

ESTETYKA

Agnieszka Gralińska-Toborek
Uniwersytet Łódzki

NADAWANIE NOWYCH ZNACZEŃ MODERNIZMOWI

Współczesny obraz modernizmu, kreślony ręką teoretyków i badaczy, a niejednokrotnie także artystów, coraz bardziej różni się od jego wcześniejszych wizji i diagnoz. Jednym z głównych tematów obecnej refleksji nad modernizmem okazuje się problem potencjalnych znaczeń zawartych w dziele sztuki. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że poszukiwanie i odkrywanie znaczeń modernizmu zaczyna przekształcać się w arbitralne nadawanie nowych znaczeń.

Jeszcze do niedawna nowoczesną, a zwłaszcza awangardową sztukę rozpatrywano w kategoriach procesu odchodzenia od tradycyjnych znaczeń i sposobu ich przekazywania, porzucania mimetyczności i iluzyjności oraz tworzenia plastycznego języka sztuki. Znamienne jest, że mówiono o procesie, o pewnym ciągu rozwojowym, o wspólnej drodze ku pewnemu celowi. Co było celem w tej teleologicznej, z góry założonej koncepcji nowoczesności? Mogła nim być czystość sztuki, autonomia i autotelizm¹, mogło być przekroczenie granic sztuki, zanurzenie w życiu, w końcu przekroczenie granic samego życia. Skrajnym przykładem, a dla niektórych szczytem osiągniętym przez sztukę, były dzieła pozbawione zupełnie znaczeń wychodzących poza sferę sztuki, jak minimalizm, skrajnym zaś przykładem refleksji nad sztuką, gdzie nie pozostawało nic poza wizualnym wrażeniem, była koncepcja Clementa Greenberga². Ukazywanie sztuki nowoczesnej jako ciągu kolejnych

¹ Czystość sztuki rozumiano zwykle jako jej oczyszczenie z wątków przedstawiających, dążenie ku abstrakcji, autonomię – jako uniezależnienie się sztuki od wszystkiego co zewnętrzne, spoza świata sztuki, a przede wszystkim oderwanie się obrazu od literatury – narracyjności. Autotelizm zaś to skrajna forma sztuki, która nie przekazuje żadnych znaczeń, mówi tylko o sobie – np. konceptualizm czy minimalizm.

² „Potrzeba «czystości» – pisał Greenberg – wyraża się, jak już zaznaczyłem, w coraz silniejszym zachęcaniu do czystej wizualności, a coraz słabszym do tego, co dotykowe i związane z tym skojarzeń, włączając w nie zarówno ciężar, jak i nieprzenikalność”. C. Greenberg, *Nowa rzeźba*, „Kresy” 2001, nr 3, s. 211.

stopni przekroczenia i odrzucenia, jako kontrastowo odmiennej od sztuki dawnej, charakterystyczne było dla pewnej formacji teoretyków i artystów, którzy wybierając z całego morza twórczości XX w. tylko awangardowy nurt jako znamieny i charakterystyczny dla epoki, sami kreowali wizję nowoczesności. Było to spojrzenie odśrodkowe, z punktu widzenia uczestnika zaangażowanego w trwający proces, tłumaczącego swoje w nim miejsce i poszukującego własnego celu.

Od końca lat sześćdziesiątych pojawiają się nowe koncepcje modernizmu, tworzone z coraz większym dystansem. Obecnie dokonuje się, a raczej już się dokonało, zamknięcie epoki nowoczesnej, uznanie jej za byłą, i coraz wyraźniejsze potwierdzenie i zaakceptowanie przejścia w nową epokę – postmodernistyczną. Jak pisze Ryszard Nycz we wstępie do wyboru nowych tekstów teoretycznych, dotyczących literatury:

Zupełnie niezależnie od deklarowanej sympatii, dystansu, niechęci czy nawet zdecydowanej wrogości do owej ponowoczesności, samo jej pojawienie się uprzytomniło badaczom, że ich własna pozycja i punkt widzenia zmieniły swoje położenie. Nie znajdują się bowiem dalej w polu rozwojowym formacji, opisywanej przez nich dotychczas z konieczności „od wewnątrz”, a więc zawsze częściowo, hipotetycznie i w trybie uczestniczącym³.

Zauważa on także charakterystyczne dla tego nowego spojrzenia poszerzenie horyzontu: pogłębienie historycznych perspektyw, wychodzenie z wąskich, zamkniętych dyscyplin ku innym obszarom kulturowo-cywilizacyjnej aktywności: artystycznym, filozoficznym, naukowym, ekonomicznym, technologicznym⁴.

Podobnie w badaniach nad sztukami plastycznymi rzadziej się już poszukuje wyróżniających cech awangardy, a częściej zajmuje się modernizmem jako całością. Gdy zaś potraktuje się epokę nowoczesną jako całość, gdy porzucając dotychczasowe wartościowanie zauważy się niezwykle bogatą twórczość poza awangardami, trudno nie stwierdzić, że problem treści pozaobrazowej dzieła sztuki wciąż jest aktualny⁵. Badacze ponownie spoglądają na sztukę nowoczesną i widzą w niej bardziej bądź mniej ukryte znaczenia. Niejednokrotnie przybiera to charakter krytyki, ale krytykowana jest nie tyle praktyka artystyczna, co modernistyczna teoria sztuki.

Potwierdzeniem tezy o nowym stanowisku wobec modernizmu niech będzie kilka charakterystycznych „odczytań” czy interpretacji tych kierunków nowoczesnych, które uznawano do tej pory za obojętne wobec znaczeń

³ R. Nycz, *Słowo wstępne*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 6–7.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Termin „treści pozaobrazowe” będzie tu używany na określenie tych znaczeń dzieła, które wychodzą poza sferę obrazu, odnosząc się do tego, co poza nim.

pozaobrazowych, a czasem wręcz za „milczące”. Będą to najczęściej wyniki badań prowadzonych na zasadzie kontekstualizacji, czyli obserwacji szerokiego tła ogólnokulturowego, społecznego, a nawet politycznego dzieła sztuki.

Zwykle to impresjonizm uważa się za pierwszy z nurtów jawnie odrzucających możliwość przekazywania przez obraz znaczeń pozaobrazowych. Jak sama nazwa kierunku sugerowała, impresjonizm polegał na szybkim notowaniu wrażeń czysto wzrokowych i tak też był najczęściej przez badaczy traktowany. Pojawiają się jednak coraz częściej próby kontekstualizacji impresjonizmu, jak choćby głośna książka Timothy J. Clarka *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, pisana z marksistowskiego punktu widzenia⁶. Impresjonizm, a zwłaszcza malarstwo Edouarda Maneta, jest tu ukazane jako obraz burżuazyjnej walki o dominację. Książka ta otworzyła drogę społecznej historii sztuki, której zadaniem jest, według Clarka, opisanie klasowej tożsamości pracownika (artysty) oraz tego, jak dzieło sztuki przyjmuje swoją publiczną formę – czego chcą jego patronowie, czego oczekuje publiczność⁷, styl zaś w sztuce pojmuje on jako funkcję ideologii klasy dominującej. Praca T. J. Clarka szeroko była dyskutowana w świecie sztuki i wzbudziła wiele kontrowersji, dlatego może warto przytoczyć inny przykład poszukiwania treści w sztuce impresjonistycznej, mniej ideologicznie zaangażowany⁸.

W 1984 r. odbyła się bowiem w Chicago wystawa zatytułowana *A Day in the Country. Impressionism and the French Landscape*. W bardzo bogatym katalogu odnajdujemy teksty naukowe, które miały w sposób szczegółowy potwierdzić tezę, „że impresjonistyczne pejzaże były nasycone znaczeniami”⁹. Podzielony na poszczególne sekcje, gdzie wyróżnikiem był motyw: rzeki, drogi, pejzażu wiejskiego czy miejskiego, ukazuje nam się impresjonizm jako implikowana apoteoza bogatej, pięknej i nowoczesnej Francji, której sercem jest Paryż i okolice, czyli *Ile de France*. Jak stwierdzają we wstępie Richard Brettell i Scott Schaefer:

Impresjonistyczna Francja była piękną, prostą i pomyślną Francją. Żaglówki i barki – pływające symbole rozrywki i handlu – manewrują po jej wodach. Spacerowicze i robotnicy rolni dzielą jej ścieżki, nowo wybudowane wiejskie domy stoją obok farm a wiejskie kobiety piorą ubrania wzdłuż rzeki, która dostarcza rozrywki turystom w restauracjach¹⁰.

⁶ T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Knopf, New York 1985.

⁷ T. J. Clark, *The Conditions of Artistic Creation*, „Times Literary Supplement”, 24 May 1974, s. 561–562, cyt. za: *Art History and Its Methods. A Critical Anthology*, ed. E. Fernie, Phaidon Press, London 1995, s. 248–253.

⁸ Por m. in.: D. Carrier, *Art History in the Mirror Stage: Interpreting Un Bar Aux Folies-Bergère*, „History and Theory”, October 1990, Vol. 29, s. 297–320; B. Farwell, *The Painting of Modern Life*, „Art Bulletin”, December 1986, No. 4, s. 684–687.

⁹ R. Brettell, S. Schaefer, *Impressionism in Context*, [w:] [kat. wyst.] *A Day in the Country. Impressionism and the French Landscape*, Los Angeles County Museum of Art, 1984, s. 18.

¹⁰ *Ibidem*, s. 20.

Oczywiście ta idylliczna wizja impresjonistycznego świata jest dostrzegana przez wszystkich odbiorców i nie może być uważana za odkrycie, zasługą natomiast autorów wystawy jest, po pierwsze, poszukiwanie źródeł takiej wizji w społecznych przemianach nowoczesnego życia, a przede wszystkim ukazanie tego, czego na impresjonistycznych obrazach nie znajdziemy. Materiałem źródłowym w tych badaniach stały się m. in. przewodniki turystyczne, encyklopedie, słowniki, oficjalne statystyki, powieści i pamiętniki.

Autorzy wystawy starają się uzasadnić popularność pewnych motywów w malarstwie impresjonistycznym poszukiwaniem tożsamości i rosnącą świadomością narodową Francuzów. Nie szukano jej jednak w historii, ale w teraźniejszości. Impresjoniści zdecydowanie odrzucali ideę *France historique*, reprezentowaną przez malarstwo akademickie, co manifestowali poprzez wybór odpowiedniego pejzażu, a niejednokrotnie także ingerencję weń. W pejzażach impresjonistycznych nie odnajdziemy zabytków architektonicznych i kościołów, choć w rzeczywistości istniały one w przedstawianych miejscach, co udowadniają fotografie z epoki. Jest to może spadek po Wielkiej Rewolucji i świadectwo republikańskich poglądów artystów, ale na pewno jest to reakcja na akademizm i romantyzm.

Zamiast Francji historycznej mamy więc nowoczesny Paryż i okolice – „stołeczny pejzaż” pełen ogrodów, bulwarów, szerokich ulic i mostów. Paryż impresjonistów to miasto otwarte, miasto światła, powietrza i przestrzeni. Jego życie było, jak to nazwał francuski pisarz Jean Schopfer „na świeżym powietrzu», prawdziwie publiczne i miejskie”¹¹. To Paryż, a nie człowiek jest bohaterem tego malarstwa:

Przechodnie z obrazów impresjonistycznych to zawsze ci sami nieco niemodni, zuniforimizowani osobnicy – zawsze z laską i w kapeluszu. [...]. Ich małość, nieposiadanie znaczenia w kontekście impresjonistycznej wizji przydaje im uniwersalności nowoczesnej i krańcowo miejskiej¹².

Nie zobaczymy zaś na obrazach impresjonistycznych starego miasta z ciasną zabudową, placu Zgody ani Łuku Triumfalnego. Nie zobaczymy Paryża pełnego społecznych konfliktów, różnic i miejskiej alienacji, „która rodziła się w małych mieszkankach i na poddaszach obsesyjnie opisywanych przez pisarzy realistów”, ukazywanych przez Pierra Bonnarda czy Edouarda Vuillarda i w klaustrofobicznych wnętrzach burdeli i sal tanecznych Henriego Toulouse-Lautreca. Nie zobaczymy destrukcji, jakiej dokonała prowadzona przez barona Georges’a E. Haussmanna przebudowa Paryża.

Kolejny popularny motyw pejzażowy to drogi, koleje, rzeki, czyli miejsca służące komunikacji, przemieszczaniu się, ruchowi. Szczególnie ważna była

¹¹ S. Gache-Patin, *The Urban Landscape*, [w:] [kat. wyst.] *A Day in the Country...*, s. 116.

¹² *Ibidem*.

tu Sekwana, definiowana przez wielu jako narodowa rzeka Francji, a jeden z autorów współczesnych przewodników nazwał ją „największą ulicą stolicy z Rouen i Le Havre jako jej przedmieściami, szybką trasą, która zaczyna się w Arc de Triomphe de l’Etoile a kończy w oceanie”, można więc rozumieć znaczenie tej rzeki „jako wielkiej narodowej drogi łączącej Paryż i jej zabytki z resztą Francji i oczywiście świata”¹³. Jednocześnie Sekwana to miejsce, gdzie nowocześni mieszkańcy miasta znajdują wypoczynek i rozrywkę, daje ona ludziom, podobnie jak kolej, możliwość podróżowania dla przyjemności, czyli turystyki, która w tym czasie zaczyna być coraz bardziej popularna.

Ostatnim wyróżnionym przez autorów wystawy rodzajem pejzażu jest pejzaż wiejski. Różni się on od obrazu wsi przekazywanego przez malarstwo dawne. Jak zauważa Brettell, jest to przedstawienie zdecydowanie pozbawione transcendencji:

Nieobecne są w większości wielkie momenty rolniczego sezonu, groźne burze poprzedzane wielką ciszą, co było podstawową częścią ikonografii wiejskiej, której przewodził Millet. Przeciwnie, wiejskie pejzaże Pissarra, Gauguina, Cezanne’a są bogate w proste, wizualne wydarzenia, każda grządka kapusty, każda sterta chrustu, każdy kamień z nierówną powierzchnią jest dokładnie zaobserwowany i przetłumaczony¹⁴.

Rolnictwo i przemysł stanowiły część francuskiej retoryki narodowej, związane były z ideą Wielkiej Wystawy Światowej. Referowanie postępu w rolnictwie było wtedy niezwykle modne¹⁵. Jednak tu pojawia się kolejna nieścisłość w obrazach impresjonistów, którzy nie malowali mechanizacji rolnictwa:

To tak jak Monet malował stacje kolejowe i kolejowe mosty, ale omijał pociągi, które po nich przejeżdżały. To wyłączenie modernistycznego wyposażenia rolniczego jest widoczne dobrze w pejzażach, w których jest obecne uprawianie ziemi czy oranie. Nigdy na wszystkich obrazach Pissarra z motywem orki, nie ma żadnego pojedynczego nowoczesnego urządzenia. [...] Impresjoniści obrazowali rolnictwo w jego przednowoczesnej czy tradycyjnej formie, i wynika z ich obrazów czy rysunków, że ignorowali i byli ignorantami w tej znacznie rozwiniętej dziedzinie popularyzowanej w pismach i oficjalnych statystykach tamtych czasów¹⁶.

Rozpatrywany w kontekście narodowym i modernistycznym impresjonizm ukazuje nam pewną ważną sprzeczność zawartą w swych realizacjach. Z jednej bowiem strony ujawnia uwielbienie dla urbanizacji, rozwoju transportu, czyli nowoczesnego życia, z drugiej zaś zachwyty nad naturą nietkniętą przez nowoczesność. Jak pisze Berttell:

¹³ R. Brettell, S. Schaefer, *op. cit.*, s. 20.

¹⁴ R. Brettell, *The Impressionist Landscape and the Image of France*, [w:] [kat. wyst.] *A Day in the Country...*, s. 35–36.

¹⁵ R. Brettell, *The Fields of France*, [w:] [kat. wyst.] *A Day in the Country...*, s. 242.

¹⁶ *Ibidem*, s. 243.

Ich obrazy wskazują nam, że trzymają się na krok przed momentem transformacji, między historią a współczesnością, między światem, którego wzory były jasno zdefiniowane, a tym do którego podąża się instynktownie – do świata przyszłego. Jeśli ich obrazy wyrażają atmosferę zadowolenia, nawet nieuniknioności, ta wartość zostaje osiągnięta z trudnością, jest wyciśnięta z pejzażu w transformacji¹⁷.

W innym miejscu ten sam autor stwierdza: „Ich nowoczesność jest nawet krucha”¹⁸. Nie pada w przedstawionych tu tekstach słowo utopia, a wydaje się całkiem na miejscu.

W porównaniu z opracowaniem Clarka, opisana tu praca autorów wystawy i katalogu nie ma ambicji zrewolucjonizowania dotychczasowego spojrzenia na impresjonizm. Ich badanie, zakreślające szeroką panoramę, w jakiej umieszczono jest dzieło sztuki, wydaje się godną kontynuacją ikonologicznej pracy badawczej Erwina Panofsky’ego, który starał się ukazać dzieło jako objaw czy dokument umysłowości epoki¹⁹. Nie jest to natomiast praca z dziedziny semiotyki, czego można by się spodziewać po niektórych stwierdzeniach, np.:

Tak rozumiane pejzaże są jak zdania czy paragrafy, w których słowa kreują różne znaczenia w zależności, jak zostaną ustawione względem siebie. Słownik może dawać różne definicje słowa, ale nie może nam powiedzieć, co znaczy dane zdanie²⁰.

Malarstwo impresjonistyczne nie było świadomym językiem, trudno też udowodnić, że odczytywane w nim treści były zamierzone przez artystów. Szczególnie zdanie dotyczące serii stogów siana Clouda Moneta:

Są one z pewnością najbardziej mitycznymi rolniczymi obrazami w historii sztuki. W nich przytulna forma stogu stała się symbolem ludzkiego zwycięstwa nad czasem. On stoi naprzeciw chłodnym zimowym dni, promieniując łagodnym ciepłem mimo zmieniających się wokół pór roku [...]”²¹

– wydaje się daleko przekraczać obiektywne badanie i jest raczej poetycką nadinterpretacją.

Obserwacja tematyki malarstwa impresjonistycznego zepchnęła w omawianych tekstach na plan dalszy problemy do tej pory uważane w przypadku tego kierunku za podstawowe. Nie znajdziemy tu żadnej próby pogodzenia odczytanej treści obrazów z ich formą – barwą, kompozycją, techniką malowania. W ten sposób zastosowana przez autorów metoda może być tylko dopowiedzeniem szczegółów o impresjonizmie, nie może zaś służyć całościowemu ujęciu tego, jak i każdego innego malarstwa.

¹⁷ R. Brettell, *The Impressionist Landscape...*, s. 49.

¹⁸ R. Brettell, S. Schaefer, *op. cit.*, s. 20.

¹⁹ Por. E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, [w:] *idem*, *Studia z historii sztuki*, wybór i oprac. J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971.

²⁰ *Ibidem*, s. 22.

²¹ R. Brettell, *The Fields of France...*, s. 246.

Kierunkiem nowoczesnym, który także pozostaje wciąż wyzwaniem dla badaczy skupiających się na problematyce treści, jest kubizm. Oczywiście niejednokrotnie tłumaczono używanie konkretnych motywów przez Pabla Picassa i Georges Braque'a, przede wszystkim jako wynik redukcji świata przedstawionego do tego, co fizycznie najbliższe i najprostsze. Mieczysław Porębski proponował zaś odczytywanie kubizmu Picassa na płaszczyźnie autobiografizmu i archetypiczności. Zwracał bowiem uwagę, że niezwykle tajemniczymi pozostają

[...] zagadkowe, milczące obecności, nieuchwytne w skali, w nastroju, obce a zarazem zadziwiająco konkretne. Postaci pełne tajemnic, odległe, niedostępne, a przecież żywe, pulsujące tym życiem, które przysługuje istotom wyższym ponad codzienność, wysłańcom świata wyobraźni²².

Sam Porębski nie rozpoczął takich badań, niezwykle zaś bogata biografia Picassa wciąż prowokuje historyków sztuki i literatów, niewiele jednak te prace wnoszą do badań nad kubistyczną fazą jego twórczości. Warto przywołać tu inne, interesujące odczytanie pewnych dzieł kubistycznych, zaproponowane przez Patricię Leighten w artykule: *Picasso's Collages and the Threat of War, 1912–13*.

Autorka artykułu pokusiła się bowiem o dosłowne odczytanie kolaży Picassa – tzn. przeczytała wycinki prasowe, jakie wklejał do swoich prac w latach 1912–1913²³. I ich treść nie okazała się przypadkowa, jak dotąd uważano, lecz układa się w pewną tematyczną całość: „skrupulatnie wycięte i przyklejone tak, by zachować czytelność, zawierają i donoszą one o wydarzeniach, które zwiastowały dążenie ku wojnie światowej”²⁴. Oto kilka przykładów: *Gitara Nuty* i *Butelka wina* z 1912 r. – jeden z pierwszych kolaży Picassa zawiera czołówkę pisma „Le Journal” brzmiącą: „La Bataille s'est Engagé”, odwołującą się bezpośrednio do wojny na Bałkanach. W kolażu *Violin* z jesieni 1912 r. odnajdujemy fragment artykułu o okupacji St.-Jean-de-Medua i zagrożeniu tureckim. *Butelka Suze* z jesieni 1912 r. zawiera fragment o serbskim postępie w kierunku Monasteru w Macedonii, z opisem walk i strategii wojennej. Jest tu też fragment o epidemii cholery wśród tureckich żołnierzy. W kolażu *Mężczyzna z gitarą* Picasso umieścił fragment opisu akcji saperów w Pas-de-Calais, a w centralnej części kompozycji – fragment przemówienia ministra marynarki wojennej. Te i inne wycinki wklejane w kolaże okazują się diariuszem, mają wydźwięk polityczny. Leighten zauważa, że od jesieni do zimy 1912 r. ikonografia kolaży, tych

²² M. Porębski, *Z ikonograficznych problemów kubizmu*, [w:] *Treści dzieła sztuki*, red. M. Witkowska, PWN, Warszawa 1969, s. 293.

²³ P. Leighten, *Picasso's Collages and the Threat of War, 1912–13*, „The Art Bulletin”, December 1985, Vol. LXVII, No. 4, s. 653–672.

²⁴ *Ibidem*, s. 653.

„kawiarnianych”, jest bardziej dokładna niż późniejszych z 1913 i 1914 r., w których większy procent gazetowych wycinków połączonych przez Picassa sugeruje inne, mniej poważne tematy. Co ważne, autorka znajduje uzasadnione treściowo połączenie odczytanych wycinków z resztą elementów zawartych w kolażach:

Kawałki gazet są często dowcipnie i wymownie dopasowane do kubistycznych przedstawień kawiarni, gdzie takie dyskusje i argumenty o lęku przed wojną się odbywały; ikonografia wczesnych kolaży uporczywie stawia nas wśród stołów, butelek, likierów i oczywiście gazet artystycznej i politycznej bohemy²⁵.

Picasso wybierał wycinki z różnych stron pism, nawet stron ekonomicznych i finansowych. Tłem do *Butelki na stole* z końca 1912 r. stała się pojedyncza strona gazety odwrócona do góry nogami – strona finansowa, która w całości poświęcona jest wpływowi na europejską ekonomię chwiejnego rozejmu, jaki nastąpił po pierwszej wojnie bałkańskiej. Jak pisze autorka cytowanego już artykułu:

W ten sposób kolaż potwierdza główne powiązanie między wojną a ekonomicznym stanem narodów. To, że wyizolowana butelka wydaje się spoczywać na stole uformowanym z gazety, samo sugeruje, że ekonomiczna struktura czyni życie kawiarniane możliwie spokojnym, w czasie niepewnego i despotycznego kaprysu niekontrolowanych światowych wydarzeń; sugestia tragicznie zrodzona na dwa lata przed 1914 rokiem, gdy świat rzeczywiście został przewrócony do góry nogami. Picasso przez swoje wcześniejsze zaangażowanie w anarchistyczny światopogląd był dobrze wyposażony, by to przewidzieć²⁶.

Tu pojawia się także biograficzne uzasadnienie tematyki owych kolaży, Leighten dokładnie bowiem śledzi losy Picassa sprzed okresu kubistycznego i opisuje jego związki z hiszpańskim ruchem anarchistycznym.

Odczytanie kubistycznych kolaży Picassa, które tutaj przywołaliśmy, wydaje się potwierdzać pewne przypuszczenia dotyczące twórczości tego artysty. Znane są jego polityczne poglądy, które niejednokrotnie wyrażał za pomocą sztuki, co zaowocowało m. in. *Guernicą*. Jego stwierdzenie „nie jest konieczne malowanie człowieka z karabinem. Jabłko może być tak samo rewolucyjne”²⁷, może być w nowym świetle rozumiane bardziej dosłownie – nie tylko jako deklaracja rewolucji w sztuce, ale także jako ujawnienie pozaobrazowego zaangażowania sztuki. Warto jeszcze dodać, że badania Leighten nie mają na celu zmiany dotychczasowych poglądów na kubizm, nie zaprzeczają, że kubizm był przede wszystkim rewelacyjnym eksperymentem formalnym, dotyczącym podstaw malarskiego widzenia świata. Wzbo-

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, s. 667.

²⁷ *Shafts form Apollo's Bow*, 9. *A Blast form the North*, „Apollo”, October 1947, Vol. XLVI, s. 90, cyt. za: P. Leighten, *op. cit.*, s. 662.

gacają go jednak o element dla wielu odbiorców ważny – nadają dodatkowej treści i zakotwiczą go w życiu i w czasie. Dowodzą także, że problemy treści nie były kubistom obojętne.

Nowe spojrzenie, jakim objęto modernizm, jest przede wszystkim ujawnianiem znaczeń dzięki kontekstualizacji dzieła. Kolejnym przykładem zastosowania takiej metody może być książka Serge Guilbauta: *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, w której ekspresyjny abstrakcjonizm amerykański postrzegany jest przez pryzmat polityki. Autor stara się ukazać mechanizmy, za pomocą których sztuka zostaje uwikłana w ideologię:

Artyści awangardy, politycznie „neutralni” indywidualiści, artykułowali w swoich pracach wartości asymilowane, rekuperowane i wykorzystywane następnie przez polityków, z takim skutkiem, że bunt artystyczny zmieniał się w agresywną ideologię liberalizmu. Nowe malarstwo było wizerunkiem nowej Ameryki, potężnej i internacjonalistycznej, ale przerażonej komunistycznym zagrożeniem²⁸.

Sztuka, która z zasady nie niosła za sobą żadnych zewnętrznych znaczeń, została przemieniona w sztukę narodową, w symbol amerykańskiej wolności. Także dyskusje prowadzone w prasie, zdaniem Guilbauta, miały symbolizować walkę o niezależność:

W oczach zagranicy ta wewnętrzna batalia miała potwierdzać istnienie swobód wpisanych trwale w amerykański system i kontrastujących z ograniczeniami narzucanymi artyście przez system radziecki²⁹.

Co jednak dla naszych rozważań najważniejsze, Guilbaut nie traktuje twórczości amerykańskich artystów jako abstrakcji. Po pierwsze, odnajduje w niej pewną dychotomię: abstrakcja – figuracja, często z przewagą dla tej drugiej, po drugie zaś, przyjmuje założenie, że posiada ona zamierzone znaczenia pozaobrazowe. W walce abstrakcjonistów ekspresyjnych z ilustracyjnością (uznaną wówczas za kicz) widzi chęć znalezienia innego sposobu przekazania treści – przede wszystkim grozy współczesności. Guilbaut pisze:

Awangarda uznała, że abstrakcja pozwoli uniknąć niebezpieczeństwa, stworzy szansę na bezpośredni dialog indywidualnej ekspresji z samą istotą epoki atomu, pozostając sztuką walczącą, żeby nie powiedzieć zaangażowaną, wolną od propagandy i ustępstw na rzecz publiczności³⁰.

Zauważmy więc, że abstrakcja dla S. Guilbauta nie jest ostatecznym osiągnięciem uzyskanym w wyniku oczyszczenia i autonomizacji sztuki. Jest

²⁸ S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, tłum. E. Mikina, Hotel Sztuki, Warszawa 1992, s. 314.

²⁹ *Ibidem*, s. 315.

³⁰ *Ibidem*, s. 307.

raczej wyrazem heroicznej walki między chęcią komunikowania treści a lękiem przed figuracją i idącą za nią literackością. Guilbaut ukazuje zupełnie inne spojrzenie na nowoczesność. Zamiast uzasadnienia ekspresjonizmu abstrakcyjnego za pomocą historii awangardy i umiejscawiania go w ciągu zdarzeń zmierzających ku świetlistemu celowi wolnego gestu twórczego, ukazuje twórczość abstrakcjonistów jako ciągle zmaganie między sprzecznościami, a przede wszystkim zwraca uwagę na bezradność sztuki wobec otaczającego ją świata. Wolność wydaje się w tym kontekście pozorna – działają na nią mechanizmy samej instytucji sztuki, z krytykami wywierającymi presję na artystów oraz mechanizmy polityczne wręczające sztukę bez jej zgody w walkę ideologiczną.

Nowe spojrzenie na modernizm nie mogło być chyba możliwe bez analizy jego wcześniejszych, „wewnętrznych” koncepcji. Za demaskatora schematów rządzących modernistycznymi teoriami na pewno trzeba uznać Rosalind Krauss. W tekście *A View of Modernism* dokładnie ukazuje ona sposób pisania o sztuce nowoczesnej, jaki obowiązywał do lat sześćdziesiątych i którego sama do pewnego czasu także się uczyła:

Ta metoda wymaga wyjaśnienia. Żądała, by nie mówiąc nic o dziele sztuki, można było tego nie pokazać. Było to zawile krępowanie czyjegoś odbioru sztuki teraźniejszej poprzez to, co ktoś wie o sztuce w przeszłości. Żądała języka, który był otwarty na pewien model testowania³¹.

Obowiązujący był wzorzec historyczny:

Historię widzieliśmy od Maneta do impresjonistów, do Cezanne’a, a potem do Picassa, to było jak serie pokojów w amfiladzie. W obrębie każdego pokoju dany artysta poszukiwał oddzielnych składników medium do granic swojego doświadczenia i formalnej inteligencji. Efektem jego obrazowych aktów było otwarcie jednocześnie drzwi na następną przestrzeń i zamknięcie tych za nim. Kształt i poziom nowej przestrzeni były odkrywane przez następnny akt, jedyną rzeczą, która chwiała tą pozycją jasno określoną z góry, było jego miejsce wejścia³².

Swą analizę potwierdza Krauss anegdotą o Michaelu Friedzie, czołowym amerykańskim krytyku, który na wystawie Franka Stelli na drażniące pytanie studenta: „Co można dobrego o tym powiedzieć”, odpowiedział:

Były dni, gdy Stella chodził do Metropolitan Museum. Siedział godzinami patrząc na Velasqueza, całkowicie nim uderzony, a potem wracał do swojego studio. To czego pragnął najbardziej, to malować jak Velasquez. Ale wiedział, że jest to możliwość przed nim zamknięta. Dlatego maluje paski. – tu podniósł głos: Chce być Velasquezem, więc maluje paski³³.

³¹ R. Krauss, *A View of Modernism*, „Art Forum. New York”, September 1972, [w:] *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, eds Ch. Harrison, P. Wood, Blackwell, Oxford 2003, s. 978.

³² *Ibidem*, s. 978.

³³ *Ibidem*, s. 979.

W ten sposób krytyk-teoretyk odcina widza od własnego przeżywania bądź estetycznej delektacji obrazem. Nie po to przecież ów obraz powstał, jak mówią conceptualiści czy minimaliści, obraz tylko jest i jest tylko sztuką. Jeśli zatem jedynym zadaniem sztuki jest być sobą, to do czego potrzebna jest teoria i krytyka? To jest właśnie największy paradoks i pułapka myślenia modernistycznego – narracja:

Jeśli ktoś zapyta nas, co jest ciekawego w obrazach Stelli – a my odpowiemy, że malował paski, bo Manet etc., etc. i impresjonizm, etc., etc., i wtedy kubizm, etc. i ..., wtedy monotonia historii konieczności, którą stworzyliśmy i do której włączamy obrazy Stelli jest określonym typem ekranu, na który projektujemy specyficzną formę narracji. Monotonia, którą modernistyczna krytyka czci, może skasować przestrzenną perspektywę, ale zastąpi ją perspektywą czasową – tzn. historią. To jest ta historia, którą modernistyczna krytyka kontempluje, patrząc na wir koncentrycznych pasów Stelli: perspektywiczne spojrzenie, które otwiera drogę powrotną do tego wstecznego widoku na drzwi i pokoje, które, ponieważ nie można do nich ponownie wejść, mogą manifestować siebie tylko w terażniejszości za pomocą diagramowej monotonności³⁴.

Jednocześnie, ostrzega Krauss, jeśli uprawiamy schematy znaczenia oparte na historii, gramy w systemie kontroli i cenzury. Nie pozostajemy dłużej niewinni, „ponieważ jeśli normy przeszłości dają miarę terażniejszości, pozwalają też ją konstruować”³⁵. Tak więc owa historia, którą moderniści uważali za obiektywną, i która dawała legitymację sztuce terażniejszej, jest, zdaniem Krauss, zaledwie jednym z wielu możliwych, subiektywnym punktem widzenia, jest konstrukcją, która wpływa także na widzenie sztuki terażniejszej.

Jeśli zatem odrzucimy przyczynowo-skutkową metodę analizowania dzieła, w której, jak dowodzi Krauss, niewiele tak naprawdę dla niego samego pozostaje miejsca, możemy nareszcie spojrzeć na nie jako na samodzielny byt, zawierający w sobie znaczenia nie tylko wypływające z historycznej konieczności. W ten sposób spojrziała Krauss na abstrakcję geometryczną. Jej refleksja nie wychodzi od pytania, dlaczego akurat tak wygląda dzieło, ale od określenia – jak wygląda – co odbiorca widzi na danym obrazie. I to, co widzi na każdym obrazie abstrakcji geometrycznej, to krata [*grid*], siatka i nic poza nią. Można więc powiedzieć, że rzeczywiście, dzieło nie przemawia, niczego nie przypomina, nie zawiera znaczeń. Zrealizowany został założony przez artystów cel – sztuka milcząca, tylko do patrzenia. Jak pisze Krauss:

Jej [kraty] kompletny bezruch, brak hierarchicznej struktury, środka i modyfikacji, uwydatnia nie tylko antyreferencyjny charakter, ale – co ważniejsze – niepodatność na narrację. Struktura przecinających się linii, odporna na wpływ czasu i przypadku, broni językowi wstępu w domenę sztuk wizualnych, czego oczywistym rezultatem jest milczenie³⁶.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ R. Krauss, *Oryginalność awangardy*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 407.

Zaraz też zaczyna snuć narrację o braku znaczeń:

Milczenie to nie tylko efekt maksymalnej efektywności siatki, chroniącej przed wpływami języka, ale także wynik ochrony, jaką zapewniają jej drobne oczka, które nie przepuszczają żadnych sygnałów z zewnątrz. Nie słycać echa kroków w pustych pomieszczeniach, ćwierkania ptaków w otwartych niebach, szmeru płynącej wody – siatka skurczyła całą przestrzeń natury do rozmiarów przedmiotu czysto kulturowego. [...] A w tej świeżo odnalezionej ciszy, wielu artystów ponoć słyszało bijące źródło Sztuki³⁷.

Takie metaforyczne ujęcie problemu jest zdecydowanie prowokacyjne i już w następnych zdaniach Krauss wyjaśnia:

To właśnie winien zademonstrować nam jako widzom wzór przecinających się linii: niekwestionowany początek, który nie odsyła do żadnego wcześniejszego modelu, punktu odniesienia czy tekstu. Lecz takie doświadczenie oryginalności, odczuwane przez pokolenia artystów, krytyków i oglądających, niesie w sobie fałsz, jest czystą fikcją. Powierzchnia płótna i nakreślona na niej siatka nie tworzą przecież tej absolutnej jedności, jakiej domaga się punkt zerowy³⁸.

Abstrakcyjna krata przestaje być abstrakcyjna i neutralna. Przy dokładniejszym poznaniu może zacząć nasuwać pewne myśli, zaczyna ze sfery czysto wizualnej przechodzić w dyskursywną. Pierwsze skojarzenie, które niesie krata – to porównanie ze strukturą płótna – a więc naśladowanie. Dla Krauss:

To reprezentacja tej powierzchni, naniesiona – to prawda – na tę samą powierzchnię, którą reprezentuje, ale nawet wtedy przecinające się linie pozostają figurą, jaka przedstawia różne aspekty „oryginalnego” przedmiotu: poziome i pionowe linie przywołują obraz infrastruktury tkanego płótna; sieć współrzędnych tworzy czytelną metaforę geometrii płaszczyzny [...]. Wzór linii pionowych i poziomych nie objawia zatem powierzchni płótna ani jej nie obnaża – raczej ukrywa ją w akcie powtórzenia³⁹.

Dalej Krauss podsuwa nowe rozwiązania: krata dla Malewicza i Mondriana to schody do Uniwersum, za nią otwiera się świat duchowości, krata może być strukturą, organizacją przestrzenną podobną do mitu, w końcu krata w obrazie jest zaledwie fragmentem, który można by przedłużyć, wskazuje na to, co poza obrazem, ale w najprostszym skojarzeniu krata jest przecież odgródnieniem od świata, sugeruje uwięzienie. Do tego jeszcze autorka *Oryginalności awangardy* dodaje wcześniejsze przykłady kraty w malarstwie (a przecież wydawałoby się, że jest ona zarezerwowana tylko dla awangardy) – a mianowicie romantyczne okno. Wtedy awangardowa krata staje się „symbolem dzieła symbolistycznego”⁴⁰.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, s. 409.

⁴⁰ R. E. Krauss, *The Grid*, [w:] eadem, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge-London 1994, s. 17.

Możemy oczywiście zaraz zaprotestować przeciw takim nieuprawnionym interpretacjom, powołując się na intencje artystów. Tyle tylko, że często artyści sami prowokują pewne skojarzenia: Krauss daje przykład Ada Reinhardta, który mówi: „sztuka jest sztuką”, ale maluje grecki krzyż: „Nie ma malarza na Zachodzie, który byłby nieświadomy symbolicznej mocy formy krzyża i puszka Pandory z odniesieniami duchowymi została otwarta, gdy tylko ktoś jej użył”⁴¹. Może więc świadomości ikonograficznej nie da się tak łatwo wyłączyć z odbioru, nawet jeśli udało się to artystom w trakcie tworzenia. Współczesny badacz powiedziałby raczej, że nie da się dzieła wyjąć z porządku dyskursywnego, że dzieło wciąż towarzyszą narracje, gdyż jest ono organicznie związane z językiem.

Narracja towarzyszy nawet najbardziej milczącemu dziełu – twierdzi także W. J. T. Mitchell. W artykule „*Ut Pictura Theoria*’’: *Abstract Painting and the Repression of Language*”⁴² udowadnia on, w jaki sposób literackość sztuki zamieniła się w jej teoretyzację. Obserwując teksty, jakie narosły wokół sztuki abstrakcyjnej, stwierdza, że mur, który chciała zbudować awangarda między obrazem a językiem, jest fikcyjny, jest mitem⁴³. Mitchell pisze, że:

Mur zbudowany przeciwko językowi i literaturze przez „kratę” abstrakcji oddziela tylko pewien rodzaj werbalnego zanieczyszczenia, ale jest absolutnie zależny w tym samym czasie od współpracy obrazu z innym rodzajem dyskursu, który możemy nazwać, z braku lepszego określenia, dyskursem teorii – *ut pictura theoria*⁴⁴.

Dyskurs teoretyczny jest nieodłączny od sztuki nowoczesnej, jest konstytutywnym „pre-tekstem” dla artysty, to on nadaje mu sens. Jak zauważa bowiem Mitchell, i tu powołuje się na Krauss, dzieło abstrakcyjne może się pozbyć ikonografii i reprezentacji, ale nie może zrezygnować z tematu. Artyści nie tworzą zwykłych abstrakcji, to bowiem groziłoby dekoracyjnością – oni zawsze chcą coś przekazać, tylko jak to zrobić za pomocą samych, czystych form? Tu w sukurs przychodzi teoria, nie tyle jednak po to, by mnożyć proste asocjacje, wręcz przeciwnie, by za pomocą mówienia o milczeniu zapobiec zbyt literackiej wyobraźni nieprzygotowanego widza⁴⁵. A jak bogata może być wyobraźnia, ukazuje Mitchell

⁴¹ *Ibidem*, s. 10.

⁴² W. J. T. Mitchell, „*Ut Pictura Theoria*’’: *Abstract Painting and the Repression of Language*, „*Critical Inquiry*”, winter 1989, Vol. 15, s. 349–371.

⁴³ Tu Mitchell cytuje słowa Greenberga i Frieda. M. in. zdanie: „Modernizm w sztukach wizualnych pociąga za sobą określony opór wobec języka, dyscyplinę oka i krytyczny głos, który dąży do potwierdzenia czystej, milczącej obecności dzieła”. M. Fried, *Art and Objecthood*, „*Artforum*”, summer 1967, Vol. 12–23, No. 5, przedruk w *Aesthetics: A Critical Anthology*, eds G. Dickie, R. Sclafani, St. Martin’s Press, New York 1977.

⁴⁴ W. J. T. Mitchell dokonuje trawestacji znanej od starożytności formuły *ut pictura poesis*, mieszczącej w sobie problematykę związków malarstwa z literaturą.

⁴⁵ W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, s. 357.

na przykładzie dzieła Kazimierza Malewicza *Kompozycja suprematystyczna: czerwony kwadrat i czarny kwadrat*. „Kłopot z tym obrazem polega nie na tym, że nie mamy o nim nic do powiedzenia, ale raczej że czujemy się przygniecieni i zakłopotani ilością rzeczy, jakie możemy o nim powiedzieć” – pisze Mitchell i daje próbkę interpretacji według symboliki barw i brył geometrycznych, Heglowskiej dialektyki, psychologii percepcji Rudolpha Arnheima, a na koniec już mniej erudycyjne a bardziej literackie „ideologiczne” skojarzenia: śmiertelnie czarny i żywy, rewolucyjnie czerwony, dominacja i opór czy nawet bardziej osobiste i emocjonalne relacje, jak pan i niewolnik czy ojciec i syn⁴⁶. Dalej Mitchell udowadnia, że:

Te rodzaje sentymentalnych, burżuazyjnych asocjacji są właśnie tym, czego sztuka abstrakcyjna się wyrzeka jako kiczu, w imię wysokiej artystycznej „czystości”. Ale to wyrzeczenie się ich [...] nigdy nie było w pełni udane, ciągle mu zaprzeczano, w aspekcie społecznym, przez wypracowanie quasi-filozoficznego dyskursu zwanego „teorią sztuki”, który wypełniał sale wystawowe subtelną, wyuczoną paplaniną⁴⁷.

Jeszcze jedno spostrzeżenie Mitchella jest ważne w naszych rozważaniach. Pewne dzieła nowoczesne wraz z uznaniem ich za doniosłe, nabierają „historycznego” znaczenia, stają się kamieniami milowymi. Jak pisze Mitchell:

Wyjaśnienie Greenberga, że przyjemność malarstwa tradycyjnego jest wytwarzana przez historię, jakie ono przedstawia, mogłoby równie dobrze być zastosowane do sztuki abstrakcyjnej. Jediną różnicą jest to, że historie są pokazywane w inny sposób i są znane tylko elitarniej widowni koneserów, krytyków i historyków, dla nich ekspresyjne improwizacje Kandyańskiego i czysta geometria Malewicza są elokwentnymi hieroglifami, pomnikami wielkich momentów w epopei abstrakcyjnego malarstwa, stacjami krzyżowymi w teatralnej pasji odgrywanej przez modernizm⁴⁸,

a można by też dodać – ikonami modernizmu, które dziś z nieubłaganą swobodą są przetwarzane, replikowane i przedrzeźniane przez postmodernistycznych artystów. Mitchell ukazuje jednak, że zgodnie z formułą *ut pictura theoria*, także teksty o sztuce są tak traktowane. „Mitycznym” nazywa on tekst Alfreda H. Barra *Kubizm i sztuka abstrakcyjna*, towarzyszący wystawie sztuki nowoczesnej w 1936 r., a szczególnie diagram do niego dołączony. Ów prosty wykres w doskonały sposób porządkuje nowoczesne tendencje artystyczne, nadając im wspólny kierunek zmierzający ku abstrakcji – nie-geometrycznej bądź geometrycznej. Wizualizacja historii nowoczesności jest tak sugestywna, że przez dziesiątki lat wychowywali się na tym wykresie

⁴⁶ *Ibidem*, s. 357–359. Można tu przywołać jeszcze jeden przykład. Ten właśnie obraz Malewicza został przedstawiony na okładce książki Piotra Piotrowskiego, *Artysta między rewolucją a reakcją*. W ten sposób abstrakcyjny obraz stał się doskonałą ilustracją, zostało mu nadane znaczenie.

⁴⁷ W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, s. 359–360.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 362.

kolejni znawcy sztuki pierwszej połowy XX w. We fragmencie przedmowy do jego kolejnego wydania w 1986 r., autorstwa Roberta Rosenbluma, który staje się dla Mitchella świetną ilustracją jego tezy o mityczności tekstu teoretycznego, odnajdujemy porównania diagramu Barra do naukowego schematu, ale i do mapy, drzewa genealogicznego, udowadniającego błękitną krew awangardy, a także chemicznego połączenia chloru i sody dającego sól, porównanie płodności kubizmu do potomstwa królów, wreszcie czytamy o różnorodności wydestylowanej do dwóch równoważnych kierunków⁴⁹. W tym tekście stojącym na pograniczu apoteozy i pastiszu odnajduje Mitchell właśnie wszystkie modernistyczne paradoksy związku słowa z obrazem. Słowo, które miało być pokornym sługą obrazu, samo przekształciło się w arbitralny obraz („kratę”) o znaczeniu wręcz symbolicznym.

Nic więc dziwnego, że w wielu tekstach dotyczących nowoczesności pojawiają się słowa „symbol” czy „emblemat”. Te pojęcia wydawałoby się, że zarezerwowane dla sztuki dawnej, stają się dziś narzędziem służącym nadawaniu znaczeń. Rola postmodernistycznego badacza polega głównie na poszukiwaniu tego, co sprzeczne w teorii i sztuce, tego, co jest szczeliną w monolocie. Jak pisze Mitchell:

Naszym problemem, co chciałbym zasugerować, jest pracować poprzez wizualno-słowną matrycę, jaką jest sztuka abstrakcyjna, skupiając się na tych miejscach, gdzie ta matryca wydaje się pękać w swej strukturze podobnej do kraty krzyżujących się binarnych opozycji i dopuszczać obecność czegoś spoza ekranu⁵⁰.

Taki tropiciel i demaskator, niedowierzając wcześniejszym deklaracjom artystów i ich krytyków o „czystości” sztuki, uznaje, że sztuka przede wszystkim znaczy i jej wolność jest pozorna. Prawdopodobnie już niedługo takie zdanie wśród zajmujących się sztuką XX w. będzie przeważające.

⁴⁹ Trudno jest oprzeć się pokusie zacytowania za Mitchellem owego fragmentu, jednak dokładne tłumaczenie go mogłoby odebrać ten zaskakujący, nieprawdopodobny wręcz wydźwięk, dlatego podaję go w oryginale: „As for diagram, I still recall vividly its heraldic power, for it proclaimed, with a schema more familiar to the sciences, an evolutionary pedigree for abstract art, that seemed as immutable as a chart tracing the House of Windsor, or the Bourbon Dynasty. Darwinian assumptions merged with the pursuit of genealogical blue blood in pronouncing, for instance, that a coupling of van Gogh and Gauguin created Fauvism, just as sodium and chlorine would make salt; and that Cubism, that most fertile of monarchs, had an amazing variety of princely offspring, from Orphism to Purism. At the bottom of the chart, which was marked off, in graph-paper fashion, by five-year-periods, starting in 1890 at the top and ending with what was then the present, 1935, this multiplicity had been distilled into two parallel but polarized currents, nongeometrical and geometrical abstract art. the skeletal clarity and purity of this diagram were fleshed out in the text itself, which ... outlined in the most pithy and impersonal way the visual mutations and the historical fact that accounted for the thrilling invention of a totally unfamiliar art belonging to our century to no other”. Cyt. za: *ibidem*, s. 364.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 377.

Ogromną pokusą bowiem jest fakt, że wobec uznania dotychczas przedstawianej historii nowoczesności za wykreowaną, rośnie ochota na stworzenie własnej. Tak przekonująca kiedyś, uważana za obiektywną historia staje się materiałem, z którego kształtuje się wciąż nowe propozycje. Trzeba jednak podkreślić, że każdorazowo jest to inna historia, prywatna, bez ambicji uniwersalności i obiektywności. Zamiast nowej propozycji stałego, pewnego systemu znaczeń, prowadzi się raczej grę z historią, w której jedną z naczelnych zasad jest rozbijanie całości. Podjęli ją nie tylko teoretycy, ale także artyści, którzy uważając się za spadkobierców Marcela Duchampa, za jedną z najważniejszych strategii artystycznych uważają grę ze sztuką za pomocą cytatu, pastiszu, powtórzenia i wielu innych intertekstualnych sposobów na mnożenie znaczeń. Fragmenty dzieł modernistycznych, obok fragmentów z dzieł dawnych, fotografii i obrazów znanych z mass mediów, stają się częścią mozaiki układanej bez wyraźnego klucza. Nadawanie nowych znaczeń modernizmowi nie służy jednak jego wyjaśnieniu, lecz raczej pozbawieniu go wyjątkowości i oryginalności.

Agnieszka Gralińska-Toborek

ASSIGNING NEW MEANINGS TO MODERNISM

(Summary)

The contemporary vision of modernism, which is constructed from a point outside of that period, differs from the vision created by the participants and originators of modernism. One of the major problems encountered today is the one of the meaning of modernist works art. The extreme concept of "silent" and "pure" art followed by Clement Greenberg and other modernists has now found itself under criticism. The interpretations of many modern currents in art reveal attempts at identifying new content in works of art, which sometimes seems to be an act of assigning new meaning to art. Such interpretations can be observed in studies of impressionism, cubism, abstract expressionism and minimalism. The problem of meaning is the subject of study of such theorists as Timothy J. Clark, Patricia Leighton, Serge Guilbaut, Rosalind Krauss and W. J. T. Mitchell. Their research concentrates not as much on works of art as on modernists' vision of art. Mitchell shows how theory replaced the content of modernist art and proves that "silent" art is impossible since meanings arise independently of the artist's intention in the process of reception. The new vision of modernism does not attempt to create a universal and objective model of that period but instead aims at a multiplication of meanings and at a destruction of the previous model (the holistic model). The vision of modernism comes to resemble a mosaic of unconnected elements.