powraca do chyba najważniejszego tropu modernistycznego myślenia o sztuce.

52 Mam tu przede wszystkim na myśli interwencje przeciwko dezinterpretacji fotografii historycznych i reporterskich, bądź też używaniu ich w celu utwierdzania ideologicznych narracji; najlepszym współczesnym przykładem takich politycznych gestów interwencji w znaturalizowane sensy fotografii są teksty izraelskiej filozofki polityki i teoretyczki fotografii, Arielli Azoulay (zob. przede wszystkim jej *From Palestine to Israel. A Photographic Record of Destruction and State Formation, 1947-1950*, przeł. C. S. Kamen, Pluto Press, London 2012).

53 Walter Benn Michaels, *Photographs and Fossils...*, s. 444; Innym sposobem ujęcia tego problemu byłoby stwierdzenie, że „centralność fotografii wyłania się z pewnego kryzysu obrazu ponieważ już z góry niejako ten kryzys uosabia” (tamże, s. 445)

54 Michael Fried, *Why Photography Matters...*, s. 328.

55 Ludwig Wittgenstein, *Dzienniki 1914-1916*, przeł. M. Poręba, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1999, s. 135-136.

56 Ibidem, s. 328-329.

57 Ibidem, s. 327-328.

58 Ludwig Wittgenstein, *Dzienniki 1914-1916...*, s. 136.