

POLITYKA DOŚWIADCZENIA

MONOGRAFIE
FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

RADA WYDAWNICZA

Andrzej Borowski, Michał Buchowski,
Tomasz Kizwalter, Szymon Wróbel,
Antoni Ziemia

FUNDACJA NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

Agnieszka Rejniak-Majewska

POLITYKA DOŚWIADCZENIA

CLEMENT GREENBERG

I TRADYCJA FORMALISTYCZNEJ

KRYTYKI SZTUKI

TORUŃ 2017

Wydanie książki jest subwencionowane
w ramach programu Monografie
przez Fundację na rzecz Nauki Polskiej

Redaktor tomu
Patrycja Maj

Korekty
Magdalena Bizior-Dombrowska

Projekt okładki i obwoluty
Barbara Kaczmarek

Printed in Poland
© Copyright by Agnieszka Rejniak-Majewska
and Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
Toruń 2017

ISBN 978-83-231-3824-2

**WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu MIKOŁAJA KOPERNIKA**

Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05
e-mail: wydawnictwo@umk.pl
Dystrybucja: ul. Mickiewicza 2/4, 87-100 Toruń
tel./fax: +48 56 611 42 38, e-mail: books@umk.pl

www.wydawnictwoumk.pl

Wydanie pierwsze
Druk: Abedik Sp. z o.o.
ul. Glinki 84, 85-861 Bydgoszcz

*Wandzie Lisowskiej,
której przyjaźń i gościnność
były u początku tej pracy*

Spis treści

WPROWADZENIE	9
CZĘŚĆ I. MODERNIZM I FORMALIZM	
ROZDZIAŁ 1. W STRONĘ AUTONOMII WIDZENIA.....	21
ROZDZIAŁ 2. „EMOCJA ESTETYCZNA” I „FORMA ZNACZĄCA” – FORMALIZM ESTETYCZNY W KRĘGU BLOOMSBURY.....	33
ROZDZIAŁ 3. POCZĄTKI KRYTYKI FORMALISTYCZNEJ A MODERNIZM	47
ROZDZIAŁ 4. „KUBIZM I SZTUKA ABSTRAKCYJNA” – FORMALISTYCZNY MODERNIZM ALFREDA BARRA	55
CZĘŚĆ II. CLEMENT GREENBERG – MODERNIZM JAKO „KRYTYKA Z WEWNĄTRZ”	
ROZDZIAŁ 1. W KRĘGU „PARTISAN REVIEW” – BRECHT, AWANGARDA, ZAANGAŻOWANIE.....	75
ROZDZIAŁ 2. APOLLIŃSKIE OBLCICZE AWANGARDY	95
ROZDZIAŁ 3. CZYSTOŚĆ, PŁASKOŚĆ, OPTYCZNOŚĆ	113
ROZDZIAŁ 4. DOŚWIADCZENIE I DOKTRYNA	133
ROZDZIAŁ 5. WŁADZA SĄDZENIA I SPOŁECZNA GRA KONWENCJI	149
ROZDZIAŁ 6. MODERNISTYCZNY UNIWERSALIZM I ŻYDOWSKA TOŻSAMOŚĆ	161
CZĘŚĆ III. REWIZJE I KONTYNUACJE	
ROZDZIAŁ 1. „INNE KRYTERIA” I NOWE DOŚWIADCZENIA	179
ROZDZIAŁ 2. OBECNOŚĆ OBRAZU. POCHŁONIĘCIE I TEATRALNOŚĆ W KRYTYCE MICHAELA FRIEDA	187
ROZDZIAŁ 3. DOŚWIADCZENIE W POSZERZONYM POLU. STRUKTURALISTYCZNY FORMALIZM ROSALIND KRAUSS.....	205
ZAKOŃCZENIE.....	219
BIBLIOGRAFIA	227
NOTA BIBLIOGRAFICZNA	237
SUMMARY	239
INDEKS OSOBOWY	243

Wprowadzenie

We współczesnej, zarówno amerykańskiej, jak i europejskiej, literaturze na temat dwudziestowiecznej teorii i krytyki sztuki nazwisko Clementa Greenberga jest często przywoływane jako znak rozpoznawczy odrzuconego typu myślenia, którego nikt nie śmiałyby podtrzymywać. Ów porzucony zestaw idei bywa określany jako „Greenbergowski redukcjonizm” i „esencjalizm w podejściu do medium”¹, „modernistyczny paradygmat materialnej autonomii dzieła”, ideał „czystej optyczności” i „czystego malarstwa”². Częstotliwość odniesień do jego koncepcji zdaje się świadczyć o tym, że jest to autor, którego nie można pominąć. Amerykański krytyk jawi się jako patron przebrzmiałego, choć wciąż krytykowanego, modernistycznego paradygmatu, podczas gdy źródła i zakres oddziaływania tego wzorca pozostają mgliste i nieokreślone – sprowadzone do jednego nazwiska. Sytuacja ta rodzi wątpliwość: jeżeli perspektywa myślenia Greenberga rzeczywiście była tak wąska i ograniczona, to czym uzasadnić jej doniosłość i towarzyszącą jej aurę autorytetu?

Pytanie to było pierwszym powodem zajęcia się bliżej krytycznym dorobkiem Clementa Greenberga oraz próby przeczytania jego tekstów na nowo, nie ograniczając się do lektury jego najbardziej kanonicznych i najczęściej przywoływanych prac. Lektura ta przyniosła wiele odkryć i niespodzianek, lecz moim celem nie jest w tym miejscu dowartościowanie czy apologia postaci amerykań-

¹ Zob. W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2013, s. 243 i 251–252; B. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, MA–London 2003, s. 562; Ch. Harrison, *Essays on Art & Language*, Cambridge, MA–London 2001, s. 14.

² J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla i P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 27; V. Burgin, *The End of Art. Theory. Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, NJ 1988, s. 30–32 i 66.

skiego krytyka. Działalności krytycznej Greenberga nie sposób dziś postrzegać inaczej niż w perspektywie historycznej – jako głos usytuowany w konkretnych społeczno-kulturowych realiach. Jednocześnie, trudno uniknąć poczucia, że teoretyczne implikacje tej myśli wykraczają poza lokalny i kontekstowo ograniczony horyzont. Cel prezentowanej książki jest więc podwójny: z jednej strony jest nim uchwycenie specyficznej dynamiki, teoretycznych ram i drogi kształtowania się stanowiska Greenberga. Z drugiej, chodzi o zrozumienie, jak stworzony przez tego amerykańskiego krytyka model interpretacji sztuki nowoczesnej sytuował się na szerszej geograficznie i historycznie mapie modernistycznej sztuki i jej teorii. W jakim stopniu Greenbergowski formalizm wyrastał z estetycznych i artystycznych założeń wypracowanych i ugruntowanych wcześniej w europejskim modernizmie, zwłaszcza w kręgu formalistycznej krytyki i historii sztuki? Na ile Greenberg podsumowywał i streszczał wypracowaną wcześniej doktrynę autonomii sztuki, a na ile zdefiniował ją na własnych, odrębnych zasadach? Czym są motywowane współczesne „powroty” do Greenberga i jakie wątki jego myślenia znajdują dziś kontynuację, mimo przeważającej krytyki?

Dyskursy krytyki artystycznej można różnie analizować. Dla historii sztuki są one przede wszystkim cennym źródłem w badaniach nad procesami artystycznej recepcji, ustalania i utrwalania artystycznych kanonów. Społecznie zorientowana historia sztuki traktuje je jako aktywny czynnik i dokument określonego społecznie i historycznie pola sztuki – organizujących je konfliktów, napięć i trybów argumentacji. Obok innych instytucjonalnych mechanizmów, krytyka kształtuje bowiem pewien porządek widzialności i czytelności w obszarze sztuki – na bieżąco tworzy jej własną historię. Język krytyki i wyrażające się w nim wybory są zawsze, *explicite* bądź *implicite*, sferą artykulacji aksjologicznych postaw, ideologicznych orientacji i interesów. I nie chodzi tu o dyskusje dotyczące problemów pozornie spoza obszaru sztuki, lecz o to, jakie sposoby myślenia, dyspozycje podmiotowe i formy oczekiwań są prezentowane i rozwijane w dyskursie o sztuce. Krytyka nie tylko wyrokuje o artystycznej randze wybranych zjawisk, ale ukierunkowuje sposoby odbioru oraz możliwe sposoby eksplikacji i wartościowania doświadczeń. Sama

przy tym częstokroć prezentuje się jako głos płynący z indywidualnego przeżycia i doświadczenia – ustanawiając zarazem określone wzorce odbioru, sterując naszą uwagą i rozumieniem.

Użyte przeze mnie określenie „polityka doświadczenia” dotyczy właśnie owego wpisanego w krytyczną działalność procesu definiowania skali wrażliwości i horyzontu rozumienia. Sformułowanie to nabiera szczególnie znaczenia w odniesieniu do Greenberga, który stale podkreślał w swoich tekstach rolę bezpośredniego doświadczenia i kontaktu ze sztuką. Zaufanie pokładane w doświadczeniu, związana z nim pisarska retoryka, sugerująca bliskość estetycznego odczucia i obserwacji, wzmacniały perswazyjną siłę formułowanych przez niego opinii i ocen. Doświadczenie artykułowane w estetycznych osądach i w formalnych opisach było jednak w określony sposób ukierunkowane i selektywne – poddane swoistej dyscyplinie. Mówiąc o polityce doświadczenia, chciałabym uchwycić oba obecne tutaj aspekty – subiektywnego sposobu odczuwania, jak też limitującej i kształtującej go pojęciowej ramy. Przyjęta w tej pracy perspektywa wiąże się z chęcią przywrócenia pojęcia doświadczenia, to znaczy z przekonaniem, że pozostaje ono nieredukowalne do systemu dyskursywnych podziałów i opozycji, nawet jeśli samo jest ich nośnikiem. Założenie to nie polega jednak na wierze w istnienie jakiejś odrębnej, izolowanej sfery wewnętrznej, w której doświadczenie byłoby ulokowane³. Percepcyjne nastawienia, formy uwagi, sposoby doświadczania są splecione z formami mówienia i pisanania – jest to kulturowo ukształtowana część naszego mentalnego wyposażenia, przyswajanego i reprodukowanego nieświadomie, ale też zmiennego, otwartego na różne warianty, podlegającego przekształceniom. Jednostkowość przeżywanych sytuacji i zdarzeń istnieje w dialektycznym napięciu z tymi utrwalonymi, choć nie niezmiennymi, wzorcami. Sztukę nowoczesną, z jej eksperymentalnym nastawieniem, często postrzega się jako pole ćwiczebne dla nowych form podmiotowości i doświadczenia, mające potencjał poszerzania

³ Zob. M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008, s. 560–563 i 572–573.

wyobraźni i naszej świadomości samych siebie. Krytyka sztuki, operując w porządku znaczeń, daje możliwość artykulacji i translacji owych doświadczeń, ale dokonuje też swoistej ich reglamentacji. Mając to na uwadze, głównym przedmiotem zawartych w tej książce analiz chciałabym uczynić specyficzne wzorce doświadczenia, angażowane i legitymizowane w formalistycznych dyskursach krytyki sztuki.

Rozpatrywanie formalistycznej tradycji krytyki sztuki w aspekcie jej związków z konkretnymi praktykami artystycznymi oraz implikowanych odbiorczych nastawień i oczekiwań jest zarazem próbą przełamania utrwalonych wyobrażeń na temat formalizmu jako chłodnej, bezosobowej metody, bądź koncepcji arbitralnie izolującej fakty artystyczne od innych zjawisk. Dwudziestowieczne formalizmy – w teorii literatury, w estetyce, w metodologii historii sztuki – można postrzegać łącznie jako wyraz modernistycznej wiary w autonomiczne znaczenie formy artystycznej i ukrytą w niej siłę działania. Można też – jak sugerował Michel Foucault – widzieć je jako koncepcje wyrażające znamienne dla nowoczesności, konstruktywistyczną wizję rzeczywistości – kładące nacisk na formatywną siłę ludzkiego umysłu i percepcji, i w tym sensie spokrewnione ze strukturalizmem⁴. Uogólnione pojęcie formalizmu ma jednak tę wadę, że przy mniej czy bardziej trafnych rozpoznaniach co do jego teoretycznych przesłanek pozostaje ono daleko idącą abstrakcją. Słuszne skądinąd typologiczne podziały na formalizm estetyczny (przez niektórych badaczy identyfikowany jako „czysty formalizm”)⁵, metodologię i formalistyczną orientację w praktyce artystycznej⁶, nie do końca rozwiązują problem rzeczywistych powiązań i zróżnicowań, pomijają bowiem swoistość poszczególnych tradycji myślowych i ich pragmatyczne, komunikacyjne konteksty. Co więcej, przedmiotem takich klasyfikacji stają się teorie i poglądy, które

⁴ M. Foucault, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. i wstęp D. Leszczyński i L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000, s. 294.

⁵ P. Crowther, *Transhistorical Image. Philosophizing Art and Its History*, Cambridge 2002, s. 7–12.

⁶ B. Dziemidok, *Formalizm artystyczny*, w: idem, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002, s. 54–66.

często dopiero *ex post* były określane jako formalistyczne. Szczególnym paradoksem formalizmu – o czym na gruncie teorii literatury przypomina Danuta Ulicka – jest to, że w swojej dwudziestowiecznej historii pojęcie to częściej funkcjonowało jako narzucana z zewnątrz etykieta czy nawet inwektywa niż jako dobrowolnie wybrane określenie krytycznych stanowisk⁷. Twórcy awangardowi, lewicowo zaangażowani intelektualiści, wreszcie komunistyczni ideolodzy używali tego terminu, by piętnować artystów i teoretyków nie dość zaangażowanych i nie dość radykalnych. Słowo „formalizm” oznaczało mniej więcej tyle co paseistyczny estetyzm, choć niewiele mogło to mieć wspólnego z przekonaniami i działaniami atakowanych. Obawa przez niechcianą „łatką” formalizmu – jak pokazywał Yve-Alain Bois w artykule *Whose Formalism?* – nadal bywa problemem⁸. Na umocnienie negatywnych skojarzeń wpływało również to, że dwudziestowieczne formalistyczne teorie sztuki i literatury swój utrwalony kształt uzyskały niekiedy w kontekstach geograficznie i czasowo odległych od ich początków, w procesie (auto)historyzacji i (auto)kanonizacji jako akademickiej doktryny. Wyjściowe intuicje i założenia podlegały w rezultacie puryfikującej i petryfikującej obróbce. Proces schematyzacji, spleciony z zabiegiem ich upowszechniania, stanowił o dwuznacznym sukcesie formalistycznych koncepcji, które w swojej wtórnej wykładni stały się własnymi „widmami”.

By ten efekt odwrócić, potrzebne jest uhistorycznienie krytycznych koncepcji i teorii – odczytanie ich jako usytuowanych, jednostkowych projektów i dyskursywnych zdarzeń. Wymaga to innej lektury niż klasyczna rekonstrukcja doktryny, która zwykle nadaje jej kształt bardziej ogólny i normatywny. Na gruncie teorii literatury, w odniesieniu do cieszącej się niesłabnącym zainteresowaniem rosyjskiej szkoły formalnej, takich kontekstowych, historycznych analiz jest wiele. Pozwoliły one naświetlić nie tylko skomplikowane myślowe genealogie, ale też biograficzne i polityczne odniesie-

⁷ D. Ulicka, *Widma formalizmu*, w: eadem, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2007, s. 80–83.

⁸ Y.-A. Bois, *Whose Formalism?*, „Art Bulletin” 1996, Vol. 78, No. 1, s. 9.

nia teoretycznych pojęć⁹. Nowsza historia sztuki, zwracając się ku postaciom „ojców” dyscypliny i protagonistów badań stylistyczno-formalnych: Aloisa Riegla i Heinricha Wölfflina, również wydobyla w ich metodologicznych założeniach, obok inspiracji i źródeł filozoficznych, ukryte motywacje etyczne i światopoglądowe¹⁰. Z jednej strony, przyjęty przez tych badaczy model naukowego myślenia i ich estetyczny uniwersalizm wiązał się z postawą liberalną, niechętną nacjonalistycznym tendencjom, z drugiej – jak wskazał między innymi Matthew Rampley – „polityczna nieświadomość” perspektywy badawczej Riegla i innych reprezentantów szkoły wiedeńskiej była uwikłana w bieżącą politykę kulturalną habsburskiego imperium¹¹. Formalistyczna teoria estetyczna Rogera Fry’a i Clive’a Bella, oraz jej związki z kręgiem Bloomsbury Group, także zostały szczegółowo opisane w kontekście artystycznych, polityczno-swiatopoglądowych i obyczajowych przemian epoki¹². Problem zmieniających się odczytań koncepcji Greenberga to kwestia zasługująca na osobne omówienie – powrócę do niej w innej części tej książki. W tym miejscu warto jednak wspomnieć o jednej z nowszych interpretacji o historycznym profilu, jaką jest monumentalna praca Caroline Jones *Eyesight Alone. Clement Greenberg’s Modernism and the Bureaucratization of the*

⁹ D. Ulicka, op. cit.; M. Shore, *Kosmopolityzm, awangarda i utracona niewinność Europy Środkowej*, w: eadem, *Nowoczesność jako źródło cierpień*, tłum. M. Sutowski, Warszawa 2012; S. Boym, *Poetyka i polityka uniezwyklenia. Wiktor Szklowski i Hannah Arendt*, tłum. E. Mikina, w: *Uniezwyklenie*, red. F. Recchia, Gdańsk 2012.

¹⁰ M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, MA–London 1993, s. 34–47 i 94–122; D. Reynolds Cordileone, *Alois Riegl in Vienna 1875–1905. An Institutional Biography*, Farnham 2014; M. Warnke, *On Heinrich Wölfflin*, transl. D. Levin, „Representations” 1989, Vol. 27, s. 172–187.

¹¹ M. Rampley, *Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School*, „Art Bulletin” 2009, Vol. 91, No. 4, s. 446–462.

¹² *The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell, and Duncan Grant*, ed. R. Shone, London 2002. Ważną rolę odgrywają tu też nowe edycje i antologie tekstów wcześniej rozproszonych, jak *A Roger Fry Reader*, ed. Ch. Reed, Chicago 1997. Wynikające z nich kontekstualizacja i relatywizacja kanonicznego obrazu formalistycznej krytyki spotykała się skądinąd z oporem. Zob. H. Kramer, *Bloomsbury Revisited: Postmodern Roger Fry* (rev. *A Roger Fry Reader*, ed. Ch. Reed), „The New Criterion” 1997, styczeń.

*Senses*¹³. Książkę Caroline Jones można wskazać jako wzorcową pod względem metodologicznym analizę autorskiej taktyki, wychodzącą od konkretnych gestów i sformułowań Greenberga, by pokazać przez nie, jak sytuował się on jako krytyk wobec dostępnych zjawisk artystycznych i współczesnego świata sztuki. Zaproponowane przez tę autorkę ujęcie i jej diagnoza dotycząca dyscypliny zmysłowości, jaką widzi ona w Greenbergowskim podejściu do sztuki: to znaczy tendencji do racjonalizacji, specjalizacji i optymalizacji postrzegania, które sumuje ona w pojęciu „biurokratyzacji zmysłów” – czerpie z metody krytycznej Michela Foucaulta, ale jest też wyczułone na indywidualny, psychobiograficzny kontekst wyborów Greenberga. Choć ostateczne tezy tej pracy, mówiące o technologicznych warunkowaniach nowoczesnego sensorium, zdają się niekiedy nazbyt ogólne i luźno związane z postacią amerykańskiego krytyka, to podejście prezentowane przez Jones jest mi tutaj szczególnie bliskie. Nie tylko precyzyjnie dostrzega ona bowiem to, co w krytycznej działalności Greenberga wyrażało się w jego apodyktycznym stylu i skłonności do bezpardonowego narzucania własnych ocen, ale wskazuje też na specyficzne motywacje takiej postawy, związane z drogą jego krytycznej kariery.

Zawarte w tej książce analizy są poświęcone Greenbergowi, ale też jego następcom i poprzednikom w obszarze angloamerykańskiej krytyki sztuki. W pierwszej części uwzględniam zatem także formalistyczną estetykę Rogera Fry’a i Clive’a Bella, będącą próbą uzasadnienia współczesnej im sztuki, jak też znaczące dla ugruntowania formalistycznej interpretacji sztuki nowoczesnej, zarówno w Stanach Zjednoczonych jak w Europie, stanowisko Alfreda Barra. Skupiam się tutaj zwłaszcza na historycznych koneksjach i paralelach między formalistyczną krytyką a modernistycznymi programami artystycznymi w pierwszych dekadach XX wieku, w tym na procesie, który w skrócie można nazwać „formalizowaniem modernizmu” – nakładaniu formalno-stylistycznej optyki na historię sztuki nowoczesnej i awangardowej. Jak wiadomo, historyczne nurty awangardy,

¹³ C. Jones, *Eyesight Alone. Clement Greenberg’s Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago–London 2005.

niezależnie od właściwej im retoryki zerwania, budowały też własny obraz, czy też własne obrazy artystycznej tradycji. Pytanie, dlaczego postrzeganie historii tej sztuki przez pryzmat formalnych przemian było ujęciem tak częstym i trwałym.

Część druga stanowi szczegółową analizę krytycznych założeń Clementa Greenberga. Staram się tutaj śledzić zarówno jego spostrzeżenia dotyczące konkretnych zjawisk artystycznych, jak i bardziej ogólne diagnozy i refleksje na temat doświadczenia sztuki, roli krytyki artystycznej i historii modernizmu. Siłą rzeczy oba te wymiary – jednostkowe sądy i teoretyczne założenia – są ze sobą ściśle związane, lecz warunkują się one nawzajem w sposób, który ma własną dynamikę i który w tekstach Greenberga nie zawsze składa się w zgodną całość, przeciwnie, wytwarza wewnętrzne napięcia. Greenbergowska koncepcja sztuki nowoczesnej nie jest monolitem – usiłując zrekonstruować jej myślowe tropy, chcę pokazać, że nie była ona tak bardzo jednostronna i jednorodna, jak zwykli sugerować jej przeciwnicy, i że jej kształt i charakter zmieniał się z biegiem czasu. Autonomistyczne i izolacjonistyczne pojęcie sztuki, jakie Greenberg przyjmował, nie tylko wynikało z założonego przez niego ograniczenia funkcji sztuki do sfery czysto estetycznych wartości. Estetyczny autonomizm – jak usiłuję pokazać – był szerszą, choć nie mniej rygorystyczną wizją subiektywnego i społeczno-kulturowego porządku. Wymowny jest w tym aspekcie teoretyczny spór Greenberga z dziełem Marcela Duchampa – twórcy, który urósł do roli symbolicznego patrona sztuki nowoczesnej w momencie, kiedy autorytet Greenberga i przyjęta przezeń narracja wchodziły w fazę kryzysu.

Część trzecia jest próbą przeniesienia tych rozważań w bardziej współczesny kontekst. Staram się tu uchwycić zarówno przyczyny i konteksty sporu wokół myśli Greenberga, jak i mniej czy bardziej jawne nawiązania do jego koncepcji. Zastanawiając się nad dalszymi losami Greenbergowskiej wykładni modernizmu, odwołuję się tu do autorów, którzy często są uznawani za jego „uczniów” i kontynuatorów – Michaela Frieda i Rosalind Krauss. Ich propozycji nie można rzecz jasna traktować jako prostego przedłużenia sposobu myślenia Greenberga – są one interesujące jako próby przewyżcien-

żenia czy też przepracowania i krytycznej rewizji tego, co po nim dziedziczą. Choć obrane przez nich kierunki myślenia są różne, to w podejmowanej przez Frieda i Krauss problematyce – w podkreśleniu fenomenologicznego wymiaru doświadczenia sztuki, a także roli medium artystycznego działania – można widzieć rozwinięcie pewnych typowo Greenbergowskich wątków. Stanowiska tych autorów z jednej strony zdają się potwierdzać bardziej ogólne odejście współczesnej historii sztuki od związanego z formalizmem historycyzmu, jak też utratę wiary w pewność czysto wizualnej oceny, z drugiej – jak chcę tutaj pokazać – pozostają świadectwem, że nie wszystko, co kryje się pod pojęciem formalizmu, należy obecnie do zamkniętej przeszłości.

CZĘŚĆ I

Modernizm i formalizm

ROZDZIAŁ 1

W stronę autonomii widzenia

Zawrót głowy był coraz silniejszy; Bergotte wlepił wzrok w bezcenną ścianę, jak dziecko wpatruje się w żółtego motyla, którego pragnie pochwyć. „Tak powinienem być pisać – powiedział sobie – Moje ostatnie książki są za suche; trzeba było je pociągnąć kilka razy farbą, uczynić każde zdanie cennym samo w sobie, jak ten fragment żółtej ściany”.

Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*

Jak pokazał Pierre Bourdieu w swojej analizie francuskiej literatury czasów Gustave’a Flauberta, dziewiętnastowieczny wynalazek „sztuki czyste” pojawił się w szczególnych warunkach społeczno-historycznych, w okresie przebudowy społecznych hierarchii i kształtowania się nowych form subiektywności, naznaczonych oddziaływaniem nowoczesnej, wielkowiejskiej rzeczywistości. Uproszczeniem byłoby widzieć w tym pojęciu jedynie eskapistyczny wymysł zmęczonych życiem estetów. Kulturowy arystokratyzm spotykał się tu bowiem ze specyficzną cechą wrażliwości, która w reakcji na nudę i rutynę codzienności, na „mieszczański” praktycyzm i nawyk klasyfikacji, poszukiwała momentów spotęgowanego widzenia, świeżego, wzmożonego odczucia rzeczywistości¹. Przedstawiony przez Marcela Prousta w przywołanym wyżej fragmencie opis śmierci Bergotte’a stanowi skrajną egzemplifikację takiego stanu. Wpatrywanie się w „szacowną materię kawałka żółtej ściany” na obrazie Jana Vermeera van Delft – bezpośrednio, intensywne odczucie jakości, która jest czysto malarzką jakością formy, koloru i faktury, jest opisane jako momentalne

¹ Zob. P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2003, s. 170–171.

doznanie transcendencji. Zdaniem Hansa Beltinga tę Proustowską scenę można uznać za emblematyczny przykład nowoczesnej abstrakcji w pojmowaniu sztuki² – dzieło nabiera *quasi*-sakralnej wartości jako przedmiot subiektywnego przeżycia; zawieszenie wszelkich treściowych odniesień jest możliwe dzięki temu, że staje się ono niejako zwierciadłem podmiotu – miejscem, gdzie jest rzutowane jego pragnienie i gdzie odnajduje on siebie³. Ten oderwany sposób odbioru może się wydawać wyrazem czysto subiektywnego nastawienia, obojętnego na przedstawieniowe treści obrazu. Trudno byłoby jednak nazwać go w kantowskim znaczeniu zdystansowanym, „bezinteresownym”, formalnym oglądem. Na próżno szukalibyśmy na płótnie Vermeera zobaczonego tam przez Bergotte’a „fragmentu żółtej ściany”. Siła Proustowskiego opisu polega na tym, że sugerowany moment skrajnego napięcia, witalnego poruszenia i „zawrotu głowy” jest oddany przez figuratywną grę obrazów, rozsadzających przedmiotowe granice, zaznaczających nierozdzielność percypowanej materii i wrażenia, tego, co obiektywno-przedmiotowe i subiektywne. Opiszana w ten sposób hipnotyczna moc malarskiego obrazu mieści się w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń o duchowej mocy i transcendencji sztuki, lecz zamiast błogiej egzaltacji, to, co przeżywa Bergotte, okazuje się dramatyczną kulminacją; moment absolutnej jasności i napięcia świadomości jest tu dosłownie jej kresem⁴. Co istotne, wizja „czystej” sztuki i duchowego uniesienia zo-

² Na temat „abstrakcji świadomości estetycznej” wywodzącej się z estetyki Immanuela Kanta zob. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Kraków 1993 (rozdział *Subiektywizacja estetyki przez Kantowską krytykę w części pierwszej*). Na temat tendencji do wirtualizacji przedstawienia jako typowej cechy zachodniego myślenia o sztuce, znajdującej swą kulminację w koncepcjach formalistycznych, zob. D. Summers, *Real Spaces. World Art. History and the Rise of Western Modernism*, London 2003.

³ H. Belting, *The Invisible Masterpiece*, transl. H. Atkins, London 2001, s. 228–230.

⁴ W komentarzach do tego fragmentu dzieła Prousta zwracano uwagę, że opis śmierci Bergotte’a, widzenia obrazu oraz następujący potem opis witryny z książkami zmarłego – znakami pisarskiej nieśmiertelności, jest skoncentrowany wokół motywu „zbawienia przez sztukę”. Zob. T. Whittington, *The Syllables of Time: Proust and the History of Reading*, Leeds 2009, s. 91; A. Rosales-Rodriguez, *Dzieło sztuki jako podmiot. Najpiękniejszy obraz Marcela Prousta*,

staje spleciona przez pisarza z materialnym detalem i prozaicznymi szczegółami całego zdarzenia. Proustowska ekfrazja doprowadza nas na próg formalistycznej estetyki, ale w niej się nie mieści – nie zmierzania bowiem do obiektywizacji formy obrazu, a skupia się na płynnej realności przeżycia.

Skoncentrowanie na malarskiej materii i zmysłowych efektach w krytyce artystycznej tego okresu nie było czymś całkiem nowym. Wrażliwość na formalne niuanse, na działanie linii, kompozycji, koloru pozostawała ważną częścią wypowiedzi na temat malarstwa, począwszy od *Salonów* Denisa Diderota, po krytyczne recenzje pisane przez Charles'a Baudelaire'a. Zainteresowanie warsztatowymi aspektami malarstwa było zakorzenione w istocie w samym akademickim systemie kształcenia i oceny, gdzie poprawna i umiejętna forma przedstawienia skupiała często więcej uwagi niż treść⁵. Autorzy piszący o sztuce potwierdzali niejako swoje znawstwo i kompetencje, zwracając uwagę nie tylko na mimetyczne zdolności twórcy, ale też na techniczne i estetyczne walory przywoływanych dzieł. Nakładała się na to także charakterystyczna w pisarstwie końca XIX wieku gotowość do rozkoszowania się nieuchwytnymi jakościami malarskiego *métier* i zmysłowością ich literackiego opisu⁶. Figuralna treść i ekspresja pozostawały przy tym wciąż ważną częścią sposobu odczytywania dzieł; subiektywne wrażenie i wywoływany przez dzieło wewnętrzny rezonans były częstokroć bardziej podkreślane niż obiektywne cechy formalnej struktury. Koncentracja na zmysłowej warstwie dzieła, przekonanie o jego samoistnym estetycznym oddziaływaniu – niezależnym od treści i funkcji, głoszone pod hasłem *l'art pour l'art*, miały na celu przede wszystkim uwolnienie

w: *Podmiot/podmiotowość. Artysta – historyk – krytyk*, red. M. Poprzęcka, Materiały Sesji SHS, Warszawa 2011, s. 111–112.

⁵ Zob. G. P. Bellori, *Żywoty malarzy, rzeźbiarzy i architektów nowożytnych*, w: *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce, 1600–1700*, red. J. Białostocki, M. Poprzęcka i A. Ziemia, Warszawa 1994, s. 345–346; R. de Piles, *Wykład zasad malarstwa*, w: *ibidem*, s. 596–597.

⁶ Zob. E. Goncourt, J. Goncourt, *Sztuka XVIII wieku*, tłum. J. Guze, Warszawa 1981.

sztuki od dydaktycznych i utylitarnych zobowiązań⁷ – lecz jako takie nie były jeszcze metodą opisu ani gotową teorią.

Formalizm estetyczny i formalistyczne koncepcje w badaniach nad sztuką wyłoniły się wraz z dążeniem do autonomizacji obszaru sztuki, ale też w opozycji wobec romantycznego emotywizmu i subiektywizmu. Pojęcie formy jako dającej się zobiektywizować struktury odgrywało tu rolę swoistej zapory, zabezpieczającej przed przyływem niekontrolowanych, subiektywnych skojarzeń i uczuć. Z tym pojęciem wiązało się normatywne oczekiwanie, że postawa wobec dzieła powinna polegać na skupionej, bezinteresownej uwadze, oczyszczonej z przygodnych, jednostkowych skojarzeń. Ów antyemocjonalistyczny, obiektywistyczny ton znacznie silniej i wcześniej dał się słyszeć na gruncie niemieckim niż we Francji, miał tam bowiem umocowanie w Kantowskiej koncepcji formalnego oglądu. Za pierwszą artykulację formalistycznej teorii sztuki uznaje się na ogół stworzoną w połowie XIX wieku estetykę muzyczną Eduarda Hanslicka. Ten austriacki krytyk, zwolennik wiedeńskiego klasycyzmu, wcześniejszy przyjaciel, lecz z czasem zdecydowany antagonistą Richarda Wagnera, w rozprawie *Vom Musikalisch-Schönen* (*O pięknie muzycznym*, 1854) zdecydował się odciąć od dominującej w tym czasie koncepcji muzyki jako języka emocji. Istotne piękno muzyki – twierdził – polega wyłącznie na jakości tonów i ich powiązań, które można docenić w postawie estetycznego skupienia. Skłonność do poddawania się falom emocjonalnych nastrojów podczas słuchania muzyki Hanslick określał jako „patologiczną” – posługiwał się w tym miejscu tym samym terminem, który w tekstach filozoficznych Immanuela Kanta odnosi się do zewnętrznych, materialno-zmysłowych pobudzeń, lecz który w czasach Hanslicka niósł przede wszystkim pejoratywne skojarzenia z chorobą, mentalną ułomnością i brakiem psychicznej kontroli⁸. Skłonność do ulegania hipnotycznej, narkotycznej sile muzyki Hanslick przedstawiał jako

⁷ Th. Gautier, *Ze „Wstępu” do „Panny de Maupin”*, tłum. T. Żeleński-Boy, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce, 1700–1870*, red. E. Grabska i M. Poprzeczka, Warszawa 1974, s. 402–405.

⁸ R. M. Anderson, *Polemics or Philosophy? Musical Pathology in Eduard Hanslick’s “Vom Musikalisch-Schönen”*, „Musical Times” 2013, Vol. 154, No. 1924, s. 67.

znak percepcyjnego otępienia i niezdolności do śledzenia niuansów: „na wół przytomni, zanurzeni w swoich fotelach, owi muzyczni entuzjaści pozwalają się unosić i kołysać wibracjom tonów, miast śledzić je uważnym okiem (sic!)”⁹. Przeciwstawiał więc skupioną percepcję, skoncentrowaną na śledzeniu wewnętrznych relacji, odbiorowi emocjonalnemu, oderwanemu od konkretnej dźwiękowej struktury (*Tongebilde*). Argumentacja Hanslicka dotyczyła tyleż stylu odbioru, co charakteru samych utworów. Uznając za właściwą treść muzyki jej strukturę dźwiękową, opowiadał się po stronie muzyki absolutnej, źle natomiast oceniał formy podporządkowujące muzykę literaturze, takie jak muzyka programowa, a w szczególności opera¹⁰. Owa obrona muzycznej czystości przypominała w pewnym stopniu zasadę rozdzielności sztuk sformułowaną przez Gottholda Lessinga w *Laokoonie*, mówiącą o odrębności właściwych poszczególnym dziedzinom sztuki środków. Podobnie jak Lessing, Hanslick bronił klasycznej potrzeby umiaru i zachowania jasnych, czytelnych granic¹¹.

Przyjęte przez Hanslicka przekonanie, że nieuwarunkowana użytecznością, niezależna od treści pojęciowej i zmysłowej przyjemności kontemplacja formy stanowi właściwą domenę sztuki muzycznej, opierało się na adaptacji pewnych pojęć Kantowskiej estetyki. Podobne założenia przyjęła estetyka Johanna Friedricha Herbarta i Konrada Fiedlera. Kantowska charakterystyka czystego sądu estetycznego i czysto formalnego oglądu została przełożona przez Fiedlera na normatywne i wartościujące rozróżnienie między potocznym sposobem widzenia a percepcją bezinteresowną, skupioną na czystych relacjach¹². Artysta – pisał Fiedler – „może uczestniczyć

⁹ Cyt. za: ibidem, s. 70.

¹⁰ Zob. C. Dahlhaus, *Estetyka muzyczna*, tłum. Z. Skowron, Warszawa 2007, s. 67–68.

¹¹ E. G. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, tłum. H. Zymon-Dębicki, red. J. Maurin-Białostocka, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962.

¹² M. Podro, *The Manifold of Perception. Theories of Art from Kant to Hildebrandt*, London 1972, s. 111–120. Jak wskazuje Michael Podro, wyróżnienie czystej, bezinteresownej percepcji było inspirowane między innymi przez filozofię Arthura Schopenhauera. Ujęcie Fiedlera pod wieloma względami różni się jednak od koncepcji czystego oglądu u autora *Woli i przedstawienia*, przede wszystkim

w widzialności rzeczy w sposób, który przekracza zwykłą percepcję i zwykle przedstawienie, i staje się aktywnym działaniem”¹³. „Uwolniona od ciężaru przedmiotu, percepcja staje się wolną i autonomiczną konfiguracją”, uzewnętrznioną w artystycznym działaniu¹⁴. Artysta w rozumieniu Fiedlera tworzy niejako nową rzeczywistość na podstawie zmysłowych postrzeżeń, bardziej swobodnych, choć też w pewnym sensie zawężonych, bo oderwanych od praktycznych sensów i celów. W Kantowskiej *Krytyce władzy sądu* pojęcie bezinteresownego formalnego oglądu stanowiło niejako podstawę możliwości czystego sądu estetycznego, Fiedlera – i w tym widać główną różnicę w stosunku do Kantowskiej koncepcji smaku – nie interesowała natomiast kwestia piękna estetycznego i jego subiektywnego odbioru. Przedmiotem jego namysłu był proces twórczy i ujawniający się w nim formatywny wymiar percepcji. Zasadnicza funkcja sztuki nie miała, zgodnie z jego przekonaniem, polegać na naśladowaniu rzeczywistości ani dążeniu do piękna, ale na rozwijaniu władzy postrzegania, pojętej jako autonomiczna własność ludzkiego umysłu. Wymownie streszcza tę koncepcję jeden z aforyzmów Fiedlera: „Celem sztuki nie jest wywoływanie myśli i uczuć; jej właściwym zadaniem jest podniesienie intuicji zmysłowej na poziom świadomości”¹⁵. Medium, dzięki któremu i w którym dokonuje się ów postęp świadomości, ma być plastyczna forma. Fiedler nie zakładał, jak Georg Wilhelm Friedrich Hegel, że ostatecznym etapem owego postępu świadomości winna być filozofia, wyrażająca ją w swoich pojęciach; twórczość artystyczna, zmierzająca do „czystej widzialności”, była w jego przekonaniu pewną odrębną postacią myślenia lub – jak twierdził – odrębnym językiem¹⁶.

przez zaznaczenie, że chodzi o aktywny proces umysłowy, który jest zakorzeniony zmysłowo.

¹³ K. Fiedler, *Sur l'origine de l'activité artistique*, trad. D. Cohn, Paris 2008, s. 86.

¹⁴ Ibidem, s. 87.

¹⁵ K. Fiedler, *Aphorismes*, éd. D. Cohn, Paris 2004, s. 36.

¹⁶ Idem, *Z „Trzech fragmentów”*, tłum. R. Buzek, w: *Moderniści o sztuce*, wybrała, opracowała i wstępem opatrzyła E. Grabska, Warszawa 1971, s. 346. Zob. też: L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, tłum. K. Krzemień, Warszawa 2008, s. 197–231.

Myśl Fiedlera odcisnęła swój ślad w koncepcjach dwóch ważnych twórców formalistycznych metod badawczych w historii sztuki – Heinricha Wölfflina i Aloisa Riegla. Rolę pośrednika w obu przypadkach odegrał zaprzyjaźniony z Fiedlerem rzeźbiarz i teoretyk, Adolf von Hildebrandt, autor znanej i wpływowej pracy *Das Problem der Form in der bildender Kunst (Problem formy w sztukach plastycznych, 1893)*¹⁷. Przejmując od Hildebrandta podstawową charakterystykę dwóch typów widzenia – haptycznego i optycznego, obydwaj badacze przyjęli, że głównym zagadnieniem historii sztuki powinny być zmienne formy artystycznego widzenia – sposoby wizualnego ujmowania i artystycznej interpretacji rzeczywistości, mające własną, wewnętrzną logikę i rządzące się odrębnymi prawami.

Riegl i Wölfflin zakładali autonomię twórczego oka jako źródła nowych sposobów widzenia, lecz zarazem też jego ograniczenie przez jego własną – historyczną logikę rozwoju. Formy widzenia w sztuce nie są ani czymś indywidualnym, ani też przypadkowym; rozwijają się w czasie zgodnie z pewnym logicznym porządkiem, to znaczy – jak przyjmowali za Hildebrandtem – od prostszych, liniarnych i płaszczyznowych, w kierunku ujęć malarskich i przestrzennych, po czym ten sam proces ewolucyjny może być powtórzony ponownie na innym poziomie rozwoju. W istocie nie chodziło zatem o jednostkowe widzenie, a obiektywne konkretyzacje ponadindywidualnych możliwości widzenia, dostępne porównawczym badaniom. Przyjęty przez Riegla i przez Wölfflina porządkujący schemat rozwoju form postrzegania odzwierciedlał tyleż dominujący pod koniec XIX wieku ewolucjonistyczny model myślenia historycznego, co ich aspiracje do naukowej systemowości. Skupienie na wizualnie uchwytnych formach pozwalało zdystansować się od spekulatywnej tradycji estetyki filozoficznej¹⁸, zaś uchwycenie wewnętrznej logiki rozwoju form – stworzyć spójny, autonomiczny model historii sztuki.

¹⁷ A. Hildebrandt, *Problem formy w sztukach plastycznych*, tłum. T. Zatorski, wstęp i opracowanie W. Bałus, Kraków 2012.

¹⁸ Na temat dążenia do „ściśłości” i systemowości jako kluczowego aspektu estetyki formalnej oraz jej opozycji wobec tradycji estetyki idealistycznej zob. L. Wiesing, op. cit., s. 36 i 43–48.

Ścisłość obserwacji i językowa precyzja były, jak zauważa Lambert Wiesing, naczelną ambicją badań Wölfflina¹⁹. Na ten temat wiele mówi uwaga z jednego z jego listów: „Uznaje się mnie za zimnego formalistę. To niesłuszne. Napisałem *Podstawowe pojęcia historii sztuki* nie po to, by zmechanizować historię sztuki, lecz by uczynić sądy bardziej precyzyjnymi. Zawsze odstręczała mnie arbitralność i niekontrolowane wybuchy emocji”²⁰. Wypracowanie stałej terminologii – w postaci usystematyzowanych pięciu par pojęć²¹ – miało eliminować moment przypadkowego subiektywnego doznania, emocjonalnej projekcji, dając badaczom jeden wspólny i uniwersalny język opisu. Jak nieco ironicznie kwituje to David Summers – chodziło o ty, by „zapewnić mocny pomost między tym, co widzimy, a tym, co mówimy – solidny metajęzyk stosujący się do każdej sztuki”²². Prace Wölfflina nie do końca potwierdzają jednak taką możliwość logicyzacji i neutralności werbalnego opisu, nawet jeśli było to jego naukowym dążeniem. W tekście *Podstawowych pojęć historii sztuki* w opisach poszczególnych dzieł nadal jest widoczna chęć unaoczniającego odtworzenia ich plastycznych jakości, wczuwanie się w formę opisywanego obiektu, jak gdyby system „podstawowych pojęć” wciąż wymagał dalszych dookreśleń i sugestyjnych konkretyzacji²³.

¹⁹ Ibidem, s. 151.

²⁰ J. Gantner, *Heinrich Wölfflin, 1864–1945: Autobiographie, Tagebücher, und Briefe*, Basel–Stuttgart 1982, s. 368, cyt. za: M. Warnke, *On Heinrich Wölfflin*, transl. D. Levin, „Representations” 1989, Vol. 27, s. 183.

²¹ H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, tłum. D. Hanulanka, przedmowa L. Kalinowski, Warszawa–Wrocław 1962.

²² D. Summers, “Form”, *Nineteenth-Century Metaphysics and the Problem of Art Historical Description*, „Critical Inquiry” 1989, Vol. 15, No. 2, s. 372.

²³ O płynności, barokowej intensywności i kontrastowości stosowanego przez Wölfflina języka opisu pisała Michael Ann Holly, *Wölfflin and the Imagining of the Baroque*, w: *Visual Culture. Images and Interpretations*, eds. N. Bryson, M. A. Holly and K. Moxey, Middletown, CT 1994, s. 356–361. Na temat niemożliwości zamkniętego i uniwersalnego systemu opisu zob. też: E. Panofsky, *On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art* (1925), transl. K. Lorenz and J. Elsner, „Critical Inquiry” 2008, Vol. 35, No. 1, s. 46 i 52; D. Summers, *Real Spaces*, s. 28 i nast.

Cel metody formalnej – „doprowadzenie oka do mocnego i jasnego stosunku względem widzialnego”²⁴ – niejako wciąż się oddalał. Ideał jasności wymagał stale skupionej uważności i nieustannego treningu – uświadamiania sobie tych możliwości formalnego kształtowania, będących w istocie wewnętrznymi możliwościami oka.

Czyste widzenie, bezpośrednio uchwycenie obecności tu i teraz, nieskażone subiektywną intencją, nierozdarte przez wtórne skojarzenia, było swoistą fikcją czy ideałem, która raz po raz nawiedzała dziewiętnasto- i dwudziestowieczną filozofię i estetykę, od Arthura Schopenhauera po Henriego Bergsona, od Konrada Fiedlera i Johna Ruskina, po teorie estetyczne Clive’a Bella i Rogera Fry’a. Może wydawać się ono pewną wersją pojęcia czystej świadomości – samoobecnej, niepodlegającej zewnętrznym determinantom i jednocześnie nieskończenie otwartej. Jeśli jednak rozumieć je inaczej niż w romantycznym znaczeniu wewnętrznej wizji duchowej, to siłą rzeczy jest ono uwikłane w sferę zmysłową. Johnathan Crary, w książce *Zawieszenia percepcji* – obszernym studium na temat dziewiętnastowiecznej kultury wizualnej, urządzeń optycznych, psychologii i fizjologii widzenia, wspomina o koncepcji Konrada Fiedlera i formalistycznym podejściu do kwestii widzenia jako teoretycznej próbie odparcia konsekwencji psychofizjologicznych odkryć, które zmieniły klasyczne wyobrażenie postrzegającego podmiotu. Eksperymentalne badania psychologiczne Gustava Fechnera, Wilhelma Wundta i ich następców podważały pojęcie transcendentalnej apercpcji, zastępując je opisem złożonego układu nerwowych reakcji i pobudzeń, niezależnych od woli i osadzonych w nieprzejrzystej rzeczywistości ciała. Na tle tych niepokojących psychologicznych twierdzeń Fiedlerowski formalizm miał być, zdaniem Crary’ego, formą „ucieczki od czasowości ciała i jej kaprysów”²⁵, mającą podtrzymać tradycyjne pojęcie samoświadomego, spójnego podmiotu. W istocie jednak Fiedler nie pomijał roli cielesnego podłoża percepcji, podobnie jak nie lekcewa-

²⁴ Wstęp do trzeciego wydania *Podstawowych pojęć historii sztuki* z 1918 roku, cyt. za: M. Warnke, op. cit., s. 173 (wstęp ten nie został zamieszczony w polskim wydaniu).

²⁵ J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Ł. Zaremba i I. Kurz, Warszawa 2009, s. 68.

zył fizycznego, materialnego wymiaru kształtowania i formy. „Forma nie istnieje poza materiałem; materiał zaś dla umysłu nie jest tylko środkiem, dzięki któremu może wyrazić się forma, ale medium, w którym uzyskuje ona swoje istnienie” – pisał w uwagach na temat historii architektury²⁶. Jego teoria zakładała jednak, że receptywnej otwartości w procesie percepcji musi towarzyszyć aktywność syntezy, porządkowanie wrażeń, prowadzące do stworzenia trwałych form postrzeżeniowych (*Gestalt*). Trwałość tych form, jak zauważał, jest względna, ponieważ nowa treść wrazeniowa, która początkowo pozostaje poniżej progu świadomej percepcji, wykraczając poza ustalone już formy, może prowadzić do powstania form nowych²⁷. Pojęcie formy postrzeżeniowej jako wyodrębnionej, wewnętrznie zorganizowanej całości jest w tym ujęciu – zgodnie z diagnozą Crary’ego – swoistym punktem archimedesowym, gwarantem wewnętrznej jedności myślącego i świadomego podmiotu. Przeciwstawia się ono płynności percepcji i niestałości uwagi, wyznaczając niejako wyższy poziom podmiotowej świadomości. Stanowisko Fiedlera potwierdza w tym sensie spostrzeżenie Crary’ego, że to „właśnie dlatego, że świadomość traci niekwestionowaną dotychczas nadrzędność, uwaga wyłania się jako problem”²⁸. Koncentracja i autoteliczny trening uwagi jest niejako próbą wytworzenia na nowo spójnej postaci „ja”. Jej przeciwieństwem, tym, co naprawdę w formalistycznej teorii percepcji postponowane, byłyby nie tyle źródłowa płynność i mnogość bodźców postrzeżeniowych, związana z cielesną naturą widzenia, co widzenie nieuważne, niespokojne, selektywne, podporządkowane zewnętrznym potrzebom i celom.

Nieprzypadkowo w centrum estetyki formalnej znalazła się kwestia samorzutności i produktywności widzenia – potwierdzająca twórczą niezależność jednostki, jej zdolność samodzielnego formowania widzialności. Była to na swój sposób optymistyczna konkluzja

²⁶ K. Fiedler, *Bemerkungen über Wesen und Geschichte der Baukunst* (1878), podaje za przykładem angielskim: *Observations on the Nature and History of Architecture*, w: *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873–1893*, eds. H. F. Mallgrave and E. Ikonomidou, Santa Monica, CA 1994, s. 131.

²⁷ K. Fiedler, *Sur l'origine de l'activité artistique*, s. 17–18.

²⁸ J. Crary, op. cit., s. 82.

zja wyprowadzona z poznawczego kryzysu – z tezy o subiektywnym charakterze wszelkich przedstawień²⁹. W nieuwarunkowanym, cielesno-zmysłowym wymiarze percepcji, wolnej od praktycznych celów, szukano tego, co głęboko autentyczne i jednostkowe. Jednocześnie, forma artystyczna, od której wymagano nie tylko świeżości, ale wewnętrznej spójności, miała potwierdzać – gdzie indziej coraz bardziej podważaną – podmiotową integralność i wewnętrzną kontrolę. Tak też można w skrócie określić teoretyczne ramy koncepcji brytyjskich formalistów – Rogera Fry’a i Clive’a Bella, ku których analizie się teraz zwrócimy.

²⁹ K. Fiedler, *Sur l'origine de l'activité artistique*, s. 8 i nast.

ROZDZIAŁ 2

„Emocja estetyczna” i „forma znacząca” – formalizm estetyczny w kręgu Bloomsbury

Zgodnie z własnym stwierdzeniem Rogera Fry’a, zawartym w jednym z komentarzy do zbioru jego wcześniejszych prac, jego teoria sztuki była przede wszystkim „estetyką praktyczną” – próbą uogólnienia własnych doświadczeń, rozjaśnienia stosowanych w praktyce kryteriów, podejmowaną przez krytyka sztuki, nie filozofa³⁰. Podobnie można powiedzieć o pisarstwie drugiego związanego z kręgiem Bloomsbury krytyka sztuki, Clive’a Bella, który pod wpływem Fry’a rozwijał pokrewną jemu koncepcję. Oba byli autorami wielu tekstów krytycznych poświęconych wybranym zjawiskom sztuki współczesnej i dawnej. Nie była to krytyka „impresyjna”, polegająca jedynie na zapisie jednostkowych ocen i wrażeń, lecz nie była to też uprawiana metodycznie i systemowo historia sztuki. Jak wielu piszących o sztuce autorów w tym czasie, Bell i Fry nie byli specjalistami z wykształcenia, lecz erudycyjnymi amatorami, usiłującymi swoje artystyczne zainteresowania przełożyć na autorytatywny komentarz. Działalność ta była podporządkowana przede wszystkim kształceniu smaku, a przez stworzenie bardziej systematycznej, teoretycznej podbudowy miała też przekonywać publiczność, że sztukę należy traktować jako coś więcej niż „łatwą rozrywkę dla beczynnych bogaczy”³¹. Te estetyczne założenia zostały najpełniej wyłożone w esejach teoretycznych, takich jak *An Essay in Aesthetics* Fry’a (1909) i wielokrotnie wznawianej książce Bella *Art* (1914). Oba te eseje trafiły do kanonów historii estetyki i określiły sposób widzenia brytyj-

³⁰ R. Fry, *Retrospect* (1920), w: *Vision and Design*, London 1937, s. 230.

³¹ Idem, *Art History as an Academic Study*, Cambridge 1933, s. 6.

skiego formalizmu, jako jednej z koncepcji usiłujących rozstrzygnąć problem definicji sztuki.

Główne miejsce w tej koncepcji zajmowały zaproponowane przez Bella pojęcia „formy znaczącej” (*significant form*) oraz będącej reakcją na nią „estetycznej emocji” (*aesthetic emotion*). Ta ostatnia kategoria pozostaje według Bella nieredukowalna do innych typów przeżyć i od nich niezależna³². Jest ona w istocie podstawą całej jego teorii, zgodnie z twierdzeniem, że „punktem wyjścia wszelkich systemów estetycznych powinno być osobiste doświadczenie określonej emocji”³³. Choć oba terminy: „forma znacząca” i „emocja estetyczna” odgrywają w rozważaniach Bella podstawową rolę, nie zostały one przez niego precyzyjnie zdefiniowane ani logicznie uzasadnione. Pojęcia te miały bowiem stanowić uzasadniającą odpowiedź na pytanie o wspólny wyróżnik dzieł sztuki, pochodzących z różnych epok i reprezentujących różne style:

Jaka wspólna jakość łączy kościół Agia Sophia z witrażami w Chartres, rzeźbą meksykańską, perską wazą, chińską tkaniną, freskami Giotta i arcydziełami Poussina, Piera della Francesca i Cézanne’a? Możliwa jest tylko jedna odpowiedź – forma znacząca (*significant form*). W każdym z tych dzieł linie i barwy połączone w szczególny sposób, określone formy i układy form, wywołują w nas estetyczne emocje. Te relacje i połączenia linii i barw, te estetycznie poruszające formy, nazywam Formą Znaczącą (*Significant Form*). Forma Znacząca jest jakością wspólną dla wszystkich dzieł sztuk wizualnych³⁴.

³² Ivor Armstrong Richards w polemice z Bellem zaprzeczył możliwości istnienia takiego specyficznego typu emocji, twierdząc, że psychologia nie znajduje dla nich miejsca. Wyróżniający się charakter przeżyć związanych ze sztuką może być jedynie – jak sugerował – efektem bardziej złożonego i doskonalszego połączenia różnych czynników emocjonalnych (I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, New York 1925, s. 15–16). Bell odpowiedział na ten zarzut retorycznie, uciekając się do argumentu *ad personam*. Stanowisko Richardsa, twierdził, może mieć jedną prostą przyczynę – nie uznaje on odrębności emocji estetycznej, bo nie jest do niej zapewne zdolny.

³³ C. Bell, *Art* (1914), New York 1958, s. 16–17.

³⁴ *Ibidem*, s. 17–18.

Jak łatwo zauważyć, rozumowanie to przyjmuje strukturę kolistą: forma znacząca to ta, która wzbudza emocję estetyczną, a emocja estetyczna stanowi odpowiedź na formę znaczącą. Nie mogłoby być inaczej, skoro jedynym właściwym sprawdzianem sztuki ma być estetyczne przeżycie. Bell zresztą określał swoje teoretyczne uzasadnienie mianem „estetycznej hipotezy”, zaznaczając przez takie stwierdzenie, że chodzi o interpretację doświadczenia, a nie abstrakcyjne twierdzenie. Pojęcie „formy znaczącej” ma jednak w jego rozumieniu treść obiektywną – ma oznaczać układ elementów, wewnętrzną organizację całości, która w sztukach wizualnych, podobnie jak w muzyce, staje się źródłem estetycznej przyjemności. Tak jak muzyczne połączenia i układy dźwięków, tak też określony porządek linii i barw wywołuje u odbiorcy szczególny stan umysłu: „Przenoszeni jesteśmy w fantastyczny i nieznany świat, który rządzi się własnymi prawami i posiada własną logikę, gdzie pewne kombinacje i stosunki wydają się konieczne”³⁵. Jak pisał Fry, kontemplacja plastycznych i przestrzennych relacji „wywołuje bardzo specyficzny nastrój, który nie ma nic wspólnego z jakimikolwiek emocjami sugerowanymi przez temat obrazu, podobnie jak przy słuchaniu fugi Bacha”³⁶. Temu działaniu form Bell i Fry przypisywali charakter ponadczasowy i uniwersalny, w odróżnieniu od zmiennych konwencji przedstawieniowych, wywoływanych przez dzieła skojarzeń i emocji związanych z tematem.

Koncepcja ta była w zamierzeniu uniwersalistyczna i inkluzywna – przedmioty dekoracyjne i obiekty egzotyczne uznawała za sztukę na równi z wielkimi dziełami zachodniego malarstwa. Pomiąca w nich jednak zarazem wszystko, co nie należy do estetycznej „istoty” sztuki, a więc ich historyczne i kulturowe znaczenia. Jeśli chodzi o kulturowy uniwersalizm tej teorii, to w jego genezie rysuje się również dwuznaczność: sformułowana w sercu kolonialnego

³⁵ C. Bell, *Post-Impressionism and Aesthetics*, „The Burlington Magazine for Connoisseurs” 1913, Vol. 22, No. 118, s. 229.

³⁶ R. Fry, *The Problem of Representation*, w: *Problems in Aesthetics. An Introductory Book of Readings*, ed. M. Weitz, New York 1959, s. 356. Zob. S. Fishman, *The Interpretation of Art. Essays on the Art Criticism of J. Ruskin, W. Pater, C. Bell, R. Fry and H. Read*, Berkeley-Los Angeles 1963, s. 108.

imperium, estetyka Bella i Fry'a stanowiła wyraz uznania dla wytworów innych, odległych kultur, lecz okazane im zainteresowanie było zarazem efektem zdystansowanego i „bezinteresownego” spojrzenia, estetyzującej oceny człowieka Zachodu. Niemniej trzeba tu przyznać, że ich zainteresowania sztuką pozaeuropejską cechowała znaczna otwartość. O ile fascynacja sztuką Orientu i moda na japonizm były już u końca XIX wieku zjawiskiem szerokim i dobrze zadomowionym, o tyle pochwalne opinie na temat „plastycznego wycucia formy” w sztuce afrykańskiej około 1920 roku stanowiły jeszcze nowość³⁷.

Podstawowe założenia na temat natury doświadczenia estetycznego zostały wypracowane przez Bella i Fry'a wspólnie, tak że ich koncepcje trudno rozważać z osobna. Obydwaj zakładali, że właściwym źródłem estetycznych doświadczeń może być jedynie sztuka. Wprawdzie – jak przyznawał Bell – formy naturalne mogą niekiedy wywoływać podobną reakcję, o ile „zamiast pól i domów dostrzeżę się czysto formalne połączenie linii i barw”³⁸, ale pod względem estetycznej doniosłości ustępują one dziełom sztuki. „Natura – pisał Fry – pozostaje całkowicie obojętna na potrzeby życia naszej wyobraźni”³⁹. Jej piękno ma charakter czysto zmysłowy, podczas gdy sztuka, apelując do „ponadzmysłowych” władz wyobraźni, ma zdolność szczególnego organizowania i intensyfikowania emocji. „Forma znacząca” jest wytworem specyficznego sposobu postrzegania – izolującego i bezinteresownego, a jednocześnie twórczego i aktywnego, polegającego na uchwyceniu istotnego sensu rzeczy. Jako taka zaś może się ona zobiiektywizować jedynie w dziele sztuki⁴⁰. Ten specyficznie ludzki, emocjonalny czynnik odróżnia dzieła sztuki od wytworów przyrody. Według Bella ów duchowy wymiar artystycznej rzeczywistości uzasadniał wyniesienie jej ponad życiowe potrzeby:

³⁷ R. Fry, *Negro Sculpture* (1920), w: *Vision and Design*.

³⁸ Idem, *An Essay in Aesthetics* (1909), w: *ibidem*, s. 45.

³⁹ *Ibidem*, s. 39.

⁴⁰ Zob. Th. McLaughlin, *Clive Bell's Aesthetic: Tradition and Significant Form*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1977, Vol. 35, No. 4, s. 438 i nast. Zob. też: D. Taylor, *The Aesthetic Theories of Roger Fry Reconsidered*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1977, Vol. 36, No. 1, s. 63–72.

Aby docenić dzieło sztuki nie musimy niczego czerpać z życia, nie potrzebujemy jego idei i problemów, ani jego emocji. Sztuka przenosi nas ze świata ludzkich działań w świat estetycznego uniesienia. Przez moment jesteśmy odcięci od ludzkich spraw, nasze oczekiwania i wspomnienia zostają zawieszony, jesteśmy wyniesieni ponad strumień życia⁴¹.

Stwierdzenie to można uznać za dowód izolacjonistycznej postawy i estetycznego eskapizmu, jaki brytyjskiemu formalizmowi częstokroć zarzucano⁴². O ile jednak koncepcja Bella przez swoją retoryczną dobitność zdaje się na wiele uproszczeń⁴³, o tyle w wykładni Fry’a owo oddzielenie sztuki od praktycznych celów ma głębsze i bardziej dialektyczne uzasadnienie. Jeśli w sztuce i jej doświadczeniu dokonuje się specyficzne oczyszczenie i wysubtelnienie widzenia, to nie przez izolację i odcięcie ich od szerszej sfery doświadczeń; tym, co je jakościowo odróżnia, ma być przede wszystkim pełniejszy i bardziej swobodny użytek z ludzkich władz⁴⁴. „Sztuka – pisał Fry – stanowi główny organ życia wyobraźni, pobudza je i nim kieruje”, a w rezultacie daje „większą jasność widzenia, większą czystość i wolność emocji”⁴⁵. Ta intensyfikacja „życia wyobraźni”, ujawniająca się w obcowaniu ze sztuką, pozostaje w znacznym stopniu w opozycji wobec codziennych sytuacji i rutynowych zachowań. Życie jest bowiem zdaniem Fry’a przede wszystkim chaotyczne; uczy nas postrzegać wybiórczo: widzieć rzeczy na tyle tylko, na ile potrzeba, by się wśród nich poruszać i właściwie je rozpoznawać. Codzienną, nawykową percepcję Fry porównywał do odczytywania „etykietek”, podczas gdy same rzeczy pozostają ukryte, niczym pod czapką niewidką:

⁴¹ C. Bell, *Art*, s. 28.

⁴² Zob. P. Crowther, *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford 1993, s. 56–61.

⁴³ Bell, nie mając tak szerokiej znajomości sztuki jak starszy od niego Fry, był skłonny do bardziej jednoznacznych i stanowczych sformułowań. Zdaniem wielu komentatorów teoria Bella była w istocie płytszą, choć ze względu na swoją wyrazistość, wpływową wersją koncepcji Fry’a. Zob. B. Twitchell, *Cézanne and Formalism in Bloomsbury*, Ann Arbor 1987, s. 103 i 134.

⁴⁴ R. Fry, *An Essay in Aesthetics*, s. 28.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 29.

Z godną podziwu ekonomią uczymy się widzieć rzeczy w tym stopniu, jakiego wymagają nasze potrzeby; a więc bardzo mało, na tyle, by rozpoznać jakąś rzecz czy osobę; po czym znajdują się one w naszym mentalnym katalogu i nie są już dłużej widziane. W codziennym życiu ludzie odczytują jakby tabliczki na otaczających je rzeczach i więcej się o nie nie troszczą⁴⁶.

Uwagi te pochodzą z tego samego niemal czasu, co słynna charakterystyka percepcji „zalgabraizowanej” rosyjskiego formalisty Wiktora Szklowskiego. W nawiąkowej – „zalgabraizowanej” percepcji, pisał Szklowski:

[...] rzeczy ujmuje się przy pomocy rachunku i przestrzeni, nie widzimy ich, lecz poznajemy po pierwszych cechach. Rzecz przechodzi koło nas, jakby opakowana, zdajemy sobie sprawę z tego, że istnieje, uwzględniamy bowiem przestrzeń, jaką zajmuje, ale widzimy tylko jej powierzchnię. Pod wpływem takiej percepcji rzecz usycha w odczuwaniu. [...] Przy procesie algebraizacji, automatyzowania rzeczy, osiąga się największą oszczędność sił percepcyjnych: rzeczy zostają dane [...] przez jedną swą cechę [...] albo też urzeczywistniają się jakby tylko przy pomocy formuły, nawet nie pojawiając się w świadomości⁴⁷.

Nie odczuwamy tego, co zwykle, nie widzimy, lecz – rozpoznajemy. Nie widzimy ścian naszych mieszkań, trudno nam dostrzec błąd drukarski w korekcie – zwłaszcza gdy chodzi o dobrze nam znany język, gdyż nie możemy zmusić się do tego, by zobaczyć, odczytać, a nie „rozpoznać” dane słowo⁴⁸.

Przedmiot narzekania Fry’a i Szklowskiego jest nadzwyczaj podobny, mimo że nic nie wskazuje na to, by znali nawzajem swe prace. Pokrewieństwo myślenia wyrasta raczej ze wspólnych źródeł, jaki-

⁴⁶ Ibidem. Podobne uwagi czyni też Bell, zauważając przeciwieństwo między płytkim, powierzchownym widzeniem rozpoznawczym a widzeniem nasyconym wartością emocjonalną. Zob. C. Bell, *Art*, s. 61.

⁴⁷ W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, w: *Teoria badań literackich za granicą: Antologia*, t. 2, cz. 3, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1986, s. 16.

⁴⁸ Idem, *Wskrzeszenie słowa* (1914), cyt. za: B. Eichenbaum, *Szkice o poezji i prozie*, tłum. L. Pszczółowska i R. Zimand, Warszawa 1973, s. 286.

mi mogły być analizy Henriego Bergsona dotyczące percepcji i pamięci czystej, przeciwstawiające doświadczenie bezpośrednie doświadczeniu „spreparowanemu” – przystosowanemu do większej łatwości działania i komunikacji⁴⁹. Fry i Szklowski są zgodni w przekonaniu, że w życiu potocznym, na skutek rutyny, widzenie zostaje sprowadzone do rozpoznawania rzeczy już znanych, podczas gdy zadaniem sztuki jest każdorazowo otwarcie percepcji na nowo. O różnicach tych koncepcji decyduje inny rozkład akcentów między procesem estetycznej sublimacji a dialektycznym, zwrotnym powiązaniem sztuki z życiem. W ujęciu rosyjskiego teoretyka chwyt artystyczny, który określał on inaczej mianem uniezwyklenia (*ostranenie*), stwarza efekt dezorientacji, ale w kolejnym kroku przynosi nowe spojrzenie na rzeczywistość – konstrukcja artystyczna uwalnia nowe znaczenie. Wprowadzając moment percepcyjnej trudności, początkowego niezrozumienia, dzieło sztuki rozbija złudne poczucie ciągłości i stałości, podważa ustalony obraz rzeczywistości. O ile według Szklowskiego w działaniu formy artystycznej jest istotny ów negatywny element, o tyle Fry trzyma się raczej założenia, że ogląd estetyczny jest celem sam w sobie, pogłębia bowiem kontakt z rzeczywistością, wzmacniając świadomość wewnętrznych przeżyć:

Człowiek przeżywa jedno doświadczenie po drugim, nie zatrzymując się w strumieniu życia, by się nad nimi zastanowić. W przypadku artysty niektóre doświadczenia posiadają moc zatrzymywania jego uwagi w tym stopniu, że odwraca się od strumienia życia, by utrwalić to doświadczenie w swojej świadomości, by wydobyć cały jego aromat⁵⁰.

Zgodnie z tym ujęciem sztuka jest niejako rezerwuarem czystych, nieinstrumentalnie traktowanych doświadczeń i w tym sensie według Fry’a stanowi nieodzowną część życia⁵¹. Refleksyjne zanurzenie

⁴⁹ Zob. H. Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, tłum. R. Weksler-Waszkineł, Kraków 2006, s. 144–145.

⁵⁰ R. Fry, *Art History as an Academic Study*, s. 28.

⁵¹ Jest to ten element estetyki Fry’a, który na gruncie brytyjskiej myśli estetycznej był wcześniej podkreślany między innymi przez Williama Morrisa i Johna Ruskina i który w bardziej witalistycznym ujęciu kontynuował potem Herbert Read. Zob. B. Twitchell, op. cit., s. 198–199.

w sferze odczuwanych i percypowanych jakości pozwala dostrzec zmysłową różnorodność zjawisk, doświadczyć ich pełni, zamiast przechodzić na płaszczyznę pojęciowych identyfikacji – owych łatwych do odczytania „tabliczek”. Towarzyszące temu widzeniu „odczucie jedności” (*unity-emotion*) pojawia się jak gdyby ponad operacjami myślowymi i życiowymi emocjami, w sposób od nich niezależny.

„Odczucie jedności” oznacza w słowniku Fry’a moment wyobrażeniowego ujęcia rzeczywistości, istotny nie tylko w sztuce, ale również w teoriach naukowych, gdzie stanowi jego zdaniem pewien estetyczny naddatek, wykraczający poza logiczne, dedukcyjne rozumowanie⁵². Satysfakcja czerpana z intelektualnej kontemplacji konstrukcji logicznych czy matematycznych wzorów jest porównywalna zdaniem Fry’a z poczuciem wewnętrznej konieczności estetycznych powiązań, jakiego doświadcza odbiorca w obliczu dzieła sztuki⁵³. Fry dystansował się wobec metafizycznych interpretacji doświadczenia estetycznego, zadowolając się ujęciem opisowym, które na wespół żartobliwie określał jako „skromną metafizykę”, opartą na „solidnych podstawach”⁵⁴. Bell wprost łączył natomiast swoją „estetyczną hipotezę” z „hipotezą metafizyczną”, twierdząc, że forma znacząca nie tylko daje zmysłową przyjemność i skłania do bezinteresownej kontemplacji, ale wzbudza odczucie innej, pełniejszej rzeczywistości⁵⁵.

Estetyczna przyjemność, pochodząca z „odczucia jedności”, zakłada postawę otwartości, receptywności. Podkreślając potrzebę zdystansowania się od zakorzenionych uprzedzeń i upodobań, Fry

⁵² R. Fry, *Art and Science* (1919), w: *Vision and Design*, s. 74. Związki łączące Fry’a w czasach studenckich z członkami towarzystwa filozoficznego Cambridge Conversazione Society, inaczej zwanego Stowarzyszeniem Apostołów, sugerują, że estetyczne „odczucie jedności” było u swych źródeł odpowiednikiem „odczucia kosmicznego” – „odczucia harmonii między nami a całym uniwersum”. Ch. Green, *Into the Twentieth Century. Roger Fry’s Project Seen from 2000*, w: *Art Made Modern. Roger Fry’s Vision of Art*, ed. Ch. Green, London 1999, s. 15–16.

⁵³ Zob. R. Fry, *Pure and Impure Art* (1924), przedruk w: *A Modern Book of Esthetics*, ed. M. Rader, New York 1960, s. 309.

⁵⁴ Ch. Green, op. cit., s. 16.

⁵⁵ C. Bell, *Art*, s. 46.

określał tę postawę mianem „czujnej bierności” (*alert passivity*)⁵⁶. Już to sformułowanie wskazuje, że chodzi o pasywność szczególnie rozumianą, połączoną z napięciem świadomej uwagi⁵⁷. W *An Essay in Aesthetics* Fry pisał: „W snach i pod działaniem narkotyków życie wyobraźni wymyka się nam spod kontroli, a doświadczenia tego rodzaju mogą być wysoce nieprzyjemne i niepożądane [...], przez sztukę zaś jest ono [życie wyobraźni] jednocześnie pobudzane i kontrolowane”⁵⁸. Na czym polega owa kontrola? Użyte przez Fry’ą porównanie sugeruje, że chodzi o powiązanie działania wyobraźni z aktualną percepcją – skupienie uwagi na danej zmysłowo formie dyscyplinuje pracę wyobraźni, nadaje jej określony kierunek i cel, jakim jest uchwycenie danej całości. Można powiedzieć, że rozumowanie to jest bliskie założen Kantowskiej estetyki, zgodnie z którymi uczucie upodobania wyrażające się w sędzie smaku miało się wiązać z poczuciem wewnętrznej celowości gry intelektu i wyobraźni w oglądowym ujmowaniu pewnej skończonej formy. Budzące nastroj rozmarzenia i pobudzające do fantazji zjawiska, jak „kształty ognia płonącego w kominku” czy „cicho szemrzący strumyk” – stwierdzał królewiecki filozof – choć mają wiele uroku, nie mogą być właściwym przedmiotem sądu estetycznego, bo nie stanowią zamkniętej, wyodrębnionej całości⁵⁹. Podobnie nie może nim być muzyka słuchana nieuważnie i w rozproszeniu, stanowiąca chociażby tło jakiegoś towarzyskiego spotkania⁶⁰.

Fry z jednej strony podkreślał zatem moment ożywienia, intensyfikacji postrzegania zachodzący w doświadczeniu sztuki. Szedł tu podobnym tropem jak wielu innych modernistycznych autorów, szukających w tej sferze możliwości wykroczenia poza mechanicystyczną i pragmatycznie motywowaną wizję rzeczywistości. Z drugiej strony, owa intensyfikacja postrzegania w jego ujęciu nie miała nic wspólnego z przygodnością wrażeń. O ile – zgodnie z rozpoznaniem Charlesa Taylora – nowoczesna poetyka epifanii wiązała się

⁵⁶ R. Fry, *Art History as an Academic Study*, s. 48.

⁵⁷ Idem, *An Essay in Aesthetics*, s. 31.

⁵⁸ Ibidem, s. 29.

⁵⁹ I. Kant, *Krytyka władzy sędzenia*, tłum. J. Galecki, Warszawa 1964, s. 129.

⁶⁰ Ibidem, s. 229.

częstokroć z odrzuceniem dawnej spójności podmiotu, jego „przemieszczaniem się w stronę strumienia doświadczeń”⁶¹, o tyle koncepcja Fry’a pozostała daleka od uznania podobnej płynności i rozproszenia⁶². Inaczej niż opisywane przez bliską mu Virginie Woolf epifaniczne „chwile istnienia”⁶³ – uświadamiane mimowolnie i niezależne od jakiegokolwiek konkretnego przedmiotu – to, co brytyjski krytyk określał mianem „emocji estetycznej”, miało być efektem intencjonalnego nakierowania na dzieło sztuki, ujęcia jego formy jako całości.

Pojęcie formalnej jedności rzutuje tutaj na sposób rozumienia i wartościowania poszczególnych dzieł sztuki. Koncentracja na zawartym w dziele przedstawianiu rzeczywistości, zgodnie z przekonaniami Bella i Fry’a, niszczy estetyczny rezultat, o ile odwołuje uwagę od formy jako samoistnej całości. Jak twierdził Bell: „Nie należy sądzić, że przedstawienie jest złe jako takie; forma realistyczna może być równie znacząca jako część kompozycji, jak forma abstrakcyjna. Element przedstawieniowy w dziele sztuki może, choć nie musi być szkodliwy, lecz zawsze jest nieistotny”⁶⁴. Zagrożeniem dla jedności formy miało być przede wszystkim traktowanie jej w sposób służebny i ilustracyjny. W tego rodzaju „deskryptywnym” malarstwie – pisał Bell – „formy nie są przedmiotem emocji, ale środkiem dla sugerowania emocji lub przekazu idei”⁶⁵. I tak na przykład mankamentem obrazu Giotta di Bondone *Madonna Ognissanti* okazuje się według niego to, że artysta zbyt mocno chciał zwrócić uwagę na wewnętrzne

⁶¹ Ch. Taylor, *Epifanie modernizmu*, w: idem, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa 2001, s. 855.

⁶² Podobnie ma się rzecz z koncepcją Czystej Formy Stanisława Ignacego Witkiewicza, w której poczucie tajemniczej „jedności w wielości” było próbą estetycznego ratowania metafizycznej wizji podmiotu – jedności własnego „ja”. Zob. A. Rejniak-Majewska, *The Politics of Formalism – Purity, Objectivity, and the Question of Self*, w: *EUROPEs. The Paradox of European Empire*, eds. J. Boyer and B. Molden, Paris–Chicago 2014.

⁶³ V. Woolf, *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, tłum. M. Lavergne, Warszawa 2005.

⁶⁴ C. Bell, *Art*, s. 26.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 23.

przeżycia ukazanych postaci⁶⁶. Fry, pisząc o obrazie Pietera Breughla *Niesienie krzyża*, twierdził zaś, że niezwykle szczegółowe przedstawienie sytuacji dramatycznej, mnogość postaci i skupienie się na ich psychologicznej ekspresji, utrudnia postrzeganie obrazu jako kompozycyjnej całości – uznał, że dzieło to staje się „czystą ilustracją”, czymś bliższym literaturze niż sztukom plastycznym⁶⁷. Tego rodzaju komentarze pokazują, jak wąska i zamknięta na odmienne wartości sztuki pozostawała estetyczna teoria Bella i Fry’a.

Normatywnym ideałem – i punktem wyjścia tej koncepcji – pozostała w istocie klasyczna sztuka włoskiego renesansu, kojarzona z kompozycyjną klarownością i ładem. Fry, jako uznany znawca tej sztuki, wiele czerpał od swojego przyjaciela i poprzednika w tej dziedzinie – Bernarda Berensona. Od niego przejął założenie, że w ocenie dzieł należy zwracać uwagę na immanentne jakości malarskie, świadczące o technicznej sprawności i wynalazczości. U Berensona, analogicznie jak u Bella i Fry’a, można zauważyć znaczące odwrócenie w hierarchii artystycznych środków i celów. O ile w klasycznej humanistycznej tradycji sztuki, zakorzenionej w starożytności i utrwalonej od Gorgia Vasarięgo, udoskonalanie środków przedstawieniowych miało prowadzić do głównego celu, jakim było ekspresyjne przedstawienie historii, o tyle w systemie Berensona wartości formalne zyskują autonomiczny status⁶⁸. „W rzeczywistości – jak przekonywał w swojej głównej pracy poświęconej sztuce włoskiego renesansu – to właśnie na formie, na samej formie, koncentrowali swoją uwagę florency mistrzowie, i musimy uznać, że przynajmniej w ich obrazach forma jest podstawowym źródłem przyjemności estetycznej”⁶⁹. Artystyczne znaczenie obrazu według Berensona nie polega na opowiadaniu i emocjonalnym angażowaniu odbiorcy w przedstawioną historię, lecz na uchwyceniu zmysłowego znaczenia zjawisk. Dzieła malarskie „przekazują wyraziste poczucie real-

⁶⁶ Ibidem, s. 104.

⁶⁷ R. Fry, *The Problem of Representation*, s. 352.

⁶⁸ Szerzej na ten temat zob. R. Kasperowicz, *Berenson i mistrzowie odrodzenia. Przyczynek do postawy estetycznej Bernarda Berensona*, Kraków 2001.

⁶⁹ B. Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, London 1966, s. 55.

ności, bardziej żywe niż same przedmioty”⁷⁰. Miarą ich artystycznej wartości miała być zdolność pobudzania władz zmysłowych przez umiejętną organizację elementów widzenia, które bezpośrednio potrafią potęgować poczucie życia. Do elementów tych Berenson zaliczał takie czynniki, jak forma, ruch, przestrzeń, kolor. Jedynie te „wewnętrzne” czynniki w jego przekonaniu decydowały o artystycznej wartości dzieła, w odróżnieniu od jego wymiaru „ilustracyjnego” czy „literackiego”⁷¹.

Między pojęciowym instrumentarium Berensona a sformułowaniami Fry’a da się zauważyć wiele podobieństw. Mówiąc o kompozycji (*design*), Fry miał na uwadze nie tyle czysto płaszczyznowy układ form, co plastycznie odbieraną całość, na którą składa się rytm linii, masa, przestrzeń, światłocien i kolor⁷². Podobnie jak Berenson, Fry cenił możliwość ewokowania w malarstwie wrażenia mas i przestrzeni. Inaczej zatem niż w osławionej później koncepcji Clementa Greenberga, „płaskość” czy dwuwymiarowość malarskiej powierzchni nie była dlań ani szczególnie istotnym, ani uprzywilejowanym wzorcem⁷³. Zakładając jednak potrzebę szczerości wobec materiału, Fry podkreślał, że sposób posługiwania się malarskim medium, zgodność techniki z możliwościami, jakie daje określona materia – fresku, farby olejnej itd., ma znaczenie dla poczucia wewnętrznej jedności dzieła⁷⁴.

Formalizm Fry’a nie był w istocie postawą tak rygorystyczną i jednorodną, jak sugerowałaby sformułowana przez niego i przez Bella teoria. Mimo że „emocja estetyczna” w reakcji na dzieło malarskie miała być niezależna od treści przedstawieniowych, Fry w wielu przypadkach wahał się, czy walory formalne obrazu można ostatecznie oddzielić od przedstawienia⁷⁵. Z jednej strony raziły go

⁷⁰ Ibidem, s. 54.

⁷¹ Ibidem, s. 131–141.

⁷² R. Fry, *Essay in Aesthetics*, s. 36–37. Zob. też: D. Curtin, *Varieties of Aesthetic Formalism*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1982, Vol. 40, No. 3, s. 319.

⁷³ Ch. Green, op. cit., s. 23.

⁷⁴ E. Prettejohn, *Out of the Nineteenth Century. Roger Fry’s Early Art Criticism, 1900–1906*, w: *Art Made Modern. Roger Fry’s Vision of Art*, s. 39.

⁷⁵ Zob. R. Fry, *Giotto*, w: *Vision and Design*, s. 112.

przesadny emocjonalizm, iluzjonizm i religijna uczuciowość sztuki katolickiego baroku, którą oceniał wręcz jako „wzór złego smaku”⁷⁶. Z drugiej, pisząc o dziełach nowożytnego malarstwa, trudno mu było całkowicie abstrahować od ich emocjonalnej wymowy i nastroju. W malarstwie Giotta, jak zauważał, nie sposób pominąć efektu, jaki ma zdolność syntetycznego uchwycenia ludzkich emocji. Wizja dramatyczna – przekonywał – nie jest jednak w tych dziełach wtórnie przekładana na środki plastyczne: każdą przedstawianą sytuację artysta wyobraża sobie jako zespolenie figur malarskiego przedstawienia, tak że w rezultacie intuicyjne uchwycenie emocjonalnego wyrazu sceny i jej forma wizualna są ze sobą integralnie związane w ramach „malarskiej wizji”⁷⁷. O dziełach Rembrandta Fry pisał z kolei, że „oparte są one na tak głębokim rozumieniu życia, że posiadają własną rzeczywistość, na tyle zadawalającą i wywierającą na naszą wyobraźnię tak wielki wpływ, że przestajemy być ciekawi zjawisk, na podłożu których wyrosły”⁷⁸. Problem treści przedstawieniowych i psychologicznej ekspresji został więc rozwiązany przez Fry’a w ten sposób, że jako integralny element „artystycznej wizji”, niesprzeciwiający się plastycznej jedności obrazu i nieodrywający się od niej, zachowały one prawo bytu, choć jednocześnie – na poziomie opisu – były poddawane neutralizacji, marginalizowane i uogólniane. Ekspresyjna aura i poczucie „wewnętrznej rzeczywistości” pozostały bowiem nieokreślonym, lecz niezbędnym w tej teorii duchowym czynnikiem, odróżniającym dzieła od zwykłych przedmiotów. „Forma znacząca – podkreślał Fry – jest czymś innym niż zgodny układ form, harmonijny wzór itp. Czujemy, że dzieło, które ją posiada, pochodzi raczej z dążenia do wyrażenia idei niż ze starania do stworzenia zadawalającego przedmiotu”⁷⁹.

⁷⁶ Idem, *Art and Life* (1917), w: ibidem, s. 15.

⁷⁷ Idem, *Giotto*, s. 142–143.

⁷⁸ Idem, *Burlington House: Winter Exhibition* (1928), cyt. za: D. G. Taylor, *The Aesthetic Theories of Roger Fry Reconsidered*, s. 64.

⁷⁹ Idem, *Retrospect*, s. 243.

Początki krytyki formalistycznej a modernizm

W estetycznych koncepcjach Rogera Fry'a są widoczne analogie do stanowiska Berensona, a także do koncepcji Konrada Fiedlera i Heinricha Wölfflina, które częściowo były mu znane. Tropy te wiążą się z tradycją kantowskiej estetyki – zwłaszcza z jej założeniami na temat apojęciowej i bezinteresownej natury przeżycia estetycznego, choć istnieją tu też wątki bliższe estetyki heglowskiej, związane z pojęciem sztuki jako dziedziny wyższej, duchowej ekspresji. W istocie jednak, teorie Bella i Fry'a nie były koncepcjami natury filozoficznej. Bardziej niż filozoficzne pojęcia i zagadnienia, kierowały nią artystyczne zainteresowania i sympatie jej autorów. U końca pierwszej dekady XX wieku Bell i Fry stali się na wyspach brytyjskich orędownikami twórczości Paula Cézanne'a, Paula Gauguina i Henriego Matisse'a. Roger Fry, który zyskał wcześniej uznanie jako znawca włoskiego renesansu i kustosz nowojorskiego Metropolitan Museum of Art, po 1908 roku – z chwilą gdy zwrócił się również ku współczesnemu malarstwu, stał się jego aktywnym rzecznikiem jako krytyk i kurator wystaw. Dwie zorganizowane przezeń ekspozycje prac francuskich postimpresjonistów – w 1910 i 1912 roku w londyńskiej Grafton Gallery, dały nazwę nurtu, która odtąd na stałe przyjęła się w historii sztuki. Działalność krytyczna Fry'a przenikała się też z jego własną artystyczną pasją, a jego malarska twórczość, inspirowana fowizmem i malarstwem Cezanne'a, wpisywała się w szerszy nurt reprezentowany w kręgu Bloomsbury Group przez Vanessa Bell i Duncana Granta. Wspólnie z nimi Fry był też organizatorem założonych w 1913 roku Omega Workshops – warsztatów sztuk dekoracyjnych i rzemiosła artystycznego, nawiązujących do brytyjskiej tradycji *arts and crafts*, lecz zwracających się ku swobodniejszej stylistyce spokrewnionej z fowizmem. Bell i Fry uważnie śledzili prze-

miany nowoczesnego malarstwa, od impresjonizmu aż po kubizm i sztukę abstrakcyjną, choć trzymali się z dala od radykalnych awangardowych programów.

W swojej obronie francuskiego postimpresjonizmu, w Wielkiej Brytanii przyjmowanego zrazu niezbyt życzliwie, Bell i Fry uciekali się do argumentów mówiących o formalnych wartościach tej sztuki, mających stanowić pomost między sztuką nową a sztuką dawną. Bell przedstawiał postimpresjonistów jako artystów o wrażliwości prymitywów (w znaczeniu artystów *quattrocenta*) – skupionych na formie i wolnych od grzechów sztuki akademickiej. Odejsie od prymitywu – pisał – daje zawsze sztukę „opisową, oficjalną, eklektyczną, historyzującą, plutokratyczną, pochlebczą i wulgarną”⁸⁰. Malarstwo Cézanne’a i Gauguina, jak przekonywał brytyjski krytyk,

[...] nie jest wcale zuchwałym przewrotem, jak się wulgarnie twierdzi; w rzeczywistości jest ono powrotem – nie do żadnej szczególnej tradycji malarstwa – ale do wielkiej tradycji sztuk plastycznych. Stawia przed artystą ideał, jaki stawiali sobie prymitywi, ideał, który od XIII wieku pielęgnowali tylko wyjątkowi ludzie geniuszu. Postimpresjonizm nie jest niczym innym jak powtórzeniem pierwszego przykazania sztuki: „Będziesz tworzył formę”. W tym zapewnieniu podaje on rękę bizantyjskim prymitywom i wszelkim żywym ruchom, które pojawiły się od początków istnienia sztuki⁸¹.

Ten sam sposób argumentacji będzie później powtarzał Clement Greenberg, przedstawiając modernizm artystyczny jako próbę „odnowy jakości estetycznej”⁸², bunt przeciwko dziewiętnastowiecznej sztuce akademickiej, prowadzący do odkrycia głębszej, ukrytej tradycji. W tak ujętej wizji dziejów sztuki nie ma miejsca na całkowite zerwanie: odejsie od aktualnych norm jest przedstawiane jako ustanowienie ciągłości na wyższym poziomie, ponad dzielącymi artystów wiekami. Formalistyczna teoria sztuki Bella i Fry’ a znaczyła

⁸⁰ C. Bell, *Art*, s. 97.

⁸¹ Idem, *Post-Impressionism and Aesthetics*, s. 228–229.

⁸² C. Greenberg, *Początki modernizmu*, w: idem, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, red. G. Dziamski, tłum. G. Dziamski i M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006, s. 66.

jednak istotny zwrot: ugruntowywała i przypieczęto wywała zmianę kryteriów artystycznej oceny, która została przygotowana przez dziewiętnastowieczny estetyzm spod znaku „sztuki dla sztuki”. Jak zauważył Morris Weitz, była to próba stworzenia uniwersalnej teorii, mogącej objąć dzieła, które w świetle panujących wówczas koncepcji nie dawały się uzasadnić⁸³. Teoria ta w założeniu była ponadhistoryczna, ale wynikała z nowej estetycznej wrażliwości znamiennej dla swoich czasów. Zapoczątkowała też pewien sposób rozumienia rozwoju nowoczesnego malarstwa, który w kolejnych dekadach okazał się niezwykle trwały.

W swojej interpretacji przemian francuskiej sztuki przełomu wieków Roger Fry wyróżniał dwa ważne etapy: pierwszym z nich był impresjonizm, którego zasługą – jak twierdził – było „oderwanie widzenia artystycznego od wartości, jakie narzuca życie codzienne”⁸⁴. Impresjoniści, być może niezamierzenie, doprowadzili tradycję wiernego przedstawiania rzeczywistości do pewnej granicy, poza którą nie można było jej kontynuować. Ich obrazy przemieniały się w coraz mniej czytelną „mozaikę barwnych plam pozbawionych architektoniki i strukturalnej koherencji”⁸⁵. Ich następcy, których Fry określił mianem postimpresjonistów, zastąpili ów amorfizm nowym, bardziej zwartym porządkiem kompozycyjnym, mniej zależnym od odtwarzanych zjawisk natury. Był to zdaniem brytyjskiego krytyka rewolucyjny krok, który oznaczał „ponowne ustanowienie czysto estetycznych kryteriów w miejsce wiernego odtwarzania zjawisk – odkrycie strukturalnych zasad harmonii i kompozycji”⁸⁶. Jak pisał Fry we wstępie do katalogu drugiej londyńskiej wystawy postimpresjonistów w 1912 roku:

Artyści ci nie chcą dać czegoś, co mogłoby być jedynie bladym odbiciem faktycznych wyglądów, ale wywołać poczucie nowej i skończonej rzeczywistości. Nie chcą naśladować form, ale je tworzyć, nie chcą naśladować życia, ale tworzyć życie. Mam tu na myśli to, że usiłują oni

⁸³ M. Weitz, *Philosophy of the Arts*, New York 1950, s. 1.

⁸⁴ R. Fry, *Art and Life*, s. 18.

⁸⁵ Ibidem, s. 19.

⁸⁶ Ibidem.

tworzyć obrazy, które poprzez jasność swojej logicznej struktury, zwartą jedność faktury, apelują do naszej bezinteresownej kontemplatywnej wyobraźni równie żywo jak przedmioty rzeczywiste pobudzają do praktycznych działań⁸⁷.

Wykładnia ta nie była rzecz jasna całkiem nowa. Antymimetyczny sposób myślenia o formie i traktowanie jej jako żywy, organiczny twór, to wątki sięgające co najmniej koncepcji romantycznych, mocno obecne w symbolizmie przełomu wieków. Ujęcie Fry'a miało bliskie odpowiedniki w komentarzach współczesnych jemu artystów, zwłaszcza w sformułowaniach Maurice'a Denisa – autora słynnej definicji malarstwa, mówiącej, że „obraz, zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku”⁸⁸. O tym pokrewieństwie, a być może o pewnym wpływie Maurice'a Denisa świadczy to, że Fry był autorem angielskiego przekładu jego tekstu poświęconego malarstwu Cézanne'a. Denis w swoim artykule całkowicie pominął kwestię zmagania Cézanne'a w dążeniu do „prawdy wobec natury”, o której mówi tyle stron jego *Listów*. Poszukiwania mistrza z Aix opisał jako zmierzające do odnowy malarstwa i ponownego odkrycia tego, co w nim „konieczne”, „niezbędne” i jemu tylko właściwe – a więc tego, co odróżnia malarstwo od innych dziedzin, takich jak muzyka czy literatura⁸⁹. „Dzieło Cézanne'a samo przez się ma wartość dzięki zaletom jedności kompozycji, koloru, i nade wszystko dzięki zaletom czysto malarskim. [...] ani przedmiot, ani subiektywność artysty nie zatrzymują naszej uwagi”⁹⁰. Pejzaże, owoce i akty w obrazach Cézanne'a stają się jedynie „pretekstem” dla zestawień kolorystycznych, harmonii form

⁸⁷ R. Fry, *The French Postimpressionists – Preface to the Catalogue of the 2nd Post-Impressionist Exhibition*, Grafton Galleries, 1912, w: *Vision and Design*, s. 195.

⁸⁸ M. Denis, *Définition du néotraditionisme*, przekład polski: *Definicja neotradycjonizmu*, tłum. H. Morawska, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969, s. 70.

⁸⁹ Idem, *Cézanne*, „L'Occident” 1907, wrzesień, no 70; przekład angielski: R. Fry, „Burlington Magazine” 1910, Vol. 16. Poniżej cytuję za przekładem polskim: M. Denis, *Paul Cézanne*, „Sztuki Piękne” 1924–1925, nr 1.

⁹⁰ Ibidem, s. 224 (zapis ortograficzny zmieniony).

i kolorów. „Przedmiot – podaje Denis za przyjacielem Cézanne’a, Paulem Sérusier – znika w malarskiej transpozycji, pozostaje jedynie motyw”⁹¹:

O jabłku namalowanym przez jakiegoś przeciętnego artystę zdarza się powiedzieć: „miałbym ochotę je zjeść”. O jabłku Cézanne’a mówi się: „jakie piękne!” Nikt nie śmiały obrać go ze skórki; chciałby je naśladować⁹².

Cézanne, niedawno zmarły a teraz namaszczony patron nowoczesnego malarstwa, staje się tutaj uosobieniem artystycznego ideału Maurice’a Denisa: jest nowatorem, malarzem poszukującym, odrzucającym „literaturę” i wypróbowane malarskie „metody” przedstawiania, a zarazem twórcą zabiegającym o trwałe, klasyczne wartości, „Poussinem impresjonizmu”⁹³. Maurice’a Denisa nie interesuje, tak istotny dla Cézanne’a, malarski zapis realności widzenia i napięcie między wiernością wobec natury a prawami samego obrazu. Koncentruje się na technicznych sposobach, które w medium malarskim pozwalają uzyskać określone wizualne efekty, takie jak poczucie jedności płaszczyzny. Mistrzowi z Aix – zauważał Denis – mimo traktowania kształtów jako brył, udaje się utrzymać jedność płaszczyzny obrazowej, ponieważ tradycyjny modelunek na jego płótnach zastępuje chromatyczna „modulacja” kształtów – napięcia czystych barw w miejsce silnych napięć walorowych, które zazwyczaj stwarzały sugestię przestrzennej głębi, unieważniając płaszczyznę obrazu⁹⁴.

Twórczość Cézanne’a odegrała w myśleniu brytyjskich formalistów istotną rolę – spośród francuskich malarzy był to artysta, do którego najczęściej wracali i o którym najchętniej pisali. Roger Fry poświęcił mu w 1927 roku odrębną monografię, *Cézanne. A Study of His Development*, w której powtarzał wcześniejsze obserwacje na temat „odzyskanej” i wzmocnionej przez niego struktury kompozycyjnej obrazu i wycucia malarskiej płaszczyzny. Fry wiele miejsca

⁹¹ Ibidem, s. 227.

⁹² Ibidem.

⁹³ Ibidem, s. 231.

⁹⁴ Ibidem, s. 229–230.

przeznaczył na uwagi dotyczące efektów kolorystycznych, faktury i kompozycji opisywanych obrazów, lecz, inaczej niż Denis, zwracał również uwagę na proces malarski i postawę artysty wobec natury. Praca mistrza z Aix, pisał Fry – uciekając się do stwierdzenia niemal dokładnie powtarzającego słowa malarza – to „długie poszukiwanie ostatecznej syntezy, która odsłania się powoli w trakcie kontemplacji”⁹⁵. Odnajdując szereg analogii do dawnego malarstwa, obecnych na różnych etapach twórczości Cézanne’a, oraz widoczny zwłaszcza w późnych jego pracach klasyczny schemat kompozycyjny, Fry podkreślał zarazem świeżość ujęcia, wibrujący rytm układów pędzla, oddających zmienność natury⁹⁶. Poświęcony malarzowi tekst został napisany tak, by pozwolić czytelnikowi wniknąć niejako w twórczą postawę i dzieło Cézanne’a; w tym sensie ujęcie to nie może zostać uznane za reprezentatywne dla założeń „czystego formalizmu”. Fry wplata tu szereg anegdotycznych i psychologicznych komentarzy⁹⁷, a w rekonstrukcji kolejnych etapów rozwoju stylu artysty wyraża uznanie dla jego wczesnych, „barokowych” obrazów, obarczonych literackimi i dramatycznymi treściami. Wszystko to nie zgadza się z wizerunkiem Fry’a jako upartego „formalisty”, raczej ujawnia jego postawę miłośnika sztuki, wiernego humanistycznemu mitowi „wielkich artystów”, i usiłującego dotrzeć do jej twórczych źródeł.

Charakterystyka dzieł i ich artystycznych wartości nie sprowadzała się w komentarzach Fry’a i Bella do obiektywizującego stylistyczno-formalnego opisu; w ewokacyjny sposób mówiła raczej o wyrazie ożywczego poruszenia, o zawartym w nich kontemplacyjnym nastawieniu do rzeczywistości, o poszukiwaniu wewnętrznego spokoju i ładu. Maurice Denis upatrywał w nowoczesnym malarstwie odnowę wielkich tradycji sztuki archaicznej, prostej i dekoratywnej, Bell mówił o wrażliwości prymitywów, a Fry w sztuce Cézanne’a, Gauguina, Pabla Picassa, Matisse’a i Andrégo Deraina znajdował „ducha klasycznego”, zastrzegając, że nie chodzi o jakiś rodzaj

⁹⁵ R. Fry, *Cézanne. A Study of His Development*, London 1927, s. 43.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 51–52 i 61.

⁹⁷ Wprost pisze na przykład o mizoginizmie artysty i o jego skomplikowanym stosunku do ciała. *Ibidem*, s. 84–86.

starożytnictwa⁹⁸. Natura dzieł klasycznych – wyjaśniał – polega na tym, że stanowią one „zapis pozytywnego i bezinteresownie zaangażowanego stanu umysłu”, że komunikują niedostępne na inne sposoby, szczególne doświadczenie⁹⁹. Takimi dziełami są płótna postimpresjonistów, w większym stopniu Cézanne’a niż Vincenta van Gogha – tego pierwszego malarza Fry bardziej cenił – bowiem „ich oddziaływanie nie polega na towarzyszących obrazom ideach, jak w przypadku realistów i romantyków”, ale wynika z ich walorów formalnych. Podstawową słabością sztuki realistycznej i romantycznej jest to, że „w swoim oddziaływaniu opiera się ona na tym, co jako odbiorcy przynosimy ze sobą. Jako taka nie wnosi ona wiele nowego do naszego doświadczenia. Kiedy minie pierwszy moment zdziwienia lub zachwyty, dzieło oddziałuje już słabiej”¹⁰⁰. Polecając brytyjskiej publiczności dzieła postimpresjonistów, Fry podkreślał przede wszystkim cechującą je jego zdaniem wewnętrzną równowagę, koncentrację i jasność widzenia. Wyczulenie na estetyczne przeżycia i wrażenia – jednak nie w znaczeniu mentalnego oderwania czy folgowania zmysłowym upodobaniom – przekonywał, jest czymś, czego Brytyjczycy winni się od Francuzów nauczyć, zamiast lekceważyć je jako zbyt subiektywne, kapryśne i nieistotne¹⁰¹. Niezrozumienie dla estetycznych wartości stanowiło w jego mniemaniu podstawowe ograniczenie, z którym musi mierzyć się krytyka; teoria okazywała się tu jedynie narzędziem. Pisarstwo Fry’a było więc walką z utrwalałymi gustami czasów wiktoriańskich, z tym, co ironicznie piętnował jako snobistyczny kult antyków i fałszywą erudycję, mającą być jedynie potwierdzeniem społecznego statusu¹⁰². Brytyjski krytyk domagał się od swoich czytelników większej otwartości na doświadczenie, bardziej spontanicznej i bezpośredniej oceny, choć uświa-

⁹⁸ R. Fry, *Retrospect*, s. 234. Na temat tego rozszerzonego rozumienia pojęcia klasyczności u Fry’a zob. H. B. J. Maginnis, *Reflections on Formalism: The Post-Impressionists and the Early Italians*, „Art History” 1996, Vol. 19, No. 2, s. 200–201.

⁹⁹ R. Fry, *The French Post-Impressionism*, s. 198.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² R. Fry, *Art and Socialism*, w: *Vision and Design*, s. 60; idem, *Retrospect*, s. 234–235.

damiał sobie jednocześnie, że estetyczne wartości, które uważał za uniwersalne, nie są czymś powszechnie uznanym i rozpoznany. W polityce był socjalistą, w dziedzinie smaku – nowatorem, w swojej wizji kultury pozostał zaś elitarnym konserwatystą. Wrażliwość estetyczna, stwierdzał, u większości ludzi jest słaba, a im bardziej czysta staje się sztuka, tym mniej okazuje się zrozumiała¹⁰³.

¹⁰³ Idem, *Art and Life*, s. 22.

ROZDZIAŁ 4

„Kubizm i sztuka abstrakcyjna” – formalistyczny modernizm Alfreda Barra

Działalność Rogera Fry'a, ale także Adolpha Hildebrandta, Eduarda Hanslicka i losy formalistycznych koncepcji na gruncie literatury pokazują, że metody formalnego opisu i formalistyczne teorie sztuki były często rozwijane w bliskim powiązaniu z działalnością artystyczną, jako próba teoretycznego uzasadnienia lub normatywnego ukierunkowania twórczej praktyki. Dla modernistów starających się zaakcentować wewnętrzną logikę formy artystycznej i jej rozwoju szczególnie atrakcyjne stało się też ujęcie historii sztuki jako historii form, zgodnie z wzorcami wypracowanymi w kręgu pierwszej wiedeńskiej szkoły historii sztuki oraz przez Heinricha Wölfflina. Przykładem adaptacji formalistycznego modelu do charakterystyki najnowszych nurtów może być wydana w 1920 roku przez Daniela Henry'ego Kahnweilera książka *Der Weg zu Kubismus*, będąca jedną z pierwszych rekapitulacji rozwoju kubizmu. Kolejne fazy rozwoju kubizmu zostały przedstawione w niej jako różne sposoby postrzegania przestrzeni i jej transkrypcji na obrazową płaszczyznę¹⁰⁴. O ile Kahnweiler czerpał przede wszystkim z koncepcji Fiedlera i Hildebrandta, o tyle Carola Giedion-Welcker i Sigfried Giedion w swoich pionierskich pracach na temat historii nowoczesnej rzeźby i architektury kontynuowali kierunek myślenia wyznaczony przez Wölfflina, którego byli wcześniej uczniami¹⁰⁵. Podejście formalno-stylistyczne było dla tych autorów nie tylko naturalnym wyborem z racji ich intelektualnego przygotowania; przede wszystkim stanowiło ono

¹⁰⁴ D.-H. Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, München 1920.

¹⁰⁵ Zob. między innymi C. Giedion-Welcker, *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung*, Zurich 1937; S. Giedion, *Przestrzeń, czas, architektura. Narodziny nowej tradycji*, tłum. J. Olkiewicz, Warszawa 1968.

w ich przekonaniu najlepszą drogę do uchwycenia dzieła sztuki, zrozumienia rządzących formą artystyczną prawideł. Myślenie o dziełach w aspekcie właściwych im sposobów ujmowania i kształtowania przestrzeni nie tylko umożliwiało śledzenie w ujęciu diachronicznym formalnych przekształceń, ale pozostawało otwarte na szersze kwestie, dotyczące pojmowania, odczuwania i kształtowania przestrzeni.

Formalistyczny wzorzec narracji miał tę zaletę, że umacniał przekonanie o autonomii artystycznych poszukiwań, a zarazem o doniosłości kolejnych etapów rozwoju sztuki. Teleologiczna wizja rozwoju, zgodna z awangardowym sposobem myślenia, pozwalała jasno wskazać momenty zwrotne, ważne osiągnięcia i cele, dając możliwość określenia własnego miejsca w historycznym szeregu. Wbrew swoistemu nadwartościowaniu momentów zerwania i buntu, awangarda wciąż budowała przeciw własny obraz tradycji, konstruowała własne genealogie. Tendencja do uhistoryczniania dorobku sztuki nowoczesnej wzmocniła się dodatkowo w latach 30., co można tłumaczyć kryzysem awangardy, ograniczeniem nowatorskich programów, w których miejsce pojawiła się potrzeba obrony dotychczas zdobytych pozycji, podkreślenia tych dróg, które prowadziły do ukształtowania nowego języka sztuki.

Jednym z fundamentalnych przedsięwzięć, jeśli chodzi o konstrukcję spójnego, syntetycznego obrazu historii sztuki nowoczesnej, była wykładnia stworzona w latach 30. przez pierwszego dyrektora nowojorskiego Museum of Modern Art (MoMA), Alfreda Barra Jr. Podejście Barra, skonkretyzowane w stworzonej przezeń kolekcji, w organizowanych przez niego wystawach i katalogach, na długie lata określiło modelowy sposób widzenia europejskiego modernizmu i rozumienia jego zjawisk. Tak jak Fry i Bell starali się na gruncie brytyjskim zaszczerpić wartości i nowe impulsy francuskiego malarstwa, konstruując w tym celu teoretyczny model w jego obronie, tak Barr stworzył na użytek amerykańskiej publiczności klarowny obraz europejskiego modernizmu, którego dziedzictwo chciał zachować i przeszczerpić na nowy kontynent¹⁰⁶. Ów proces przekładu był obar-

¹⁰⁶ Zob. A. Cox, *Making America Modern. Alfred H. Barr Jr. and the Popularization of Modern Art*, „Journal of American Culture” 1984, Vol. 7, No. 3; S. Gordon-Kantor,

czony szeregiem uproszczeń, zarówno jeśli chodzi o geografie sztuki nowoczesnej, jak też społeczny wymiar artystycznych programów. Po dziś dzień narracja Barra jest przywoływana jako koronny przykład modernistycznego, hegemonicznego dyskursu – redukującego historię sztuki do jednej, formalnej zasady i logicznego progresu¹⁰⁷. O sile i trwałości narzuconego przez Barra myślowego modelu zdecydowały szczególne historyczne i geopolityczne okoliczności – jego umocowanie w Ameryce – kraju, który po drugiej wojnie światowej miał stać się światowym hegemonem w wymiarze politycznym, ekonomicznym i kulturowym. W sensie perswazyjnym równie istotny był jednak przyjęty przezeń sposób myślenia, pozwalający wyjaśnić i pokazać historię sztuki nowoczesnej prosto i przejrzyście. Barr umiejętnie wykorzystał w tym celu instytucjonalny aparat MoMA, czyniąc z niego skuteczne narzędzie wszechstronnej prezentacji sztuki i jej popularyzacji¹⁰⁸.

Wypracowana przez Barra wizja modernizmu nie była oczywiście wyłącznie jego własną, oryginalną interpretacją. Kształtowała się w toku aktywnej wymiany, jaką prowadził z niemieckimi i francuskimi marszandami, krytykami i artystami. Ambicją Barra było poszerzenie znajomości aktualnej sztuki europejskiej, wykraczające poza impresjonizm i postimpresjonizm, który był już oswojony przez amerykański rynek sztuki i przez krytykę. Istotnym elementem jego badawczych poszukiwań były podróże po Europie, prowadzące przez Francję, Holandię, Niemcy i Rosję. Pobyt na Starym Kontynencie umocnił zainteresowania Barra działalnością i koncepcjami twórców Bauhausu, pozwolił mu też zetknąć się bezpośrednio z twórczością awangardy rosyjskiej. Fascynowała go żywotność i im-

Alfred H. Barr Jr., and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art, Cambridge, MA 2002, s. 314–353. Zob. też: A. Rejniak-Majewska, *Bauhaus w Chicago. Międzynarodowy modernizm i amerykańskie strategie przekładu*, w: *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy*, red. T. Majewski, W. Marzec i A. Rejniak-Majewska, Łódź 2014, s. 291–294.

¹⁰⁷ B. Vere, *Oversights in Overseeing Modernism: A Symptomatic Reading of Alfred H. Barr Jr.’s “Cubism and Abstract Art” Chart*, „Textual Practice” 2010, No. 2 (24), s. 255–286.

¹⁰⁸ M. A. Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MA–London 1998, s. 62–83 i 143–204.

pet tej sztuki, nieznanie w Ameryce poczucie intensywności życia artystycznego, choć ideologiczne i polityczne konteksty tej twórczości interesowały go w niewielkim stopniu¹⁰⁹. Barr pozostawał wierny założeniu, że tym, co istotne, jest przede wszystkim artystyczna oryginalność i odkrywczność w sferze formalnych wartości.

Jak wskazuje Sybil Gordon-Kantor, autorka obszernej biografii Alfreda Barra, istotnym elementem zbudowanej przez niego narracji o sztuce nowoczesnej były metodologiczne podstawy, jakie wyniósł ze studiów historii sztuki, w szczególności z nauczania swojego mentora, mediewisty Charlesa Rufusa Moreya na Uniwersytecie w Princeton¹¹⁰. W latach 20., kiedy Barr studiował historię sztuki w Harvardzie i w Princeton, metoda formalno-stylistycznych analiz, oparta na bliskiej obserwacji i morfologicznym opisie, cieszyła się na amerykańskich uniwersytetach coraz większym uznaniem. Przeniesiona tam przede wszystkim przez niemieckich uczonych, dobrze korespondowała z amerykańską filozofią empiryzmu i tradycją znawstwa, ugruntowaną przez prace Bernarda Berensona. Berenson, podobnie jak Wölfflin – twórca koncepcji „historii sztuki bez nazwisk”, przekonywał, że historię sztuki należy wydzielić z kręgu nazbyt szerokich dociekań nad historią kultury – w imię ścisłości i precyzji:

Dzieje sztuki powinno się badać w sposób bardziej abstrakcyjny i niezależny. Należy uwolnić je od gęstwiny biograficznych anegdot i paśożytniczego przyrostu nieistotnych dokumentów. [...] Sztukę można i powinno się badać w sposób równie niezależny od wszelkich dokumentów, jak bada się florę i faunę¹¹¹.

Od Moreya, jak sam podkreślał, Barr przejął koncepcję historii sztuki jako procesu rozwoju stylów, który można śledzić niezależnie od biografii artystów i innych zewnętrznych uwarunkowań – jedynie na podstawie systematycznej, szczegółowej, a zarazem możliwie sze-

¹⁰⁹ Zob. A. H. Barr Jr., *Russian Diary*, „October” 1978, Vol. 7, s. 7–50.

¹¹⁰ List Alfreda Barra do George’a Rowleya z 1949 roku podaje za: S. Gordon-Kantor, op. cit., s. 155.

¹¹¹ B. Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art*, London 1901, s. vi–vii.

rokowej analizy artystycznych wytworów. Konsekwencja formalnych przemian, jakie Morey badał w sztuce średniowiecznej, potwierdzała, że rozwój sztuki można traktować jako proces autonomiczny, i co ważne – zachodzący równolegle w jej różnych dziedzinach – nie tylko w malarstwie, rzeźbie, architekturze, ale również w rzemiośle, w formach zdobniczych i użytkowych. Z tych obserwacji, pierwotnie odnoszących się do sztuki średniowiecznej, Barr zaczerpnął przeświadczenie, że przedmiotem badań nad sztuką nowoczesną powinny być wszystkie dziedziny twórczości, pojęte w ich powiązaniu – a więc nie tylko malarstwo i rzeźba, ale w równym stopniu architektura i sztuki użytkowe. Takie synchroniczne ujęcie pozwalało w jego przekonaniu uchwycić głębszą logikę rozwoju form, wspólną dla różnych obszarów sztuki. Założenia, które Barr docenił w programie artystycznym Bauhausu, spotykały się w tym punkcie z trybem myślenia, który przyswoił on sobie wcześniej w czasie studiów z historii sztuki.

Rozległość perspektywy i wyrobiony wcześniej rygor myślenia historyka sztuki złożyły się niewątpliwie na sukces Barra w narzucaniu własnej wizji rozwoju modernizmu. W połowie lat 20. XX wieku, w momencie gdy Barr rozpoczął swoją karierę, zainteresowanie i poparcie dla sztuki nowoczesnej wciąż było w Stanach Zjednoczonych zjawiskiem elitarnym, ograniczonym do wąskich artystycznych kręgów, chociaż nie całkiem nowym. Gdy chodzi o próby propagowania sztuki awangardowej i aktywnej wymianę między Europą a Ameryką, Barr miał szereg znamienitych poprzedników wśród amerykańskich artystów, krytyków i prywatnych kolekcjonerów – wystarczy przywołać takie nazwiska, jak Alfred Stieglitz, Walter Pach, Katherine Dreier, Walter i Louise Arensbergowie. Wraz z powstaniem MoMA wykreowany przez niego obraz zdystansował jednak i przyćmił te wcześniejsze działania. Zadecydowała o tym nie tylko widoczność muzeum, ale też przyjęta strategia prezentacji, w porównaniu z którą wcześniejsze propozycje – wychodzące z kręgów artystycznej bohemy – musiały się jawić jako cząstkowe i subiektywne¹¹². Barr z holistycznej, ewolucjonistycznej wizji historii

¹¹² S. N. Platt, *Modernism, Formalism, and Politics: The "Cubism and Abstract Art" Exhibition of 1936 at The Museum of Modern Art*, „Art Journal” 1988, Vol. 47,

sztuki uczynił narzędzie porządkujące obraz artystycznej nowoczesności. Sposób budowania przezeń kolekcji i układ ekspozycji od początku były podporządkowane zamiarowi stworzenia kompleksowej i reprezentatywnej całości. Całość ta swoje emblematyczne odzwierciedlenie znalazła w słynnym diagramie, który towarzyszył wystawie „Cubism and Abstract Art” w 1936 roku – był umieszczony w katalogu i widniał na jej plakacie. Chaotyczna z pozoru wielość nowoczesnych kierunków została tu ujęta w postaci drzewa genealogicznego, ukazującego na osi chronologicznej kolejne stylistyczne następstwa i wpływy, poczynawszy od lat 90. XIX wieku – neoimpresjonizmu, Cézanne’a, Gauguina i van Gogha, aż po połowę lat 30., gdzie jako dwie dominujące tendencje Barr wyróżnił abstrakcję geometryczną i niegeometryczną. Pierwsza z nich miała wywodzić się z konstruktywizmu, suprematyzmu i neoplastycyzmu, a pośrednio z kubizmu, podczas gdy źródła abstrakcji niegeometrycznej upatrywał w ekspresjonizmie i surrealizmie¹¹³. Czyniąc dominantą całego układu kubizm (jako kierunek, który oddziałał na szereg innych zjawisk i okazał się mieć największą moc generatywną) i sztukę abstrakcyjną (jako formułę docelową), Barr zmarginalizował figuratywne odmiany ekspresjonizmu i surrealizmu, wraz z tym wszystkim, co nie pasowało do jego wizji nowoczesnego rozwoju. Ujęcie Barra stało się tym samym wyrazem utrwalonego z czasem przekonania o tożsamości sztuki nowoczesnej z abstrakcją. Podział na „dwie główne tradycje sztuki abstrakcyjnej” miał niejako oswoić nową sztukę przez sięgnięcie do zakorzenionych, choć niezbyt adekwatnych, uogólnionych opozycji klasycznego ładu i romantycznej ekspresyjności. Barr mówił tutaj o „nurcie intelektualnym, strukturalnym, architektonicznym, geometrycznym, prostokątnym i klasycznym w swej surowości i zawierzeniu logice i kalkulacji” (wyznaczanym przez twórczość Cézanne’a i Georges’a Seurata, a dalej przez kubizm, konstruktywizm i neoplastycyzm) z jednej strony, z drugiej zaś o konkurującym z nim nurcie „intuicyjnym, emocjo-

No. 4, s. 284.

¹¹³ A. H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art*, with a foreword by R. Rosenblum (reprint), New York 1964, s. 19.

nalnym”, „zapoczątkowanym przez Gauguina i jego krąg, biegnącym przez fowizm Matisse’a do abstrakcyjnego ekspresjonizmu przedwojennych obrazów Kandinsky’ego”, dalej zaś znajdującym kontynuację w formach organicznych i biomorficznych, pozostających w orbicie surrealizmu. „Tradycja Cézanne’owska, kubistyczna i geometryczna pozostawała pod znakiem Apolla, Pitagorasa i Kartezjusza” – Dionizos, Plotyn i Jean-Jacques Rousseau mieli być patronami tej drugiej tradycji¹¹⁴. Idąc tropem tej prostej dychotomii, Barr wskazywał przykłady reprezentatywnych dla tych tendencji dzieł, Kazimierza Malewicza i Wassilego Kandinsky’ego, Pieta Mondriana i Joana Miró, znajdując emblematyczne przeciwstawienie obydwu nurtów w opozycji kształtu kwadratu i ameby¹¹⁵. Porządek formalno-stylistyczny był tym sposobem przekładany na podstawowy schemat rozpoznawczy, na swoistą retorykę wizualną, analogiczną do tej, na której opierał się genealogiczny schemat, udostępniający historię w postaci obrazu.

Schemat Barra i korespondujący z nim układ wystawy „Cubism and Abstract Art” odzwierciedlał ewolucyjny model myślenia o historii sztuki i choć pluralistycznie uwzględniał on wielość różnych, krzyżujących się nurtów, narzucał jednokierunkowe czytanie stworzonej w ten sposób sekwencji. W linearnym porządku ekspozycji, gdzie od Cézanne’a przechodziło się do kubizmu, od neoimpresjonizmu do fowizmu itd., dzięki wykorzystaniu towarzyszących obiektom tablic objaśniających oraz zamieszczeniu w katalogu krótkiej charakterystyki i chronologii rozwoju poszczególnych kierunków Barrowi udało się stworzyć niezwykle jasny i przejrzysty wykład z dziejów współczesnej sztuki. Dla edukacyjnych celów wystawy istotne znaczenie miało zastosowanie formalistycznych metod analizy i porównań, odwołujących się do wizualnego świadectwa¹¹⁶. Pozwoliły one zbudować czytelny, dydaktyczny przekaz, jednocześnie zapewniając wrażenie niemal naukowego obiektywizmu – poczucie narzucających się, logicznych powiązań i przyczynowego następ-

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Ibidem, s. 285.

stwa¹¹⁷. Poszczególne kierunki, prezentowane przez wybrane przykłady dzieł, nabierały niemal substancjalnej jakości; to one były tutaj głównymi bohaterami – Barra nie interesował indywidualny charakter i meandry twórczości poszczególnych artystów. Jak pisał w liście do zaprzyjaźnionego historyka sztuki, Jerome’a Kleina, kompozycja wystawy stanowiła dlań „zadanie z zakresu współczesnej historii sztuki, ze szczególnym naciskiem położonym na styl”¹¹⁸. Nie była to jednak w dosłownym sensie Wölfflinowska „historia sztuki bez nazwisk”, prezentacja poszczególnych kierunków opierała się bowiem na wyborze znanych, reprezentatywnych artystów.

Zaproponowane w tej wystawie ujęcie od razu spotkało się z – często potem powtarzaniem – zarzutem ahistoryczności. W krytycznej recenzji Meyer Schapiro argumentował, że skupienie się na formalnych genealogiach sprawia, że sztuka nowoczesna jest prezentowana jako bezczasowy i uniwersalny język, wolny od zewnętrznych uwarunkowań. Obraz taki musi być jednak fałszywy – twierdził Schapiro – ponieważ sztuka abstrakcyjna, jak każda inna, jest częścią szerszych, społeczno-kulturowych procesów i formą reakcji na nie¹¹⁹. Uznając kubizm za najbardziej istotny przełom w rozwoju sztuki nowoczesnej i patrząc na ten kierunek z perspektywy rozwoju sztuki abstrakcyjnej, Barr przedstawił go – podobnie jak wcześniej uczynił to Daniel-Henry Kahnweiler – jako twórczość uwalniającą się od funkcji mimetycznych i narracyjnych, aż do niemal całkowitego zatarcia odniesień przedmiotowych, jako sztukę, w której głównym ośrodkiem zainteresowania staje się kompozycja obrazu, strukturalne znaczenie linii, barwy i tekstury. To formalistyczne rozumienie kubizmu, przyjęte później przez Clementa Greenberga,

¹¹⁷ Zob. W. J. T. Mitchell, „*Ut Pictura Theoria*”: *Abstract Painting and Language*, w: idem, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, s. 232.

¹¹⁸ List Alfreda Barra z 19 lipca 1936 roku, cyt. za: S. N. Platt, op. cit., s. 290.

¹¹⁹ M. Schapiro, *The Nature of Abstract Art* (1937), w: idem, *Modern Art: 19th and 20th Centuries. Selected Papers*, New York 1978. Krytykując ujęcie Barra, Schapiro jednocześnie całkowicie się z nim zgadzał, jeśli chodzi o uznanie wartości sztuki abstrakcyjnej oraz obronę niezależności sztuki wobec politycznych nacisków.

w podstawowych zarysach było przez lata powtarzane w niemal każdej narracji na temat sztuki nowoczesnej¹²⁰. Główne miejsce, jakie w interpretacji Barra i w utrwalonym przezeń historycznym modelu zajęła twórczość kubistów, stało się też niewątpliwie powodem, dla którego to właśnie reinterpretacje kubizmu – wydobywające jego specyficzną ikonografię, ukryte znaczenia czy powiązania z kulturą popularną, stały się z czasem ważnym obszarem przewartościowań modernistycznej historiografii i formalistycznych interpretacji¹²¹.

Tworząc zwarty, spójny obraz historii sztuki nowoczesnej, Barr odsunął na bok jej społeczno-polityczne konteksty, choć nie dlatego, że nie był ich świadomy i nie uznawał ich roli. W obszernym komentarzu w katalogu wystawy Barr zwracał uwagę na rewolucyjne zaangażowanie artystów w Rosji, na anarchistyczne sympatie dadaistów, na rosnące faszystowskie zagrożenie i na polityczne naciski na sztukę w komunistycznej Rosji¹²². Uwagi te pozostały jednak zdawkowym wskazaniem kontekstu historycznego i tła, uzupełnieniem tego, co pozostawało w centrum tej narracji – a więc kształtowania się w sztuce kierunków oferujących nowe formalne rozwiązania. Barr nie był entuzjastą radykalnych politycznych programów i politycznego zaangażowania sztuki. Bliższa była mu apolityczna postawa dominująca w tym czasie w Bauhausie i wyrażana przez artystów, których określił mianem „konstruktywistycznych heretyków”¹²³ – Nauma Gabo i Antoine’a Pevsnera, którzy opuszczając w latach 20. bolszewicką Rosję, wybrali autonomistyczną koncepcję sztuki.

Autonomizm formy nie oznaczał dla Barra jej odcięcia od życia – przeciwnie, dostrzegał on jej powiązania z doświadczeniem nowoczesnej, technicyzowanej cywilizacji, a przede wszystkim doceniał

¹²⁰ Na polskim gruncie przykładem takiego ujęcia może być książka Mieczysława Porębskiego, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1986.

¹²¹ Zob. P. Leighton, *Picasso's Collages and the Threat of War, 1912–13*, „Art Bulletin” 1985, Vol. 67, No. 4; R. Rosenblum, *Cubism as Pop Art*, w: *Modern Art and Popular Culture. Readings in High and Low*, eds. K. Varnedoe and A. Gopnik, New York 1990; J. Weiss, *The Popular Culture of Modern Art. Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*, London–New Haven 1994.

¹²² A. H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art*, s. 16–18.

¹²³ *Ibidem*, s. 17.

możliwość oddziaływania sztuki na kształtowanie przestrzeni życia codziennego. Bauhausowski wielodyscyplinarny program nauczania i założenie o ścisłym związku sztuki z projektowaniem stały się wzorem dla stworzonej przez Barra koncepcji MoMA. Przedstawiona przez niego w 1929 roku propozycja struktury organizacyjnej nowego muzeum zakładała szerokie i kompleksowe ujęcie, obejmujące także takie dziedziny, jak fotografia, film, scenografia, plakat, reklama i wzornictwo przemysłowe. To bardziej konserwatywne nastawienie jego mocodawców sprawiło, że na pierwszym planie umieszczono malarstwo i rzeźbę, a pozostałe działy muzealne były tworzone stopniowo, mniejszym nakładem środków. Także wystawa „Cubism and Abstract Art” realizowała multidyscyplinarne założenia Barra, co sugerował jej rzadko pamiętany podtytuł: „Malarstwo, rzeźba, konstrukcje, fotografia, architektura, sztuka przemysłowa, teatr, filmy, plakaty, typografia” (*Painting, Sculpture, Constructions, Photography, Architecture, Industrial Art, Theater, Films, Posters, Typography*). Na wystawie znalazły się, obok obrazów i rzeźb, przykłady mebli, projekty architektoniczne, plakaty, kadry filmowe i fotografie kostiumów teatralnych. Były one pokazywane jednak przede wszystkim jako konstrukcje formalne: model willi Savoye Le Corbusiera mógł być oglądany niczym nowoczesna rzeźba, zestawione obok siebie krzesła zaprojektowane przez Marcela Lajosa Breuera, Le Corbusiera i Gerrita Thomasa Rietvelda skłaniały bardziej do porównywania ich struktury i kształtów niż do myślenia o ich użyteczności. Nowoczesność była prezentowana jako styl, a poszczególne artefakty eksponowane jako estetyczne obiekty. Neutralny kolor ścian, umieszczenie obrazów w jednym rzędzie, w dużych odstępach na wysokości linii wzroku, zaś rzeźb na białych, „niewidocznych” postumentach – dawało komfort kontemplacyjnego spotkania z poszczególnymi dziełami. „Patrzący/a traktowany/a był tak, jak gdyby posiadał/a całkowicie ahistoryczną, suwerenną tożsamość – podobnie jak przedmioty, które ogląda”¹²⁴. Sterylny modernistyczny *white*

¹²⁴ M. A. Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MA–London 1998, s. 70.

cube ucieleśniał tu estetyczny wzorzec autonomii, izolując oglądaną sztukę od niedawnej i bieżącej historii.

W zorganizowanych przez siebie wystawach Barr chciał podkreślić witalną siłę stylu nowoczesnego i możliwości dalszego jego rozwoju w Ameryce. Mimo to dydaktyczny ton i nienaganny estetyczny porządek tych ekspozycji zdawał się mówić o końcu awangardowych utopii, o przemianie artystycznych eksperymentów w muzealne świadectwa. Sytuacja polityczna w Europie przekonywała dyrektora MoMA, że to właśnie Stany Zjednoczone powinny stać się schronieniem dla negowanej na starym kontynencie nowoczesnej sztuki. Podróżując do Rosji na przełomie 1927 i 1928 roku, Barr mógł już odczuwać zachodzące w tym czasie pogorszenie politycznego klimatu, które doprowadziło do stopniowej marginalizacji sztuki awangardowej¹²⁵. Kolejne wyjazdy do Niemiec w latach 1932–1933 i w 1935 roku odsłoniły przed nim krytyczne położenie awangardowych artystów. Jako naoczny świadek zmian, które rozpoczęły się zaraz po dojściu Adolfa Hitlera do władzy, chcąc przekazać swój niepokój amerykańskiej publiczności, Barr przygotował cykl alarmujących artykułów pod tytułem „Hitler and the Nine Muses”. Ostatecznie w druku ukazał się jednak tylko jeden tekst: *Notes on the Film: Nationalism in German Films*¹²⁶. Katalog wystawy „Cubism and Abstract Art” zawierał już tylko ogólnikowe odniesienia do tej sytuacji, choć we wstępie do katalogu Barr wspomniał o nazistowskich i sowieckich opresjach, a całość dedykował „malarzom kół

¹²⁵ Dziennik z podróży Barra zawiera jedynie nieliczne obserwacje odnoszące się do tego stanu rzeczy – dominuje w nim postawa zaciekawienia słabo mu dotąd znaną współczesną i dawną sztuką rosyjską (ikoną), chęć przyswojenia sobie jak najwięcej z bujnego ówczesnego życia teatralnego, poszerzenia wiedzy na temat nowoczesnego malarstwa, architektury, eksperymentów muzycznych i filmowych. W oczach Barra – turysty i młodego, ambitnego historyka sztuki, Moskwa jawi się wciąż jako dynamiczny ośrodek współczesnej sztuki, pociągający swoją odmiennością i swobodą, podczas gdy rosyjska rzeczywistość pozostaje dla niego egzotycznie obca i niezrozumiała. Zob. A. H. Barr Jr., *Russian Diary*.

¹²⁶ Idem, *Notes on the Film: Nationalism in German Films*, „The Hound and Horn” 1934, January–March, No. 7. Zob. S. N. Platt, op. cit., s. 290.

i kwadratów (oraz będącym pod ich wpływem architektom), którzy ucierpieli w rękach filistrów, posiadających polityczną władzę¹²⁷.

Nie do końca słuszne jest zatem twierdzenie, że Barr nie widział zależności między realiami politycznymi a sztuką. Podobnie jak Roger Fry, nie akceptował jednak możliwości podporządkowania twórczości artystycznej politycznym i społecznym zadaniom¹²⁸. Zwracając uwagę na obecne we współczesnych pracach odniesienia do bieżących politycznych wydarzeń, wciąż podkreślał ich szczególny, transcendentny status jako dzieł sztuki. W 1943 roku, po ataku na Pearl Harbor, pisał:

Guernica Picassa namalowana została nie jako popis formalnego mistrzostwa, nie dla wyrażenia jakiejś prywatnej emocji artysty, ale po to, by przekazać jego przerażenie i wściekłość w obliczu barbarzyńskiej katastrofy, jaka spadła na jego rodaków w Guernice, i miała uderzyć w jego braci w Warszawie, Rotterdamie, Londynie, Coventry, Chungking, Sebastopolu i Pearl Harbor. [...] Dzieło sztuki jest symbolem, widzialnym symbolem ludzkiego ducha w jego poszukiwaniu prawdy, wolności i doskonałości¹²⁹.

Krytyka sztuki wydaje się w tym miejscu bezradna wobec wojennych traum, których obraz nakłada na słynne dzieło Pabla Picassa. Podniosły ton tych słów, właściwa im aura niedookreślenia i uogólnienia, różni się od zazwyczaj precyzyjnych i klarownych charakterystyk, jakimi Barr opatrywał zjawiska najnowszej sztuki. Tym, co pozostaje, jest humanistyczny banał na temat dzieła sztuki jako symbolu ogólnoludzkich wartości. Uparte trwanie przy sztuce jako dziedzinie wolnej autoekspresji, skojarzenie sztuki nowoczesnej i abstrakcji z wolnością – widoczne w przywołanym tu sformułowaniu Barra, miało stać się w tym okresie i w latach bezpośrednio po wojnie wspólnym przeświadczeniem, w którym spotykały się perspektywy skądinąd tak odległych od niego autorów, jak André Breton,

¹²⁷ A. H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art*, s. 18.

¹²⁸ Zob. R. Fry, *Art and Socialism*.

¹²⁹ A. H. Barr Jr., *What is Modern Painting*, New York 1943, s. 41.

Lew Trocki i Meyer Schapiro¹³⁰. W tym też kontekście zaczęła kształtować się krytyczna refleksja Clementa Greenberga i jego interpretacja modernizmu, zabarwiona pesymistycznym przekonaniem, że myślenie o faktycznym wpływie sztuki na rzeczywistość pozostaje iluzją. Marzenia o lepszym świecie, zdaniem Greenberga, należało zastąpić przez maksimum obiektywizmu i dyscypliny – formalny sposób oceny i zrozumienie wewnętrznych prawideł rozwoju sztuki miały pełnić tę właśnie funkcję.

¹³⁰ Zob. M. Schapiro, *The Liberating Value of Modern Art* (1957), w: *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*, ed. E. Landau, New Haven–London 2005.

CZĘŚĆ II

**Clement Greenberg –
modernizm jako „krytyka z wewnątrz”**

W swoich rozważaniach o sztuce „po końcu sztuki” Arthur Danto wiele uwagi poświęcił stanowisku Clementa Greenberga, prezentując je jako paradygmatyczną modernistyczną wizję artystycznego rozwoju – opartą na przekonaniu o historycznej ciągłości, wewnętrznej teleologii i jedności pojęcia sztuki. W opinii Danto założenia takie składają się na rodzaj narracji, na jaką nie można dziś przystać, choć najwidoczniej trudno z nią ostatecznie się rozstać. Gest jej odrzucenia wytwarza bowiem zależność przez opozycję. Przypisany Greenbergowi wzorzec myślenia jest spokrewniony z heglowską koncepcją dziejów – spaja i usensownia bieg przemian sztuki nowoczesnej, jednak za cenę uznania za nieistotne wszystkiego, co nie liczy się z punktu widzenia założonej narracji. Danto, opowiadając się po stronie „końca sztuki”, to znaczy końca pewnego sposobu rozumienia pojęcia sztuki, rządzącego ową teleologiczną narracją, stara się na formację modernistyczną i na koncepcję Greenberga spojrzeć z zewnątrz, po to, by nie ulegając podobnym intelektualnym pokusom, w zamian „czerpać przyjemność z posthistorycznej rzeczywistości” i jej pluralizmu¹.

Rozwijana przez Arthura Danto polemika z Greenbergiem w rezultacie jednak, jak można zauważyć, nie tyle kwestionuje Greenbergowską „wielką narrację”, co raczej ponownie ją spaja i wzmacnia. Ujawnia to zapewne skrycie heglowskie podejście autora *Po końcu sztuki*, który w tekstach Greenberga chce widzieć „przekonującą historyczną wizję modernizmu”, a nawet pewną „filozoficzną definicję sztuki”², dostatecznie mocną, by obrać ją za głównego przeciwnika. Opinie te kontrastują z wypowiedziami Greenberga, który podkreśla

¹ A. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. M. Salwa, Kraków 2013, s. 12.

² Ibidem, s. 115.

łał, że nie uważa siebie za teoretyka, i że tworzenie definicji nie było nigdy jego zamiarem³. Autor *Art and Culture* stawiał siebie raczej w pozycji znawcy niż teoretyka i, jak podkreśla autorka jego biografii, Alice Goldfarb Marquis, był on rzeczywiście ostatnim wielkim krytykiem amatorem, bez akademickiej posady i specjalistycznego wykształcenia⁴. Punkt widzenia Danto zgadza się jednak z oceną wielu innych autorów, którzy w koncepcjach Greenberga widzieli uosobienie hegemonicznego dyskursu, narzucającego artystyczne wzorce i określoną wizję historii, konserwującą wąsko pojęty, modernistyczny kanon.

Choć stanowisko Clementa Greenberga może wydawać się od początku spójną i konsekwentną doktryną, wolną od znaczących zmian i odchyłeń, to poczucie jej jednolitości wynikało też ze szczególnych warunków recepcji. Decydujące znaczenie miał pod tym względem przełom lat 50. i 60., kiedy amerykańska sztuka coraz głośniej święciła w świecie swoje triumfy⁵. Międzynarodowe uznanie dla abstrakcyjnego ekspresjonizmu, którego Greenberg był od lat 40. jednym z głównych rzeczników, stawiało go w szeregu zwycięzców. W tym czasie był on zaangażowany w organizację wystaw, doradzał właścicielom galerii, pisał wstępy do katalogów, był zapraszany do prowadzenia akademickich wykładów. Odtąd już nie tyle zabierał głos jako wymagający i złośliwy krytyk, ile raczej ugruntowywał, porządkował i korygował uprzednio przyjęte oceny. Wówczas też, od lat 60., teksty Greenberga – wcześniej publikowane przez niego w bieżącej prasie – zaczęły funkcjonować na amerykańskich uniwersytetach i w szkołach artystycznych jako niemal obowiązkowe lektury. Teksty, takie jak *Awangarda i kicz* czy *Malarstwo modernistyczne*, umacniały jego wizerunek jako apodyktycznego obrońcy „czystego

³ *Discussion*, w: *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*, eds. B. Buchloh, S. Guilbaut and D. Solkin, Halifax, Nova Scotia 1983, s. 190.

⁴ A. Goldfarb Marquis, *Art Czar. The Rise and Fall of Clement Greenberg*, Boston 2006, s. xi.

⁵ Nawiązuję tu do tytułu monografii szkoły nowojorskiej autorstwa Irvinga Sandlera *The Triumph of American Painting*, New York 1970. Zob. S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, tłum. E. Mikina, Warszawa 1992.

malarstwa”, egzorcyzmującego wszelkie „literackie” treści i subiektywne formy ekspresji. Amerykański krytyk sam przyczynił się do stworzenia takiego uproszczonego obrazu swoich koncepcji, włączając się ze swoim przekazem do popularnego obiegu: wygłaszając prelekcję pod tytułem *Malarstwo modernistyczne* w rozgłośni Wolna Europa w 1960 roku⁶, a nawet publikując krótkie teksty w magazynach dla kobiet. Istotne znaczenie miało jednak wydanie w 1961 roku książki *Art and Culture*, stanowiącej wybór wcześniejszych esejów krytycznych z lat 1939–1960, które Greenberg zebrał i zredagował na nowo, oczyszczając je z tego, co w wersjach oryginalnych wydało mu się „zbyt pospieszne lub zbędne”⁷. Wybór ten stanowił niejako podsumowanie jego poglądów na temat modernistycznej sztuki – jej kulturowych przesłanek, celów, osiągnięć i zwrotnych momentów rozwoju we Francji i w Ameryce. Tom ten był potem wielokrotnie wznawiany i przekładany na inne języki. Dostępne teksty stały się potwierdzeniem autorytetu Greenberga jako czołowego amerykańskiego krytyka, a zarazem źródłem polemik. Dzisiejsi komentatorzy są zgodni w opinii, że krytyczne sprzeciw wobec Greenbergowskiej koncepcji modernizmu w istotnym stopniu umocniły jego status jako „najbardziej znanego” i wpływowego krytyka sztuki. Jak to zwięźle ujęła Caroline Jones, „to błyskotliwość i intelektualne wyrafinowanie antygreenbergianistów użyczyły wykluczonemu już z gry krytykowi tak demonicznego uroku”⁸.

O sugestywnej sile poglądów Greenberga decydowała też niewątpliwie klarowność i poczucie pewności, z jaką wypowiadał on swoje opinie i sądy. Niezależnie od tego, czy chodziło o ogólne diagnozy, czy o charakterystykę jednostkowych zjawisk, były one wyrażane w języku mocnych konstatacji, jak gdyby nazywały po prostu

⁶ C. Greenberg, *Modernist Painting*, w: *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4, ed. J. O’Brian, Chicago–London 1986, s. 93 (dalej podaję w skrócie CEC wraz z odpowiednią numeracją tomów i stron). Polski przekład: *Malarstwo modernistyczne*, w: idem, *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, red. G. Dziamski, tłum. G. Dziamski i M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006.

⁷ Idem, *Art and Culture. Critical Essays*, Boston 1961, s. vii.

⁸ C. Jones, *Eyesight Alone. Clement Greenberg’s Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago–London 2005, s. 347.

obiektywny, faktyczny stan rzeczy. Ów brak wątpliwości wydaje się pochodną przyjętego przezeń wyobrażenia na temat zadań krytyki. Greenberg wielokrotnie podkreślał, że krytyczne sądy powinny płynąć wprost z doświadczenia, z bezpośredniego kontaktu ze sztuką i doznania jej formalnych jakości. „Doświadczenie – podkreślał – jest jedynym i wyłącznym źródłem prawdy na temat sztuki jako sztuki”⁹ – słowa i dyskusje nic tu nie zmieniają. Przyglądając się tej konstatacji, można zauważyć, jak akcent z „doświadczenia” przesuwa się jednak w stronę „prawdy sztuki jako sztuki”, sugerując istnienie jakiejś właściwej jej esencjalnej natury. Tak jak sztuka modernistyczna miała się według Greenberga rozwijać przez „krytyczny impuls” płynący z jej wnętrza¹⁰, tak komentarz i ocena powinny wypływać z jej wcześniejszego doświadczenia i znajomości tradycji. Greenberg zapewne zgodziłby się z twierdzeniem Thomasa Stearnsa Eliota, że „najbardziej żywotnym” rodzajem krytyki byłaby „krytyka w rękach wytrawnego, wyszkolonego pisarza w zastosowaniu do własnej twórczości” – taka, jaką uprawialiby artyści „od wewnątrz” rozumiejący problemy własnego warsztatu¹¹. Jako autor mający osobiste, praktyczne obycie z malarskim warsztatem Greenberg tym pewniej traktował własny punkt widzenia jako wewnętrzny wobec dokonujących się w sztuce procesów i krytycznych przemian¹². W rezultacie jego własna pozycja jako wypowiadającego swoje stanowisko autora mogła wydawać się pozornie przezroczysta, jak gdyby przemawiała do nas „rzecz sama”.

⁹ C. Greenberg, *Seminar Two* (1971), w: idem, *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*, New York–Oxford 1999, s. 91–92.

¹⁰ Idem, *Malarstwo modernistyczne*, s. 47.

¹¹ T. S. Eliot, *Rola krytyki*, w: idem, *Szkice krytyczne*, tłum. i wstęp M. Niemojewska, Warszawa 1972, s. 298.

¹² Greenberg zajmował się malarstwem jako amator i lubił podkreślać, że jako dziecko okazywał szczególne zdolności w dziedzinie rysunku, choć z przyczyn materialnych jego artystyczna edukacja została przerwana. W latach 1938–1939 wrócił do malarstwa, uczęszczając na kurs prowadzony przez Hansa Hofmanna – artystę, który odsłonił przed nim twórczość francuskich postimpresjonistów, Henriego Matisse’a i kubistów. Greenberg podkreślał później, że jeśli chodzi o wyrobienie smaku artystycznego i sposób rozumienia malarstwa, wiele Hofmannowi zawdzięczał. Zob. S. N. Platt, *Clement Greenberg in the 1930s. A New Perspective on His Criticism*, „Art Criticism” 1989, No. 5, s. 50; C. Jones, op. cit., s. 189–193.

ROZDZIAŁ 1

W kręgu „Partisan Review” – Brecht, awangarda, zaangażowanie

Clement Greenberg rozpoczynał swoją działalność jako krytyk na przełomie lat 30. i 40. XX wieku, w kręgu lewicowej nowojorskiej inteligencji, skupionej wokół pisma „Partisan Review”, a także w środowisku żydowskich intelektualistów tworzących „Commentary”. Choć rzadko się o tym pamięta, przez wiele lat zajmował się krytyką literacką, i to właśnie z doświadczeniem literackim wiązały się jego wczesne poglądy na temat nowoczesnej kultury i sztuki. Przeniesienie uwagi na malarstwo i rzeźbę – obszar, który Greenberg uważał za bardziej wymagający, jeśli chodzi o język opisu, wynikało po części ze słabszej konkurencji w tym obszarze; można rzec, że był to po części efekt przygodnych okoliczności, choć w tej nowej dla siebie dziedzinie szybko dał się on poznać z ostrości i radykalizmu swoich opinii.

Współcześni badacze, jak Timothy J. Clark czy Francis Frascina, pytając o lewicowość Greenberga i jego związki z marksizmem, uznają, że sympatie te były dość powierzchowne, nieoparte na prawdziwie materialistycznym myśleniu – bliższe antymieszczańskiemu postawie bohemy niż marksowskiej teorii konfliktu klas. Świadectwa związane z wczesnym okresem jego kariery w kręgu nowojorskiej lewicy nie dowodzą ani szczególnej społecznej wrażliwości, ani ideowego zaangażowania. Ukończywszy studia filologiczne na Syracuse University w Nowym Jorku, młody Clement Greenberg podejmował własne próby literackie, zaczytywał się powieściami Andrégo Gide’a, klasyczną literaturą i współczesną niemiecką poezją, i myślał o karierze pisarza¹³. Oprócz dorywczych prac translatorskich, utrzymy-

¹³ C. Greenberg, *The Harold Letters 1928–1943: The Making of an American Intellectual*, ed. J. van Horne, New York 2002, s. 19–29, 35 i 43–45.

wał się z podrzędnych urzędniczych posad, które wielokrotnie zmieniał i których – jak świadczą listy do Harolda Lazarusa – serdecznie nie znosił. Akces do kręgu lewicowej inteligencji stanowił więc przede wszystkim spełnienie intelektualnych ambicji Greenberga i był bardziej kulturowym niż politycznym wyborem. Pozwalał mu potwierdzić jego dystans wobec drobnomieszczańskich norm własnej rodziny i skupić się na tym, co go interesowało najbardziej, czyli na literaturze i sztuce. W przeciwieństwie do popularnego „The New Masses” – oficjalnego organu amerykańskiej partii komunistycznej, którego styl i retorykę Greenberg już wcześniej oceniał z tonem estetycznej pogardy¹⁴, orientacja „Partisan Review” pokrywała się z jego kulturowymi, literackimi aspiracjami. Korespondowała ona z jego wyobrażeniem o własnej krytycznej misji, którą w jednym z listów określił krótko jako potrzebę „zreformowania amerykańskiej kultury”¹⁵. Próbując scharakteryzować tę postawę młodego Greenberga, T. J. Clark posłużył się nieco paradoksalnym sformułowaniem: „eliotowski trockizm”¹⁶. Określenie to zdaje się adekwatne do całego ówczesnego kręgu „Partisan Review”, który stając w opozycji do komunizmu i stalinizmu, pozostawał wierny hasłom socjalistycznej rewolucji, antykapitalizmu i pacyfizmu, lecz w istocie bronił przede wszystkim artystycznych wartości i autonomii kultury. Lew Trocki, który zrazu był wobec stanowiska redakcji dosyć krytyczny¹⁷, w 1938 roku opublikował na łamach „Partisan Review” dwa głośne manifesty, mówiące o potrzebie powiązania ze sobą idei rewolucyjnych i wolnej sztuki. W artykule zatytułowanym *Sztuka i polityka w naszych czasach* Trocki argumentował, że sojuszniczką rewolucji może być tylko niezależna i nieulegająca naciskom sztuka, która buntując się przeciw aktualnej rzeczywistości, „pozostaje wierna sobie”¹⁸.

¹⁴ Ibidem, s. 3 (list z 28 czerwca 1928 roku).

¹⁵ Ibidem, s. 237 (list z 24 marca 1941 roku).

¹⁶ T. J. Clark, *Teoria sztuki Clementa Greenberga*, tłum. T. Załuski, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2004, nr 3, s. 198.

¹⁷ Zob. list Trockiego z 20 stycznia 1938 roku do Dwighta Macdonalda, *The Future of Partisan Review*, w: L. Trotsky, *Art and Revolution. Writings on Culture, Art and Literature*, ed. P. Siegel, New York–London 1992, s. 107–109.

¹⁸ L. Trotsky, *Art and Politics in Our Epoch*, w: ibidem, s. 121.

Pogląd ten znajdował bezpośrednie uzasadnienie w opisie aktualnej sytuacji w stalinowskiej Rosji, gdzie – jak to ujmował Trocki – sztuka i literatura została zaprzężona do celów „historycznej falsyfikacji”, podporządkowana partyjnej biurokracji i zamieniona w narzędzie reakcyjnego systemu. Sprzeciw wobec tej dominacji władzy musiał oznaczać zdaniem Trockiego opowiadanie się po stronie artystycznej niezależności. Krytyczny czy „rewolucyjny” wymiar sztuki, zgodnie z opinią, którą przyjęli autorzy „Partisana”, miał więc polegać raczej na zdolności ujawniania sprzeczności kapitalistycznego systemu i na twórczej swobodzie, z jaką sztuka rzuca wyzwania wobec mieszczańskiego smaku. Ostatecznie jednak – jak twierdził ówczesny redaktor „Partisan Review”, Philip Rahv – „wartość sztuki nie wynika z jej stosunku do społeczeństwa, lecz ma ona wartość sama w sobie”¹⁹. To samo przeświadczenie widać w tekstach Greenberga, nawet jeśli ich wyjściowym założeniem nie miała być obrona „czystości” sztuki.

Pierwszym tekstem opublikowanym przez Greenberga w 1939 roku na łamach „Partisan Review” była recenzja z *Powieści za trzy grosze* Bertolda Brechta; dwa lata później ukazał się tam również dłuższy esej na temat jego poezji. Teksty te, pisane przez nieznanego wówczas „młodego pisarza, pracującego w nowojorskim urzędzie celnym”²⁰, są tym bardziej interesujące, że świadczą o rzadkiej w tamtym czasie w Ameryce znajomości i uznaniu dla Brechta, którego Greenberg nie omieszkał określić jako „najbardziej oryginalny literacki temperament” ostatnich lat. Korespondencja Greenberga z Haroldem Lazarusem wskazuje, że fascynacja twórczością niemieckiego pisarza rozpoczęła się już kilka lat wcześniej, w 1931 roku, i nie słabła przez cały ten czas²¹. Wobec utartego obrazu Greenberga jako zdeklarowanego formalisty i estetycznego purysty wydaje się rzeczą zaskakującą, że to właśnie on jako jeden z pierwszych auto-

¹⁹ Cyt. za: A. Wald, *New York Intellectuals. The Rise and Decline of Anti-Stalinist Left from 1930 to 1980*, Chapel Hill 1987, s. 218.

²⁰ Tak Greenberg został przedstawiony na łamach „Partisan Review” w 1939 roku, kiedy ukazał się tam pierwszy jego tekst, cyt. za: T. J. Clark, *Teoria sztuki Clementa Greenberga*, s. 197.

²¹ C. Greenberg, *The Harold Letters*, s. 55 (list z 17 grudnia 1931 roku).

rów w Stanach Zjednoczonych zwrócił uwagę na pisarza, u którego później odkrywano wzorec sztuki krytycznej i politycznie zaangażowanej. Greenberg jednak – jak można się tego spodziewać – w swoim artykule starał się na swój sposób uratować Brechta poe­te przed jego politycznym „ja”²². Na pierwszym planie postawił mistrzostwo językowe pisarza, jego złożoną, ironiczną technikę i „wyczcucie formy”. Cechy te w jego przekonaniu decydowały o wartości utworów Brechta nawet wtedy, gdy przyjmował on postawę poety dydaktycznego i ideologa. O komunizmie Brechta Greenberg pisał powściągliwie i z dystansem, podkreślał za to „wyrzyszczenie współczesny” charakter jego poezji, związany z „kolażową” kompozycją i przewartościowanym (*subversive*) wykorzystaniem tradycji literackiej i popularnych gatunków. Brecht – jak zauważał – buduje ironiczne kontrasty i wykorzystuje efekt sprzeczności między zapożyczonym wzorcem stylistycznym a obrazowaną w banalnych szczegółach sytuacją. Doprowadza w ten sposób do przenicowania fałszywych postaw i sprawia, że w pełni ujawnia się „nieprzystawalność między literaturą a rzeczywistością”²³. Najczęściej wykorzystuje formy „funkcjonujące poza zwyczajowym obiegiem »książkowej« literatury” – „wszystko staje się wodą na jego młyn: hymny luterskie, biblijne wersety, walce, kołysanki, magiczne zaklęcia, modlitwy, nawet piosenki jazzowe”²⁴. Styl Brechta jest zarazem bezosobowy, poważny i parodystyczny, obfituje w nagłe przeskoki i zmiany tonu: „sucha rzeczowość przechodzi w biblijną grandilokwencję; sentencjonalne fragmenty przełamane zostają w nagłym zderzeniu z banalnym określeniem lub trywialnym obrazem”; „to, co ponure i okropne, występuje na przemian z tym, co idylliczne, cynizm przeplata się z fałszywą naiwnością”²⁵. W tym kolażowym pomieszaniu rejestrów Greenberg dostrzegał pokrewieństwo Brechta z Wystanenem Hughem Audenem. Przykład Brechta – pisał – pomógł temu ostatniemu poecie

²² Zob. P. Glahn, *The “Brecht Effect”*, „Afterimage” 2006, Vol. 34, No. 3.

²³ C. Greenberg, *Bertold Brecht’s Poetry*, „Partisan Review” 1941, marzec–kwiecień, przedruk w: CEC, Vol. 1, s. 56.

²⁴ Ibidem, s. 53.

²⁵ Ibidem, s. 54.

[...] wyswobodzić nowoczesną poezję angielską z kaftana poezji czystej i sprawić, by znów zajęła się szerszym zakresem doświadczenia. Jeśli poeci nie mogą już dłużej zajmować się polityką, religią i miłością, poważnie i szczerze traktując je na ich własnych prawach, gdyż zajęcie pozytywnego stanowiska w tych kwestiach wikłałoby ich w niepoetyckie spory, to muszą zajmować się nimi na sposób ironiczny²⁶.

Dystans dzieła wobec rzeczywistości nie jest w tym ujęciu kwestią skupienia na czysto artystycznych jakościach i jego samozwrotnej, estetycznej konstrukcji. Wyczerpanie się poetyki realizmu zmusza, zdaniem Greenberga, do szukania nowych form wyrazu, które uniikałyby dosłowności, lecz wciąż dawałyby możliwość wyartykułowania stosunku do rzeczywistości – nazwania i ujęcia doświadczenia w literacką formę.

W eseju na temat Brechta rysuje się też koncepcja społecznej funkcji sztuki, którą Greenberg będzie później z uporem podtrzymywał, kładąc nacisk na zewnętrzny, publiczny, a nie prywatny i subiektywny status jej języka, podkreślając właściwą jej zdolność obiektywizacji społecznych sił i nastrojów, a jednocześnie wzbraniając się przed narzucaniem sztuce jakichkolwiek politycznych i moralnych zadań. „Nihilizm” wczesnego Brechta – pisał Greenberg – jego postawa pariasa, brak szacunku dla wszelkich konwencji, zarówno tych dotyczących życia, jak i sztuki, wbrew romantycznym stereotypom, nie czyniły go wyalienowanym, „samotnym poetą”. Jego pesymizm – twierdził – wpisywał się w społeczną atmosferę Niemiec okresu inflacji, w sytuację dewaluacji wszystkich wartości i utraty dóbr, zarówno tych materialnych, jak i niematerialnych. „Ta wspólnota nastroju nadała jego poezji siłę i nośność, pozwalała jej krążyć w pełnym niepokoju społeczeństwie, i sprawiała, że jego nihilizm nie był wyłącznie osobistą pozą i idiosynkrazją”²⁷. Późniejsze nawrócenie Brechta na komunizm Greenberg odczytywał w tym kontekście jako pożałowania godny zwrot artysty w stronę mylnie pojętej „społecznej odpowiedzialności”. W ostateczności jednak, przyjęcie dydaktycznej misji i uznanie, że „zadaniem poezji jest pouczać biednych

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem, s. 56–57.

i nieświadomych o tym, jak należy zmienić świat²⁸ – jakkolwiek zaowocowało pokrewną realizmowi socjalistycznemu tendencją do uproszczenia – nie wyrugowało zdaniem Greenberga parodystycznego instynktu Brechta. Pozostając w głębi ducha „skrytym protestanckim moralistą”, Brecht przyjął leninowskie nakazy „raczej jako drogę życia i praktykę cnoty niż jako zdeterminowany historycznie kierunek i cel postępowania”. Jego naśladownictwo katechetycznego stylu przemówień Stalina i „elementarzy bolszewickiej pobożności”, zdaniem Greenberga, mimowolnie ociera się o parodię, a teoria teatru epickiego „wyłożona jest z tak skrupulatnym dogmatyzmem, że unosi się nad nią atmosfera otwartej klownady, jaką zawsze skłonni jesteśmy podejrzewać u Brechta. Wydaje się, jakby parodiował tu jednocześnie Arystotelesa i Marksa²⁹. I dalej: „Przy całej swojej powadze, zawziętej prostocie i kanciastości stylu, Brecht całkowicie pozostał poetą – w staromodnym znaczeniu, które pragnął odrzucić. Nawet gdy przekłada zalecenia Lenina na poezję, przemienia je w parabolę, a z ich scenerii tworzy mitologię³⁰”.

Charakterystyka twórczości Brechta pokazuje, że niezależnie od świadomości jej ideologicznego i społecznego kontekstu w przekonaniu Greenberga ważniejsze pozostawało dzieło i indywidualny styl, domagające się eksplikacji i opisu na własnych zasadach. W swoich artykułach Greenberg skupiał się na uchwyceniu szczególnych cech Brechtowskiego języka i poetyki, nie mówił natomiast o tematyce i przesłaniu jego utworów. Możliwe, że nie chciał relacjonować treści dramatów, zakładając, że oznaczałoby to jedynie banalną parafrazę, podczas gdy o ich istotnej treści decyduje nieprzekładalna gra języka

²⁸ Ibidem, s. 58.

²⁹ Ibidem, s. 59.

³⁰ Ibidem, s. 60. W swym komentarzu na temat *Powieści za trzy grosze* Greenberg bardziej surowo ocenia wpływ, jaki ideologiczne i dydaktyczne cele wywarły na literacki kształt tego utworu. Tworząc moralistyczną parabolę, obraz „idealny” kapitalistycznego społeczeństwa, Brecht wykreował jego zdaniem świat całkowicie absurdalny, pozbawiony prawdopodobieństwa. Taka „ponura farsa” – twierdził Greenberg – może się sprawdzać w formie scenicznej, lecz traci ona siłę i staje się nużąca w czterystustronicowej powieści. C. Greenberg, „*The Beggar's Opera*” – *After Marx: Review of "A Penny for the Poor" by Bertold Brecht*, „*Partisan Review*” 1939, zima, przedruk w: CEC, Vol. 1, s. 3–5.

(czytając te dzieła w oryginale, Greenberg wielokrotnie narzekał na jakość dostępnych przekładów i zwracał uwagę na różnice między językiem niemieckim a językiem angielskim, które wierny i pełny przekład czynią *de facto* niemożliwym). Wydaje się, że w przypadku Brechta dzieła nie da się oddzielić od ideowej postawy. Greenberg nie próbował ich od siebie, ściśle rzecz biorąc, oddzielać, przyjmował jednak, że postawa moralna i polityczne zaangażowanie same w sobie nie czynią sztuki bardziej znaczącą czy wartościową. Tym, co istotne, jest wewnętrzna siła literackiego języka, który te postawy przekłada na formę. Dodatkowo, forma literacka, jak sugerował przypadek Brechta, może się okazać bardziej refleksyjna niż przyjęta ideologiczna doktryna; żywiąc się nią, może ją ona przyzmatycznie rozszcześcić i przeświecić, poddać testowi doświadczenia.

W dziele Brechta, ale i innych modernistycznych pisarzy – Guillaume’a Apollinaire’a, Federica Garcii Lorki, Włodzimierza Majakowskiego – Greenberga interesowała „transpozycja niskich, naiwnych gatunków w formy wyrafinowane i samoświadome”, możliwość uczynienia tego, co ludowe i popularne, elementem eksperymentalnego, nowoczesnego stylu³¹. Spostrzeżenia na temat tego rodzaju transpozycji i zapożyczeń pojawiały się również później w tekstach Greenberga dotyczących literatury. Może to być zaskakujące w kontekście jego znanego eseju *Awangarda i kicz*, który powstał w tym samym okresie, co komentarze na temat Brechta, a nawet wcześniej niż niektóre z nich. Trudno sądzić, że w myśleniu Greenberga zaszła w tym czasie jakaś zmiana poglądów, jednak w tekście *Awangarda i kicz* pewne zagadnienia interesujące Greenberga zostały pominięte, by stworzyć mocną teoretyczną ramę dla obrony nowoczesnej sztuki. O ile formalizm Greenberga w analizie dzieł Brechta ujawnia się w wyczuleniu na gatunkowe i wyrazowe niuanse, o tyle w programowym eseju-manifeście staje się normatywną koncepcją estetyczną, nałożoną na syntetyczną charakterystykę awangardowej sztuki. Postać Brechta, co znaczące, w tym obrazie jest nieobecna. Nie jest to jednak dowód myślowej niekonsekwencji, lecz wynik przyjętej przez

³¹ C. Greenberg, *Bertold Brecht's Poetry*, s. 50.

Greenberga strategii, która w imię całościowej wizji elementy z nią niezgodne kazała pozostawiać na marginesie.

Rozważania nad twórczością Brechta narzucały – jak Greenberg wspominał później w jednym z wywiadów – pytanie, czy da się współcześnie tworzyć wysokiej miary sztukę, która mogłaby zjednać sobie szeroką publiczność³². Odpowiedź, jakiej ostatecznie udzielił, była negatywna, a jej świadectwem stał się właśnie opublikowany w „Partisan Review” jesienią 1939 roku esej *Awangarda i kicz*. Tekst ten od razu znalazł wysokie uznanie wśród autorów „Partisan Review” i umożliwił Greenbergowi awans na stanowisko współredaktora³³. Sugerowana w tytule eseju opozycja pojęć oznaczała zdefiniowanie sztuki awangardowej w sposób, który kojarzy się z elitaryzmem „wysokiego modernizmu”, nie zaś z antyestetycznymi, buntowniczymi postawami awangardowych artystów w pierwszych dekadach XX wieku. Awangarda, jak twierdził Greenberg, rozwijając ten wątek w kolejnych tekstach, daje się poznać jako najlepsza, najbardziej wartościowa sztuka swego czasu, nie zaś przez rewolucyjne hasła i gesty zerwania. Jako taka staje się ona gwarancją ciągłości i żywotności sztuki, a nie przeciwniczką i burzycielką tradycji: „Awangarda – dziecko a zarazem negacja romantyzmu, stała się ucieleśnieniem samozachowawczego instynktu sztuki. Tym, czym jest zainteresowana i za co czuje się odpowiedzialna, są wyłącznie wartości sztuki; w społeczeństwie takim jakie jest, posiada ona organiczne wyczucie tego, co jest dobre i co jest złe dla sztuki”³⁴. Zachowanie owych wartości jest możliwe według Greenberga tylko w twórczym odkrywaniu, dzięki „ciągłej odnowie i innowacji”. W tym sensie koncepcja ta wciąż uznawała awangardowy postulat „wychodzenia naprzód” i aktywnej postawy wobec tradycji: jej ciągłej rewizji z perspektywy własnych, współczesnych doświadczeń, ry-

³² T. Evans, Ch. Harrison, *A Conversation with Clement Greenberg in Three Parts* (1984), w: *Clement Greenberg: Late Writings*, ed. R. C. Morgan, London–Minneapolis 2003, s. 171–172. Zob. C. Greenberg, *Bertold Brecht's Poetry*, s. 58.

³³ Zob. C. Greenberg, *The Harold Letters*, s. 211 (list z 29 listopada 1939 roku).

³⁴ Idem, *Towards a Newer Laokoon*, „Partisan Review” 1940, lipiec–sierpień, przedruk w: CEC, Vol. 1, s. 28.

walizowania ze sztuką przeszłości, by móc dorównać ustanowionym przez nią miarom wartości³⁵.

Awangardowa obrona jakości sztuki miała być w przekonaniu Greenberga odpowiedzią na „kicz” kultury masowej i stwarzane przez nią estetyczne zagrożenie. W sytuacji kulturowego kryzysu, załamania się dawniejszych norm i hierarchii, modernizm – pisał Greenberg – jawi się jako „ciągle ponawiany wysiłek przeciwstawiania się upadkowi standardów estetycznych, zagrożonych przez postępującą demokratyzację kultury”³⁶. Z biegiem czasu, w latach 60., posługując się częściej terminem „modernizm” niż „awangarda”, Greenberg będzie akcentował już niemal wyłącznie owo skierowane do wewnątrz dążenie do obrony autonomicznych wartości sztuki, coraz mniej uwagi zwracając na jej społeczny kontekst. Modernizm w takim znaczeniu – jak stwierdzał – to „pewne nastawienie czy też tropizm skierowany w stronę wartości estetycznej, wartości estetycznej jako wartości samocelowej i ostatecznej”³⁷. Wcześniejsza wizja zarysowana w eseju *Awangarda i kicz* miała jednak bardziej dialektyczny charakter, na samym wstępie figurował zaś nieco enigmatycznie brzmiący postulat, by „zbadać relację między doświadczeniem estetycznym konkretnej – nie ogólnej – jednostki, a społecznym i historycznym kontekstem, w jakim doświadczenie to zachodzi”³⁸. Propozycja ta mogła sugerować chęć wyjścia poza normatywizm własnej estetycznej oceny, choć nie wydaje się, by Greenberg rzeczywiście próbował w swoich analizach ów postulat realizować. Jako część wstępu do artykułu, sformułowanie to miało raczej znaczenie retoryczne – miało podkreślać, że sztuka nie istnieje na własnych prawach, niezależnie od rzeczywistości społecznej i swoich odbiorców, lecz stanowi odpowiedź na tę rzeczywistość, a jej niezależność jest jedynie możliwą do zdobycia pozycją, nie czymś naturalnie danym. W tej kwestii Greenberg polemizował również ze stanowiskiem

³⁵ Zob. idem, *Nowoczesność i ponowoczesność*, w: idem, *Obrona modernizmu*, s. 74.

³⁶ Ibidem, s. 77.

³⁷ C. Greenberg, *Potrzeba „formalizmu”*, w: idem, *Obrona modernizmu*, s. 57.

³⁸ Idem, *Awangarda i kicz*, w: ibidem, s. 3.

Eliota, zarzucając pisarzowi zbyt głębokie odcięcie sztuki i całej sfery kultury od jej społecznych i cywilizacyjnych podstaw³⁹.

W eseju *Awangarda i kicz* sztuka awangardowa została osadzona przez Greenberga w katastroficznym odmalowanym społecznym kontekście, jakim miała być chyląca się ku upadkowi burżuazyjna cywilizacja i stworzony przez nią kapitalistyczny porządek. Awangarda jawiła się w tej perspektywie nie tyle jako ucieleśnienie rewolucyjnych ideałów, ile jako ostatni przyczółek kultury zagrożonej rozkładem. W sytuacji, gdy „społeczeństwo, stając się w miarę rozwoju coraz mniej zdolne do uzasadniania nieuchronności poszczególnych form, zrywa z przyjętymi pojęciami, od których w dużej mierze zależała niegdyś komunikacja artystów i pisarzy z ich odbiorcami” – pisał Greenberg – awangarda „tworzy jedyną żywą kulturę, jaką mamy”⁴⁰. Alarmistyczny i patetyczny ton tych wypowiedzi przypominał wcześniejsze komentarze Trockiego, który pisał, że „wszelkie drogi komunikacji blokowane są przez odpady kapitalistycznego rozpadu”⁴¹. Greenberg znalazł własne określenie na to, co miało stanowić owe blokujące autentyczną komunikację „odpady” – był nim oczywiście „kicz”.

W Greenbergowskim pojęciu kiczu krzyżują się dwa elementy: oskarżenie o brak inwencji i oryginalności oraz niechęć do produkcji masowej. Podkreśla on właściwą wytworom kiczowym wtórność i symulowanie kulturowych wartości – to, że jako surowiec są w nich wykorzystywane „zdeprecjonowane i zakademizowane pozory prawdziwej kultury”⁴². Jako produkt rewolucji przemysłowej, przeznaczony dla emancypujących się mas, kicz czerpie inercyjnie z uznanego już dorobku kultury: „wstępnym warunkiem [...], bez którego kicz byłby niemożliwy, jest łatwa dostępność w pełni dojrzałej tradycji kulturalnej, której odkrycia, zdobycze i samoświadomości

³⁹ Zob. idem, *The Plight of Our Culture* (1953), w: CEC, Vol. 3, s. 127. W późniejszym okresie, jak zauważa John O'Brian, punkt widzenia Greenberga coraz bardziej upodabniał się do wyniosłego ekskluzywizmu Eliota. Zob. J. O'Brian, *Introduction*, w: CEC, Vol. 3, s. xxxiii.

⁴⁰ C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, s. 4 i 7.

⁴¹ L. Trotsky, *Towards a Free Revolutionary Art*, w: idem, *Art and Revolution*, s. 127.

⁴² C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, s. 9.

mość kicz może wykorzystywać dla swoich celów”⁴³. Ten kiczowy sposób operowania tradycją Greenberg opisuje w duchu marksowskiej teorii reifikacji⁴⁴. „Kicz jest mechaniczny i operuje formułami”, „nie żąda niczego od swoich klientów prócz ich pieniędzy – nie domaga się nawet ich czasu”⁴⁵. Reifikacji podlegają też w rezultacie jego bezwiedni odbiorcy. W obu tych aspektach Greenberg kojarzy kicz z akademizmem, który w jego rozumieniu stanowi zaprzeczenie estetycznej wrażliwości i autentycznego, twórczego podejścia do artystycznego tworzywa. Jednocześnie, widzi w kiczu uwodzicielski i zwodniczy wytwór kapitalizmu – tym bardziej niebezpieczny, że obdarzony nieograniczonymi możliwościami ekspansji: kicz potrafi zręcznie pasożytować na różnych tradycjach w taki sposób, że gwarantując odbiorcom bezpośrednią i łatwą przyjemność, owe tradycje zastępuje i unieważnia. Greenberg nie spogląda na kicz z pogardliwą wyższością jako na manifestację złego, niskiego smaku. Demoniczna moc kiczu polega w jego ujęciu na tym, że stanowi on widmo rozpadu znaczeń i kulturowych hierarchii. W tym też sensie jest on miejscem spotkania ciemnych sił ekonomii i polityki. Z jednej

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Jest to jeden z czynników, które upodabniają Greenbergowskie pojęcie kiczu do sformułowanej niemal w tym samym czasie przez Theodora Adorno koncepcji „przemysłu kulturowego”. Poglądy obu autorów kształtowały się niezależnie, ale być może po części wzajemnie się umacniały. W *Filozofii nowej muzyki* Adorno przywołuje krótko opisane przez Greenberga „rozszczerzenie sztuki na kicz i awangardę”, osobiście podpisując się pod tą diagnozą. Zob. *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Warszawa 1974, s. 41. Zgodnie z relacją Greenberga, kiedy obaj osobiście spotkali się na przełomie lat 30. i 40. w kręgu American Jewish Committee, Adorno wyraził uznanie dla jego tekstów, zwłaszcza eseju *Awangarda i kicz*. Clement Greenberg w rozmowie z Karlheinzem Lüdekingiem, *Modernism or Barbarism*, w: *Clement Greenberg: Late Writings*, s. 224. Rozważania Adorno o przemyśle kulturowym zawarte w *Dialektyce oświecenia* są późniejsze niż esej Greenberga, ale podobny kierunek myślenia pojawia się już w jego wcześniejszych szkicach z 1938 roku: *Über Jazz i O społecznej sytuacji muzyki*. Mimo istotnych różnic istnieje szereg podobieństw łączących poglądy Adorno i Greenberga na sztukę: oprócz niechęci do kultury masowej jest to modernistyczna koncepcja medium/materiału jako niezbędnej podstawy i „żywej rezerwy” tradycji, a także związane z tym założenie na temat ciągłości rozwoju sztuki.

⁴⁵ C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, s. 9.

strony kicz jest bowiem zgubnym wytworem kapitalizmu, z drugiej szczególnie siłą zyskuje jako instrument totalitarnej władzy i propagandy, co miała ilustrować przywoływana przez Greenberga sytuacja w komunistycznej Rosji i w faszystowskich Niemczech. Awangarda, znajdując się między tymi potężnymi siłami, pozostaje osamotniona. Może liczyć jedynie na wąskie społeczne poparcie – zdaniem amerykańskiego krytyka sztuka awangardowa świadomie i z własnej woli znajduje się w izolacji.

Przedstawiany w ten sposób odwrót sztuki od rzeczywistości politycznej i skupienie się artystów na wewnętrznych, formalnych zagadnieniach, odpowiadały w znacznej mierze sytuacji lat 30., kiedy kryzys gospodarczy oraz narastające tendencje totalitarne i autorytarne zmusiły awangardę do ograniczenia jej postępowych ambicji i społecznych nadziei. Greenberg jednak w swojej narracji sytuował ów zwrot u samych początków istnienia sztuki nowoczesnej, w dziewiętnastowiecznym estetyzmie, poezji Stéphané'a Mallarmégo, Arthura Rimbauda, Paula Valéry'ego i Ezry Pounda, by zaprezentować tę postawę jako nadrzędną orientację, wiążącą w jedną całość twórczość Jamesa Joyce'a, Andrégo Gide'a, malarstwo Édouarda Maneta, Paula Cézanne'a, Henriego Matisse'a i Pabla Picassa. O sojuszu awangardy z rewolucją w Rosji nie było tutaj mowy. Awangarda – jak stwierdzał Greenberg – wyrosła z dziewiętnastowiecznej bohemy oraz buntu przeciw coraz bardziej skostniałej kulturze burżuazji i jej społecznym konwencjom. W tym początkowym okresie rewolucyjne poglądy polityczne były istotną siłą i „moralnym wsparciem” dla awangardowych poczynań⁴⁶. Ostatecznie jednak „rewolucję pozostawiono społeczeństwu”, a „za prawdziwą i najważniejszą funkcję awangardy nie uznano »eksperymentowania«, lecz znalezienie drogi, która pozwoliłaby rozwijać kulturę pośród ideologicznego chaosu i przemocy”⁴⁷. Odtąd drogi polityki i sztuki nie miały więcej się spotkać.

Podkreślane jako wspólny rys twórczości awangardowej skierowanie do wewnątrz – w stronę sztuki „czystej” i „abstrakcyjnej”,

⁴⁶ Ibidem, s. 5.

⁴⁷ Ibidem.

koncentracja na malarskiej bądź poetyckiej formie, na jej elementarnych danych, jest przez Greenberga opisywane jako jedyne możliwe rozwiązanie w kulturze, która traci wewnętrzną integralność i nie dostarcza już żywotnych podstaw ludzkiej komunikacji. „Wszystkie prawdy wspierane dotąd przez religię, autorytety, tradycję czy styl zostają zakwestionowane, a pisarz czy artysta nie potrafi już przewidzieć reakcji odbiorców na symbole i odniesienia, którymi się w swej twórczości posługuje”⁴⁸. Przyjmując taką pesymistyczną wizję – inspirowaną między innymi przez *Zmierzch zachodu* Oswalda Spenglera – Greenberg buduje przeciwieństwo między tym, co określa jako „martwy aleksandrynizm”, akademicką wirtuozerię i naśladownictwo, a awangardowym szukaniem inspiracji w powrocie do czystych środków⁴⁹. By nie być czymś tylko przypadkowym i arbitralnym – pisał Greenberg – sztuka „musi wyrastać z posłuszeństwa wobec jakiegoś zasługującego na szacunek przymusu lub źródła”, lecz „przymus ten, odkąd odrzucono świat wspólnego, zewnętrznego doświadczenia, może zostać odnaleziony jedynie w samych zasadach i chwytach, za pomocą których sztuka i literatura naśladowała te doświadczenia; one stają się teraz tematem sztuk i literatury”⁵⁰. Owo zasklepienie się sztuki w niej samej – jak zresztą Greenberg przezornie zauważa – może przypominać to, co sam chwilę przedtem opisywał jako aleksandrynizm; lecz awangarda jest „wyższym rodzajem aleksandrynizmu”, jest „ruchem, a aleksandrynizm bezruchem”, i jeżeli nosi w sobie aleksandrynizm, to zarazem przewycięża go w sobie⁵¹.

Pozorna samowystarczalność w zakresie twórczych procedur nie zmienia jednak materialnej zależności sztuki od społeczeństwa. Choć odwraca się ona od mieszczaństwa i sprzeciwia jego wartościom, awangarda – zgodnie z barwnym określeniem Greenberga – wciąż jest połączona z klasą rządzącą „pępowiną złota”⁵². Niepewność i kruchość tych podstaw zmusza ją jednak do szukania źró-

⁴⁸ Ibidem, s. 4.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem, s. 6.

⁵¹ Ibidem, s. 7.

⁵² Ibidem.

deł w samej sobie. Jak stwierdza Timothy Clark, Greenbergowska „awangarda” to „sztuka burżuazyjna istniejąca w sytuacji braku burżuazji, a ściślej rzecz biorąc, sztuka arystokratyczna pojawiająca się w momencie, gdy burżuazja porzuca swe pretensje do arystokratyczności”⁵³. Aby „utrzymać tę arystokratyczność przy życiu” – podsumowuje Clark – sztuka może jedynie „zachować przy życiu samą siebie”, traktując własne środki jako same w sobie znaczące i wartościowe. „Czyste” wartości artystyczne stają się więc swoistą „przechowalnią uczucia i rozumu, tkwiących niegdyś – lecz już nieobecnych – w pewnej złożonej formie życia”⁵⁴. Clark, jako jeden z głównych rzeczników społecznej historii sztuki, takiemu postrzeganiu formacji awangardowej wolałby przeciwstawić bardziej dialektyczny sposób jej rozumienia – jako szeregu reakcji na otaczającą artystów rzeczywistość. Choć zgodnie z wysuwaną przez niego alternatywną interpretacją te artystyczne reakcje również nie niosły w sobie poczucia modernizacyjnego optymizmu, to nie polegały jedynie na obronie autonomicznych artystycznych wartości, lecz były „próbą uchwycenia braku spójnych i stałych znaczeń kultury – uchwycenia braku i przekształcenia go w formę”⁵⁵. Co ciekawe, ujęcie Clarka jest w tym miejscu bliskie perspektywie, jaką Green-

⁵³ T. J. Clark, *Teoria sztuki Clementa Greenberga*, s. 201.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ T. J. Clark, *More on the Differences Between Comrade Greenberg and Ourselves*, w: *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*, s. 184. Clark definiuje awangardę w kategoriach odwrotnych niż Greenberg, kładąc nacisk na moment rozpadu formy, negacji sztuki i założeń o jej autonomii. Według Clarka awangarda naśladowała i wzmacniała destabilizujący, dynamiczny aspekt nowoczesności: „[...] nie bez powodu regularnie dopatrywała się korzyści dla sztuki w warunkach IDEOLOGICZNEGO ZAMĘTU I PRZEMOCY, jakie znamionowały kapitał; awangarda chciała brać udział w ogólnym, pełnym nieładzie dziele negacji” (idem, *Teoria sztuki Clementa Greenberga*, s. 200; wyróż. oryg.). Choć interpretacja Clarka wskazuje na ważny rys, na który Greenberg pozostał ślepy, to rzutowana przezeń na awangardę wizja nowoczesności także jest jednostronna, co zdaje się nieuchronnym mankamentem wszelkich ogólnych, teoretycznych modeli awangardy. Clark pomija to, że awangarda w cywilizacyjnych przemianach początku XX wieku dostrzegała nowe społeczne, techniczne i estetyczne możliwości, a w jej gestach negacji były również zawarte emancypacyjne nadzieje.

berg dostrzegął, pisząc na temat Brechta, tyle że to nie ona określiła podstawowy kształt przyjętej przez niego później teorii. Zdaniem Clarka Greenbergowska koncepcja autonomii sztuki, przedstawiona w eseju *Awangarda i kicz*, miała charakter całkowicie niedialektyczny – zakładała, że „sztuce pozostają tylko jej własne wartości – że nie ma już aktywnej gry i wymiany z innymi wartościami, z którymi sztuka mogłaby wchodzić w interakcję”⁵⁶. W rezultacie teoria ta nie była w stanie wyjaśnić, w jaki sposób „żywe i nieredukowalne procesy artystyczne pozostają żywe, użyteczne, i bronią się jako odrębny obszar, posiadający właściwe sobie bogactwo i intensywność”⁵⁷. Jeśli doświadczenie dzieła sztuki ma być wyróżniającym się, istotnym przeżyciem – pyta brytyjski badacz – to czy „powinno oznaczać wyłączone i intensywne skupienie się na nim, zawieszenie wszelkiej wiedzy, całkowite poddanie się świadomości jej przedmiotowi, czy też udana lektura polega na uruchomieniu szeregu założeń, zaangażowań i umiejętności, w których dany przedmiot widziany jest zawsze na tle (lub jako część) naszych szerszych zainteresowań i problemów?”⁵⁸

Zarzuty postawione przez Clarka, obok nieusuwalnej rozbieżności między jego własną krytyczną koncepcją sztuki a perspektywą Greenberga, uwidaczniają też to, że Greenberg, pisząc o awangardzie i kiczu, obie te sfery ujmował jednostronnie w kategoriach produkcji oraz wytwarzanych i dystrybuowanych przez nie wartości. Nie różnicował zawartych w tych pojęciach zjawisk, nie zastanawiał się nad ich społeczną recepcją ani nad tym, jakie potrzeby zaspokajają. Zarzut ten można postawić również wobec innych koncepcji kultury masowej powstających w owym okresie, w ramach których odbiorcy

⁵⁶ Idem, *More on the Differences*, s. 191.

⁵⁷ Ibidem. Patrząc na stanowisko Greenberga z perspektywy lat, Clark zauważa, że owo przekonanie o samowystarczalności sztuki i zamknięcie jej w bezpiecznych granicach estetycznej autonomii – w sytuacji gdy nie trzeba już było bronić jej przed zagrażającymi z zewnątrz siłami politycznego nacisku – łatwo mogło prowadzić do „artystycznego samozadowolenia i lenistwa”, a więc paradoksalnie w rejonu bliskie piętnowanej przez Greenberga i odrzucanej przez jego awangardowy smak swojskiej przyjemności, w której widział domenę kiczu. Ibidem, s. 193.

⁵⁸ T. J. Clark, *Arguments about Modernism*, w: *The Politics of Interpretation*, ed. W. J. T. Mitchell, Chicago 1983, s. 246.

tej kultury byli traktowani protekcyjnie jako pozbawione świadomości, pasywne ofiary. Skłonność do uproszczeń i wyrazistych podziałów wynikała też niewątpliwie z zamierzonego celu artykułu Greenberga, jakim było dostarczenie mocnych argumentów na rzecz obrony niezależności sztuki i jej własnych standardów. Z tej samej przyczyny wynikał zapewne zapożyczony od innych autorów, przerysowany obraz społecznego i kulturowego „rozkładu”, wobec którego wizja skupionej na swym wąskim obszarze awangardowej poezji i malarstwa musiała być raczej słabą receptą. Za owym retorycznie wyolbrzymionym poczuciem zagrożenia kryła się w istocie obawa o losy niezależnej sztuki, nieulegającej presji komercyjnej i politycznej, jedynej mogącej „utrzymać kulturę w ruchu”. Koncepcja Greenberga nie zakładała jakiegokolwiek zaangażowania sztuki w rzeczywistość społeczną, co jasno widać w końcowym zdaniu eseju *Awangarda i kicz*: „Dzisiaj nie spoglądamy już w stronę socjalizmu, oczekując od niego nowej kultury, która pojawi się nieuchronnie wraz z jego nadejściem. Dzisiaj oczekujemy od socjalizmu, że zachowa wszystko to, co naprawdę żywe w naszej obecnej kulturze”⁵⁹. Owa nadzieja wobec hipotetycznego „socjalizmu” przyszłości była reakcją na „sorealizm”, którego artystyczne skutki już znano⁶⁰. Z perspektywy czasu, wspominając swoje związki z „Partisan Review”, Greenberg krótko streścił istotę swojej ówczesnej pozycji: „»antystalinizm«, który zaistniał jako »trockizm«, zwrócił się ku »sztuce dla sztuki« i tym samym heroicznie oczyścił drogę dla tego, co miało nadejść”⁶¹.

Zgodnie z oceną Serge’a Guilbauta *Awangarda i kicz* wyznaczyła perspektywę, ku której zbliżało się również w tym czasie wielu amerykańskich artystów – niedawnych członków lub sympatyków partii komunistycznej, zdeorientowanych i rozczarowanych polityką ZSRR. „Czyniąc kicz przedmiotem ataku, symbolem totalitarnej władzy, która wykorzystywała go jako swoje narzędzie, Greenberg otworzył przed artystami możliwość działania. Przecistawiając się kulturze masowej, artysta mógł ulegać złudzeniu, że przy użyciu

⁵⁹ C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, s. 18.

⁶⁰ Ibidem, s. 11–13.

⁶¹ C. Greenberg, *The Late Thirties in New York (1957–1960)*, w: idem, *Art and Culture*, s. 230.

elitarnych środków walczy z upadłymi strukturami władzy”⁶². Analogiczną perspektywę podpowiadał także powstały nieco wcześniej tekst Meyera Schapiro, *The Nature of Abstract Art* (1937), w którym polemizując z formalistyczną interpretacją modernizmu, proponowaną przez Alfreda Barra, jednocześnie bronił on sztuki abstrakcyjnej, twierdząc, że w swoim dążeniu do autonomii jest ona wyrazem oporu wobec partyjnych nakazów i totalitarnych ideologii.

Wobec sytuacji w Europie i bankructwa utopijnych wizji przyszłości, wiązanych z marksizmem, antykomunistycznie nastawiona część nowojorskiej lewicy przyjęła w latach 40. postawę „sceptycznego realizmu”, zbliżając się do pozycji liberalnych. Oznaczało to odejście od poglądów jednoznacznie antykapitalistycznych i zwrotu ku obronie praw jednostki w ramach instytucji państwa demokratycznego. Postawę Greenberga, jak argumentuje Nancy Jachec, można postrzegać jako paralelną wobec tej odmiany lewicowego liberalizmu, a nie jedynie jako wyraz elitaryzmu czy estetyzmu⁶³. Przedstawiony przez niego defensywny i izolacjonistyczny obraz awangardy zgadzałby się z ówczesnym liberalnym projektem, zgodnie z którym polityczne decyzje i działania należy pozostawić politykom, a artyści i intelektualiści winni się ograniczyć do krytycznej refleksji, służącej ochronie demokracji⁶⁴. „Wycofanie się” awangardy i jej skupienie się na własnym „obszarze kompetencji”⁶⁵ nie było w tym kontekście tylko defensywnym zawężeniem pola działania, ale próbą wewnętrznego wzmocnienia własnych pozycji. W sytuacji kryzysowej – stwierdzał Greenberg – „lepiej sprawdzają się mniej radykalni artyści, jak też mniej radykalni politycy, trzymający się tego, nad czym względnie panują, zamiast szukać całkowicie nowych rozwiązań”⁶⁶.

⁶² S. Guilbaut, *The New Adventures of the Avant-Garde in America: Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the “Vital Center”*, „October” 1980, Vol. 15, s. 67.

⁶³ N. Jachec, *Modernism, Enlightenment Values, and Clement Greenberg*, „Oxford Art Journal” 1998, Vol. 21, No. 2, s. 124.

⁶⁴ Ibidem, s. 128.

⁶⁵ Zob. C. Greenberg, *Malarstwo modernistyczne*, s. 47.

⁶⁶ Idem, *The Decline of Cubism*, „Partisan Review” 1948, marzec, przedruk w: CEC, Vol. 2, s. 213.

Nowoczesność, rozpoczętą przez przemysłowy XIX wiek, Greenberg opisywał wkrótce inaczej niż w eseju *Awangarda i kicz*, jako trzeźwą „epokę specjalizacji oraz dążenia do ograniczonych intelektualnych i duchowych celów” – epokę, w której „jedynymi pewnikami są sprawdzone fakty, a każde działanie kulturowe może się pewnie dokonać pod warunkiem, że mieści się w ramach własnej, ściśle zdefiniowanej dziedziny”⁶⁷. Umiarkowany krytycyzm wobec ograniczonych horyzontów tego typu myślenia nie zmieniał tego, że Greenberg miał dla owej „pozytywistycznej wrażliwości” wiele sympatii. Z nią właśnie kojarzył koncentrację modernistycznej sztuki na jej formalnych aspektach i artystycznym tworzywieniu. Podobnej postawy obiektywizmu i dyscypliny oczekiwał też od krytyki sztuki – świadczą o tym nie tylko jego własne interpretacje i pisarski styl, ale też wypowiedzi związane z kwestią krytycznej metody.

Najbardziej wymownym, polemicznym komentarzem Greenberga na temat celów i metod krytyki pozostaje zapewne artykuł opublikowany przez niego w 1962 roku jako replika na wykładnię abstrakcyjnego ekspresjonizmu, proponowaną przez Harolda Rosenberga⁶⁸. Tekst ten został odebrany jako personalny atak przeciwko Rosenbergowi, największemu wówczas rywalowi i dawniejszemu przyjacielowi Greenberga z „*Partisan Review*”, choć Greenberg twierdził, że chodziło mu jedynie o pewien model myślenia. Greenberg ironicznie zapatrywał się na egzystencjalistyczną retorykę Rosenberga w jego charakterystyce *action painting* jako „areny działania artysty”⁶⁹. Przedstawianie malarstwa jako uosobienia wolnego, czystego działania mogło sugerować jego zdaniem jedynie arbitralność artystycznych gestów, w niczym zaś nie uzasadniało wartości jego wytworów. Podobna retoryka sprawia – twierdził Greenberg – że malarstwo Jacksona Pollocka wydaje się na wskroś dramatyczne i obdarzone niedocieczoną głębią, „niczym Rimbaud, Sartre i Camus

⁶⁷ Idem, *Abstract Art*, „*The Nation*” 1944, 15 kwietnia, przedruk w: CEC, Vol. 1, s. 201.

⁶⁸ Idem, *How Art Writing Earns Its Bad Name*, „*Encounter*” 1962, grudzień, przedruk w: CEC, Vol. 4, s. 135–144.

⁶⁹ Zob. H. Rosenberg, *American Action Painters*, w: idem, *The Tradition of the New*, New York 1994, s. 26–29.

połączeni w jedno”⁷⁰. „Awangardowi krytycy sztuki – pisał – mają szczególną słabość do tego, co głębokie i nieprzejrzyste”⁷¹. Greenberg narzekał na mglistość rozważań, nieokreśloność, karkołomne metafory i egzaltowany styl, sprawiające, że trudno jego zdaniem tego typu krytykę traktować jako poważną intelektualną działalność. Krytyka, o ile nie ma własnych miar i kryteriów, staje się „pseudohistorią, pseudofilozofią, pseudopsychologią i co najgorsze: pseudopoezją”⁷². Tymczasem, jej zadaniem powinno być skupienie na estetycznej postaci dzieł, na ich specyficznych cechach, dostarczających podstawy do porównań, opisu i wartościowań. Tylko w ten sposób, odsyłając odbiorcę na powrót do dzieła, krytyczna ocena pozostaje możliwa do zweryfikowania i tylko przez zobiektywizowane, konkretne odniesienia może uzasadnić ich nowatorstwo. Greenberg powtarzał tu antysubiektywistyczny, antyromantyczny gest, który leżał również u podstaw wcześniejszych formalistycznych koncepcji sztuki. Chłodna koncentracja na wizualnej postaci dzieła miała być gwarancją obiektywizmu i ścisłości metody. Dla Greenberga jako krytyka – jak zauważa Caroline Jones – ów formalistyczny sposób patrzenia stał się idealnym narzędziem przekładu subiektywnych odczuć i wrażeń na autorytatywny język krytycznych konstatacji. Dla człowieka wrażliwego, zmysłowego, o wprost hedonistycznych skłonnościach – jakiego wizerunek rysuje się w młodzieńczych listach do Harolda – formalistyczna dyscyplina stanowiła narzędzie pozwalające subiektywną wrażliwość przekuć w poczucie panowania i męskiej siły, zamiast być znakiem słabości. Język formalnego opisu, sugerujący postawę obiektywnego dystansu, dostarczał poczucia kontroli i oparcia na samym sobie⁷³. Miał on też istotne znaczenie dla ustanowienia autorytetu Greenberga jako krytyka, choć ceną za to była marginalizacja innych zainteresowań, w tym literackich fascynacji, tak ważnych dla niego we wczesnym okresie.

⁷⁰ C. Greenberg, *How Art Writing Earns Its Bad Name*, s. 138.

⁷¹ Ibidem. Zob. też: C. Greenberg, *Pictures and Prattle: Review of “Abstract and Surrealist Art in America” by Sidney Janis*, w: CEC, Vol. 2, s. 35–36.

⁷² C. Greenberg, *How Art Writing Earns Its Bad Name*, s. 144.

⁷³ C. Jones, op. cit., s. 3–8.

Apollinijskie oblicze awangardy

Zanim stał się rzecznikiem abstrakcyjnego ekspresjonizmu i jednym z współtwórców jego międzynarodowego triumfu, w recenzjach pisanych na początku lat 40. Greenberg dawał wyraz swojemu nieusatisfakcjonowaniu poziomem amerykańskiego malarstwa, jego wtórnością i bezkrytyczną postawą kuratorów. Bardziej nawet niż pozostałości tradycyjnego, dziewiętnastowiecznego akademizmu, raziło go powierzchowne adaptowanie postimpresjonistycznej stylistyki, pozornie „nowoczesne” naśladownictwa Cézanne’a i Gauguina. „Grozi nam niebezpieczeństwo narzucenia nowego rodzaju sztuki oficjalnej – pisał – oficjalnej sztuki »nowoczesnej«. [...] Bycie za czymś w sposób bezkrytyczny jest bardziej szkodliwe niż przeciwstawianie się temu”⁷⁴. Skarżył się też na słabość literackich magazynów awangardowych w Ameryce, zarzucając im brak programu, własnej wizji i kierunku. Jedyne ich założenie – zauważał – to „pragnienie eksperymentu” i abstrakcyjne oczekiwanie, że to, co nowe, musi być wartościowe. „Głównym problemem magazynów artystycznych (*little magazines*) w tym kraju – stwierdzał – jest, obok braku pieniędzy, brak idei”⁷⁵. Przedmiotem podobnych narzekań był nie tylko prowincjonalizm sztuki amerykańskiej. Greenberg miał poczucie, że także w Europie – a ściślej w tradycyjnie uznawanym za artystyczną stolicę świata Paryżu – po okresie intensywnego rozwoju nowej sztuki, od około 1925 roku nic naprawdę istotnego się nie wydarzyło. Śledząc bieżące wystawy, czekał na coś, co wykraczałoby poza formy już znane i oswojone. W tym oczekiwaniu moż-

⁷⁴ C. Greenberg, *Review of the Second Pepsi-Cola Annual*, „The Nation” 1945, 1 grudnia, przedruk w: CEC, Vol. 2, s. 42.

⁷⁵ Idem, *The Renaissance of the Little Mag*, „Partisan Review” 1941, styczeń-luty, przedruk w: CEC, Vol. 1, s. 45.

na upatrywać proawangardową postawę Greenberga, lecz była to też skądinąd pragmatycznie skuteczna pozycja dla krytyka, którego zaczepne i złośliwe uwagi mogły budzić większe zainteresowanie czytelników niż chłodne i skrupulatne opisy. Co więcej, sytuacja była w tym przypadku o tyle szczególna, że wymóg awangardowego nowatorstwa wychodził tu od zewnętrznego obserwatora, zamiast wynikać z samookreślenia twórców czy grupowego programu.

Pierwszym ważnym odkryciem Greenberga było malarstwo Jacksona Pollocka, na które zwrócił uwagę w 1943 roku, w czasie jego pierwszej wystawy w nowojorskiej galerii Peggy Guggenheim *Art of This Century*. O sukcesie młodego malarza zdecydowały wówczas opinie innych osób (między innymi Pieta Mondriana) i wsparcie Peggy Guggenheim, jednak Greenberg już wtedy w lakonicznej recenzji stwierdzał, że jego prace należą do „najmocniejszych abstrakcyjnych obrazów, jakie wyszły spod pędzla amerykańskich malarzy”⁷⁶. Jak zauważał, „Pollock przeszedł przez wpływ Miró, Picassa, malarstwa meksykańskiego i nie tylko, ale w wieku trzydziestu jeden lat znalazł się po innej stronie, malując już niemal w pełni po swojemu”⁷⁷. Uwagi Greenberga zawierały wiele zastrzeżeń („pretensjonalne tytuły”, „nieprzekształcona ziemiastość” koloru i farby), lecz właśnie w tej ambiwalencji i niedoskonałości efektów recenzent doceniał „oryginalność i ambicje” Pollocka. Związek artysty i krytyka miał trwać ze zmiennym powodzeniem przez szereg kolejnych lat, w czasie których Greenberg, obok Harolda Rosenberga, stał się jednym z naczelných autorów sukcesu nowego amerykańskiego malarstwa. Sam Greenberg unikał określenia go mianem „abstrakcyjnego ekspresjonizmu” (terminem, którego wcześniej użył Alfred Barr w odniesieniu do dzieł Wasillego Kandinskiego), ze względu na skojarzenia z subiektywizmem ekspresji i gestu – cechami które eksponował w swojej interpretacji Rosenberg, a które Greenberg wolał zastąpić analizą malarskich jakości. Zamiast „obecności malarza w obrazie” pisał raczej o nowatorstwie formalnych rozwiązań i wizualnych efek-

⁷⁶ Idem, *Review of Exhibitions of Marc Chagall, Lyonel Feininger, and Jackson Pollock*, „The Nation” 1943, 27 listopada, przedruk w: CEC, Vol. 1, s. 166.

⁷⁷ Ibidem.

tach obrazów. Malarstwo szkoły nowojorskiej Greenberg chciał konsekwentnie prezentować jako przedłużenie osiągnięć formalnych europejskiego modernizmu, tradycji kubizmu i sztuki abstrakcyjnej, i jako wyjście krok dalej. Umieszczenie rodzimej twórczości na linii głównej tradycji nowoczesnego francuskiego malarstwa miało nie tylko nobilitujące znaczenie, ale było też taktycznym wybiegiem, pozwalającym wyprzeć się związków szkoły nowojorskiej z surrealizmem⁷⁸.

Kubizm, rozumiany jako odkrycie nowej, samoistnej przestrzeni malarskiej, stanowił według Greenberga najbardziej przełomowy kierunek, którego znaczenie dla późniejszej sztuki można porównać jedynie do roli, jaką w historii sztuki zachodniej odegrał renesansowy naturalizm. W swoim zerwaniu z fikcyjną, wyobrażoną głębią obrazu, kubizm miał być, zgodnie z jego słowami, „ucieleśnieniem optymizmu, śmiałości i wiary w siebie, charakterystycznej dla szczytowej fazy przemysłowego kapitalizmu”⁷⁹. Przez odrzucenie iluzjonistycznych efektów i zaakcentowanie fizycznego charakteru dwuwymiarowej płaszczyzny prace kubistów „wyrażały pozytywistyczne lub empiryczne nastawienie, usuwając wszelkie odniesienia do tego, co nie należy do konkretnego doświadczenia danej dyscypliny, pola lub medium, wyrażały też empirystyczną wiarę w najwyższą realność konkretnego doświadczenia”⁸⁰. Tak scharakteryzowany „pozytywistyczny smak” stanowił według Greenberga wyróżnik nowoczesnego francuskiego malarstwa, w odróżnieniu od bardziej subiektywnych i romantyczno-ekspresyjnych tendencji sztuki niemieckiej i amerykańskiej:

Skupienie się malarstwa francuskiego od Delacroix i Courbeta na tym, co „fizyczne” czy techniczne, odzwierciedlało [...] świadomy lub nieświadomy pozytywizm, który stanowi sam rdzeń mieszczańsko-przemysłowego etosu. Niezależnie od tego, czy dany artysta był katolikiem,

⁷⁸ Na temat tych intelektualnych i artystycznych koneksji, związanych z migracją surrealistów do Ameryki, zob. M. Swain, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, MA–London 1995.

⁷⁹ C. Greenberg, *The Decline of Cubism*, s. 214.

⁸⁰ Ibidem.

mystykiem czy dreyfusistą, nawet wbrew niemu samemu, jego sztuka przemawiała językiem pozytywizmu bądź materializmu⁸¹.

Greenberg aprobował to nastawienie ze względu na jego artystyczne rezultaty, mimo że jego podstawy tłumaczył poznawczym i aksjologicznym kryzysem:

To, za czym opowiada się zasadniczo sztuka nowoczesna – nadrzędność medium wobec tego, co przedstawione, a więc niezakłócona płaskość planu malarskiego, niemożliwy do pominięcia kształt płótna czy papieru, namacalność farby olejnej, płynność tuszu i akwareli – wyraża pogłębiającą się niezdolność naszego społeczeństwa do organizowania doświadczenia inaczej niż jako konkretne wrażenie, bezpośredni zysk, namacalne dane⁸².

W twórczości Camille'a Pissarra, Cezanne'a czy Vincenta van Gogha postawa ta przekładała się, jak twierdził, na „zdrowy materializm”, polegający na twórczym zainteresowaniu malarskim medium. Inna ocena pojawia się tu natomiast w odniesieniu do twórczości Gauguina, którego romantyczną ucieczkę w świat egzotyki Greenberg widział jako fałszywe odwrócenie się od rzeczywistości. Poszukiwanie związków z prymitywną wrażliwością prowadziło do stylizacji: „wynika stąd coś sztucznego – pisał – coś, czemu brak realności, niezależnie od zawartego w tym geniuszu”⁸³.

Kubizm Pabla Picassa i twórczość Fernanda Légera były według Greenberga ostatnim dobitnym wyrazem „materialistycznego opty-

⁸¹ C. Greenberg, *Review of an Exhibition of School of Paris Painters*, „The Nation” 1946, 26 czerwca, przedruk w: CEC, Vol. 2, s. 88. Na temat „pozytywistycznego smaku”, liczącego się przede wszystkim z „bezpośrednim wrażeniem”, Greenberg stwierdzał: „Smak najbardziej dostrojony do sztuki współczesnej stał się pozytywistyczny” (idem, *Abstract Art*, s. 203).

⁸² Idem, *Henri Rousseau and Modern Art*, „The Nation” 1946, 27 lipca, przedruk w: CEC, Vol. 2, s. 94.

⁸³ Idem, *Review of Exhibitions of Paul Gauguin and Arshile Gorky*, „The Nation” 1946, 4 maja, przedruk w: CEC, Vol. 2, s. 78.

mizmu” nowoczesności⁸⁴. Po 1925 roku epoka eksperymentu została zamknięta:

Picasso stał się bardziej łagodny i jakby zdeorientowany, Braque zaczął się powtarzać, osiągając coraz większą słodycz, Matisse zajął się rekapitulowaniem przeszłości, nawet Gris – zanim zmarł w 1927 roku – stracił swój wcześniejszy wigor, a Léger, stając się coraz bardziej eklektyczny, odszedł od wysokich standardów, ustanowionych przez takie płótna, jak *La Ville* i *Le Grand Déjeuner*. Skończyła się heroiczna epoka sztuki nowoczesnej; jej bohaterowie ulegli pesymistycznemu hedonizmowi, który rządził w tym czasie społeczeństwem, a młodszy artyści zwrócili się w stronę surrealizmu i nowego romantyzmu⁸⁵.

Malarskie dziedzictwo szkoły paryskiej – zgodnie z rozwijaną przez Greenberga argumentacją – przerodziło się w formalną wirtuozerię, „zmysłowy nadmiar” (*luxury painting*) i „konfekcyjną” ozdobność, polegającą na wydobywaniu „radosnych, fizycznych faktów czystego koloru”⁸⁶. „Szkoła paryska – pisał Greenberg – nie dążyła już do odkrywania przyjemności, ale starała się ją zapewnić”⁸⁷. Najnowsze malarstwo francuskie, jak stwierdzał w 1947 roku – mając na myśli tasyzm – uległo z kolei przeciwnej fascynacji gwałtowną emocjonalną ekspresją. Pułapka tej postawy, zdaniem Greenberga, polegała na tym, że tego typu „wymuszona” emocja „nie należy do stylu, który jako taki jest samą emocją – ale zostaje dodana lub narzucona ze specjalnym znakiem: »emocja«. Rezultatem jest wulgarność i teatr”⁸⁸. Przesadne poszukiwanie ekspresyjności, rozbijające formalną jedność obrazu, Greenberg zarzucał także artystom, których skądinąd cenił, takim jak Picasso i meksykański malarz Rufino Tamayo. U Picassa w latach 30. – pisał – „daje się wyczuć nieusatysfakcjon-

⁸⁴ Idem, *Master Léger*, „Partisan Review” 1954, styczeń–luty, przedruk w: CEC, Vol. 3, s. 166.

⁸⁵ Idem, *Review of an Exhibition of Marc Chagall*, „The Nation” 1946, 1 czerwca, przedruk w: CEC, Vol. 2, s. 83–84.

⁸⁶ Idem, *Review of an Exhibition of School of Paris Painters*, s. 89–90.

⁸⁷ Ibidem, s. 89.

⁸⁸ C. Greenberg, *Review of the Exhibition “Painting in France, 1939–1946”*, „The Nation” 1947, 22 lutego, przedruk w: CEC, Vol. 2, s. 130.

wanie środkami samego medium, coś spoza malarstwa domaga się wyrażenia, coś, czego kolor i linia na płaskiej powierzchni nie są nigdy w stanie w pełni osiągnąć⁸⁹. „Błąd”, pisał Greenberg,

[...] polega na pogoni za ekspresyjnością i emocjami, które naruszają stylistyczną spójność. Wpędziło to Tamayo i młodych Francuzów w akademicką pułapkę, emocje nie tylko są wyrażane, lecz także opisywane. Oznacza to, że się je denotuje, zamiast przekazywać je bezpośrednio. [...] Doprowadza to w ostateczności do próby ominięcia zagadnień plastycznej jedności przez bezpośrednie odwołanie się – w języku różnym od języka malarstwa – do literackich skłonności widza, co z kolei zakłada posługiwanie się efektami teatralnymi⁹⁰.

We wszystkich tych przypadkach – wirtuozyjnej malarskości i ozdobności, jak i piętnowanej przez Greenberga sztucznej, „wymuszonej” ekspresji, sugerowana jest nieadekwatność między formą a jej wewnętrzną motywacją. Na obu tych biegunach mamy według Greenberga do czynienia z dziełami nieudanymi i nieautentycznymi – naznaczonymi jakimś wewnętrznym fałszem, co akcentuje powtarzany przezeń epitet „teatralny”. Można by zapytać: fałsz względem czego? Sformułowania Greenberga świadczą o tym, że chodzi tu o brak szczerości w stosunku do materii malarskiej, dysonans między emocją a wewnętrznymi możliwościami tworzywa. Greenberg zdawał sobie sprawę, że krytykowane przez niego zjawiska były związane z sytuacją polityczną, doświadczeniem wojny i próbą wyrażenia głębokiego kryzysu, lecz wszystkie te okoliczności zamykał w bardzo ogólnikowych terminach. Niepokój, brak poczucia bezpieczeństwa zachęcają – stwierdzał – do tworzenia dzieł o charakterze psychologicznego reportażu: „[...] stąd sztuka polityczna, różne formy ekspresjonizmu, popularnego surrealizmu i neoromantyzmu, dopełniające się wzajemnie w pragnieniu odniesienia sztu-

⁸⁹ Idem, *Review of Exhibitions of Joan Miró and André Masson*, w: CEC, Vol. 1, s. 207.

⁹⁰ Idem, *Review of Exhibitions of the Jane Street Group and Rufino Tamayo*, „The Nation” 1947, 8 marca, przedruk w: CEC, Vol. 2, s. 133.

ki do bieżącego kryzysu cywilizacji”⁹¹. Inaczej niż w stosunku do literatury, Greenberg zakładał, że malarstwo cierpi, kiedy podobne nastroje i lęki próbuje jawnie wyrazić. Kiedy sztuka skupia się na apokaliptycznych nastrojach i chce je zakomunikować, grozi jej, że popadnie w naśladownictwo dawnych stylów i konwencji – taki był jego ostateczny argument w krytyce obrazów Tamayo.

Patrząc wstecz na drogi rozwoju nowoczesnej sztuki, Greenberg stwierdzał, że najlepsza sztuka modernistyczna polegała na „nastroju pastoralnym” (*pastoral mood*), który cechował „malarstwo w linii między Manetem a Mondrianem, a także poezję od Verlaine’a przez Mallarmégo do Apollinaire’a i Wallace’a Stevensa”⁹². To nieco zaskakujące sformułowanie miało sugerować cechującą tę sztukę aurę spokoju i beztronski, niekoniecznie wynikającą z towarzyszących jej społecznych realiów. Przeciwwstawiając „pastoralność” gwałtowności baroku i ekspresjonizmu, Greenberg odwoływał się do rozróżnienia sztuki klasycznej i barokowej, wprowadzonego przez Heinricha Wölfflina, łącząc zarazem te stylistyczne odmienności z wymiarem psychospołecznym. Nastrój pastoralny – stwierdzał – jako połączenie swobody z harmonią i równowagą, „zależy od powiązania dwu elementów: niezadowolenia z nastrojów panujących w centrach ludzkiej aktywności oraz przekonania o stabilności społeczeństwa”⁹³. Sztuka tego rodzaju to zatem swoiste zwieńczenie osiągnięć nowoczesnej cywilizacji, a zarazem enklawa, gdzie można się schronić przed jej niespokojnym rytmem i brutalną grą interesów; to, czego ona przede wszystkim wymaga, to potrzeba wewnętrznego dystansu.

Jako wzorcowy przykład takiej postawy Greenberg przedstawiał twórczość Mondriana. Komentując jego obrazy, podkreślał właściwe im dążenie do „równoważenia opozycyjnych sił” – kontrastujących płaszczyzn, kolorów i przestrzennych podziałów, w poszukiwaniu plastycznej wizji, która byłaby „schronieniem przed tragicznymi

⁹¹ Idem, *Review of Exhibitions of Hyman Bloom, David Smith, and Robert Motherwell*, „The Nation” 1946, 26 stycznia, przedruk w: CEC, Vol. 2, s. 52.

⁹² Ibidem, s. 51.

⁹³ Ibidem, s. 52.

okolicznościami czasu”⁹⁴. Cytował też słowa twórcy neoplastycyzmu, mówiące o przezwyciężeniu tragizmu przez sztukę: „[...] rozjaśnienie równowagi poprzez sztuki plastyczne ma dla człowieka ogromne znaczenie. Pokazuje, że mimo iż ludzkie życie w czasie jest skazane na brak równowagi, oparte jest ono na równowadze... Jeżeli nie możemy wyzwolić [od braku równowagi] siebie samych, możemy przynajmniej uwolnić nasze widzenie”⁹⁵.

Choć elegijny i pochwalny ton przytoczonego tu tekstu był podyktowany również tym, że była to nota pośmiertna, Greenberg chciał zaakcentować związek między pozornie bezosobowym i beznamiętnym charakterem jego sztuki a „intensywnością i pasją” postawy Mondriana. Wspominając krótko o malarzu, i o jego upodobaniu w wolnych chwilach do tańca, Greenberg pisał o jego płótnach:

Jego obrazy, ze swoim białym podłożem, prostymi czarnymi liniami i skontrastowanymi prostokątami czystego koloru, nie są oknami w ścianie, ale wyspami promieniującymi jasnością, harmonią i powagą – namiętnością opanowaną i uspokojoną, rozwiązana walką, jednością narzuconą wielości. Przestrzeń wokół nich zmienia się dzięki samej ich obecności⁹⁶.

Co ciekawe, podkreślenie wewnętrznej „jedności” i spokoju obrazów Mondriana nie oznaczało utożsamienia ich z wewnętrznie zamkniętą kompozycyjną jednością. Greenberg zauważał, że malarstwo to zajmuje przestrzeń podobnie jak mural – łączy się z otoczeniem i skrycie domaga się przedłużenia w otaczającej architektonicznej przestrzeni. Równoważność wszystkich elementów płaszczyzny tworzyła według niego w obrazach Mondriana nowy rodzaj jedności, czy raczej „jednolitości” (*uniformity*), który porównywał z atonalizmem Arnolda Schönberga⁹⁷. Ideał formalnej równowagi nie kłócił się więc z podtrzymywanym przez Greenberga imperatywem

⁹⁴ C. Greenberg, *Obituary of Mondrian*, „The Nation” 1944, marzec, przedruk w: CEC, Vol. 1, s. 188.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ C. Greenberg, *Kryzys obrazu sztalugowego*, tłum. T. Załuski, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2001, nr 3, s. 203.

nowości, wykraczania poza zastane malarskie konwencje i przyjęte pojęcie obrazu⁹⁸.

Modelowym jednak ucieleśnieniem tego, co Greenberg miał na myśli, mówiąc o „nastroju pastoralnym”, było niewątpliwie malarstwo Henriego Matisse’a. Możliwe, że ono samo – ze względu na tytuły i ikonografię – stanowiło ukryte źródło tego sformułowania. Greenberg wielokrotnie pisał o wizualnych wrażeniach i odkryciach, jakich źródłem były dla niego prace Matisse’a, o ich kolorystycznym wyrafinowaniu, pełnych oddechu i żywych powierzchniach. Ustawiając Matisse’a na froncie walki o wizję sztuki uwolnionej od społecznych zobowiązań i „literatury”, amerykański krytyk uderzał jednak niekiedy w podniosłe tony:

W obliczu aktualnych wydarzeń malarstwo odczuwa wyraźnie, że powinno być czymś więcej niż sobą: winno być poezją epicką, teatrem, winno być bombą atomową, winno być prawami człowieka. A jednak największy malarz naszych czasów – Matisse, w sposób wynoszący go ponad wszystkich innych, zademonstrował szczerą i wnikliwą, jakie idą w parze z wielkością charakterystyczną dla malarstwa XX wieku, mówiąc, że chce, aby jego sztuka była niczym wygodny fotel dla zmęczonego człowieka interesów⁹⁹.

Stwierdzenie, że sztuka winna być „wygodnym fotelem dla zmęczonego urzędnika” albo „człowieka interesów”, było ze strony Matisse’a – jak stwierdzał Greenberg – aktem szczególnej odwagi¹⁰⁰. Oznaczało ono uznanie ograniczonych możliwości sztuki wobec to-

⁹⁸ Ibidem, s. 204.

⁹⁹ C. Greenberg, *Review of Exhibitions of the Jane Street Group and Rufino Tamayo*, s. 133–134.

¹⁰⁰ W całości fragment ten brzmi: „Nie mogę wyjść z podziwu dla jego odwagi, która POZWOLIŁA mu napisać, w 1908 roku, że marzy o sztuce, która byłaby wygodnym fotelem dla zmęczonego »urzędnika« – biznesmena, intelektualisty, pracownika biurowego, a nie »ciężko pracującego robotnika fizycznego«. Miała to być sztuka, która powinna raczej odświeżać pracownika umysłowego niż podnosić go na duchu. To, że sztuka Matisse’a osiąga coś więcej – łącznie z podnoszeniem na duchu, nie jest tutaj istotne. Istotne jest to, że on sam tyle tylko od niej oczekiwał i nic ponadto”. Idem, *Wpływy Matisse’a*, w: idem, *Obrona modernizmu*, s. 100.

czących się wokół niej zdarzeń; zaakceptowanie, że jej wartości są samoistne, nawet jeśli w innej perspektywie wydają się błahe. „Chłód” Matisse’a stanowił w tym sensie alternatywę dla poczucia powinności, a przede wszystkim poczucia niewystarczalności sztuki. To, że Greenberg tak mocno zwracał na ten przykład uwagę, wiązało się z podkreślanym przez niego przekonaniem, że najważniejsze zdobycze nowoczesnej sztuki wynikały z jej skupienia na niej samej i konkretnych jakościach tworzywa, przede wszystkim zaś z przeświadczeniem, że szansę jej dalszego rozwoju należy upatrywać jedynie w równie trzeźwej i zdystansowanej postawie. W tekście z 1947 roku, obwieszczającym narodziny nowej malarskiej awangardy, z Jacksonem Pollockiem na czele, Greenberg pisał:

Człowiek nowoczesny teoretycznie znalazł odpowiedź na wielkie kwestie życia publicznego i prywatnego, a fakt, że nie rozwiązał ich w praktyce, i że rzeczywistość stała się dziś bardziej problematyczna niż kiedykolwiek, nie powinien przeszkodzić w tym kraju w rozwoju wielkiej, pełnej rozmachu i równowagi, apollińskiej sztuki, która nie byłaby uczuciowym wypełnieniem luk, jakie pozostawia teoria, lecz zaczynałaby się w punkcie, gdzie najbardziej rozwinięte teorie osiągają swój kres i milkną – to znaczy sztuki przenikniętej głębokim dystansem. Tylko taka sztuka, posiadająca racjonalne podstawy, ale niedająca się zrationalizować, może być adekwatną odpowiedzią na życie współczesne, może ugruntowywać naszą wrażliwość, opanowując, uśmierając i wynagradzając nieuniknione frustracje, które wynikają z życia w tym właśnie momencie dziejów zachodniej cywilizacji¹⁰¹.

Owa „apollińska” i „pełna rozmachu” sztuka jawi się tutaj nie tyle jako forma kompensacji i estetycznego pocieszenia – zaspokojenia stłumionych psychicznych potrzeb, co raczej jako idealny wyraz wewnętrznej energii i pewności, objawiającej się wprost i bezpośrednio na zewnątrz, niepozostawiającej miejsca dla domysłów czy wątpliwości. Obraz ten zdaje się w istocie skrojony na miarę wyobrażeń politycznej i ekonomicznej potęgi Ameryki; podtrzymuje on poczu-

¹⁰¹ Idem, *Present Prospects of American Painting and Sculpture*, w: CEC, Vol. 2, s. 167–168.

cie aktualności wspierających ją publicznych cnót, choć w sposób szczególny lokuje je w sztuce, w niej szukając odpowiedzi na bolączki współczesności i poczucie kryzysu zachodniej cywilizacji.

O twórcach nowojorskiej awangardy Greenberg pisał co prawda, że tkwią w ubóstwie, odizolowani w nowoczesnej Ameryce „jak gdyby żyli w czasach neolitu”¹⁰², ale jednocześnie podkreślał cechującą ich artystyczną postawę trzeźwość, surowość i dyscyplinę. Mówił o marginalizacji twórców, ale nie chciał kojarzyć ich losu z romantycznym obrazem bohemy. „Amerykańską sztukę i kulturę – pisał – należy uwolnić od obsesji na punkcie skrajnych sytuacji i stanów ducha. Mamy już dość dzikiego artysty – zdążył się on zamienić w jeden z utrwalonych mitów naszego społeczeństwa”¹⁰³. Choć Jackson Pollock swoją biografią całkowicie wpisywał się w podobny mit, Greenberg opierał się przed wyobrażeniem artysty jako genialnego szaleńca, wizją będącą popularną kliszą z romantycznej tradycji. Przeciwstawiał mu inny obraz, mówiąc: „Potrzebujemy znacznie więcej niż dotąd świadomości w tym, co nazywamy twórczością. Potrzebujemy ludzi nie nazbyt zaskoczonych przez doświadczenie, niepopadających w zagubienie w obliczu bieżących wydarzeń, nieprzysłonych przez własne uczucia”¹⁰⁴. Odosobnienie i alienacja twórcy były – jak zakładał – nieuniknioną kondycją w obszarze sztuki wysokiej. W podporządkowanej utylitarnym i komercyjnym miarom kulturze amerykańskiej artysta, „jeśli jego twórczość ma być szczerą, poważną i ambitną, musi zaakceptować izolację i umieć się z nią pogodzić”, jest ona bowiem „nieodłącznym pierwiastkiem każdej ambitnej sztuki”¹⁰⁵.

By podkreślić twórczą oryginalność amerykańskich twórców, Greenberg strategicznie umniejszał poczucie nowatorstwa i znaczenie współczesnych artystów francuskich – było to, jak szczegółowo pokazał Serge Guilbaut, częścią symbolicznej rozgrywki o artystyczną i kulturowy prymat Stanów Zjednoczonych¹⁰⁶. W ramach tej sa-

¹⁰² Ibidem, s. 169.

¹⁰³ Ibidem, s. 168.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ C. Greenberg, *The Situation at the Moment*, w: CEC, Vol. 2, s. 193–194.

¹⁰⁶ Zob. S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukraść ideę sztuki nowoczesnej*, s. 270–273.

mej taktycznej gry Greenberg kontestował także działalność nowojorskiego MoMA, które w latach 40. było skupione przede wszystkim na prezentacji europejskiej awangardy. Niezależnie od tego, że stworzony przez Alfreda Barra obraz modernistycznego kanonu był dla niego i dla artystycznej publiczności ważną płaszczyzną odniesienia, jako rzecznik nowego amerykańskiego malarstwa Greenberg zarzucał muzeum, że reprezentuje „banalny dobry smak”, dla którego twórczość Pollocka musi być „zbyt poważnym wyzwaniem”¹⁰⁷. Charakteryzując malarstwo Pollocka, Greenberg często używał sformułowań podkreślających właściwą mu szorstkość, surowość i bezpośredniość – cechy które definiował jako „całkowicie amerykańskie”¹⁰⁸. Choć wyraźna w sztuce Pollocka „gotyckość, paranoja i złość zawężają ją”, to zachowuje ona bezpośredni związek z otaczającym światem: „Mimo swoich gotyckich cech, wciąż mierzy się ona z miejskim życiem; całkowicie wyrasta z opuszczonej dżungli bezpośrednich wrażeń, impulsów i wyobrażeń, jest więc pozytywistyczna, konkretna”¹⁰⁹.

W opisach malarstwa Pollocka uwagi wskazujące, że jego dzieło jest trudne, ambitne i surowe, stale dopełniały jednak twierdzenia mówiące o jego wewnętrznej spójności i malarskim opanowaniu. Jak pisał Greenberg,

Jacksona Pollocka można oskarżyć o zły smak; byłby to jednak błąd, ponieważ to, co uważa się za jego zły smak, wynika po prostu z chęci bycia odpychającym według kryteriów współczesnego smaku. Z biegiem czasu ta odpychająca brzydota stanie się nowym standardem piękna. Poza tym, Pollock trzyma się pewnej formalnej dyscypliny, wywiedzionej z kubizmu; i nawet kiedy oddala się od kubizmu, zachowuje jedność stylu, jaką zyskał wcześniej, ulegając jego wpływowi. Tak więc wyższość Pollocka w stosunku do jego współczesnych w tym kraju polega na właściwej mu zdolności tworzenia prawdziwie gwałtownej i szalonej sztuki bez utraty stylistycznej kontroli. Jego emocja działa

¹⁰⁷ C. Greenberg, *Present Prospects of American Painting*, s. 169.

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 166.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

w sposób malarski, nie musi zostać wykastrowana ani przetłumaczona na inny język, by znaleźć się w obrazie¹¹⁰.

Owo powiązanie swobody z wewnętrzną pewnością, „gwałtownością” bez utraty poczucia jedności i kontroli, wyraźnie miało podkreślać „męski”, pełen szczerości i zdecydowania charakter tego malarstwa. Widać to jeszcze mocniej w kontraście z uwagami Greenberga dotyczącymi sztuki francuskiej, wskazującymi w niej formalne wyrefinowanie, ostrożność i nerwową nieśmiałość. Widoczna na płaszczyźnie retoryki feminizacja francuskiego tasyzmu i *art brut* była ze strony Greenberga zabiegiem konsekwentnie usuwającym dyskusję co do rzeczywistego pierwszeństwa malarstwa gestu w Europie i w Ameryce. Argumenty te miały performatywnie potwierdzać, że Paryż przestał być najważniejszym ośrodkiem sztuki nowoczesnej. „Główne przesłanki sztuki zachodniej – pisał Greenberg – przeniosły się do USA, wraz z ośrodkiem ciężkości produkcji przemysłowej i siły politycznej”¹¹¹. W 1949 roku, w przeprowadzonej przez redakcję „Magazine of Art” dyskusji na temat kondycji współczesnej sztuki amerykańskiej, Greenberg dobitnie zaznaczał, że zdołała ona wyzbyć się swojego prowincjonalnego charakteru. Wymieniając malarzy takich jak Arshile Gorky, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning i Adolph Gottlieb, twierdził: „Istnieje całkowicie amerykański nurt w sztuce współczesnej, który – jak się wydaje – stanowi oryginalny wkład do jej głównego nurtu, a nie jedynie lokalną odmianę czegoś rozwiniętego za granicą”¹¹².

Choć w pochwałach nowej amerykańskiej sztuki wiele jest u Greenberga retorycznych sformułowań sugerujących jej „męską siłę” i „amerykańskość” – to proponowany przez niego opis tej twórczości jako „pełnej rozmachu i równowagi, apollińskiej sztuki” i zawarte w tym opisie kryteria oceny nie były jego całkiem oryginalnym pomysłem. Wiele wskazuje na to, że jeśli chodzi o język opisu

¹¹⁰ C. Greenberg, *Review of Exhibitions of the American Abstract Artists, Jacques Lipchitz, and Jackson Pollock* (1946), w: CEC, Vol. 2, s. 74–75.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² C. Greenberg, *A Symposium: The State of American Art* (1949), w: CEC, Vol. 2, s. 287.

i zawartą w nim aksjologię, amerykański krytyk sporo zawdzięczał francuskiej krytyce sztuki, zwłaszcza w kręgu wydawanego od końca lat 20. przez Christiana Zervosa i Tériadego magazynu „Cahiers d’Art”. Uwagi o „dekoratywizmie i dekadencji”, w jakie popadło malarstwo „postkubistyczne”, pojawiały się w publikowanych w „Cahiers d’Art” tekstach w latach 30. długo przed tym, zanim Greenberg powtórzył podobną opinię, pisząc *The Decline of Cubism* w 1948 roku w nowym, politycznie niekorzystnym dla Francuzów, kontekście¹¹³. Hołdujące w latach 30. twórczości Picassa, Georges’a Braque’a, Matisse’a „Cahiers d’Art” było wpływowym magazynem prezentującym nowoczesną sztukę, dalekim od awangardowej programowości, eklektycznym, ale mocno zorientowanym na francuskie tradycje malarstwa: fowizmu, kubizmu i abstrakcji, interpretowane w kategoriach autonomicznych, piktorialnych wartości. Pojęcia malarskiego instynktu, dzieła jako „czysto plastycznego” wyrazu artystycznej wizji, należały do stałego terminologicznego repertuaru autorów pisma. W szczególności w tekstach Tériadego znajdziemy, podobne jak u Greenberga, uwagi na temat specyficznie „malarskich jakości”, potrzeby „plastycznej jedności” i równowagi, a także podobne zarzuty związane z zaturą malarskich jakości przez sentymentalizm, anegdotę i narracyjność¹¹⁴. Greenberg nie wspominał, by teksty te miały dla kształtowania się jego poglądów jakieś znaczenie, chociaż z jego korespondencji i artykułów wynika, że „Cahiers d’Art” było pismem, które czytał i cenił¹¹⁵. Przyznawanie się do podobnych pokrewieństw musiałyby osłabiać jego własną pozycję i podkreślane przez niego poczucie niezależności. Nie dziwi więc, że Greenberg pomijał te ewentualne inspiracje milczeniem. Jeżeli jednak rzeczywiście przyswoił sobie z tekstów francuskiej krytyki pewną ogólną wizję modernistycznego malarstwa – skoncentrowanego na własnym *métier*, na oryginalności wizualnych, formalnych efektów, to paradoksalnie w swoich komentarzach dotyczących sztuki amerykańskiej do pewnego stopnia posługiwał się kodem wyprowadzonym z francuskiej

¹¹³ Zob. Tériade, *Documentation sur la jeune peinture* (part IV), „Cahiers d’Art” 1930, no 2, s. 69.

¹¹⁴ Ibidem, s. 70–76.

¹¹⁵ C. Greenberg, *The Harold Letters*, s. 192 (list z 16 stycznia 1939 roku).

tradycji. Częścią tej estetycznej tradycji było tyleż akcentowanie twórczej swobody i spontaniczności, co oczekiwanie wewnętrznego dystansu, umiaru i równowagi. Greenbergowska wykładnia malarstwa szkoły nowojorskiej byłaby w takim razie (niejawnym) przedłużeniem krytycznego dyskursu rozwiniętego wcześniej we Francji, podobnie jak sztuka Amerykanów miała być – zgodnie z jego argumentacją – widocznym rozwinięciem i przedłużeniem drogi rozwoju nowoczesnej sztuki francuskiej. Rzecz jasna, Greenberg jako krytyk nieporównywalnie zdystansował Zervosa i Tériadego, po których teksty rzadko kto dzisiaj sięga. Przede wszystkim dlatego, że pisał w sposób bardziej klarowny i syntetyczny, stawiając wyraziste tezy, a także dlatego, że jego opinie stały się częścią historycznie znaczącej w świecie sztuki rozgrywki. Prawdopodobnie jednak, obok koncepcji Wölfflina, Bernarda Berenсона i Rogera Fry’a, ta francuska wersja formalizmu była dla Greenberga istotnym wzorem.

Przez akcentowanie czysto formalnych wartości i swoje antysubiektywistyczne nastawienie wykładnia Greenberga dotycząca abstrakcyjnego ekspresjonizmu znacznie odbiegła od deklaracji, które w odniesieniu do swoich prac czynili artyści. Przede wszystkim pomijała przekonanie – najdobitniej wyrażone przez Barnettę Newman – że w świecie takim jak współczesny „sztuka musi o czymś mówić” i że na pozór „abstrakcyjne” malarstwo może mieć swój temat¹¹⁶. Choć twórcy, tacy jak Adolph Gottlieb, Mark Rothko i Newman, odcinali się od sztuki propagandowej i społecznego realizmu epoki New Deal, to sprzeciwiali się również pojęciu czystej abstrakcji. Twierdzili, że malowane przez nich obrazy nie są estetyczną grą form, lecz bezpośrednio działającymi „symbolami”¹¹⁷. „Współczesny malarz – pisał Newman – znajduje się w tej samej pozycji, co artysta prymitywny, który stając wciąż twarzą w twarz z tajemnicą życia, skupiał się na ukazaniu swojego zdumienia, przerażenia czy poczu-

¹¹⁶ B. Newman, *Teresa Zarnower* (1946), w: *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, ed. J. P. O’Neill, introduction R. Shiff, New York 1990, s. 105. Przekład polski zamieszczony w katalogu wystawy *Teresa Żarnowerówna 1897–1949. Artystka końca utopii*, red. M. Ślizińska i A. Turowski, Łódź 2014, s. 273.

¹¹⁷ A. Gottlieb, M. Rothko, *The Portrait of The Modern Artist* (1943), cyt. za: S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej*, s. 180.

cia majestatu w obliczu jej potęgi, a nie na plastycznych jakościach płaszczyzny, faktury, i tym podobnych”¹¹⁸. Odwołania do mitu i prymitywu nie były niczym nowym w kontekście nowoczesnej sztuki, nie chodziło w nich jednak o aspekt formalny. Odniesienia i symbole czerpane z Biblii i mitologii miały stanowić ewokację wewnętrznych lęków i historycznych dramatów, chociaż ujmowały je w kategoriach niejasnego fatum i uwznioślały. W obawie przed trywializacją, w poczuciu nieprzedstawialności wojennej katastrofy, artyści odwoływali się do mitu jako prymarnej i uniwersalnej struktury psychicznej reakcji¹¹⁹. Wykluczali ze swojego malarstwa rozpoznawalność motywu i „literacki” temat, szukając bezpośredniej formy przekazu emocji. W istocie jednak mitologiczne symbole w obrazach Gottlieba i Pollocka wciąż odgrywały istotną rolę i pozostawały rozpoznawalne¹²⁰. Doświadczenie obrazu, choć nieprzekładalne na pojęciowe treści, miało odbiegać w ich przekonaniu od poczucia harmonii i spokoju estetycznej kontemplacji¹²¹. Oczekiwania Greenberga, mimo opisanego już dążenia do formalnego dystansu i równowagi, również nie wyczerpywały się w podobnie rozumianej harmonii – od nowego malarstwa spodziewał się on właśnie pewnego stopnia trudności i „surowości”, podczas gdy układne „salonowe” malarstwo, zasp-

¹¹⁸ B. Newman, *The Plasmic Image*, w: *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, s. 145.

¹¹⁹ Zob. S. Zucker, *Confrontations with Radical Evil: The Ambiguity of Myth and the Inadequacy of Representation*, „Art History” 2001, Vol. 24, No. 3.

¹²⁰ J. Wolfe, *Jungian Aspects of Jackson Pollock's Imagery*, „Artforum” 1972, No. 3; A. Kępińska, *Żywiol i mit: żywiol i chaos jako wartość w sztuce „action painting” w świetle badań nad strukturą mitów i „świadomością mityczną”*, Kraków 1983. Na temat symbolicznych odniesień w abstrakcyjnym ekspresjonizmie i „retoryki milczenia” zob. A. Gibson, *The Rhetoric of Abstract Expressionism*, w: *Abstract Expressionism: The Critical Developments*, ed. M. Auping, Buffalo 1989; N. Calas, *Subject Matter in Barnett Newman*, w: *Minimal Art. A Critical Anthology*, ed. G. Battcock, Berkeley–Los Angeles 1995.

¹²¹ Zob. między innymi B. Newman, *The Sublime is Now* (1948), w: *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*; M. Rothko, *I Paint Very Large Pictures*, w: *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, eds. K. Stiles and P. Selz, Berkeley–Los Angeles 1996, s. 26; L. Bersani, U. Dutoit, *Rothko. Blocked Vision*, w: *Arts of Impoverishment. Beckett, Rothko, Resnais*, Cambridge, MA–London 1993, s. 105–127.

kajające jedynie hedonistyczne potrzeby, pozostawało w jego rozumieniu co najmniej sztuką trywialną. Rysem niewątpliwie łączącym myślenie Greenberga z poglądami wspieranymi przez amerykańskich malarzy było podkreślanie faktycznej, realnej obecności obrazu i bezpośredniości jego oddziaływania na widza. Greenberg unikał jednak łączenia abstrakcyjnego ekspresjonizmu z egzystencjalnym nastrojem pesymizmu, wyrazem alienacji czy tragicznego buntu. Nawet jeśli dostrzegał podobne powiązania¹²², to – jak świadczył o tym wspomniany atak na Harolda Rosenberga – idące tym tropem wyjaśnienia uważał za zbyt „literackie”. Jako argument, który miałby przemawiać za artystyczną wartością dzieł, uzasadnienia takie były jego zdaniem czymś zbędnym i nie na miejscu.

¹²² Greenberg dostrzegał pokrewieństwa między nową ekspresją a egzystencjalizmem, lecz fakt ten nie miał dla niego znaczenia w ocenie nowości czy doniosłości tej sztuki. „Pesymizm był na miejscu już od 1918 roku, lecz pod koniec lat 30. przyszło zamienić wybujały i w pewnym sensie frywolny, hedonistyczny pesymizm dada i surrealizmu, na radykalny i konsekwentny pesymizm egzystencjalizmu” – pisał w komentarzu dotyczącym malarstwa Jeana Dubuffeta. Pokrewieństwa jego sztuki z egzystencjalizmem wynikały zdaniem Greenberga nie tyle z „wpływu” filozofii Jean-Paula Sartre’a, co z doświadczenia wojny. C. Greenberg, *Jean Dubuffet and French Existentialism* (1946), w: CEC, Vol. 2, s. 91.

ROZDZIAŁ 3

Czystość, płaskość, optyczność

Stworzona przez Greenberga formalistyczna wykładnia sztuki modernistycznej najczęściej jest identyfikowana z kilkoma pojęciami, takimi jak „czystość medium” i „płaskość modernistycznego obrazu”. Przeświadczenie o ich naczelnej roli umacniały klasyczne, najczęściej przywoływane teksty Greenberga, jak *Awangarda i kicz* (1939), *Towards the Newer Laokoon* (1940), *Malarstwo modernistyczne* (1961) czy *After Abstract Expressionism* (1962). „Czystość” – a więc dążenie do wyeliminowania z malarstwa elementów „obcych”, niezwiązanych ze specyfiką medium oraz „płaskość”, czyli odrzucenie iluzji przestrzennej głębi, ujawnienie dwuwymiarowości malarzkiej płaszczyzny, wydają się w tych tekstach kategoriami definiującymi nowoczesne malarstwo, wskazującymi na prawdziwą istotę tej sztuki, „odkrytą” na nowo wraz z początkami modernizmu u końca XIX wieku. W języku Greenberga pojęcia te miały zarazem znaczenie opisowe i wartościujące. Nie jest jednak jasne, na ile miały w jego założeniu aprioryczny i normatywny charakter ani na ile były rozstrzygające jako kryteria oceny. W tym miejscu postaram się przyrzec dokładniej temu, jak te pojęcia funkcjonowały w jego tekstach.

Przekonanie, że temat i treść przedstawienia ma znaczenie uboczne w stosunku do formalnych rozwiązań i poszukiwań, że dzieło sztuki jest zapisem pewnej formy widzenia, nie zaś prostym odbiciem rzeczywistości, stało się swoistym komunałem nowoczesnych teorii sztuki. Dominująca narracja na temat rozwoju nowoczesnej sztuki mówiła o odejściu od naśladownictwa i ilustracyjności jako kluczowym momencie zwrotnym. Koncepcje Rogera Fry’a, Alfreda Barra, Greenberga i wielu innych teoretyków były w tej kwestii zgodne. Pisząc o tym przełomie, który upatrywał w drugiej połowie XIX wieku, w twórczości Gustave’a Courbeta i Édouarda

Maneta, Greenberg w większym stopniu jednak zwracał uwagę na ujawniane bezpośrednio, fizyczne aspekty malarstwa: „Obrazy Maneta – stwierdzał – stały się pierwszymi modernistycznymi [płótnami] z uwagi na szczerość, z jaką akceptowały płaską powierzchnię, na jakiej były malowane. Impresjoniści, śladem Maneta, wyrzekli się »podmalunku« i laserunku, aby nie pozostawiać oku żadnej wątpliwości, że farby, którymi się posługują, wyciskane są bezpośrednio z tubek. Cézanne poświęcił prawdopodobieństwo i poprawność po to, by dostosować swój rysunek i konstrukcję obrazu do prostokątnego kształtu płótna”¹²³.

W konsekwencji, jak twierdził, został ustanowiony odmienny od dotychczasowego sposób percepcji dzieła: nie jako przedstawienia, ale przede wszystkim jako obrazu (*picture*) – płaskiej powierzchni pokrytej farbami. „Płaskość” była w tym sensie wciąż przede wszystkim zaprzeczeniem naturalizmu i malarskiej iluzji trzeciego wymiaru. Niekoniecznie natomiast musiała być tożsama z wizualnym efektem płaszczyznowości, o czym świadczy stylistyczne rozróżnienie przez Greenberga dwóch tendencji w rozwoju modernistycznego malarstwa – jednej wywiedzionej z kubizmu, w której została zachowana pewna sugestia relacji przestrzennych, i drugiej, którą wyprowadzał z impresjonizmu, twórczości Perre’a Bonnard’a oraz Henriego Matisse’a, związanej z czysto kolorystycznym rozgrywaniem malarskiej płaszczyzny. Późniejsze odmiany malarstwa abstrakcyjnego, twórczość Pollocka, de Kooninga, Rothki, Newmana, Clyforda Stilla, Greenberg sytuował na przedłużeniu tych dwu linii modernistycznej tradycji. Ich wspólną cechą miała być koncentracja na środkach malarskich, gotowość do odkrywania nowych, zawartych w nich możliwości.

Poszukiwanie specyfiki i czystości medium, które Greenberg przypisywał sztuce modernistycznej, wiązało się w jego założeniu z dążeniem do „wyliminowania z każdej ze sztuk tych efektów, które mogłyby być uważane za zapożyczone od innych sztuk i innych mediów”¹²⁴. Koncepcja ta miała rzecz jasna długą tradycję, sięgającą

¹²³ Idem, *Malarstwo modernistyczne*, s. 48–49.

¹²⁴ *Ibidem*, s. 48.

Laokoona Gottholda Efraima Lessinga i przeprowadzonego tam rozgraniczenia między możliwościami przedstawieniowymi charakterystycznymi dla literatury i sztuk plastycznych. Miała ona też oparcie w obszarze modernistyczno-awangardowej twórczości, gdzie zgodnie z postulatem Fernanda Légera „każda sztuka wyodrębnia się i ogranicza do własnej dziedziny”¹²⁵. W tytule swojego artykułu *Towards the Newer Laocoon* (1940), w którym usiłował historycznie uzasadnić „wyższość abstrakcji” i zwrot ku „czystości” medium, Greenberg nawiązywał jednak również do eseju amerykańskiego krytyka Irvinga Babbitta *The New Laocoon: An Essay on the Confusion of the Arts* (1910). Książka Babbitta była wymierzona przeciwko literackiemu impresjonizmowi i romantycznemu emocjonalizmowi – przeciw pojmowaniu poezji, zgodnie ze słowami Williama Wordswortha, jako „spontanicznego napływu silnych uczuć”¹²⁶. Nawiązanie do figury Laokoona, która w epoce klasycyzmu została uznana za wzór heroicznego opanowania, szlachetnej męskiej powagi i stoicyzmu¹²⁷, korespondowało w jego tekście z nawoływaniem do „zdrowego umiaru” (*vital measure*)¹²⁸ i silnej woli jako remedium na diagnozowany przezeń w kulturze literackiej przesadny emocjonalizm, sensualizm i „niemęskie nastroje”¹²⁹. Mówiąc o potrzebie „jasnych intelektualnych podziałów”, Babbitt krytykował estetyzm i wagneryzm jako synonimy braku dyscypliny i intelektualnej kontroli – jako źródło zatarcia w sztuce formalnych granic¹³⁰. Nastawienie Greenberga nie było tak skrajnie purytańskie i konserwatywne jak Babbitta, choć wprost nawiązywał on do jego diagnozy dotyczącej „romantycznego pomieszania” sztuk. Jak zauważa Michael Leja, inspiracja mogła być głębsza, bo mimo obecnej u Babbitta niechęci do

¹²⁵ F. Léger, *Początki malarstwa nowoczesnego i jego wartość przedstawiająca*, w: idem, *Funkcje malarstwa*, tłum. J. Guze, Warszawa 1970, s. 34.

¹²⁶ I. Babbitt, *The New Laocoon*, Boston–New York 1910, s. 107.

¹²⁷ Zob. A. Pieńkos, *Laocoon – figura cierpienia w dobie klasycyzmu*, w: *Klasycyzm i klasycyzmy. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, listopad 1991*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1994.

¹²⁸ I. Babbitt, op. cit., s. 250.

¹²⁹ Ibidem, s. 244.

¹³⁰ Ibidem, s. 231.

modernizmu w poszukiwaniu właściwej miary i dyscypliny zmysłowości można dostrzec w ich myśleniu wiele podobieństw¹³¹. W *Towards the Newer Laocoon* Greenberg główną winą za literackie „pomieszanie” w sztukach plastycznych obarczył romantyzm, a dokładniej dziewiętnastowieczne podporządkowanie malarstwa wzorcom literatury. Romantyzm, w swoim ideale sztuki jako ekspresji – poza nielicznymi wyjątkami, takimi jak malarstwo Eugène’a Delacroix i Théodore’a Géricaulta – był według Greenberga nurtem, który traktował medium jako zbędną fizyczną przeszkodę:

W połowie XIX wieku malarstwo z malarskiego wyrodziło się w malownicze. Wszystko opiera się teraz na anegdocie lub na przekazie. Namalowany obraz pojawia się w pustej, nieokreślonej przestrzeni; tylko przypadkiem znajduje on się na prostokątnym płótnie wewnątrz ramy. Równie dobrze mógłby być napełniony powietrzem lub uformowany z plazmy. Usiłuje być raczej czymś, co się wyobraża, niż czymś, co się widzi – reliefem bądź rzeźbą. Wszystko przyczynia się do zaprzeczenia medium, tak jakby artysta wstydził się przyznać, że w rzeczywistości namalował swój obraz, zamiast go wyśnić¹³².

Medium malarskie było tu traktowane instrumentalnie jako pozbawione znaczenia narzędzie, służące do innych celów: iluzyjnego przedstawiania rzeczywistości bądź wywoływania wzruszeń. Modernistyczny zwrot, zmierzający według Greenberga do odnowy artystycznych jakości, polegał natomiast na swoistym skierowaniu sztuki do wewnątrz i odkryciu na nowo jej własnych środków, elementarnych składników tworzywa. Jak zauważał już wcześniej w artykule *Awangarda i kicz*:

Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, nawet Klee, Matisse i Cézanne czerpią swoje główne inspiracje ze środków, jakimi się posługują. Fascynująca wartość ich sztuki zdaje się wynikać przede wszystkim z pomysłowości, z jaką aranżują przestrzenie, płaszczyzny,

¹³¹ Analogie te podkreśla Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven–London 1993, s. 222–225, a także Caroline Jones, op. cit., s. 57–59.

¹³² C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, s. 29.

kolory, kształty itp., z wyłączeniem wszystkiego tego, co nie jest determinowane przez te czynniki. Uwaga takich poetów, jak Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Eluard, Pound, Hart Crane, Stevens, nawet Rilke i Yeats, zdaje się koncentrować na tworzeniu poezji i na „momentach” poetyckiego przekształcania, a nie na samych przeżyciach, które należy przekształcić w poezję¹³³.

Podczas gdy sztuka realistyczna ukrywa swoje medium – „używa sztuki do ukrycia sztuki”, modernizm odsłania artystyczne środki, eksploruje i poszerza ich estetyczne możliwości. Historia awangardowego malarstwa to, jak pisze Greenberg:

[...] historia coraz dalszego poddawania się oporowi medium, który to opór polega przede wszystkim na tym, że płaszczyzna obrazowa nie daje się „przeziurawić” i otworzyć na realistyczną perspektywiczną przestrzeń. Ulegając mu, malarstwo nie tylko wyzbyło się naśladownicztwa – a wraz z nim „literatury” – ale także towarzyszącego realistycznemu naśladownictwu pomieszania między malarstwem i rzeźbą¹³⁴.

W *Towards a Newer Laocoon* postulat „czystości” sztuk został sformułowany przez Greenberga najbardziej radykalnie i jednoznacznie. Już na początku pojawia się tu argument, że „trudno podważyć opinię purystów, że najlepsza współczesna sztuka jest abstrakcyjna”¹³⁵. Choć łagodząc tę tezę, w dalszym ciągu swojego wywodu Greenberg sugerował, że w przyszłości mogą się pojawić inne, bardziej otwarte standardy¹³⁶, przedstawiony przez niego sposób widzenia historii sztuki miał jednak wyraźnie teleologiczny charakter. Dotychczasowe meandry tej historii miały prowadzić niezmiennie w stronę „czystości sztuk”, niezależnie od motywacji. O ile wzorcem sztuki „czyste”¹³⁷, najwyżej postawionej w romantycznym systemie sztuki, była najpierw muzyka, stając się w tym względzie modelem dla symbolistycznej poezji i malarstwa, o tyle modernizm, czyniąc kolejny krok, odszedł od naśladowania nastrojowych efektów „muzyczności” (co

¹³³ Idem, *Awangarda i kicz*, s. 6.

¹³⁴ Idem, *Towards a Newer Laocoon*, s. 34.

¹³⁵ Ibidem, s. 23.

¹³⁶ Ibidem, s. 37.

było przecież przykładem „pomieszania sztuk”), a przejął z muzyki zasadę asemantycznej konstrukcji¹³⁷. Owo przejście „od muzyczności do abstrakcji” zostało zdaniem Greenberga precyzyjnie uchwycone przez Waltera Patera, zwłaszcza w jego eseju *Szkola Giorgiona* (1877), gdzie pojawiają się rozważania na temat muzyki jako sztuki czystej i *per analogiam* – uwagi o „prawdziwej malarskości” jako „pomysłowym i twórczym traktowaniu czystej linii i koloru”¹³⁸.

Jak Greenberg podkreślał, zbliżenie do abstrakcji niekoniecznie musiało wynikać ze świadomych intencji: mogło ono wyrastać z dążenia do silniejszej ekspresji, jak w przypadku Vincenta van Gogha, Pabla Picassa, czy Paula Klee¹³⁹. Mogło też być wynikiem poszukiwania nowego ujęcia przedstawianej rzeczywistości. I tak chociażby kubiści, starając się oddać w swych obrazach nie tyle wygląd, co logikę widzialnego świata natury, skupiając się na relacjach brył i przestrzeni, dotarli do odkrycia własności i struktury samego obrazu: „Próbując w malarski sposób odkryć strukturę przedmiotów, ciał w naturze, Picasso i Braque doszli nagle do uświadomienia sobie i uznania natury samej płaszczyzny malarskiej jako materialnego przedmiotu; i zdali sobie sprawę, że tylko przez transpozycję wewnętrznej logiki przedmiotów istniejących w naturze forma estetyczna może pozostać w zgodzie z nieredukowalną płaskością planu malarskiego”¹⁴⁰. Niezależnie od wyjściowych motywacji, „nieubłagana logika rozwoju” sztuki nowoczesnej – twierdził Greenberg –

¹³⁷ Ibidem, s. 31–32.

¹³⁸ W. Pater, *Szkola Giorgiona*, w: idem, *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*, tłum. P. Kopszak, Warszawa 1998, s. 102. Sformułowania Patera brzmią niemalże jak zapowiedź Greenbergowskiej refleksji na temat specyfiki medium poszczególnych sztuk, zwłaszcza zdanie we wstępie: „Każdą sztuką – dzięki swemu własnemu, szczególnemu i nieprzekładalnemu czarowi zmysłowemu, ma swoje sposoby docierania do wyobraźni, własne powinności względem materiału. Jednym z zadań krytyki estetycznej jest określenie tych ograniczeń; oszacowanie, w jakim stopniu konkretne dzieło sztuki oddaje sprawiedliwość swemu szczególnemu materiałowi” (ibidem, s. 101).

¹³⁹ C. Greenberg, *Towards a Newer Laokoon*, s. 37.

¹⁴⁰ Idem, *The Role of Nature in Modern Painting* (1949), w: CEC, Vol. 2, s. 272–273.

sprawiła, że „wszystkie drogi prowadziły do tego samego miejsca”, to znaczy do abstrakcji¹⁴¹.

Obok tej „koniecznościowej” wizji rozwoju, w myśleniu Greenberga bardzo silne, może nawet silniejsze, było jednak poczucie, że artystyczne tworzywo ma pewną materialną i estetyczną logikę, którą należy zachować. W jego przekonaniu najważniejsze było respektowanie przez artystę swoistych cech medium, „współdziałanie” z nim zamiast podporządkowania zamierzonemu efektowi. „Samo przedstawienie czy ilustracja nie podważa wyjątkowości sztuki malarskiej; czynią to dopiero skojarzenia narzucane przez przedstawiane na obrazie rzeczy”¹⁴². Ilustracyjność w założeniu wyklucza, jego zdaniem, odkrywczy stosunek do medium, w rezultacie bowiem związana z nim „inspiracja i spontaniczność nie mają znaczenia dla jednoczącej koncepcji obrazu, ale ograniczają się do niuansów, ozdób, sposobu opracowania. Obraz jest skończony, zanim został zaczęty, a w swoim faktycznym wykonaniu staje się własną repliką”¹⁴³.

Takie zdefiniowanie problemu wiązało się ze swoiście auratycznym stosunkiem Greenberga do medium, niedopuszczającym dowolnej i instrumentalnej manipulacji, zakładającym pewną niezbędną miarę dystansu. Charakterystyczne jest tu też rozumienie „treści” (*content*) dzieła jako wewnętrznego aspektu formy, odróżnionego od przedmiotowych i skojarzeniowych odniesień. Już w eseju *Awangarda i kicz* Greenberg pisał, że „treść powinna się całkowicie rozpuścić w formie, żeby dzieło sztuki czy literatury nie mogło zostać zredukowane ani w całości, ani nawet w części do czegokolwiek innego niż ono samo”¹⁴⁴. Pojęcie treści (*content*) nabiera tu innego znaczenia niż pojęcie tematu (*subject matter*), który jest traktowany jako zbędny lub pretekstowy. „Treść” wiąże się z twórczym podejściem do medium; jest ona w rozumieniu Greenberga czymś ujmowanym

¹⁴¹ Idem, *Towards a Newer Laokoon*, s. 37.

¹⁴² Idem, *Malarstwo modernistyczne*, s. 50.

¹⁴³ Idem, *Picasso at Seventy-Five*, w: CEC, Vol. 4, s. 34. Na temat estetyki materiału i idei dialogu z tworzywem zob. G. Bandmann, *Przemiany w ocenie tworzywa w teorii sztuki XIX w.*, tłum. F. Franckowiak, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 56–78.

¹⁴⁴ C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, s. 5.

intuicyjnie i niepoddającym się określeniu. To ona stanowi element, który czyni dzieło całością estetyczną, niesprowadzalną do zwykłego przedmiotu: „Jakość, wartość estetyczna przejawia się w inspiracji, wizji, »treści«, a nie tylko w »formie«. [...] Kiedy dzieło sztuki lub literatury odnosi sukces, kiedy nas porusza, czyni to *ipso facto* treścią, jaką przekazuje, jednakże treść nie może być oddzielona od swojej »formy«”¹⁴⁵. „Nieokreśloność jej »treści« (*unspecifiability of its »content«*) jest tym, co konstituuje sztukę jako sztukę”¹⁴⁶.

Treść w tym „nieprzekładalnym”, immanentnym znaczeniu kłóci się i wyklucza z tematycznością i anegdotą – dlatego w „dobrym” obrazie ukazany motyw nie powinien odwozić uwagi od estetycznej całości. Intrygująca rozpoznawalność rzeczy, jaką daje iluzjonistyczna technika, wciągająca opowieść czy dramatyczne przedstawienie, to dla Greenberga cechy nieuchronnie związane z kiczem, zaprzeczające wewnętrznej estetycznej wartości. Te właśnie elementy decydowały o jego niechęci do surrealizmu i zakwalifikowaniu przezeń *gros* surrealistycznego malarstwa jako „pikantnej ilustracji”, degradowanej sztukę do poziomu popularnej rozrywki¹⁴⁷. W tego typu ocenach bardzo mocno odzywa się u Greenberga nie tyle estetyczna, co moralna opozycja między tym, co autentyczne, wewnętrznie tożsame, a tym, co obce, zewnętrzne, powierzchowne, pozbawione własnej istoty. „Antyinstytucjonalny, antyformalny, antyestetyczny nihilizm surrealistów – odziedziczony po dada wraz z wszelkim towarzyszącym mu sztuczny nonsensem – pisał Greenberg w 1944 roku – stał się ostatecznie błogosławieństwem dla niespokojnych bogaczy, ekspatriantów, estetycznych flaneurów, zniechęconych ascetyzmem nowoczesnej sztuki”¹⁴⁸. W tych słowach można dostrzec charakterystyczny dla prasy amerykańskiej w tym czasie ton ironii

¹⁴⁵ Idem, *Potrzeba „formalizmu”*, s. 61.

¹⁴⁶ Idem, *Complaints of an Art Critic*, w: CEC, Vol. 4, s. 269. Koncepcja ta jest bliska założeniom estetyki Benedetta Crocego, zgodnie z którym sens intuicji/ekspresji nie daje się oddzielić od konkretnej formy artystycznego wyrazu. B. Croce, *Zarys estetyki*, tłum. Z. Czerny, Warszawa 1961, s. 62–67.

¹⁴⁷ C. Greenberg, *The School of Paris: 1946*, w: idem, *Art and Culture*, s. 121.

¹⁴⁸ Idem, *Surrealist Painting*, „The Nation” 1944, sierpień, przedruk w: CEC, Vol. 1, s. 226.

i lekceważenia w stosunku do surrealistycznej bohemy, której sławni przedstawiciele, uciekając przed wojną, przybyli właśnie do Ameryki. Surrealizm był kojarzony z aurą sensacji, perwersji i osobliwości, Greenberg zaś w swojej charakterystyce modernistycznej sztuki stawiał na przeciwny, samoświadomy i krytyczny rodzaj postawy¹⁴⁹. Konwencjonalna, iluzjonistyczna technika surrealistycznego malarstwa oznaczała jego zdaniem, że „zmierza ono do rehabilitacji sztuki akademickiej w nowym literackim przebraniu”¹⁵⁰. Wyjątek czynił tu jedynie dla Joana Miró, Jeana Arpa i Andrégo Massona, uznając, że w ich abstrakcyjnych obrazach zdanie się na nieświadomość pobudza formalną inwencję, umożliwia „zniesienie ograniczeń, które nie pozwalają artyście w pełni poddać się własnemu medium”¹⁵¹.

Pojęcie medium malarskiego nie było w rozumieniu Greenberga pojęciem zamkniętym, wykluczającym techniczne innowacje – świadczy o tym choćby jego zainteresowanie kolażem. Wprowadzenie tej techniki przez Georges’a Braque’a i Picassa amerykański krytyk uważał za „zasadniczy punkt zwrotny w ewolucji kubizmu, a zatem w rozwoju całej sztuki modernistycznej”¹⁵². O ile jednak w kubitycznym użyciu kolażu Greenberg dostrzegał pewną *stricte* malarzką logikę, o tyle dadaistyczne kolaże i fotomontaże, polegające – jak pisał – na „uzyskiwaniu dziwnych i zaskakujących efektów przez zestawienie niespójnych obrazów”, raziły go przypadkowością i mogły mieć jego zdaniem jedynie „znaczenie historyczne i dokumental-

¹⁴⁹ Zob. R. Golan, *On the Passage of a Few Persons through a Rather Brief Period of Time*, w: *Exiles and Emigrés. The Flight of European Artists from Hitler*, eds. S. Barron and S. Eckmann, Los Angeles 1997, s. 132–134.

¹⁵⁰ C. Greenberg, *Surrealist Painting*, s. 230.

¹⁵¹ Ibidem, s. 228. W Greenbergowskiej krytyce surrealistów jest czytelna niechęć nie tylko do akademickiej techniki i „literackości”, ale też do ich kulturowego programu. Jak ironicznie stwierdzał: „Pragnienie natychmiastowej przemiany życia, bez czekania na rewolucję, i uczynienia sztuki ważną dla każdego jest jak najbardziej chwalebny cel surrealistów. Nieuchronnie jednak prowadzi to do wulgaryzacji sztuki nowoczesnej”. Ibidem, s. 226.

¹⁵² C. Greenberg, *Collage*, w: *Art and Culture*, s. 70. Tekst ten stanowi rozbudowaną wersję artykułu *The Pasted-Paper Revolution*, który ukazał się w „Art News” we wrześniu 1958 roku (CEC, Vol. 4, s. 61–66). Ponieważ pewne fragmenty w zmienionym esejie zostały rozszerzone, cytuję za późniejszą wersją z *Art and Culture*.

ne”¹⁵³. Prace Kurta Schwittersa i Arpa broniły się przed tą surową oceną, ale „prawdziwe znaczenie” kolażu miało ujawnić się – jak podkreślał Greenberg – w entuzjastycznej recenzji z wystawy kolaży w MoMA – w kubistycznych pracach Picassa i Braque’a, w „utożsamieniu akcji obrazowej z bezpośrednią, fizyczną powierzchnią płótna, kartonu czy papieru”¹⁵⁴. „Malarstwo przestało być tu fikcyjną projekcją czy opisem, a obraz w nierozzerwalny sposób stał się jednym z pigmentem, teksturą i płaską powierzchnią, z której składa się jako przedmiot”¹⁵⁵. W interpretacji tej Greenberg powtarza swój myślowy schemat, mówiący o wyeliminowaniu fikcyjnej głębi przedstawienia i odkryciu tożsamości obrazu z jego płaszczyzną.

Użycie wklejanych fragmentów tapet czy gazet miało być częścią immanentnej problematyki malarskiej, niezwiązanej z żadną rzeczywistością poza obrazem. Greenberg nie zgadzał się zatem z interpretacjami, wedle których kubistyczny kolaż miał zrodzić się z „potrzeby odnowionego kontaktu z rzeczywistością”, jako reakcja na pogłębiającą się „hermetyczność” i nieczytelność kubizmu analitycznego¹⁵⁶:

Fragment tapety imitującej drewno nie jest w żaden sposób bardziej „realny” niż jej namalowana symulacja, ani też tapeta, cerata, gazeta lub drewno nie są bardziej „realne” czy bliższe natury niż farba na płótnie. A nawet gdyby były one bardziej „realne”, twierdzenie to nadal budziłoby wątpliwości, ponieważ owa „realność” wciąż nie wyjaśniałaby niczego w odniesieniu do faktycznego WYGLĄDU kubistycznego kolażu¹⁵⁷.

Technika kolażu, która w fazie kubizmu syntetycznego szła w parze z restytucją czytelnych form przedmiotowych, sprowadzała te formy do układu sylwetkowych kształtów, i w tym sensie – mimo odnie-

¹⁵³ Idem, *Review of the Exhibition “Collage”*, w: CEC, Vol. 2, s. 262. Recenzja dotyczyła zorganizowanej we wrześniu 1948 roku w MoMA wystawy „Retrospective Exhibition of Collages by Modern Europeans and Americans”, na której pokazano ponad sto prac, głównie europejskich artystów.

¹⁵⁴ Ibidem, s. 260.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ C. Greenberg, *Collage*, s. 70.

¹⁵⁷ Ibidem.

sień przedstawieniowych – pozwalała zdaniem Greenberga na „zachowanie jedności płaszczyzny malarskiej”¹⁵⁸. Ten wpływ kolażu był dla Greenberga szczególnie ważny, jeśli chodzi o tradycję „postkubistyczną” i współczesną abstrakcję. W analizie wcześniejszych prac Braque’a, Picassa i Juana Grisa Greenberg dostrzegał jednak znacznie większe skomplikowanie zagadnień przestrzennych – swoistą oscylację między optyczną sugestią przestrzeni a czysto fizycznym wymiarem obrazu, a nie jego prostą redukcję do dwuwymiarowej płaszczyzny.

W szczegółowej rekonstrukcji rozwoju francuskiego kubizmu i roli kolażu Greenberg pisał, że w początkowym etapie, wraz z podważeniem tradycyjnej perspektywy i przedmiotowej spójności przedstawienia, doszło do rozbicia obrazu na wielość cofających się i przybliżających planów, równoległych względem płaszczyzny. Zostało zachowane wrażenie przestrzennej głębi, ale stała się ona nieokreślona i niewymierna. Kolejnym krokiem, jakiego dokonał Braque, było umieszczenie na płótnie liter imitujących czcionki, a także elementów, które były iluzjonistyczną imitacją różnych materiałów: powierzchni drewna, sznurka czy gwoźdźcia, znajdujących się jak gdyby na powierzchni płótna. Zastosowanie owych efektów *trompe l’oeil* pozwalało według Greenberga na zaakcentowanie bezpośrednio obecnej, dosłownej powierzchni (*literal surface*) obrazu. Chodziło tu o odkrycie, że w ten sposób można jednocześnie zwodzić oko i obnażać iluzję – *trompe l’oeil* może służyć bowiem zarówno „ujawnianiu, jak i zaprzeczaniu faktycznej powierzchni”¹⁵⁹. Kolaż był bezpośrednim przedłużeniem tych zabiegów. Dzięki przyklejonym elementom „rzeczywista powierzchnia staje się zarazem podłożem i tłem, i okazuje się – nagle i paradoksalnie – że jedyne miejsce dla iluzji trzeciego wymiaru jest przed obrazem, na jego powierzchni”¹⁶⁰. W rezultacie pojawia się „oscylacja między powierzchnią i głębią”, wytwarzająca „fikcyjną przestrzeń przed powierzchnią obrazu i za nią”; w obrazie zostaje zachowana płaskość,

¹⁵⁸ Ibidem, s. 78.

¹⁵⁹ Ibidem, s. 72. Zob. analogiczne wcześniejsze obserwacje na ten temat w *Towards a Newer Laokoon*, s. 35.

¹⁶⁰ C. Greenberg, *Collage*, s. 75.

ale jest to płaskość „nieokreślona i poszerzona w taki sposób, że staje się iluzją”¹⁶¹. Iluzja ta – jak zaznaczał Greenberg – ma jednak czysto optyczny, nieprzedstawieniowy charakter. W miejsce plastycznego złudzenia trójwymiarowych przedmiotów, istniejących w ciągłej i jednorodnej przestrzeni, w malarstwie kubistycznym optyczna iluzja (to jest sugestia pewnej niewymiernej, optycznej przestrzeni) oraz porządek przedstawieniowy zostały od siebie oddzielone, bez rezygnacji z przedmiotowych odniesień. Greenberg do tego twierdzenia wielokrotnie powracał. Malarstwo modernistyczne – pisał – „nie porzuciło przedstawiania rozpoznawalnych obiektów. Porzuciło jedynie przedstawienie pewnego rodzaju przestrzeni, wypełnionej przez rozpoznawalne przedmioty”¹⁶². „Obraz malarski przestał być wyobrażeniowym odpowiednikiem przestrzeni, w której żyjemy: utracił swoje »wnętrze« i niemal cały stał się »zewnątrzem«, płaską powierzchnią. Widz nie może już uciec z przestrzeni, w której się znajduje. Jeśli ta przestrzeń w ogóle wprowadza w błąd oko, to raczej za pomocą środków optycznych niż malarskich: poprzez stosunki kolorów i kształtów, nie mających już nic wspólnego ze skojarzeniami opisowymi”¹⁶³.

Jak widać z powyższych rozważań, „płaskość”, która jako najbardziej specyficzna cecha malarstwa miała odróżniać je od innych sztuk i być „gwarancją” jego niezależności, oznaczała dla niego pewną estetyczną jakość, a nie jedynie fizyczny fakt. Greenberg mówił wprawdzie o „dosłowności” czy „bezpośredniości” (*literalness*), z jaką w modernistycznym malarstwie zostaje ujawniona płaszczyzna obrazu, jednak owa „płaskość” – jak zaznaczał – „nie może być nigdy absolutną płaskością”, a obraz stać się zwykłym przedmiotem:

Malarstwo modernistyczne, ze swoją jawną dekoratywnością, zwraca uwagę na fizyczne właściwości medium, lecz jedynie po to, by poza nie wykroczyć. Podobnie jak każdy inny rodzaj obrazu (*picture*), modernistyczny obraz jest udany, jeżeli jego tożsamość jako obrazu i jego

¹⁶¹ Ibidem, s. 77.

¹⁶² C. Greenberg, *Malarstwo modernistyczne*, s. 49.

¹⁶³ Idem, *Abstrakcja, przedstawieniowość i tak dalej* (1954), tłum. I. Chlewińska, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2001, nr 3, s. 201.

malarskie doświadczenie usuwa jego świadomość jako fizycznego przedmiotu¹⁶⁴.

Mimo ograniczenia iluzji perspektywicznej i „spłylenia” przestrzennej głębi modernistyczny obraz stanowi nadal swoistą estetyczną całość, jest źródłem fenomenalnie odbieranych jakości. Niezależnie od aluzji przedstawieniowych, sama gra linii i barwnych płaszczyzn ustanawia w obrazie to, co Greenberg nazywa „optyczną iluzją”:

Pierwszy znak naniesiony na płótno niszczy jego literalną i całkowitą płaskość, a znaki naniesione przez takiego artystę jak Mondrian pozostają rodzajem iluzji, która sugeruje rodzaj trzeciego wymiaru. Dopiero teraz mamy do czynienia z wyraźnie malarskim, wyraźnie optycznym trzecim wymiarem. Starzy Mistrzowie tworzyli iluzję przestrzennej głębi, po której można było w wyobraźni spacerować; natomiast iluzję stworzoną przez malarza modernistycznego można jedynie zobaczyć; można po niej wędrować, literalnie i metaforycznie, jedynie za pomocą oka¹⁶⁵.

Płaskość modernistycznego obrazu jest jakością relacyjną, ustanawianą w percepcyjnej reakcji widza. Rzeczywista, dwuwymiarowa płaszczyzna obrazu może być ujawniana i podkreślana, ale wrażenie, jakie wywołuje, jest niejednoznaczne – obraz wytwarza jak gdy-

¹⁶⁴ Idem, *Picasso at Seventy-Five*, s. 33.

¹⁶⁵ Idem, *Malarstwo modernistyczne*, s. 52. Greenberg zaznaczał, że również dawni mistrzowie „wyczuwali potrzebę zachowania tego, co nazywali integralnością malarskiego obrazu, tzn. zaznaczenia trwałej obecności płaszczyzny obrazu, przy najsilniejszej nawet iluzji trójwymiarowej przestrzeni” (s. 49, przykład zmieniony; w przekładzie polskim w miejsce zwrotu „zaznaczenia trwałej obecności płaszczyzny” – „to signify the enduring presence of flatness underneath and above the most vivid illusion” – omyłkowo użyto słów „ukrycie trwałej płaskości”, co całkowicie przeinacza sens tego zdania). W innym miejscu Greenberg stwierdzał podobnie: „Dawni mistrzowie zawsze brali pod uwagę napięcie między płaszczyzną a iluzją, między fizycznymi faktami medium a treścią figuratywną – ale w ich potrzebie ukrywania sztuki przez nią samą ostatnią rzeczą, jakiej by chcieli, było uwydatnienie tego napięcia”. Idem, *Cézanne*, w: *Art and Culture*, s. 53. W istocie, były to konstatacje zgodne z tradycją myślenia Bernarda Berensona i Rogera Fry’a – zakładającą, że dzieła wielkiej tradycji malarskiej można rozpatrywać jako sztukę czystą, w kategoriach niemalże abstrakcyjnych.

by własną przestrzeń, niewymierną, trudną do jednoznacznego nazwania¹⁶⁶. Jak zauważał Greenberg w jednym z późniejszych tekstów, dostrzegając pokrewieństwo swojej koncepcji z estetyką Susan Langer i z fenomenologicznym ujęciem Jean-Paula Sartre'a, obraz, nawet abstrakcyjny, jest „bytem wyobrażeniowym” (*imaginative entity*), nigdy nie tożsamym w pełni ze swoim fizycznym podłożem¹⁶⁷. Nawet malowane przez Pollocka obrazy *all-over*, w których brak wyrazistych kontrastów i kompozycyjnej hierarchii, a wszystkie fragmenty powierzchni odgrywają równorzędną rolę, tak że obraz przestaje być „teatrem lub sceną form” i staje się – jak to hiperbolicznie określał Greenberg – „pojedynczym, niepodzielnym fragmentem faktury”¹⁶⁸, pozostawały według niego nadal rzeczywistością malarską, nieredukowalną do wymiaru przedmiotowego.

Skupienie na relacjach optycznych komplikowało zatem dosłowny sposób rozumienia „płaskości” modernistycznego malarstwa, nadając tej kwestii bardziej fenomenologiczne znaczenie. Uprzywilejowanie tego, co optyczne, wpisywało się jednak w puryfikującą logikę, zgodnie z którą „czystość” i „płaskość” malarstwa czyniła je bardziej zgodnym z jego autentyczną naturą. Malarstwo modernistyczne – jak Greenberg wielokrotnie zaznaczał – jest całkowicie sztuką oka. Ogranicza się wyłącznie do tego, co dane w doświadczeniu wizualnym bezpośrednio, bez potrzeby odwoływania się do innych porządków doświadczenia¹⁶⁹. Ta „wzrokocentryczna” czy „optykalistyczna” wykładnia, zgodnie z którą forma plastyczna ma być przedmiotem czysto wizualnej kontemplacji, stanowiła przedłużenie, a właściwie radykalizację sposobu myślenia formalistów, takich jak Clive Bell i Roger Fry. O ile Fry uznawał, że pewna sugestia mas i relacji przestrzennych pozostaje ważnym czynnikiem kompozycji obrazu,

¹⁶⁶ Na ten aspekt zwraca uwagę w swojej interpretacji tekstów Greenberga Lisa Florman, przeciwstawiając się potocznemu, upraszczającemu rozumieniu jego pojęcia „płaskości”. L. Florman, *The Flattening of „Collage”*, „October” 2002, Vol. 102.

¹⁶⁷ C. Greenberg, *Night One*, w: idem, *Homemade Esthetics*, s. 85. Zob. J.-P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, tłum. P. Beylin, Warszawa 1970, s. 41–42 i 54–76.

¹⁶⁸ C. Greenberg, *Kryzys obrazu sztalugowego*, s. 203.

¹⁶⁹ Zob. idem, *Malarstwo modernistyczne*, s. 52.

o tyle Greenberg twierdził, że szczególnym osiągnięciem modernistycznego malarstwa było wyzbycie się „iluzji rzeźbiarskiej”, to znaczy kontrastów walorowych i modelunku światłocieniowego, stwarzającego wrażenie trójwymiarowych, przestrzennych brył. Proces ten rozpoczął się u impresjonistów i u Cézanne’a, a jego najważniejszym momentem miał być, jak pamiętamy, kubizm:

Kubizm doszedł do znacznie bardziej radykalnego [w porównaniu z impresjonizmem] odrzucenia wszelkiego doświadczenia niedostępnego dla oka. Świat został odarty ze swojej powierzchni, ze swojej skóry, którą rozpostarto na płaskiej powierzchni obrazu. Sztuka przedstawiająca zredukowała się całkowicie do tego, co sprawdzalne wizualnie, a malarstwo Zachodu musiało zaprzestać trwającego od pięciu wieków wysiłku rywalizacji z rzeźbą o wywoływanie jakości dotykowych. Obok nich należało się wyrzec tego, co obrazowe i wyobrażone, o tyle, o ile wszelkie przedmioty pochodzące spoza przestrzeni obrazowej przynosiły ze sobą konotacje i skojarzenia, których siatkówka oka nie była w stanie zweryfikować¹⁷⁰.

Ta „czysto wzrokowa”, „siatkówkowa” wykładnia kubizmu wydaje się szczególnie jednostronna, jeśli pamięta się choćby uwagi Georges’a Braque’a mówiące o znaczeniu, jakie dla jego malarstwa miała fizyczna obecność i dotykowa świadomość znajdujących się „pod ręką” malowanych przedmiotów¹⁷¹. Różni się też ona od przytaczanych wcześniej uwag na temat kubistycznych kolaży. W cytowanym tutaj fragmencie Greenberg chciał wyraźnie podkreślić rozejście się dróg tego, co rzeźbiarskie, i tego, co malarskie – związane z płaszczyzną i czystym widzeniem (co jednak w przypadku kubistycznych kolaży i asamblażowych konstrukcji Picassa zdaje się mocno wątpliwe). Zdecydowane wykluczenie „jakości dotykowych” wynika zapewne stąd, że Greenberg kojarzył je z przedmiotowością, z pozorem

¹⁷⁰ Idem, *O roli natury w malarstwie modernistycznym*, tłum. J. Szczuka, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2001, nr 3, s. 198 (przekład nieznacznie zmieniony).

¹⁷¹ „Zacząłem robić przede wszystkim martwe natury, ponieważ w martwej naturze przestrzeń jest dotykalna, powiedziałbym nieomal manualna [...]. To odpowiadało pragnieniu, które zawsze odczuwałem, pragnieniu dotykania rzeczy, a nie tylko oglądania”. G. Braque, wywiad udzielony Dorze Valier (1954), cyt. za: M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1986, s. 49.

uchwytności obiektów, inaczej niż w ujęciu Adolfa von Hildebrandta czy Wölfflina, którzy jakości dotykowe uznawali za składnik percepcji wzrokowej, związany z ruchomym widzeniem¹⁷².

Za ostateczny triumf „czystej optyczności” Greenberg uważał nurt „abstrakcji pomalarskiej” (*post-painterly abstraction*) i „malarstwo barwnych płaszczyzn” (*color-field painting*), do którego zaliczał między innymi twórczość Marka Rothki, Barnetta Newmana i Morrisa Louisa. Obraz – pisał Greenberg – staje się tutaj „rzeczywistością wyłącznie optyczną”, dającą „poczucie odpornej płaskiej powierzchni”¹⁷³, albo „emituje przed siebie niewyraźną powierzchnię ciepłego i świetlistego koloru. [...] Jakby wychodzi z ram, aby swym promieniowaniem wypełnić przestrzeń między sobą a widzem”¹⁷⁴. W obrazach Rothki i Newmana, „kolor nie wypełnia i nie określa pola czy powierzchni, ale przemawia sam, roztapiając wszelką określoność kształtu i odległości”¹⁷⁵, tworzy pewną „przestrzeń barwną” (*colour-space*), dzięki swej intensywności oraz pokaznym formatom niemal monochromatycznych płócien. „Materia jest tutaj niematerialna, pozbawiona ciężaru i istnieje tylko optycznie – jako złudzenie”¹⁷⁶. Podobny efekt dematerializacji pojawia się zdaniem Greenberga w obrazach Morrisa Louisa, malowanych na niezagruntowanym płótnie, i również wynika on paradoksalnie z bezpośredniego ujawnienia malarskiej materii:

Im bardziej kolor staje się tożsamy z podłożem, tym bardziej uwolniony zostaje od skojarzeń dotykowych. [...] Louis rozlewa farbę na nieoprawionym i niezagruntowanym płótnie, pozostawiając wszędzie warstwę pigmentu tak cienką, że niezależnie od ilości nakładanych warstw oko wyczuwa pod nią splot materiału. Określenie „pod nią” nie

¹⁷² Zob. A. Hildebrandt, *Problem formy w sztukach plastycznych*, tłum. T. Zatorski, wstęp i opracowanie W. Bałus, Kraków 2012, s. 28.

¹⁷³ C. Greenberg, *O roli natury w malarstwie modernistycznym*, s. 199.

¹⁷⁴ Idem, *Paralele bizantyjskie*, tłum. T. Załuski, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2001, nr 3, s. 213.

¹⁷⁵ Idem, *After Abstract Expressionism*, „Art International” 1962, Vol. 6, No. 8, prędkość w: CEC, Vol. 4, s. 130.

¹⁷⁶ Idem, *Nowa rzeźba*, tłum. I. Chlewińska, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2001, nr 3, s. 211.

jest jednak dobrym słowem. Materiał, nasączony farbą, a nie tylko nią pokryty, sam staje się farbą, kolorem, niczym kawałek barwionej tkaniny: barwny jest sam wątek i splot. Louis zazwyczaj pozostawia pewne surowe niezamalowane fragmenty płótna i niezależnie od tego, czy pokrywa je później bielą gipsową, czy nie, ów aspekt surowości zostaje zachowany. Owa surowa biel czy szarość sama działa jako kolor równorzędny z innymi kolorami, a przez tę równorzędność inne barwy wprowadzone zostają do tego samego poziomu, spokrewnione z surową powierzchnią płótna. W rezultacie powstaje nie tylko wrażenie, jak gdyby kolor był odcieleśniony, a więc czysto optyczny, ale jakby był czymś, co otwiera i rozszerza samą powierzchnię obrazu. Unieważnienie różnicy między zamalowaną i niezamalowaną powierzchnią sprawia, że przestrzeń obrazowa przenika, lub raczej zdaje się przenikać przez krawędzie obrazu w obszar na zewnątrz¹⁷⁷.

Co ciekawe, podobne efekty związane z użyciem malarskiej materii – pigmentu i tkaniny płótna, Greenberg śledził także w malarstwie dawnym. O obrazach Tycjana oglądanych w Metropolitan Museum pisał:

Kolory Tycjana mają taką fakturę, przy której trudno spostrzec, że są wytworem cienkiej warstwy farby rozprowadzonej na płachcie płótna; ma się wrażenie układu kształtów, wyłaniających się z nieskończonej, prawdziwej przestrzeni – tak jakby farba przemieniła nie tylko awers płótna, ale i jego rewers. Albo jakby same nici materiału zostały rozpuszczone w pigmentcie, tak że obraz składa się z samej farby, bez podłoża. A mimo to – co jest paradoksem stanowiącym istotę sztuki – artysta nie neguje płaskości podłoża, o którym wiemy, że tam jest, i odczuwamy tę płaskość, równocześnie nie tracąc niczego z iluzji, że jej tam nie ma¹⁷⁸.

Jeśli porównać oba zestawione tutaj opisy, to ich sens jest na pozór przeciwny – Louis wychodzi od surowej materii płótna i ujawnia ją, czyniąc ją zarazem dzięki barwie wizualnie aktywną i otwartą. Ty-

¹⁷⁷ Idem, *Louis and Noland*, „Art International” 1960, maj, przedruk w: CEC, Vol. 4, s. 97.

¹⁷⁸ Idem, *Two Reconsiderations*, „Partisan Review” 1950, maj–czerwiec, przedruk w: CEC, Vol. 3, s. 36.

cjań, wyzbywając się iluzji bryły i wymiernej przestrzeni, tworzy sugestię widmowej, malarskiej realności, odrębnej od konkretnej materialności płótna, choć widz w osobliwy sposób jest w stanie odczuwać i jedno, i drugie. W obu przypadkach jednak Greenberg stara się wskazać jednocześnie na malarski, optyczny efekt i fizyczną realność podłoża, które go warunkuje. Tym, co go przyciąga i fascynuje i co próbuje oddać przez słowa, jest przede wszystkim ich zadziwiająca jednoczesność – osobliwy byt obrazu, polegający na niekończącej się oscylacji między jednym a drugim. „Pozytywistyczny smak” każe Greenbergowi dostrzegać i doceniać jawne, prozaiczne dane tworzywa, lecz jego estetyczne nastawienie domaga się także ich przemiany w „optyczne”, „niematerialne” zjawisko. Są to dwa nierozdzielne bieguny, między którymi zawiera się Greenbergowskie rozumienie malarskiego obrazu.

Co znamienne, ideał „optyczności”, który z czasem nabierał w jego koncepcji większego znaczenia, zaprzeczał w pewnej mierze twierdzeniu o odrębności poszczególnych sztuk i założeniu, że każda z nich winna koncentrować się na specyficznych własnościach i możliwościach własnego medium. Pisząc o współczesnej rzeźbie i architekturze, podobnie jak w swojej charakterystyce „malarstwa barwnych płaszczyzn”, Greenberg podkreślał skłonność do odcieleśnienia, akcentowania otwartej przestrzeni i jakości optycznych. We współczesnej rzeźbie – stwierdzał – coraz słabiej wyróżnia się „to, co dotykowe i związane z tym skojarzenia, włączając [...] zarówno ciężar, jak i nieprzenikalność”¹⁷⁹. „Modernistyczna wrażliwość” zmierza tu do „stworzenia możliwie największej dozy widoczności przy możliwie najmniejszym wydatku powierzchni dotykowej”; stara się „sprawić, że substancja będzie wyłącznie optyczna i ukształtowana – bez względu na to, czy w dziele malarskim, rzeźbiarskim, czy architektonicznym – jako integralna część otaczającej ją przestrzeni”¹⁸⁰. W rzeźbie ów zwrot ku wartościom optycznym miał pojawić się wraz z reliefowymi kubistycznymi konstrukcjami Picassa, które zapoczątkowały odejście od zwartej monolitycznej bryły, tak że

¹⁷⁹ Idem, *Nowa rzeźba*, s. 211.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

mogła stać się ona artykulacją trójwymiarowej przestrzeni – „sztuką powietrznego rysunku”¹⁸¹. W tym duchu Greenberg interpretował także tradycję konstruktywizmu, znaną wówczas w Ameryce głównie przez twórczość rosyjskich emigrantów, braci Nauma Gabo i Antoine’a Pevsnera. Jak nie omieszkali tego podkreślić jego adwersarze, Greenberg pomijał w tym miejscu inny, ważny w historii rosyjskiego konstruktywizmu rodzaj postawy, związany z Tatlinowską koncepcją „kultury materiałów”, odkrywaniem i artykulacją jakości różnych materii i faktur¹⁸². Rozpoznanie Greenberga niewątpliwie korespondowało z kierunkiem rozwoju modernistycznej rzeźby i architektury, zastąpieniem tradycyjnie pojętej bryły przez poszukiwania nowej, otwartej koncepcji przestrzeni. Równocześnie wydaje się, że wbrew idei „czystego” podziału sztuk, to malarstwo pozostało dla Greenberga głównym modelem, wyznaczającym sposób myślenia o innych dziedzinach sztuk plastycznych. Zakładany przez niego prymat „optyczności” odpowiadał zdystansowanej perspektywie kontemplacji, w której konkretna materialna rzeczywistość ulega estetycznej transfiguracji, zyskuje status samoistnego zjawiska. Można w tym widzieć kolejną, skrajną wersję modernistycznej koncepcji „czystego widzenia”, stanowiącego – jak pisała Rosalind Krauss – „wyabstrahowaną wersję relacji, jaką tradycyjna perspektywa ustanawiała między patrzącym a przedmiotem”¹⁸³, odcieleśnioną wizję

¹⁸¹ C. Greenberg, *Paralele bizantyjskie*, s. 212. Określenie „sztuka powietrznego rysunku” pochodzi od hiszpańskiego rzeźbiarza Julio Gonzáleza.

¹⁸² Zob. B. Buchloh, *Cold War Constructivism*, w: *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, ed. S. Guilbaut, Cambridge, MA 1990. O ile przejrzystość struktury w pracach konstruktywistów: Konstantina Miedunieckiego, Aleksandra Rodczenki, Katarzyny Kobro, braci Sternbergów, miała uwidaczniać i uświadamiać konstrukcję – stanowiąc pewien model myślenia o przestrzeni, utopijny model przebudowy życia i sposobu myślenia – o tyle Greenberg czynił z tych form przedmiot estetycznej kontemplacji. Według Benjamin Buchloha była to kontynuacja estetyzującej recepcji konstruktywizmu, w wydaniu Pevsnera i Gabo, w której nurt ten zachowywał jedynie pozór postępowej, techniczno-naukowej postawy w postaci rozpoznawalnego „nowoczesnego” stylu. Ibidem, s. 94–95.

¹⁸³ R. Krauss, *“A Voyage on the North Sea”*. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 1999, s. 29. Zob. też: eadem, *Optyczna podświadomość* (fragmenty), tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2005, t. 16.

pasywnego, wycofanego ze świata, samoświadomego podmiotu. Jednak wbrew tej charakterystyce – tam, gdzie Greenberg nie zadawała się ogólnymi tezami, a próbował uchwycić konkretne zjawiska, jego spojrzenie odkrywało złożone zmysłowe, materialne relacje, komplikujące język opisu. Jak gdyby oko skupione na swym przedmiocie przyzywało inne zmysły, a język usiłował wniknąć w jego materię, w niejednoznaczną „optyczną” przestrzeń obrazu. Mimo założonej dyscypliny w pismach Greenbega można widzieć znamienne dla metody formalnego opisu napięcie – między dążeniem do rzeczowej systematyzacji, opartej na ustalonej terminologii, a pragnieniem fenomenologicznego opisu wrażeń, który jest ciągłym poszukiwaniem języka.

ROZDZIAŁ 4

Doświadczenie i doktryna

*Wrażliwość zapewne nie jest tożsama z inteligencją, jednak uprzedzenie
wrażliwości może stać się przesłanką myślenia, a ograniczenia myślenia –
ograniczeniami emocji i doświadczenia.*

Clement Greenberg, *The Plight of Our Culture*

W podejściu Greenberga istnieje wyraźne napięcie między podkreślanym przez niego znaczeniem empirii, bezpośredniego doświadczenia i opartej na nim oceny, a normatywnym wymiarem jego koncepcji, jej autorytatywnym i całościowym charakterem. Jest to widoczne w sposobie funkcjonowania omawianych wcześniej terminów. Słowo „czystość” (*purity*) było w przekonaniu Greenberga określeniem czegoś, a nie autonomiczną jakością czy źródłem wartości: „[...] czystość nie była wartością samą w sobie – tłumaczył – opisywałem coś, a nie opowiadałem się za czymś”¹⁸⁴. Z tym wyjaśnieniem trudno jednak pogodzić to, że on sam w innych sytuacjach określał „czystość” jako „nieosiągalny ideał”, cel i orientację sztuki modernistycznej, bądź jej „ideę regulatywną”¹⁸⁵. W takim znaczeniu termin ten wskazywałby nie tyle na specyficzną własność poszczególnych dzieł, co na wspólną tendencję lub wewnętrzną zasadę modernistycznego malarstwa. Jeśli więc określenie to rzeczywiście wywodzi się z doświadczenia, to w znaczeniu uogólnienia szeregu obserwacji. Wciąż jednak nie wynika stąd, by tę tendencję można było uznać za miarę artystycznej wartości. „Płaskość – tłumaczył Greenberg – jest tylko pewnym stanem, nie jest wartością. Nie

¹⁸⁴ *Discussion*, w: *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*, s. 190.

¹⁸⁵ *Interview with James Faure Walker*, w: *Clement Greenberg: Late Writings*, s. 158–159.

można izolować czegoś specyficznego w sztuce i przyznawać temu wartości¹⁸⁶. Greenberg chciał w ten sposób oddzielić ogólne rozpoznanie dotyczące kierunku rozwoju nowoczesnej sztuki od oceny poszczególnych dzieł, która ma charakter jednostkowy i polega na ich bezpośrednim doświadczeniu. Sądu estetycznego nie da się bowiem teoretycznie uzasadnić ani przewidzieć, a spełnienie przez dzieło określonych warunków, jak formalna abstrakcja i zachowanie płaskości, nie gwarantuje, że będzie ono artystycznie wartościowe. Greenberg nieraz podkreślał, że ilość „złego” malarstwa abstrakcyjnego jest proporcjonalnie większa niż ilość złego malarstwa przedstawiającego w sztuce dawnej¹⁸⁷.

O tym, że wydobyte przez modernizm wyznaczniki medium malarskiego same w sobie nie decydują o wartości estetycznej, dobitnie też mówił w tekście *After Abstract Expressionism*:

Obecnie wydaje się ustalone, że na nieredukowalną istotę sztuki malarskiej składają się dwie konstytutywne konwencje lub normy: płaskość i ograniczenie płaszczyzny, i że przestrzeganie tych dwóch norm wystarczy, by stworzyć przedmiot, który może być doświadczany jako obraz. Tak więc rozpięte i przychepione do blejtramu płótno stanowi już obraz – choć niekoniecznie obraz udany¹⁸⁸.

Uwaga ta miała potwierdzenie w jego ocenie prac amerykańskich minimalistów, które mimo dosłownej zgodności ze wspomnianymi „konwencjami” (płaskością pola obrazowego i jego ograniczeniem) nie zyskały jego uznania¹⁸⁹. Z jednej strony modernistyczne malarstwo miało przestrzegać właściwych sobie norm i ograniczeń, z drugiej, powielanie formalnych efektów nieuchronnie prowadziło

¹⁸⁶ *Public Debate with Clement Greenberg* (The University of Ottawa, March 30, 1987), w: Th. de Duve, *Clement Greenberg between the Lines*, transl. B. Holmes, Paris 1996, s. 126.

¹⁸⁷ C. Greenberg, *The Case for Abstract Art*, w: CEC, Vol. 4, s. 82. Zob. też: idem, *Wyndham Lewis Against Abstract Art*, w: idem, *Art and Culture*, s. 165.

¹⁸⁸ Idem, *After Abstract Expressionism*, s. 131–132.

¹⁸⁹ Idem, *Recentness of Sculpture*, w: CEC, Vol. 4, s. 252–254.

jego zdaniem do poczucia wtórności i mechaniczności, jak stało się w drugim pokoleniu abstrakcyjnego ekspresjonizmu¹⁹⁰.

Greenberg uważał, że wartościowanie estetyczne musi zakładać pewne kryteria i standardy – w przeciwnym razie byłoby czysto subiektywne i przypadkowe – lecz kryteria te „nie mogą zostać wypowiedziane, wyrażone w słowach lub pojęciach, nie mogą zostać zakomunikowane”¹⁹¹. Wywodzą się one z „bezpośredniego, osobistego doświadczenia” i tylko w nim zachowują żywotną siłę, nie mogą natomiast podlegać ekstrapolacji jako ogólny miernik estetycznej wartości. Sądy estetyczne mają charakter spontaniczny i intuicyjny, stanowią bezpośrednią reakcję na dane zjawisko, podczas gdy uzasadniająca je refleksja jest czymś, co przychodzi później¹⁹². Dlatego wszystkim, do czego krytyk może się odwołać, jest jego „dobre oko”¹⁹³ i wcześniejsze doświadczenie. W tym punkcie wyraźne są zbieżności koncepcji Greenberga z założeniami perceptualizmu estetycznego, zgodnie z którymi podstawą oceny estetycznej mogą być jedynie wizualnie dostępne formalne relacje¹⁹⁴. Greenberg zakładał, że najbardziej miarodajna, jeśli chodzi o ocenę dzieła, jest dla niego pierwsza, bezpośrednia reakcja. Twierdził, że liczy się tu tyleż wyćwiczone oko, co świeżość „czystego”, nieskażonego żadną poboczną refleksją spojrzenia – co w przełożeniu na praktykę stało się nawet źródłem anegdota¹⁹⁵. Podkreślał też, że sądów estetycznych nie sposób uzasadnić na podstawie argumentów – zadaniem krytyka pozostawał opis, zachęcający czytelnika do bezpośredniej konfrontacji ze sztuką. Żadne wyjaśnienia nie są w stanie zmienić czyjejś oceny – twierdził; zrewidowanie wcześniejszej opinii jest możliwe jedynie na

¹⁹⁰ Zob. uwagi o przemianie abstrakcyjnego ekspresjonizmu w modę i „manierę”, idem, *Pomalarska abstrakcja*, w: idem, *Obrona modernizmu*, s. 90–91.

¹⁹¹ Idem, *Język estetycznego dyskursu*, w: ibidem, s. 147–148; zob. też: idem, *Complaints of an Art Critic*, w: CEC, Vol. 4, s. 265.

¹⁹² Idem, *Stan krytyki*, w: idem, *Obrona modernizmu*, s. 106.

¹⁹³ T. Evans, Ch. Harrison, op. cit., s. 173.

¹⁹⁴ Zob. M. Beardsley, *W obronie doświadczenia estetycznego*, tłum. B. Smoczyńska, w: *Estetyka w świecie*, t. 2, red. M. Gołaszewska, Kraków 1986, s. 168–169; B. Dziemidok, *Perceptualizm estetyczny*, w: idem, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002, s. 75–106.

¹⁹⁵ A. Danto, op. cit., s. 143–144.

podstawie nowych doświadczeń¹⁹⁶. „Dobry krytyk – mówił Greenberg podczas jednego z seminariów estetycznych, które prowadził w latach 70. w Bennington College – wskazuje na coś w twoim własnym doświadczeniu, na co pozostałeś ślepy, i odsyła cię z powrotem do dzieła, tym razem z bardziej wyostrzoną uwagą”¹⁹⁷.

Twierdzenia o intuicyjnym i niedyskursywnym charakterze sądów estetycznych nie przekonują oczywiście autorów, według których pojęcia takie jak smak czy doświadczenie stanowią w pierwszym rzędzie retoryczny instrument służący narzucaniu własnych opinii. Jak stwierdza Terry Eagleton, „sądy smaku wydają się opisaniami świata, lecz w rzeczywistości są wyrazem emocji, to performatywy przybierające maskę twierdzenia. Gramatyka tych wypowiedzi klóci się z ich prawdziwym logicznym statusem”¹⁹⁸. W istocie, Greenberg zwykł prezentować swoje oceny i spostrzeżenia jako fakty niepodlegające dyskusji, co jego przeciwników prowokowało do przeciwnego stwierdzenia, że w rzeczywistości wyrażają one tylko jego własne, prywatne poglądy¹⁹⁹. Jak zauważa Thierry de Duve, tym, czego Greenberg nie chciał dostrzec, była zasada, że opis dzieła, w którym wyraża się sąd estetyczny, ma charakter preskryptywny, to znaczy zawiera oczekiwanie, że zostanie uznany przez innych. Na obronę Greenberga de Duve stwierdza jednak, że jego krytycy niesłusznie traktowali towarzyszący jego twierdzeniom wyraz pewności jako oznakę normatywizmu – mylili sądy preskryptywne z normatywizmem²⁰⁰.

Apodyktyczność wyrażanych przez Greenberga ocen wiązała się z przeświadczeniem o ich bliskości wobec przedmiotu, o naocznym uchwyceniu zawartej w dziele wartości. W rezultacie zdawał się on zapominać o dyskursywnym charakterze własnej krytycznej prak-

¹⁹⁶ C. Greenberg, *Esthetic Judgment*, w: idem, *Homemade Esthetics*, s. 16.

¹⁹⁷ Idem, *Seminar Two*, s. 97. Zob. T. S. Eliot, *Zadania poezji i zadania krytyki*, w: idem, *Szkice krytyczne*, s. 309.

¹⁹⁸ T. Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford 1990, s. 93.

¹⁹⁹ J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, tłum. U. Niklas, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, red. S. Morawski, Warszawa 1987, s. 244–245; Th. de Duve, *Clement Greenberg between the Lines*, s. 13.

²⁰⁰ Th. de Duve, *Clement Greenberg between the Lines*, s. 28.

tyki, a wyprowadzone przez siebie kryteria traktować jako immanentne cechy dzieł sztuki. Na ten aspekt w swojej polemice z Greenbergiem zwrócił uwagę Timothy Clark, stwierdzając, że „smak estetyczny”, na który tak chętne amerykański krytyk się powoływał, jest kategorią, która „pod pozorem bezpośredniej intuicji skrywa złożoną interpretację – określającą miejsce i znaczenie przedmiotów w ramach pewnego ograniczonego lub niekiedy przeciwnie, wewnętrznie zróżnicowanego i bogatego, wyobrażenia historii”²⁰¹. Greenberg przypuszczalnie zgodziłby się z tą uwagą – w każdym razie podczas dyskusji jej nie zaprzeczył – uznając, że w naszych sądach nieświadomie i mimowolnie trzymamy się pewnych założeń. O ile jednak podejście Clarka polega na dążeniu do ujawnienia tego rodzaju dyskursywnych struktur – wydobycia kierujących danym myśleniem uwarunkowań i przesądów, o tyle Greenberg uparcie sprzeciwiał się podobnej metodzie analitycznego rozbioru. W jego przekonaniu pewne kryteria i przeświadczenia są wpisane w nasze doświadczenia i sądy, ale tylko w nich mają swoją realność. Charakterystyczny jest w tym kontekście fragment rozmowy z Charlesem Harrisonem, w której Greenberg podkreślał, że bezpośrednie odczucia są często trafniejsze, a na pewno bardziej pierwotne niż argumenty myślowe: „Powiedziałbym, że trzeba iść za własnym okiem i niczego nie przyozdabiać. Rzecz jasna, wyglądam tu na amerykańskiego prymitywa. Samo tylko oko: dobre lub złe, na dobre czy na złe; ale zacznijmy od tego. Do diabła z myśleniem. Ono przyjdzie potem, tak samo jak historyczne pytania. Historię mamy tu, w naszych kościach. Komplikujecie wszystko, mówiąc wciąż o kulturze. Kulturę nosimy w sobie – ona jest naszą osnową i wątkiem”²⁰².

Greenberg pozostawał nieufny wobec intelektualnych uzasadnień, wierzył natomiast, że istnieje pewna wspólnota i ciągłość w sposobie odczuwania, która sprawia, że oceny artystyczne nie są czymś całkowicie arbitralnym. „Ciągłość wrażliwości” – pisał – „zdaje się być niewzruszona. Nie można od niej uciec, tak jak nie

²⁰¹ *General Panel Discussion, w: Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*, s. 272.

²⁰² T. Evans, Ch. Harrison, op. cit., s. 202.

można uciec od samego siebie”²⁰³. Ciągłość ta – jak przede wszystkim zakładał – zależy jednak od tego, co ma charakter transsubiektywny: od obiektywnej mocy tradycji, bez której niemożliwe byłoby wykształcenie smaku. Tradycja i smak opierają się na sobie nawzajem – tym samym tworzą strukturę kolistą, choć nie jest to jego zdaniem koło zamknięte. Sztuka „porusza i zadowala nas przez zaskakiwanie naszych oczekiwań, ale nie czyni tego przez zaskakiwanie naszych oczekiwań w ogóle, lecz przez zaskakiwanie oczekiwań, które są jakoś uporządkowane”²⁰⁴. Smak z kolei „rozwija się jako kontekst oczekiwań, wsparty na doświadczeniu wcześniejszych oczekiwań”²⁰⁵. Istotną rolę odgrywa tutaj to, co Greenberg określa jako „zaskoczenie” lub „element niespodzianki”. Znacząca sztuka, zarówno dawna, jak i współczesna, to, jak twierdził, „sztuka, która tworzy nowe doświadczenie” – w przeciwieństwie do przelotnego wrażenia nowości czy sensacji, „element niespodzianki jest [w niej] trwały, powtarzalny i odnawialny”²⁰⁶. „Rzeźba egipska z okresu III Dynastii, archaiczna rzeźba grecka, Giotto, Veronese, Cézanne, byli pierwszymi, którzy odkryli pewien rodzaj doświadczenia w danym sobie medium, i to poczucie pierwszeństwa czyni ich sztukę zawsze świeżą”²⁰⁷. Wyraźne jest tu, że smak według Greenberga nie polega jedynie na oswojeniu z określonymi formami – oczekiwania smaku nie są oczekiwaniem na powtórzenie; przeciwnie – zawiera się w nich oczekiwanie na nieoczekiwane:

Tym, co paradoksalne w przypadku oczekiwań wysokiego smaku, jest oczekiwanie pewnego rodzaju trudności. Znacząca artystyczna niespodzianka stawia pewien opór, a satysfakcja, jaką daje ambitna nowa sztuka, pochodzi po części z poczucia przewyżczenia oporu²⁰⁸.

²⁰³ C. Greenberg, *Element niespodzianki*, w: idem, *Obrona modernizmu*, s. 132.

²⁰⁴ Idem, *Antyawangarda*, w: ibidem, s. 41.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ C. Greenberg, *Element niespodzianki*, s. 125.

²⁰⁷ Idem, *Review of the Whitney Annual and the Exhibition Artists for Victory* (1943), w: CEC, Vol. 1, s. 133.

²⁰⁸ Idem, *Seminar Eight*, w: idem, *Homemade Esthetics*, s. 175.

Jest to ciekawa uwaga, ponieważ zdaje się ona sprzeczna ze skądinąd obecnym u Greenberga założeniem, że ocena smaku powinna polegać na najbardziej bezpośredniej wizualnej reakcji. Uznając ów element „oporu”, Greenberg ujawnia, że w doświadczeniu dzieła jest miejsce na pewne „odwleczenie”, przepracowanie trudności, ponowne spojrzenie – doświadczenie to ma charakter refleksyjny, mimo że pozostaje niedyskursywne.

Trudność, brzydota, to, co surowe i nieokrzesane, nie jest w tym rozumieniu zaprzeczeniem estetycznej wartości. Przeciwnieństwem tego, co Greenberg nazywa „wysokim smakiem”, nie jest bowiem „zły smak”, o którym stwierdzał nawet, że wydaje się niekiedy nieodłączny od wielkiej sztuki²⁰⁹, ale bezpieczny „dobry smak”, który trzyma się schematów, i „opinia”, będąca wytworem społecznego konformizmu – „zakrzepłym smakiem”, który się nie rozwija²¹⁰. To, co w sztuce oryginalne i wartościowe, najczęściej „pojawia się na drodze pomyłek smaku, przesady i fałszywych kroków”, a więc wbrew konwencjonalnemu, łatwemu smakowi²¹¹. „Wszelki nowy i niekonwencjonalny impuls w malarstwie – zauważał Greenberg – odrzucał przyjęte konwencje jedności i wykończenia obrazu, wnosząc do sztuki to, co dotąd wydawało się niepodatne, zbyt surowe i przypadkowe, aby mogło wejść w zakres estetycznych zainteresowań”²¹².

Ciągłość rozwoju sztuki i ciągłość wrażliwości opiera się, jak twierdzi Greenberg, na toczącej się w porządku doświadczenia „grze oczekiwania i satysfakcji”²¹³. Jeśli jest w niej miejsce na zaskoczenie, to ów moment nieoczekiwanego ostatecznie musi zostać włączony w szerszy proces rozwoju sztuki, o którym Greenberg mówił, że jest „rozjaśnieniem tradycji, a zarazem jej dalszą ewolucją”²¹⁴. „Każda

²⁰⁹ Idem, *Review of Exhibitions of the American Abstract Artists, Jacques Lipchitz, and Jackson Pollock*, s. 74.

²¹⁰ Idem, *Seminar Nine*, w: idem, *Homemade Esthetics*, s. 184 i 192.

²¹¹ Idem, *David Smith*, w: idem *Art and Culture*, s. 205. Zob. idem, *Partisan Review Art Chronicle: 1952*, w: ibidem, s. 153.

²¹² Idem, *Przyczynek do dyskusji*, tłum. T. Załuski, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2001, nr 3, s. 205.

²¹³ Idem, *Element niespodzianki*, s. 125.

²¹⁴ Idem, *Malarstwo modernistyczne*, s. 53.

kolejna faza sztuki modernistycznej – pisał – odnajduje w końcu swoje miejsce w zrozumiałej ciągłości smaku i tradycji”²¹⁵. Modernizm „zrywa z wieloma sprawdzonymi konwencjami i nawykami, ale tylko pozornie. W rzeczywistości jest to »dialektyczny« zwrot, który pozwala zachować lub przywrócić ciągłość, najistotniejszą ciągłość, ciągłość najwyższych standardów estetycznych przeszłości. Nie jakiegoś konkretnego stylu, maniery czy praktyki artystycznej przeszłości, którą powinniśmy z jakichś względów zachować lub przywrócić, lecz samych standardów, samego poziomu jakości”²¹⁶. Innymi słowy, modernizm to „ciągła odnowa i innowacja”²¹⁷ – podtrzymywanie wartości, mimo zmienności sztuki. W tym kontekście często powtarzane twierdzenia o zerwaniach i przełomach we współczesnej sztuce Greenberg uznawał za rodzaj „publicystycznej” retoryki, nastawionej na chwilową sensację. Podobnie jak Thomas Stearns Eliot, Greenberg przyjmował, że prawdziwa oryginalność winna wytrzymać próbę tradycji, dorastać do poziomu najlepszych dzieł przeszłości; w przeciwnym razie – gdy w grę wchodzi poszukiwanie nowości dla niej samej, należałoby mówić o modzie²¹⁸. Obaj zakładali, że sztuka przeszłości pozostaje niezbędną szkołą smaku, nie jako źródło ostatecznych wzorców i kanonów, ale przez to, że tworzy ramy dla dalszej ewolucji oczekiwań²¹⁹. Rozwój smaku to otwarty dialektyczny proces: „kiedy sztuka jest dość silna – pisał Greenberg – sama tworzy smak i określa wrażliwość *post factum*”²²⁰.

Istnieje zatem według Greenberga możliwość rewizji artystycznej tradycji, ale istnieją też niezbędne ramy, w których proces ten się może rozgrywać. Owe ramy wyznacza to, co określa on mianem „tradycji medium”. Jedynie w kontekście owej tradycji można odróżnić prawdziwe odkrycia od powierzchownych nowości. Utożsamienie tradycji poszczególnych sztuk z „tradycją medium” jest na dobrą sprawę tautologiczne. Medium w Greenbergowskim rozumieniu

²¹⁵ Ibidem, s. 55.

²¹⁶ C. Greenberg, *Potrzeba „formalizmu”*, s. 58.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Zob. T. S. Eliot, *O krytyku krytycznie*, w: idem, *Szkice krytyczne*, s. 375.

²¹⁹ Zob. C. Greenberg, *Antyawangarda*, s. 41.

²²⁰ Idem, *Milton Avery*, w: CEC, Vol. 4, s. 42.

stanowi trwałe jądro każdej z poszczególnych sztuk, lecz podobnie jak tradycja podlega ono wewnętrznej odnowie – w oryginalnych dziełach ujawnia nieznanne możliwości, odsłania coś niespodziewanego, choć są to możliwości jak gdyby potencjalnie w nim już zawarte – tożsamość medium nie ulega zmianie. Warto zauważyć, że w pojęciu medium u Greenberga mieszczą się nie tylko wyznaczniki materialne i techniczne poszczególnych sztuk, ale też ich specyficzne właściwości estetyczne; pojęcie to nie odsyła wyłącznie do określonego typu tworzywa, nośnika, lecz do związanych z nim sposobów kształtowania²²¹. Konwencje medium, będąc ograniczeniem, są jednocześnie – właśnie ze względu na opór, jaki stawiają indywidualnej swobodzie tworzenia – źródłem siły i inspiracji. Istnienie tych ograniczeń nadaje uchwytność i znaczenie indywidualnym sposobom użycia; mimo to konwencje medium są traktowane jako z natury nieprzekładalne – jako coś, czego doświadcza się w samym dziele.

Warto zauważyć, że taki sposób myślenia o artystycznym tworzywie był pokrewny postawie dominującej w kręgu amerykańskiego abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Podobnie jak artyści, akcentujący nieinstrumentalny stosunek do malarskiego tworzywa, Greenberg przywiązywał szczególne znaczenie do „szczerości” w podejściu do artystycznych środków i związanego z nimi „uczucia” (*feeling*), krytykował świadome kalkulowanie efektu i próby estetyzacji. W związku z akcentowaną przez Greenberga samoistością działania medium, które domaga się swoistej „współpracy” i zrozumienia, i ma zdolność nas zaskakiwać, Thierry de Duve stwierdza, że niesłuszne są wypowiediane na temat koncepcji amerykańskiego krytyka opinie, że poszukiwanie „tożsamości” medium usuwa z dzieła wszelką inność. Dla Greenberga – pisze de Duve – „inne jest medium lub medium jest innym. Albo inaczej: tożsamość medium (pojęta w kategoriach artystycznej techniki) jest miejscem inności jako takiej (pojmwanej jako zjawisko psycho-społeczne)”²²². Spostrzeżenie de Duve’a jest ważne, ponieważ wskazuje na aspekt, o którym zapomina się, sprowadzając Greenbergowską koncepcję medium do

²²¹ Zob. Th. de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge, MA–London 1996, s. 210.

²²² Idem, *Clement Greenberg between the Lines*, s. 53.

ograniczających estetycznych konwencji czy pewnego redukcyjnego nastawienia. Mimo to, zgadzając się po części z de Duve'em, można w opisanym przez niego myśleniu dostrzec szczególnie – znamienne także dla abstrakcyjnego ekspresjonizmu, a być może i dla znacznej części modernistycznej sztuki – rodzaj przemieszczenia. Upatrując wewnątrz sztuki, w sposobie kształtowania jej zmysłowej materii, to, co nie powinno zostać urzeczowione i podporządkowane celowej, świadomej kontroli, Greenberg jednocześnie usuwa ze swojego myślenia o sztuce ślady konkretnej psycho-społecznej inności. Ta zaś, gdyby wziąć pod uwagę istniejące społeczne różnice i wynikające z nich zróżnicowanie estetycznych doświadczeń, musiałaby w bardziej problematycznym świetle stawiać kwestie artystycznej „tradycji” i jej „wewnętrznych” granic.

Podsumowując, można powiedzieć, że potraktowanie pojęcia medium i tradycji artystycznej jako zjawisk immanentnych, niewypowiedzianych, niejako naturalnie danych, nie pozostawiało pola dla krytyki, która chciałaby je prześwietlić dogłębnie i radykalnie. Niezależnie od swoich awangardowych sympatii, Greenberg zakładał, że wszelka artystyczna zmiana ma sens o tyle, o ile mieści się w estetycznym porządku sztuki, nie dąży do jego rozbicia, ale do wewnętrznej odnowy. Przewaga w jego słowniku określeń takich jak „ciągłość” i „rozwój” podkreślała przeświadczenie o istnieniu stałego i „naturalnego” jądra sztuki – jej wewnętrznej jedności. W rezultacie, opisywany przez Greenberga proces dokonującej się w sztuce immanentnie „wewnętrznej krytyki”²²³ bardziej przypomina błędne koło

²²³ Zgodnie z często przywoływanym zdaniem z eseju *Malarstwo modernistyczne*: „Istota modernizmu tkwi [...] w zastosowaniu charakterystycznych dla danej dyscypliny metod do krytyki tej dyscypliny, ale nie po to, by ją zanegować, lecz po to, by lepiej rozpoznać i umocnić jej obszar kompetencji” (s. 47). Pogląd ten Greenberg potwierdzał także po latach, choć w nieco łagodniejszym tonie: „Sztuka modernistyczna – mówił – zmierza do rozpoznania granic sztuki, choć nie postępuje przy tym według jasnego programu. Chce odkryć jak daleko można posunąć się w malarstwie, w rzeźbie etc., ale bez przekroczenia granicy, poza którą po prostu nie robi się sztuki. Jest to jednak coś, co artysta czyni sam. I musi mu się zaufać. Wydaje mi się to co najmniej częścią logiki modernizmu. Sztuka pracuje nad swoją autodefinicją. Lecz nie czyni tego na podstawie jakiegoś programu czy świadomego zamiaru”. Rozmowa z Karlheinzem

niż konsekwentną krytyczną metodę. Owa cyrkularna zależność daje o sobie znać na kilku poziomach: w dziedzinie smaku, który jest zależny od tradycji i ma ją zarazem potwierdzać, jak i w koncepcji medium. Jak już odnotowaliśmy, samo pojęcie „tradycji medium” polegało na swoistym zdublowaniu terminów, ponieważ w Greenbergowskim rozumieniu medium nie sposób pojąć poza właściwą jemu tradycją. Medium występuje jednocześnie jako wiecznie żywe „źródło” danej dziedziny sztuki – repertuar środków i materialna, fizyczna podstawa, a zarazem samo formuje się w tradycji poszczególnych dziedzin – malarstwa, rzeźby itd. To w nim właśnie tradycja ukazuje się w swej materialnej, widomej postaci i jako taka może być wciąż doświadczana i przeżywana na nowo, jak również kontynuowana bez szkodliwego zapatrzenia w przeszłość. Jeśli jednak medium jest tożsame ze swoją własną tradycją – jakkolwiek niedającą się zamknąć w normach i pojęciach, lecz doświadczaną od wewnątrz w swojej potencjalności, to tradycja ta okazuje się również ramą, poza którą artysta nie może wykroczyć. Teoretycznie nie była to droga zamknięta – podobnie jak estetyczna koncepcja czystego widzenia, zakładała ciągłe odkrywanie rzeczy na nowo – w praktyce jednak okazywała się mocno ograniczona.

Ograniczenia tej perspektywy są widoczne w rzeczywistych artystycznych wyborach Greenberga. Jego estetyczna doktryna dobrze służyła obronie modernistycznego malarstwa szkoły nowojorskiej i to właśnie malarstwo określało jej podstawowy horyzont. Greenbergowi nie udało się już nigdy potem dokonać równie przełomowego odkrycia jak to, jakim było malarstwo Pollocka. Kiedy ekspresjonizm abstrakcyjny w rękach twórców drugiej generacji zaczął się jego zdaniem przeradzać w szereg skonwencjonalizowanych „malarzkich” formułek i popadać w manierę, jako jego dalszą twórczą kontynuację Greenberg wskazał malarstwo Rothki, Newmana, Clyfforda Stilla i Kennetha Nolanda, które w nawiązaniu do Wölfflinowskiego rozróżnienia stylu „malarzkiego” i „linearnego” określił mianem „abstrakcji pomalarskiej” (*post-painterly abstraction*).

Lüdekingiem, *Modernism or Barbarism* (1994), w: *Clement Greenberg: Late Writings*, s. 220.

Odwrot od malarskości, czy raczej próba „przekroczenia opozycji tego, co malarskie i nie-malarskie”, miała być tutaj nie tyle odrzuceniem abstrakcyjnego ekspresjonizmu, co reakcją na jego coraz bardziej skonwencjonalizowaną gesturalną formułę²²⁴. W kontekście ówczesnych zjawisk, takich jak pop-art czy happening, krytyczne wybory Greenberga były świadomie konserwatywne. W coraz większym stopniu stawały się one obroną swoiście malarskich wartości niż oczekiwaniem awangardowego przełomu. Swoją uwagę kierował on teraz w stronę pojedynczych malarzy abstrakcjonistów, jak Jules Olitsky, którego do końca uważał za jednego z największych współczesnych artystów, w czasie gdy najszerzej oddziałującym nurtem sztuki był konceptualizm, a hasłem dnia stawał się postmodernizm. Można powiedzieć, że odrzucając zmiany, jakie przyniosły ze sobą neoawangardowe tendencje, Greenberg w pewnym sensie sprawił, że „historia go ominęła”, wyprzedziła i pozostawiła na marginesie²²⁵. Przeczył on jednak takiej linearnej wizji historii, mówiąc, że najbardziej innowacyjna współczesna sztuka „zwraca się wstecz, obraca się wkoło, i tym bardziej zaskakuje i wprawia w zakłopotanie, gdyż wydaje się nie być zaskakującą. [...] Najlepsza nowa sztuka wyprawdza, powiedziałbym, wręcz dezorientujące niespodzianki z tych aspektów sztuki, które przedwcześnie uznano za przestarzałe”²²⁶.

Powiązanie pojęcia medium, tradycji i smaku tworzyło ścisły, niemal nieprzepuszczalny splot, który scementował przyjętą przez niego wizję modernizmu. Doktrynalne założenia nie determinowały jednak do końca jego jednostkowych ocen dotyczących dzieł sztuki. Greenberg był gotów wypowiadać oceny, które nie były z nimi zgodne, a nawet podważały ramy doktryny. Chociaż, jak twierdził, „najbardziej ambitna i twórcza sztuka malarska jest dziś abstrakcyjna lub zbliża się do abstrakcji, to sztuka nie podlega żadnej kategorycznej konieczności, według której musiałaby dokładnie odpowiadać tendencjom swej epoki. [...] Nadal będą się pojawiać dobre pej-

²²⁴ C. Greenberg, *Post Painterly Abstraction*, w: CEC, Vol. 4, s. 194.

²²⁵ R. D. Mack, *Modernist Art Criticism: Hegemony and Decline*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1994, Vol. 52, No. 3, s. 347.

²²⁶ C. Greenberg, *Seminar Nine*, s. 186.

zaże, martwe natury i torsy”²²⁷. Greenberg bardzo cenił malarstwo Edwarda Hoppera, mimo że było ono odległe od ustalonych przezeń modernistycznych standardów. Ani nie wpisywało się w założoną przez niego wizję rozwoju modernistycznego malarstwa, ani nie odpowiadało przyjętym przezeń wzorcom malarskich wartości. Mimo to Greenberg pisał o nim z wyraźną fascynacją:

Dla tego, co robi Hopper, należałoby wymyślić odrębną kategorię. Nie jest on w pełnym sensie tego słowa malarzem; jego środki są wtórne, ubogie i bezosobowe. Ale jego elementarne wyczucie kompozycji wystarczy, by stworzyć przekaz, który daje wgląd we współczesne życie amerykańskie, jakiemu nie dorównuje nic w naszej dzisiejszej literaturze, mimo że tego rodzaju wgląd zdaje się czymś literackim. Malarstwo Hoppera w swej istocie jest fotografią i jest literackie w ten sam sposób, w jaki literacka jest najlepsza fotografia. Podobnie jak sztuka Walkera Evansa i Weegee’go, triumfuje ono ponad nieadekwatnością medium. Główna różnica, jaka ich dzieli, polega na tym, że podczas gdy tematy Evansa i Weegee’go nie pozostawiają im dość czasu, by mogli ustawić ostrość i odpowiednie oświetlenie, Hopper po prostu jest złym malarzem. Jednak gdyby był lepszym malarzem, nie byłby zapewne tak wielkim artystą²²⁸.

Greenberg nie stara się tu mówić o kompozycji i kolorze obrazów Hoppera, o charakterystycznym działaniu płaszczyzny; od razu twierdzi, że jest ono „literackie” i zbliżone do fotografii, lecz to, co z punktu widzenia czystego malarstwa stanowi wadę, w tym przypadku przekształca się osobiście w atut. Można powiedzieć, że jest to wśród ocen Greenberga opinia odosobniona, tak jak wyjątkowe jest malarstwo Hoppera. To odstępstwo od założeń własnej doktryny nie było jednak odosobnione. Najciekawsze fragmenty tekstów Greenberga to często te, w których – zamiast dowodzić ogólnych tendencji rozwoju sztuki – skupia się on na charakterystyce wybranych dzieł. Prezentowane przez niego refleksje nabierają wówczas większej swobody, odbiegają od konceptualnych schematów. W eseju poświęco-

²²⁷ Idem, *Abstract Art*, s. 204.

²²⁸ Idem, *Review of Whitney Annual* (1946), w: CEC, Vol. 2, s. 118.

nym twórczości Paula Klee – jednego ze swoich ulubionych, choć nie „najbardziej znaczących”, jak twierdził, modernistycznych malarzy, Greenberg zwracał uwagę, że jego obrazy nie przystają do modelu bezpośredniej wizualnej jedności, który był dlań zwykle synonimem dobrego malarstwa. „Oko nie dokonuje tu natychmiastowej syntezy; kompozycja ma tu charakter muzyczny, czasowy. Jesteśmy świadomi jej elementów, które należy odbierać jako następujące po sobie i równoczesne zarazem”²²⁹. Ów wymiar czasowości w pracach Klee wynika z działania linii, która nie jest konturem zamykającym plastyczne bryły, ale czymś, co „wskazuje, ukierunkowuje, łączy i tworzy relacje”. Jednocześnie jednak obrazy te mają charakter na wskroś malarski: „przyływy i tchnienia koloru tworzą odległą, zagadkową świetlistość. Linie wędrują przez nie niczym melodie poprzez akordy. Powierzchnia pulsuje, znaki pojawiają się i znikają, lecz nie jesteśmy w stanie określić, czy dzieje się to w jakiejś fikcyjnej głębi czy na rzeczywistej powierzchni”²³⁰. Istnieje też w pracach Klee pewien aspekt „literacki”, choć polegający na literackości środków, nie celów. Jak zauważa Greenberg: „choć ostatecznym dążeniem jego sztuki nie było ilustrować, lecz kształtować, ilustracja jako dodatkowy cel poruszała grę fantazji, która z kolei pobudzała do wynajdywania form”²³¹. Aluzje przedmiotowe stanowiły dla artysty swoiste ukierunkowanie w akcji plastycznej improwizacji: „Klee zaczynał rysować, nie mając na uwadze żadnego określonego tematu i pozwalał linii biec własnym torem, aż pojawiły się przypadkowe podobieństwa, które były następnie rozwijane i udoskonalane. Jedno podobieństwo sugerowało kolejne i tak dalej. Stopniowo artysta odkrywał swój temat i anegdotę, a wraz z nią tytuł obrazu. Obraz nie zawsze musiał ilustrować tytuł, ale tytuł zawsze rzucał nań światło”²³². Wszystko to zaś w pracach Klee

[...] polega na parodiowaniu tego, co „literackie”, i sztuki obrazowej w ogóle. Nie uznając już obrazowości za pewnik, ale postrzegając ją

²²⁹ Idem, *An Essay on Paul Klee*, w: CEC, Vol. 3, s. 7.

²³⁰ Ibidem, s. 8.

²³¹ Ibidem, s. 12.

²³² Ibidem.

jako jedną z kulturowych konwencji, Klee wydziela jej wyróżniające właściwości, nadając im burleskową postać. Na tym polega swada jego malarstwa, właściwa mu atmosfera gawędziarstwa, zabawy i anegdoty. To, co obrazowe, w ujęciu Klee obejmuje wszelkiego rodzaju nanoszone na powierzchnię znaki, jakimi ludzkość posługiwała się dla celów komunikacji: ideogramy, diagramy, hieroglify, litery, pismo, zapis nutowy, tabele, mapy itd. Wszystko to staje się elementem parodii, a nawet czymś więcej, znacznie więcej. Parodia tego, co obrazowe, stanowi jądro, wokół którego, warstwa po warstwie, rozwija się parodia dotykająca powszechnie uznanych prawd, uczuć, postaw, metod, procedur i przekonań. Stąd wszechobecna w „literackiej” zawartości jego obrazów ironia – ironia, która jest totalna, ale nie nihilistyczna²³³.

Choć prace Paula Klee dawały się zmieścić w przyjętej przez amerykańskiego krytyka charakterystyce postkubistycznej tradycji, w cytowanym opisie Greenberg jest wyraźnie zainteresowany ich innymi, jednostkowymi, a w świetle jego ogólnych założeń – nieoczywistymi i „podejrzanymi” cechami. W całym tym komentarzu zdaje się on podważać własny ideał artystycznej „czystości”, zwłaszcza gdy na koniec nazywa Klee „najbardziej filozoficznym, lirycznym i muzycznym z nowoczesnych malarzy”²³⁴. Obecność takich spostrzeżeń w tekstach Greenberga nie zmienia oczywiście zasadniczych ram jego koncepcji i wielokrotnie w różnych miejscach powtarzanej przez niego wykładni modernistycznej sztuki. Dla wielu zresztą to właśnie ów klarowny, choć stronniczy opis specyfiki modernistycznego malarstwa, był głównym osiągnięciem autora *Obrony modernizmu*. Jego krytyczna działalność nie wyczerpywała się jednak w repetytywnym odtwarzaniu owej ogólnej, utrwalonej doktryny.

²³³ Ibidem, s. 12–13.

²³⁴ Ibidem, s. 13.

Władza sądenia i społeczna gra konwencji

Od końca lat 60. Clement Greenberg rzadko wypowiadał się na temat najnowszej sztuki, częściej natomiast zwracał się ku zagadnieniom estetycznym i metakrytycznym. Świadczyło to niewątpliwie o jego wyobcowaniu w sytuacji, w której – jak oceniał – coraz mniej było miejsca dla opartego na bezpośrednim estetycznym doświadczeniu wartościowania dzieł sztuki. Zmienił się artystyczny kontekst: pop-art, minimalizm i konceptualizm odsunęły abstrakcyjne malarstwo na dalszy plan. Greenberg rozumiał, że jego wcześniejsze kryteria są wobec tych zjawisk nieadekwatne. Nie zmodyfikował swoich dawniej przyjętych założeń, ale próbował znaleźć dla nich szersze odniesienie. W czasie, kiedy rodziła się instytucjonalna teoria sztuki – nie bez wpływu aktualnych artystycznych wydarzeń²³⁵, i gdy toczył się żywy spór o „koniec sztuki” i jej estetyczną naturę – Greenberg starał się na swój sposób odnieść do odczuwanego kryzysu.

Jak już podkreślałam, amerykański krytyk nie chciał łączyć pojęcia awangardy z radykalnym zerwaniem, zakwestionowaniem czy redefinicją sztuki; od początku ujmował ją w kategoriach wewnętrznej odnowy. Jako awangardowe definiował te artystyczne działania, które jego zdaniem rozwijały świadomość medium, posuwały się w odkrywaniu jego swoistych jakości. Było to rozumienie szczególne, bo nie tylko sytuowało awangardę w obrębie sztuki wysokiej, ale marginalizowało jej transgresyjne tendencje. O ile początkowo opozycję w stosunku do awangardy Greenberg upatrywał w kiczu kultury masowej, o tyle z czasem jej bliźniacze przeciwieństwo zaczął dostrzegać w tym, co nazwał „awangardyzmem”, to znaczy w zamierzonym poszukiwaniu nowości. Już dla futurystów, jak zauważał, było

²³⁵ Zob. A. Danto, op. cit., s. 23–24 i 69.

typowe poszukiwanie efektu szoku, „oburzająca, zaskakująca i dezorientująca nowość”, stosowana dla zdobycia rozgłosu²³⁶. W samej sztuce awangardowej, zdaniem Greenberga, oryginalność nie była jednak zaplanowanym, zamierzonym efektem – raczej rezultatem estetycznych odkryć; w formalnym kształcie dzieł istniał pierwiastek nieprzewidywalny, w czym wyprzedzały one świadome oczekiwania swych twórców. „Awangardyzm” natomiast polega według Greenberga na celowym dążeniu do efektu nowości – kieruje się „raczej pomysłem niż inspiracją, wynajdywaniem czegoś niż tworzeniem, »fantazją« niż wyobraźnią, a w rezultacie, raczej znanym niż nieznanym”²³⁷. Ów rosnący popyt na nowość wynikał po części ze zmiany sytuacji kulturowej. Licząca się dawniej, oficjalna sztuka akademicka, ze swoimi jasno określonymi regułami, w zasadzie znikła; w konsekwencji „awangarda została sama i przejęła pełną władzę nad »sceną« sztuki”²³⁸. „Dzisiejsza kultura oficjalna – pisał Greenberg w 1977 roku – chce nadać za tym, co nowe. Odstęp czasowy nie tylko się zmniejszył, wydaje się, że całkowicie zanikł. Nic nie jest już na tyle »zaawansowane«, »eksperymentalne« czy skandaliczne dla oficjalnej kultury, by nie mogło zostać z miejsca zaakceptowane przez muzea, biblioteki, wysokonakładową prasę, fundacje, kolekcje i rządy”²³⁹. Greenberg dostrzegał zatem paradoks związany z instytucjonalizacją awangardy, ale tym, na co najbardziej narzekał, było to, że pojęcie nowości zostało sprowadzone do tego, co „oczywiste, zwyczajne, pozornie wstrząsające”, co zaskakujące „jako zwykłe zjawisko czy zwykłe zdarzenie”²⁴⁰.

Nie jest rzeczą zaskakującą, że głównego patrona tego zwrotu Greenberg widział w Marcelu Duchampie. Mimo skrajnej różnicy perspektyw interpretacja Greenberga zdaje się spotykać w tym punkcie ze sposobem, w jaki twórczość Duchampa była postrzegana przez ówczesnych artystów konceptualnych, dla których działania autora *Fontanny* oznaczały nową koncepcję artystycznego działania,

²³⁶ C. Greenberg, *Seminar Nine*, s. 186.

²³⁷ Idem, *Antyawangarda*, s. 33–34.

²³⁸ Idem, *Awangardowe postawy*, w: idem, *Obrona modernizmu*, s. 26.

²³⁹ Idem, *Looking for the Avant-Garde*, w: *Clement Greenberg: Late Writings*, s. 21.

²⁴⁰ Idem, *Antyawangarda*, s. 33.

poza obszarem formy, estetycznego oglądu i estetycznej oceny²⁴¹. Greenberg również rozumiał, że zaskoczenie, jakie wzbudzały Duchampowskie przedmioty, jak koło rowerowe czy suszarka do butelek, nie polegało na naruszeniu wewnętrznych artystycznych reguł, ale podważeniu szerszego porządku kulturowych oczekiwań. *Ready-mades* – stwierdzał Greenberg – „wywoływały szokujące wrażenie dopiero wtedy, kiedy je oglądano w kontekście sztuk pięknych, który jest jednak czysto kulturowym czy też społecznym kontekstem, nie kontekstem artystycznym czy estetycznym”²⁴². Pisuar nie zaskakiwał swoją formą, ale tym, że miał być umieszczony w sąsiedztwie obiektów rodzajowo przynależnych do obszaru sztuki. Działanie Duchampa nie dotyczyło wewnętrznych norm określonej dziedziny sztuki – malarstwa czy rzeźby, ale granic pojęcia sztuki.

Co ciekawe, Greenberg w ostatecznym rachunku doceniał lekcję przenikliwości, z jaką Duchampowi udało się zwrócić uwagę na delikatną i umowną granicę dzielącą sztukę od życia:

W swojej próbie wymknięcia się sztuce poprzez sztukę [Duchamp] mimowolnie dowiódł tego, czego przypuszczalnie niekiedy się domyślano, a mianowicie, że wszystko może być doświadczane i traktowane na sposób estetyczny. [...] Wszystko, czego potrzeba, to akt mentalnego dystansu, a akt ten może się dokonywać poza kontekstem sztuki, mimowolnie i nieświadomie²⁴³.

Jeśli sztuka jest tożsama z aktem „mentalnego dystansu” – stwierdzał Greenberg – to „wszystko może zostać poddane takiemu aktowi dystansowania i przemienić się w coś, co nabiera efektu sztuki. A to zmienia rozumienie sztuki, która może być teraz realizowana wszędzie, nieumyślnie, chwilowo i solipsystycznie, stając się prywatna, »surowa« i niesformalizowana”²⁴⁴. Określenia te są zastanawiająco bliskie temu, co o swojej twórczości mówił Marcel Duchamp,

²⁴¹ J. Kosuth, op. cit., s. 247–248.

²⁴² C. Greenberg, *Antyawangarda*, s. 38.

²⁴³ Idem, *Seminar Seven*, w: idem, *Homemade Esthetics*, s. 157.

²⁴⁴ Idem, *Antyawangarda*, s. 39; idem, *Intuition and the Esthetic Experience*, w: *Clement Greenberg: Late Writings*, s. 5.

zwłaszcza termin „sztuka surowa”. „Sztuka w stanie surowym” (*art à l'état brut*) to według Duchampa sztuka, która nie została jeszcze „uspołeczniona” przez własny osąd artysty ani przez cudzą ocenę i w dalszej kolejności musi „być poddana rafinacji przez widza”²⁴⁵. Pierwsze *ready-mades* były tego dobitnym przykładem. Jak mówił Duchamp, zawdzięczały one swe powstanie „totalnej anestezji”, to jest „całkowitej obojętności wobec postaci wizualnej przedmiotu i całkowitego braku podstaw do oceny, czy jest on w dobrym, czy złym tonie”²⁴⁶. Miała to być twórczość wolna od nacisku oczekiwań i niezależna od wpływu przeszłości, odpowiadająca utopijnej wizji jednostkowej wolności²⁴⁷. Postawa ta była przeciwna do założeń Greenberga, który pozostawał na stanowisku, że tylko określona tradycja medium daje właściwe ramy dla aktów artystycznej ekspresji i pozwala nadać im sens.

Przynależność do określonego kontekstu tradycji – do pewnej formalnej praktyki i specyficznego medium – wyjaśniał Greenberg – sprawia, że „doświadczenie estetyczne – z reguły prywatne i jednostkowe – staje się komunikowalne, zostaje zobiektywizowane, staje się realne i publicznie dostępne. Żeby przeżycie estetyczne mogło zostać zakomunikowane, musi być podporządkowane konwencji, czy – jak kto woli – »formom«, podobnie jak język, jeśli ma być zrozumiały dla więcej niż jednej osoby”²⁴⁸. Znajomość owych „form” czy „konwencji” dostarcza według Greenberga praktycznych ram, dzięki

²⁴⁵ M. Duchamp, *The Creative Act*, w: *The Writings of Marcel Duchamp*, eds. M. Sannouillet and E. Peterson, New York 1989, s. 139.

²⁴⁶ Idem, *Apropos of "Readymades"*, w: ibidem, s. 141.

²⁴⁷ Duchamp podkreślał, że należy wystrzegać się kierowania się utartymi sędami smaku: „Dada było rodzajem nihilizmu, do którego ciągle mam wielką sympatię. Był to sposób porzucenia pewnego stanu umysłu, by uniknąć wpływu bezpośredniego otoczenia lub przeszłości, sposób ucieczki przed kliszami, stania się wolnym. Ta siła dada była zbawienna. Nie zapominajmy, że nie jesteśmy tak czystymi, jak o sobie myślimy. Zwykle malarz wyznaje, że ma jakieś punkty orientacyjne... W rzeczywistości jest on niewolnikiem tych punktów orientacyjnych – nawet jeśli są one współczesne”. Wywiad z Jamesem Sweeneyem, *The Great Trouble with Art in This Country*, w: *The Writings of Marcel Duchamp*, s. 125.

²⁴⁸ C. Greenberg, *Konwencja i inwencja*, w: *Obrona modernizmu*, s. 113 (przekład zmieniony).

którym są możliwe aspirujące do prawomocności estetyczne oceny, nie zaś tylko oderwane doznania i wyobrażenia. „Sztuka wychodzi od oczekiwań i zaspokojień, ale dopiero pod presją podwyższonych oczekiwań – wyuczonych i podwyższonych przez odpowiednie doświadczenie estetyczne – wznosi się ponad swój »surowy« stan i staje się komunikowalna, staje się czymś, co społeczeństwo uznaje za właściwą sztukę, w publicznym, a nie prywatnym sensie”²⁴⁹. Od czasów Duchampa stało się wprawdzie jasne, że także owa „surowa», estetycznie arbitralna sztuka, może zostać sformalizowana i upubliczniona przez sam fakt umieszczenia jej w sformalizowanej sytuacji artystycznej”²⁵⁰. Greenberg jednak wciąż odbierał to przesunięcie w kategoriach estetycznego skandalu, nie dostrzegając, że to, co „surowe” w kategoriach tradycji medium, może być wyrazem innej tradycji, częścią inaczej rozumianej konwencji i gry z konwencją.

W stosunkowo nielicznych komentarzach dotyczących neoawangardy lat 60. i 70. Greenberg z dużą dezynwolturą sprowadzał ją do szeregu modnych haseł, tropiąc w niej nieuświadomioną obecność formalnych konwencji. O ile w latach 50. panował „malarski” styl abstrakcyjnego ekspresjonizmu – stwierdzał – o tyle obecne nurty: „pop art, op art, sztuka minimalna, kinetyczna, świetlna, komputerowa, cybernetyczna, systemowa, uczestnicząca i tak dalej” wszystkie reprezentują „styl linearny”²⁵¹. W pop-arcie „linearna” forma, która jest „pochodną tradycji kubistycznej”, zostaje połączona z łatwym efektem parodystycznym, co sprawia, że stanowi ona jedynie „powierzchowne wyzwanie dla smaku” – „okazuje się raczej nowym epizodem w historii smaku niż autentycznie nowym etapem w ewolucji sztuki współczesnej”²⁵². Również „w sztuce minimalistów – jak stwierdzał – trudno znaleźć estetyczną niespodziankę; pojawia się ona jedynie na powierzchni, tak jak w sztuce nowinkarskiej, jako

²⁴⁹ Idem, *Antyawangarda*, s. 39–40.

²⁵⁰ Ibidem, s. 40.

²⁵¹ C. Greenberg, *Awangardowe postawy*, s. 21.

²⁵² Idem, *Post Painterly Abstraction*, s. 197. Można zauważyć, że w tych dwu sformulowaniach pojęcie smaku występuje w różnych znaczeniach: jako wykształcony smak artystyczny i jako rodzaj potocznych upodobań.

jednorazowa niespodzianka”²⁵³. W minimalizmie efekt zaskoczenia ulatnia się szybko, ponieważ jest czymś z góry zaplanowanym, wszystko tu jest funkcją określonego, uprzedniego zamysłu. Greenberg mówił wprawdzie gdzie indziej, że tym, co decyduje o wartości dzieła sztuki, nie jest umiejętne wykonanie, ale właśnie „koncepcja” czy „inspiracja”. „Obrazy Newmana – pisał – wydają się łatwe do skopiowania [...], ale znacznie trudniej je wymyślić, a ich jakość i znaczenie polega niemal całkowicie na ich koncepcji. [...] Widz, który mówi, że obrazy te mogłoby namalować dziecko, być może ma rację, ale Newman musiałby przy tym być i powiedzieć dziecku **DOKŁADNIE**, co ma robić”²⁵⁴. Różnica najwidoczniej polegała tu na tym, że o ile w pracach minimalistów owa koncepcja kształtowania „odklejała się” od dzieł jako estetycznych obiektów – stawała się zbyt uchwytne i oczywista, o tyle w płótnach Newmana Greenberg wciąż widział przede wszystkim ich jednostkowość, nawet jeśli zasady kompozycji i technika malarska były pozornie te same.

Patrząc na nowszą sztukę z pozycji upartego estety, celowo ignorującego intencje artystów i konteksty ich działań, Greenberg postrzegał ówczesny pejzaż artystyczny jako obszar dyskursywnego chaosu. Tak jak sztuka konceptualna jawiła mu się jako „desperacka próba ucieczki od jurysdykcji smaku”²⁵⁵, tak również w odniesieniu do krytyki artystycznej skarżył się, że odchodzi ona od funkcji oceniającej, skupiając się na uzasadniających sztukę interpretacjach. Jak ironicznie zauważał, „raz jest to fenomenologia, innym razem Wittgenstein, czasem strukturalizm albo Walter Benjamin. W rezultacie sztuka służy do tego, by o niej mówić, by o niej pisać, a nie po to, by jej po prostu doświadczać”²⁵⁶. Artyści chcieli „uwolnić” sztukę od ocen estetycznych, lecz głównym tego rezultatem stało się rozluźnienie kryteriów i arbitralność wyborów: „podejmowanie decyzji estetycznych, zarówno po stronie artysty, jak odbiorcy, zostało uwolnione

²⁵³ Idem, *Recentness of Sculpture*, s. 254.

²⁵⁴ Idem, *After Abstract Expressionism*, s. 132.

²⁵⁵ Idem, *Antyawangarda*, s. 44.

²⁵⁶ *Interview with James Faure Walker*, w: *Clement Greenberg: Late Writings*, s. 158–159.

od realnego nacisku²⁵⁷. Wraz z zanikiem owej presji, jaką miały wywierać tradycja i smak, pojawiła się próżnia, którą wypełnił dyskurs, pozornie tylko unikający sądów wartościujących, bo choć ocen nie wyraża się wprost, to są one wciąż implikowane: „Pewnego rodzaju sądy wartościujące [...] spotkać można w bieżącej prasie artystycznej. Nie są to jednak estetyczne sądy wartościujące. Przywoływane przez nie wartości związane są raczej z nowością, »przedmiotowością«, »informatywnością«, czy »procesualnością«, ze znaczeniem postrzegania i poznawania działań i rzeczy, dzięki którym poszerza się nasze pojęcie tego, co w sztuce możliwe²⁵⁸. Miejsce estetycznej oceny zajęły pojęcia i argumenty, w których Greenberg widział jedynie próżne poszukiwanie nowości i poszerzanie instytucjonalnych konwencji sztuki. Rozmijały się one z tym, co jego zdaniem najistotniejsze: „Wartość estetyczna nie jest już gwarancją wystarczająco mocnej pochwały, muszą zostać przywołane inne wartości, pozaestetyczne; historyczne, polityczne, społeczne, ideologiczne, moralne i inne²⁵⁹. Tymczasem, jak twierdził, „żaden opis nie pomoże, jeśli nie da się odczuć wewnętrznych relacji dzieła, jeśli one nas nie pobudzą²⁶⁰”.

Upierając się przy swej wizji immanentnej estetycznej jakości, Greenberg bronił koncepcji estetycznego doświadczenia, opartego na dystansie wobec praktycznych celów, wobec polityki i życia społecznego jako takiego. Raziło go używanie w odniesieniu do sztuki argumentów wziętych z innych porządków, powoływanie się na historyczne, moralne czy polityczne wartości i cele. Podobnie jak inni twórcy formalistycznej estetyki, Greenberg wierzył, że estetyczna autonomia sztuki jest zdobyczą, którą trzeba zachować nie tylko w imię „jakości” sztuki, ale także jako szczególną sferę jednostkowego doświadczenia: „Ubogie jest życie kogoś, kogo nie stać na to, by od czasu do czasu stanąć i patrzeć, usiąść i posłuchać, dotknąć, powąchać, podumać, nie myśląc o niczym więcej, jedynie dla przyjemności, jaką daje to, na co się patrzy, czego się słucha, dotyka, wącha,

²⁵⁷ C. Greenberg, *Seminar six*, w: idem, *Homemade Esthetics*, s. 82.

²⁵⁸ Ibidem, s. 82 i 88. Zob. też: C. Greenberg, *Stan krytyki*, s. 107.

²⁵⁹ C. Greenberg, *Stan krytyki*, s. 110.

²⁶⁰ Idem, *Awangardowe postawy*, s. 27.

czy nad czym się дума”²⁶¹. Sztuka abstrakcyjna – tłumaczył Greenberg – stanowi w obecnej rzeczywistości „uosobienie tego, co wymaga bezinteresownej kontemplacji, wyzwanie i wyrzut postawiony społeczeństwu, które wyolbrzymia nie tyle nawet konieczność, co wewnętrzną wartość celowej działalności. Sztuka abstrakcyjna pojawia się w tym kontekście jako odciążenie, koronny przykład czegoś, co nie musi niczego oznaczać, ani służyć niczemu innemu niż ona sama”²⁶². Zachowanie owej przestrzeni estetycznej bezinteresowności oznaczało jednak w ujęciu Greenberga bardzo rygorystyczny podział między sztuką a tym, co w stosunku do niej zewnętrzne. W rezultacie, opór przed charakterystycznym dla nowoczesności instrumentalizmem, racjonalizacją i wymogiem wydajności paradoksalnie wiązał się ze swoistym przeniesieniem właściwej im logiki do owej chronionej sfery. Jak trafnie zauważyła Caroline Jones, Greenberg w swojej obronie formalnej autonomii sztuki odwoływał się do tych samych pojęć „specjalizacji”, optymalizacji, ograniczenia i umocnienia kompetencji, na których opierał się społeczno-ekonomiczny porządek epoki przemysłowej²⁶³. Przyjęty przezeń język opisu modernistycznej sztuki, jak i formalistyczna metoda, były w istocie efektem przyswojenia sobie owego nowoczesnego porządku i dyscypliny, choć miały chronić przed ich niszczącymi skutkami.

Logikę tej obrony estetycznej bezinteresowności można lepiej zrozumieć, sięgając do tekstów późnych wykładów Greenberga i zawartych w nich ogólnoestetycznych rozważań. Greenberg bardzo mocno podkreślał, że doświadczenie estetyczne wymaga wyjścia poza prywatne upodobania i przygodne, sytuacyjne uwikłania. Jeśli przez „subiektywność” rozumieć osobiste przeżycia i potrzeby jednostki, pisał, to „w doświadczeniu estetycznym mniej czy bardziej dystansujesz się od tego »ja«. Stajesz się tak »obiektywny« jak wówczas gdy prowadzisz rozumowanie, co także wymaga dystansu wobec prywatnego »ja«. [...] stając się bardziej bezosobowym, sta-

²⁶¹ Idem, *The Case for Abstract Art*, s. 75–76.

²⁶² Ibidem, s. 80.

²⁶³ C. Jones, op. cit., s. 8.

jesz się bardziej jak inne ludzkie istoty”²⁶⁴. Ów model „uniwersalnej subiektywności” w myśleniu Greenberga mógł pochodzić z wielu źródeł – począwszy od estetyki Immanuela Kanta, po antysubiektywizm nowoczesnej poezji. Greenberg zgadzał się wyraźnie ze stanowiskiem Thomasa Stearnsa Eliota, który podkreślał, że „wzruszenie artystyczne jest bezosobiste” – „poezja to nie danie upustu wzruszeniom, ale ucieczka od wzruszenia, to nie wyrażanie osobowości, lecz ucieczka od osobowości”²⁶⁵. Podobnie jak Bell i Fry, uważał, że sąd estetyczny opiera się na „uczuciu” (*feeling*), które należy do odrębnego porządku niż życiowe emocje. Jest to emocja uogólniona, wolna od subiektywnych zainteresowań, niezależna od pobocznych odniesień i treści. By podkreślić ów „bezosobisty” charakter przeżycia estetycznego, Greenberg najchętniej jednak powoływał się na autorytet Kanta i jego *Krytykę władzy sądenia*.

Jak łatwo zauważyć, Greenberg czerpie z myśli królewieckiego filozofa wybiórczo, bez zrozumienia transcendentálnych założeń jego filozofii. W myśli Kanta było mu bliskie założenie o jednostkowym i subiektywnym charakterze sądów smaku, które jednocześnie nie miało oznaczać subiektywizmu w znaczeniu kompletnej względności i przypadkowości. Czysty, to jest bezinteresowny sąd smaku – zgodnie z charakterystyką zawartą w *Krytyce władzy sądenia* – rości sobie prawo do powszechności, czyli zawiera *implicite* postulat, że inni powinni się z nim zgodzić, choć nie ma możliwości uargumentowania tego za pomocą pojęć. Greenberg przyjmował te wszystkie założenia jako swoje, lecz przekładał je zarazem na własny sposób rozumienia ocen artystycznych i artystycznej tradycji. O ile w trzeciej *Krytyce* Kanta możliwość czystych sądów smaku była przyjmowana jako teoretyczny postulat, związany z założeniem na temat wewnętrznej zgodności i jednolitej struktury ludzkich władz, o tyle Greenberg szukał dla sądów smaku przede wszystkim przedmiotowego umocowania. Sądy estetyczne, które Kant rozważał głównie

²⁶⁴ C. Greenberg, *Esthetic Judgment*, s. 17.

²⁶⁵ T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, tłum. H. Pręczkowska, w: idem, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 32–33. W kolejnym zdaniu Eliot dodaje jednak: „Ale oczywiście jedynie ci, którzy posiadają osobowość i doświadczają wzruszeń, rozumieją, co to znaczy pragnąć dystansu w stosunku do nich”.

w odniesieniu do zjawisk natury, w ujęciu Greenberga zostały ograniczone dziedzinowo do sfery sztuki. Źródłem estetycznego uczucia i przedmiotem estetycznej oceny miałyby być według Greenberga formalne ukształtowanie dzieła, odbieranego w postawie bezinteresownej kontemplacji. Pozornie koncepcje te mogą wydawać się bliskie, ponieważ autor trzeciej *Krytyki* także zakładał pewną przedmiotową podstawę sądu, mówiąc o oglądowym ujęciu pewnej formalnie zróżnicowanej całości. Greenberg jednak przyjmował, zdecydowanie wyraźniej niż Kant, że zdolność wydawania estetycznych ocen wymaga szkoły tradycji, że stanowi ona rezultat wychowania i minionych doświadczeń²⁶⁶. „Obiektywności” smaku miała zarazem dowodzić trwałość estetycznych kanonów, zgodność dawniejszych i współczesnych ocen dotyczących „najlepszej” sztuki. W tym miejscu między założeniami obu autorów rysuje się zasadnicza różnica. Kant, tworząc pewną idealną myślową konstrukcję, zarazem wątpił o tym, by postulat *sensus communis* – subiektywnej powszechności sądów smaku – mógł znaleźć urzeczywistnienie w świecie empirycznym, ze względu na nieusuwalne interesowne i subiektywistyczne odchylenia istniejące w naszych postawach i sądach jako empirycznych podmiotów²⁶⁷. Greenberg natomiast z pewnością i z przekonaniem twierdził, że istnieje trwały konsensus ujawniający się w „sądach estetycznych, które nie ustępują wobec ponawianego testu doświadczenia”²⁶⁸.

²⁶⁶ Kant odrzuca aposterioryczne źródła smaku, przyjęcie ich przeczyłoby bowiem jego subiektywnej autonomii. Uznaje jednak kształcące znaczenie „przykładów”, które mogą „skierować innych na drogę poszukiwania zasad w samych sobie”. „Smak [...] jest czymś, co najbardziej potrzebuje przykładów tego, co w rozwoju kultury najdłużej cieszyło się uznaniem, po to, aby rychło nie stać się znowu nieokrzesanym i nie popaść z powrotem w prymitywność pierwszych prób”. I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałeczki, Warszawa 1964, s. 193–194 (§ 32).

²⁶⁷ Ibidem, s. 84.

²⁶⁸ C. Greenberg, *Can Taste Be Objective?*, w: *Clement Greenberg. Late Writings*, s. 53. (W polskim przekładzie to zdanie zostało skrócone, podaję więc za oryginałem angielskim. Zob. *Czy smak może być obiektywny?*, w: *Obrona modernizmu*, s. 138). Z twierdzenia tego wynika, że obiektywność smaku polega na tradycji, a tradycja na obiektywności smaku. Greenberg zauważał tę kolistość, ale nie potrafił jej rozwiązać. Twierdził, że nie jest to błąd w rozumowaniu,

Jak zauważa Paul Crowther, w swojej koncepcji doświadczenia estetycznego Kant „stawia w centrum podmiot; polega ono na grze między przedmiotem estetycznym a naszymi władzami [to jest wyobraźnią i intelektem], niezwiązanej z zainteresowaniem »realną egzystencją« przedmiotu. Natomiast u Greenberga refleksyjny wymiar sądu estetycznego skoncentrowany jest na przedmiocie i obejmuje wiedzę na temat dzieła w kontekście rozwoju artystycznego”²⁶⁹ – jest oceną konkretnej realizacji na tle historycznego rozwoju sztuki, a nie refleksją dotyczącą stanu doświadczającego podmiotu. W ten sposób Greenberg chciał zapewne uwolnić się od widma subiektywizmu, lecz w rezultacie zrezygnował z bardziej radykalnej filozoficznie wizji autonomii podmiotu (wizji, którą zapewne uznałby za zbyt utopijną). Potwierdził w zamian to, o czym i tak był przekonany, a więc siłę obowiązywania artystycznej tradycji. Uniwersalistyczny potencjał został przez niego przypisany sztuce jako zasobowi arcydzieł i ugruntowanej tradycji medium. Oznaczało to, że poza obrębem tradycji, będącej podstawą miarodajnego smaku, rozpościera się obszar przypadkowych przeżyć, które nawet mając estetyczne znamiona, pozostają czymś prywatnym, oraz gier społecznych, które rządzą się całkiem inną logiką. Greenbergowska koncepcja smaku musiała mieć w tym sensie charakter wykluczający. „Ludzie, którzy wystarczająco dużo patrzą, słuchają i czytają – pisał – z biegiem czasu dochodzą do zasadniczej zgody w kwestiach sztuki”²⁷⁰. Istnieją jednak i ci, którzy – jak to ujął eufemistycznie Greenberg – będąc „pozbawieni niezbędnego minimum dostatku i wolnego czasu”²⁷¹, do tych pierwszych nigdy nie będą mogli lub chcieli dołączyć. Donald Kuspit napisał trafnie, że dla Greenberga najważniejsze było

ponieważ za taką kolistością przemawia doświadczenie. W rezultacie pozostaje nierozstrzygnięte, czy obiektywność sądu należy tu rozumieć na zasadzie jego adekwatności do przedmiotu, czy w kontekście danej tradycji należy uznać jej słabsze, konsensualne podstawy. Podobne wahanie zauważa Richard Shusterman w podejściu Eliota. Zob. R. Shusterman, *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, New York 1988, s. 52–54.

²⁶⁹ P. Crowther, *Kant and Greenberg's Varieties of Aesthetic Formalism*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1984, Vol. 42, No. 4, s. 445.

²⁷⁰ C. Greenberg, *Czy smak może być obiektywny?*, s. 138.

²⁷¹ *Ibidem*, s. 139.

rozdzielenie „między uniwersalnym potencjałem estetycznym sztuki a jej rzeczywistością osobistą i kulturową. Aby odczuć to pierwsze, należało odrzucić to drugie”²⁷². Cięcie to ujawniało jednak niekiedy swoje założone społeczne podstawy i tym samym swoją zasadniczą dwuznaczność.

²⁷² D. Kuspit, *Sztuka abstrakcyjna w Ameryce*, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2001, nr 3, s. 218.

Modernistyczny uniwersalizm i żydowska tożsamość

Założenia Greenbergowskiej teorii sztuki warto odnieść do jeszcze jednego, ważnego dla niego samego kulturowego kontekstu, jakim był jego stosunek do żydowskiej tożsamości i sposób jej rozumienia. Choć Greenberg nie odcinał się od swojego pochodzenia, przyjęta przez niego wizja jednej, uniwersalnej artystycznej tradycji, determinowanej jedynie „wewnętrzną” logiką formalnego rozwoju, wiązała się wyraźnie z wymazywaniem wszelkich śladów etnicznej różnicy. W biografii Greenberga istnieje wiele elementów, które owo dążenie i pragnienie uniwersalizmu zdają się motywować – korespondencja z Haroldem Lazarusem ukazuje proces zerwania z drobnomieszczańskim habitusem własnej rodziny i wewnętrzny sprzeciw wobec kulturowych wzorców reprezentowanych przez ojca – średniozamożnego kupca, jednego z tysięcy żydowskich imigrantów, którzy w początkach XX wieku przybyli do Ameryki z Europy Wschodniej. Listy te wiele mówią o pragnieniu zbudowania w zamian innej, intelektualnej przynależności. Akademickie wykształcenie dało Greenbergowi, podobnie jak wielu członkom jego pokolenia, odmienny horyzont aspiracji i inne możliwości niż pokoleniu rodziców. Niemniej, w pogardliwym tonie, z jakim wspominał o pozbawionym smaku drobnomieszczaństwie, można wyczuć ślad niechęci do ojca i mentalności podobnych mu drobnych posiadaczy. Skłonność do fetyszyzowania kultury wysokiej niewątpliwie miała tutaj swoje korzenie.

W ramach krytycznej działalności Greenberga trudno jednak mówić o wyparci się żydowskiego doświadczenia i tożsamości – widać tu raczej ciągle zmaganie. Z jednej strony, wśród tekstów o problematyce społecznej i literackiej, przede wszystkim tych pisanych dla magazynu „Commentary” (którego w latach 1945–1957 Green-

berg był współredaktorem), jest wiele komentarzy poświęconych twórczości pisarzy żydowskich i losom żydowskiej diaspory. Z drugiej, jako krytyk sztuki – adresujący swoje teksty do innej, szerszej publiczności, Greenberg unikał kwestii kulturowej i artystycznej odrębności artystów żydowskich, ujawniającej się w warstwie stylistycznej czy ikonograficznej ich sztuki. Faktem jest, że podobne milczenie na temat żydowskiego pochodzenia artystów, jakich było wielu wśród przedstawicieli szkoły nowojorskiej, było wówczas niepisana reguła – szczególnie bezpośrednio po wojnie krytycy sztuki, jak i sami artyści, unikali tego rodzaju identyfikacji, a twórczość przyjmująca uniwersalistyczny idiom abstrakcji nie dawała po temu powodów.

Zdaniem Margaret Olin jest jednak coś osobliwego i niepokojącego w analogii, jaka łączy formalistyczny język opisu – Greenbergowskie pojęcie „czystości medium”, eliminacji pierwiastków obcych – z retoryką dziewiętnastowiecznych dyskursów czystości rasowej²⁷³. W przyjęciu takiego języka, w podkreślaniu wewnętrznej, *quasi*-biologicznej ciągłości rozwoju nowoczesnej sztuki i jej uniwersalizmu, a z drugiej strony rosnącej przewagi amerykańskiego malarstwa, można widzieć jej zdaniem chęć identyfikacji z pozycją siły. Skądinąd jednak, owo stanowisko Greenberga w latach 30. i 40. było w gruncie rzeczy koncepcją defensywną wobec zjawisk kultury masowej, a jej purystyczny rygor prezentował się jako obrona zagrożonych wartości. Izolacja i ochrona obszaru sztuki, wyznaczenie ścisłych jej granic, widoczne w tekstach, takich jak *Towards a Newer Laokoon*, jak twierdzi Susan Noyes Platt, mogą być w swojej nadmiarowości odczytane jako afektywne echo niepokojów płynących z innych źródeł. Wyczuwalny jest tu – pisała Platt – „lęk przed nadciągającą zagładą. Ten lęk skłonił Greenberga do utrzymania absolutnej, religijnej wiary w utopijną sferę estetycznego działania, by nie poddać się kompletnej rozpacz”²⁷⁴. Choć nie ma wielu śladów zaangażowania Greenberga w sytuację w Europie w latach 30. – za-

²⁷³ M. Olin, *C[lement] Harnes [Greenberg] and Company*, w: *Too Jewish? Challenging Traditional Identities*, ed. N. Kleeblatt, New York 1996, s. 49–50.

²⁷⁴ S. N. Platt, op. cit., s. 59.

gadnienia dotyczące rozwoju faszyzmu i wojny były omijane przez pacyfistycznie nastawiony, niechętny amerykańskiej interwencji „Partisan Review”, jest jasne, że Greenberg miał świadomość dziejącej się katastrofy, większą niż był gotów wprost ujawniać. Jak zauważają badacze, w jego tekstach z tego czasu można natknąć się na karkołomne, symptomatyczne być może sformułowania, jak zdanie mówiące, że w modernizmie „sztuki zostały zagnane (*hunted back*) z powrotem do własnego medium, odizolowane tam, skoncentrowane i zdefiniowane”²⁷⁵. Czy ukrytym podtekstem tych słów były – jak sugeruje Louis Kaplan – informacje o gettach i żydowskich pogromach?²⁷⁶ Pozostają jedynie domysły i niepewne znaki, ukryte w na pozór zamkniętej i samoświadomej doktrynie. Wielu autorów przyznaje dziś jednak, że należy widzieć głębsze powiązanie między izolacjonizmem Greenbergowskiej koncepcji sztuki, jego dążeniem do zbudowania silnej publicznej osoby jako krytyka a poczuciem braku oparcia i niepewności, jakie niosła diasporyczna, żydowska tożsamość²⁷⁷. Wizja wewnętrznej autonomii sztuki, pragnienie estetycznej pewności i pojęciowej kontroli, były receptą na ów prymarny lęk.

Był może z tego właśnie powodu bezpośrednio odniesienia do odrębnej żydowskiej tożsamości na gruncie malarstwa wywoływały u Greenberga poczucie skrępowania czy nawet otwartą niechęć. Kiedy pisał o twórczości Chaima Soutine’a lub Marca Chagalla, to miarą oceny pozostawała dla niego jej zgodność z kierunkiem rozwoju głównego nurtu modernistycznego malarstwa, kojarzonego

²⁷⁵ C. Greenberg, *Towards a Newer Laokoon*, s. 32.

²⁷⁶ L. Kaplan, *Reframing the Self-Criticism. Clement Greenberg’s Modernist Painting in the Light of Jewish Identity*, w: *Jewish Identity in Modern Art History*, ed. C. Soussloff, Berkeley–Los Angeles–London 1990, s. 183. Kaplan przypomina, że choć Greenberg nie komentował w swoich tekstach sytuacji w Europie i w Niemczech, w 1936 roku dokonał przekładu na angielski książki *The Brown Network: The Activities of the Nazis in the Foreign Countries*, raportu wydanego przez Światowy Komitet do spraw Ofiar Niemieckiego Faszyzmu (World Committee for the Victims of German Fascism). Zob. ibidem, s. 180.

²⁷⁷ L. Kaplan, op. cit., s. 196; B. R. Collins, *Le pessimisme politique et la haine de soi juive: les origines de l’esthétique puriste de Greenberg*, „Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne” 1992, no 45–46.

z dziedzictwem impresjonizmu i francuskiego kubizmu. Odmienność ekspresjonizmu żydowskiego, ikonograficzne odniesienia do żydowskiej tradycji, kultury i historii, nie miały do jego narracji dostępu. W recenzji poświęconej pejzażom palestyńskiego malarza, Mordechaja Ardon (Bronsteina), najbardziej interesującym aspektem, pozwalającym docenić jego obrazy, pozostała dla Greenberga analogia do „polifonicznego”, otwartego typu kompozycji, wprowadzonego przez Mondriana²⁷⁸. Uporczywe milczenie na temat kulturowych źródeł i treści jest jednak najbardziej widoczne w komentarzach dotyczących Marca Chagalla, którego twórczość Greenberg w kilku poświęconych mu recenzjach opisywał wyłącznie w aspekcie ewolucji formalnej, wpisując ją w stylistyczny kontekst rozwoju szkoły paryskiej. O *Białym Ukrzyżowaniu* z 1938 roku pisał jako o dziele, które na tle ówczesnego dorobku Chagalla wyróżnia się zdumiewającą formalną jednością²⁷⁹, całkowicie przemilczając warstwę ikonograficzną obrazu. Obojętność ta wynikała z czegoś więcej niż z formalistycznego nawyku abstrahowania od treści; była raczej wyrazem niechęci do tak narzucającego się, eksplicitnego przekazu. Greenberga wyraźnie drażnił u Chagalla pewnego rodzaju emocjonalny ekshibicjonizm. Jak dawał do zrozumienia w innym tekście, irytowało go pozowanie Chagalla na „ludową prostotę” i na „cudownego, fantastycznego żydowskiego geniusza z Witebska”, „czynienie widowiska z własnego wschodnioeuropejskiego żydostwa, jako czegoś egzotycznego i malowniczego”²⁸⁰. Pomijając jednak jej treściowy aspekt, Greenberg przyznawał, że w sensie czysto malarzkim twórczość ta w pełni zasługiwała, by znaleźć się w „panteonie sztuki nowoczesnej”. W recenzji z retrospektywnej wystawy Chagalla, zorganizowanej w MoMA w 1946 roku, Greenberg pisał: „To, że ktoś pochodzący z żydowskiej enklawy w Europie Wschodniej w tak szybki i autentyczny sposób przyswoił sobie i przekształcił ma-

²⁷⁸ C. Greenberg, *Review of an Exhibition of Mordechai Ardon-Bronstein and a Discussion of the Reaction in America to Abstract Art*, w: CEC, Vol. 2, s. 216–217.

²⁷⁹ Idem, *Review of an Exhibition of Marc Chagall*, s. 84.

²⁸⁰ Idem, *Two of the Moderns: Review of “Chagall” by Jacques Lassaigne and “Soutine” by Raymond Cogniat*, w: CEC, Vol. 3, s. 159.

larstwo paryskie, tworząc z niego własną sztukę, stanowi heroiczne osiągnięcie, należące do bohaterskiej epoki sztuki nowoczesnej”²⁸¹.

Stwierdzenie to zdaje się mówić o potrzebie wyjścia poza żydowską tożsamość – przekroczenia jej i przełożenia na bardziej uniwersalny wymiar. Przekonanie to kierowało postrzeganiem przez Greenberga sztuki żydowskich artystów, a zapewne także jego wyobrażeniem o samym sobie. Była to wizja zawieszona między poczuciem niemożności komfortowego zadomowienia się we własnej etnicznej i kulturowej odrębności a niemożliwością pełnej kulturowej asymilacji. Tak w każdym razie przedstawia się punkt widzenia Greenberga w tekście *Self-Hatred and Jewish Chauvinism*, opublikowanym w 1950 roku w „Commentary”. W artykule tym Greenberg nawiązywał do pojęcia żydowskiego „kompleksu niższości”, analizowanego przez Theodora Lessinga i psychologa Kurta Lewina. Przez pojęcie *Jüdische Selbsthass* wskazywali oni na problem antysemityzmu obecnego w sposobie myślenia zachodnich Żydów, zwłaszcza zasymilowanej inteligencji, „uciekającej” od swojej żydowskości i skłonnej do pogardliwego traktowania wszystkiego, co z nią się kojarzy. Zdaniem Greenberga owo poczucie niższości, a w każdym razie ambiwalencji, było czymś w praktyce nieusuwalnym – nie wystarczało „pogodzenie się” z przynależnością do własnej grupy²⁸². Piętno „inności” narzucone z zewnątrz i zinternalizowane w jednostkowym obrazie „ja” pozostało czymś, czego asymilacja nie była w stanie wymazać – próby przejścia na drugą stronę stawały się nierzadko źródłem jeszcze głębszego wykorzenia, zgodnie z tym, co Greenberg pisał w innym miejscu na temat Peggy Guggenheim i żydowskich „męczenników bohemy”²⁸³. Tutaj jednak dla Greenberga problemem nie były

²⁸¹ Idem, *Review of an Exhibition of Marc Chagall*, s. 85.

²⁸² Idem, *Self-Hatred and Jewish Chauvinism. Some Reflections on “Positive Jewishness”*, „Commentary” 1950, grudzień, przedruk w: CEC, Vol. 3, s. 46.

²⁸³ Ibidem, s. 56. W krótkim i szkicowym, lecz zdradzającym emocjonalne zaangażowanie tekście, poświęconym Peggy Guggenheim – słynnej kolekcjonerce i protektorce artystów, Greenberg zwracał uwagę na trudności i ograniczenia, jakie wiązały się z jej ucieczką od „burżuazyjnej” żydowskiej tożsamości do świata europejskiej bohemy. Intensywność jej buntu szła w parze z lekceważącym wobec niej stosunkiem otoczenia i ciągłym doświadczeniem wyobcowania, podobnie jak działo się jego zdaniem w przypadku wielu żydowskich

przypadki nadmiarowych i nieudanych prób asymilacji, ale „żydowski szowinizm” i izolacjonizm, który – jak przewidywał – będzie rósł w siłę wraz z powstaniem niezależnego państwa Izrael. Pojęcie „pozytywnej żydowskości” jako wybór mocnej, kolektywnej identyfikacji, było konieczną reakcją na bolesną pamięć żydowskiej przeszłości i Zagładę. Greenberg obawiał się jednak, że będzie to prosta droga do nacjonalizmu, którego nie można zaakceptować, nawet jeśli by uznać, że „wszystko w naszej historii mogłoby uzasadniać szaleńcy nacjonalizm”²⁸⁴. Greenberg odrzucał ów „agresywny nacjonalizm” i wszelkie formy kolektywistycznej reintegracji jako niesprawiedliwe i ograniczające wobec jednostki. Uważał też, że są one nieadekwatne do warunków nowoczesnego życia i wielkomięskiej rzeczywistości²⁸⁵. Kwestia żydowskiej „nienawiści do samego siebie” – jak ostatecznie twierdził – nie zniknie do końca, tak długo jak będzie istnieć życie w diasporze, ale najlepszym rozwiązaniem jest wewnętrzne zmierzenie się z tym problemem przez każdego z osobna. Każde inne wyjście, wszelki powrót do zwartej narodowej tożsamości, byłoby odebraniem sensu wielowiekowej historii żydowskiej diaspory. Żydowskie uczucie niechęci czy „nienawiści do siebie” – stwierdzał Greenberg – jest czymś na tyle „intymnym” i osobistym, że wymaga wewnętrznej, indywidualnej akceptacji i przepracowania. Uznanie własnej, wykorzenionej żydowskiej tożsamości było w tym sensie dla Greenberga zasadniczo zbieżne z drogą nowoczesnej emancypacji jednostki. Oznaczało „uwolnienie się od presji świadomości każącej ludziom definiować się w kategoriach grupy”²⁸⁶ i dawało jednostkowemu podmiotowi możliwość potwierdzenia, że potrafi „polegać na samym sobie”²⁸⁷.

Te wewnętrzne zmagania z żydowskim „kompleksem niższości” i wykluczeniem bardziej interesowały Greenberga w odniesieniu do

artystów, takich jak Amadeo Modigliani, Jules Pascin czy Chaim Soutine. Zob. C. Greenberg, *A Martyr of Bohemia: Review of Out of This Century by Peggy Guggenheim*, w: CEC, Vol. 2, s. 99.

²⁸⁴ Idem, *Self-Hatred and Jewish Chauvinism*, s. 51.

²⁸⁵ Ibidem, s. 55.

²⁸⁶ Ibidem, s. 56

²⁸⁷ Ibidem, s. 53.

literatury niż sztuk plastycznych. Literatura pozostawała bowiem w jego opinii tą dziedziną, w której w szczególny sposób dokonuje się artykulacja zbiorowego i jednostkowego losu. Literacki zapis doświadczenia należy tu jednak rozumieć nie w sensie deskryptywnym, w warstwie tematycznej, ale w przełożeniu na formalny i językowy rejestr utworu. Mówiąc o pisarstwie Franza Kafki, któremu poświęcił kilka esejów, Greenberg podkreślał, że „żydowskość” nie była czymś, przez co można by „wyjaśnić” jego dzieło, jednak stanowiła istotny kontekst, bez którego nie sposób tego dzieła zrozumieć; w istocie bowiem „im bardziej Kafka jest żydowski, tym bardziej staje się on uniwersalnie ludzki”²⁸⁸. Analogicznie, żydowski humor, który opisywał w prozie Szolema Alejchema, jawił mu się jako zjawisko uwarunkowane historycznie – jako specyficzna odpowiedź na sytuację Żydów we wschodniej Europie, a zarazem jako idiom komunikacyjny, posiadający bardziej otwarty, niemal uniwersalny potencjał. Podobnie jak Hannah Arendt w eseju *Żyd jako parias*, Greenberg stwierdzał, że odrębność żydowskiego humoru wiąże się z jego antytragicznym nastawieniem i głęboko subwersywnym charakterem²⁸⁹. Wobec katastrof, które dotyczyły Żydów we wschodniej Europie, unieważniających wszelkie próby poprawy własnego losu – stwierdzał – „żał i gniew wydawały się emocjami niewystarczającymi. Humor okazał się jedyną właściwą psychologicznie odpowiedzią na sytuację ciągłego zagrożenia przez bezsensowne katastrofy”²⁹⁰. Był to humor autoironiczny, który podkreślając tragiczną sytuację, jednocześnie opanowywał ją i rozbrajał, humor zwrócony nie tyle przeciw zewnętrznym formom ucisku, co przeciw własnym mentalnym nawykom. W odróżnieniu od ludowego dowcipu – kwestionującego społeczne hierarchie, relatywizującego je przez wyobrażone zwycięstwo chłopskiej inteligencji i sprytu, humor ten pozostał obojętny na społeczne relacje władzy – należał bowiem do tych, którzy żadnej

²⁸⁸ C. Greenberg, *Introduction to “The Great Wall of China” by Franz Kafka*, w: CEC, Vol. 2, s. 103.

²⁸⁹ Zob. H. Arendt, *Żyd jako parias – ukryta tradycja*, tłum. P. Kołyszko, „Literatura na Świecie” 1982, nr 12.

²⁹⁰ C. Greenberg, *The Jewish Joke: Review of Røyte Pomerantzen*, w: CEC, Vol. 2, s. 186.

władzy nie posiadali, a będąc niejako „poza” społeczeństwem, mogli w pewnym stopniu zachować złudzenie, że jej nie podlegają. Humor żydowski – pisał Greenberg – wykpiwa nawet inteligencję, nie w imię wyższej, transcendentnej prawdy, lecz przeciwnie – „w imię bezpośredniej rzeczywistości”²⁹¹. Śmieje się on ze skłonności do idealistycznego lekceważenia i intelektualistycznego zbywania przyziemnych realiów, akcentując jawną „niewspółmierność między boską obietnicą a świecką rzeczywistością”²⁹². Przypomina o niemożności opanowania rzeczywistości ludzkimi siłami, a jednocześnie w przekornym sporze z Bogiem broni tego, co ludzkie, wzmacnia i „odbudowuje wiarę w życie”²⁹³.

Dzieła Kafki Greenberg odczytywał natomiast jako współczesną formę alegorii, będącą wyrazem konkretnego historycznego doświadczenia: żydowskiego wykluczenia oraz „zamrożonej” żydowskiej historii, której bezruch znalazł swoją ostateczną postać w dusznym, klaustrofobicznym świecie mieszczańskim:

Kafka, ze swoją zokcydentalizowaną wrażliwością, dostrzega świat, który niezależnie od wszystkiego, pogrążony jest w bezruchu. Doświadcza nie tylko alienacji, ale braku napięcia i rozwiązania, doświadcza historii jako koszmaru paralizującego w obliczu katastrofy, która postępuje naprzód w samym tym uporządkowaniu. Jego bohaterowie nawiedzani są przez grozę i strach, nie dlatego że widzą zbliżającą się katastrofę – wówczas samo jej ZBLIŻANIE SIĘ dawałoby im jakąś szansę zaradzenia jej bądź wzięcia odpowiedzialności – ale ponieważ czują jej niewytłumaczalną obecność wokół, czającą się w każdym zakątku dobrze umeblowanego pokoju²⁹⁴.

Źródło tego efektu kryje się w stylu Kafki, który w swojej skłonności do paraboli „wydaje się odległy od rzeczywistości faktycznej, a jednocześnie zdaje się ukazywać najbardziej skondensowaną tkankę życia codziennego”²⁹⁵. Oryginalność Kafkowskiej formy narracyj-

²⁹¹ Ibidem, s. 185.

²⁹² Ibidem, s. 184.

²⁹³ Ibidem, s. 185.

²⁹⁴ C. Greenberg, *Introduction to "The Great Wall of China" by Franz Kafka*, s. 102.

²⁹⁵ Ibidem, s. 101.

nej Greenberg kojarzył z żydowską tradycją przypowieści, w której egzemplaryczność i antypsychologizm idą w parze z brakiem fabularnej dynamiki. Interpretacja Greenberga zmierza tu w podobnym kierunku jak uwagi Waltera Benjamina, który podkreślał widoczny w pisarstwie Kafki moment kryzysu tradycji, utraty dostępu do znaczenia prawa, a w rezultacie, jak to określał, rozpadu „epickiej strony prawdy”²⁹⁶. Zdaniem Greenberga w Kafkowskiej narracji można dostrzec świadome zniekształcenie niedostępnej już religijnej tradycji – Halachy, zniekształcenie polegające na zachowaniu struktury, ale bez wypełniającej ją treści²⁹⁷. Forma ta wyrasta jednocześnie z wyobcowania Kafki jako żydowskiego pisarza, poruszającego się w przestrzeni języka niemieckiego. Wyraża ona poczucie nieprzystawalności, które sprawia, że pisarz nie może w bezproblemowy, naturalny sposób przyjąć literackich wzorców języka, w którym tworzy. Kafka – pisał Greenberg – mógł być poetą, ale w tym języku „z poezją łączyło się zbyt wiele obcych skojarzeń”²⁹⁸, pisanie pełnym wierszem byłoby czymś pretensjonalnym i z gruntu fałszywym. Ale tu wątpliwości nasycające tę prozę, zdaniem Greenberga, się nie kończyły,

[...] bo też czy sama fikcja, literatura w ogóle nie była falsyfikacją? Wydaje się, że to, co Kafka chciał przekazać, przekraczało literaturę, i gdzieś głęboko, wbrew jemu samemu, sztuka wydawała mu się płytka, a w każdym razie zbyt niepełna, by mogła być czymś doniosłym w porównaniu z rzeczywistością (to także wpisywało się w żydowską tradycję). W tym stopniu, w jakim poddaje on granice sztuki i literatury

²⁹⁶ W. Benjamin, *Some Reflections on Kafka*, transl. H. Zohn, w: *Illuminations*, ed. H. Arendt, New York 1969, s. 143.

²⁹⁷ C. Greenberg, *The Jewishness of Franz Kafka: Some Sources of His Vision* (1955), w: CEC, Vol. 3, s. 207–209. Publikacja Greenberga wywołała polemiczną odpowiedź Raymonda Leavisa, który zarzucił mu, że zaakcentowanie żydowskich źródeł twórczości Kafki jest wartościowaniem jej z partykularnych, żydowskich pozycji. Greenberg, odpowiadając na tę krytykę, podkreślał, że wskazane przez niego powiązania z tradycją żydowską nie mają znaczenia dla oceny dzieła, ale kontekst teologiczny judaizmu jest potrzebny do jego zrozumienia i wyjaśnienia. Zob. idem, *How Good is Kafka: A Critical Exchange with F. R. Leavis*, w: CEC, Vol. 3, s. 209–216.

²⁹⁸ Idem, *The Jewishness of Franz Kafka*, s. 209.

radykalnemu testowi, Kafka jest najbardziej „nowoczesnym” z pisarzy. Nie jest to tylko prosta pochwała. W tym stopniu, w jakim użyte formy i konwencje okazują się nie w pełni adekwatne do jego wizji, jego dzieło na tym cierpi. Braki te to przede wszystkim wynik jego starania, by zmusić pisarstwo, język, literaturę, do rzeczy, których one nie mogą. Także to czyni z niego pisarza „nowoczesnego”²⁹⁹.

„Nowoczesność” dzieła Kafki polegałaby zatem na „radykalnym sprawdzianie”, jakiemu zostały poddane przezeń granice sztuki i literatury, oraz próbie przekazania czegoś, czego przekazać nie sposób. W tym przypadku to nie skończona i zamknięta forma, ale forma mierząca się z realnym doświadczeniem – na swój sposób pęknięta i wadliwa, była według Greenberga źródłem artystycznej ważności. Greenberg podtrzymał ten swój sąd w polemice, jaka wywiązała się na ten temat między nim a Raymondem Leavistem, który zarzucił mu umniejszanie literackiej wartości dzieła Kafki przez tłumaczenie go partykularnym kontekstem. Greenberg nie zgodził się z tym zarzutem i tłumaczył, że wskazanie na źródła Kafkowskiej wyobraźni nie ujmuje w niczym jego uniwersalności. Jednocześnie jednak powtórzył, że choć sztuka ma moc ukazywania uczuć, uwalniania od ich presji i lepszego ich rozumienia – nie może jednak zmienić samej rzeczywistości³⁰⁰.

*

Teksty dotyczące literatury pokazują niewątpliwie inne oblicze Greenberga niż artykuły na temat modernistycznego malarstwa. Jak wytłumaczyć tę różnicę czy wprost sprzeczność dwóch stron jego działalności? Począwszy od swoich pierwszych „programowych” tekstów, jak *Awangarda i kicz* i *Towards the Newer Laokoon*, Greenberg wygnał „literackie” znaczenia ze sztuk wizualnych. Malarstwo, a w nie mniejszym stopniu też rzeźba i architektura, miały być wytworem i przedmiotem czystego widzenia, odcieśnionego, oderwanego od innych zmysłów. Skupione na wydobywaniu wewnętrznych

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ C. Greenberg, *Response to R. F. Leavis*, w: CEC, Vol. 3, s. 216.

możliwości własnego medium, niemego i niewymownego – jedynie w dalekim, ogólnym sensie mogły one odnosić się do aktualnego doświadczenia. Nawet jeśli w obrazach Pollocka Greenberg dostrzegał odpowiednik gorączkowego, nerwowego życia miejskiego, „dżungli bezpośrednich wrażeń”³⁰¹, to było to skojarzenie wysoce metaforyczne i abstrakcyjne, a przy tym dość odosobnione. Literatura, film, fotografia mogły mierzyć się z aktualnym doświadczeniem w jego konkretnym sensie, w osobistych i społecznych realiach. Greenberg doceniał ich znaczenie w tej roli; modernistyczne malarstwo ucieleśniało dla niego natomiast nowoczesne doświadczenie na innej zasadzie – w śmiałym ujawnieniu malarskich środków, otwartości płaszczyzny, w wewnętrznej pewności bycia „tu i teraz”.

Obrona abstrakcyjnego malarstwa nie bez powodu stała się naczelnym wątkiem jego działalności jako krytyka. Chodziło o uwiarygodnienie i umocnienie statusu tej formy sztuki, która zrazu była odbierana przez Amerykanów jako niezrozumiała i bezsensowna. Z czasem, w ciągu dwóch dekad, stała się ona niemal kanonem, zaakceptowana przez instytucje, krytykę i młodszych artystów, ale zagrożona wewnętrzną pustką. Greenberg nie miał na tę sytuację odpowiedzi, najpewniej nawet jej nie dostrzegał. Jego koncepcja sztuki jako „estetycznego odciążenia” – uwolnienia od presji pragmatycznych wymogów nowoczesnej cywilizacji i od indywidualnych emocji i potrzeb, nie przystawała do pełnej społecznych i politycznych napięć rzeczywistości lat 60. Wydaje się, że z premedytacją je pomijała, przez co z kolei – jako oderwana od rzeczywistości koncepcja „czystej” sztuki – dla kolejnej generacji artystów i krytyków stała się wyrazem pustego elitaryzmu lub co najmniej ograniczającą doktryną.

³⁰¹ Idem, *Present Prospects of American Painting*, s. 166.

CZĘŚĆ III

Rewizje i kontynuacje

Począwszy od lat 70., polemiczne odniesienia do koncepcji Clementa Greenberga stały się niemal nieodłącznym elementem dyskusji o modernizmie i współczesności. To negatywne przywiązanie do stworzonej przez niego wykładni modernizmu należy jednak rozumieć w podwójnym wymiarze: uznania, czy wprost fascynacji jego sposobem myślenia i odczuwanej w latach 60. i 70. presji narzucanego przezeń autorytetu, a równocześnie – niemożności utrzymania tych samych założeń w zmienionym artystycznym i kulturowym kontekście. Prezentowany przez autora *Art and Culture* kulturowy elitaryzm, estetyczny autonomizm i apolityczność jego koncepcji sztuki, pozostawały w jaskrawym kontraście wobec neoawangardowych tendencji i kontrkulturowych postaw tego okresu. Formalistyczna koncepcja dzieła jako samodzielnego estetycznego obiektu oraz tradycyjne założenia na temat swoistości medium poszczególnych sztuk nie przystawały do nowych artystycznych orientacji i poszukiwań. Co więcej, ateoretyczne nastawienie Greenberga okazywało się postawą coraz bardziej anachroniczną w obliczu teoretycznych inspiracji, jakie dla jego następców niosła fenomenologia, strukturalizm i przyswajany z nim równoległe (z opóźnieniem) rosyjski formalizm i dekonstrukcja. Kolejne generacje krytyków wchodziły do świata sztuki z innym intelektualnym przygotowaniem i aspiracjami; niemniej to właśnie pisarstwo Greenberga, jak chyba żadne inne przedtem w Stanach Zjednoczonych, przyczyniło się do podniesienia rangi krytyki artystycznej, tworząc podstawy jej dalszego instytucjonalnego rozwoju¹.

¹ C. Millet, *Clement Greenberg: Avant-Garde et Grand Art*, „Art Press International” 1977, No. 8, s. 12.

Jak wspominał po latach Robert Rosenblum, „spośród krytyków sztuki aktywnych w latach 40. i 50. podejście Greenberga było najbardziej przekonujące. Pisał o najlepszych malarzach tego okresu, aż do momentu gdy w latach 60. poszedł w złą stronę. Pisał z dramatycznym wyczuciem, ze zrozumieniem kierunku rozwoju sztuki i w sposób klarowny – jasne było, co w sztuce jest ważne, a co marginalne, co dobre i złe, co wielkie i małe”². Autorytatywna siła jego opinii sprawiała, że można ją było przyjąć albo w całości odrzucić. Wrażenie metodyczności i obiektywizmu formalnych opisów powodowało z kolei, że przez młodych badaczy szukających języka, by mówić o najnowszej sztuce, to właśnie pisarstwo Greenberga obierano za wzór. Krytycy związani w latach 60. i 70. z „Artforum” – pismem, które było sceną kluczowych w tym czasie dyskusji i artystycznych przewartościowań – niezależnie od dystansu, jaki wielu z nich dzielił od poglądów Greenberga, przyznają, że to wewnętrzna konsekwencja jego myślenia i szeroki interpretacyjny horyzont wspierały ich przekonanie, że krytyka sztuki i toczona w jej obrębie spory są czymś poważnym – że nie chodzi w nich jedynie o wyrażanie subiektywnych opinii i jednostkowe gesty poparcia, lecz o profesjonalną, intelektualną dyscyplinę. Nie było to przygodne pisanie recenzji, ale pisarstwo zbliżające się do statusu, jakim tradycyjnie w kręgu anglosaskim cieszyła się krytyka literacka. Równocześnie jednak ten właśnie profesjonalny i instytucjonalny autorytet krytyki sztuki i narzucanych przez nią z góry opinii stawał się źródłem kontrowersji. Podejście wartościujące, ucieleśniane w podejściu Greenberga, najłatwiej podpadało pod zarzuty, jakie stawał w tym czasie między innymi Joseph Kosuth, mówiąc o krytykach jako „policjantach” czy „cenzorach”, pilnujących ustalonych granic pojęcia sztuki³. Spór o kryteria wartościowania spletał się tu z głębszym pytaniem o funkcję krytyki – podobnie jak w wystąpieniach pierwszej awangardy pytano, w jakim sensie jest ona w ogóle potrzebna, a artyści

² *Challenging Art: Artforum 1962–1974*, ed. A. Newman, New York 2000, s. 163.

³ J. Kosuth, *Statement for Information* (1970), w: idem, *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990*, ed. G. Guercio, Cambridge, MA–London 2002, s. 73.

coraz częściej występowali w roli krytyków i teoretyków, unikając tego rodzaju pośrednictwa.

Mimo istotnych konfliktów i różnic spór, jaki z Greenbergiem toczyli jego amerykańscy następcy, można traktować po części jako swoistą „kłótnię w rodzinie”. Taką ocenę – sformułowaną przez Roberta Rosenbluma i Barbarę Rose w dyskusji dotyczącej środowiska „Artforum”⁴ – potwierdzają nie tylko ich własne inspiracje formalną metodą Greenberga, ale chyba najbardziej wyraźnie działalność dwójki innych związanych z tym pismem autorów – Rosalind Krauss oraz Michaela Frieda. Krauss i Fried są często wymieniani obok Greenberga jako jego nieformalni uczniowie i główni kontynuatorzy jego formalistycznego trybu myślenia. Skojarzenie to ma potwierdzenie w ich intelektualnych biografiach – w osobistej fascynacji i wpływie, jaki styl myślenia Greenberga wywarł na nich w latach 60., w początkach ich samodzielnej kariery⁵. Nie byli to jednak uczniowie zbyt wierni, co zwłaszcza w przypadku Krauss miało zmanifestować się w podkreślanej przez nią niechęci do dawnego mistrza i deklaratywnym zerwaniu. Próba rozwinięcia własnej krytycznej metody, bliskiej artystycznego konkretnu, ale wypracowywanej w konfrontacji z innymi formami sztuki i przy użyciu bardziej wyrafinowanych teoretycznie języków, prowadziła ich myślenie na odmienne tory. Nie kusząc się o wyczerpujący opis ich krytycznych stanowisk (co ze względu na wielowątkowość i czasową ewolucję ich koncepcji mogłoby wypełnić odrębne tomy), spróbuję wskazać pokrótce te aspekty, w których widać kontynuację, a jednocześnie krytykę Greenbergowskiego myślenia. Kontynuacja nie oznacza tu w moim rozumieniu prostego przedłużenia, raczej odkrycie czegoś w nowym kontekście; podkreślana przez Krauss i Frieda odrębność własnych stanowisk wydaje się jednak, jak sądzę, częścią pewnej gry, w którą jako „greenbergianiści”⁶ zostali w pewnym momencie wpisani.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, s. 71–77.

⁶ Ibidem, s. 78.

ROZDZIAŁ 1

„Inne kryteria” i nowe doświadczenia

Lata 60., jak pisał Arthur Danto, były w sztuce „czasem spektakularnego filozoficznego oczyszczenia i przewartościowania”⁷, kiedy dotychczasowe definicje straciły sens i moc obowiązywania. Eksperymenty Johna Cage’a, Roberta Rauschenberga, Jaspera Johnsa i Allana Kaprowa w Black Mountain College, pojawienie się pop-artu, happeningu i działań konceptualnych oznaczały odejście od tradycyjnych pojęć malarstwa i rzeźby, i związanych z nimi modernistycznych kanonów. W tym okresie, na przełomie lat 50. i 60., w praktyce artystycznej, a także na gruncie teorii sztuki, szczególnie często powraca pojęcie otwartości – w odniesieniu do formy artystycznej, jak i pojęcia sztuki. Morris Weitz w tekście z 1956 roku *The Role of Theory in Aesthetics* konstatuje porażkę dotychczasowych normatywnych definicji sztuki, stwierdzając, że pojęcie sztuki winno pozostać „pojęciem otwartym”⁸. W 1962 roku Umberto Eco wydaje *Dzieło otwarte*, mające być teoretycznym uprawomocnieniem bardziej swobodnych, nowoczesnych poetyk – pomostem między pojęciem dzieła jako organicznej całości a eksperymentalnymi formami awangardowej poezji, muzyki i plastyki⁹. Artyści mówią w tym czasie o „formie otwartej” jako „sztuce zdarzeń”¹⁰, o nowej świadomości

⁷ A. Danto, *Historia a pojęcie sztuki*, tłum. E. Bogusz-Baltuć, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 3, s. 114.

⁸ M. Weitz, *Rola teorii w estetyce*, tłum. M. Godyń, w: *Estetyka w świecie*, t. 1, red. M. Gołaszewska, Kraków 1984.

⁹ U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1962. Przekład polski: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, Warszawa 1973.

¹⁰ O. Hansen, *Forma otwarta w architekturze* (1960), w: *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena. Idea – utopia – reinterpretacja*, red. M. Lachowski, Lublin 2009, s. 19.

otoczenia oraz ciągłości zjawisk, wobec której autonomiczny obiekt artystyczny – dzieło pojęte jako zamknięta w sobie, izolowana całość, staje się czymś nieadekwatnym i przestarzałym¹¹. W tym kontekście formalistyczne koncepcje dzieła jako estetycznej jedności, wymagającej wyizolowanej uwagi i kontemplacyjnego oglądu, zdawały się coraz bardziej wyrazem ograniczonej kulturowej konwencji.

Charakterystyczne dla tego okresu stały się też działania zmierzające do rozbioru tradycyjnego, modernistycznego pojęcia obrazu – gry z tradycyjnym formatem i wizualną strukturą, rozbijające materialną jedność płaszczyzny, otwierające ramy obrazu lub czyniące go elementem konceptualnych systemów i serii¹². Topos „końca malarstwa” i jego przekroczenia był odmieniany na liczne sposoby. Pierre Restany w jednym z manifestów *nouveau réalisme* pisał wprost o jego „ikonoklastycznych” celach, stwierdzając, że obraz sztalugowy, ów dotychczas uprzywilejowany, klasyczny środek ekspresji, osiągnął swój kres i stracił znaczenie, choć może przeżywać jeszcze rzadkie wznieście momenty: „Nowi realiści cały świat pojmują jako obraz, jako wielkie, fundamentalne dzieło, z którego przywłaszczają sobie fragmenty o uniwersalnym znaczeniu. W ten sposób pozwalają nam zobaczyć rzeczywistość w różnorodnych aspektach jej ekspresyjnej całości”¹³. Obraz malarski, blejtram, płótno – jak sugerował Restany – to środki zbyt umowne, wskazujące autonomiczny i zamknięty świat sztuki; odnawiającej percepcji i nowych środków wyrazu artyści mieli szukać w przypadkowo napotkanych zjawiskach, w pospolitych, codziennych zdarzeniach i przedmiotach. Nasuwa się tu analogia do niewiele wcześniejszego tekstu-manifestu Allana Kaprowa, *The Legacy of Jackson Pollock* (1958), który pisał: „[...] materiałem nowej sztuki mogą być wszelkiego typu przedmioty: farby, krzesła,

¹¹ F. Kiesler, *Second Manifesto of Corealism*, w: *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, eds. K. Stiles and P. Selz, Berkeley–Los Angeles–London 1996, s. 510–511.

¹² Zob. M. Smolińska, *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*, Toruń 2012.

¹³ P. Restany, *The Nouveaux Réalistes Declaration of Intention* (1960), w: *Theories and Documents of Contemporary Art*, s. 306.

jedzenie, światła elektryczne i neonowe, dym, woda, stare skarpety, pies, kino i tysiące innych rzeczy”. Tworzywem artysty miała stać się bezpośrednio dana rzeczywistość – „świat, który zawsze nas otaczał, lecz którego nie dostrzegaliśmy”¹⁴. W opozycji do zakorzonego w abstrakcyjnym ekspresjonizmie wizerunku artysty jako samotnego geniusza i egzystencjalnego bohatera, Kaprow – twórca happeningów – pisał o „artyście jako człowieku tego świata” (*The Artist as a Man of This World*). Odwołując się do twórczości Jacksona Pollocka, charakterystyczny dla jego *action painting* stan intensywnego zanurzenia w materii i działaniu Kaprow przenosił na dziedzinę codziennych przedmiotów i zdarzeń: w happeningach widział technikę psychicznej dezautomatyzacji, opartej na efekcie szoku i czasowym znoszeniu konwencjonalnych, behawioralnych granic. Nadchodząca dekada w sztuce – pisał – zapowiadała się jako okres niezwykłych zdarzeń: „Ludzie będą zachwyceni i przerażeni, krytycy będą zagubieni lub zdziwieni, ale taka będzie alchemia lat 60.”¹⁵.

Otwarcie w kierunku bezpośredniego doświadczenia, charakterystyczne między innymi dla działań Johna Cage’a, Roberta Rauschenberga czy twórców Fluxusu, łączyło się z chęcią uwolnienia sztuki od perspektywy oceniającej, od wartościowania i klasyfikowania jako postawy alienującej¹⁶. Nie oznaczało to odrzucenia wszelkiego twórczego porządku w imię czystej spontaniczności, lecz próbę uchylecia konceptualnych ram i nawyków, zawężających percepcję i doświadczenie. Dążenie do zawieszenia w akcie postrzegania podmiotowej intencji („zamierzona nieintencjonalność”)¹⁷ do tego, by „oczyszczyć i wyciszyć umysł”, wyrastało według Cage’a z poczucia, że „środki myślenia są zewnętrzne w stosunku do umysłu”¹⁸. „Rzecz w tym – pisał – że chwytemy sens szybciej, jeśli pojmujemy, że to my patrzymy,

¹⁴ A. Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, w: *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*, ed. E. Landau, New Haven-London 2005, s. 187.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ J. Kutnik, *John Cage – przypadek paradoksalny*, Lublin 1993, s. 48.

¹⁷ Ibidem, s. 49.

¹⁸ J. Cage, *Tematy-wariacje*, tłum. J. Jarniewicz, „Literatura na Świecie” 1996, nr 1–2, s. 242–243.

a nie, że może nie widzimy”¹⁹. Ten sposób myślenia był inspirowany między innymi filozofią zen, którą wykladał zaprzyjaźniony z Cage’em Daseitzu Suzuki, i która cieszyła się w Ameryce rosnącą popularnością. Nie była to jednak przy tym postawa niechętna współczesności; Cage na swój sposób łączył afirmację zgiełku codzienności z „orientalną postawą medytacyjnego spokoju i skupienia”²⁰. W eseju o Rauschenbergu pisał: „sztuka jest naśladowaniem natury w sposobie jej działania. Lub siecią”²¹. Otwarcie na wielość i przypadkowość, uznanie za tworzywo muzyczne „wszystkich słyszalnych zjawisk”²², nie było tożsame z biernym poddaniem się biegowi zdarzeń, ale wiązało się z aktywnym przełamywaniem przyzwyczajeń i oczekiwań. Jak podkreśla polski badacz twórczości Cage’a, Jerzy Kutnik, chodziło o „przypadkowość kontrolowaną”, dyscyplinowanie własnego „ja” przez procedury formalne, przeciwdziałające narzucającym się, nawykowym schematom postrzegania²³.

Podobną potrzebę uwolnienia sposobu doświadczania od utartych schematów, wydobywania go z konwencjonalnych ram pojęciowych, wyrażało w tym okresie wielu artystów i krytyków. „Tylko przez pozbawioną wrażliwości racjonalizację – pisał minimalista David Lee – ludzie przez wieki udawali, że widzą tylko prostokąt płótna, a nie widzą ściany”, obecnie „artyści nie są zajęci przypisywaniem rzeczom wartości. [...] To, co robią, odzwierciedla większą niż dotychczas akceptację [własnego] doświadczenia. Przez doświadczenie mam tu na myśli codzienne życie. To jest tym a tym. Jedna rzecz po drugiej”²⁴. Według Dicka Higginsa tym, co łączyło w tym czasie zjawiska tak od siebie różne, jak pop-art, minimal art, happening czy poezja konkretna, było to, że „centrum zainteresowania stał

¹⁹ Idem, *O Robercie Rauschenbergu, artyście i jego dziele*, tłum. J. Jarniewicz, ibidem, s. 136.

²⁰ J. Retallack, *Poetyka kompleksowego realizmu*, tłum. E. Borkowska i T. Sławek, ibidem, s. 155.

²¹ J. Cage, *O Robercie Rauschenbergu*, s. 127.

²² Idem, *Tematy-wariacje*, s. 237.

²³ J. Kutnik, op. cit., s. 120.

²⁴ D. Lee, *A Systematic Reverie from Abstraction to Now*, w: *Minimal Art. A Critical Anthology*, ed. G. Batcock, New York 1968, s. 199.

się obiekt jako obiekt, wiersz w wierszu, słowo w słowie – proces jako proces, akceptacja rzeczywistości jako »obiektyu znalezionego«²⁵. Zawarte w tym myśleniu dążenie do percepcyjnej bezpośredniości pozostawało odległe od wyobrażeń o wewnętrznej pełni i transcendencji doświadczenia estetycznego, skupionego na wyodrębnionym zjawisku czy przedmiocie. Zamiast wyróżniać tego rodzaju doświadczenie dzieła i szukać w nim „zbawczej” jakości uznawano raczej zmienność i rozproszenie uwagi. Znamienne są w tym kontekście komentarze Jaspera Johnsa – autora słynnej serii *Tarcz oraz Amerykańskich flag* – dotyczące zmienności punktu widzenia: „Skupiając swoje oko lub umysł, skupiasz się w jeden określony sposób, twoje zachowanie staje się jednolite; jeśli spojrzysz inaczej, będzie inne. Wolę prace, które zdają się wynikać ze zmiany punktu uwagi – nie z jednego sposobu podejścia czy nawet kilku różnych, ale z ciągłej zmiany stosunku do rzeczy i przesuwania centrum uwagi”²⁶. Obrazy Johnsa – wypełnione mniej czy bardziej zakamuflowanymi znakami, grające poczuciem dwuznaczności między malarskim gestem, abstrakcyjną płaszczyzną, przedmiotowością i referencyjnym odniesieniem, stawały się swoistymi „pułapkami na spojrzenie”, celowo budującymi niejasność i domagającymi się zmiennych, wielopoziomowych odczytań. Różnicę między postawą skupionego, uważnego patrzenia a zmiennością uwagi artysta opisywał na poły żartobliwie przez figury „stróża” (*watchman*) i „szpiega” (*spy*). Pierwszy z nich – pisał – staje się zakładnikiem zajmowanej przez siebie pozycji, „wpada w pułapkę patrzenia” – w charakterystyce tej nietrudno dostrzec odniesienie do modernistycznej absolutyzacji formy i czystego widzenia. Drugi – szpieg, zawsze gotowy do ruchu i zmiany, ma świadomość, że ktoś (coś) jeszcze może go obserwować. Nigdy nie jest pewien tego, co widzi, zawsze za to pamięta o własnym miejscu, o tym, co widział, i o tym, że to pamięta²⁷. Można powiedzieć,

²⁵ D. Higgins, *Era postpoznawcza: szukanie sensu w tym, co się dzieje*, w: idem, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wybór, opracowanie i posłowie P. Rypson, Gdańsk 2000, s. 84.

²⁶ J. Johns, *Interview with G. R. Swenson*, w: *Theories and Documents of Contemporary Art*, s. 323.

²⁷ Idem, *Sketchbook Notes*, w: ibidem, s. 325.

że Johns posuwał się tutaj dalej niż ci twórcy, którzy odwoływali się do wzorców płynnej uwagi i odprzedmiotowionej percepcji – prócz odkrywanej w żywym spojrzeniu wielości i otwartości zauważał też nieuchronną refleksyjność aktu widzenia, a także – w czym jego spostrzeżenie może przypominać teorię Jacques'a Lacana – nieodłącznie towarzyszący spojrzeniu, paranoidalny cień własnego „ja”.

Te eksperymentalne postawy amerykańskich artystów, odkrywających nowe formy postrzegania i wzorce doświadczeń, entuzjastycznie komentowała w owym czasie Susan Sontag, widząc w nich odpowiednik promowanej przez siebie „nowej wrażliwości” – znoszącej granice między tym, co poważne i niepoważne, między kulturą wysoką a niską, między sztuką a życiem. Sontag postrzegała tę sztukę jako całkowicie „apolityczną” i „adydaktyczną”, wolną od poczucia kulturowej wyższości i misji uszlachetniania, niekoniecznie zaś jako antyestetyczną. Skłonna była raczej określać ją jako swoistą mikropolitykę wrażliwości, przekształcającą dotychczasowe ramy estetyczności. Mówiąc o sztuce, „która otwiera zmysły i je zaskakuje”²⁸, dostrzegała w tych twórczych działaniach zobiektywizowane i bezosobowe, eksperymentalne „narzędzi[a] służące do zmieniania świadomości i powoływania nowych rodzajów wrażliwości”²⁹.

Formalistyczna wykładnia modernizmu, zawarta w koncepcjach Clementa Greenberga i Rogera Fry'a, nieprzypadkowo zyskała sobie w tym kontekście ironiczne miano „estetyki przewencyjnej”. Leo Steinberg użył tego określenia w głośnym artykule *Other Criteria*, opublikowanym w 1972 roku na łamach „Artforum”. Tekst Steinberga był krytyką Greenbergowskiego formalizmu przeprowadzoną z perspektywy historyka sztuki, a zarazem krytyką blisko zainteresowanego twórczością Johnsa i Rauschenberga. Formalistyczne myślenie o sztuce, jak punktował Steinberg, opierało się na arbitralnych ograniczeniach – pozwalało dyktować artystom, co mogą, a czego nie powinni robić, widzowi zaś – czego „nie powinien widzieć”³⁰.

²⁸ S. Sontag, *Jedna kultura i nowa wrażliwość*, tłum. D. Żukowski, w: eadem, *Przećiw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012, s. 404 i 406.

²⁹ Ibidem, s. 398.

³⁰ L. Steinberg, *Other Criteria*, w: idem, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, London–Oxford–New York 1975, s. 64.

Pewność co do tego, co stanowi „zasadniczy cel” sztuki, pozwalała krytykowi mierzyć wszystko tą samą miarą „estetycznego zainteresowania” i formalnej spójności, przy pominięciu ekspresyjnej wymowy i treści. Wyrażana w dziełach treść mogła być lekceważona jako nieistotna i pretekstowa lub była odrzucana jako „teatralna”, „pornograficzna”, estetycznie szkodliwa. Jak ironicznie komentował Steinberg, logika formalizmu zakładała, że „krytyk pozostaje nieporuszony przez ekspresyjną intencję twórcy, obojętny na jego kulturę, głuchy na ironię i ślepy na ikonografię, i w ten sposób postępuje, nie rozpraszając się i nie spoglądając na boki, niczym Orfeusz wędrujący przez piekło”³¹. Mimo że jako badacz sztuki doceniał przydatność formalnych analiz, Steinberg zauważał, że kategorie formalnego opisu, jakich używał Greenberg, miały więcej wspólnego z historyczną systematyką i klasyfikacją niż z wnikliwą obserwacją poszczególnych dzieł. „Płaskość”, przypisana przez Greenberga modernistycznemu malarstwu, nie daje się prosto przeciwstawić sposobowi oddziaływania płaszczyzny w malarstwie dawnym – Greenberg wprowadził tu według Steinberga sztuczną pojęciową konstrukcję, uproszczone wyobrażenie o przedstawieniowym iluzjonizmie sztuki dawnej w opozycji do nowoczesnego, „czystego” malarstwa³². „Teoretyczny schemat Greenberga nie daje się utrzymać, ponieważ upiera się on przy definiowaniu sztuki nowoczesnej bez uwzględnienia jej treściowego wymiaru, a sztuki dawnej bez rozpoznania w niej tego, w czym wyraża się jej formalna samoświadomość”³³. Ocena Steinberga wydaje się tu przesadnie surowa, bowiem – jak podkreślałam w poprzednim rozdziale – Greenberg w swoich opisach wielokrotnie uchylał nazbyt schematyczną opozycję dawnego iluzjonizmu i nowoczesnej abstrakcji; w nowoczesnym malarstwie dostrzegał elementy „optycznej iluzji”, jak i estetyczną obecność płaszczyzny w dziełach dawnych malarzy. Pojęciowa opozycja iluzjonizmu i płaskości, będąca w istocie pochodną opozycji między funkcją przedstawieniową a samodzielnością i „czystością” medium,

³¹ Ibidem, s. 66.

³² Ibidem, s. 68–75.

³³ Ibidem, s. 71.

pozostawała jednak trwałym elementem jego koncepcji. Jak dostrzegł Steinberg, prowadziło to do doktrynalnego wykluczenia całych obszarów współczesnej sztuki, bez próby dokładniejszego przyjrzenia się im i nieuprzedzonej oceny. W pojęciowej ramie Greenberga nie mogło być więc miejsca na taką twórczość, jak obiekty pop-artu czy palimpsestowe płótna Jaspera Johnsa i Rauschenberga. Na temat tych ostatnich dzieł Steinberg przewrotnie stwierdzał, że ich „płaskość” nie znaczy „nic więcej niż płaskość zabałaganionego biurka czy niezamiecionej podłogi”³⁴. Kolażowe kompozycje Rauschenberga przypominały jego zdaniem w większym stopniu prasę drukarską, miejsce gromadzenia i transferu informacji, niż tradycyjny, zawieszony pionowo obraz malarski. W swoim pozornym bezładzie stanowiły one nową formę wyrazu nowoczesnego, wielkomięjskiego doświadczenia – z jego nieciągłością, przypadkowością i natłokiem zdarzeń, zamieniającymi subiektywną wizję w kalejdoskopowe ciągi obrazów. Ujrzenie tych prac w ten sposób wymagało jednak – jak zaznaczał Steinberg – nie tyle ogólnych norm, co zawieszenia oceny, by móc zrozumieć „intencję” dzieła. W miejsce wypracowanych z góry kryteriów chodziło raczej o postawę współodczuwania (*sympathetic response*)³⁵. Uwypuklając ograniczenia formalistycznej perspektywy, Leo Steinberg proponował w zamian nie tyle nowe, alternatywne kryteria oceny, co metodologiczny eklektyzm w podejściu do sztuki – wiązanie wiedzy potocznej, ikonograficznej kompetencji i bezpośredniej obserwacji w próbie nawiązania z dziełem dialogu. Jego polemika z Greenbergowskim formalizmem celnie charakteryzowała go w tym kontekście jako ucieczkę od szerszego spektrum doświadczenia i jako rodzaj dogmatycznie zawężonej, niemal autorytarnej estetyki – zgodnie z argumentem, który wielokrotnie później był powtarzany³⁶.

³⁴ Ibidem, s. 88.

³⁵ Ibidem, s. 63.

³⁶ Zob. D. Kuspit, *Authoritarian Aesthetics and the Elusive Alternative*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1983, Vol. 41, No. 3, s. 275; D. Clarke, *The Gaze and the Glance. Competing Understandings of Visuality in the Theory and Practice of Late Modernist Art*, „Art History” 1992, Vol. 15, No. 1, s. 81.

ROZDZIAŁ 2

Obecność obrazu. Pochłonięcie i teatralność w krytyce Michaela Frieda

Jeśli estetykę „nowej wrażliwości”, z jej otwarciem na potoczność, procesualność, zdarzeniowość, uznać za istotny czynnik artystycznej rzeczywistości lat 60., to krytyka Michaela Frieda zaistniała jako negatywna ocena tej tendencji, bliska perspektywie Clementa Greenberga³⁷. Fried poznał Greenberga i jego teksty jeszcze podczas swych studiów, pod koniec lat 50., i, jak sam przyznaje, był pod silnym urokiem jego krytycznej metody. Cenił jej obiektywizm i rzeczowość analiz, w których – jak twierdził – „dobry opis sam stawał się wyjaśnieniem”³⁸. Czytając wczesne teksty Frieda na temat amerykańskiego malarstwa, można w nich znaleźć nie tylko liczne odwołania do tekstów Greenberga, ale też niemal ten sam system pojęć i przejętą od autora *Modernist Painting* wykładnię „samokrytycznej” tendencji nowoczesnego malarstwa³⁹. Pisząc na temat abstrakcyjnych płócien Morrisa Louisa, Jules’a Olitsky’ego, Kennetha Nolanda czy Franka Stelli, Fried zwracał uwagę na element czysto optycznej iluzji, na niuanse efektów barwnych i poczucie jedności płaszczyzny. Opisując te malarskie jakości bardziej szczegółowo i skrupulatnie, by nie rzec – rozwlekle, Fried podtrzymywał przejęte od Greenberga przekonanie, że doświadczenie sztuki musi zawierać w sobie wartościującą ocenę⁴⁰. Podobnie jak jego formalistyczni poprzednicy twierdził, że „sądy wartościujące zaczynają się i kończą w samym doświadcze-

³⁷ Zob. *Challenging Art: Artforum 1962–1974*, s. 167.

³⁸ Ibidem, s. 165.

³⁹ M. Fried, *Three American Painters: Noland, Olitski, Stella*, w: idem, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago–London 1998, s. 217–219 i 259.

⁴⁰ Idem, *Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons*, w: ibidem, s. 99.

niu”⁴¹ i nie dają się uargumentować poza nim. Doświadczenie miało być jedynym sprawdzianem, lecz, jak świadczy o tym stosowany przezeń język opisów, było ono z góry zorientowane na specyficzne wartości, podporządkowane określonym zasadom.

Stanowisko Frieda z wczesnego okresu jego działalności, z lat 60. i 70., jest najczęściej przywoływane jako wyraz defensywnej obrony modernistycznych wartości – jako ostatnia, desperacka próba odparcia tego, co i tak było już nieuchronne: neoawangardowego zwrotu od dzieła do obiektu, działania i konceptualnych gier ze znaczeniem⁴². Jednocześnie jednak, nawet niezgadający się z jego punktem widzenia, autorzy przyznają, że konkluzje Frieda dotyczące doświadczenia minimalizmu – sformułowane w słynnym tekście *Art and Objecthood* – były mimo wyrażonej przez niego niechęci trafnym uchwyceniem fenomenologicznej specyfiki tej sztuki. Paradoksalnie, rewelatorska wartość analiz Frieda najmocniej ujawniła się tam, gdzie próbował on scharakteryzować zjawiska, które jako sztukę odrzucał, co do których wahał się, czy widzieć w nich złą sztukę, czy negację sztuki⁴³.

Opublikowany w 1967 roku w czerwcowym numerze „Artforum” artykuł *Art and Objecthood* był otwartą polemiką z nowym, ale zauważonym już wówczas zjawiskiem w sztuce amerykańskiej, określanym jako minimal art, *Primary Structures* (podstawowe struktury), *ABC Art* czy *Specific Objects* (zgodnie z autorskim określeniem Donalda Judda, dotyczącym jego własnej twórczości). Od pierwszego akapitu tekstu można odnieść wrażenie, że Fried byłby gotów zdyskredytować te przedsięwzięcia jako artystyczną modę – w duchu Greenbergowskiej charakterystyki „awangardyzmu” – a więc jako twórczość zmierzającą do zajęcia ważnego miejsca w instytucjonalnym polu sztuki bez zważania na artystyczną jakość, jedynie siłą swojej nowości. Obiekty minimal artu były jednak wyraźnie zbyt podobne do abstrakcyjnych, formalnie zredukowanych dzieł

⁴¹ Idem, *An Introduction to My Art Criticism*, w: ibidem, s. 18.

⁴² Idem, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2010, s. 73–78.

⁴³ Idem, *Art and Objecthood*, w: idem, *Art and Objecthood. Essays and Review*, s. 153.

modernistycznego malarstwa i rzeźby, które Fried cenił, by można je było zlekceważyć, a zarazem zbyt gruntownie się od nich różniły. Uznając ową odmienność za symptomatyczną, Fried stwierdzał, że minimalizm jest „czymś więcej niż epizodem w historii smaku” – stanowi raczej „wyraz ogólniejszego, dominującego stanu”⁴⁴.

Problem wskazywany przez tytułową opozycję „przedmiotowości” i „sztuki” dotyczy w ujęciu Frieda raczej kondycji „uprzedmiotowienia” niż poczucia degradacji sztuki przez wprowadzenie do niej „zwykłych przedmiotów”. W odniesieniu do minimalistycznych prac Donalda Judda, Roberta Morrisa i Tony’ego Smitha, Fried zauważał, że nie można ich zaklasyfikować ani jako malarstwa, ani jako rzeźby. Zresztą nawet Judd w swoich komentarzach przyznawał, że chodzi mu o stworzenie obiektów, które nie należałyby do żadnej z tych kategorii, będąc niejako zawieszane między nimi⁴⁵. *Specific objects* Judda odwoływały się kształtem do prostokąta blejtramu i ramy, zachowywały strukturalny związek ze ścianą, lecz ich trójwymiarowość, jak i tworzywa, z których były wykonane, wykraczały poza przyjęte rozumienie malarstwa. Sposób aranżacji prostych, powtarzalnych, wykonanych mechanicznie elementów akcentował ich faktyczną, przedmiotową obecność, a także realną przestrzeń, w której znajdował się oglądający je widz. Wydobywany był przez to „dosłowny” (*literal*), fizyczny wymiar relacji. W istocie jednak – jak twierdził Fried – relacja z takim przedmiotem nie miała szans się istotnie rozwinąć. Konstrukcje te bowiem, przy całej sile swojej przedmiotowej obecności, nie przyciągały uwagi żadnym detalem; ze względu na nacisk położony na ich całościowy, zewnętrzny kształt, zdawały się jakby „wydrążone” (*hollow*)⁴⁶. Wobec maksymalnej prostoty form i braku poczucia centrum w przestrzeni ekspozycji istotne stawały się według Frieda wszystkie aktualne spostrzeżenia i doznania, niekoniecznie związane z obiektem – wszystko mogło

⁴⁴ Ibidem, s. 149.

⁴⁵ D. Judd, *Specific Objects*, w: *Theories and Documents of Contemporary Art*, s. 114. Zob. też: M. Hussakowska, *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat 60-tych*, Kraków 2003, s. 102–103.

⁴⁶ M. Fried, *Art and Objecthood*, s. 151.

stać się tu częścią sytuacji i być postrzegane na tym samym, nieróżnicowanym poziomie⁴⁷.

„Hipostazowanie przedmiotowości”⁴⁸ – jej eksponowanie i izolowanie, paradoksalnie prowadziło więc do przeniesienia uwagi na zewnętrzną przestrzeń, na sytuację doświadczaną przez widza. Z tego względu prace minimalistów jawiły się według Frieda jako deklaracja nie tylko wyczerpywania się modernistycznej tradycji malarstwa, lecz także jej odrzucenia. Podobnie, nie odpowiadały one jego zdaniem przyjętemu pojęciu rzeźby, ponieważ wewnętrzne powiązania elementów kompozycji były w nich traktowane jako przygodne i nieistotne, na zasadzie „one thing after another” (jedna rzecz po drugiej). W przypadku dzieł modernistycznego malarstwa czy rzeźby poczucie ich wartości i wyjątkowości wynikało, zdaniem Frieda, z wrażenia swoistej niewyczerpalności i wewnętrznej siły; stawały się one źródłem jakościowo wyróżniającego się doświadczenia wyodrębniającego się ze strumienia przeżyć. Minimaliści natomiast dążą do czegoś zupełnie innego, dzieło jako samoistna całość ich nie interesuje, pociągają ich raczej inne, pozaartystyczne doznania. Szczególnie wymowny jest pod tym względem fragment tekstu *Art and Objecthood*, w którym Fried przytacza i komentuje relację artysty, Tony’ego Smitha, z jego „turystycznej” przygody, jaką była przejażdżka nieukończoną autostradą New Jersey Turnpike:

Panowała wtedy ciemna noc i nigdzie nie było świateł ani oznaczeń poboczy, linii, barier, nie było tam po prostu niczego z wyjątkiem ciemnej nawierzchni przesuwającej się pośród równinnego krajobrazu, okolo-nego odległymi wzgórzami, punktowanego kominami, wieżami, oparami i kolorowymi światłami. Jazda była odkrywczym doświadczeniem. Droga i większość krajobrazu były sztuczne, a jednak nie dałoby się ich nazwać dziełem sztuki. Z drugiej strony, dało mi to coś takiego, czego sztuka nigdy nie dawała. Początkowo nie wiedziałem, co to jest, lecz efektem tego stało się wyzwolenie się z wielu poglądów, które wcześniej uznawałem na temat sztuki. Zdawało mi się, że istnieje rzeczywistość, która nie znalazła żadnego wyrazu w sztuce. To doświadczenie

⁴⁷ Ibidem, s. 155.

⁴⁸ N. Fried, *An Introduction to My Art Criticism*, s. 42; idem, *Shape as Form*, s. 88.

na drodze było czymś zaplanowanym, ale społecznie nierozpoznanym. Pomyślałem sobie, powinno stać się jasne, że to koniec sztuki. Po takim doświadczeniu większość obrazów wygląda strasznie malarsko. Nie ma żadnej możliwości obramowania tego, co po prostu trzeba przeżyć. Później odkryłem porzucone pasy startowe w Europie – porzucone dzieła, surrealistyczne krajobrazy, coś, co nie miało nic wspólnego z żadną funkcją, wykreowane światy bez tradycji⁴⁹.

Tym, na co w tej relacji Fried zwraca uwagę, jest porównanie tego doświadczenia ze sztuką: w zestawieniu z nim „sztuka wydaje się Smithowi niemal absurdalnie mała [...], ograniczona, konwencjonalna. Zdaje się, że czuł, iż nie ma sposobu, by to doświadczenie na drodze »obramować«, by nadać mu sens w kategoriach sztuki, zrobić z niego sztukę, przynajmniej taką, jaka była zgodna z jej ówczesnym pojęciem”⁵⁰. To, co Smith chwali jako wyjątkowe i niemożliwe do przekazania przeżycie, jest doświadczeniem surowym, pozbawionym kulturowego podłoża, wolnym od oczekiwań i celu. Na pozór mówi ono o poczuciu swobody, otwarcia i nieskończoności, lecz Fried dostrzega, że jest to przecież wciąż CZYJĘŚ doświadczenie, nieodłączne od poczucia własnej obecności w tej szczególnej sytuacji, w niezwykłym pejzażu. Choć nie koncentruje się ono na żadnym przedmiocie, doświadczenie to stanowi w jego odczytaniu swoistą formę (samo)uprzedmiotowienia, czyni bowiem przeżywającego widza jednocześnie świadomym, choć pasywnym podmiotem (*a subject*) i kimś „podległym” (*subject*) wobec osobiwej i zaskakującej sytuacji. Źródłem fascynacji jest tu wrażenie pustki, opuszczenia i braku uzasadnienia; w centrum pozostaje jednak ukryty obserwator – doznający podmiot, skłonny kolekcjonować podobne wrażenia⁵¹.

Choć opis Tony’ego Smitha nie dotyczył wprost doświadczenia sztuki, a nawet Smith stwierdzał, że relacjonowane przezeń przeży-

⁴⁹ Idem, *Art and Objecthood*, s. 157–158.

⁵⁰ Ibidem, s. 158.

⁵¹ Ibidem, s. 159.

cie jest czymś nieprzekładalnym na artystyczną formę⁵², Fried uznał, że odpowiada ono w jakimś sensie sposobowi funkcjonowania minimalistycznych prac, lub ściślej – psychicznemu odczuciu ich odbioru. W pracach, takich jak obiekty i instalacje przestrzenne Roberta Morrisa, „zanurzenie” spojrzenia w danym przedmiocie, izolujące skupienie na nim samym, właściwie jest niemożliwe. Oddziałując swoją architektoniczną skalą i niepokojącym często efektem pustki, inscenizują one pewną sytuację, domagają się – co zresztą potwierdzał artysta w swych wypowiedziach – zmiennych perspektyw oglądu, zaangażowania odbiorcy w pewną percepcyjną grę, z wyłączeniem „elementu intymności” i skupienia na wewnętrznych formalno-estetycznych relacjach⁵³. Poszukiwania Morrisa z drugiej połowy lat 60., komentowane przez niego na łamach „Artforum”, były przede wszystkim dociekaniem na temat „energii obecności” przestrzennych form, wzajemnych zależności przestrzeni architektonicznej, położenia obiektów i ruchu odbiorcy w przestrzeni. Geometryczna surowość i rozmiar wykorzystywanych przez niego kształtów miały przenosić uwagę na zewnętrzne czasoprzestrzenne relacje. Prace te były związane z zainteresowaniem artysty nowoczesnym tańcem i teatrem – problematyką ciała w ruchu, powiązaniem tego, co statyczne, z tym, co mobilne⁵⁴. Z perspektywy Frieda te teatralne odniesienia nabierają jednak wyłącznie pejoratywnego znaczenia. Stosowana przez Morrisa forma analitycznej demonstracji jest przezeń odbierana jako sztuczny, skalkulowany sposób oddziaływania na widza – teatralny efekt „scenicznej obecności”⁵⁵. W *Art and Objecthood* Fried zwraca uwagę na poczucie petryfikacji przestrzeni i dyskomfort odbiorcy, odczuwającego swoje *quasi*-przedmiotowe „wystawienie” w niemal pustym wnętrzu galerii. „Skoro literalistyczna (*literalist*) praca zależy od odbiorcy, bez niego jest niekompletna, to musiała ona na niego oczekiwać. A kiedy odbiorca

⁵² Na ten retoryczny zabieg Frieda zwraca uwagę Stephen Melville, *Doświadczenie w latach 60.*, tłum. M. Salwa, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 26, s. 49–50.

⁵³ R. Morris, *Uwagi o rzeźbie*, cz. 2, tłum. P. Polit, w: idem, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, red. S. Titz, C. Krümmel i K. Słoboda, Łódź 2010, s. 21–22.

⁵⁴ Zob. idem, *Uwagi o tańcu*, tłum. P. Polit, w: ibidem, s. 10–12.

⁵⁵ M. Fried, *Art and Objecthood*, s. 155.

znajdzie się w sali, uparcie nie pozwala mu być samemu, nie przestaje konfrontować go, dystansować, izolować. (Izolacja taka nie jest tym, co samotność, podobnie jak konfrontacja nie jest komunią)⁵⁶. Wrażenie to przypomina według Frieda nieprzyjemne uczucie „milczącej obecności innej osoby”⁵⁷.

Podobne poczucie opresji, wprost agresywnego oddziaływania minimalistycznych obiektów, było również wielokrotnie podkreślane przez innych autorów⁵⁸. Z perspektywy lat Fried starał się też ponownie doprecyzować swoje zarzuty w sposób, który jeszcze wyraźniej zdaje się zdradzać pokrewieństwo ze znanym opisem Jacques’a Lacana, mówiącym o umiejscowieniu podmiotu w polu spojrzenia (*gaze, le regard*). Wzmagając świadomość otaczającej widza przestrzeni, muzealne realizacje minimalistów wywołują zdaniem Frieda fantazmat wszechogarniającego, petryfikującego spojrzenia Innego. Dosłowność (*literalism*) tej sztuki „teatralizuje ciało, wystawia je nieustannie na scenę, czyni nie swoim i nieprzejrzystym dla niego samego, spłaszca je, uśmierca jego ekspresywność, zaprzecza jego skończoności i poczuciu człowieczeństwa. Wówczas jest coś monstrualnego w ciele”⁵⁹. Opis Frieda mówi tutaj o wyobcowaniu widza tyleż wobec obiektu, co wobec samego siebie. Fizyczny i psychiczny dystans „czyni widza zarazem podmiotem i obiektem zainteresowania – przedmiotem”⁶⁰. Prezentowany przez Frieda tryb odbioru może wydawać się paranoidalny, podobnie jak opisane przez Lacana wspomnienie „patrzacej” nań, pływającej w oddali puszk⁶¹. Jeśli nawet jednostronnie wyjaskrawia on pewien stan, to zarazem uwyraźnia istotną cechę opisywanych prac, różniących je od oswojonych form modernistycznej sztuki.

⁵⁶ Ibidem, s. 163–164.

⁵⁷ Ibidem, s. 155.

⁵⁸ A. Chave, *Minimalism and the Rhetoric of Power*, „Art in America” 1990, Vol. 64, No. 5, s. 50–57; Ch. Reeve, *Cold Metal: Donald Judd’s Hidden Historicity*, „Art History” 1992, Vol. 15, No. 4.

⁵⁹ M. Fried, *An Introduction to My Art Criticism*, s. 42.

⁶⁰ Idem, *Art and Objecthood*, s. 154.

⁶¹ J. Lacan, *Anamorfoza i spojrzenie*, tłum. W. Michera, w: *Antropologia kultury wizualnej*, red. I. Kurz i Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 379–380.

Krytykując minimalistów i wykorzystując w tym celu ich własne wypowiedzi, mówiące o ich intencjach i założeniach, Fried przeciwstawiał im model dzieła jako samowystarczalnej formalnej jedności – formy, która nie sprawiałaby wrażenia prezentacji celowo zorientowanej na widza, ale wywoływałoby reakcję skupienia na sobie samej. „Najlepsze współczesne dzieła malarstwa i rzeźby – tłumaczył w jednym z późniejszych tekstów – poszukują ideału samowystarczalności oraz tego, co nazwałem poczuciem obecności (*presentness*), podczas gdy większość nowej, pozornie zaawansowanej artystycznie sztuki jest z istoty teatralna, co oznacza, że wytwarza swój efekt »obecności« (*presence*) dzięki inscenizacji swej relacji z publicznością oraz wyraźnemu manipulowaniu tą relacją”⁶². Podobną „samowystarczalność” Fried widział w dziełach Jules’a Olitsky’ego, Kennetha Nolanda, Franka Stelli, które traktował jako kontynuację modernistycznej abstrakcji, z jej koncentracją na malarskich środkach i zdolności odkrywania w nich złożonych fenomenologicznych jakości⁶³.

Ostrość tego przeciwstawienia, jeśli wziąć pod uwagę prace artystów, na których powoływał się Fried, może być zaskakująca, bowiem różnice, jeśli chodzi o stopień formalnej redukcji, między pracami, które potępiał za „dosłowność” i teatralizowanie sytuacji odbioru, a obrazami i rzeźbami, które cenił, często zdają się względne. Otwartą kwestią jest, czy w poszczególnych pracach Olitsky’ego i Nolanda bylibyśmy w stanie dostrzec tak jak Fried wewnętrzną samowystarczalność i głębię czy tylko podobne do siebie płaszczyzny koloru i geometryczne wzory. Pisząc o tych obrazach, między innymi w tekście opublikowanym obok *Art and Objecthood* w tym samym numerze „Artforum”, Fried znajdował w nich jednak formalne niuanse i zróżnicowanie, które miało je czynić przedmiotem estetycznego zainteresowania. U Nolanda i Stelli – pisał – wciąż jest obecny element malarskiej, optycznej iluzji – choć płótna te niczego nie przedstawiają, poczucie bezpośredniej, fizycznej obecności pod-

⁶² M. Fried, *Jak działa modernizm: w odpowiedzi T. J. Clarkowi*, tłum. T. Załuski, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2004, nr 3, s. 219.

⁶³ Idem, *Three American Painters*, s. 223.

łoża i blejtramu nie dominuje nad wewnętrzną organizacją płaszczyzny, uwypukla jedynie jej podziały⁶⁴. Przy maksymalnej prostocie form i środków, w układach barwnych kręgów lub pasów u Nolanda, nadal jest obecne wrażenie kolorystycznej wibracji, ważne są wzajemne relacje barw, optyczne efekty ich sąsiedztwa. W obrazach Stelli, pokrytych regularnymi, równoległymi pasami koloru, powtarzającymi kształt blejtramu – w tym także w przyjmujących niecodzienne kształty *shaped canvases* – istnieje zdaniem Frieda wrażenie optycznej ambiwalencji, głównie za sprawą koloru, który jednocześnie uwypukla rzeczywistość, materialną obecność płaszczyzny i w wizualnym odbiorze ją komplikuje. Formalna organizacja sugeruje tu dążenie do całkowitej równoważności elementów struktury, i w tym sensie każda praca jest zamkniętą w sobie, autonomiczną całością⁶⁵. „Literalna” obecność podłoża, kształt płótna i ramy, są widoczne i jawne, ale zarazem stają się częścią nowej, malarskiej jakości. Tymczasem, choć „literalistyczna wrażliwość” (*literalist sensibility*) minimalizmu była – jak stwierdzał Fried – bezpośrednim przedłużeniem modernistycznej tendencji do podkreślania rzeczywistej, konkretnej płaszczyzny podłoża⁶⁶, to zarazem została odłączona od „malarskiego kształtu”, wyszła poza ramy obrazu. To akcentowanie dosłowności przypomina w interpretacji Frieda gest oderwania i absolutyzacji pewnego aspektu większej całości – manierystyczny zabieg polegający na izolacji i spotęgowaniu pewnej cechy, by w efekcie uczynić ją osobliwą, przesadną i niestosowną⁶⁷.

Przestrzenne instalacje Judda i Morrisa wychodziły poza pojęciowe ramy malarstwa i rzeźby, według Frieda zaś „tym, co znajduje się pomiędzy sztukami, jest teatr”⁶⁸ – teatralność efektu była więc

⁶⁴ Idem, *Art and Objecthood*, s. 170.

⁶⁵ Idem, *Shape as Form*, s. 91.

⁶⁶ Ibidem, s. 88.

⁶⁷ Odniesienie do manieryzmu jest tu nieprzypadkowe; także Greenberg kojarzył minimalistyczne obiekty z „manierystycznym” przekształceniem modernistycznej abstrakcji. Zob. C. Greenberg, *Recentness of Sculpture*, w: *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4, ed. J. O’Brian, Chicago–London 1986, s. 254 (dalej podaję w skrócie CEC wraz z odpowiednią numeracją tomów i stron).

⁶⁸ M. Fried, *Art and Objecthood*, s. 164.

nieunikniona. Zarzut „teatralności” odnosił się jego zdaniem do większości nowych tendencji w sztuce lat 60. – nie tylko minimalizmu, ale również pop-artu, sztuki asamblażu, happeningu i nowej figuracji⁶⁹. „Wrażliwość zdeprawowana i wypaczona przez teatr – pisał na końcu swojego tekstu – jest wszechobecna i niemal powszechna. Wszyscy widzimy to, co konkretne i dosłowne, przez większość naszego życia. Obecność jest łaską (*We are all literalists most or all of our lives. Presentness is grace*)”⁷⁰.

Wielokrotnie zwracano uwagę na religijny ton tego zdania, padającego przecież w całkowicie świeckim, artystycznym kontekście. W powtarzonym przez Frieda pojęciu „obecności” (*presentness*) widziano rys sentymentalizmu, a nawet piętno metafizyki obecności⁷¹. Filozoficzne odniesienie do problemu bycia było zawarte już w otwierającym *Art and Objecthood* motcie zaczerpniętym z książki Perry’ego Millera, przywołującym myśl purytańskiego teologa, Jonathana Edwardsa. Cytat mówi o wyobrażeniu Edwardsa, że świat w każdej sekundzie jest stwarzany przez Boga na nowo. W późniejszym komentarzu Fried podkreślał, że znaczenie tego fragmentu należałoby odnieść do sposobu percepcji dzieła – do pewnego ideału uważności, zgodnie z którym byłoby możliwe uchwycenie dzieła w całości, w całej jego głębi i we wszystkich aspektach, w jednym krótkim momencie – jak gdyby uobecniało się ono i stwarzało na naszych oczach⁷². Zdaniem Jamesa Meyera ten sposób myślenia o uważności i uobecnieniu należałoby odczytywać nie tyle jako kolejny przykład krytykowanej przez Jacques’a Derridę „metafizyki obecności”, co jako pewien ideał komunikacji, poszukiwanie autentyczności kontaktu, wolnego od alienującego dystansu i „teatru”⁷³.

⁶⁹ Ibidem, s. 170.

⁷⁰ Ibidem, s. 168.

⁷¹ A. Michelson, *Robert Morris: An Aesthetics of Transgression*, Washington 1970, s. 9. Podaję za: J. Meyer, *The Writing of "Art and Objecthood"*, w: *Refracting Vision. Essays on the Writings of Michael Fried*, eds. J. Beaulieu and M. Roberts, Sydney 2000, s. 83.

⁷² M. Fried, *An Introduction to My Art Criticism*, s. 45; idem, *Art and Objecthood*, s. 167.

⁷³ J. Meyer, op. cit., s. 81.

Nie jest to pragnienie pojęcia i opanowania tego, co inne – myślowej transparentności, ale tęsknota za obecnością „ja” wobec Innego i Innego wobec „ja” – za „wyobrażoną pełnią »ja«», które usiłuje zawiązać kontakt z innymi, w świecie, gdzie komunikacja zawodzi⁷⁴.

W istocie, w podobnym kierunku zmierzała też etycznie i egzystencjalnie zabarwiona refleksja Stanleya Cavella na temat ontologii obrazu i trybów jego odbioru. Cavell, znawca filozofii Ludwiga Wittgensteina, autor oryginalnej teorii filmu i fotografii, był filozoficznym mistrzem, profesorem i przyjacielem Michaela Frieda, cenionym przez niego i wielokrotnie powoływanym w jego tekstach. Inspiracja, w pewnych kwestiach, wydaje się zresztą wzajemna, jak to widać w komentarzach Cavella na temat modernistycznej sztuki. Według autora *The World Viewed* „teatralny” odbiór rzeczywistości polega na efekcie alienacji, kiedy to osoba czuje się widzem, odbiorcą wrażeń, voyerem, nieobecnym wobec świata. Ten sposób postrzegania stał się według Cavella charakterystyczny dla świadomości współczesnego człowieka, skłonного traktować wszystko jako przedmiot przeżyć i przedstawień, nie angażując się osobowo w świat. Misją sztuki miałyby być natomiast przewyżnianie tego rodzaju izolacji i subiektywizmu nowoczesnego podmiotu przez „przekonanie go o jego obecności wobec świata”⁷⁵, zmuszenie go do uznania (*acknowledgement*) siebie jako „ja” zdolnego do wchodzenia w relacje z innymi, sądzenia i działania⁷⁶. W doświadczeniu sztuki, zdaniem Cavella, jest możliwe przełamanie wewnętrznej, subiektywnej izolacji i nawiązywanie autentycznej komunikacji, pod warunkiem że artysta stara się „znaleźć coś, w czym może być szczerzy i poważny, coś, o co może mu chodzić (*something he can*

⁷⁴ Ibidem, s. 83.

⁷⁵ S. Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, New York 1971, s. 22.

⁷⁶ Akt uznania (*acknowledgement*) według Cavella ma wymiar etyczny: „[...] uznanie czegoś wykracza poza wiedzę – wykracza, by tak rzec, nie w porządku wiedzy, ale w wymaganiu, że zrobię coś lub wyjawię na podstawie posiadanej wiedzy”. S. Cavell, *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, Cambridge, MA–New York 1976, s. 61.

mean)⁷⁷. Pisząc o dziełach amerykańskich abstrakcjonistów, Jacksona Pollocka i Morrisa Louisa, Cavell podkreślał otwartość, „szczerłość” (*candor*) ich samoprezentacji, a zarazem to, że wydają się one „niezależne ode mnie i jakiegokolwiek publiczności, kompletne beze mnie, zamknięte dla mnie”⁷⁸. W jego przekonaniu stawiany przez nie opór, a zarazem ich otwartość, zaprasza niejako do uświadomienia sobie własnego bycia „wobec”. Choć Cavell bardziej przychylnie oceniał prace minimalistów niż Fried⁷⁹, obaj w doświadczeniu sztuki szukali nie tyle estetycznego stanu uniesienia, co raczej pewnej świadomości bycia i wzorca uważnej postawy. Podobnie jak Cavell, Fried w swojej koncepcji sztuki broni poczucia podmiotowej odrębności i integralności „ja”, konsekwentnie natomiast dystansuje się wobec dominujących w ponowoczesnych narracjach koncepcji „ucieleśnionego, zewnętrznego (*externalized*), entropijnego, zdecentralizowanego i podzielonego” podmiotu⁸⁰. W podsumowaniu swojej dotychczasowej krytycznej drogi stwierdza wprost: „nacisk położony na etyczne rozróżnienie pomiędzy odmiennymi trybami podmiotowości stanowił motyw przewodni mojej krytyki – od początku do końca”⁸¹.

O ile polemika z minimalizmem pozostała w twórczości Frieda jedynie epizodem – choć niewątpliwie ważnym z punktu widzenia historii współczesnej sztuki⁸² – o tyle zainteresowanie problemem teatralności było rozwijane przez niego dalej, nie tylko w komentarzach na temat najnowszej sztuki, ale też w pracach historycznych, poświęconych recepcji i estetycznym wzorcom nowożytnego i nowoczesnego malarstwa. Analizy na temat „prehistorii modernizmu” i jego recepcyjnych założeń Fried zaczął rozwijać niemal równolegle

⁷⁷ Ibidem, s. 212. Odnośnie do sytuacji sztuki w latach 60. Cavell pisał, podobnie jak Fried, że „pozycja sztuki jest dziś nieustannie zagrożona przez produkcję obiektów, które oddziałują na nas w sposób teatralny”. Ibidem, s. 333.

⁷⁸ S. Cavell, *Excursus: Some Modernist Painting*, w: idem, *The World Viewed*, s. 111.

⁷⁹ Ibidem, s. 117.

⁸⁰ M. Fried, *An Introduction to My Art Criticism*, s. 46.

⁸¹ Ibidem, s. 16.

⁸² Zob. H. Foster, *Powrót realnego*, s. 62–78.

z krytyką minimalizmu, w bliskim z nią powiązaniu⁸³. Sięgając do tekstów *Salonów* Denisa Diderota i analizując dyskursy francuskiej krytyki artystycznej XIX wieku, zwracał uwagę na trwałą obecność tego, co interpretował jako ideał „antyteatralności” w postulatywnych opiniach krytyki artystycznej i w poszukiwaniach malarzy⁸⁴. Poszukiwanie efektu „pochłonięcia”, zniesienia teatralnego dystansu, znajdował w estetyce Diderota, w *Liście o widowiskach* Jean-Jacques’a Rousseau, a także w nowych formach spektakli, jakimi stały się modne w XVIII wieku fantasmagorie⁸⁵. Podstawowym dążeniem „antyteatralnej” tradycji nowoczesnego malarstwa, którą Fried śledził u tak różnych malarzy, jak Chardin, Greuze, Watteau, David, Courbet i Manet, miało być „neutralizowanie” świadomości („podstawowej konwencji”), że obrazy „przeznaczone są do oglądania przez widzów”⁸⁶. Ówczesna krytyka wyrażała to dążenie pod hasłami „naturalności” i prawdy przedstawienia (w opozycji do piętnowanej sztuczności pozy i teatralnego nadmiaru), podczas gdy w praktyce – według Frieda – polegało ono na wzmacnianiu poczucia wyobraźniowego zaangażowania widza w rzeczywistość obrazu, wciąganiu go w przestrzeń obrazową dzięki odpowiednim dramaturgicznym i formalnym zabiegom. Choć dążenie to w interpretacji Frieda miało być stałą tendencją francuskiego malarstwa XVIII i XIX wieku, to sposoby jego realizacji były różne i zmieniały się w czasie: to, co wcześniej, w dobie Diderota, mogłoby uchodzić za ucieleśnienie prostoty i naturalności, w połowie XIX wieku było już postrzegane jako fałszywa poza. Akcentowanie wzrokowej relacji z odbiorcą, płytka scena przedstawienia i zwrócenie postaci do widza, stało się wówczas nowym wzorcem „antyteatralności” – teatralnym sposobem zniesienia teatralności – jak przekonuje Fried w odniesieniu do twórczości Édouarda Maneta. Obrazy Maneta to

⁸³ M. Fried, *Manet's Sources. Aspects of His Art, 1859–1865*, „Artforum” 1969, No. 7.

⁸⁴ Efektem tych badań były prace, które Fried określa jako swoją historyczną trylogię: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980; *Courbet's Realism*, London–Chicago 1991; *Manet's Modernism, or, the Face of Painting in the 1860s*, Chicago 1996.

⁸⁵ M. Fried, *Absorption and Theatricality*, s. 221.

⁸⁶ Idem, *An Introduction to My Art Criticism*, s. 47–48.

„*tableau vivant* skonstruowane w taki sposób, by udratyzować nie tyle jakieś zdarzenie, co odosobnienie widza wobec zdarzenia”⁸⁷. Charakterystyczne dla nich poczucie „twarzowości” (*facingness*), w którym cały obraz staje się niejako zwróconą ku widzowi „twarzą”, rodzi efekt bezpośredniości, a zarazem uświadamia istnienie relacji – niemożliwego do zniesienia dystansu.

Spostrzeżenie na temat obrazów Maneta wydaje się bliskie przywołanej wcześniej interpretacji Cavella, dotyczącej konfrontacji z dziełem sztuki i etycznej świadomości siebie. Podobnie jak Cavell, Fried podkreśla tu wpisany w ontologiczną strukturę dzieła aspekt „niebezpośredniej bezpośredniości” – to, że poczucie bezpośredniości czy „obecności” (*presentness*) jest efektem formalnego zapośredniczenia, artystycznych zabiegów. W porównaniu z wcześniejszymi rozważaniami na temat teatralności w *Art and Objecthood* zakres opisywanych przez Frieda estetycznych rozwiązań, dzięki historycznej perspektywie został poszerzony, a zależność tego, co „teatralne” i „antyteatralne” okazała się bardziej skomplikowana⁸⁸. W kontekście sztuki figuratywnej pojęcie teatralności przestało być w rezultacie określeniem jednoznacznie pejoratywnym – synonimem wewnętrznej pustki i wyobcowania odbiorcy, i terminem wskazującym na osobistą ocenę krytyka, a stało się pojęciem opisowym, charakteryzującym historycznie interpretowane struktury artystycznych oczekiwań. Antyteatralność w tym ujęciu miała oznaczać „strukturę intencji artystycznej po stronie malarza i strukturę oczekiwań, wymogów i odbioru po stronie krytyków i publiczności, nie zaś formalną czy ekspresywną właściwość przysługującą na zawsze określonym dziełom”⁸⁹. W rekonstruowanej przez Frieda historii antyteatralnej tradycji francuskiego malarstwa wydobyty w drugiej połowie XIX wieku frontalizm i poczucie „płaskości” przedstawienia zmierza jednak do modelu „nieprzejrzystej”, samoobecnej płaszczyzny modernistycznego obrazu – koncepcji bliskiej wcześniejszym krytycznym

⁸⁷ Idem, *Manet's Modernism*, s. 465.

⁸⁸ Zob. idem, *Thoughts on Caravaggio*, „Critical Inquiry” 1997, Vol. 24, No. 1, s. 23; idem, *Barthes's Punctum*, „Critical Inquiry” 2005, Vol. 31, No. 3; idem, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven 2008.

⁸⁹ Idem, *An Introduction to My Art Criticism*, s. 50.

założeniom Frieda i zakorzenionej w myśleniu Greenberga. Pojęcie „zaabsorbowania” jest też stale związane ze stosunkiem widza do obrazu jako konkretnej całości – nie chodzi o pobudzenie fantazji patrzącego przez wybrany motyw czy fragment. Analizując sposoby wizualnego angażowania odbiorcy, Fried ostatecznie nie zrezygnował też w swoich rozważaniach z wartościującego wymiaru. Walka z „teatralnością” pozostała niejako walką przeciw zużywającym się przedstawieniowym konwencjom o to, by sprostać wielkiej tradycji malarstwa.

Terminy „przekonanie” (*conviction*) i „konwencja” były obecne w pojęciowym instrumentarium Frieda już we wczesnych tekstach z lat 60. Jak autor podkreślał, miały one zastąpić zbyt esencjalistyczny język Greenbergowskiej wykładni modernizmu, zakładający istnienie „bezczasowego rdzenia czy istoty malarstwa”⁹⁰. Zamiarem Frieda było zaproponowanie alternatywnego modelu, który nie byłby tak dalece ahistoryczny, a zarazem nie prowadziłby do całkowitego relatywizmu w artystycznych ocenach. Słowo „konwencja” nie oznacza tu zatem umownej, narzuconej reguły, ale uwewnętrzną strukturę wartości i oczekiwań. Takie rozumienie konwencji, rozwinięte pod wpływem Cavella, odwoływało się do założeń drugiej filozofii Wittgensteina. Fried wyjaśniał je, przytaczając twierdzenie Wittgensteina z *Uwag o podstawach matematyki*: „Gdy mówicie o ISTOCIE, wtedy macie do czynienia jedynie z pewną konwencją. Ktoś mógłby tu jednak zaprotestować: nie istnieje różnica większa od tej między twierdzeniem o głębi istoty a twierdzeniem o zwykłej konwencji. Odpowiedziałbym wszakże, że GŁĘBI, którą dostrzegamy w istocie, odpowiada GŁĘBOKA potrzeba konwencji”⁹¹. Poczucie wewnętrznej formalnej spójności i samoistności dzieła sztuki, oczekiwanie estetycznej epifanii w akcie odbioru, pozostawało według Frieda, zgodnie z tym rozumieniem, zakorzenioną głęboko konwencją. Uznanie ich względności w niczym nie zmieniało jednak jego przywiązania do tych modernistycznych wartości i pojęć. W tym sensie wypada

⁹⁰ Idem, *Theories of Art after Minimalism and Pop*, w: *Discussions in Contemporary Culture*, ed. H. Foster, Seattle 1987, s. 57.

⁹¹ Idem, *Jak działa modernizm*, s. 215.

przyznać rację twierdzeniu Hala Fostera, że myślenie Frieda pozostało w granicach Greenbergowskiego dyskursu⁹². Fried zakwestionował wprawdzie przekonanie Greenberga o obiektywnym i niezmiennym charakterze wartości artystycznej, jako wpisanej raz na zawsze w przedmiotową strukturę dzieła, lecz przenosząc akcent na moment konstytuowania się i ujawniania wartości w akcie odbioru, nie chciał relatywizować kwestii odbiorczych nastawień. Pozostał wierny temu modelowi sytuacji odbiorczej, który tradycyjnie uprzywilejowała formalistyczna krytyka sztuki, i który determinował sposób myślenia Greenberga: wzorcowi skupionego, indywidualnego oglądu, wyizolowanego z szerszego kontekstu doświadczenia. Cel tej postawy zawierał się niezmiennie między pragnieniem potwierdzenia wiary („konwencji”) a oczekiwaniem momentu objawienia: „przekonanie, łaska – pisał Fried – muszą być zapewniane coraz to od nowa, ciągle, przez samo dzieło, ale też przez akt doświadczenia, przez widza”⁹³.

Etyczna motywacja, jaką można upatrywać za „antyteatralnym” ideałem w koncepcji Frieda, pozostaje jednak w tym kontekście dwuznaczna, ponieważ podkreśla ona zasadność modernistycznych wzorów autonomii sztuki przez sugestię ich etycznej wyższości. Stanowisko Frieda wydaje się pod tym względem bardziej nawet reprezentatywnym i skrajnym przykładem wysokomodernistycznego elitaryzmu niż myślenie Greenberga. Zakłada on bowiem, że choć sztuka jest dziedziną konstytutywnie umowną, opartą na szeregu konwencji, to jej wartość polega na wyjątkowym rodzaju dostępu do rzeczy. W żadnym zaś sensie nie może być sprowadzona do tego, co potoczne i codzienne – do wymiaru zwykłych przedmiotów. Stawką jest tu z jednej strony podmiotowa zdolność do bezinteresownego, skupionego oglądu i respektu dla przedmiotu – bliska formalistycznej tradycji Clive’a Bella i Rogera Fry’a, z drugiej zaś strony, pojęcie sztuki, która do takiej percepcji potrafi skłaniać. Koncepcja

⁹² H. Foster, *Powrót realnego*, s. 78.

⁹³ M. Fried, *An Introduction to My Art Criticism*, s. 47. Tu również można dostrzec pokrewieństwo myśli Frieda i poglądów Cavella. Jak stwierdza Cavell, sztuka i jej doświadczenie to „doświadczenie bez zapewnienia, autorytet bez autoryzacji, prawda bez twierdzenia”. S. Cavell, *Excursus: Some Modernist Painting*, s. 118.

Frieda wzmacnia w tym powiązaniu obecny w estetycznej tradycji formalizmu aspekt wewnętrznej, subiektywnej kontroli, dążenia do podmiotowej spójności i autonomii po stronie oglądającego i oceniającego widza. Formalna autonomia sztuki – jak stwierdza Hal Foster – miała być w ujęciu Frieda „ukrytym substytutem moralnego dyscyplinowania podmiotu” – nową wersją duchowego ćwiczenia, w analogii do tego, jakie dawniej narzucała religia⁹⁴. Choć zdanie to można odnieść w równym stopniu do wcześniejszych formalistycznych koncepcji, to w przypadku autora *Art and Objecthood* narzuca się ono ze szczególną trafnością.

⁹⁴ H. Foster, *Powrót realnego*, s. 77.

ROZDZIAŁ 3

Doświadczenie w poszerzonym polu. Strukturalistyczny formalizm Rosalind Krauss

O ile w poglądach Frieda można widzieć wzmocnienie pewnych założeń formalizmu estetycznego, o tyle stanowisko Rosalind Krauss jest znane z demitologizującego stosunku do zakorzenionych w tym dyskursie pojęć, takich jak oglądowa jedność dzieła czy pojęcie jego jednostkowości i oryginalności⁹⁵. Wartościująca ocena dzieł, dotycząca ich estetycznej jakości, inaczej niż u Greenberga i Frieda, nigdy też nie była bezpośrednim celem jej krytycznego pisarstwa. Odwołując się do jej własnych słów, można powiedzieć, że było nim raczej ciągle „wynajdywanie” nowych możliwości teoretycznej konceptualizacji i opisu właściwych dziełom współczesnej sztuki sposobów działania, rozpoznanie ich strukturalnych reguł⁹⁶. Jak pisze Johanna Drucker, „formalizm Krauss przesunął się ku semiotycznemu, zapośredniczonemu pojęciu wizualności, wobec którego pojęcie »obecności« było, jeśli nie wyklęte, to wysoce podejrzané”⁹⁷. Inspiracja koncepcjami strukturalizmu lingwistycznego Ferdinanda de Saussure’a, Louisa Trolle’a Hjelmsleva i Rolanda Barthes’a otwierała perspektywę myślenia o formie nie jako o czymś danym jedynie percepcyjnie, ale pozwalała traktować ją jako strukturalną organizację lub zespół operacji formalnych, warunkujących proces odbioru. Ta zamiana podejścia, począwszy od późnych lat 60., pozwoliła Krauss znaleźć bardziej adekwatny język opisu dla współczesnych działań artystycznych, niezwiązanych z malarską tradycją modernizmu, an-

⁹⁵ Zob. między innymi R. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 12.

⁹⁶ Eadem, *Perpetual Inventory*, Cambridge, MA–London 2010, s. 4–5.

⁹⁷ J. Drucker, *Theorizing Modernism. Visual Art and the Critical Tradition*, New York 1994, s. 93.

gażujących inne środki wyrazu, zorientowanych na przestrzenność i proces.

Zwrot ku strukturalizmowi, jak stwierdza Krauss, był jedynym sposobem, by „formalizm (jako strukturalizm) wydobyć ze śmietnika idei”⁹⁸. W twierdzeniu tym mieści się dyskredytująca ocena formalizmu Greenberga, jako powierzchownej, ograniczonej do wizualnej morfologii – i w tym sensie też ograniczającej – metody opisu. Spór z Greenbergiem stał się ważną siłą napędową pisarstwa Krauss, lecz trzeba podkreślić, że była to zarazem walka z uznanym wcześniej autorytetem „mistrza” – budowanie opozycji wobec myśli, która w punkcie wyjścia była jej bliska. W początkach swojej kariery, kiedy jako absolwentka Cambridge i uniwersytetu Harvarda Rosalind Krauss zaczynała pisać teksty o sztuce, formalistyczny język opisu, jaki znajdowała w tekstach Greenberga i Frieda, jawił jej się jako solidna alternatywa dla dominującego w prasie artystycznej, impresyjnego, „beletrystycznego” stylu krytyki. Wydawało się, że stanowi wzór ścisłej, obiektywnej, a przede wszystkim weryfikowalnej metody⁹⁹. Choć Krauss z czasem wielokrotnie kwestionowała przekonanie o trafności Greenbergowskich opisów, przyjęta przez nią optyka, koncentrująca się na wewnętrznej logice artystycznych form i procedur, pozostała w pewnej mierze kontynuacją tamtej formalnej dyscypliny, z właściwym jej dystansem wobec ekspresywności wiary w bezpośrednią ciągłość między sztuką a życiem.

Odmienność podejścia Krauss zaznaczyła się od początku w jej stosunku do minimalizmu, który przez Greenberga i Frieda został uznany za wyraz artystycznej negacji, inscenizowania estetycznej pustki¹⁰⁰. O ile Fried i Greenberg oceniali minimalistyczne prace jako przykład zbyt dosłownie pojętej redukcji, sprowadzającej formę artystyczną do czystej przedmiotowości, o tyle Krauss charakteryzowała tę twórczość jako nowy typ rzeźby, oddalającej się od tra-

⁹⁸ R. Krauss, *Formalism and Structuralism*, w: *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, eds. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois and B. Buchloh, London 2005, s. 33.

⁹⁹ *Challenging Art: Artforum 1962–1974*, s. 76–78; także: R. Krauss, *A View of Modernism*, w: eadem, *Perpetual Inventory*, s. 121.

¹⁰⁰ Zob. C. Greenberg, *Recentness of Sculpture*, s. 251.

dycyjnego pojęcia rzeźbiarskiego obiektu, a związanej w większym stopniu z percepcją miejsca, prowadzącej przestrzenną grę z widzem. Dzięki swej skali – stwierdzała – minimalistyczne obiekty oddziałują samą swoją fizyczną obecnością, często też nie dają jasnego obrazu swojej konstrukcji – jest ona tak rozłożona w przestrzeni, że aby wytworzyć sobie o niej pojęcie, trzeba obejść ją dokoła lub przejść między jej elementami. Wówczas „w grze perspektyw [...] geometrie abstrakcyjne ulegają ciągłej redefinicji za sprawą widzenia związanego z miejscem”¹⁰¹. W rezultacie „przestrzeń okazuje się funkcją czasu i *vice versa*”¹⁰². W rzeźbiarskich konstrukcjach Roberta Morrisa i Richarda Serry, Krauss dostrzegła nie tylko chłodną bezosobowość, całkowite wykluczenie psychologicznego wymiaru, ale też rodzaj antyidealistycznej, „antykartezjańskiej” postawy, kwestionującej autonomię wyobrażeniowego pojęcia przestrzeni względem materialnego, cielesnego podłoża widzenia. Inspiracją dla takiej wykładni minimalizmu była między innymi *Fenomenologia percepcji* Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Według francuskiego filozofa zakorzenione w zachodniej tradycji pojęcia reprezentacji opierają się na iluzorycznym wyobrażeniu pozaświatowej, czystej perspektywy oglądu i wewnętrznej (pozaczasowej) umysłowej przestrzeni. Tymczasem, w realnej percepcji nie mamy do czynienia z idealnymi kopiami rzeczy, rzeczywistość widziana nie jest po prostu czymś danym, ale w akcie percepcji współtworzonym. Widzialna przestrzeń otwiera się dla nas dzięki naszemu ciału, w sposób określony przez jego intencjonalność i właściwą mu strukturę obcowania ze światem. Realizacje minimal artu, w myśl interpretacji Krauss, były swoistą demonstracją tej tezy – domagając się zmiennych punktów patrzenia, unikając efektu pełnej uchwytności obiektu dostępnej z jednej „właściwej” perspektywy, podkreślały związek postrzegania z cielesnym wymiarem. Oferowały pewien test doświadczenia, percepcyjny i poznawczy eksperyment – i na tym polegała ich wartość. Według Krauss prace minimalistów – Donalda Judda, Roberta Morrisa,

¹⁰¹ R. Krauss, *Sense and Sensibility Reflection on post '60s sculpture*, „Artforum” 1973, No. 3, s. 50.

¹⁰² Ibidem.

Carla Andre, Richarda Serry, czy Sola LeWitta, podobnie zresztą jak abstrakcyjne obrazy Franka Stelli, nie tylko odwoływały się przy tym do refleksyjnej świadomości obecności widza, ale uświadamiały, że „znaczenie jest funkcją powierzchni” – nie jest ukrytą w dziele intencją, wyrazem prywatnego, psychologicznego „ja” twórcy, ale czymś, co jest konstytuowane w sferze „zewnętrzności”, w „publicznej” przestrzeni doświadczenia¹⁰³. Krytkowany przez Frieda „literalizm” minimalizmu, brak elementu estetycznej iluzji i kompozycyjnego skupienia, Krauss zinterpretowała tutaj pozytywnie, ujmując te cechy przez pryzmat strukturalistycznej koncepcji znaczenia. Zwracająca uwagę składnia tych prac – akcentowanie odrębności powtarzalnych (identycznych) elementów i przeniesienie akcentu na ich zewnętrzne relacje – bardziej niż chociażby w dziełach abstrakcyjnego ekspresjonizmu miało je upodabniać do jawnie znakowych, językowych konstrukcji, czynić je swoistą przestrzenią lektury.

Zainteresowanie przestrzennym i czasowym aspektem doświadczenia odbioru było niewątpliwie związane z tym, że Krauss od początku skupiała się przede wszystkim na problematyce nowoczesnej rzeźby – dziedzinie, która dla Greenberga, i w gruncie rzeczy również dla Frieda, pozostała w cieniu malarstwa. Refleksja nad rzeźbą i jej współczesnymi przekształceniami pozwalała inaczej spojrzeć na pojęcie medium, jako artystycznego tworzywa i związane z nim estetyczne konwencje. Choć zaproponowana przez Krauss w książce *Passages in Modern Sculpture* (1977) interpretacja rozwoju rzeźby dotyczyła na pozór jednej dziedziny sztuki, pojęcie rzeźby zostało w niej rozszerzone, tak by objąć *ready-mades* Marcela Duchampa, pop-artowskie obiekty, minimalistyczne konstrukcje, instalacje wideo i dzieła land-artu. Jak stwierdzała w niewiele późniejszym tekście *Rzeźba w poszerzonym polu* (1978), w sztuce XX wieku „kategorii rzeźby została nadana niemal nieskończona plastyczność”¹⁰⁴. Przyjęta przez Krauss perspektywa wyrasta tu wyraźnie z kontekstu współczesnych działań i ponownego namysłu nad spuścizną awan-

¹⁰³ Ibidem, s. 46. Zob. też: R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MA–London 1981, s. 266.

¹⁰⁴ Eadem, *Oryginalność awangardy*, s. 275.

gardy – realizacjami, których nie sposób już było rozpatrywać jako autonomicznej formy, bryły umieszczonej w neutralnej, abstrakcyjnej przestrzeni. Nieprzypadkowo rozważania zawarte w *Passages* rozpoczynają się od przywołania fragmentu filmu Siergieja Eisensteina *Październik*, w którym pomnikowe figury w hieratycznym bezruchu – symbolizujące stary porządek – zostały przeciwstawione dynamice filmowej przestrzeni. To pretekstowe w zasadzie odniesienie ma dodatkową, ukrytą motywację w zainteresowaniu filmem jako ważną dziedziną awangardowej twórczości, związaną z eksploracją czasowych i syntaktyczno-formalnych struktur. Zainteresowania filmem eksperymentalnym łączyły w tym czasie twórców – w tym również rzeźbiarzy, takich jak Richard Serra oraz młodych badaczy i krytyków sztuki, skupiających się na wieczornych pokazach w nowojorskim Anthology Film Archives; Krauss w latach 70. również była uczestniczką tych spotkań. Hołdem dla Eisensteina i dla artystycznego ducha awangardy był też, jak wiadomo, tytuł założonego przez Krauss wspólnie z Annette Michelson w 1976 roku magazynu „October”. Wracając do *Passages*, można powiedzieć, że wizualny argument Eisensteina, zgodnie z którym figuratywna forma pomnika i klasyczny posąg stają się relikdami przeszłości, mimo retorycznego uproszczenia, okazuje się bliski spojrzeniu Krauss na obszar współczesnej rzeźby. Nie tylko nieistotne stają się w jej ujęciu reprezentacyjne i mimetyczne funkcje rzeźby – zgodnie z utrwaloną już wówczas modernistyczną wykładnią¹⁰⁵, ale i pojęcie rzeźby okazuje się czymś otwartym i heterogenicznym, rozpiętym między teatrem, architekturą, pejzażem, formą obiektu-totemu a zwykłym przedmiotem.

W przedstawionej przez Krauss charakterystyce rozwoju nowoczesnej rzeźby nie może być zatem mowy o czystości medium, zgodnie z tym rozumieniem, jakie zawierała koncepcja Greenberga. Wspólnym jednak rysem tych przemian jest w jej ujęciu „przejście od statycznego, idealistycznie pojętego medium [rzeźby] do jej czasowego i materialnego pojęcia” – przejście, które inauguruje zdaniem Krauss twórczość Auguste’a Rodina, i którego prace minimalistów i sztuka

¹⁰⁵ Zob. C. Giedion-Welcker, *Modern Plastic Art*, New York 1955.

ziemi zdają się ostatecznym spełnieniem¹⁰⁶. Wykładnia ta ma w sobie jeszcze znamiona teleologizmu, od którego Krauss później będzie się dystansować¹⁰⁷. Jednak zwrócenie uwagi na fizyczny, materialny sposób istnienia formy w przestrzeni i czasowość rzeźby – aspekt, który w tradycyjnych interpretacjach, od czasu Gottholda Efraima Lessinga był pomijany – pozwala inaczej czytać wcześniejsze epizody w historii sztuki. Mówiąc o czasowości rzeźby, Krauss nie ma na myśli skondensowanej w dziele rzeźbiarskim narracji, ukazanej symultanicznie lub – zgodnie z klasyczną doktryną Lessinga – sprowadzonej do jednego „płodnego momentu”, ale poczucie zanurzenia w realnym strumieniu czasu¹⁰⁸. Konstrukcja rzeźbiarska może tworzyć własną przestrzeń, podporządkowywać sobie otoczenie, ale jej odrębność względem przestrzeni widza, realnego miejsca i czasu, jest zawsze niepełna, a granica nieoczywista. „Medium rzeźby – pisze Krauss – usytuowane jest osobliwie na styku między ruchem a bezruchem, pomiędzy czasem zatrzymanym a czasem, który płynie”¹⁰⁹. Ów ruch, który dostrzegamy w rzeźbie, jest związany z ruchem nas samych i naszego spojrzenia. Rzeźba, która wyłamuje się z jasnej przedstawieniowej logiki, która – jak to się dzieje według Krauss w dziełach Rodina – tworzy formy nieprzejrzyste narracyjnie, niedające się objąć i zrozumieć w jednym spojrzeniu, skłania w rezultacie do wielokrotnego, rozciągniętego w czasie odczytywania widocznych, kształtujących się na naszych oczach relacji¹¹⁰. Podobnie jest zdaniem Krauss w późniejszych asamblażowych konstrukcjach Pabla Picassa, w kubistycznej rzeźbie, czy w Tatlinowskich reliefach. Wszędzie tu rzeźba odwołuje się do percepcji z konieczności czasowej i fragmentarycznej, wymaga śledzenia powiązań między przestrzennymi elementami i płaszczyznami – nie odsyłając do jakiegoś idealnego wyobrażenia czy spajającej idei¹¹¹. W przypadku obiektów z pozoru

¹⁰⁶ R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, s. 282–283.

¹⁰⁷ Eadem, *Oryginalność awangardy*, s. 9–10. Zob. też: eadem, *A View of Modernism*, s. 124.

¹⁰⁸ Eadem, *Passages in Modern Sculpture*, s. 142.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 5.

¹¹⁰ Ibidem, s. 23.

¹¹¹ Ibidem, s. 51 i 55. Obok tej orientacji w nowoczesnej rzeźbie Krauss dostrzega też odwrotną tendencję, w której konstrukcja rzeźby ujawnia jednolity

pozbawionych formalnego zróżnicowania, sprawiających wrażenie jednorodnej, unitarnej formy – jak dzieła Constantina Brâncușiego – forma okazuje się z kolei tak zamknięta i nieprzenikniona, że zwrótnie kieruje uwagę na naszą własną percepcję i przestrzenny kontekst jako warunek odbioru¹¹². Pisząc o rzeźbach Brâncușiego, Krauss podkreślała nie tyle – zauważane zwykle w komentarzach na temat jego prac – wrażenie idealności form, ich abstrakcyjnej czystości, co aurę technicznej precyzji i mechaniczności, wielokrotne powtarzanie przez artystę tych samych form, jak również cechy decydujące o ich powiązaniu z szerszą, otaczającą przestrzenią (połykliwość gładkich, metalicznych powierzchni i tworzone przez artystę cokoły rzeźb). Dzieło Brâncușiego, obok Duchampowskich *ready-mades*, jawi się z tego względu jako zapowiedź minimalistycznych eksperymentów Morrisa, Serry i Carla Andre, w których tematem rzeźby jest całościowe doświadczenie przestrzeni i które przenoszą ciężar uwagi z całościowego estetycznego efektu na „sposób, w jaki są wytworzone”¹¹³.

W zawartych w *Passages* rozważaniach, obejmujących różne tendencje i nurty artystyczne XX wieku, zaznacza się już typowa dla przyjętej przez Krauss strukturalnej metody chęć „dotarcia do sposobu, w jaki rzeczy znaczą”¹¹⁴ – uchwycenia ich specyficznej organizacji i sposobu istnienia. W strukturalno-semiotycznym myśleniu Krauss, która często w swoich tekstach powołuje się na koncepcje Rolanda Barthes’a, szczególnie ważne okazuje się przy tym zwrócenie uwagi na materialność *signifiant* – na zmysłową i czasową obecność znaczącego, który nie tyle odsyła do określonego *signifié* czy kodu kulturowego, co raczej generuje poczucie „znaczącości” – sensu otwartego, który jak pisał Barthes, „porusza się (oscyluje) pojawiając się i znikając”¹¹⁵. Choć w pisarstwie Krauss można zauważyć

i wizualnie czytelną zasadę organizacji – czego przykładem są zwłaszcza realizacje z kręgu konstruktywizmu, sprawiające wrażenie konkretyzacji idealnych myślowych struktur, matematycznych modeli. Ibidem, s. 58–66.

¹¹² Ibidem, s. 103.

¹¹³ Ibidem, s. 76 i 279.

¹¹⁴ Zob. R. Krauss, *Oryginalność awangardy*, s. 12.

¹¹⁵ Zob. R. Barthes, *Trzeci sens*, tłum. R. Wyborski, „Kino” 1971, nr 11, s. 40–41.

różne teoretyczne źródła inspiracji: fenomenologiczne, strukturalistyczne, psychoanalityczne i dekonstrukcyjne – odpowiadające, jak twierdzi David Carrier, kolejnym etapom rozwoju jej myśli¹¹⁶ – to łączą się one w dwu podstawowych tendencjach: w krytycznej próbie rozpoznania wewnętrznych, strukturalnych uwarunkowań modernistycznego dyskursu o sztuce – jego ogólnych reguł, które stara się ona zdekonstruować i po części odrzucić, oraz w dążeniu do stworzenia nowego języka opisu dzieł, uchwycenia zachodzących w nich procesów konstytuowania znaczeń, zmysłowych sensów, których odbiorca staje się uczestnikiem. Choć w tym pierwszym kontekście, przy użyciu strukturalno-semiotycznych narzędzi, Krauss zdaje się sprowadzać modernizm do określonego systemu artystycznych kodów, podważając wyobrażenie o ich „naturalności” i prymarności¹¹⁷, to przedmiotem jej artystycznych zainteresowań są przede wszystkim działania, które w swojej fenomenologicznej i znaczeniowej organizacji zaprzeczają prostej kodyfikowalności i redukcji formy do narzędzia przekazu. Nacisk położony na materialną obecność *signifiant*, nieprzejrzystość znaku, wydaje się w tym kontekście przedłużeniem modernistycznej, antymimetycznej koncepcji sztuki, kładącej nacisk na swoistość medium i cechujący je brak transparencji. Pojęcie medium traci tu jednak względną prostotę, jaką cechowało się w refleksji na temat malarstwa u Greenberga czy Frieda.

Jeśli uznać, jak sugerują niektóre twierdzenia Krauss, że medium rzeźby staje się przestrzeń i jej cielesne doświadczenie przez widza¹¹⁸, to trudno mówić o stałych regułach wpisanych w jego sposób funkcjonowania – odmiennie niż w zakładanej przez Greenberga charakterystyce medium malarskiego, związanej z oddziaływaniem malarskiej płaszczyzny. Modernistyczna „nieprzejrzystość” medium nabiera w tym ujęciu innego znaczenia – nie odnosi się już jedynie do braku przedstawieniowej iluzji i wydobycia w zamian material-

¹¹⁶ D. Carrier, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism. From Formalism to Beyond Postmodernism*, Westport, CT–London 2002.

¹¹⁷ Zob. zwłaszcza teksty Rosalind Krauss, *Siatki i Oryginalność awangardy*, w: eadem, *Oryginalność awangardy i inne mity*.

¹¹⁸ Eadem, *Richard Serra: Sculpture*, w: *Richard Serra*, eds. H. Foster and G. Hughes, Cambridge, MA–London 2001, s. 140.

ności artystycznych środków, ale do nieredukowalnej konkretności zdarzenia, zmysłowej obecności znaku i cielesnej nieprzejrzystości doświadczającego podmiotu. W opozycji do stanowiska Frieda i wyrażanego przez niego ideału epifanicznego, bezpośredniego doświadczenia dzieła, mającego być odpowiedzią na skupioną uważność widza, Krauss akcentowała właśnie ów brak wewnętrznej jedności, rozumianej jako czasowa synteza. Estetycznie ubogie, powtórzeniowe struktury w minimalistycznych konstrukcjach, filmie eksperymentalnym, czy w sztuce performance, uwidaczniały, zgodnie z jej oceną, przede wszystkim własny sytuacyjny charakter i procesualność. Odbiorca rzeźby, stając się „współodpowiedzialnym za kierunek własnej »wędrówki« przez czas, stawał się automatycznie jej wykonawcą (*performer*)”¹¹⁹. W abstrakcyjnych przestrzennych realizacjach Roberta Smithsona i Richarda Serry medium i tematem (*subject*) okazywała się zdaniem Krauss nasza własna cielesność, pojęta jako przedobiektywne podłoże znaczenia¹²⁰. Doświadczenie tych prac uświadamiało odbiorcy „ekscentryczność” jego pozycji – stwarzało poczucie braku fizycznego i psychicznego „centrum”¹²¹. Krauss widziała w tym jak gdyby potwierdzenie strukturalistycznej koncepcji podmiotu, zgodnie z którą podmiot nie jest źródłową jednością „prywatnych” znaczeń, ale pozostaje funkcją języka. Stając się sobą przez swoją obecność i działanie w świecie zewnętrznym, podmiot od początku pozostaje wewnętrznie podzielony i nietożsamy¹²².

Przyjmując za punkt wyjścia „antyformalne”, antywizualne działania w amerykańskiej sztuce przełomu lat 60. i 70., Krauss występowała przede wszystkim przeciwko „idealistycznemu mitowi” modernizmu (zauważanemu przez nią między innymi w *Art and Objecthood* Frieda)¹²³ – przeciw idealizującym koncepcjom formy, zakorzenionym w estetycznych interpretacjach nowoczesnej sztuki. Rozwinięciem tego krytycznego projektu była między innymi na-

¹¹⁹ Eadem, *Passages in Modern Sculpture*, s. 221.

¹²⁰ Eadem, *Richard Serra, tłumaczenie*, w: *Oryginalność awangardy i inne mity*, s. 262–273.

¹²¹ Ibidem, s. 272. Zob. też: R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, s. 279–280.

¹²² Eadem, *Passages in Modern Sculpture*, s. 270.

¹²³ Ibidem, s. 242.

wiążąca do koncepcji surrealizmu i „niskiego materializmu” Georges’a Bataille’a rewizja obrazu nowoczesnej sztuki, zaproponowana w ramach wystawy i książki *L’Informe: mode d’emploi* (1996)¹²⁴ oraz w *The Optical Unconscious* (1993). Głównym celem krytyki w obu tych pracach stał się kwestionowany przez Krauss modernistyczny i formalistyczny ideał „czystej optyczności”. W ideale tym zbiega się, zdaniem Krauss, idealistyczna koncepcja podmiotu i doświadczenia, sprowadzonego do momentu czystego, bezpośredniego oglądu, oraz wyobrażenie dzieła sztuki jako zamkniętej w sobie, samowystarczalnej rzeczywistości, odciętej od zewnętrznego świata. Modernistyczny, abstrakcyjny obraz, jako płaszczyzna tak cenionej przez Greenberga i Frieda „czysto optycznej iluzji”, stawał się projekcją podmiotu, zredukowanego do czystego, bezinteresownego spojrzenia. To zabsolutyzowane „czyste widzenie” – począwszy od impresjonistów, aż po pejzaże i kompozycje Pieta Mondriana, było, jak twierdzi Krauss, wyjściową podstawą nowoczesnego („siatkówkowego”) malarstwa i strukturalną ramą obrazu, traktowanego jako zapis widzenia i jako przedmiot do oglądania¹²⁵. Widzenie empiryczne zostało w rezultacie uwięzione wewnątrz tak określonego pola wizualnego – pozbawionego pamięci i czasu, potencjalnie otwartego – ale zarazem ograniczonego wykluczającą, ideologiczną ramą¹²⁶. Strukturę tego pola może ilustrować zdaniem Krauss renesansowa konstrukcja perspektywy, oparta na modelu monokularowego, nieruchomego widzenia. Znajdujące się w centrum tej konstrukcji oko, „wiecznie skoncentrowane i otwarte, patrzy wiecznie w głąb piramidy widzenia”¹²⁷, zaś w czystej, abstrakcyjnej powierzchni obrazu, w miejscu projekcji-ekranu, znajduje ono potwierdzenie swojej źródłowej mocy czy też – w terminologii Lacana – swojego pragnienia. W estetycznych opisach Greenberga i Frieda, mówiących o pochła-

¹²⁴ R. Krauss, Y.-A. Bois, *L’Informe: mode d’emploi*, Paris 1996.

¹²⁵ R. Krauss, *Optyczna podświadomość*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones” 2005, t. 16, s. 234–243.

¹²⁶ Ibidem, s. 243.

¹²⁷ R. Krauss, *The Blink of an Eye*, w: *The States of Theory. History, Art, and Critical Discourse*, ed. D. Carroll, Stanford 1990, s. 176.

niającym wizualnym doświadczeniu i poczuciu jedności obrazu, Krauss znajduje typowy wyraz takiego myślenia:

Jesteś przywołany i skupiony w jednym punkcie w kontinuum trwania. Obraz czyni to chcąc nie chcąc, niezależnie od tego, o co się w danym momencie troszczysz; samo spojrzenie nań wywołuje postawę potrzebną, by go docenić. Cały stajesz się uwagą, co oznacza, że na chwilę stajesz się bezinteresowny i w pewnym sensie całkowicie identyfikujesz się z przedmiotem swojej uwagi. [...] Obraz powtarza swoją momentalną jedność niczym usta powtarzające jedno słowo¹²⁸.

Komentarz Greenberga odnosi się tu ogólnie do abstrakcyjnego malarstwa, bez przywoływania konkretnych dzieł. W podobnym pojęciu wizualnej bezpośredniości i pełni, w której zostaje zniesiona wszelka materialna „reszta”, Krauss rozpoznaje paradygmatyczny dla modernizmu, idealistyczny myślowy schemat. Nieprzypadkowo alternatywę dla tego modelu znajduje ona w działaniach surrealistów i w twórczości Duchampa, którą w całości interpretuje jako dekonstrukcję modernistycznego optycznego modelu – zwracając uwagę na wewnętrzną nieprzejrzystość, cielesność i czasowość widzenia, na zawarty w nim moment „ślepoty”¹²⁹.

Uznanie myśli Greenberga za wzorcowy wyraz modernistycznego ideału „czystej optyczności” jest jednak ze strony Krauss pewnym uproszczeniem – ideał ten wybija się w jego tekstach wyraźniej dopiero w latach 50., w kontekście rozważań nad nurtem „abstrakcji pomalarskiej”, podczas gdy równocześnie w jego myśleniu równie silne było – punktowane także krytycznie przez Krauss – dążenie do „uprzedmiotowienia składników medium”, sprowadzenia ich w pozytywistycznym sensie do konkretnych, materialnych wyznaczników obrazu¹³⁰. Analizy Greenberga, skupione na formalnych zasadach organizacji opisywanych przez niego dzieł oraz zmysłowych efektach malarskiej materii, nie zawsze łatwo dają się przyporząd-

¹²⁸ C. Greenberg, *The Case for Abstract Art*, w: CEC, Vol. 4, s. 81.

¹²⁹ R. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, MA–London 1993, s. 95–146.

¹³⁰ Eadem, „A Voyage on the North Sea”. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 1999, s. 27–29.

kować do idealistycznego modelu czystego, całkowicie odcielesnionego widzenia. Choć ich przedmiotem jest malarstwo, nie ignorują one jego materialnego, konkretnego wymiaru. Podkreślany przez Rosalind Krauss dystans wobec koncepcji Greenberga niekiedy nie jest tak przepastny, jak autorka sugeruje. Porównując na przykład ich analizy dotyczące kubistycznych kolaży, zauważymy być może mniej istotnych różnic niż analogii. Greenberg, starając się uchwycić wewnętrzną logikę i specyfikę wizualnego oddziaływania kubistycznych obrazów, opisał ją w kategoriach wizualnej gry z efektem płaskości i malarską iluzją. Krauss, podkreślając wizualną nieuchwytność dosłownie pojętej płaszczyzny obrazu, określiła ich formalną zasadę jako grę obecności i nieobecności – tłumacząc ją w semiotycznych terminach znaczenia i reprezentacji¹³¹. Obydwoje przy tym konsekwentnie bronili się przed interpretacją kubistycznych kolaży jako formy referencjalnego odniesienia do zewnętrznej rzeczywistości – zakładając, że formalna logika działania jest ważniejsza niż możliwe do wskazania, „ostateczne znaczone”.

Wyjście Krauss poza wzrokocentryczne i piktorialne ograniczenia wcześniejszej formalistycznej krytyki sztuki stanowiło, zgodnie z jej słowami, wyjście ku „szerszej modernistycznej wrażliwości”¹³² – bliższe optyce, jaką Leo Steinberg przyjmował w *Other Criteria*, niż poglądom Greenberga¹³³. To, co wyraża się jako „antyformalistyczne” nastawienie Krauss – związane z odrzuceniem idei czystej formy, wizualnej sublimacji i estetycznej jedności – w sensie retorycznym i strategicznym kulminowało w jej antagonizmie wobec stanowiska Greenberga. Nieprzypadkowo też odczytanie na nowo intelektualnej i artystycznej spuścizny surrealizmu – pominiętej i zlekceważonej przez Greenberga – miało w tym sporze istotne znaczenie. W ma-

¹³¹ Zob. C. Greenberg, *Collage*, w: idem, *Art and Culture. Critical Essays*, Boston 1961. Zob. R. Krauss, *W imię Picassa*, w: eadem, *Oryginalność awangardy*, s. 38–47. Krauss pozytywnie, choć zdawkowo, odnosi się do artykułu Greenberga w tekście *Formalism and Structuralism*, s. 33.

¹³² R. Krauss, *A View of Modernism*, w: *Perpetual Inventory*, s. 122–123.

¹³³ Zob. eadem, *The Slung Leg Hypothesis*, „October” 2011, Vol. 136, s. 221. Bliski związek z perspektywą Steinberga, jako alternatywą dla dominującego głosu autora *Modernist Painting*, podkreśla też David Carrier, op. cit., s. 36–37.

terialistycznym podejściu Krauss, analogicznie do bliskiego jej myśleniu Bataille'a, wyczulenie na materialną realność i „nieprzejrzystość” zjawisk łączy się z uwrażliwieniem na logikę formalnych operacji i strukturalizujących je sił. Pod tym względem myślenie Krauss wciąż jest próbą uchwycenia jednostkowości sztuki w specyfice jej własnych, odkrywanych przez nią i w niej rozwijanych procedur. Choć punktem wyjścia koncepcji Krauss była sztuka lat 60. i 70. – interpretowana częstokroć przez pryzmat dążenia do „dematerializacji” i odprzedmiotowienia¹³⁴ – Krauss nie przyjęła nigdy konceptualnej wykładni „sztuki jako idei”. Nawet w obrębie tendencji konceptualnych interesowała ją raczej rola medium przekazu i związane z jego specyficznym użyciem reguły¹³⁵. Przez ostatnią dekadę, zwracając się ku działaniom odkrywającym na nowo anachroniczne lub zapomniane medialne techniki, Krauss występowała przeciwko wykreowanemu przez konceptualizm „uogólnionemu pojęciu sztuki” (*art in general*)¹³⁶. Jej krytyczne stanowisko w tej kwestii stanowi odpowiedź na zauważane przez nią upodobnianie się artystycznych strategii i technik marketingowych – proces, w którym sztuka staje się częścią współczesnej kultury spektaklu. W owym oporze przed redukcją artystycznego działania do skutecznej i efektywnej formy przekazu, podkreślanii potrzeby odkrywania w artystycznych działaniach (i w ich technikach) innych postaci znaczenia, można widzieć nową wersję Greenbergowskiego sprzeciwu wobec uproszczeń i pokupności kiczu. Być może w tym właśnie oporze, nakazującym odrzucić również to, co w założeniach Greenberga uległo banalizacji, Krauss pozostała konsekwentną „greenbergianistką”.

¹³⁴ L. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley–Los Angeles–London 1973.

¹³⁵ R. Krauss, *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry” 1999, Vol. 25, No. 2, s. 294–296.

¹³⁶ Eadem, „A Voyage on the North Sea”, s. 10–11 i 20. Na temat współczesnego muzeum jako przestrzeni spektaklu zob. też: eadem, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, „October” 1990, Vol. 54. Na temat przywiązania Krauss do pojęcia medium i jego redefinicji zob. też: A. Rejniak-Majewska, „Kondycja postmedialna” i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss, w: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010, s. 42–52.

Zakończenie

Przedstawione tu epizody z historii nowoczesnej krytyki sztuki to w istocie historie walk o autorytet. Stawką był w nich autorytet słowa wobec obrazu, spojrzenia wobec zmysłowej formy i płynnych wrażeń. Chodziło jednak także wprost o autorytet krytyka – o znaczenie jego ocen i jego głosu w dyskusji o sztuce, o przekonującą siłę argumentów i spójność wizji. Wreszcie, dla modernistów w pierwszych dekadach XX wieku i dla Clementa Greenberga w połowie tego stulecia celem było narzucenie kulturowego autorytetu nowoczesnej sztuki – przedstawienie jej wewnętrznej logiki i samoistnej wartości, umocowanie w solidnych ramach tradycji. Formalistyczna dyscyplina myślenia była ważnym elementem tych starań, bo pozwalała wierzyć w solidne, empiryczne ugruntowanie krytycznego dyskursu, w weryfikowalność estetycznych ocen i ich zakorzenienie w bezpośrednim doświadczeniu sztuki.

Kiedy jednak konceptualny artysta Joseph Kosuth pod koniec lat 60. stwierdził, że „sztuka formalistyczna” i krytyka Greenberga to „straż przednia dekoracji”¹, było jasne, że wypracowanego na tych zasadach autorytetu nie da się dłużej utrzymać. Jego więź z żywym nurtem współczesnej sztuki już wcześniej zresztą zdążyła osłabnąć. Walka o autorytet zawsze jest walką o symboliczną i realną władzę, Kosuth zaś, chcąc przyznać twórcy suwerenną moc definiowania sztuki, mimowolnie obnażał cały ten retoryczny i instytucjonalny mechanizm. Choć projekt konceptualizmu był kompletnym zaprzeczeniem estetycznej koncepcji Greenberga, to jednak w swojej próbie narzucenia ogólnego, uniwersalnego pojęcia sztuki był do niej

¹ J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, tłum. U. Niklas, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, red. S. Morawski, Warszawa 1987, s. 244.

bliźniaczo podobny². Analogiczną zależność przez opozycję można zauważyć od lat 70. w głównym nurcie anglo-amerykańskiej teorii i krytyki sztuki, w której „postmodernizm, jeśli miał być czymś zgodnym, to oznaczał antyformalizm i postgreenbergianizm”³. W kręgu magazynu „October” oraz w programie krytycznego postmodernizmu Hala Fostera odrzucenie dogmatycznej Greenbergowskiej wizji modernizmu stało się punktem wyjścia rewizji nowoczesnego kanonu i jego krytycznych podstaw⁴. Gdy mowa o autorytetach, z dzisiejszej perspektywy trudno jednak nie docenić krytycznego prymatu „Octobera” w wyznaczaniu nowych hierarchii i tworzeniu hegemonicznego obrazu współczesnej historii sztuki⁵.

W dyskusjach nad obecną kondycją krytyki często przeciwstawia się charakterystyczne dla Greenberga poczucie wewnętrznej pewności artystycznych ocen – jego wiarę w moc doświadczenia, teoretycznej nieprzejrzystości współczesnych tekstów o sztuce⁶. W sytuacji gdy bezpośrednie, jednostkowe oceny w świecie sztuki należą już do rzadkości, ginąc w złożonych interpretacjach, przykład postawy Greenberga jest przypomniany z pewną nutą nostalgii, ze względu na wymowność i czytelność jego opinii. Ten aspekt stanowiska Greenberga wydobyl w szczególności Thierry de Duve, stając w obronie tego, co stanowi w jego pojęciu niesprowadzalny do

² H. Osborne, *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*, London–New York 2013, s. 49–50.

³ R. Storr, *No Joy in Mudville: Greenberg's Modernism Then and Now*, w: *Modern Art and Popular Culture. Readings in High and Low*, eds. K. Varmedoe and A. Gopnik, New York 1990, s. 181.

⁴ Zob. H. Foster, *Introduction*, w: *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, New York 1983, s. xvi.

⁵ Zob. monumentalną syntezę na temat historii sztuki XX wieku: *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, eds. H. Foster, R. Krauss, Y-A. Bois and B. Buchloh, London 2005. Praca ta, powstała jako podsumowanie historii sztuki XX wieku, zdradza znaczną stronniczość, zwłaszcza w odniesieniu do założonej geografii sztuki nowoczesnej i uprzywilejowania transatlantyckiej perspektywy.

⁶ Zob. J. Elkins, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts. Art History as Writing*, College Station, PA 1997, s. 152–153; *The State of Art Criticism*, ed. J. Elkins, New York 2008, s. 192; P. Juszkiewicz, *Malarstwo w poszukiwaniu języka, język w poszukiwaniu malarstwa*, „Artium Quaestiones” 2000, t. 11, s. 227–228.

dyskursywnej argumentacji – estetyczny moment odbioru sztuki. Autor książki *Kant after Duchamp* nie podpisuje się rzecz jasna pod rygorystycznymi założeniami Greenbergowskiej wizji modernizmu, ograniczającymi pojęcie sztuki do tradycyjnych dziedzin malarstwa i rzeźby. Nie zgadza się jednak z teoretycznymi konkluzjami instytucjonalnej teorii sztuki, pomijającej perspektywę indywidualnej oceny i doświadczenia. Greenberg pozostaje w oczach de Duve’a przede wszystkim krytykiem, który przez sugestywność opisów i wyrażające się w nich uznanie jest w stanie skłonić innych do zainteresowania się danym dziełem, do uważnego kontaktu i własnej, samodzielnej oceny⁷. Jak bowiem autor *Art and Culture* stwierdzał: „[...] krytyk pokierować może czyjąś uwagą, ale każdy patrzeć będzie za siebie. Krytycy mają moc sterowania uwagą, co nie jest jednak dokładnie tym samym co moc kształtowania smaku”⁸. Intencją teoretycznego projektu de Duve’a miałyby być odzyskanie tego poczucia podmiotowej wolności sądzienia – które dostrzega on w pracy Greenberga.

W swoich rozważaniach na temat pracy amerykańskiego krytyka de Duve zauważa, że jego estetyczne oceny często wykraczały poza jego własne ogólne założenia dotyczące modernistycznego malarstwa – opierały się na jednostkowym doświadczeniu, nie na przyjętych regułach. Zdaniem de Duve’a pułapką Greenbergowskiego myślenia było jednak złudzenie obiektywizmu. W założeniach autora *Modernist Painting* sąd estetyczny nie może „zostać oddzielony od swojego przedmiotu”, nie może się wewnętrznie „podwajać”⁹. Podobnie jak w całej anglo-amerykańskiej tradycji formalizmu, w podejściu tym kryło się przeświadczenie o wewnętrznym związku estetycznej oceny i postrzeżenia, bezpośredniego doświadczenia konkretnej formy. Czy jednak aby zając stanowisko – wyrazić subiektywną estetyczną ocenę, która rościłaby sobie prawa do szerszego uznania – jest konieczna przedmiotowa podstawa w postaci wi-

⁷ Th. de Duve, *Clement Greenberg between the Lines*, transl. B. Holmes, Paris 1996, s. 19–33.

⁸ C. Greenberg, *Interview conducted by Lily Leino: Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4, ed. J. O’Brian, Chicago–London 1986, s. 309.

⁹ Idem, *Judgment and the Esthetic Object*, w: *Clement Greenberg: Late Writings*, ed. R. C. Morgan, London 2003, s. 41.

zualnej formy, dającej się uchwycić w jednym spojrzeniu? De Duve odrzuca to Greenbergowskie „zamrożenie doktryny wokół paruzji czystej optyczności”¹⁰ i towarzyszące mu złudne poczucie obiektywizmu. Interesuje go raczej nieuchwytny, refleksyjny moment sądu, wyrażający się w jednostkowym uznaniu i rozpoznaniu, że coś jest godne miana sztuki. Ów moment estetycznej refleksji jest istotnym elementem w podjętej przez belgijskiego krytyka przewrotnej, spekulatywnej próbie powiązania filozofii Immanuela Kanta z twórczością Marcela Duchampa, w której stara się on przekonać, że artystyczne gesty, w swoim sytuacyjnym ułożeniu także mogą apelować do tego typu estetycznej oceny, a nawet się jej domagać. Jeśli według Greenberga „jakość, sukces i wartość sztuki formalnej” są zawsze efektem intuicyjnych decyzji twórcy – „ich intensywności i spójności”¹¹ – to de Duve znajduje analogiczne cechy w decyzjach Duchampa, które nie dotyczyły wprawdzie wizualnej formy, lecz przy skromnych środkach i zabiegach stwarzały możliwość otwarcia i przededefiniowania pozornie ustalonych pojęć i sytuacji.

Bezinteresowna lekkość i urok Duchampowskich konceptów i interwencji, o których pisze Thierry de Duve, nie doprowadza nas jednak do perspektywy bardziej „bezpośredniego” doświadczenia sztuki ani też bardziej bezpośredniej oceny. W istocie, szczegółowe rekonstrukcje de Duve’a, ukazujące intelektualne i sytuacyjne konteksty owych artystycznych gestów, tworzą informacyjnie gęstą opowieść – raczej unaocniają ich zdarzeniowość oraz skupiającą się w nich grę sensów, niż odsyłają do istniejącego poza nią „dzieła”. Archeologiczna, badawcza praca może być więc formą estetycznej aktualizacji – podstawą immanentnej dla pisania i myślenia o sztuce oceny, ale nie da się w ten sposób ograniczyć zarzucanego współczesnej krytyce słownego „nadmiaru”¹². De Duve, porównując siebie z Greenbergiem, stwierdza z pewną goryczą, że w przeciwieństwie do amerykańskiego krytyka „sądzi powoli”¹³. Podobne „powolne są-

¹⁰ Th. de Duve, op. cit., s. 23.

¹¹ C. Greenberg, *Konwencja i inwencja*, w: *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, red. G. Dziamski, tłum. G. Dziamski i M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006, s. 113–114.

¹² Zob. J. Elkins, *What Happened to Art Criticism?*, Chicago 2003, s. 2–7.

¹³ Th. de Duve, op. cit., s. 35.

dzenie” – jak dodaje Stephen Melville – jest dziś nieuchronne, w tym sensie, że bez wiedzy o kontekście oraz rozumienia znaczeniowych odniesień nie jesteśmy w stanie uchwycić większości współczesnej (i dawnej) sztuki i jej samodzielnie ocenić¹⁴.

Niemożliwy wydaje się więc powrót do naiwnej wiary Greenberga w nieomyślność „czystego spojrzenia” i prostotę wizualnej oceny. Wizualna bezpośredniość – jak jesteśmy dziś tego świadomi – jako taka jest wytworem rozmaitych zapośredniczeń: efektem wykształconego subiektywnego nastawienia, kulturowej czy technologicznej ramy. Wizja pełnej, czystej, bezinteresownej percepcji, którą zakładał estetyczny formalizm, na dłuższą metę nie daje się utrzymać. Nieprzypadkowo opowieść zawarta w tej książce zaczyna się od modernistycznego poszukiwania „autonomii widzenia”, a kończy na argumentacji Rosalind Krauss, zmierzającej do dekonstrukcji mitu „czystej optyczności”. Dla większości formalistów oderwany, „czysty” ogląd, niepodporządkowany cielesnym i praktycznym potrzebom, był swoistym potwierdzeniem podmiotowej wolności i zarazem wewnętrznej, subiektywnej kontroli. Krauss, podobnie jak wielu innych autorów, dostrzegła stojącą za tym optycznym modelem idealistyczną konstrukcję podmiotu jako czystej obecności, „ja” niezmiennego, jednolitego i bezcielesnego. „Czyste widzenie” to projekcja pustej świadomości, potwierdzenie jej autonomii, lub raczej jej izolacji. W swoim antyidealistycznym podejściu Krauss podkreśla i demistyfikuje udział owego „mitu” w modernistycznej twórczości, pokazując, że w praktyce ów idealny model widzenia jest nieosiągalny, że u podłoża realnego widzenia działają inne – libidinalne, nieświadome reguły.

Oskarżenia o naiwny idealizm nie wyczerpują jednak moim zdaniem problematyki, jaka mieści się w formalistycznej refleksji nad sztuką i jej doświadczeniem. Jak próbowałam pokazać w tej książce, formalistyczną metodę opisu i związaną z nią formę oglądu wyróżnia dążenie do ścisłości i obiektywizmu, lecz jest ona przy tym również praktyką uważności, skupienia na zjawiskowej postaci dzieła,

¹⁴ S. Melville, *Kant after Greenberg*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1998, Vol. 56, No. 1, s. 68–69.

w którym chodzi o uchwycenie właściwych jej wewnętrznych różnicowań, odkrycie jej wewnętrznej prawidłowości i sensu. Ów ogłąd w tekstach krytyków-formalistów to często poszukiwanie języka, który pozwoliłby nazwać i uchwycić owe formalne relacje i wrażeniowe niuanse; to także uświadamianie sobie „oporu materii”, która nie daje się łatwo zamknąć w gotowych terminach. Formalistyczna metoda krytycznego opisu jest tylko w słabym sensie „metoda” – jeśli metodę rozumieć jako drogę do systematycznego opanowania i racjonalizacji wybranego przedmiotu. W pracach Heinricha Wölfflina i Aloisa Rieglę, w wielu tekstach Greenberga – o ile nie ucieka się on do poręcznych, wypracowanych przez siebie wcześniej klasyfikacyjnych schematów – metoda ta jest formą fenomenologicznych eksploracji i autorefleksyjną analizą widzenia, którego pole zostało co prawda zawężone, lecz nie jest ono puste i bezcielesne.

Modernistyczna tradycja formalizmu w krytyce sztuki pozostawała rozpięta między dążeniem do profesjonalizmu – bezosobowego dystansu i jasnych sądów – a wzorcem bezinteresownego, kontemplacyjnego doświadczenia spełniającego się w akcie estetycznego oglądu. W obydwu tych nastawieniach można widzieć rodzaj ograniczającej podmiotowej dyscypliny, kładącej nacisk na samoświadomość i autonomię – co dostrzegali zarówno ich zwolennicy, jak i krytycy. Pojęcia, jakimi operowała formalistyczna krytyka, można widzieć jako element szerszego, toczącego się w nowoczesności sporu dotyczącego nie tylko sztuki, ale ludzkiej zmysłowości i dostępnych modalności percepcji. Jak próbowałam pokazać, stanowiska twórców formalistycznej estetyki i teorii sztuki, mimo wspólnych założeń, były dalekie w odniesieniu do tych problemów od jednoznaczności. Sądzę, że wnikliwe historyczne spojrzenie na formalne koncepcje sztuki i towarzyszące im epistemiczne założenia dotyczące mechanizmów percepcji mogłoby wciąż jeszcze przynieść nowe odkrycia. Z obecnej perspektywy wyobrażenie o profesjonalizmie formalnej metody, jak i formalistyczne pojęcia widzenia i „bezpośredniego doświadczenia” nie dają się już zapewne utrzymać¹⁵. Mimo to,

¹⁵ Jak pisał Paul de Man, „doświadczenie obecności”, tak samo jak jego „bezpośrednie wyrażenie”, stanowi „filozoficzną niemożliwość”. P. de Man, *Criticism*

dziedzictwo formalistycznej krytyki sztuki – rozumiane jako pewien typ uważności, związany ze świadomością przedstawieniowej „nieprzezroczystości” obrazu i znaczenia jego materii, może być cennym elementem we współczesnej refleksji nad sztuką, zwłaszcza nad jej obecnym intermedialnym pejzażem.

and Crisis, w: idem, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis 1983, s. 9.

Bibliografia

- A Modern Book of Esthetics*, ed. M. Rader, New York 1960.
- A Roger Fry Reader*, ed. Ch. Reed, Chicago 1997.
- Abstract Expressionism: The Critical Developments*, ed. M. Auping, Albright-Knox 1989.
- Adorno Th. W., *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Warszawa 1974.
- Anderson R. M., *Polemics or Philosophy? Musical Pathology in Eduard Hanslick's "Vom Musikalisch-Schönen"*, „Musical Times” 2013, Vol. 154, No. 1924, s. 65–76.
- Antropologia kultury wizualnej*, red. I. Kurz i Ł. Zaremba, Warszawa 2012.
- Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, eds. Ch. Harrison and P. Wood, Oxford–Cambridge 1992.
- Art Made Modern. Roger Fry's Vision of Art*, ed. Ch. Green, London 1999.
- Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, eds. H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois and B. Buchloh, London 2005.
- Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969.
- Babbitt I., *The New Laokoon*, Boston–New York 1910.
- Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, ed. J. P. O'Neill, New York 1990.
- Barr Jr. A. H., *Cubism and Abstract Art*, with a foreword by R. Rosenblum (reprint), New York 1964.
- Barr Jr. A. H., *Russian Diary*, „October” 1978, Vol. 7, s. 10–51.
- Barr Jr. A. H., *What is Modern Painting*, New York 1943.
- Barthes R., *Trzeci sens*, tłum. R. Wyborski, „Kino” 1971, nr 11, s. 37–41.
- Bell C., *Art*, New York 1958.
- Bell C., *Post-Impressionism and Aesthetics*, „The Burlington Magazine for Connoisseurs” 1913, Vol. 22, No. 118, s. 228–229.
- Belting H., *The Invisible Masterpiece*, transl. H. Atkins, London 2001.
- Benjamin W., *Illuminations*, ed. H. Arendt, New York 1969.
- Berenson B., *The Italian Painters of the Renaissance*, London 1966.
- Berenson B., *The Study and Criticism of Italian Art*, London 1901.
- Bergson H., *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, tłum. R. Weksler-Waszkinel, Kraków 2006.

- Bersani L., Dutoit U., *Arts of Impoverishment. Beckett, Rothko, Resnais*, Cambridge, MA–London 1993.
- Bois Y.-A., *Whose Formalism?*, „Art Bulletin” 1996, Vol. 78, No. 1, s. 10–12.
- Bois Y.-A., Krauss R., *Formless. A User’s Guide*, New York 1997.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2003.
- Burgin V., *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, NJ 1986.
- Cage J., *O Robercie Rauschenbergu, artyście i jego dziele*, tłum. J. Jarniewicz, „Literatura na Świecie” 1996, nr 1–2, s. 123–137.
- Cage J., *Tematy-wariacje*, tłum. J. Jarniewicz, „Literatura na Świecie” 1996, nr 1–2, s. 233–247.
- Carrier D., *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism. From Formalism to Beyond Postmodernism*, Westport, CT–London 2002.
- Cavell S., *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, New York 1971.
- Challenging Art: Artforum 1962–1974*, ed. A. Newman, New York 2000.
- Chave A., *Minimalism and the Rhetoric of Power*, „Art in America” 1990, Vol. 64, No. 5, s. 44–63.
- Clark T. J., *Teoria sztuki Clementa Greenberga*, tłum. T. Załuski, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2004, nr 3, s. 196–208.
- Clarke D., *The Gaze and the Glance: Competing Understandings of Visuality in the Theory and Practice of Late Modern Art*, „Art History” 1992, Vol. 15, No. 1, s. 80–98.
- Clement Greenberg. Late Writings*, ed. R. C. Morgan, London 2003.
- Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Vol. 1–4, ed. J. O’Brian, Chicago–London 1986–1993.
- Collins B. R., *Le pessimisme politique et la haine de soi juive: les origines de l’esthétique puriste de Greenberg*, „Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne” 1993, no 45–46, s. 61–84.
- Cox A., *Making America Modern. Alfred H. Barr Jr. and the Popularization of Modern Art*, „Journal of American Culture” 1984, Vol. 7, No. 3, s. 19–25.
- Crane D., *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World 1940–1985*, Chicago–London 1987.
- Crary J., *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Ł. Zaremba i I. Kurz, Warszawa 2009.
- Croce B., *Zarys estetyki*, tłum. Z. Czerny, Warszawa 1961.
- Crowther P., *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford 1993.

- Crowther P., *Kant and Greenberg's Varieties of Aesthetic Formalism*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1984, Vol. 42, No. 4, s. 442–445.
- Crowther P., *Transhistorical Image. Philosophizing Art and Its History*, Cambridge 2002.
- Curtin J. D., *Varieties of Aesthetic Formalism*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1982, Vol. 40, No. 3, s. 315–326.
- Dahlhaus C., *Estetyka muzyczna*, tłum. Z. Skowron, Warszawa 2007.
- Danto A., *Historia a pojęcie sztuki*, tłum. E. Bogusz-Bałtuć, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 3, s. 107–116.
- Danto A., *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. M. Salwa, Kraków 2013.
- Denis M., *Cézanne*, transl. R. Fry, „Burlington Magazine” 1910, Vol. 16, s. 207–219.
- Discussions in Contemporary Culture*, ed. H. Foster, Seattle 1987.
- Drucker J., *Theorizing Modernism. Visual Art and the Critical Tradition*, New York 1994.
- Duve Th. de, *Clement Greenberg between the Lines*, transl. B. Holmes, Paris 1996.
- Duve Th. de, *Kant after Duchamp*, Columbia, MA–London 1996.
- Dziemidok B., *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, Warszawa 1973.
- Eichenbaum B., *Szkice o poezji i prozie*, tłum. L. Pszczołowska i R. Zimand, Warszawa 1973.
- Eliot T. S., *Kto to jest klasyk i inne eseje*, tłum. M. Heydel i M. Niemojewska, Kraków 1998.
- Eliot T. S., *Szkice krytyczne*, tłum. M. Niemojewska, Warszawa 1972.
- Elkins J., *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts. Art History as Writing*, College Station, PA 1997.
- Elkins J., *What happened to Art Criticism?*, Chicago 2003.
- Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873–1893*, eds. H. F. Mallgrave and E. Ikonomidou, Santa Monica, CA 1994.
- Estetyka w świecie*, t. 1, red. M. Gołaszewska, Kraków 1984.
- Estetyka w świecie*, t. 2, red. M. Gołaszewska, Kraków 1986.
- EUtROPES. The Paradox of European Empire*, eds. J. Boyer and B. Molden, Paris–Chicago 2014.
- Exiles and Emigrés. The Flight of European Artists from Hitler*, eds. S. Barron and S. Eckmann, Los Angeles 1997.
- Fiedler K., *Aphorismes*, éd. D. Cohn, Paris 2004.
- Fiedler K., *Sur l'origine de l'activité artistique*, trad. D. Cohn, Paris 2008.

- Fishman S., *The Interpretation of Art. Essays on the Art Criticism of J. Ruskin, W. Pater, C. Bell, R. Fry and H. Read*, Berkeley–Los Angeles 1963.
- Florman L., *The Flattening of "Collage"*, „October” 2002, Vol. 102, s. 59–86.
- Foster H., *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010.
- Foucault M., *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. i wstęp D. Leszczyński i L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000.
- Fried M., *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago–London 1980.
- Fried M., *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago–London 1998.
- Fried M., *Barthes's Punctum*, „Critical Inquiry” 2005, Vol. 31, No. 3, s. 539–574.
- Fried M., *Coubert's Realism*, Chicago–London 1990.
- Fried M., *Jak działa modernizm? W odpowiedzi T. J. Clarkowi*, tłum. T. Załuski, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2004, nr 3, s. 209–220.
- Fried M., *Manet's Modernism, or, the Face of Painting in the 1860s*, Chicago 1996.
- Fried M., *Thoughts on Caravaggio*, „Critical Inquiry” 1997, Vol. 24, No. 1, s. 13–56.
- Fried M., *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven 2008.
- Fry R., *Art History as an Academic Study*, Cambridge 1933.
- Fry R., *Cézanne. A Study of His Development*, London 1927.
- Fry R., *Vision and Design*, London 1937.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Kraków 1993.
- Giedion S., *Przestrzeń, czas, architektura. Narodziny nowej tradycji*, tłum. J. Olkiewicz, Warszawa 1968.
- Giedion-Welcker C., *Modern Plastic Art, Elements of Reality, Volume and Disintegration*, New York 1955.
- Glahn P., *The "Brecht Effect"*, „Afterimage” 2006, Vol. 34, No. 3, s. 29–32.
- Goldfarb Marquis A., *Art Czar. The Rise and Fall of Clement Greenberg*, Boston 2006.
- Goncourt E., Goncourt J., *Sztuka XVIII wieku*, tłum. J. Guze, Warszawa 1981.
- Gordon-Kantor S., *Alfred H. Barr Jr., and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, MA 2002.
- Greenberg C., *Abstrakcja, przedstawieniowość i tak dalej*, tłum. I. Chlewińska, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2001, nr 3, s. 199–201.
- Greenberg C., *Art and Culture: Critical Essays*, Boston 1961.

- Greenberg C., *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*, New York–Oxford 1999.
- Greenberg C., *Kryzys obrazu sztalugowego*, tłum. T. Załuski, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2001, nr 3, s. 202–204.
- Greenberg C., *Nowa rzeźba*, tłum. I. Chlewińska, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2001, nr 3, s. 208–211.
- Greenberg C., *O roli natury w malarstwie modernistycznym*, tłum. J. Szczuka, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2001, nr 3, s. 198–199.
- Greenberg C., *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, red. G. Dziamski, tłum. G. Dziamski i M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006.
- Greenberg C., *Paralele bizantyjskie*, tłum. T. Załuski, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2001, nr 3, s. 211–213.
- Greenberg C., *Przyczynek do dyskusji*, tłum. T. Załuski, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2001, nr 3, s. 204–205.
- Greenberg C., *The Harold Letters 1928–1943: The Making of an American Intellectual*, ed. J. van Horne, New York 2002.
- Guilbaut S., *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, tłum. E. Mikina, Warszawa 1992.
- Guilbaut S., *The New Adventures of the Avant-Garde in America: Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the “Vital Center”*, „October” 1980, Vol. 15, s. 61–78.
- Harrison Ch., *Essays on Art & Language*, Cambridge, MA–London 2001.
- Higgins D., *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, wybór, opracowanie i posłowie P. Rypson, Gdańsk 2000.
- Hildebrandt A., *Problem formy w sztukach plastycznych*, tłum. T. Zatorski, wstęp i opracowanie W. Bałus, Kraków 2012.
- Hussakowska M., *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat 60-tych*, Kraków 2003.
- Iversen M., *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge, MA–London 1993.
- Jachec N., *Adorno, Greenberg and Modernist Politics*, „Telos” 1998, winter, No. 110, s. 105–118.
- Jachec N., *Modernism, Enlightenment Values, and Clement Greenberg*, „Oxford Art Journal” 1998, Vol. 21, No. 2, s. 123–132.
- Jay M., *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008.
- Jewish Identity in Modern Art History*, ed. C. Sousloff, Berkeley–Los Angeles–London 1990.

- Jones C., *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago–London 2005.
- Juszkiewicz P., *Malarstwo w poszukiwaniu języka, język w poszukiwaniu malarstwa*, „Artium Quaestiones” 2000, t. 11, s. 221–236.
- Kahnweiler H., *Der Weg zum Kubismus*, München 1920.
- Kant I., *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gątecki, Warszawa 1964.
- Kasperowicz R., *Berenson i mistrzowie odrodzenia. Przyczynek do postawy estetycznej Bernarda Berensona*, Kraków 2001.
- Kępińska A., *Żywioł i mit: żywioł i chaos jako wartość w sztuce „action painting” w świetle badań nad strukturą mitów i „świadomością mityczną”*, Kraków 1983.
- Klasycyzm i klasycyzmy. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, listopad 1991*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1994.
- Kosuth J., *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966–1990*, ed. G. Guercio, foreword by J.-F. Lyotard, Cambridge, MA–London 1991.
- Krauss R., *“A Voyage on the North Sea”. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 1999.
- Krauss R., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2011.
- Krauss R., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MA 1988.
- Krauss R., *Perpetual Inventory*, Cambridge, MA–London 2010.
- Krauss R., *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry” 1999, Vol. 25, No. 2, s. 289–305.
- Krauss R., *Sense and Sensibility. Reflection on post ‘60s sculpture*, „Artforum” 1973, No. 3, s. 43–52.
- Krauss R., *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, „October” 1990, Vol. 54, s. 3–17.
- Krauss R., *The Optical Unconscious*, Cambridge, MA–London 1993.
- Kuspit D., *Authoritarian Abstraction*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1977, Vol. 36, No. 1, s. 25–38.
- Kuspit D., *Authoritarian Aesthetics and the Elusive Alternative*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1983, Vol. 41, No. 3, s. 271–288.
- Kuspit D., *Sztuka abstrakcyjna w Ameryce*, tłum. J. Szczuka, „Kresy. Kwartalnik Literacki” 2001, nr 3, s. 213–227.
- Kutnik J., *John Cage – przypadek paradoksalny*, Lublin 1993.
- Léger F., *Funkcje malarstwa*, tłum. J. Guze, Warszawa 1970.
- Leighen P., *Picasso's Collages and the Threat of War, 1912–13*, „Art Bulletin” 1985, Vol. 67, No. 4, s. 653–672.
- Leja M., *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven–London 1993.

- Lessing E. G., *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, tłum. H. Zymon-Dębicki, red. J. Maurin-Białostocka, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962.
- Lippard L., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley-Los Angeles-London 1973.
- Maginnis H. B., *Reflections on Formalism: The Post-Impressionists and the Early Italians*, „Art History” 1996, Vol. 9, No. 2, s. 191–207.
- McLaughlin T., *Clive Bell's Aesthetic: Tradition and Significant Form*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1977, Vol. 35, No. 4, s. 433–443.
- Melville S., *Doświadczenie w latach 60.*, tłum. M. Salwa, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 26, s. 37–53.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska i J. Migański, Warszawa 2001.
- Merleau-Ponty M., *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył S. Cichowicz, Gdańsk 1996.
- Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy*, red. T. Majewski, W. Marzec i A. Rejniak-Majewska, Łódź 2014.
- Millet C., *Clement Greenberg: Avant-Garde et Grand Art*, „Art Press International” 1977, No. 8, s. 12–14.
- Minimal Art. A Critical Anthology*, ed. G. Battcock, Berkeley-Los Angeles 1995.
- Minimalism*, ed. J. Meyer, London 2000.
- Mitchell W. J. T., *Czego chcą obrazy?*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.
- Mitchell W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.
- Modern Art and Popular Culture. Readings in High and Low*, eds. K. Varndoe and A. Gopnik, New York 1990.
- Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*, eds. B. Buchloh, S. Guilbaut and D. Solkin, Halifax, Nova Scotia 1983.
- Moderniści o sztuce*, wybrała, opracowała i wstępem opatrzyła E. Grabska, Warszawa 1971.
- Morris R., *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, red. S. Titz, C. Krümmel i K. Słoboda, Łódź 2010.
- Osborne H., *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*, London-New York 2013.
- Panofsky E., *On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art*, transl. K. Lorenz and J. Elsner, „Critical Inquiry” 2008, Vol. 35, No. 1, s. 43–71.

- Pater W., *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*, tłum. P. Kopszak, Warszawa 1998.
- Platt S. N., *Clement Greenberg in the 1930s. A New Perspective on His Criticism*, „Art Criticism” 1989, No. 5, s. 47–64.
- Platt S. N., *Modernism, Formalism, and Politics: The “Cubism and Abstract Art” Exhibition of 1936 at The Museum of Modern Art*, „Art Journal” 1988, Vol. 47, No. 4, s. 284–295.
- Podmiot/podmiotowość. Artysta – historyk – krytyk*, red. M. Poprzęcka, Materiały Sesji SHS, Warszawa 2011.
- Podro M., *The Critical Historians of Art*, New Haven–London 1982.
- Podro M., *The Manifold in Perception. Theories of Art from Kant to Hildebrandt*, London 1972.
- Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976.
- Porebski M., *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1986.
- Problems in Aesthetics. An Introductory Book of Readings*, ed. M. Weitz, New York 1959.
- Rampley M., *Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School*, „Art Bulletin” 2009, Vol. 91, No. 4, s. 446–462.
- Rancière J., *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla i P. Mościcki, Warszawa 2007.
- Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*, ed. E. G. Landau, New Haven–London 2005.
- Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, ed. S. Guilbaut, Cambridge, MA 1990.
- Reeve Ch., *Cold Metal: Donald Judd’s Hidden Historicity*, „Art History” 1992, Vol. 15, No. 4, s. 486–504.
- Refracting Vision. Essays on the Writings of Michael Fried*, eds. J. Beaulieu, M. Roberts and T. Ross, Sydney 2000.
- Retallack J., *Poetyka kompleksowego realizmu*, tłum. E. Borkowska i T. Sławek, „Literatura na Świecie” 1996, nr 1–2, s. 140–177.
- Reynolds Cordileone D., *Alois Riegl in Vienna 1875–1905. An Institutional Biography*, Farnham 2014.
- Rosenberg H., *The Tradition of the New*, New York 1994.
- Sandler I., *The Triumph of American Painting*, New York 1970.
- Sartre J.-P., *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, tłum. P. Beylin, Warszawa 1970.
- Schapiro M., *Modern Art: 19th and 20th Centuries. Selected Papers*, New York 1978.

- Shore M., *Nowoczesność jako źródło cierpień*, tłum. M. Sutowski, Warszawa 2012.
- Shusterman R., *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, New York 1988.
- Smolińska M., *Otwieranie obrazu. De(kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*, Toruń 2012.
- Sontag S., *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012.
- Staniszewski M. A., *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MA–London 1998.
- Steinberg L., *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York 1972.
- Summers D., "Form", *Nineteenth-Century Metaphysics and the Problem of Art Historical Description*, „Critical Inquiry” 1989, Vol. 15, No. 2, s. 372–406.
- Summers D., *Real Spaces. World Art. History and the Rise of Western Modernism*, London 2003.
- Swain M., *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, MA–London 1995.
- Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010.
- Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2001.
- Taylor D. G., *The Aesthetic Theories of Roger Fry Reconsidered*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1977, Vol. 36, No. 1, s. 63–72.
- Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, wybrał i opracował J. Białostocki, red. M. Poprzęcka, A. Ziemia, Warszawa 1994.
- Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1974.
- Teoria badań literackich za granicą: Antologia*, t. 2, cz. 3, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1986.
- Teresa Żarnowerówna 1897–1949. Artystka końca utopii*, red. M. Śliżyńska i A. Turowski, Łódź 2014.
- The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, ed. H. Foster, New York 1983.
- The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell, and Duncan Grant*, ed. R. Shone, London 2002.
- The Politics of Interpretation*, ed. W. J. T. Mitchell, Chicago 1983.
- The State of Art Criticism*, ed. J. Elkins, New York 2008.
- The States of "Theory". History, Art, and Critical Discourse*, ed. J. Carroll, Stanford 1990.

- The Writings of Marcel Duchamp*, eds. M. Sanouillet and E. Peterson, New York 1989.
- Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, eds. K. Stiles and P. Selz, Berkeley–Los Angeles–London 1996.
- Too Jewish? Challenging Traditional Identities*, ed. N. L. Kleeblatt, New York 1996.
- Trotsky L., *Art and Revolution. Writings on Culture, Art and Literature*, ed. P. N. Siegel, New York–London 1992.
- Twitchell B., *Cézanne and Formalism in Bloomsbury*, Ann Arbor 1987.
- Ulicka D., *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2007.
- Uniezwyklenie*, red. F. Recchia, Gdańsk 2012.
- Visual Culture. Images and Interpretations*, eds. N. Bryson, M. A. Holly and K. Moxey, Middletown, CT 1994.
- Vere B., *Oversights in Overseeing Modernism: A Symptomatic Reading of Alfred H. Barr Jr.'s "Cubism and Abstract Art" Chart*, „Textual Practice” 2010, No. 2 (24), s. 255–286.
- Wald A. M., *New York Intellectuals. The Rise and Decline of Anti-Stalinist Left from 1930 to 1980*, Chapel Hill, NC 1987.
- Warnke M., *On Heinrich Wölfflin*, transl. D. Levin, „Representations” 1989, Vol. 27, s. 172–187.
- Weiss J., *The Popular Culture of Modern Art. Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*, London–New Haven 1994.
- Weitz M., *Philosophy of the Arts*, New York 1950.
- Whittington T., *The Syllables of Time: Proust and the History of Reading*, Leeds 2009.
- Wiesing L., *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, tłum. K. Krzemień, Warszawa 2008.
- Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena. Idea – utopia – reinterpretacja*, red. M. Lachowski, Lublin 2009.
- Wölfflin H., *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, tłum. D. Hanulanka, przedmowa L. Kalinowski, Warszawa–Wrocław 1962.
- Woolf V., *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, tłum. M. Lavergne, Warszawa 2005.
- Zmierch estetyki – rzekomy czy autentyczny?, red. S. Morawski, Warszawa 1987.
- Zucker S., *Confrontations with Radical Evil: The Ambiguity of Myth and the Inadequacy of Representation*, „Art History” 2001, Vol. 24, No. 3, s. 379–400.

Nota bibliograficzna

W książce zostały wykorzystane fragmenty wcześniej opublikowanych artykułów:

Przestrzeń, ciało i znaczenie w sztuce minimalistycznej, „Przegląd Filozoficzny” 2006, vol. 15, nr 3 (59), s. 169–185.

Doświadczenie obramowane. Teatralność i „pochłonięcie” w krytyce Michaela Frieda, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz i A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 389–410.

Summary

Clement Greenberg (1909–1994), considered to be the most prominent American art critic of the 20th century, used to say that “art is a matter of experience, rather than rules”. His formalistic interpretation of modernism, however, was commonly defined as an especially normative and dogmatic concept of art, in opposition to which new artistic and critical trends would develop since the 60s under the banner of postmodernism. Greenberg’s ideas are frequently referred to polemically in critical and theoretical disputes, despite the fact that the original context and wider framework of his ideas have vanished and are scarcely known.

The detailed analysis of Greenberg’s ideas undertaken by the author is directed primarily to studying the significance and function which the notion of experience served in his writing and critical attitude. Greenberg’s texts and his critical strategy are in this case interpreted, on the one hand, as an expression of a particular aesthetic attitude – evidence of a certain type of recipient’s expectations from art, and as a textual record of experience. On the other hand, however, they are interpreted as a certain theoretical concept of experience, related to the notion of subjectivity, autonomy of art and cultural tradition. The term “policy of experience” used in the title is pointing that Greenberg’s concept of aesthetic autonomy of art should be read not as a simple gesture of closure and isolation, but as a broader, yet no less rigorous vision of subjective and socio-cultural order.

Focusing on Greenberg and his concept of art, the author tries to place it in a broader context of modernism and modernist theory of art. The aim of study is thus to discover to what extent Greenberg’s formalism emerged from aesthetic and artistic assumptions previously developed and established in European modernism, as well as earlier tradition of formalistic criticism and history of art. To what degree did Greenberg summarize the previously developed doctrine of autonomy of art, and to what degree did he define it in his own, distinctive way? Should contemporary departure from Greenberg’s interpretation of modernism be perceived as full and undisputable; do some of the elements of his thinking not turn out to be attractive, up-to-date and durable?

The first part of the book outlines the relations between modernism and formalism in the first decades of the 20th century. The subject of analysis

here is, among others, formalistic aestheticism of Roger Fry and Clive Bell, which was an attempt to justify the art contemporary to them, as well as the attitude of Alfred Barr, crucial for establishing the formalistic interpretation of modern art, both in the United States and in Europe. The author focuses on historical connections between formalistic criticism and modernist artistic programs, tracing the share of formal-stylistic perspective in structuring the modern history and avant garde art, which was already visible before Greenberg.

The second part constitutes a detailed analysis of Clement Greenberg's critical assumptions and ideas. By referring to, among others, early and less-known texts by Greenberg, the author reconstructs the stages and contexts of shaping of his ideology. The topic of interest here are both individual comments concerning particular artistic phenomena in painting and literature, as well as more general diagnoses and reflexions on experiencing art, the role of artistic criticism and the importance of modernism. Greenberg's writing itself, its characteristic rhetorics and style, as well as the formal method of visual analysis he adopted especially provokes thought on the significance of aesthetic experience of art, the extent of its directness and its discursive framework. As the author claims, on the basis of Greenberg's statements and by relating them to biographical contexts, his autonomist and isolationist concept of art was not just a result of adopting the limitation of art's function to the domain of purely aesthetic values. Aesthetic autonomism was related to Greenberg's vision of human subjectivity, self-control and autonomy, and as such it fit into the broader vision of culture and cultural significance of art that he presented. The code of sensitivity which matches Greenberg's approach is not only the key to understanding his interpretation of modernist painting, but is also related to a particular vision of subjective control and discipline.

The third part presents later contexts of criticism of Greenberg's ideas, associated with a change in artistic attitudes in the 60s and a transformation of the artistic landscape. The author also traces here later attempts to critically revise Greenberg's thought, made by younger American critics in new artistic contexts. The revisions, which can be considered partly as forms of continuation, are related primarily to the issue of specificity of the experience of beholding a work of art (Michael Fried) and the concept of artistic medium and its specificity, as well as the notion of pure vision (Rosalind Krauss).

The perspective adapted in the book situates itself on the border of art history and aesthetics. It concentrates on theoretical models of thinking and the problem of experience present in them, but the discussed concepts are at

the same time defined as projects situated in historical and cultural contexts. A look at the tradition of formalistic criticism in the aspect of its relations with particular artistic practices and in the context of implied recipients' attitudes, is an attempt to break the established beliefs on formalism as a cold, impersonal method, or as a vision of aesthetic autonomism, which arbitrarily isolates artistic facts from other phenomena. The aim which guides this work is thus not a reconstruction of doctrine which would consequently give it a general and normative character, but grasping specific patterns of experience which were involved and legitimized by formalistic criticism of art.

Indeks osobowy*

A

Adorno Theodor Wiesengrund 85
Alejchem Szolem 167
Anderson Robert Michael 24
Andre Carl 211
Apollinaire Guillaume 81, 101
Apollo, bóstwo antyczne 61
Ardon Mordechaj (właśc.
Maks Bronstein) 164
Arendt Hannah 14, 167, 169
Arensberg Louise 59
Arensberg Walter 59
Arp Jean (Hans) 121–122
Arystoteles 80
Atkins Helen 22
Auden Wystan Hugh 78
Auping Michael 110
Avery Milton 140

B

Babbitt Irving 115
Bach Johann Sebastian 35
Bałus Wojciech 27, 128
Bandmann Günter 119
Baran Bogdan 22
Barr Alfred 15, 55–67, 91, 96, 106,
113
Barron Stephanie 121
Barthes Roland 200, 205, 211

Bataille Georges 214, 217
Battcock Gregory 110
Baudelaire Charles 23
Beardsley Monroe 135
Beaulieu Jill 196
Beckett Samuel 110
Bell Clive 14–15, 29, 31, 33–38,
40, 42–44, 47–48, 52, 56, 126,
157, 202
Bell Vanessa 14
Bellori Giovanni Pietro 23
Belting Hans 22
Benjamin Walter 154, 169
Berenson Bernard 43–44, 47, 58,
109, 125
Bergson Henri 29, 39
Bersani Leo 110
Beylin Paweł 126
Białostocki Jan 23, 119
Bloom Hyman 101
Bogusz-Bałtuć Ewa 179
Bois Yve-Alain 13, 206, 214, 220
Bonnard Pierre 114
Borkowska Ewa 182
Borowski Mateusz 188
Bourdieu Pierre 21
Boyer John 42
Boym Svetlana 14
Boy-Żeleński Tadeusz 24

* Indeks nie uwzględnia nazwiska Clementa Greenberga.

Brâncuși Constantin 116, 211
 Braque Georges 99, 108, 116, 118,
 121–123, 127
 Brecht Bertold 75–93
 Breton André 66
 Breuer Marcel 64
 Breughel Peter St. 43
 Bryl Mariusz 131, 214
 Bryson Norman 28
 Buchloh Benjamin 9, 72, 131, 206,
 220
 Burgin Victor 9
 Buzek Romana 26

C

Cage John 179, 181–182
 Calas Nicolas 110
 Camus Albert 92
 Carrier David 212, 216
 Carroll David 214
 Cavell Stanley 197–198, 200–202
 Cézanne Paul 34, 37, 47–48, 50–
 53, 60–61, 86, 95, 98, 114,
 116, 125, 127, 138
 Chagall Marc 96, 99, 163–165
 Chave Anna 193
 Chlewińska Iwona 124, 128
 Clark Timothy 75–77, 88–89, 137, 194
 Clarke David 186
 Cogniat Raymond 164
 Cohn Danièle 26
 Collins Bradford R. 163
 Courbet Gustave 97, 113, 199
 Cox Annette 56
 Crane Hart 117
 Crary Jonathan 29–30
 Croce Benedetto 120
 Crowther Paul 12, 37, 159
 Curtin Deane 44
 Czerny Zygmunt 120

D

Dahlhaus Carl 25
 Danto Arthur 71–72, 135, 149, 179
 Delacroix Eugène 97, 116
 Denis Maurice 50–52
 Derain André 52
 Diderot Denis 23, 199
 Dionizos, bóstwo antyczne 61
 Dreier Katherine 59
 Drucker Johanna 205
 Dubuffet Jean 111
 Duchamp Marcel 16, 63, 141, 150–
 153, 208, 215, 221–222
 Dutoit Ulysse 110
 Duve Thierry de 134, 136, 141–142,
 220–222
 Dziamski Grzegorz 48, 73, 222
 Dziemidok Bohdan 12, 135

E

Eagleton Terry 136
 Eckmann Sabine 121
 Eco Umberto 179
 Edwards Jonathan 196
 Eichenbaum Borys 38
 Eisenstein Siergiej 209
 Eliot Thomas Stearns 74, 84, 136,
 140, 157, 159
 Elkins James 220, 222
 Elsner Jaś 28
 Evans Trish 82, 135, 137, 145

F

Fechner Gustav 29
 Feininger Lyonel 96
 Fishman Solomon 35
 Flaubert Gustave 21
 Florman Lisa 126
 Foster Hal 198–203, 206, 212, 220
 Foucault Michel 12, 15

Francesca Piero della 34
 Franckowiak Franciszek 119
 Frascina Francis 75
 Fried Michael 16–17, 177, 187–203,
 205–206, 208, 212–214
 Fry Roger 14–15, 29, 31, 33, 35–
 –45, 47–53, 55–56, 66, 109,
 113, 125–126, 157, 184, 202

G

Gabo Naum 63, 131
 Gadamer Hans Georg 22
 Gałeczki Jerzy 41, 158
 Gałuszka Jadwiga 179
 Gantner Joseph 28
 Gauguin Paul 47–48, 52, 60, 95, 98
 Gautier Théophile 24
 Géricault Théodore 116
 Gibson Ann 110
 Gide André 75, 86
 Giedion Sigfried 55
 Giedion-Welcker Carola 55, 209
 Giotto di Bondone 34, 42, 44–45,
 138
 Glahn Philip 78
 Godyń Mieczysław 179
 Gogh Vincent van 50, 53, 60, 98, 118
 Golan Romy 121
 Goldfarb Marquis Alice 72
 Gołaszewska Maria 135, 179
 Goncourt Edmond 23
 Goncourt Jules 23
 González Julio 131
 Gopnik Adam 63, 220
 Gordon-Kantor Sybil 56, 58
 Gorky Arshile 98, 107
 Gottlieb Adolph 107, 109–110
 Grabska Elżbieta 24, 26, 50
 Grant Duncan 14, 47
 Green Christopher 40, 44

Gris Juan 99, 123
 Guercio Gabriele 176
 Guggenheim Peggy 96, 165–166
 Guilbaut Serge 72, 90–91, 105, 109,
 131
 Guze Joanna 23, 115

H

Hansen Oskar 179
 Hanslick Eduard 24–25, 55
 Hanulanka Danuta 28
 Harrison Charles 9, 82, 135, 137
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 26
 Herbart Johann Friedrich 25
 Higgins Dick 182–183
 Hildebrandt Adolf von 25, 27, 55, 128
 Hitler Adolf 65, 121
 Hjelmslev Louis Trolle 205
 Holly Michael Ann 28
 Holmes Brian 134, 221
 Hopper Edward 145
 Horne Janice van 75
 Hrankowska Teresa 115
 Hughes Gordon 212
 Hussakowska Maria 189

I

Ikonomou Eleftherios 30
 Iversen Margaret 14

J

Jachec Nancy 91
 Jarniewicz Jerzy 181–182
 Jay Martin 11
 Johns Jasper 179, 183–184, 186
 Jones Caroline 14–15, 73–74, 93,
 116, 156
 Joyce James 86
 Judd Donald 188–189, 193, 195, 207
 Juskiewicz Piotr 220

K

- Kafka Franz 167–170
 Kahnweiler Daniel-Henry 55, 62
 Kalinowski Lech 28
 Kandinsky Wassily 61, 96, 116
 Kant Immanuel 22, 24–26, 41, 141,
 157–159, 221–223
 Kaplan Louis 163
 Kaprow Allan 179–181
 Kartezjusz (właśc. René Descartes)
 61
 Kasperowicz Ryszard 43
 Kępińska Alicja 110
 Kiesler Frederick 180
 Klee Paul 116, 118, 146–147
 Kleebblatt Norman 162
 Klein Jerome 62
 Kobro Katarzyna 131
 Kooning Willem de 107, 114
 Kopszak Piotr 118
 Kosuth Joseph 136, 151, 176, 219
 Kramer Hilton 14
 Krauss Rosalind 16–17, 131, 177,
 205–217, 220, 223
 Krümmel Clemens 192
 Krzemień Krystyna 26
 Kurz Iwona 29, 193
 Kuspit Donald 159–160, 186
 Kutnik Jerzy 181–182
 Kutyla Julian 9

L

- Lacan Jacques 184, 193, 214
 Lachowski Marcin 179
 Landau Ellen 67, 181
 Langer Susan 126
 Lavergne Maja 42
 Lazarus Harold 76–77, 161
 Le Corbusier (właśc. Charles-
 Édouard Jeanneret) 64

- Leavis Raymond 169–170
 Lee David 182
 Léger Fernand 98–99, 115
 Leighten Patricia 63
 Leja Michael 115–116
 Lenin Włodzimierz 80
 Lessing Gotthold Efraim 25, 115, 210
 Lessing Theodor 165
 Leszczyński Damian 12
 Levin David 14, 28
 Lewin Kurt 165
 Lewis Wyndham 134
 Lipchitz Jacques 107, 139
 Lorca Federico García 81
 Lorenz Katharina 28
 Louis Morris 128–129, 187, 198
 Lüdeking Karlheinz 85, 143

Ł

- Łużny Ryszard 38

M

- Macdonald Dwight 76
 Mack Roxie Davis 144
 Maginnis Hayden 53
 Majakowski Włodzimierz 81
 Majewski Tomasz 57
 Malewicz Kazimierz 61
 Mallarmé Stéphane 86, 101, 117
 Mallgrave Harry Francis 30
 Man Paul de 224
 Manet Edouard 86, 101, 114, 199–
 200
 Marks Karol 80
 Marzec Wiktor 57
 Masson André 100, 121
 Matisse Henri 47, 52, 61, 74, 86, 99,
 103–104, 108, 114, 116
 Maurin-Białostocka Jolanta 25
 McLaughlin Thomas 36

Melville Stephen 192, 223
 Merleau-Ponty Maurice 207
 Meyer James 196
 Michelson Annette 196, 209
 Michera Wojciech 193
 Miedunieccki Konstantin 131
 Mikina Ewa 14, 72
 Miller Perry 196
 Millet Catherine 175
 Miró Joan 61, 96, 100, 116, 121
 Mitchell William J. Thomas 9, 62,
 89
 Modigliani Amadeo 166
 Molden Berthold 42
 Mondrian Piet 61, 96, 101–102,
 116, 125, 164, 214
 Morawska Hanna 50
 Morawski Stefan 136, 219
 Morey Charles Rufus 58–59
 Morgan Robert 82, 221
 Morris Robert 189, 192, 195–196,
 207, 211
 Morris William 39
 Mościcki Paweł 9
 Motherwell Robert 101, 107
 Moxey Keith 28

N

Newman Amy 176
 Newman Barnett 109–110, 114,
 128, 143, 154
 Niemojewska Maria 74
 Niklas Urszula 136, 219
 Noland Kenneth 129, 143, 187,
 194–195

O

O'Brian John 73, 84, 195, 221
 O'Neil John 109
 Olin Margaret 162

Olitsky Jules 144, 187, 194
 Olkiewicz Jerzy 55
 Osborne Harold 220

P

Pach Walter 59
 Panofsky Erwin 28
 Pascin Jules 166
 Pater Walter 35, 118
 Peterson Elmer 152
 Pevsner Antoine 63, 131
 Picasso Pablo 50, 52, 63, 66, 86,
 96, 98–99, 108, 116, 118–119,
 121–123, 125, 127, 130, 210,
 216
 Pieńkos Andrzej 115
 Piles Roger de 23
 Pissarro Camille 98
 Pitagoras 61
 Platt Susan Noyes 59, 62, 65, 74,
 162
 Plotyn 61
 Podro Michael 25
 Polit Paweł 192
 Pollock Jackson 91–92, 96, 104–
 –107, 110, 114, 126, 139, 143,
 171, 180–181, 198
 Poprzęcka Maria 23–24
 Porębski Mieczysław 63, 127
 Pound Ezra 86, 117
 Poussin Nicolas 34, 51
 Prettejohn Elisabeth 44
 Pręczkowska Helena 157
 Proust Marcel 21–22
 Pszczołowska Lucylla 38

R

Rader Melvin 40
 Rahv Philip 77
 Rampley Matthew 14

- Rancière Jacques 9
 Rasiński Lotar 12
 Rauschenberg Robert 179, 181–
 –182, 184, 186
 Read Herbert 35, 39
 Recchia Francesca 14
 Reed Charles 14
 Reeve Charles 193
 Rejniak-Majewska Agnieszka 11,
 42, 57, 217
 Resnais Alain 110
 Restany Pierre 180
 Retallack Joan 182
 Reynolds Cordileone Diana 14
 Richards Ivor Armstrong 34
 Riegl Alois 14, 27, 224
 Rietveld Gerrit 64
 Rilke Rainer Maria 117
 Rimbaud Arthur 86, 92, 117
 Roberts Mary 196
 Rodczenko Aleksander 131
 Rosales-Rodriguez Agnieszka 22
 Rose Barbara 177
 Rosenberg Harold 92, 96, 111
 Rosenblum Robert 60, 63, 176–177
 Rothko Mark 109–110, 114, 128,
 143
 Rousseau Henri 98
 Rousseau Jean-Jacques 61, 199
 Rowley George 58
 Ruskin John 29, 35, 39
 Rypson Piotr 183
- S**
- Salwa Mateusz 71, 192
 Sandler Irving 72
 Sanouillet Michel 152
 Sartre Jean-Paul 92, 111, 126
 Saussure Ferdinand de 205
 Schapiro Meyer 62, 67, 91
 Schönberg Arnold 102
 Schopenhauer Arthur 25, 29
 Schwitters Kurt 122
 Selz Peter 110, 180
 Serra Richard 207–209, 211–213
 Sérusier Paul 51
 Shiff Richard 109
 Shone Richard 14
 Shore Marci 14
 Shusterman Richard 159
 Siegel Paul 76
 Skowron Zbigniew 25
 Skwarczyńska Stefania 38
 Sławek Tadeusz 182
 Słoboda Katarzyna 192
 Smith David 101, 139
 Smith Tony 189–191
 Smithsonian Robert 213
 Smolińska Marta 180
 Solkin David 72
 Sontag Susan 184
 Soussloff Catherine 163
 Soutine Chaim 163–164, 166
 Spengler Oswald 87
 Stalin Józef 80
 Staniszewski Mary Anne 57, 64
 Steinberg Leo 184–186, 216
 Stevens Wallace 101, 117
 Stieglitz Alfred 59
 Stiles Katherine 110, 180
 Still Clyford 114, 143
 Storr Robert 220
 Sugiera Małgorzata 188
 Summers David 22, 28
 Sutowski Michał 14
 Suzuki Daseitzu 182
 Swain Martica 97
 Sweeney James 152
 Swenson Gene 183
 Szczuka Jakub 127

Szklowski Wiktor 14, 38–39
Szuba Monika 205

Ś

Ślizińska Milada 109
Śpik-Dziamska Maria 48, 73, 222

T

Tamayo Rufino 99–101, 103
Taylor Charles 41–42
Taylor David 36, 45
Tériade (właśc. Stratis Eleftheriadis)
108–109
Titz Susanne 192
Trocki Lew 67, 76–77, 84
Turowski Andrzej 109
Twitchell Beverly 37, 39
Tycjan (właśc. Tiziano Vecellio) 129

U

Ulicka Danuta 13–14

V

Valéry Paul 86, 117
Valier Dora 127
Varnedoe Kirk 63, 220
Vasari Giorgio 43
Vere Bernard 57
Vermeer Johannes 21–22

W

Wagner Richard 24
Wald Alan 77
Walker James Faure 133
Warnke Martin 14, 28–29

Wayda Fryderyka 85
Weiss Jeffrey 63
Weitz Morris 35, 49, 179
Weksler-Waszkinel Romuald 39
Whittington Teresa 22
Wiesing Lambert 26–28
Witkiewicz Stanisław Ignacy 42
Wittgenstein Ludwig 154, 197, 201
Wolfe Judith 110
Wölfflin Heinrich 14, 27–28, 47, 55,
58, 101, 109, 128, 224
Woolf Virginia 42
Wordsworth William 115
Wundt Wilhelm 29
Wyborski Roman 211

Y

Yeats William Butler 117

Z

Załoski Tomasz 76, 102, 128, 139,
194, 217
Zaremba Łukasz 9, 29, 193
Zatorski Tadeusz 27, 128
Zawadzki Andrzej 21
Zervos Christian 108–109
Ziemba Antoni 23
Zimand Roman 38
Zohn Harry 169
Zucker Steven 110
Zymon-Dębicki Henryk 25

Ż

Żarnower Teresa 109
Żukowski Dariusz 184

PROGRAM

MONOGRAFIE FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

W 1994 roku Fundacja na rzecz Nauki Polskiej zainaugurowała publikację serii „Monografie FNP”, obejmującej swoim zakresem nauki humanistyczne i społeczne.

W serii są wydawane niepublikowane wcześniej prace polskich naukowców, wyłaniane w drodze konkursu.

Nadsyłane na konkurs prace powinny charakteryzować się:

- * wysokim poziomem naukowym,
- * odkrywczością założeń i wagą wyników,
- * oryginalnością ujęcia,
- * integralnością tematyki i formy,
- * interesującym przedstawieniem tematu, dostępnym dla szerszego grona czytelników.

Fundacja zapewnia Laureatom pokrycie kosztów wydania książki w serii „Monografie FNP” oraz honorarium. Konkurs odbywa się w trybie ciągłym. Prace należy składać w Fundacji w dwóch egzemplarzach, wraz z wypełnionym wnioskiem. Wniosek wypełniany jest w bazie <https://wnioski.fnp.org/>, tam też należy załączyć wersję elektroniczną tekstu.

Od 2011 roku wydawcą serii Monografie FNP jest Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Oprócz wersji papierowych książki będą dostępne również w formie e-book. Ponadto tytuły wydane w poprzednich latach będą zamieszczane na stronie internetowej www.fnp.org.pl/monografie w formule Open Access.

Dodatkowe informacje znajdują Państwo na stronach

www.fnp.org.pl

www.fnp.org.pl/monografie



**DOTYCHCZAS W SERII
MONOGRAFIE FNP
UKAZAŁY SIĘ NASTĘPUJĄCE TYTUŁY**

1995

- Jerzy Michalski**, *Sarmacki republikanizm w oczach Francuza.
Mabły i konfederaci barscy*
- Magdalena Micińska**, *Między Królem Duchem a mieszczaninem.
Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu
XIX i XX wieku (1890–1914)*
- Dariusz Słapek**, *Gladiatorzy i polityka.
Igrzyska w okresie późnej Republiki Rzymskiej*
- Maciej Soin**, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*
- Wojciech Wrzosek**, *Historia – Kultura – Metafora.
Powstanie nieklasycznej historiografii*

1996

- Jerzy Bobryk**, *Akty świadomości i procesy poznawcze*
- Teresa Kostkiewiczowa**, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*
- Józef Maciuszek**, *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*
- Janusz Ruszkowski**, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata.
Studium romantycznego millenaryzmu*
- Teresa Rysiewska**, *Struktura rodowa w społecznościach
pradziejowych*
- Katarzyna Stemplewska-Żakowicz**, *Osobiste doświadczenie
a przekaz społeczny. O dwóch czynnikach rozwoju poznawczego*
- Andrzej Szahaj**, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda
Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*



1997

Zbigniew Bokszański, *Stereotypy a kultura*

Andrzej Dziubiński, *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku*

Jan Hartman, *Heurystyka filozoficzna*

Jacek Leociak, *Tekst wobec Zagłady*
(*O relacjach z getta warszawskiego*)

Sławomir Mazurek, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*

Jacek Migasiński, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*

Tomasz Mikocki, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna...*
Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej

Ryszard Nycz, *Język modernizmu.*
Prolegomena historycznoliterackie

Łucja Okulicz-Kozaryn, *Dzieje Prusów*

Józef Piórczyński, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*

Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*

Joanna Tokarska-Bakir, *Wyzwolenie przez zmysły.*
Tybetańskie koncepcje soteriologiczne

Szymon Wróbel, *Odkrycie nieświadomości. Czy destrukcja kartezyjańskiego pojęcia podmiotu poznającego?*

1998

Jacek Banaszekiewicz, *Polskie dzieje bajeczne*
Mistrza Wincentego Kadłubka

Jan Doktor, *Śladami Mesjasza-Apostaty*

Alina Motycka, *Nauka a nieświadomość.*
Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia



Cezary Wodziński, *Światłocienie zła*
Ryszard Zajączkowski, „*Głos prawdy i sumienie*”.
Kościół w pismach Cypriana Norwida
Piotr Żbikowski, „...*bólem śmiertelnym ściśnione mam serce...*”
Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej
w latach 1793–1805

1999

Łukasz Chimiak, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim*
1863–1915. Szkic do portretu zbiorowego

Henryk Domański, *Prestiż*

Marcin Kula, *Anatomia rewolucji narodowej*
(Boliwia w XX wieku)

Wojciech Tomasiak, „*Inżynieria dusz*”. *Literatura realizmu*
socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”

Michał Tymowski, *Państwa Afryki przedkolonialnej*

Andrzej Wierzbicki, *Historiografia polska doby romantyzmu*

Grzegorz Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*

2000

Hanna Bojar, *Mniejszości społeczne w państwie i społeczeństwie*
III Rzeczypospolitej Polskiej

Bogusława Budrowska, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny*
w życiu kobiety

Katarzyna Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą.*
Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo

Anna Engelking, *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*

Agnieszka Fulińska, *Naśladowanie i twórczość.*
Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu



Grzegorz Grochowski, *Tekstowe hybrydy*
Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*

Gerard Labuda, *Święty Wojciech.*
Biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier

Lech Leciejewicz, *Nowa postać świata.*
Narodziny średniowiecznej cywilizacji europejskiej

Paweł Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*

Wojciech Sady, *Spór o racjonalność naukową.*
Od Poincarégo do Laudana

Danuta Sosnowska, *Seweryn Goszczyński: biografia duchowa*

Tomasz Stryjek, *Ukraińska idea narodowa*
okresu międzywojennego

Przemysław Urbańczyk, *Władza i polityka*
we wczesnym średniowieczu

Magdalena Zowczak, *Biblia ludowa.*
Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej

2001

Andrzej Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu*

Iwona Massaka, *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*

Maciej Soin, *Gramatyka i metafizyka. Problem Wittgensteina*

Wojciech Szczerba, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli*
wczesnochrześcijańskiej

2002

Henryk Domański, *Polska klasa średnia*

Magdalena Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*

Kazimierz Kondrat, *Racjonalność i konflikt wierzeń religijnych*



Teresa Kostkiewiczowa, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*
Krzysztof Lewalski, *Kościoty chrześcijańskie w Królestwie Polskim
wobec Żydów w latach 1855–1915*

Stanisław Łojek, *Hegel i Nietzsche wobec problemu polityczności*

Tomasz Małyшек, *Romans Freuda i Gradivy. Rozważania
o psychoanalizie*

Marek Nalepa, „*Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...*”
Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej

Zbigniew Nerczuk, *Sztuka a prawda.*
Problem sztuki w dyskusji między Gorgiaszem a Platonem

Ewa Nowak-Juchacz, *Autonomia jako zasada etyczności.*
Kant, Fichte, Hegel

Wawrzyniec Rymkiewicz, *Ktoś i Nikt.*
Wprowadzenie do lektury Heideggera

Barbara Szmigielska, *Marzenia senne dzieci*

2003

Wojciech Brojer, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej.*
Trzynastowieczne exempla kaznodziejskie

Małgorzata Czarnocka, *Podmiot poznania a nauka*

Adam Fitas, *Głos z labiryntu.*
O pismach Karola Ludwika Konińskiego

Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*

Jan Krasicki, *Bóg, człowiek i zło.*
Studium filozofii Włodzimierza Sołowjowa

Antoni Mączak, *Nierówna przyjaźń.*
Układy klientalne w perspektywie historycznej

2004

Jan Doktor, *Początki chasydyzmu polskiego*

Przemysław Gut, *Leibniz. Myśl filozoficzna w XVII wieku*

Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki.*

Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku

Agnieszka Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*

Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*

Franciszek Longchamps de Bérier, *Nadużycie prawa w świetle rzymskiego prawa prywatnego*

Maciej Mycielski, „*Miasto ma mieszkańców, wieś obywateli*”.

Kajetana Koźmiana koncepcje wspólnoty politycznej

Krzysztof Nawotka, *Aleksander Wielki*

Dorota Pietrzyk-Reeves, *Idea społeczeństwa obywatelskiego.*

Współczesna debata i jej źródła

Jan Pisuliński, *Nie tylko Petlura. Kwestia ukraińska w polskiej polityce zagranicznej w latach 1918–1923*

Radosław Sojak, *Paradoks antropologiczny.*

Socjologia wiedzy jako perspektywa ogólnej teorii społeczeństwa

Tomasz Szlendak, *Supermarketyzacja.*

Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej

Przemysław Urbańczyk, *Zdobywcy północnego Atlantyku*

2005

Andrzej Dziubiński, *Stosunki dyplomatyczne polsko-tureckie w latach 1500–1572 w kontekście międzynarodowym*

Magdalena Górska, *Polonia – Respublica – Patria.*

Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku



Roman Michałowski, *Zjazd gnieźnieński. Religijne przesłanki powstania arcybiskupstwa gnieźnieńskiego*

Jerzy Rohoziński, *Święci, biczownicy i czerwoni chanowie. Przemiany religijności muzułmańskiej w radzieckim i poradzieckim Azerbejdżanie*

Krzysztof Skwierczyński, *Recepcja idei gregoriańskich w Polsce do początku XIII wieku*

2006

Nikodem Bończa Tomaszewski, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*

Sławomir Buryła, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*

Zbigniew Kloch, *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*

Sebastian Tomasz Kołodziejczyk, *Granice pojęciowe metafizyki*

Rafał Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*

Józef Piórczyński, *Pierwszy egzystencjalista. Filozofia absolutnej skończoności Fryderyka Jacobiego*

Maciej Płaza, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*

Małgorzata Puchalska-Wasył, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*

Justyna Straczuk, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*

Stanisław Zapaśnik, *„Walczący islam” w Azji Centralnej. Problem społecznej genezy zjawiska*

2007

Katarzyna Filutowska, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F. W. J. Schellinga w latach 1800–1811*

Jakub Kloc-Konkołowicz, *Rozum praktyczny w filozofii Kanta i Fichtego. Prymat praktyczności w klasycznej myśli niemieckiej*

Barbara Krawcowicz, *William James. Pragmatyzm i religia*

Paweł Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną.
Utopia technologiczna Stanisława Lema*

Teresa Michałowska, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce.
Rekonesans*

Małgorzata Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą.
O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*

Aneta Pieniądz, *Tradycja i władza.
Królestwo Włoch pod panowaniem Karolingów, 774–875*

Wojciech Tomasiak, *Ikona nowoczesności.
Kolej w literaturze polskiej*

Piotr Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli.
Schyłek polskiego Oświecenia i zwiastuny romantyzmu*

2008

Grażyna Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza.
Pamiętki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*

Halina Manikowska, *Jerozolima – Rzym – Compostela.
Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza*

Maciej Potz, *Granice wolności religijnej w państwie demokratycznym. Kwestie wolności sumienia i wyznania oraz stosunek państwa do religii w Stanach Zjednoczonych Ameryki w latach 90. XX wieku*

Beata Śniecikowska, *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*

Przemysław Urbańczyk, *Trudne początki Polski*



2009

Weronika Chańska, *Nieszczęsny dar życia.*

Filozofia i etyka jakości życia w medycynie współczesnej

Jacek Gądecki, *Za murami.*

Krytyczna analiza dyskursu na temat osiedli grodzonych w Polsce

Maciej Gorczyński, *Prace u podstaw.*

Polska teoria literatury w latach 1913–1939

Krzysztof Jaskułowski, *Nacjonalizm bez narodów.*

Nacjonalizm w koncepcjach anglosaskich nauk społecznych

Justyna Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy*

dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego

Stanisław Łojek, *Megalopsychokracja. O cnocie w polityce*

i polityce cnoty (Od Homera do Arendt i Straussa)

Grzegorz Myśliwski, *Wrocław w przestrzeni gospodarczej Europy*

(XIII–XV wiek). Centrum czy peryferie?

Robert Poczobut, *Między redukcją a emergencją.*

Spór o miejsce umysłu w świecie fizycznym

Artur Przybysławski, *Buddyjska filozofia pustki*

Tadeusz Szubka, *Filozofia analityczna.*

Koncepcje, metody, ograniczenia

Tomasz Tiuryn, *Boecjusz i problem uniwersaliów*

Marcin Trzęsiok, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy.*

Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego

Adam Workowski, *Ontologiczne podstawy posiadania*

Paweł Żmudzki, *Władca i wojownicy.*

Narracje o wodzach, drużynie i wojnach w najdawniejszej

historiografii Polski i Rusi

2010

Piotr Celiński, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*



Anna Dziedzic, *Antropologia filozoficzna*
Edwarda Abramowskiego

Piotr Filipkowski, *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie*
obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych

Krzysztof Hubaczek, *Bóg a zło. Problematyka teodycealna*
w filozofii analitycznej

Monika Małek, *Liberalizm etyczny Johna Stuarta Milla.*
Współczesne ujęcia u Johna Graya i Petera Singera

Ireneusz Piekarski, *Z ciemności.*
O twórczości Juliana Strykowski

Marek Słoń, *Miasta podwójne i wielokrotne*
w średniowiecznej Europie

Jan Wasiewicz, *Oblicza nicości.*
Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku

2011

Wojciech Bałus, *Gotyk bez Boga?*
W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku

Natalia Bloch, *Urodzeni uchodźcy.*
Tożsamość diasporyczna pokolenia młodych Tybetańczyków
w Indiach

Mirosława Buchholtz, *Henry James i sztuka auto/biografii*

Paweł Gancarczyk, *Muzyka wobec rewolucji druku.*
Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku

Bartosz Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism.*
Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy

Monika Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami.*
Fenomenologia ciała Michela Henry'ego

Roman Murawski, *Filozofia matematyki i logiki*
w Polsce międzywojennej



Andrzej Wypustek, *Bogowie, herosi i wybrańcy: studia nad wizerunkiem zmarłych w greckich epigramatach nagrobnych w epoce hellenistycznej i grecko-rzymskiej*

Radosław Zenderowski, *Religia a tożsamość narodowa i nacjonalizm w Europie Środkowo-Wschodniej. Między etniczycją religii a sakralizacją etnosu (narodu)*

Dorota Zygmuntowicz, *Praktyka polityczna. Od „Państwa” do „Praw” Platona*

2012

Łukasz Afeltowicz, *Modele, artefakty, kolektywy. Praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów nad nauką*

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*

Anna Engelking, *Kołchoźnicy. Antropologiczne studium tożsamości wsi białoruskiej przełomu XX i XXI wieku*

Janusz Grybień, *Wola powszechna w filozofii politycznej*

Iwona Krupecka, *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyzmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*

Michał Łuczewski, *Odwieczny naród. Polak i katolik w Żmijęcej*

Anna Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*

Łukasz Niesiołowski-Spanò, *Dziedzictwo Goliata. Filistyni i Hebrajczycy w czasach biblijnych*

Magdalena Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*

Tadeusz Szubka, *Neopragmatyzm*



Krzysztof Wójtowicz, *O pojęciu dowodu w matematyce*
Paweł Załęski, *Neoliberalizm i społeczeństwo obywatelskie*

2013

Edward Balcerzan, *Literackość.*
Modele, gradacje, eksperymenty

Kamila Baraniecka-Olszewska, *Ukrzyżowani.*
Współczesne misteria męki Pańskiej w Polsce

Agata Dziuban, *Gry z tożsamością.*
Tatuowanie ciała w indywidualizującym się społeczeństwie polskim

Filip Lipiński, *Hopper wirtualny.*
Obrazy w pamiętającym spojrzeniu

Marcin Moskalewicz, *Totalitaryzm – Narracja – Tożsamość.*
Filozofia historii Hannah Arendt

Wojciech Musiał, *Modernizacja Polski.*
Polityki rządowe w latach 1918–2004

Przemysław Urbańczyk, *Mieszko Pierwszy Tajemniczy*

Grzegorz Pac, *Kobiety w dynastii Piastów.*
Rola społeczna piastowskich żon i córek do połowy XII wieku.
Studium porównawcze

Gabriela Świtek, *Gry sztuki z architekturą.*
Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje

Łukasz Wróbel, *„Hylé” i „noesis”.*
Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej

Renata Ziemińska, *Historia sceptycyzmu.*
W poszukiwaniu spójności

2014

Piotr Feliga, *Czas i ortodoksja. Hermeneutyka teologii w świetle*
„Prawdy i metody” Hansa-Georga Gadamera



Marcin Juś, *Spór o redukcjonizm w medycynie.*
Studium filozoficzne i metodologiczne

Agnieszka Kluba, *Poemat prozą w Polsce*

Paulina Małochleb, *Przepisywanie historii.*
Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie
pamięci kulturowej

Magdalena Śniedziewska, *Siedemnastowieczne malarstwo*
holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku

Anna Wylegała, *Przesiedlenia a pamięć.*
Studium społecznej (nie)pamięci na przykładzie Polski i Ukrainy

2015

Paweł Gładziejewski, *Wyjaśnianie za pomocą*
reprezentacji mentalnych. Perspektywa mechanistyczna

Piotr Majdanik, *Tora dla narodów świata.*
Prawa noachickie w ujęciu Majmonidesa

Paweł Majewski, *Tekstualizacja doświadczenia.*
Studia o piśmiennictwie greckim

Jakub Muchowski, *Polityka pisarstwa historycznego.*
Refleksja teoretyczna Haydena White'a

Sylwia Urbańska, *Matka Polka na odległość. Z doświadczeń*
migracyjnych robotnic 1989–2010

Filip Schmidt, *Para, mieszkanie, małżeństwo.*
Dynamika związków intymnych na tle przemian historycznych
i współczesnych dyskusji o procesach indywidualizacji

Andrzej Słowikowski, *Wiara w egzystencji.*
Teoretyczny wymiar chrześcijańskiego ideału w pismach
pseudonimowych Sorena Kierkegaarda

Jan Swianiewicz, *Możliwość makrohistorii.*
Braudel, Wallerstein, Deleuze

Krzysztof Rzepkowski, *Złoty kciuk.*
Młyn i młynarz w kulturze Zachodu



2016

Filip Doroszewski, *Orgie słów. Terminologia misteriów w parafrazie Ewangelii wg św. Jana Nonnosa z Panopolis*

Anna Kordasiewicz, *(U)sługi domowe. Przemiany relacji społecznych w płatnej pracy domowej*

Agata Lubowicka, *W sercu „Ultima Thule”.*
Reprezentacje Grenlandii Północnej w relacjach z ekspedycji Knuda Rasmussena społecznych w płatnej pracy domowej

Anna Mach, *Świadkowie świadectw.*
Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej

Karol Myśliwiec, *W cieniu Dżesera.*
Badania polskich archeologów w Sakkarze

Małgorzata Pawłowska, *Muzyczne narracje o kochankach z Werony*

Józef Piórczyński, *Spór o panteizm.*
Droga Spinozy do filozofii i kultury niemieckiej

Wojciech Ryzek, *Antystrofa dialektyki. Teoria retoryczna Bartłomieja Keckermanna*

Ewa Skwara, *Komedia według Terencjusza*

Beata Śniecikowska, *Haiku po polsku.*
Genologia w perspektywie transkulturowej

2017

Nicole Dołowy-Rybińska, *„Nikt za nas tego nie zrobi...”*
Praktyki językowe i kulturowe młodych aktywistów mniejszości językowych Europy

Joanna Szewczyk, *Historiografia i mitologia kobiecości.*
Powieściopisarstwo Teodora Parnickiego

Michał Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie.*
Wzajemne odkrycia i pierwsze kontakty



Tymoteusz Zych, *W poszukiwaniu pewności prawa.
Precedens a przewidywalność orzeczeń sądowych
w tradycji prawa anglosaskiego*

W PRZYGOTOWANIU

Karol Kłodziński, „*Officium a rationibus*”.
Studium z dziejów administracji rzymskiej w okresie pryncypatu

Jacek Kubera, *Francuzi, Algierczycy?*
*Relacje między identyfikacjami Francuzów
algierskiego pochodzenia*

Anna Markwart, *Bogactwo uczuć moralnych.*
*Jednostka i społeczeństwo we wzajemnych oddziaływaniach
w perspektywie filozofii Adama Smitha*

Przemysław Wewiór, *Wstępując w ślady Salomona.*
Religia i nauka w myśli Francisca Bacona

