

Opis bibliograficzny: Urszula Czartoryska, „*Myśląca kamera*” *fetysz czy ogniwo badania świata?*, „Fotografia”, 1971, nr 9, s. 195-200

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: przekąźnik, konceptualizm, rejestracja

Tekst:

Pisząc o relacjach między fotografią i plastyką nie można pominąć zmian w tej materii, jakie się dokonały parę lat temu za sprawą tzw. sztuki konceptualnej (na łamach „Fotografii” pisał o niej Antoni Dzieduszycki — „Fotografia nieartystyczna”, nr 5/1971). Fotografia, zatracając tu swoje „prywatne” walory estetyczne i piętno autorskiego wykonania, przełamując reprodukcyjną służebność, spełnia albo rolę ważnego przekąźnika dokonań plastycznych, inną drogą nie dających się w ogóle sformułować, albo też stanowi jedyną formę bytowania dzieła. Sztuka konceptualna przybiera rozmaite formy i fotografia stanowi w niej tylko jeden z możliwych, ale charakterystycznych atrybutów. Ogólnie biorąc — zarówno w dziełach interesujących, jak i tych, które stanowią bezsprzecznie pomyłkę — sztuka ta w większości pragnie dążyć do zatarcia granicy między utworem artysty a czynnościami właściwymi człowiekowi w okolicznościach nie związanych ze sztuką, a przede wszystkim dewaluuje dotychczasową dominację „formy” nad właściwą treścią powziętej idei. Może ona objąć działania mające na celu dokumentację przyrodniczą, geologiczną, może wtapiać się w coś na kształt pomiarów fizycznych, zestawień umownych znaków np. matematycznych lub kombinacji słów, może stać się projektem mniej lub bardziej „bezinteresownych” absurdałnych zespołowych prac. Sztuka ta oskarża pośrednio obecną sytuację w sztukach plastycznych: masową niemal produkcję obrazów, zalewających rynek, często bezskutecznie siłących się na oryginalność, nie różniących się w istocie programem artystycznym.

W pewnych wypadkach artyści omawianego kręgu przywracają (podszyty aktorstwem) romantyczny gest, kiedy indziej ograniczają się do bezosobowych zabiegów, przejętych np. z techniki. W pewnych realizacjach powracają do pilnej obserwacji czy do kształtowania natury, lecz także wiele ciekawych realizacji celowo eksploatuje osiągnięcia cywilizacji, przede wszystkim nowoczesne środki przekazu.

Akt właściwy sztuce konceptualnej zatracza tradycyjną odświętność, wtapiając się w dzień powszedni — lub na odwrót, tworzy sztywne systemy absolutnie umowne, „obowiązujące” tylko w chwili jednorazowej prezentacji. Kiedy indziej znów utożsamia się z przedsięwzięciami absurdalnie pracochłonnymi, nie stroniąc od czynnika humoru. Niektóre jej dzieła celowo stanowią przedsięwzięcia przemijające — albo wskutek dystansu — niemożliwe do zobaczenia przez publiczność na własne oczy, wówczas to ekwiwalentem, czy nawet tożsamością dzieła jest jego prezentacja w postaci szkicu, opisu słownego, fotografii.

Pojęcie percepcji nowego dzieła sztuki jest szersze i odmienne od tradycyjnej percepcji estetycznej. Bo też zasadniczym jej jądrem jest powzięta idea — kreacyjna albo po prostu porządkująca czy wskazująca na istniejące w rzeczywistości fakty. Na percepcję składają się zatem w sposób równouprawniony doznania właściwe człowiekowi prymitywnemu (np. zadziwienie wobec form, które przyjęła ziemia), jak i poetycka intuicja, mówiąca o rzeczach urokliwych i obdarzonych życiem, a także refleksje współczesnego człowieka wysoce wykształconego i świadomego odniesień do literatury np. socjologicznej, znającego ponadto zasady użyteczności urządzeń elektronicznych. Percepcja np. „sztuki ziemi” (Michaela Heizera, Richarda Longa, Roberta Smithsona i in.) zarówno przypomina magiczne wzruszenie na widok monumentalnych menhirów prehistorycznych, jak i obejmuje nowoczesną świadomość nauki o ziemi, klimatologii oraz skojarzenia z zagadnieniami ochrony [s. 196] naturalnego krajobrazu i nowoczesnymi użytecznymi pracami podejmowanymi dziś na szerokich przestrzeniach, coraz bardziej zindustrializowanych. Ciekawsza jest chyba kwestia percepcji tych wytworów sztuki, ściślej nazywanej konceptualną, które nie ułatwiają widzowi zadania odwoływaniem się do przysłowiowej natury. Wiele faktów artystycznych to próby badania jakiegoś wycinka realności, badania np. językowej natury wszelkiego komunikatu, w tym także plastycznego (stąd zainteresowanie tekstami u Josepha Kossutha), badania z pogranicza testów psychologicznych, badania reakcji zmysłu wzroku na różne bodźce, mechanizmu pamięci wzrokowej, umiejętności kojarzenia odległych faktów i elastyczności wyobraźni. Zasadą działania omawianych plastyków jest m. in. odwołanie się do intuicji, do swobodnej ekspresji, do spontanicznych akcji, wywołujących spontaniczne reakcje, komponowanie czasem sztywnych układów, matematycznie wykreślonych, redagowanie ogólnych haseł o sztuce — które wszystkie razem wzięte ułatwiają widzowi poznanie własnej struktury psychofizycznej. Przy tym wszystkim tradycyjna „ekspresja” wcale nie jest uprzywilejowana w stosunku do „rejestracji”, choćby bardzo wąskiego wycinka realności.

Omówmy nieco szerzej te przedsięwzięcia, podejmowane przez uczestników ruchu, które tak czy inaczej czynią z fotografii swój istotny składnik. Należałoby je przeciwstawić tym

realizacjom, w których fotografia spełnia jeszcze tradycyjną rolę reprodukcji w stosunku do dzieła sztuki — choćby to dzieło było wielce awangardowe. Dla przykładu trzeba stwierdzić, że w stosunku do happeningu fotografia spełniała funkcję właściwie reporterską, uwieczniając przebieg jednorazowej happeningowej akcji. To rozróżnienie pozwala zrozumieć odmiennność sytuacji fotografii w sztuce konceptualnej: odmiennność ta polega na tym, że artysta zabiega o dossier fotograficzne traktując je nie jako wtórny środek rozpowszechniania, lecz integralną komponentę dzieła i jego właściwą egzystencję. Zresztą omówimy różne stopnie tej integralności, ściślejszy i luźniejszy związek zdjęcia z akcją autora — lub ich ostateczne utożsamienie.

W takim zastosowaniu fotografii na nowo zostały wydobyte jej istotne walory, które na co dzień przez powtarzanie wypadków życia straciły na świeżości. Fotografia jest „kanałem” w przeci-
[s. 197]wieństwie do sztuki, która jest „źródłem” — według rozróżnienia teoretyka sztuki z NRF, Maxa Bense. I fakt, że jest owym kanałem, zostaje z całą siłą wydobyty przez omawianych tu plastyków, bo też znaczny odłam sztuki konceptualnej i pokrewnej celowo sprowadza się do roli przekaznika, doniesienia, komunikatu, a nie „kreowanego” utworu. Neutralność zdjęcia, jego nieunikniona fragmentaryczność, zmusza artystę do innego zgoła aktu kreacji, jakim jest rejestracja lub wybór, uzasadnione wewnętrzną logiką. Sztuka ta w ogóle chętnie posługuje się arbitralnymi zasadami wyboru, a zatem fragmentaryczność zdjęcia podporządkowuje się świetnie tym zasadom.

Z grubsza można by stwierdzić, licząc się z płynnością podziałów i niemożliwością przewidywania, co jeszcze powstanie, że są trzy typy dzieł eksploatujących fotografię. Jeden z nich, zainicjowany, jak sędzę, przez Edwarda Ruschę z Kalifornii, utożsamia fotografię i zarazem dzieło sztuki ze „wskazaniem”, z prostym aktem dokumentacji wybranych niearanżowanych fragmentów rzeczywistości, usystematyzowanych według jakiegoś przyjętego, logicznego porządku. Drugi typ fotografii dokumentuje ślad działania artysty w taki sposób, że sama dokumentacja śladu jest celem tych poczynąń, tych zanikających w czasie znaków — czas odgrywa tu rolę istotną. Trzeci rodzaj to — o ile to można krótko określić — próby definiowania samych procesów kojarzenia wyglądu przedmiotów, mechanizmu pamięci, wyczucia skali, pojęcia o całości — za pomocą aluzji, analizy podobieństw, za pomocą zdjęć wynajdywanych w przeszłości, czy umieszczania odbitek w kontekście otoczenia, które dopiero z nimi prowokuje wyobraźnię.

Weźmy dla przykładu to, co tworzy od 1962 roku Edward Ruscha: albumy-katalogi zdjęć. W jednym wypadku jest to rodzaj katalogu fotografii 26 różnych kalifornijskich stacji benzynowych (1962), w innym — katalog zdjęć małych użytkowych sprzętów wytwarzających

ogień (jak zapalniczki do cygar itp.), w innym jeszcze — zestaw banalnych zdjęć atelierowych, pamiątkowych, kilku dziewczyn z 1955 (wystawiony przez Ruschę na zbiorowym pokazie w 1969). Ruscha w jednym z wywiadów zaakcentował wyraźnie, że jego fotograficzne książeczki o wyszukanej formie typograficznej nie mają nic wspólnego z tradycyjną formułą albumu:[s.198] „Jeśli będziecie oglądać moją książkę, zobaczycie, jak dobrze działa tu typografia — opracowałem ją całkowicie jeszcze zanim wykonałem zdjęcia. Nie dzieje się to dlatego, żebym miał coś ważnego do zakomunikowania o fotografii albo o stacjach benzynowych albo o czymkolwiek w tym rodzaju — chciałem jedynie dać jakąś spójną całość. Przede wszystkim zaś fotografie, które wykorzystałem, nie są artystyczne („arty”) w żadnym znaczeniu tego słowa. Sądzę, że fotografia umarła jako dziedzina sztuki: jedyne dla niej miejsce jest w sferze komercyjnej”. („Artforum”, February 1965). Ruscha zwrócił pośrednio uwagę na fakt, że seria obrazów — jakiegokolwiek one są — jest obrazem nowej jakości, że zatem fotografia, zawsze stosowana tak chętnie w postaci serii, zajmuje dziś w sztuce plastycznej ważną pozycję, jednocząc widoki rzeczy, zespolone dowolnym kryterium (w książeczce o ogniach pointę stanowi zdjęcie szklanki mleka). Tego rodzaju próby, zresztą często jałowe wskutek wtórności i naśladownictwa pomysłu, spotyka się w ostatnich latach nierzadko: Niemiec Max Becher na przykład kataloguje w podobny sposób — ale bez pointy — zdjęcia chłodnic z elektrowni lub słupów wysokiego napięcia. Wtórność i jałowość naśladowanego pomysłu jest zresztą losem wielu poczynąń, przynależnych do tego rodzaju sztuki.

Jan Dibbets już przez parę dobrych lat igra z fotografią, wykorzystując jej specyficzne „jednooczne” widzenie perspektywy: wyznacza białymi liniami na trawie takie figury geometryczne (trapezy), które na zdjęciu sugerują fałszywą perspektywę (domniemanego prostokąta), fikcyjną i złośliwą. W ostatnich latach Dibbets swoją rejestrację fotograficzną uczynił jeszcze bardziej arbitralną, a nawet blagierską: kolportuje na przykład rodzaj pocztówki z fasadą domu i własną podobizną, na fasadzie krzyżykiem oznaczone jest okno, z którego o określonej godzinie wychylił się przybierając taki a taki gest i minę. Podobny zamierzony egocentryzm — uwiecznienie na zdjęciu jakiegoś własnego wyczynu [s. 199] czy miejsca przebywania — stosują autorzy nierzadko, balansując na granicy blagi, niektórzy bez przekonywujących rezultatów. Są tacy, którzy np. własne zdjęcia, szczere jak przed komisją poborową, dołączają do pełnej dokumentacji własnej osoby — medycznej itp. Ci krytycy, którzy wobec sztuki konceptualnej wyrażają przychylność, lecz umieją w niej oddzielić wartości odnowicielskie od epatowania brutalnością — często oskarżają ten wulgarny egocentryzm o brak wyobraźni i ciągoty do fetyszyzmu, do mylenia „konceptji” z zabawą w czarnego luda (np. Michel Claura i René Denizot w „Les Lettres Françaises” jesienią 1969).

Niemniej zrozumieć trzeba, że owa krótkowzroczna, pozbawiona nieraz szerszych horyzontów „dokumentacja” — aż po wystawianie zupełnie błahych kompletów zdjęć wakacyjnych bez większego ładu i składu, aż po krzyżyki na zdjęciach „tu byłem” (jak na pocztówkach z domu wczasowego) — są naśladownictwem oryginalnej myśli podjętej przez wiodących autorów, aby przekaz artystyczny zbliżyć do zabiegu takiej czy innej rejestracji środkami niemalarskimi, mechanicznymi, neutralnymi. Kwestia jest delikatna, bo w realizacjach tych artystów, którzy pierwsi podjęli ideę rejestracji traktowanej jako przekaz sztuki — fotografowanie fragmentów świata było czynnością logiczną, uzasadnioną i oryginalną. Tak było m. in. w wypadku Roberta Smithsona, który od prezentowania na wystawie realnych próbek skał doszedł do wystawiania kompletu fotografii kamieni, usypisk i hałd; fotografie te wykonał na terenie przemysłowych nieużytków w Zagłębiu Ruhry w 1968 roku. Nie trzeba na owe zdjęcia patrzeć jako na „utwory” malarskie ani fotografię artystyczną (choćby np. Renger-Patzscha), lecz jako na przedłożenie przed oczy widza wycinka świata, wycinka po prostu zasługującego na chwilę uwagi.

Taką koncentrację uwagi, myślenie kategoriami niecodziennymi prowokuje też Smithson w inny sposób: wysypał na Wielkim Słonym Jeziorze w stanie Utah groblę w kształcie spirali, która w bezludnym krajobrazie jest dyskretnym śladem działalności ludzkiej i po której wędrowanie ku środkowi i z powrotem linią kręgów sugeruje szczególny rytm obserwacji czterech stron świata, pozycji słońca itp. Spirala Smithsona oczywiście znana jest wyłącznie dzięki fotografii, podobnie jak wiele innych realizacji, np. Michaela Heizera, Christo, Richarda Longa itp., wykonanych z dala od ośrodków miejskich. Fotografia utrwaliła tu ślad działania — nie samo działanie, które było faktem artystycznym, ślad rozkawałkowany na różne punkty widzenia, różne stopnie zbliżenia, różne godziny dnia i roku, różne pogody. Heizer powiedział: „Dzieło jest fotografowane poprzez jego dezintegrację” — kamera zapisuje rysunek wykopów, notuje ślad pozostawiony przez buldożery.

Lawrence Alloway, krytyk angielski, który najbardziej uważnie śledzi od wielu lat wzajemne stosunki fotografii i plastyki, w artykule „Artists and photographs” poświęconym sztuce konceptualnej („Studio International”, nr 4/1970) zanalizował szczegółowo pozycję, jaką zajmuje zdjęcie w realizacjach takich autorów, jak Heizer, Oppenheim, Ruscha itp. Alloway pisze między innymi „Dokumentacja fotograficzna ma charakter dowodu, ale nie jest reprodukcją w tym sensie, w jakim dotykany obraz albo przestrzenny przedmiot może być reprodukowany jako faktyczny obiekt. Fotografia dokumentalna jest podstawą wiary, że coś się wydarzyło”.

O tym, iż w wypadku znacznej części omawianych tu akcji, głównie „sztuki ziemi”, fotografia spełnia rolę nie kreacji, lecz „kanału” i nie trzeba jej traktować jako niezależnego utworu,

świadczy wiele wypowiedzi innych autorów. Donald C. Karshan pisząc wstęp do wystawy nowojorskiej „Conceptual art and conceptual aspects” (1970) cytuje słowa artysty, który jako jeden z pierwszych stosował fotografię, Douglasa Hueblera: „Stosuję kamerę jako «głupawę» narzędzie kopiujące, które służy jedynie do dokumentowania wszelkich zjawisk ukazujących się przed nim, wskutek warunków stworzonych przez obrany przeze mnie system”.

Przejdźmy do „kultu chwili”, który podjęli artyści tego kręgu i którego fotografia jest zaprzysiężonym atrybutem. Na równi z innymi, mechanicznymi sposobami rejestracji momentu, zdjęcie — od czasów Daguerre'a cenione za cechującą je migawkowość — służy do uchwycenia ulotnej chwili, przemijalnego układu obdarzonych ruchem przedmiotów, śladu słońca, sytuacji na ulicach miast. Oczywiście, jeśli artyści, uważający się za plastyków, zajmują się tego rodzaju rejestracją, to jest to przejaw zainteresowania zjawiskami, które dotychczas wymykały się kompetencji tradycyjnej sztuki. Jeden z krytyków podjął się porównania serii zdjęć Jana Dibbetsa, przedstawiających kolejne fazy przesuwania się promienia słońca na posadzce w ciągu jednego dnia — z obrazami Claude Moneta, na których wielki impresjonista utrwalił fazy oświetlenia katedry w Rouen o różnych porach dnia i nocy. Uczciwie stwierdzić należy, że porównanie to wypadło negatywnie dla Dibbetsa — oczywiście nie ze względu na walory artystyczne przedsięwzięcia, ale dlatego, że krytyk uznał, że „Dibbets podaje się za demiurga, przebiera w cudze piórka (fotografa), proponuje jakąś wydumaną mitologię, przymuszając się niejako do dokumentalnej anonimowości” (Rene Denizot). Wydumana mitologia, fetyszyzm migawkowej rejestracji, u którego początków leżało cenne i odświeżające z w r ó c e n i e u w a g i n a r e a l n o ś ć, skazane są w wielu wtórnych realizacjach na uwiecznianie błahostek, pozbawionych jakiegokolwiek autentycznego znaczenia, a prezentowanych — naiwnie lub cynicznie — przez autorów jako przemysłany system.

Jednocześnie z drobiazgowymi rejestracjami chwili w wydaniu „słonecznym” przez Dibbetsa, powstały podobne rejestracje wycinków życia miejskiego: Douglas Huebler kazał wykonać komplety zdjęć na ulicach Seattle i Nowego Jorku o tej samej wyznaczonej godzinie — i powstałe w ten sposób fotografie, ogniwa „świadectwa momentu”, wystawił jako własne dzieło. Na analogicznej [s. 200] zasadzie postąpił Brouwn, wykonując migawkowe zdjęcia ulic Haarlemu w Holandii.

Ciekawsze chyba niż te powtarzające się na wystawach plastycznych dokumenty lub pseudodokumenty, są to realizacje, w których autor oczekuje od zdjęcia fotograficznego — jakiegoś sformułowania przemyśleń, jakiejś ilustracji badań na temat ludzkiego systemu spostrzegania, pamiętania, kojarzenia. Tu oczywiście na pierwszym miejscu stoi Joseph Kossuth, który dostrzegł możliwość posłużenia się zdjęciem jako częścią dowodu, mającego

wykazać mechanizm powstawania asocjacji w umyśle widza. Posłużył się tautologią jako metodą: w 1965 roku przedstawił na wystawie eksponat, składający się z krzesła realnego, wielkiej fotografii owego krzesła oraz przybitej obok na ścianie kartki z tekstem z encyklopedii, dotyczącym słowa krzesło. Nie chodzi tu o sam sprzęt, ale o wskazanie na różnorodność metod poznawania świata przez człowieka, poznania dotykającego przedmiotów, rozróżniania ich na obrazie (fotograficznym) i posługiwania się słowami na określenie cech właściwych tym przedmiotom. W później podejmowanych realizacjach Kossuth akcentował przede wszystkim przekaz słowny, jako bardziej działający na wyobraźnię odbiorcy. Niemniej jego „tautologie” fotograficzne w połączeniu z przedmiotem i ze słowem są godne uwagi jako próba łącznego traktowania percepcji przedmiotów przez człowieka.

Na marginesie warto przytoczyć przykład, że są i inni autorzy, którzy łącznie z fotografią próbują zdefiniować wycinki świata za pomocą — efektów zapachowych. Na pograniczu zabawy działa w ten sposób Gerard Titus-Carmel, który wystawił np. fotografię krajobrazu wybrzeży morskich Północnej Irlandii — umieszczając na sali jednocześnie pojemniki z chemiczną substancją, której zapach imitował powiew autentycznego morza. Fotografia ewokuje tu wspomnienie realnego pobytu nad morzem, realnego obcowania z naturą, w którym istotnie zmysł węchu odgrywa pewną rolę.

Do sfery wspomnień odwołuje się inny artysta paryski, Christan Boltanski, który prezentuje widzowi album przefotografowanych faktycznych własnych zdjęć z dzieciństwa. Nie jest to tylko egocentryzm, jak to było w wypadku przytoczonych tu wyżej zdjęć np. autora „w stroju Adama”, gdzie chodziło tylko o płaską zgrywę. Boltanski wykazuje pewną wrażliwość, czyniąc twórczym swego wystąpienia głównie ulotną pamięć i jedyny pozostały ślad minionych chwil — czułą kliszę fotograficzną.

W pewnych wypadkach zaciera się granica między stosowaniem materiału zdjęciowego przez artystów spod znaku sztuki konceptualnej — a tymi realizacjami fotograficznymi, jakie podejmują np. Richard Hamilton czy Michael Snow, omówieni przeze mnie w artykule „Próby zintegrowania fotografii z plastyką” („Fotografia”, nr 4/1971). Najciekawsze próby Ruschy, Kossutha, Boltanskiego, Dibbetsa cechuje ten sam otwarty stosunek do rzeczywistości, co i prace Hamiltona i Snowa, to samo dociekliwe badanie mechanizmów ludzkiego myślenia i kojarzenia obrazów i przedmiotów. Człowiek jest bowiem jedyną istotą, u której widzenie jest nieodłączne od pamięci, od asocjacji, od wyobraźni wreszcie — i to właśnie zrozumieli ci, którzy umieli posłużyć się „myślącą kamerą”, a potrafili zarazem uchronić się przed jej fetyszyzacją.