

Henryk Kuś

Miejsce fotografii w poglądach Josepha Kosutha

Co parę lat ktoś wpada na pomysł, aby podjąć temat miejsca fotografii w społeczeństwie, sztuce, wśród innych sztuk plastycznych etc. etc.

Co ciekawsze, pytanie to co parę lat uzyskuje inną odpowiedź ze względu na inny poziom świadomości społecznej. Czasami jednak wydaje się, że postawienie tego pytania, szczególnie w obszarze sztuki nowoczesnej – a więc sztuki, której podstawową cechą od czasów wystąpienia Duchampa jest konwencjonalny jej charakter, a nie referencyjny – jest nie na miejscu. Można by zatem postawić tezę o podwójnym co najmniej toku spojrzenia i refleksji na postawione hasłowo pytanie o miejsce fotografii. Po pierwsze – posługując się tropem, który tutaj nazwałę referencyjnym, a więc odwołującym się do innych sztuk, po drugie konwencjonalnym, a więc negującym potrzebę podjęcia takiego postępowania ze względu na umowny – sankcjonowany mocą decyzji artysty charakter dzieła możliwy do wielowątkowej interpretacji, ograniczonej jedynie poprzez intelekt i aparat poznawczy odbiorcy.

Tradycja rozumienia miejsca fotografii wtedy, gdy zaprzestaje on być sztuką jarmarczną, każe uważać, że sytuacja tego co w historii fotografii nazwano fotografią piktoralną widzi problem, oczywiście, o ile jakiś problem istnieje w kategoriach referencyjnych, o czym tak mądrze i rzeczowo pisał Adam Sobota w swojej pracy *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii XIX i XX w.* (Warszawa 2001). Wypływający z potrzeby odnalezienia swojego miejsca problem fotografii wracał i jak widzimy wraca w umysłach wielu osób, nie tylko z powodu dążności fotografii do zdobycia pełnego uznania wśród innych sztuk plastycznych – jak to kiedyś nazwałę przejścia ze stadium operetki do stadium opery – chociaż analogia ta dziś wydaje mi się niezbyt trafna, bo pierwotna była oczywiście Monteverdowska opera, a nie Straussowska operetka (to dziwne: zawsze zastanawia mnie, dlaczego upowszechnienie jakieś sztuki prawie jednocześnie doprowadza do jej spłylenia i wulgaryzacji – opera będąc u swojego początku sztuką dworską, gdy przejmuję ją mieszczaństwo, staje się operetką, aby zakończyć swój upadek stylistyczny w postaci amerykańskiego musicalu, czyli praktycznie rzecz biorąc stając się sztuką plebejską). Można by dojść do wniosku, że z fotografią jest akurat odwrotnie: z kuglarskiej sztuki zatrzymywania wizerunku człowieka (w okresie swojego początku) dąży ona do uznania jako samoistna i dojrzała dziedzina sztuki.

Gdybym miał jednym słowem określić miejsce fotografii w poglądach Josepha Kosutha, to właściwie powinienem powiedzieć, że takiego miejsca on dla niej nie znajduje.

Zanim jednak przejdę do określenia miejsca fotografii w poglądach Josepha Kosutha, pragnę usprawiedliwić wybór jakiego dokonałem, a także podać powody, dla których jego poglądy powinniśmy brać pod uwagę. Otóż jak wszyscy doskonale wiedzą, jest on powszechnie uważany, jeśli nie za twórcę, to przynajmniej za artystę i teoretyka, który w sposób najbardziej pełny i wykrystalizowany wyłożył, szczególnie w tekście *Sztuka po filozofii* (1969) założenia sztuki konceptualnej, której wpływ na postawy artystów ostatniego 30-lecia XX w. ujawniał się wyjątkowo mocno. W roku 1979 (i taki nosi on tytuł) Kosuth publikuje tekst na sympozjum *O fotografii w Akademii w Gruzji*, (tam również opublikowany).¹

Artykuł zaczyna się od stwierdzenia Donalda Judd – cytowanego przez Dan Flavina w „Artforum” z grudnia 1965, że: „malarstwo się skończyło” i tu wszyscy, dla których historia fotografii coś znaczy, przypomnieć mogą sobie znany okrzyk Paula Delaroche, który na widok pierwszych dagerotypów miał zakrzyknąć, że „malarstwo umarło”. Co prawda jest ono żywotne aż do tej pory, nie stanowi ono jednak już jedyne i najważniejsze ze środków przekazu sztuki. Ta marginalna uwaga dobrze jednak ilustruje zaciętość, z jaką Kosuth wyodrębnia problem końca malarstwa jako przekazu kultury zwracając uwagę na Benjaminowskie pojęcie „aury”.

Aspekt historyczny

Kosuth uważa, że fotografia odegrała kluczową rolę w zmianie, jaka dokonała się w malarstwie XIX w., które pod wpływem fotografii właśnie przeniosło się w sferę prywatną, podobnie jak stało się z religią, która została usunięta w cień przez naukę. Warto tutaj zauważyć, iż radykalny scjentyzm sam stał się w pewnym sensie religią uzyskując status nowej dogmatycznej wiary.

Dla Kosutha fotografia stanowi małżeństwo nauki i sztuki. Stwierdza nawet, że konflikty i obopólny wpływ między malarstwem i fotografią faktycznie zarejestrowały początek bitwy między nimi, które ukształtowały zarówno malarstwo jak i fotografię. Kosuth sądzi, że fotografia zainicjowała nie tylko formy sztuki masowej, ale zmieniła – jak to nazywa – konceptualną przestrzeń „postępowej sztuki jako całości”. W tym miejscu warto może zrobić uwagę na temat „postępowości” w sztuce – oczywiście taka kategoria jest kategorią o charakterze ideologicznym, gdyż postępowość musi zawsze mieć jakiś cel i musi mieć jakąś miarę. Jest to kategoria wielce, jak mi się wydaje, niebezpieczna, gdyż nie tylko ideologizuje ludzkie dokonania, ale jednocześnie (ze względu na dowolnie wyznaczone cele) może nimi manipulować. Czym kończy się każda, postępowość doskonale wiedzą prawie wszyscy rewolucjoniści, gdyż najczęściej nawołują oni do rewolucji właśnie w imię postępu.

Aspekt systematyczny

Użycie fotografii przez Kosutha jest jak najbardziej non-ikoniczne. Jak sam twierdzi omawiając znaną pracę *One and three chairs*, była ona jednym sposobem dla stworzenia dzieła nie ze względu na swoją formę, ale ze względu na idee, które to dzieło ma przekazywać. Dla Kosutha całe zaprzeczenie dotychczasowego dorobku kultury do czasu konceptualizmu jest związane z formą, która decyduje o naturze sztuki. Jeśli zakwestionuje się całą dotychczasową formę, zacznie się na nowo dyskurs nad istotą sztuki. Sam opisuje proces wykorzystania fotografii w następujący sposób: „Więc fotografii użyte, były zawsze czyste, zimne, faktualne, prawie naukowe – nieskomponowane tak dalece, jak tylko mogłem sobie poradzić i zawsze (sic!) dokonane przez kogoś innego, w celu uczynienia jasnym, że stały się one sztuką ze względu na ich użycie (w relacji) nie poprzez wybór estetyczny, kompozycję albo rzemiosło,” i dalej: „Fotografia była użyteczna jako środek, ponieważ ona mogła być wykorzystana do przedstawienia (świata) i (obiektywnego) dotknięcia nauki, podczas gdy fotografia sama jako obiekt kulturalny była rozpowszechniona do punktu, w którym została „naturalizowana” jako dana część świata. Kosuth przypisuje fotografii rolę pragmatyczną uważając ją za neutralne medium pozbawione, jakichkolwiek związków z tradycją malarstwa.

W tym momencie fotografia jak sam to ujmuję nie znaczy nic więcej niż farba. Uważa on, że w tym kontekście fotografię można określić jako medium pożyteczne, a nie jako narzędzie artystyczne, abstrahując od okresu, gdy cierpiała ona jak on to nazywa od konserwatyzmu, które trapiło malarstwo próbując uczynić jej techniczną definicję modernistyczną cnotą i sytuując ją wewnątrz kontrowersji Realizm/Modernizm.

Kosuth dąży do zdefiniowania fotografii jako narzędzia użytecznego, a nie artystycznego. Fakt, iż fotografia uzyskała akceptację wewnątrz „awangardy” – pisze Kosuth – po jej użyciu przez artystów we wczesnych latach 70 nie tylko zmieniła odczytanie jakiegokolwiek użytej fotografii wewnątrz kontekstu sztuki, lecz także oznaczało to, że bariery między „sztukami pięknymi” i fotografią wreszcie się skończyły. Jak dowcipnie uważa Kosuth, ostatni powrót do zdrowia „fotografii” jako innego artystycznego medium jest częścią procesu restrukturyzacji, która jest kulturalnym ubocznym produktem naszej maszyny ekonomicznej. W tym kontekście, – jak pisze Kosuth – fotografia, tak jak „sztuka konceptualna stała się zasymilowana wewnątrz struktury, która odtwarza ją w jej własnym podobieństwie.”

Podsumowanie

Ponieważ referowanie cudzych poglądów czasami mija się z celem, co Kosuth sądzi o fotografii jako takiej:

„Fotografia, jako wynalazek, była zarówno sztuką jak i techniką. Pogląd, jaki dała nam na świat, był w pewnej mierze akceptowalny, ponieważ była ona produktem naszej wizji świata i dokonała ona tego jako część tego samego procesu, który – wydaje się – dodaje „prawdę” nauce. To jest ta sugerowana „naukowa bezstronność”, która użycza fotografii sens „obiektywności”. Inaczej, aniżeli znaki

malarstwa, zdjęcie wydaje się organizować jego opinie w relacji do świata; nawet kiedy zdjęcia były w sposób oczywisty manipulowane, opinie wydają się mieć wszystkie więcej siły. Z sugerowanym „uczestnictwem” w świecie artykułującym, że „opinie” staną się różnicą.

W tym sensie jest to konstrukcja „nierealnego poprzez realność”. I dalej „Fotografia więc jako *artefakt* który sygnalizuje rodzaj przerwy od kulturowego systemu wierzeń, którego malarstwo jest częścią, mówi więcej aniżeli ono samo”.

Kosuth widzi również fotografię wśród reklamy, mediów informacyjnych itd. To jednak dzieje się w pół drogi między manipulacją w „realnym świecie” a zideologizowanym „materiałem”, z którego jest ona skonstruowana.

Czytając poglądy Kosutha na fotografię, możemy stwierdzić, iż są one dość radykalne. Od fotografii nie wymaga on bowiem niczego więcej, aniżeli byłaby on, bezstronnym i beznamiętnym narzędziem sprawnie ilustrującym idee artystyczne. Wszystkie inne jej społeczne zatrudnienia nic bowiem do niej nie dodają, a są jedynie częścią konfliktu między awangardą a kulturą masową.

¹ Podaję za: 1979, [w:] *Art After Philosophy and After: Collected Writings*, 1966–1990, Cambridge Massachusetts 1991, s. 183–190.