

# 2



**Krzysztof Pijarski**

*„Jak można kierować się regułą?” – jeżeli nie jest to pytanie o przyczyny, to jest pytaniem o usprawiedliwienie, dlaczego tak według niej postępuję.*

*Wyczerpawszy uzasadnienia, docieram do litej skały i mój rydel zwija się. Wtedy jestem skłonny rzec: „Po prostu tak właśnie postępuję”.*

*Tym co po prostu trzeba przyjąć, co jest dane, są – można rzec – sposoby życia.*

Ludwig Wittgenstein<sup>2</sup>



# Archeologia modernizmu: kwestia specyfiki medium<sup>1</sup>

## **I Medium jako takie**

W niniejszej próbie chciałbym ponownie przyjrzeć się kwestii specyfiki medium w kontekście konsekwencji wyłonienia się postmodernizmu w sztuce na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a zwłaszcza roli, jaką odegrała w jego ramach fotografia. Chciałbym powrócić do kilku kwestii, które z pewnego oddalenia, jak się zdaje, przyjmują coraz konkretniejsze, bardziej uchwytnie kształty.

Rozpocznijmy od spojrzenia wstecz, ale z perspektywy nie dzisiejszej, lecz końca lat dziewięćdziesiątych. W rozmowie z Borisem Groyssem, Jeff Wall, jeden z najczęściej omawianych współczesnych artystów posługujących się wyłącznie medium fotografii, w następujący sposób podsumowuje interesujący nas moment historyczny:

*Moje pokolenie rozpoczęło praktykę fotografii poprzez swoistą kontestację tego, co się stało z tym medium – lub tą formą sztuki. Przez wiele lat główny kierunek myślenia o fotografii wyznaczały próby odejścia od jej ortodoksyjnej estetyki. [...] Mimo to po jakimś czasie okazało się, że ta kontestacja odbyła się na terenie wyznaczonym przez fotografię<sup>3</sup>.*

Intuicja nakazywałaby zgodzić się z twierdzeniem Walla. Po burzliwych przemianach w polu sztuki lat siedemdziesiątych, na początku lat osiemdziesiątych fotografia objawiła się w pełnej krasie, jako silnie spluralizowane medium, na równi z tradycyjnymi sztukami pięknymi: malarstwem, rzeźbą, rysunkiem etc.. Odtąd już nie wstyd było powiedzieć o sobie, że jest się „fotografem”, a nie „artystą posługującym się medium fotografii”. Co jednak, jeśli Wall się myli, lub, co gorsza, jeśli sobie z nami pogrywa? Co, jeśli grunt, na którym odnaleźli się artyści kontestujący „ortodoksyjną estetykę fotografii”, z perspektywy czasu wcale do nich nie należy? A nawet jeśli należy właśnie do nich (choć wtedy do każdego z osobna) – co jeśli niepodobna nazwać go „terenem wyznaczonym przez fotografię”?

W rok po wypowiedzi Walla także Rosalind Krauss zaryzykowała spojrzenie na *przeszłość, która doprowadziła do tryumfального, powojennego zejścia się sztuki i fotografii, znajdującego swój początek w latach sześćdziesiątych*<sup>4</sup>. Jej spojrzenie każe jednak uwzględnić w tej tryumfalnej historii okoliczność, że z perspektywy końca lat dziewięćdziesiątych na fotografię można było spojrzeć już wyłącznie przez pryzmat jej niezaprzeczalnej nieaktualności. Kiedy fotografia bowiem znalazła się w polu widzenia instytucji artystycznych, argumentuje Krauss, w praktyce artystycznej już zdążyła zmienić swój charakter, stając się obiektem teoretycznym, narzędziem dekonstrukcji tej praktyki. Fotografia połączyła się ze sztuką, dokonując zasadniczej zmiany (zarazem ją dokumentując), w ramach której specyfika poszczególnych mediów rozpuszczała się w odmętach tego, co Thierry de Duve nazwał *sztuką w ogóle*, stanem, w którym *wytwarzanie sztuki dosłownie z czegokolwiek stało się nie tylko technicznie możliwe, lecz także instytucjonalnie przyjęte*<sup>5</sup>. W ujęciu Krauss fotografia w polu sztuki nigdy więc nie była sobą, ani też u siebie, lecz znalazła się w jego obrębie już niejako w stanie rujnacji, bez wyraźnie określonych granic, oddzielających tę praktykę od innych praktyk artystycznych, co – przypomnijmy – stanowi warunek modernistycznie rozumianej medialności. Szybko też, bo już na początku lat 80., wyczerpał się jej krytyczny potencjał i właśnie wtedy stała się w rękach kilku artystów narzędziem tego, co Krauss nazywa *ponownym wynalezieniem medium*:

*Medium, o którym mowa, nie przynależy do mediów tradycyjnych – malarstwa, rzeźby, rysunku, architektury – w tym także fotografii. Ponowne wynalezienie medium, o którym mowa, nie zakłada restauracji*

żadnego z poprzednich rodzajów podłoża [support], które w „dobie reprodukcji technicznej” stały się dysfunkcjonalne z powodu ich utowarowienia. Chodzi raczej o ideę medium jako takiego, medium jako zestawu konwencji będących pochodną materialnych warunków danego podłoża [material support] (choć nie tożsame z nim), konwencji pozwalających rozwinąć pewną formę ekspresywności, która będąc progresywną zachowywałaby związek z przeszłością [both projective and mnemonic]<sup>6</sup>.

Właśnie kwestia wynalezienia medium jako specyficznej konwencji i rozumienia medium jako konwencji znajdzie się centrum niniejszych rozważań.

## II Wynajdywanie medium

Głównym przedmiotem zainteresowania Krauss w kontekście jej koncepcji (ponownego) wynajdywania medium, lub też technicznego podłoża (to pojęcie, którego zaczęła używać później w tym kontekście), jest irlandzki artysta James Coleman, znany z tego, że na swój sposób ożywił gatunek czy właśnie medium diaporamy. Coleman w swoich projektach od połowy lat 70. konsekwentnie dokonuje dyssekcji naszych percepcyjnych automatyzmów (na przykład rozgrywając przeciwko sobie czasowy aspekt projekcji filmowej i nieruchomego, skondensowanego charakteru obrazu fotograficznego), a także możliwości obrazowej narracji, obnażając ograniczenia jej struktur znaczeniowych. Ponieważ zaś specyfika „podłoża”, które artysta obrał jako swoje, zawieszona jest gdzieś pomiędzy nieruchomością obrazu fotograficznego a narracją filmową – a także, co istotne, popularnym gatunkiem powieści fotograficznej – pozwala mu ono analizować sposoby istnienia i oddziaływania na nas obrazów oraz narracji za ich pomocą konstruowanych. Posługuje się on różnymi zabiegami formalnymi: od wydłużania czasu projekcji do momentu, w którym zmiany w obrazie przestają być zauważalne, poprzez konsekwentne zakłócanie równoległości warstwy obrazowej i dźwiękowej, aż po charakterystyczną konstrukcję dialogów pomiędzy bohaterami swoich projekcji. Zamiast techniki ujęcia-przeciwujęcia, sugerującej kontakt wzrokowy bohaterów, Coleman ustawia ich w obrębie jednego kadru tak, że oboje wyglądają poza jego granice i w związku z tym nawiązują „kontakt” nie ze sobą nawzajem, lecz z odbiorcą; Krauss tę strategię nazywa *double face-out*<sup>7</sup>.

Zabiegi te uniemożliwiają odbiorcy „zszycie” [suture] narracyjnej materii prac Colemana, a tym samym „zanurzenie się” w opowieści.

W ten sposób, stawiając czoło *odcieleśnionej płaskości wizualnego aspektu swojego medium*, artysta uznaje [*acknowledges*] niemożliwość spełnienia przez jego „pole wizualne” obietnicy wiernej imitacji życia i autentyczności<sup>8</sup>. W rozumieniu Krauss nie chodzi więc o rodzaj modernistycznej autokrytyki, polegającej na ujawnianiu niezwykłych warunków istnienia danego medium i ostatecznie potwierdzających jego autonomię, lecz o konsekwentne przemieszczanie jego składowych względem siebie, tak że kiedy już poradzimy sobie z jedną z nich, odkrywamy, że *leży ona pod niemożliwym kątem wobec innych*. Ten rodzaj odmowy transparencji sam Coleman nazywa „anamorfozą”. W ten sposób udaje się artyście ciągle na nowo definiować ramy „wynalezonego” przez siebie medium, *jednocześnie obalając pewniki modernizmu i podtrzymując jego nadzieje*<sup>9</sup> (do pytania, jak można rozumieć owe nadzieje, jeszcze powrócimy). Ponowne wynalezienie diaporamy jako medium w rozumieniu Krauss równa się uwolnieniu drzemiącego w niej potencjału poznawczego i tym samym odkryciu *jego odkupieńczych możliwości*<sup>10</sup>.

Czy w tym kontekście także o Wallu można powiedzieć, że „wynałazł” swoje medium? Artysta ten od końca lat 70. wykorzystuje fotografię wielkoformatową, jako „techniczne podłoże” zaś wybrał pochodzące ze świata reklamy *lightboksy* – sposób prezentacji polegający na umieszczeniu w podświetlanej od tyłu „skrzyni” materiałów transparentnych<sup>11</sup> (artysta już od kilku lat nie pracuje w tym „medium”, gdyż zaczął drukować swoje fotografie na nowoczesnych ploterach). Powierzchnie jego kompozycji są imponujące: dochodzą do prawie 10 metrów kwadratowych. A ponieważ prace Walla, historyka sztuki z wykształcenia, który na początku swojej drogi twórczej określił się jako kontynuator Baudelaire’owskiej *peinture de la vie moderne*, często zawierają odwołania do historii malarstwa, jego dzieło bardzo wcześnie zainteresowało pokaźne grono poważanych historyków sztuki nowoczesnej. Ci historycy i krytycy zaczęli przedstawiać go jako fotografa rehabilitującego medium *malarstwa*. Thomas Crow mówił o „stylu rozpoznawczym” Walla, łączącym konwencję filmu i popularnego gatunku powieści fotograficznej (przypomnijmy sobie źródło formy diaporam Colemana). Interpretując jego pierwszą monumentalną kompozycję, *The Destroyed Room* (1978), będącą swoistym powidokiem *Śmierci Sardanapala* Delacroix, Crow pisze o niej jako o *pozostałości wielkiego malarstwa historycznego, zaferowanej spojrzeniu przypadkowego przechodnia i w nim przemienionej*<sup>12</sup> (co

istotne, Wall pokazał tę pracę w oknie wystawowym galerii, była ona więc lepiej widoczna z ulicy niż wewnątrz „białego sześcianu”<sup>13</sup> przestrzeni wystawienniczej).

Krauss jest bardzo krytyczna wobec takich interpretacji kanadyjskiego artysty. Przywołuje swoje spotkanie z pracą Walla *Dead Troops Talk* (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Mogol; Afghanistan, Winter 1986, 1991–1992) w paryskim Centre Georges Pompidou: inspirowana *Okropnościami wojny* Goi fotografia, przedstawiająca „rozmowę” poległych w zasadzce żołnierzy Armii Czerwonej, wydaje się jej *makabrycznym obrazem pełnym agresywnego realizmu*<sup>14</sup>. „Obraz” Walla porównywany był przez Crowa do kompozycji Antoine-Jean Grosa, a nawet do *Tratwy Meduzy* Gericaulta. Amerykańskiej krytyczce i historyczce sztuki, uznawanej za jedną z postaci fundujących nową historię sztuki i współtworzącej dyskurs postmodernistyczny w Stanach Zjednoczonych, obraz ten kojarzy się jedynie z „pompierskimi” kompozycjami Ernesta Meissoniera; z jedną różnicą: *Meissonier umiał rysować*<sup>15</sup>. Poza tą ewidentną złośliwością, zarzuty Krauss są poważniejsze. Według niej Wall po prostu folguje fantazji powrotu do momentu przed modernistycznym zerwaniem z figuracją, do czasów Maneta czy Courbeta, tak jakby w międzyczasie nic się nie wydarzyło. Co więcej, uznaje nieznośną w jej odczuciu gadaninę tematyzowaną przez wiele obrazów Walla za swoistą strategię przewyciężenia „nienaruszalnego teraz” fotografii, strategię w jej przekonaniu nie do przyjęcia – przewyciężanie ograniczeń medium w warstwie tematycznej dzieła bez ingerencji w jego strukturę wydaje się jej strategią skazaną na niepowodzenie.

*Choć Wall może i „wynalazł medium” – konkluduje Krauss – nie udało mu się zaangażować jego specyficznych cech. W moim odczuciu to właśnie ta klęska skazuje jego przeróbki malarstwa wielkich mistrzów na bycie niczym więcej niż pastiszami*<sup>16</sup>.

Wall jednak jest aż nadto świadomy tego typu implikacji, czemu dał ironiczny wyraz w jednej ze swoich monumentalnych kompozycji, *Restoration* (1993). W wywiadzie z Martinem Schwanderem artysta mówi:

*Restoration zawiera porewolucyjne, a nawet kontrrewolucyjne implikacje. Interesowała mnie dwuznaczność tytułu, pomysł, że panorama i związany z nią „porządek” (regime) reprezentacji mogą być identyfikowane z ancien regime, który o ironio usiłujemy zachować, a nawet ożywić, przywrócić do życia*<sup>17</sup>.

Postępowanie Walla wynika z analizy strategii Edouarda Maneta, która polegała na *negatywnej, prawie upamiętniającej unifikacji obrazu wokół zrujnowanej, a nawet martwej koncepcji obrazu malarzkiego*<sup>18</sup>. Takie podjęcie zrujnowanej konwencji mogłoby pozwolić na ponowne przyjrzenie się konwencjom obrazowania jako konwencjom właśnie i wyjść poza prosty modernistyczny dualizm estetyki montażu i abstrakcyjnego obrazowania<sup>19</sup> (czy ostatecznie Coleman nie czyni dokładnie tego samego – czy nie nadaje nowego znaczenia martwym konwencjom?).

Być może w takim ujęciu będzie można pomyśleć o obrazach Walla w kategoriach innych niż tylko „przeróbki malarstwa wielkich mistrzów” czy pastisz. Peter Bürger za Walterem Benjaminem nazwał taki gest tchnięcia nowego życia w martwe już formy czy konwencje gestem alegorycznym<sup>20</sup>. Później teoria alegorii została przechwycona przez krytyków związanych z postmodernizmem, takich jak Benjamin Buchloh czy Craig Owens, by nazwać stawkę tego projektu:

*W ramach struktury alegorycznej jeden tekst staje się medium lektury drugiego, jakkolwiek fragmentaryczny, przygodny czy też chaotyczny nie byłby ich związek; paradygmatem pracy alegorycznej jest więc palimpsest*<sup>21</sup>.

Wall właśnie tę grupę swoich prac, do których zalicza *Dead Troops Talk* i *Vampire's Picnic* (1991), zgodziłby się nazywać alegorycznymi. Sam obdarzył tę grupę dzieł z początku lat 90. XX w., zawierającą wyobrażone lub też fantastyczne elementy, określeniem „komedii filozoficznych”<sup>22</sup>. Stanowiły one po części próbę zmierzenia się z dominującą ontologią fotografii jako medium w istocie *indeksalnego*; ontologią, której jedną z najgorętszych zwolenniczek jest przecież Krauss<sup>23</sup> i która wyznaczała horyzont rozumienia fotografii w obrębie praktyk związanych ze sztuką konceptualną, a szerzej – sztuką późnych lat sześćdziesiątych i lat siedemdziesiątych<sup>24</sup>. Dla mojego argumentu najistotniejsze wydaje się przede wszystkim to, że ta grupa prac zajmuje marginalne, albo też wyjątkowe miejsce w twórczości Kanadyjczyka – jako doprowadzona do ekstremum wersja jego nurtu „fotografii filmowych” [*cinematographic photographs*] – i w związku z tym nie sposób wyłącznie na ich podstawie poddać krytyce całą twórczość Walla. Oto co na ich temat ma do powiedzenia sam artysta:

[W tych pracach] *chciałem także posunąć aspekt literacki tak daleko, jak to tylko możliwe – w sensie podkreślenia lub ujawnienia literackiej treści tematu oraz jego ujęcia. Dzięki jawnemu efektowi sztuczności obrazu*

te były w stanie wywołać różnego rodzaju napięcia, które fascynowały mnie od nastania kina późnych lat sześćdziesiątych i wczesnych siedemdziesiątych, a więc filmów Fassbindera, Strauba i Huillet, Godarda i kilku innych – jako kontrapunkt wobec neorealizmu i fotografii dokumentalnej. Interesowało mnie także pojęcie alegorii Benjamina – źródła niemieckiego trauerszpilu<sup>25</sup>. Sprawilo ono, że zacząłem zastanawiać się nad problemem fałszu i sztuczności, nad potencjałem zatrzymania ruchu oraz procesem maskowania i podobnymi rzeczami. Te dwa zdjęcia [Dead Troops Talk i Vampire's Picnic] były częścią tego eksperymentu. Kiedy jednak je już wykonałem, poczułem, że doszedłem do końca pewnej drogi i że powinienem pójść w innym kierunku. Przestałem też być zadowolony z nacisku położonego na zatrzymanie ruchu, czegoś, co wydawało się niezbędne na ścieżce alegorii. Kilka lat wcześniej zrobiłem kilka zdjęć, takich jak The Goat (1989), które jest bardzo posągowe, wręcz wydaje się zmanierowane z tego powodu i poczułem, że posunąłem się za daleko<sup>26</sup>.

Można więc powiedzieć, że fotografie z grupy „komedii filozoficznych” były z punktu widzenia Walla koniecznym, lecz ostatecznie nieudanym eksperymentem; nieudany być może po części z powodów podanych przez Rosalind Krauss, a więc by tak rzec „niewłaściwego” sposobu odniesienia się do własnej medialności, czyli – choć już niezupełnie to Krauss miała na myśli – próby rozprawienia się z indeksalnością fotografii w jej warstwie tematycznej, nie angażując jej „specyficznych cech”. Dla Walla bowiem, tak samo jak dla Krauss, kwestia konieczności odwołania się do specyfiki medium jest absolutnie kluczowa dla produkcji obiektów, które bylibyśmy gotowi nazwać artystycznymi:

*Ponieważ dorastałem w czasach, w których dorastałem i doświadczyłem sztuki, której doświadczyłem, zawsze czułem, że dobra sztuka powinna w jakiś sposób poddawać refleksji proces swojego powstania. Nigdy jednak nie byłem przekonany, że ta refleksyjność powinna być uwidoczniiona wprost w dziele, jak czyniło to tak wielu artystów. Zawsze uważałem, że jeśli praca jest dobra, to automatycznie będzie zawierała tę refleksyjność, choć nie będzie ona widoczna natychmiast. W jakiś subtelny sposób pojawia się w pewnym momencie w polu widzenia<sup>27</sup>.*

Rzeczywiście, komedie filozoficzne Walla były tak wyraźnie „zmyślone”, tak wyraźnie podkreślały fakt ingerencji Walla w ich konstrukcję, że jak się zdaje z góry uniemożliwiały postulowane przez artystę subtelne pojawienie się refleksyjności obrazu w polu widzenia odbiorcy. Przede wszystkim tak rozumiałbym stwierdzenie



artysty, że z perspektywy czasu te obrazy wydały mu się „zmanierowane”, czyli, by posłużyć się bliskoznacznym, a dla niniejszego wywodu kluczowym pojęciem – *teatralne* (nieco wyprzedzając argument, chciałoby się rzec, że niniejsza praca jest w dużej mierze podporządkowana chęci wysondowania możliwych znaczeń tego pojęcia i ich konsekwencji dla rozumienia sztuki nowoczesnej). Rozpoznanie teatralności „nadmiernej” inscenizacji skłoniło Walla do poszukiwań w przeciwnym kierunku:

*To mogło też mieć coś wspólnego z faktem, że po dziesięciu czy dwunastu latach realizowania swojej potrzeby ustanowienia czegoś poprzez obraz, nagle poczułem, że nie tylko mi się to udało, ale że zacząłem tracić czas próbując tego dokonać. Załóżmy, że „Dead Troops Talk” jest udanym obrazem; mimo wszystko poczucie tego sukcesu nie było zbyt pozytywnie. Czuję, że muszę wykonać jakiś ruch, zrobić coś innego. A jeśli zaczynasz się tak czuć, owo „coś innego” najprawdopodobniej już jest na wyciągnięcie ręki. Wtedy czymś innym okazał się powrót do neorealizmu. Zrealizowałem już fotografie takie, jak „Mimic” (1982) czy „Doorpusher” (1984) – zdjęcia uliczne oparte na moich własnych doświadczeniach<sup>28</sup>.*

Jestem skłonny twierdzić (jak zresztą większa część zwolenników Walla), że właśnie wśród fotografii powstałych w tym trybie, bliskim doświadczeniu potocznemu – sam artysta nazywa go *prawie dokumentalnym* (*near documentary*) – odnajdziemy największe dokonania obrazowe Jeffa Walla.

### III Oddzielenie światów

Powyższe argumenty służyły temu, by zasugerować, że wykluczenie Krauss ma charakter raczej polityczny i związane jest z potrzebą wyraźnego zarysowania podziału. Pytanie, które automatycznie się tu narzuca, oczywiście dotyczy charakteru podziału.

W moim odczuciu ten strategiczny gest jest przede wszystkim symptomem szerszego rozłamu między modernizmem a postmodernizmem, który w sposób obrazowy można sprowadzić do rozłamu między Rosalind Krauss jako „matką” postmodernistów (nie tylko jako współzałożycielką czasopisma naukowego „October”, lecz także nauczycielką niezmiernie dziś znaczącej grupy historyków sztuki i krytyków, takich jako Benjamin Buchloh, Hal Foster, Douglas Crimp czy Craig Owens) a Michaelem Friedem – głównym bohaterem niniejszych rozważań – jako „ostatnim” modernistą, który dla wyżej wymienionej grupy uczonych stał się głównym negatywnym punktem odniesienia<sup>29</sup>.

Nietrudno domyślić się, że dla Frieda – gorącego obrońcy modernizmu i krytyka minimalizmu (a zarazem jego najinteligentniejszego egzegety) – Wall należy do artystów wielkich. Tym samym stała się jawną prawdziwą rolą, jaką kanadyjski artysta, a raczej jego twórczość, pełni w niniejszym ujęciu – jest polem bitwy.

*Jednym z najistotniejszych wydarzeń w polu tak zwanych sztuk wizualnych na przestrzeni ostatnich dwudziestu pięciu lat – pisze Fried rozpoczynając swój artykuł poświęcony Wallowi – było pojawienie się wielkoformatowych, przypominających obrazy fotografii, które z racji swoich rozmiarów wymagają powieszenia na ścianach galerii niczym obrazy malarskie, a także w innych aspektach aspirują do tego, co można by dość luźno określić retorycznym czy odpowiadającym odbiorcy znaczeniu obrazów<sup>30</sup>.*

Wall zajmuje, zdaniem Frieda, centralną pozycję w tej przemianie. Przedmiotem jego zainteresowania nie są jednak tworzone przez artystę sceny historyczne czy fantastyczne, lecz właśnie wzmiankowany nurt jego twórczości nazywany „neorealistycznym”, lub „prawie dokumentalnym”<sup>31</sup>.

Amerykański badacz widzi w Wallu kontynuatora źródłowej dla nowoczesności tradycji antyteatralnej, której teoretyzowaniem i historycznym opisem zajmuje się od swojego słynnego artykułu *Art and Objecthood* z 1967 roku, potępiającego minimalistów jako artystów z gruntu teatralnych, a więc nieautentycznych (z tego sformułowania będą się tłumaczył praktycznie do końca niniejszej pracy). Motorem napędowym antyteatralnej tradycji, którą Fried prześledził do samego początku nowoczesności (do czasów Diderota, a nawet, na zasadzie prehistorii – do Caravaggia<sup>32</sup>) było *zanegowanie lub zneutralizowanie tego, co można by nazwać „pierwotną konwencją, zgodnie z którą obrazy powstają by je oglądać”<sup>33</sup>*. Stwierdzenie to jest swoistym przeformulowaniem tezy Clementa Greenberga, że malarstwo nowoczesne narodziło się w reakcji na niebezpieczeństwo stania się czystą rozrywką, a więc na niebezpieczeństwo swojego utowarowienia<sup>34</sup>. Podczas gdy w osiemnastym wieku, u początku tradycji antyteatralnej wystarczyło przedstawienie postaci doskonale *zaabsorbowanych* swoimi czynnościami, by *ustanowić doskonałą fikcję nieistnienia widza, metailluzję, że w rzeczywistości nie ma nikogo stojącego przed obrazem<sup>35</sup>* – stanowiącą *conditio sine qua non* antyteatralności – malarstwo dość szybko musiało zdać sobie sprawę, że nie może po prostu nie przyznawać do wiadomości obecności widza, co zaskutkowało radykalną *licowością* [*facingness*] i *uderzeniowością* [*strikingness*] malarstwa

Maneta. Fried to radykalne uznanie istnienia widza utożsamia z początkiem modernizmu. Po końcu lat 60. – a więc wraz z nastaniem postmodernizmu – wydawało się, że tak kluczowa dla Frieda *problematyka widzenia* [*problematic of beholding*] uległa wyczerpaniu i sztuka raz na zawsze opuściła horyzont nowoczesności. W pewnym sensie tak właśnie było. Z drugiej strony jednak ów ruch nie mógł zostać spełniony, między innymi dlatego, że gdyby tak się stało, nie byłibyśmy już w stanie mówić o sztuce w kategoriach nowoczesnych. Postmoderniści wprawdzie odrzucili większość tych kategorii, okazuje się jednak – w każdym razie moim zadaniem będzie przekonanie o tym czytelnika – że część tych właśnie zrujnowanych wartości i konwencji jest nadal niezbędna do produktywnego myślenia o sztuce (tym samym znów wkraczamy w przestrzeń wyobraźni alegorycznej).

W drugiej połowie lat 90. Fried zdał sobie sprawę z tego, że współczesna „ambitna” fotografia ponownie otworzyła cały zestaw kwestii związanych z tą, jak się zdawało, zapoznaną problematyką, lecz wprowadzając do niej nieznaczne, ale decydujące przesunięcie. Częściowo powróciła do motywów zaabsorbowania, lecz musiała uznać to, co Fried nazywa *wystawieniem-na-ogląd* [*to-be-seeness*] nie tylko sceny reprezentacji, lecz także samego aktu przedstawiania<sup>36</sup>. W jego ujęciu odpowiednie uznanie tej podwójnej problematyki jest absolutnie niezbędne nie tylko dla zrozumienia współczesnych praktyk fotograficznych (w każdym razie tych, które nazywa ambitnymi), lecz także stanowi warunek możliwości współczesnej produkcji przekonujących obrazów świata. Fried zarysowuje jej kontury powołując się na trzy zupełnie niezborne teksty: osiemnastowieczną *conte moral*, *Adelaïde, ou la femme morte d'amour*<sup>37</sup>, powieść Pawilon Świtły Mishimy Yukio z 1970 roku oraz ostatnią książkę Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia* z roku 2002. Nie będę przywoływał szczegółowo treści dzieł ani interpretacji Frieda, tylko ograniczę się do wynikających z nich kluczowych dla mnie tez. Historia Adelaïdy, powstała u początków ewolucji obrazowej, która doprowadziła do modernizmu<sup>38</sup>, podnosi w postaci literackiej kwestię dla nowoczesnej reprezentacji palącą, acz nie dającą się przedstawić w medium malarstwa, mianowicie kwestię nieodróżnialności autentycznego zaabsorbowania od jego pozoru. Tak radykalne postawienie tej kwestii wychodzi daleko poza ówczesne uwarunkowania reprezentacji:

[K]westia „prawdziwości” i „fałszu” – twierdzi Fried – w tym kontekście wychodzi poza dramat sceniczny, gdzie jest ona w istocie sprawą

techniki, a także poza malarstwo, w odniesieniu do którego pytanie o to, co przedstawiona postać „rzeczywiście” lub też „autentycznie” robi, jest pozbawione sensu – ku mechanicznej reprodukcji rzeczywistości w fotografii, w odniesieniu do której podobne pytania są nieuniknione<sup>39</sup>.

Jeff Wall w znakomity sposób uznaje istotność, a zarazem nierozstrzygalność tego pytania w wypowiedzi, w której odnosi się do jednej ze swoich najbardziej uznanych prac, *Adrian Walker, Artist, Drawing From a Specimen in a Laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver* (1992):

*W interesującej książce poświęconej zaabsorbowaniu i teatralności w późnoosiemnastowiecznym malarstwie, Michael Fried mówi o różnych związkach między postaciami w obrazach a ich widzami. Wyróżnił „tryb absorpcyjny” (absorptive mode), którego przedstawicielami byli malarze tacy, jak Chardin i w którym przedstawione postaci zanurzone są w swoim własnym świecie i pochłonięte swoimi czynnościami oraz nie wykazują żadnej świadomości faktu konstrukcji obrazu oraz koniecznej obecności widza. Oczywiście „tryb teatralny” był jego odwrotnością. W obrazach absorpcyjnych widzimy postaci, które nie wydają się „odgrywać” swojego świata, lecz po prostu „być w nim”. Oba są oczywiście stylami gry. Myślę, że „Adrian Walker” jest absorpcyjny<sup>40</sup>.*

Jednocześnie Wall wskazuje tu na kolejny, kluczowy problem „zanurzenia we własnym świecie”. Fried do tej kwestii podchodzi za pośrednictwem powieści Mishimy, a dokładniej – zawartego w niej wątku wojeryzmu, który znów łączy się z poruszonym już zagadnieniem prawdziwości i fałszu. Opiera się na passusie tematyzującym, a zarazem poddającym refleksji problem podglądactwa. Bohater powieści, Shigekuni Honda, pragnie podejrzeć swojego gościa, tajską księżniczkę Ying Chan, gdy będzie się ona przebierała (w tym celu wywiercił dziurkę w regale z książkami):

*Miał zobaczyć Ying Chan w stanie, w którym nikt jej jeszcze nie widział. Tego właśnie pragnął nade wszystko. W tym akcie patrzenia ów stan bycia niewidzianą został już zniszczony. Nie być widzianym przez absolutnie nikogo i nie wiedzieć, że się jest widzianym, to były rzeczy podobne, a jednak w istocie różne<sup>41</sup>.*

Owo „w istocie” ma według Frieda ciężar ontologiczny, znów w kontekście fotografii; twierdzi, że, podobnie jak w przypadku *Adelaïde*, tu znów wydaje się, jakby ostatecznym punktem odniesienia nie była postać podglądacza, lecz fotografa. Wszak stosunek fotografa do swoich protagonistów często bywał opisywany w kategoriach

podglądactwa, a jednocześnie, właśnie z uwagi na wymóg „prawdy” przedstawienia, postulowano fotografowanie ludzi w momencie, kiedy są tego całkowicie nieświadomi. Klasycznym przykładem jest oczywiście Susan Sontag: *Jest coś takiego w twarzach ludzi, którzy nie wiedzą, że się im przyglądamy, co się nie pojawia, gdy wiedzą, że ktoś im się przygląda*<sup>42</sup>.

Właśnie to przeświadczenie zostało poddane krytyce pod koniec lat siedemdziesiątych, zarówno w praktyce artystycznej (między innymi właśnie Jeffa Walla, ale też Garry’ego Winogranda i wielu innych artystów będących przedmiotem książki Frieda) jak i teorii (na przykład w *Świecie obrazu* Rolanda Barthesa, zwłaszcza w jego refleksjach dotyczących *pozy*<sup>43</sup>). Zdano sobie bowiem sprawę z tego, że fotografowanie ludzi nieświadomych tego faktu było ostatecznie próbą uniknięcia niezbywalnej kwestii *wystawienia na ogląd* raczej niż stawieniem jej czoła, czy też próbą poradzenia sobie z faktem, że i ten sposób jawienia się postaci w obrazie fotograficznym jest ostatecznie *stylem gry* (lub też, w słowniku Barthesa – *pozą*). Tak właśnie rozumiałbym ontologiczny ciężar owego „w istocie” Mishimy. W powieści Japończyka znajdziemy też znakomity fragment wydobytą niemożliwe do spełnienia pragnienie pozbycia się *pozy*, wszelkiej *gry* czy sztuczności (znów mające podstawowe znaczenie dla fotografii):

*W jej świecie, skontaminowanym przez niego w momencie, gdy nań spojrział, to, czego pragnął, nie miało prawa się pojawić. [...] Stało się jasne, że ostateczne pragnienie Hondy, to, co naprawdę, naprawdę chciał ujrzeć, mogło istnieć wyłącznie w świecie, w którym on sam nie istniał*<sup>44</sup>.

Fried widzi *głębokie powinowactwo między metafizycznym lub ontologicznym rejestrem, w którym Mishima ujął problematykę widzenia i bycia widzianym, a pracami fotograficznymi, które omawia w swojej książce i które przeciwstawiają się paradygmatowi szczerości (the candid) lub niezapośredniczenia przez konwencje. Jest tak, jakby ostateczną stawką tych prac było właśnie przedstawienie lub też wywołanie efektu swoistego „oddzielenia światów” (separation)*<sup>45</sup>.

W *Widoku cudzego cierpienia*, książce, w której Susan Sontag prawie trzydzieści lat po kanonicznym już zbiorze esejów *O fotografii* rewiduje swoją sceptyczną diagnozę kultury fotograficznej (re)produkcji świata, autorka przywołuje jedną z prac Jeffa Walla jako przykład obrazu fotograficznego będącego w stanie uniknąć wojeryzmu w przedstawianiu cudzego cierpienia, w tym wypadku okropności

wojny. Ową egzemplaryczną pracą jest *Dead Troops Talk*. Fried bynajmniej nie powołuje się jednak na ten przykład, by bronić wartości tej pracy (i też ja nie po to ją tu przywołuję), lecz dlatego, że Sontag interpretuje ją w kategoriach radykalnie antyteatralnych, kategoriach oddzielenia światów:

*Żołnierze nie wrócili do życia, by, staniając się na nogach, potępić sprawców wojny, którzy wysłali ich, żeby zabijali i byli zabijani. Nie jawią się też innym jako zagrożenie, gdyż obok nich (daleko po lewej) siedzi ubrany na biało Afgańczyk przeszukujący trupy, całkowicie pochłonięty szperaniem w czyjś plecaku. Nie zwracają na niego uwagi. Nad nimi, na wijącej się ścieżce z prawej strony, widzimy dwóch Afgańczyków, zapewne żołnierzy, którzy, sądząc po kałasznikowach zgromadzonych u ich stóp, już zabrali żołnierzom broń. Martwi wykazują całkowity brak zainteresowania żywymi: tymi, którzy ich pozbawili życia, świadkami – i nami. Dlaczego mieliby szukać naszego wzroku? Co mieliby nam do powiedzenia?*<sup>46</sup>

Rzecz jasna, według Sontag martwi Rosjanie nie zwracają się do nas przede wszystkim dlatego, że nie doświadczywszy wojny na własnej skórze *naprawdę nie potrafimy sobie wyobrazić, jak to było*<sup>47</sup>. Fried jednak sugeruje, że jednym z źródeł podziwu autorki *O fotografii* dla pracy Walla było rozpoznanie, że nie jest ona bezpośrednią rejestracją rzeczywistego zdarzenia, lecz świadomie i precyzyjnie skonstruowaną fikcją:

*Można by powiedzieć, że fakt, iż „Dead Troops Talk” jest w sposób oczywisty dziełem niezwykłego kunsztu, ratuje je przed groźbą „estetyzacji”, która ciągle wisi nad fotografiami nie będącymi sztuką, takimi jak zdjęcia linczów lub inne obrazy przemocy i opresji, jakie rozważa [Sontag]*<sup>48</sup>.

Tym samym, paradoksalnie, to właśnie obrazy świadomie „estetyczne” są w stanie uniknąć estetyzacji (repcji), jaka grozi każdej fotografii roszczącej sobie pretensje do dokumentu. Chodzi głównie o to, że „naturalność” – znalezienie się na scenie reprezentacji *ani nie eksponując się, ani nie ukrywając*<sup>49</sup> – jest bardzo trudnym do osiągnięcia efektem, co więcej – efektem, którego skuteczność jest historycznie zmienna, nie zaś czymś osiąganym przez aparat w sposób automatyczny. Refleksje wokół powyższych trzech tekstów prowadzą do jednej tezy:

*Ujmując to w kategoriach nawiązujących do radykalizacji wojeryzmu w „Pawilonie Świtu”, chciałbym zasugerować, że w momencie, w którym stało się możliwe, by pewien „świat” został „skontaminowany” przez sam fakt bycia oglądanym, sytuacja dojrzała do narodzin estetyki, która*

przyjęłaby taką „kontaminację” jako podstawę swoich zabiegów. W sposób nieunikniony estetyka ta powstała w obrębie fotografii<sup>50</sup>.

Można sobie żywo wyobrazić, że omawiana powyżej, podwójna problematyka zaabsorbowania i wystawienia-na-ogląd, przejawiająca się w estetyce „kontaminacji”, znajduje swoją najpełniejszą realizację z jednej strony w portrecie<sup>51</sup>, zawsze związanym z kwestiami „prawdy” przedstawionej osoby i „szczerości” tego przedstawienia, z drugiej zaś w przedstawieniach „codziennosci”, które będą mnie tu szczególnie interesowały ze względu na to, że właśnie w tym gatunku powstały najważniejsze prace Walla.

#### iv Rzecz jednostkowa, konwencje, automatyzm

Analizując jedną z najznakomitszych prac Walla, *Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona* (1999) – pracy w sposób niezwykle ciekawy tematyzującej interesujący nas tu wątek codzienności, a powstałej w trybie „prawie dokumentu” Walla – Michael Fried przywołuje fragment notatek Ludwiga Wittgensteina z roku 1930, w których austriacki filozof opisuje niesamowitość sytuacji, kiedy mamy okazję obserwować kogoś bez jego wiedzy. Najpierw jednak kilka słów o samej fotografii. *Morning Cleaning* to monumentalna kompozycja<sup>52</sup>, przedstawiająca moment codziennego, porannego sprzątanego słynnego „pawilonu niemieckiego”, który Mies van der Rohe przygotował wraz z Lily Reich na wystawę światową w Barcelonie w 1929 roku, a raczej jego rekonstrukcji z 1986 roku (oryginalna budowla została zniszczona po zakończeniu imprezy w 1930 roku). Pawilon, stanowiący dziś jeden z naczelných przykładów architektury modernistycznej, powstał jako *analogia społecznej i politycznej otwartości, do której aspirowała nowa niemiecka republika*<sup>53</sup>, którą to otwartość symbolizowało przenikanie się przestrzeni i ich funkcji, a także wnętrza i zewnątrz budynku przez zastosowanie transparentnych i szklanych podziałów przestrzennych, oddzielonych od elementów konstrukcyjnych.

Na tej samej zasadzie struktura przestrzenna fotografii Walla jest jednocześnie prosta i wielokrotnie złożona: poranne światło słoneczne z prawej rozświetla onyksową ścianę po lewej, nadając jej złocisto-miodowego blasku; refleksy w szybie po prawej, pokazujące przestrzeń z przeciwnej strony pawilonu; środek czyszczący na szklanej tafli w tle ogranicza wizualną dostępność przestrzeni tuż za pawilonem – przestrzeni, w której majaczy Świt, rzeźba współczesnego architektowi rzeźbiarza Georga Kolbe. Budowa pawilonu

była w istocie jednym z ostatnich przeblysków owej „otwartości”. Po dojściu do władzy narodowi socjaliści zamknęli Bauhaus prowadzony w ostatnich latach działalności przez van der Rohe, który wobec braku zleceń i poczucia politycznej opresji w roku 1937 wyemigrował do Stanów Zjednoczonych (Kolbe pozostał, co więcej, w tym samym roku stworzył rzeźbę *Genius der Verkündigung*, wystawioną w holu wejściowym niesławnego pawilonu niemieckiego Speera na wystawie światowej w Paryżu<sup>54</sup>). Cały ten kontekst, czy też ciężar historii, oraz sam pawilon, są jednak tłem i sceną dla zdawałoby się banalnej, codziennej czynności sprząwania: nieco po prawej, w głębi pawilonu, Wall przedstawił członka ekipy sprzątajacej zajętego mocowaniem wycieraczki do okien na długim kijku, tak zaabsorbowanego tym, co robi, że zdaje się nie dostrzegać niczego wokół. W niezwykle ciekawy sposób łączą się tu kwestie historii, codzienności i zaabsorbowania, które pomoże nam naświetlić wspomniana notatka Wittgensteina:

*Engelmann [przyjaciel filozofa] powiedział mi, że gdy szperał w domu w szufladzie pełnej rękopisów, wydały mu się tak wspaniałe, że pomyślał, iż warto byłoby udostępnić je innym ludziom (tak było też w przypadku, gdy przeglądał listy swoich zmarłych krewnych). Gdy jednak zastanawiał się, co z tego wydać, sprawa straciła wszelki powab i wartość, i stała się niemożliwa. Powiedziałem, że mamy następujący podobny przypadek: nic może nie byłoby ciekawsze niż obserwowanie kogoś przy pewnej części prostej codziennej czynności, podczas gdy człowiek ten sądzi, że nikt na niego nie patrzy. Wyobraźmy sobie teatr, kurtyna idzie w górę i widzimy kogoś samego w pokoju, chodzącego tam i z powrotem, zapalającego papierosa, siadającego sobie itd., tak że nagle oglądalibyśmy z zewnątrz człowieka w sposób, w jaki człowiek nie może siebie poza tym zobaczyć; jakbyśmy nagle na własne oczy ujrzeli rozdział biografii – to musiałoby być przejmujące i cudowne zarazem. Wspanialsze niż cokolwiek innego, co poeta mógłby polecić do zagrania lub powiedzenia na scenie. Zobaczylibyśmy samo życie. – Lecz oglądamy to codziennie i nie robi na nas najmniejszego wrażenia! Tak, ale widzimy to nie z tej perspektywy. – Tak więc gdy E. przeglądał swoje pisma i uznał je za wspaniałe (choć nie chciałby publikować ich z osobna), ujrzął swoje życie jako dzieło sztuki stworzone przez Boga, a jako takie jest ono niewątpliwie godne uwagi, tak jak każde życie i wszystko w ogóle. Jednakże tylko artysta może przedstawić jednostkową rzecz tak, że jawi się nam jako dzieło sztuki; te rękopisy słusznie tracą wartość, kiedy ujmuje się je z osobna i w ogóle bezinteresownie, to znaczy bez uprzedniego zainteresowania. Dzieło sztuki zmusza*



*nas – że tak powiem – do przyjęcia właściwej perspektywy, bez sztuki jednak przedmiot jest fragmentem natury, tak jak wszystko inne, a my możemy go uwznioślać swoim entuzjazmem, ale to nie daje nikomu prawa do tego, by go nam pokazywać. (Wciąż myślę o jednym z tych banalnych zdjęć, które dla kogoś są interesujące, ponieważ sam tam był, coś przeżył; ktoś trzeci, i słusznie, podchodzi do tego chłodno; o ile w ogóle podchodzenie do czegoś chłodno da się usprawiedliwić).*

*Wydaje mi się jednak, że istnieje inny sposób ujmowania świata sub specie aeterni niż poprzez pracę artysty. To jest – jak sądzę – droga myśli, która niejako wzlatuje ponad świat i zostawia go takim, jakim jest – ujmując go z góry w locie<sup>55</sup>.*

Nim pójdziemy dalej, przemyślenia Wittgensteina, które Fried nazywa jego *najoryginalniejszym i najbardziej konsekwentnym wkładem do myśli estetycznej*<sup>56</sup>, wymagają kilku uwag: Po pierwsze, przywiązanie niezwyklej wagi do możliwości zobaczenia kogoś w stanie niejako „niewinnym”, a jednocześnie uznanie, że coś podobnego może dokonać się tylko w warunkach sztucznych, w warunkach reprezentacji (*wyobraźmy sobie teatr, kurtyna idzie w górę – mowa więc o pewnym geście ujęcia w ramy*), co więcej, że te warunki utożsamia się ze sztuką (*tylko artysta może przedstawić jednostkową rzecz tak, że jawi się nam jako dzieło sztuki*) wskazuje na to, że powinniśmy tę refleksję rozpatrywać w kontekście rozważań na temat zaabsorbowania i *wystawienia-na-ogląd*. Tak jakby codzienność była dostępna reprezentacji wyłącznie w trybie antyteatralnym. Po drugie, Wittgenstein dokonuje tutaj ciekawego rozróżnienia na dwa tryby przedmiotowości – na *rzecz jednostkową* [*das Einzelne*], która w odpowiednich warunkach może jawić się nam jako dzieło sztuki i – „zwykły”, chciałoby się rzec – przedmiot [*der Gegenstand*], który jest fragmentem natury, „jak wszystko inne”. Tym samym wprowadza tyleż istotny, co rozległy wątek przedmiotowości, wątek, którego nie będę w stanie tu w pełni rozwinąć. Pozwolę sobie tylko zaznaczyć, że aby przedmiot mógł jawić się jako sztuka, musi być niejako *oddzielony* od otchłani świata (stąd „*rzecz jednostkowa*”). A musi zostać oddzielony nie po to, by stał się miejscem bądź sceną jakichś operacji „artystycznych” (a więc prezentacji podmiotowości artysty), lecz aby mógł w ogóle stać się *przedmiotem refleksji*. Podobnie rozumiem sens filozofii w ujęciu Wittgensteina, jako praktyki, której wartość zrównuje on ze sztuką i która *wzlatuje ponad świat i zostawia go takim, jakim jest*, albo – jak ujmuje to w *Dociekaniach filozoficznych* – która *nie może w żaden sposób naruszać*

*faktycznego użycia języka, a więc może je w końcu tylko opisywać*<sup>57</sup>. Nie chcę przez to powiedzieć, że sztuka lub filozofia *po prostu* nie mogą zmienić świata – nie mogą zmienić go wprost albo dosłownie. Na pewno są w stanie zmienić nasze rozumienie świata, ale i tego nie są w stanie *zagwarantować*.

Wszystkie te wątki niejako zbiegają się w nurcie twórczości Jeffa Walla nazwanym przezeń „prawie dokumentalnym”, stąd też sugerowałem, że właśnie w tym nurcie odnajdziemy jego największe dokonania artystyczne. Epitet „prawie dokumentalny” w ujęciu Walla oznacza, że *jest to obraz, którego temat podsunęło mi własne doświadczenie i... w którym usiłowałem przywołać to doświadczenie tak dokładnie, jak tylko mogłem, i zrekonstruować oraz przedstawić je trafnie i precyzyjnie. [...] W pewien sposób usiłuje on być prawdopodobną relacją albo też sprawozdaniem, jak przedstawione wydarzenia wyglądają, lub wyglądały, tak jakby się wydarzyły bez obecności fotografa*<sup>58</sup>.

Nietrudno wychwycić w ostatnich słowach wypowiedzi Walla niesamowite współbrzmienie z refleksją głównego bohatera powieści Mishimy (kluczowe jest tu oczywiście sformułowanie „tak jakby”), łączące jego praktykę „prawie dokumentu” z tradycją antyteatralną, która w ujęciu Frieda wyznaczyła kierunek rozwoju malarstwa nowoczesnego. To jednak, w jaki sposób krytyk o wrażliwości iście modernistycznej (pamiętamy Greenbergowskie *dictum* autokrytyki), może stosować pojęcia stworzone dla malarstwa do fotografii, jednocześnie w ogóle pomijając modernistyczny dyskurs wewnątrz świata fotografii, który już ustanowił to „medium”<sup>59</sup> jako jedną ze sztuk<sup>60</sup>, wymaga krótkiego wyjaśnienia. Już w trakcie dyskusji z minimalizmem Fried odmówił modernistycznym mediom twardej esencji, podkreślając ich głęboką *konwencjonalność: o płaskości i odgraniczaniu płaskości* [podstawowych kategoriach definiujących obraz modernistyczny w ujęciu Greenberga – KP] *nie powinno się myśleć w kategoriach „nieredukowalnej esencji sztuki obrazowej”, lecz raczej minimalnych warunków, w których coś może być postrzegane jako malarstwo; oraz, że decydującym pytaniem nie jest to, czym są te minimalne i, by tak rzec, beczasowe warunki, lecz co w danym momencie jest w stanie być przekonujące i skuteczne jako malarstwo. Nie chodzi o stwierdzenie, że malarstwo nie ma istoty; lecz o to, że ta istota – czyli to, co przekonuje – jest w dużej mierze zdeterminowana przez istotne praktyki artystyczne niedawnej przeszłości i, co za tym idzie, zmienia się ciągle w odpowiedzi na nie. Istota malarstwa nie jest czymś nieredukowalnym.*

*Zadaniem malarza modernistycznego jest odkrycie tych konwencji które, w danym momencie, wyłącznie są w stanie ustanowić tożsamość dzieła jako malarstwa*<sup>61</sup>.

W ten właśnie sposób Fried w 1967 przeszedł w obszar sztuki w ogóle<sup>62</sup>; choć jako modernista oczywiście nie był w stanie uznać wielu współczesnych zjawisk w polu artystycznym jako sztukę. Czy jednak mimo to nie jesteśmy w stanie wychwycić współbrzmienia wypowiedzi o konwencjonalności medium u Krauss i u Frieda? Podobny rezonans wywołuje stwierdzenie Frieda – nazwane przez niego zarazem „najsilniejszym twierdzeniem”, a także *najgłębszym powodem przytoczenia uwag Wittgensteina w niniejszym kontekście* [współczesnej fotografii w ogólności, a szczególnie Walla – KP] – *że rozumie on jego wypowiedź jako „zaproszenie do wyobrażenia sobie medium artystycznego, różniącego się od każdego wtedy dostępnego medium”*<sup>63</sup>. A więc Wall w pewnym sensie także „wynajduje” swoje medium, a raczej – czy można tak powiedzieć? – na nowo wynajduje malarstwo, które już tylko nazwą przypomina medium, jakiego Fried z taką pasją bronił w latach 60. Właśnie to Stephen Melville musiał mieć na myśli, kiedy pisał, że *malarstwo znajduje swoją kontynuację w miarę jak oddala się samo od siebie*<sup>64</sup>.

Nie chodzi tu jednak o to, by wygłaszać apologię malarstwa, w jakiegokolwiek postaci by nie występowało. Przeciwwstawienie sobie postaci Rosalind Krauss, pełniącej tu funkcję alegorii postmodernizmu, i Michaela Frieda, występującego jako uosobienie modernizmu, miało podnieść pytanie o przyczyny występowania po obu stronach zarysowanego podziału – i to niejako u jego początków – tak silnego przywiązania do medium. Wcześniejszym świadectwem niemożności rozstania się z tym pojęciem przez Krauss jest jej tekst *Rzeźba w rozszerzonym polu* z końca lat siedemdziesiątych, w którym usiłuje ona „uratować” medium rzeźby przed rozpuszczeniem wskutek „wrzucania” do tej kategorii coraz bardziej heterogenicznych przedmiotów. Fried zaś w latach sześćdziesiątych do końca potępiał literalistów (tak rzeczywiście nazwał minimalistów), pomimo że jego odrzucenie dzieł minimalistycznych jako „teatru”, a więc nie-sztuki, jest w gruncie rzeczy sprzeczne z jego antyesencjalistyczną teorią medium. Kłopotliwe wydaje się w tym kontekście przede wszystkim aprioryczne, aż chciało by się rzec – automatyczne – rozumienie kluczowego odtąd dla niego pojęcia teatralności:

[...] *Pojęcia jakości i wartości – oraz, jeśli uznamy je za kluczowe dla sztuki, pojęcie samej sztuki – mają znaczenie, czy też osiągają pełnię*

znaczenia, tylko w obrębie poszczególnych sztuk. To zaś, co leży pomiędzy sztukami, jest *teatrem*<sup>65</sup>.

W zasadzie cała dalsza historia myśli Frieda jest historią niuansowania tego stwierdzenia. *Epokowość interwencji minimalizmu / literalizmu* – a więc kluczowe znaczenie tego momentu dla całego rozwoju sztuki współczesnej, co nie równa się uznaniu jakości artystycznej prac minimalistów – uznał dopiero w swojej książce poświęconej fotografii<sup>66</sup>.

Częściowej odpowiedzi udziela Krauss, pisząc w tekście o Colemanie jakby mimochodem, że w kontekście pojęcia *medium* chodzi o uratowanie *idei tradycji, umożliwiającej sprawdzenie sensowności form*<sup>67</sup>, ponieważ to media właśnie *gromadzą historię*. Przez wieki *innowację można był zmierzyć tylko w ramach i wobec tradycji zakodowanej w danym medium, podobnie jak tylko w odniesieniu do jego zasobu znaczeń mogły być sprawdzane nowe zakresy odczuwania*<sup>68</sup>. To, że zarówno Krauss, jak i Fried uznają konwencjonalność mediów, nie oznacza przecież, że należy je rozumieć jako arbitralne. Wręcz przeciwnie, argumentuje Diarmuid Costello: konwencje to właśnie „lita skała”. Zakorzenione są w tym, co Wittgenstein nazywa „sposobami życia”, czyli *głębokich i wszechogarniających wzorach, warunkujących zgodę lub zestrojenie [pomiędzy ludźmi – KP], pod nieobecność których nie umielibyśmy zrozumieć ani siebie nawzajem, ani dzielić ze sobą świata*. Ostatecznie bowiem *konwencje są wszystkim, co mamy*<sup>69</sup>. Konwencje zaś są gwarantami kryteriów; kryteriów porozumienia, jakości, itd. Stąd właśnie wyrażana przez Krauss *potrzeba idei medium* jako takiego, *aby odzyskać specyficzne formy z otepiałających objęć tego, co ogólne*<sup>70</sup>. Ujmując to nieco inaczej, Krauss przeciwstawia to co konkretne (związane z jakimś specyficznym doświadczeniem) temu, co domyślne (a więc zarazem uniwersalne i łatwo przyswajalne, tyleż czytelne co pozbawione znaczenia). Jak się okaże, to przeciwstawienie będzie kluczowym motorem dalszej części wywodu.

Należy jednak pamiętać o tym, i z całą mocą podkreślać, że pozycji Michaela Frieda i Rosalind Krauss nie da się ze sobą zrównać. Choć usiłowałem prześledzić pewne analogie w ich postawach – wynikające głównie z tego, że w moim odczuciu wrażliwość obojga jest w istocie modernistyczna – nie sposób uniknąć wrażenia, że oboje zamieszkują *inne światy*. Także tu sytuacja jest skomplikowana: koncepcja (*ponownego*) *wynajdywania medium*, jak wyjaśnia Krauss, jest oparta na pojęciu „automatyzmu”, stworzonym przez Stanleya

Cavella, by poradzić sobie z podwójnym problemem odniesienia się do filmu jako (stosunkowo) nowego medium i wydobyć tego, co wydawało mu się nadal niewyjaśnione w malarstwie modernistycznym<sup>71</sup>. Pojęcie Cavella wydawało się jej o tyle fortunate, że należało na immanentną wielość każdego medium, na niemożliwość pomyślenia medium estetycznego jako wyłącznie fizycznego podłoża<sup>72</sup>. W bardzo ciekawy dla mnie sposób rozwija tę myśl w późniejszym tekście, w którym pozornie konkretnym, a w istocie domyślnym przedmiotom Donalda Judda przeciwstawia konkretną medialnie [medium-specific] praktykę Eda Ruschy:

*A więc dla niego „medium” nie ma wiele wspólnego z fizycznym aspektem podłoża, lecz raczej stanowi zestaw „reguł”. To właśnie system, który filozof Stanley Cavell nazywa „automatyzmem” w próbie skupienia swoich czytelników na samoregulującym się charakterze tradycyjnych mediów estetycznych<sup>73</sup>.*

Przy tej okazji chciałbym zwrócić uwagę na kilka rzeczy: po pierwsze, już sam fakt ujęcia w cudzysłów pojęć „medium”, „reguł” i „automatyzmu” sugeruje niepewność autorki co do ostatecznego znaczenia tych pojęć, lub też sugestią, że nie powinniśmy ich odczytywać literalnie. Jak zobaczymy, w dyskursie zarówno Krauss, jak i Frieda, i przede wszystkim Clementa Greenberga, takie cudzysłowy będą powracały w kluczowych momentach zawiązywania się teorii.

Po drugie, struktura argumentu Krauss sugeruje, że powołuje się ona tylko bardzo ogólnie na koncepcję Cavella i w oparciu o automatyzm rozwija swoje własne rozumienie „specyfiki medium”; ten zabieg jest w dużej mierze retoryczny ponieważ w gruncie rzeczy w ogóle nie wychodzi poza zarysowany przez Cavella horyzont tego pojęcia. W *The World Viewed*, książce z 1971 roku, w której rozwija ideę automatyzmu, czytamy:

*Estetyczne możliwości medium nie są dane. [Nie spełniają się one w] zastosowaniu medium o określonych możliwościach, lecz w stworzeniu medium poprzez nadawanie sensu jego konkretnym możliwościom. Tylko sama sztuka może odkryć swoje możliwości, zaś odkrycie nowej możliwości stanowi odkrycie nowego medium<sup>74</sup>.*

„Kamuflaż” zastosowany tu przez amerykańską krytyczkę i historyczkę sztuki wydaje się mieć dwa źródła: z jednej strony Krauss zrecenzowała książkę Cavella w postaci omówienia porównawczego z poświęconą twórczości filmowej Andy’ego Warhola książką *Stargazer* autorstwa Stephena Kocha – i nie zostawiła na niej suchej nitki (nie twierdzą, że jej argumenty przeciwko rozumieniu przez Cavella filmu

hollywoodzkiego jako modernistycznego medium nie są zasadne – skupiając się jednak wyłącznie na tym aspekcie zupełnie zapoznała wagę jego refleksji nad istotą modernizmu<sup>75</sup>. W związku z tym budowanie swojego rozumienia medium na refleksji, którą w swoim czasie radykalnie odrzuciła, mogłoby budzić wątpliwości albo też sugerować głęboką rewizję poglądów; implikację, której Krauss wyraźnie stara się uniknąć. Z drugiej strony Cavell to najważniejszy chyba partner intelektualny Frieda, bez którego trudno uchwycić ciężar myśli amerykańskiego krytyka i historyka sztuki. Także w tym kontekście zbyt bliskie powinowactwo z Cavellem mogłoby być dla Krauss „niewygodne”.

Jednocześnie właśnie po powrocie do pojęcia medium przez Krauss, Fried najwyraźniej zupełnie z niego rezygnuje, nie na rzecz ogólności czy domyślności „sztuki w ogóle”, lecz konkretnych świadomie obieranych konwencji, można by powiedzieć – *reguł*. W podsumowaniu *Four Honest Outlaws*, książce poświęconej czterem współczesnym artystom działającym w bardzo różnych „mediach”, czytamy:

*Wreszcie, mimo że niniejsza książka skupia się na artystach, których prace w moim odczuciu dowodzą ciągłej żywotności wątków i kwestii związanych z wysokim modernizmem, pokazuje ona także, że kwestia specyfiki medium, choć niezupełnie jest bez znaczenia dla omawianych przeze mnie artystów [...] nie odgrywa już takiej roli, jaka jej przypadła we wcześniejszym momencie historii modernizmu. Innymi słowy, obecnie nie jestem już skłonny twierdzić, że aby dzieło sztuki współczesnej nabrało kluczowego dla niej znaczenia, nie musi ono już być instancją konkretnej sztuki lub medium<sup>76</sup>.*

Oczywiście, za kluczowy fragment tego wyimka uznaję sformułowanie „choć niezupełnie jest bez znaczenia dla omawianych przeze mnie artystów” – w jakiś więc sposób kwestia medium pozostaje istotna. W jaki konkretnie – wyjaśnienie tego będzie po części celem kolejnych rozdziałów. Powiem jedynie, że w rozumieniu Frieda, jak się zdaje, medium artystycznym Jeffa Walla jest właśnie fotograficznie konstruowana „codziennosc”, a – od czasu do czasu – także „przedmiotowość”, a nie fizyczne podłoże czy jego specyficzne cechy.

Do kwestii automatyzmu będę jeszcze wielokrotnie wracał, w tym momencie chciałbym jednak zwrócić uwagę na kolejną analogię, a raczej złożony zestaw symptomów, który znów sugeruje pewien związek między postawami Frieda i Krauss: podczas gdy ten pierwszy, po z górą dwudziestu latach przerwy jako krytyk powraca do pisania o sztuce współczesnej właśnie w drugiej połowie lat 90.,

Krauss w tym właśnie czasie powraca do igrzyska modernistycznego wątku medium, i to budując całą swoją teorię na Stanleyu Cavellu. Co jeszcze ciekawsze, Krauss „oficjalnie” rozstała się z modernizmem w tekście *A View of Modernism* z roku 1972, a więc mniej więcej w czasie, kiedy Fried pożegnał się z krytyką i zajął studiami nad historią sztuki (ten fakt też może pomóc w naświetleniu przyczyn, dla których Krauss mogła nie rozpoznać teorii modernizmu Cavella jako ciekawej, przekonującej czy też – ważnej: swoje omówienie pisała w roku 1974, a więc dwa lata po zerwaniu swoich więzi z modernizmem). Choć nie czuję się kompetentny, by w tym momencie odpowiedzieć na to pytanie, zastanawia mnie, jak rozumieć ten okres dwudziestu kilku lat? Wydaje się, że nie ma prostej odpowiedzi na to pytanie. Tak samo trudny do ujęcia w ramy klarownego wyjaśnienia wydaje się „powrót” Krauss na teren igrzyska modernistycznych zagadnień, zagadnień nigdy nie porzuconych przez Frieda. Cała trudność wyciągnięcia odpowiednich wniosków z tej podwójnej klamry chronologicznej bierze się rzecz jasna z tego, że obejmuje ona dokładnie okres, który bylibyśmy skłonni nazwać „postmodernizmem”.

Owo zestrojenie w sprawie medium obojga w większości aspektów przeciwstawnych sobie krytyków pokazuje, jak głęboko trafne było zdanie Stephena Melville’a, wypowiedziane w szczytowym momencie zwycięskiego pochodu postmodernizmu:

*„Postmodernizm”, jeśli cokolwiek znaczy, mówi nam coś o tym, jak modernizm w sposób nieunikniony musi rozpoznać w nim alegorię samego siebie (i tym samym także coś w rodzaju własnej klęski, niepodobieństwa do samego siebie – lecz byłyby to równocześnie warunki jego siły i sukcesu). Jeśli postmodernizm znaczyłby coś w sposób bardziej radykalny innego od modernizmu (kiedy zapomnieliby o modernizmie) skończyłby zapominając także o samym sobie [...]”<sup>77</sup>.*

Nie idzie więc o wykazanie, że postmodernizm jest (jedynie, zaledwie) „przygodą” modernizmu, momentem jego ciągłej ewolucji. Z dzisiejszej perspektywy taki projekt wydaje się z góry skazany na niepowodzenie: modernizm rozpościera się przed nami jako pasmo ruin. Jednocześnie jednak uparcie trwa nadal, we fragmentarycznych, przetrwałnikowych formach. Tu usiłowałem pokazać, że owe „fragmenty”, choć ich forma nosi znamiona przygodności, być może mają w sobie większą wagę niż byśmy byli skłonni przyznać. Choć być może po drodze trzeba będzie porzucić wizję „modernizmu” jako jednolitego, teleologicznego projektu na rzecz serii „modernistycznych przygód”<sup>78</sup>.

- 1 Niniejszy tekst jest rozdziałem pracy doktorskiej pt. *Archeologia modernizmu. Michael Fried i nowoczesne doświadczenie sztuki*, napisanej pod opieką prof. Waldemara Baraniewskiego w Instytucie Historii Sztuki UW.
- 2 Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. Bogusław Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1972, cz. I § 217 (s. 124–125) oraz cz. II, s. 317.
- 3 *Boris Groys in Conversation with Jeff Wall* (1998), [w:] *Jeff Wall*, Phaidon, London – New York 2002, s. 149.
- 4 Rosalind Krauss, *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry” 25, 1999 (zima), s. 289.
- 5 Thierry de Duve, *Post-duchampowski ład. Uwagi o kilku znaczeniach słowa „sztuka”*, „Obieg” 2008, nr 1–2 (77–78), s. 54. Zob. także tegoż, *Kant After Duchamp*, MIT Press 1996.
- 6 Krauss, dz. cyt., s. 296 (wyróżnienie moje).
- 7 Artysta podejmuje narrację jako problem artystyczny na początku lat 80., a więc w najbardziej interesującym nas momencie.
- 8 Zob. Rosalind Krauss, „...And Then Turn Away?” *An Essay on James Coleman*, „October” 81, 1997 (lato), s. 5–33.
- 9 Tamże, s. 28.
- 10 Krauss, *Reinventing the Medium*, dz. cyt., s. 304.
- 11 Także o „medium” Colemana można powiedzieć, że pochodzi ze świata reklamy, co więcej, że ma swoje korzenie u samych narodzin nowoczesnej kultury masowej w pierwszej połowie XIX wieku.
- 12 Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven – London 1996, s. 157.
- 13 Zob. Brian O’Doherty, *Inside the White Cube*, [w:] *Looking Critically: 21 Years of Artfor Magazine*, red. Amy Baker Sandback, UMI Research Press, Ann Arbor 1984, s. 188–193 (pierwsze wydanie 1976).
- 14 R. Krauss, „...And Then Turn Away?”, dz. cyt., s. 28.
- 15 Tamże, s. 27.
- 16 Tamże, s. 29. Inną przyczyną odrzucenia przez Krauss twórczości Walla może być dwudzielna logika, której podporządkowała pojawienie się teoretyzowanych przez nią prób „wynalezienia” medium; owe próby Krauss przeciwstawia „powroty do malarstwa”, który przetoczył się przez lata 80.; próbom ożywienia tradycji obumierającej przeciwstawia próby stworzenia tradycji nowych. Miejsce Walla w tej logice rozwoju sztuki od lat 70. jest oczywiste (zob. tamże, s. 6).
- 17 *Restoration. Interview with Martin Schwander*, (1994), [w:] *Jeff Wall*, dz. cyt., s. 133.
- 18 Tamże. Co ciekawe, teoria „rujnacji” Walla stanowi ciekawe pendant „negatywnej” wizji modernizmu T.J. Clarka, dialektycznie przeciwstawnej wobec „pozytywnej” wizji Frieda; ów antagonizm wzajemnie oświetlających się narracji wokół tej samej historii znalazł swoje najbardziej chyba obrazowe spełnienie w polemice obu autorów z początku lat 80., przedrukowanej w: *Pollock and After*, red. Francis Frascina, Routledge 2000. Składają się na nią eseje Clarka *Clement Greenberg’s Theory of Art*, odpowiedź Frieda *How Modernism Works: A Response to T.J. Clark* oraz replika Clarka *Arguments About Modernism: A Reply to Michael Fried*; dwa pierwsze zostały przełożone na język polski przez Tomasza Żaluskiego, jako *Teoria Sztuki Clementa Greenberga* oraz *Jak działa modernizm: w odpowiedzi T. J. Clarkowi*, „Kresy” 2004, nr 3 (59), s. 196–220.
- 19 Zob. Jeff Wall, *Unity and Fragmentation in Manet*, [w:] *Jeff Wall*, dz. cyt., s. 88–89; Por. także omówienie swoistej taktyki „montażu historycznego” Maneta oraz jej implikacji w: Michael Fried, *Manet’s Sources, 1859-1869* oraz „Manet’s Sources Reconsidered”, [w:] tegoż, *Manet’s Modernism*, University of Chicago Press, Chicago – London, s. 23–261.
- 20 Peter Bürger, *Teoria Awangardy*, przeł. Jadwiga Kita-Huber, Kraków 2006, zwł. s. 87–106.
- 21 Craig Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism Part I*, „October” 12, 1980 (wiosna), s. 69.
- 22 Wall, *Catalogue Raisonné 1978-2004*, red. Theodora Vischer, Heidi Naef, Steidl, Göttingen – Schaulager Basel,



- 2005, s. 334; inne prace z tej grupy to *The Stumbling Block* (1991) i *The Giant* (1992). Do tego jeszcze dochodzi teoria „wampiryzmu” Walla, którą artysta rozwinął w swojej interpretacji twórczości Dana Grahama – nie tu miejsce na rozwinięcie tego wątku, chciałem jedynie zaznaczyć, że – nawet jeśli uznamy te obrazy za nieudane – na pewno jest w nich więcej niż czczą gadaniną. Innymi słowy, jeśli ponoszą klęskę jako sztuka, nie czynią tego w sposób trywialny, co sugeruje Krauss.
- 23** Zob. Rosalind Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, „October” 3, 1977 (wiosna), s. 68–81; tejsze, *Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2*, „October” 4, 1977 (jesień), s. 58–67; tejsze, *Notes on the Punctum*, [w:] *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes’ Camera Lucida*, red. Geoffrey Batchen, MIT Press, Cambridge, Mass. 2009, s.187-192; zob. także udział krytyczki w publikacji *Photography Theory*, red. James Elkins, Routledge, New York 2007.
- 24** Liz Kotz, *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*, MIT Press, 2010.
- 25** Wall nawiązuje, w oryginalne dosłownie, do tytułu nieprzyjętej habilitacji Benjamina, *Niemiecki Trauerspil i jego źródła (Ursprung des deutschen Trauerspiels)*; zob. Walter Benjamin, *Alegoria i trauerspil*, przeł. Andrzej Kopacki, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 135–226.
- 26** Peter Osborne i Jeff Wall (wywiad), *Art After Photography, After Conceptual Art*, „Radical Philosophy” 2008, nr 150, s. 43.
- 27** Z wywiadu z Janem Tumlirem: <http://www.americansuburbx.com/2011/01/theory-interview-with-jeff-wall-hole.html> (dostęp: 15.03.2012); pierwsze wydanie: „Artforum” 2011 (marzec).
- 28** *Art After Photography, After Conceptual Art*, dz. cyt., s. 43.
- 29** Do pierwszych ostrych krytyków Frieda jeszcze z lat 60. należał Robert Smithson – zob. jego list do redaktorów magazynu „Artforum”, który Fried nazwał „charakterystycznie błyskotliwym” (*Letter to the Editor*, „Artforum” 1967, nr 2 (październik), przedr. w: tegoż, *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*, red. Nancy Holt, New York University Press, 1979, s. 38), a do najgorętszych, związanych z postmodernizmem – Douglas Crimp, zob. jego *On The Museum’s Ruins* (MIT Press, 1995) oraz esej *Pictures*, „October” 9, 1979 (wiosna), s. 75–88.
- 30** Michael Fried, *Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday*, „Critical Inquiry” 33, 2007 (wiosna), s. 496–497.
- 31** Zob. Jean-François Chevrier, *The Spectres of the Everyday*, w: *Jeff Wall*, dz. cyt. s. 173, oraz Fried, *Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday*, s. 504–505.
- 32** Zob. Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University Of Chicago Press, 1980; oraz tegoż, *The Moment of Caravaggio*, Princeton University Press, 2010.
- 33** Michael Fried, *Absorption and Theatricality*, dz. cyt., s. 105 (wyróżnienie moje).
- 34** Zob. Clement Greenberg, *Malarstwo modernistyczne*, [w:] tegoż, *Obrona Modernizmu*, przeł. Grzegorz Dziamski i Maria Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 48: *Wiemy, co się stało z religią, która nie potrafiła wykorzystać Kantowskiej wewnętrznej krytyki, aby znaleźć dla siebie uzasadnienie. Na pierwszy rzut oka, mogłoby się wydawać, że sztuka znajdowała się w podobnej pozycji jak religia. Po zanegowaniu przez oświecenie wszystkich zadań, jakimi sztuka mogłaby się poważnie zająć, zanosiło się na to, że zostanie ona wchłonięta przez rozrywkę, czystą i prostą, a sama rozrywka z kolei przekształci się, jak religia, w terapię. Sztuka mogła uchronić się przed taką degradacją jedynie przez pokazanie, że dostarczany przez nią rodzaj przeżyć jest wartościowy sam w sobie i nie do zastąpienia przez żadną inną aktywność.*
- 35** Michael Fried, *Representing Representation: On the Central Group in Courbet’s Studio*, [w:] *Allegory and Representation*, red. Stephen Greenblatt, Johns Hopkins University Press, Baltimore – London 1981, s. 105.
- 36** Zob. M. Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven – London, s. 43.

- 37 Fried zamierzał wykorzystać tę krótką opowieść moralizatorską, która ukazała się w miesięczniku „Mercure de France” w styczniu 1755 roku, już w swojej pierwszej książce, *Absorption and Theatricality*, ale ostatecznie odłożył ją na później. Wykorzystał ją właśnie do ujęcia problematyki współczesnej fotografii artystycznej.
- 38 M. Fried, *Why Photoography Matters*, dz. cyt., s. 29.
- 39 Tamże, s. 28.
- 40 *Jeff Wall in Conversation with Martin Schwander*, [w:] Jeff Wall, *Selected Essays and Interviews*, MoMA, New York 2007, s. 230.
- 41 Yukio Mishima, *The Temple of Dawn*, przeł. E. Dale Saunders i Cecilia Segawa Seigle, New York 1975, s. 217, cyt. za: Fried, *Why Photography Matters*, s. 28.
- 42 Susan Sontag, *O Fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Kraków 2009, s. 45 (przypis).
- 43 Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa 1996, s. 132–135.
- 44 Y. Mishima, *The Temple of Dawn*, dz. cyt., s. 277.
- 45 M. Fried, *Why Photography Matters*, s. 30.
- 46 S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Kraków 2010, s. 148.
- 47 Tamże.
- 48 M. Fried, *Why Photography Matters*, s. 34–35.
- 49 R. Barthes, *Światło obrazu*, dz. cyt., s. 116; dotyczy to w tej samej mierze podmiotów, co przedmiotów.
- 50 M. Fried, *Why Photography Matters*, s. 35.
- 51 Fried poświęca temu niezwykle istotnemu zagadnieniu cały rozdział swojej książki (zob. *Why Photography Matters*, s. 191–234), mnie jednak nie będzie ono interesowało w takim stopniu, ponieważ nie ma aż tak bliskiego związku z problematyką modernizmu.
- 52 Wymiary tej pracy to 187 x 351 cm.
- 53 Peter Carter, *Mies van der Rohe*, [w:] *The Dictionary of Art*, red. Jane Turner, 24 t., London 1996, t. XXI, s. 491; cyt. za: M. Fried, *Why Photography Matters*, s. 66.
- 54 Zob. Claudia Büttner, *Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland*, Berlin 2011, s. 17.
- 55 Ludwig Wittgenstein, *Uwagi różne*, przeł. Małgorzata Kowalewska, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 19–20.
- 56 M. Fried, *Why Photography Matters*, s. 77.
- 57 Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. Bogusław Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000, § 124.
- 58 *Jeff Wall: New Work* (notka prasowa, Marian Goodman Gallery, New York, 20 Sept.–2 Nov. 2002), np., cyt. za: Fried, *Why Photography Matters*, s. 66 (podkreślenie moje).
- 59 Posłużyłem się tu cudzym słowem, ponieważ celem niniejszych rozważań jest oczywiście zaproponowanie innego rozumienia medium artystycznego.
- 60 Mowa o takich autorach (a zarazem artystach), jak Alfred Stieglitz, Ansel Adams, Sadakichi Hartman, John Szarkowski etc. Por. np. Allan Sekula, *O wynalezieniu znaczenia fotografii*, [w:] tegoż, *Społeczne użycia fotografii*, przeł. Krzysztof Pijarski, Warszawa 2010, s. 9–38; Thomas Weski, *No Scrawling, Scratching, and Scribbling on the Plate*, [w:] *How You Look at It. Photographs of the 20th Century*, red. Thomas Weski i Heinz Liesbrock, Thames & Hudson, 2000, s. 18–37; zob. także John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, MoMA, New York, 1966.
- 61 M. Fried, *Art and Objecthood*, s. 169.
- 62 Doskonałej, drobiazgowej analizie tego procesu dokonuje Diarmuid Costello: *On the Very Idea of a 'Specific' Medium: Michael Fried and Stanley Cavell on Painting and Photography as Arts*, „Critical Inquiry” 34, 2008 (zima), s. 274–312.
- 63 M. Fried, *Why Photography Matters*, s. 79.
- 64 Stephen Melville, *Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism*, „October” 19, 1981 (zima), s. 67.
- 65 M. Fried, *Art and Objecthood*, s. 163–64.
- 66 M. Fried, *Why Photography Matters*, s. 43; w istocie uwagę tę zawarł już w nieco wcześniejszej wersji rozdziału poświęconego Wallowi, Wittgensteinowi i potoczności (Fried, *Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday*, s. 507).

- 67 R. Krauss, „...And then Turn Away?“, dz. cyt., s. 9.
- 68 Tamże, s. 5
- 69 D. Costello, *On the Very Idea of a 'Specific' Medium*, dz. cyt., s. 290–291.
- 70 R. Krauss, *Reinventing the medium*, dz. cyt., s. 305.
- 71 R. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, 2000, s. 5.
- 72 Tamże, s. 6.
- 73 R. Krauss, “Specific” Objects, [w:] tejsze, *Perpetual Inventory*, MIT Press, Cambridge, Mass. – London 2010, s. 50 (podkreślenie moje).
- 74 Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge Mass. – London 1979, s. 32.
- 75 Zob. R. Krauss, *Dark Glasses and Bifocals*, A Book Review, „Artforum” 1974 (maj), s. 59–62.
- 76 M. Fried, *Four Honest Outlaws: Sala, Ray, Marioni, Gordon*, Yale University Press, 2011, s. 204; Fried jako przykład podaje prace wideo albańskiego artysty Anri Sali – jednego z najbardziej cenionych współczesnych twórców – którego dokonanie w żadnym stopniu nie jest zależne od uznania obowiązującego kanonu sztuki wideo (tamże).
- 77 S. Melville, *Notes on the Reemergence of Allegory*, dz. cyt., s. 91.
- 78 M. Fried, *Manet’s Modernism, or The Face of Painting in the 1860s*, University of Chicago Press, Chicago – London, s. 410.

Krzysztof Pijarski

*Archaeology of Modernism: the Issue of Medium Specificity*

**The specificity of media is analyzed in the context of post-modernist art in the late seventies and eighties, particularly in the context of photography and its role in new media and the problem of “the invention of the medium” by Rosalind Krauss and general understanding of the medium as a convention. Krauss’s attitude is different from Michael Fried’s ‘mediality of images’ (not only photographic images). Fried’s ideas of “theatricality” and “exposition” are different from Krauss’s ideas. Also, non-artistic strategy of ‘separation of realities’ is analyzed in the same context. “True” and “false” elements are combined in pictures just like “authentic” documents are combined with theatrical images, paintings with photographs and modernism with post-modernism.**