

Oko, ciało i słowo. Rosalind Krauss o rzeźbie Richarda Serry. „Uważna lektura” tekstu

Piotr JUSZKIEWICZ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
<https://orcid.org/0000-0003-4137-3412>

ABSTRAKT Niniejszy artykuł jest przykładem „uważnego czytania” tekstu z zakresu krytyki artystycznej. Postulat „close reading” został tu podjęty poprzez zwrócenie analitycznej uwagi na cztery bazowe elementy tekstu: konstrukcję mówiącego podmiotu, wpisaną w tekst koncepcję dzieła sztuki, przyjęte sposoby opisu i zasadę porządkowania obszaru artystycznej tradycji. Przedmiotem analizy jest tekst Rosalind Krauss na temat twórczości Richarda Serry, który zdaniem autorki miał swój udział w kluczowej przemianie sztuki amerykańskiej, związanej z porzuceniem filozoficznych założeń i artystycznej praktyki abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Analiza wykazuje zbieżność pomiędzy ukształtowaniem zasadniczych aspektów tekstu a jego krytyczną wobec efektów działalności przedstawicieli i zwolenników tej artystycznej formacji wymową.

SŁOWA-KLUCZE krytyka artystyczna, minimal art, Richard Serra, Rosalind Krauss

ABSTRACT *The Eye, the Body and the Word. Rosalind Krauss on the Sculpture of Richard Serra. A “Close Reading” of the Text.* This essay is an example of a “close reading” of a text in the field of art criticism. The postulate of “reading closely” is effectuated by paying analytical attention to four fundamental elements of a text: the construction of the narrating subject; the conception of an artwork embedded in the text; the modes of description adopted therein; the principle of ordering the field of artistic tradition. The subject of the analysis is Rosalind Krauss’s text on the output of Richard Serra, who, according to the author, played a part in the crucial transformation of American art associated with abandoning the philosophical assumptions and artistic practice of abstract expressionism. The analysis reveals a convergence between the formation of the essential aspects of the text and its implication, which is critical towards the effects of the endeavours undertaken by the members and supporters of this artistic formation.

KEYWORDS art criticism, minimal art, Richard Serra, Rosalind Krauss

ANALIZOM krytycznych tekstów o sztuce, zwłaszcza takich, które trudno poddają się klasyfikacji pod względem swojej przynależności do instytucjonalnie określanych domen dyskursu o sztuce, współczesna polska historia sztuki nie poświęca zbyt wiele uwagi. Historia sztuki oczywiście penetruje własną tradycję intelektualną i zasoby wypracowanej wiedzy, opracowywane są poszczególne fragmenty dziejów krytyki artystycznej, a także funkcjonują zbiory „tekstów o sztuce”, łączące wypowiedzi o różnej prowienencji instytucjonalnej, jednakże penetracja ta tworzy dwie poważne luki. Pierwsza wynika z różnej zawartości pojęciowej takich określeń, jak krytyka artystyczna, która w języku polskim zwykle oznacza zbiór wypowiedzi spoza akademickiego kręgu, stający się zwykle dodatkowym źródłem wiedzy w interpretacjach sięgających do zaświadczonych aktów odbioru. Najczęściej idzie wówczas o uściślenie historycznych pojęć związanych z danym dziełem, okresem artystycznym albo specyficznym środowiskiem. W historii sztuki innych obszarów językowych pojęcie krytyki niekoniecznie pokrywa się z angielskim *art criticism* czy niemieckim *Kunstkritik*. Niezależnie jednak od zakresu znaczeniowego wspólny jest kłopot wyznaczenia granic jakościowych pomiędzy różnymi domenami dyskursu dotyczącego sztuki: akademickiego, pozaakademickiego, krytycznego, jak i określających je granic czasowych. Luka druga polega na badaniu tekstów o sztuce (już niezależnie od określania domen, do których należą) przede wszystkim jako wyrazu poglądów na sztukę danego autora, z pominięciem natury medialnej tych wypowiedzi, to znaczy ich językowego kształtu. W tym ostatnim zakresie wyłamują się studia na temat ekfrazy, która jednak jest traktowana zwykle jako osobne dzieło literackie, godne uwagi ze względu na estetyczną jakość użytych środków artystycznego wyrazu. Oczywiście istotne jest w tym momencie pytanie, co miałyby oznaczać spojrzenie na tekst o sztuce z punktu widzenia jego medialnych, czyli językowych właściwości.

Odpowiedź na nie wiąże się w najbardziej ogólnym ujęciu z kwestią zdefiniowania krytyki artystycznej jako uchwytej domeny w dyskursie na temat sztuk wizualnych, co w moim przekonaniu i w znacznym skrócie

najbardziej adekwatnie daje się dokonać przez założenie płynności jej granic w poddawanych obserwacji historycznych okolicznościach i nakierowanie uwagi na te momenty tekstów, które sygnalizują miejsca ich przebiegu i charakter podstaw pod ustawione na nich dyskursywne graniczne słupy. Ponieważ ta kwestia nie będzie nas zajmować w tym miejscu, zauważmy jedynie, że wiąże się ona z przekonaniem, iż krytyka jak inne praktyki dyskursywne nieustannie przekracza swój językowy status, wykwitając w praktyki społeczne i instytucjonalne¹.

Upominając się o uwzględnienie roli językowego medium krytycznych tekstów w trakcie ich analiz, w gruncie rzeczy postuluję ich „ważne czytanie”. Czyń to ze świadomością literaturoznawczej dyskusji nad współczesnym nawrotem wezwania do *close reading*, który to nawrót wprowadza istotne korekty do utożsamianej z formalizmem amerykańskim interpretacyjnej praktyki, skupionej na autonomicznych jakościach literackich i poetyckich komentowanego tekstu. Z owych korekt, o których pisał Tomasz Cieślak-Sokołowski, bliskie jest mi postulowane przez Terry’ego Eagletona „wzmoczone wyczulenie na język” w trakcie lektury tekstu, niezależnie od jego gatunkowej czy instytucjonalnej przynależności, które jest warunkiem nawiązywania relacji pomiędzy tekstem a pozatekstowymi odniesieniami². Bliskie jest mi także przekonanie Marjorie Perloff, że warunkiem pytań o powiązania tekstu z kontekstem kulturowym jest *reading closely* i że – jak ujmuje to autor artykułu – „analiza retoryczna staje się w tak rozumianej praktyce lekturowej równie ważna jak dane biograficzne czy kulturowe”³. Innymi słowy, w przypadku obojga badaczy istotna jest skrupulatna obserwacja wzajemnego oświetlania się wewnętrznej organizacji tekstu i zewnętrznych odniesień, bez którego to związku trudno niekiedy zrozumieć sam tekst.

Zasadniczymi elementami analizy tekstu krytycznego proponuję uczynić jego cztery rudymenty, tak określone, bo po pierwsze mają bazowy charakter w odniesieniu do każdego tekstu, a po drugie powodem ich wyróżnienia jest przyjęta perspektywa interpretacyjna, nie tyle filologiczna, ile historyczno-artystyczna, przy świadomości, że to, co dla historyka sztuki

1. Obszerne omówienie tego zagadnienia zob. Piotr Juskiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do gry w nic. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005).

2. Tomasz Cieślak-Sokołowski, „Powroty do *close reading* we współczesnych lekturach literatury XX wieku”, *Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura*, nr 34 (2017), s. 37–48.

3. *Ibid.*, s. 45.

jest interesujące, nie powinno zacierać wagi medium tekstu, a więc faktu, że mamy do czynienia z tworem językowym. Jednocześnie jednak w tego typu analizie uważam za pożądany limitowany zakres analizy czysto filologicznej.

W związku z tym proponuję objąć analityczną obserwacją po pierwsze podmiot tekstu, traktowany tu jako tekstowa projekcja przeświadczeń co do funkcji i uprawnień krytyka oraz roli krytyki i zawierająca w sobie formułę jego tekstowej tożsamości. Podmiot tekstowy jest tu rozumiany jako językowa partytura, dająca możliwość odegrania zróżnicowanych ról mówiącej w tekście instancji i tworząca różny jego obraz (spójny bądź zmienny) osobowego (bądź nie) źródła wypowiedzi i sądu. W tym celu obserwować zatem trzeba wszelkie sygnały personalizacji języka określające stopień ujawnienia i ukonkretnienia „mówiącego ja”. Biegunem przeciwnym do utożsamienia ujawniającego się w tekście mówiącego „ja” z osobą autora będzie w tym wypadku całkowicie abstrakcyjne medium wypowiedzi. Aby bliżej móc scharakteryzować owo „ja” i jego tekstową ruchliwość, istotne będzie zrekonstruowanie prezentowanych i zajmowanych przezeń punktów widzenia. Ale nie tylko mobilność owego punktu jest interesująca, lecz także przyciągany przezeń horyzont ideologiczny, horyzont wiedzy i zakres kompetencji. Nie chodzi przy tym wyłącznie o deklaracje podmiotu, lecz również o wnikliwą obserwację semantycznej gry języka. Przez pryzmat tej gry ujawni się także charakter sytuacji wypowiedzianej – stopień ujawnienia konwencji komunikacyjnej i gatunkowej, zakres respektowania czy przekraczania czytelniczych stereotypów.

Interesujący będzie dla nas także oczywiście przedmiot tekstu, w tym sensie, w jakim sprowadzić go można do tekstowej projekcji mniej lub bardziej indywidualnej koncepcji dzieła sztuki – jego charakteru, znaczenia, granic i historyczności. Tutaj zasadniczą rolę odgrywają wszelkie sygnały konceptualizacji dzieła sztuki, jego relacji z osobą autora, artystyczną tradycją, projektowanymi sposobami odbioru.

Kolejny aspekt to także tekstowa projekcja, tym razem sposobów widzenia dzieła, docierająca do czytelnika zarówno w postaci deklaracji odnoszących się do uznanych w tekście za pożądane warunków i konwencji

oglądu danego dzieła sztuki, jak i w formie przyjętych sposobów jego opisu. Nie rozbudowując zbytnio tej ostatniej kwestii, powiedzmy, że w rozpoznaniu opisowych formuł uznaję za pomocne przekonanie Michaela Baxandalla, iż opisywane dzieło sztuki zwykle jest chwytane w sieć słów, które mają nie tyle same przez się właściwości opisowe, ile demonstratywne, i że będąc z reguły metaforycznymi porównaniami, wyruszają ku dziełu przez pośrednictwo „twórcy”, „odbiorcy”, artystycznego rzemiosła i reprezentowanego świata przedmiotów⁴. W pierwszym przypadku chodzi o takie terminy, które ujmują gotowe dzieło w kategoriach twórczego procesu. Jest ono wizualizowane jako pewna suma twórczych czynności i gestów. Tak jak dzieje się chociażby w tekście Jerzego Stajudy z 1959 r. o obrazach Zdzisława Salaburskiego: „On nie bawi się laniem farb i gipsu. Wie zawsze, co wyniknie. Pewnie kreśli swe precyzyjne kreseczki. Jest panem sytuacji. Może porządkować to wszystko wedle intelektualnej koncepcji [...]”⁵. W drugim przypadku, kiedy opis przede wszystkim kładzie nacisk na odbiorczą reakcję pojawiającą się w kontakcie z dziełem, mamy przeważnie do czynienia z terminami ujmującymi różne poziomy owej reakcji – od bazowych wrażeń emocjonalnych po wsparte erudycją odbiorcy uwagi związane ze stylową czy historyczną klasyfikacją danego artystycznego dzieła. Niech przykładem będzie w tym zakresie fragment tekstu Juliana Przybosa o obrazach Juana Grisa:

Gris daje wrażenie głębi i wielu nasuwających się na siebie planów, nie stosując dawnej perspektywy. Osiąga to już to przez przenikanie się kształtów oglądanych z wielu stron przedmiotów, już to przez superpozycję form przedmiotu w tzw. perspektywie dookolnej. Ruch oka wspierać musi nasza wyobraźnia przestrzenna, podobnie nieco jak w geometrii wykreślnej. Od jednego kształtu do drugiego oko robi nie drobny krok, lecz skok, trzeba bowiem ujrzeć te dwa kształty nie obok siebie, tak jak zostały zestawione, lecz w wyimaginowanej przestrzeni odpowiadającej domyślnie tej, jaka ich od siebie dzieli. Nasze oko i imaginacja poruszają się gwałtownymi ruchami, jak byśmy przeskakiwali rowy i wąwozy, i dopiero po takim biegu z przeszkodami osiągamy cel. Osiągamy jedność widzenia, obraz, taki jaki został skonstruowany zwrotnymi spojrzzeniami malarza w przestrzeni i czasie⁶.

4. Michael Baxandall, „The Language of Art Criticism”, w: *The Language of Art History*, red. Salim Kemal, Ivan Gaskell (Cambridge University Press: Cambridge, 1991), s. 67–75.

5. Jerzy Stajuda, *O obrazach i innych takich*, red. Jola Gola, Maryla Sitkowska (Warszawa: Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, 2000), s. 30.

6. Julian Przybós, „Widzenie ruchu”, *Przegląd Kulturalny*, nr 2 (1957), s. 8.

Kolejne, trzecie źródło terminów opisowych, to wedle Baxandalla zespół określeń dotyczących abstrakcyjnie rozumianych elementów medium, których indywidualne ukształtowanie i wykorzystanie tworzą opisową charakterystykę. Tak dla przykładu w swej powieści Bohdan Czeszko opisywał pejzaż powstały póki co tylko w wyobraźni powieściowego bohatera – artysty:

Kluczem do pejzażu, tak jak to sobie wyobrażał, miała być biała, szpiczasta i bodąca niebo szczytowa ściana domu, ciężko zaparta w ziemi masywnością kamiennych przypór. Walka owej białości z kolorem nieba, z burą szarząną drogi, strzelista forma białego trójkąta, brutalnie agresywna wobec sąsiadujących z nią miękkich, organicznych form wytworzyły w wyobraźni Bartłomieja ssące przeczucie konfliktu i katastrofy⁷.

Przykład ten pokazuje jednocześnie i czwarte źródło opisowych terminów, jakim są określenia związane ze światem przedmiotów reprezentowanych w danym dziele. Różnicę pomiędzy opisami, z których jeden kładzie nacisk na aspekty czysto artystyczne, a drugi na jakości przedstawieniowe Baxandall uwzględnia także w używanej przez siebie terminologii: te pierwsze nazywa *similiami*, drugie *similiami bis*.

Terminy opisowe, oczywiście niezależnie od swego źródłowego pochodzenia, układane są w większe całości wedle pewnych reguł. W ich doprecyzowaniu pomocne są uwagi z klasycznego tekstu Janusza Sławińskiego, który swoją klasyfikację opisowych modeli zróżnicował przede wszystkim na podstawie zasad kombinacji terminów opisowych i stylistycznego ich nacechowania. Dla potrzeb przedsięwziętej tu analizy przywołajmy tylko tę pierwszą grupę modeli opisowych wskazanych przez Sławińskiego⁸. Model lokalizacyjny ustala jedynie położenie względem siebie i pozycji obserwatora podstawowych elementów organizujących pole wizji, model logiczno-hierarchiczny określa zasady relacji pomiędzy owymi elementami, a model operacyjny wprowadza wymiar temporalny, nasycając opis określeniami, które czynią zeń symulację procesu

postrzegania – przebiegającą w czasie i rozbudowującą się pod względem informacyjnej obfitości obserwację.

Wreszcie ostatni aspekt tekstu, który w moim przekonaniu powinien zostać ujawniony w proponowanej tu analizie, to tekstowa projekcja różnie motywowanej historycznej logiki, która zdecydowała o układzie artystycznej tradycji – innymi słowy projekcja wyobrażonego porządku artystycznych zjawisk i ich wzajemnej relacji. Chodzi tu o cały szereg wyznaczników porządkujących wewnętrzną przestrzeń artystycznego świata, a zatem o widoczne w tekstach podziały artystycznej tradycji, rozumianej jako synchronicznie dostępny obszar zaistniałych artystycznych dokonań, a także jako chronologiczne następstwo ciągów wydarzeń czy dzieł, ciągów tworzonych zgodnie z przyjętymi zasadami rozumienia zmian w obrębie historyczno-artystycznych procesów. Owe podziały artystycznej tradycji ukazują się jako narzędzia oddzielania preferowanych i negowanych wizji i funkcji sztuki, pozwalających umieścić bądź korygować współczesną twórczość ze względu na motywowane światopoglądowo intencje w obliczu całego obszaru artystycznej tradycji.

Przedmiotem poniższej analizy jest tekst Rosalind Krauss, napisany przez tę jedną z czołowych amerykańskich historyczek sztuki w roku 1986. Zamieszczony został w katalogu wystawy indywidualnej Richarda Serry w Museum of Modern Art w Nowym Jorku⁹. Krauss była współkuratorką wystawy i autorką głównego tekstu katalogowego, któremu towarzyszył esej Douglasa Crimpa. Tekst ma też swoją polską wersję. Został przetłumaczony przez Joannę Holzman i zamieszczony jako jedyny esej w katalogu wystawy Serry pokazanej w roku 1994 w warszawskiej Zachęcie, której kuratorką była Anda Rottenberg¹⁰. Powodów, dla których warto podjąć intensywną lekturę tekstu Rosalind Krauss, jest kilka. Po pierwsze – to godna uwagi autorka, której publikacje stanowią istotny element dorobku amerykańskiej i światowej historii sztuki przede wszystkim XX w.,

7. Bohdan Czeszko, *Przygoda w kolorach* (Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, 1959), s. 19–20.

8. Janusz Sławiński, „O opisie”, w: *Studia o narracji*, red. Jan Błoński, Stanisław Jaworski, Janusz Sławiński (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1982), s. 19–35.

9. Rosalind Krauss, „Richard Serra/Sculpture”, w: *Richard Serra. Sculpture*, red. Laura Rosenstock (New York: The Museum of Modern Art, 1986), s. 15–39.

10. Rosalind Krauss, „Richard Serra – Rzeźba”, tłum. Joanna Holzman, w: *Richard Serra* (Warszawa: Narodowa Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1994), s. 7–35.

a pozycje takie jak *The Passages in Modern Sculpture* (1977), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985), *L'Amour fou. Photography & Surrealism* (1986), *Optical Unconscious* (1993), *Formless. A User's Guide* (z Yve-Alain Bois; 1993), *The Picasso Papers* (1999) – by wymienić tylko kilka – stanowią element obowiązkowego korpusu tekstów dla badaczy sztuki XX w. Po drugie – intelektualna droga Krauss pokazuje istotne przemiany w historyczno-artystycznym i krytycznym dyskursie w USA w kręgu „Octobra” i jest niezwykle charakterystyczna w swoim przejściu od formalistycznych inspiracji przez etap zbliżenia z francuskim strukturalizmem, francuską fenomenologią (Maurice Merleau-Ponty) i filozofią analityczną (Ludwig Wittgenstein), do poststrukturalizmu z akcentem położonym na psychoanalizę. Aktywność pisarska Krauss, zmieniająca się w zgodzie z wymienionymi wyżej następującymi po sobie obszarami intelektualnej inspiracji, stała się przedmiotem osobnego opracowania w książce Davida Carriera, który określił ją mianem filozoficznej krytyki sztuki, rozwijającej się od formalizmu do postmodernizmu¹¹.

Tekst Krauss o twórczości Richarda Serry sytuuje się w kluczowym dla opisu drogi intelektualnej Krauss przejściu od formalizmu Clementa Greenberga, inspirowanego koncepcją uhistorycznienia sposobów ujmowania przez artystów problematyki medium artystycznego, do uhistorycznienia działań artystycznych rozumianych jako ciąg fenomenologicznych rozpoznań. Sedno twórczej aktywności kryć się zatem miało nie w odkrywczym rozwiązywaniu wzajemnej relacji poszczególnych aspektów artystycznych mediów (zwłaszcza malarstwa), lecz w systematycznym testowaniu aktywowanych przez artystę warunków odbioru jego prac, przynoszącego szerszą wiedzę na temat procesów poznawczych. Ale zmiana, którą możemy obserwować w tekście Krauss, ma szerszy charakter. Dotyczy także historycznego znaczenia sztuki artystów, których autorka eseju najogólniej łączy ze sztuką minimalną czy też, bardziej generalnie, z pokoleniem lat 60. Znaczenie to, w opinii Krauss, polega głównie na przeciwstawieniu się niekonsekwencjom, a w rezultacie mistyfikacjom modernizmu. Dodajmy, że to ostatnie określenie w tym oraz innych tekstach Krauss dotyczy szczególnego momentu, do którego, jej zdaniem, doszła

XX-wieczna sztuka nowoczesna z malarstwem na czele, a mianowicie fazy, w której dominuje abstrakcja rozumiana jako wyraz artystycznej osobowości, ujmowanej w kategoriach psychologii głębi. Wartość dzieła sztuki zależy w tej perspektywie od jakości ekspresji, od stopnia zbliżenia pomiędzy psychologicznym fenomenem a materialnym jego wyrazem, a także od oryginalności jej wizualnej postaci, stanowiącej widomy znak, różnego od innych artystycznych przedsięwzięć, osobistego rysu artystycznego śladu.

Kwestią wspomnianych „niekonsekwencji” i „mistyfikacji” zajmiemy się w dalszym ciągu wywodu, dodajmy jednak, że o szerszym znaczeniu tekstu Krauss decyduje także związanie przez nią twórczości artystów „pokolenia lat 60.” z odmienną w stosunku do pokoleń wcześniejszych, a zwłaszcza artystów abstrakcyjnego ekspresjonizmu, który dla środowiska „Octobra” był punktem dojścia modernizmu, koncepcją ludzkiego podmiotu. Podstawą tej odmienności była inspiracja francuskimi koncepcjami śmierci podmiotu (i autora), w których źródła podmiotowej tożsamości zostały uznane za efekt działania wobec podmiotu zewnętrznych językowych konwencji lub stosunków siły. Tym samym idea artystycznej ekspresji wyparta została przez koncepcję (i powinność) artystycznej analizy systemów zapośredniczających procesy poznawania rzeczywistości. W rezultacie zmieniły się także oczekiwania wobec charakteru symbolicznego aspektu artystycznych działań. Przesunęły się one w stronę priorytetu analizy fenomenologicznie rozumianej intencjonalności, wyrosłej z przekonania o wzajemnej korelacji umysłu i zewnętrznego świata, który pobudza nasze zmysły, co w rezultacie pociąga za sobą konieczność analizy aktu postrzeżenia, kategorii podmiotu, przestrzenności i czasowości. Ujmując to bardzo skrótowo, można powiedzieć, że w kręgu „Octobra” za istotną uznano tę sztukę, która odwróciła się od bezcelowych, jak sądzono, pytań o naturę rzeczywistości, uznając za sensowne tylko takie, którą dotyczą determinantów jej poznania.

Wreszcie z jeszcze jednego powodu tekst Krauss jest godny uwagi – a mianowicie jako przykład wyłonienia się i umocnienia w amerykańskim dyskursie krytycznym obok dominujących dwóch języków – formalistycznego (Clement Greenberg, Michael Fried)

11. David Carrier, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism. From Formalism to Beyond Postmodernism* (Westport: Praeger Publishers, 2002). Oczywiście lista tekstów na temat Krauss jest znacznie dłuższa, przeważają na niej recenzyjne teksty publikowane w czasopiśmie.

i metaforyczno-egzystencjalistycznego (Harold Rosenberg) – języka teoretyczno-analitycznego.

Zasadniczym wątkiem tekstu Krauss jest artystyczna biografia Richarda Serry, przedmiotem opisu są jego artystyczne prace, ujęte jednakże w konsekwentny rozwojowy ciąg z naciskiem na ich rosnącą znaczeniową doniosłość. W tym sensie esej to także biografia intelektualna, w której artystyczna działalność Serry powiązana jest z jego aktywnością w nowojorskich kręgach intelektualnych, a także z obecnością w instytucjach naukowych i badawczych. Tekst zaczyna się jednakże od wyrazistej tezy wyłożonej przez autorkę pod postacią opisu konfrontującego fotograficzne obrazy aktu artystycznego Jacksona Pollocka i Richarda Serry, ukazujące każdego z artystów w działaniu – Pollocka rozchlapującego farbę na płótno i uchwyconego przez Hansa Namutha na tle jednego ze swoich czarno-białych płócien oraz Serrę rozlewającego zamaszystym gestem płynny ołów w trakcie jednej ze swych artystycznych akcji, utrwalonego na fotografii Gianfranca Gorgoniego (il. 1).

Opis ten pozwala nam jednocześnie przystąpić do bardziej systematycznej analizy eseju Krauss i nakierowuje na rozpoczęcie od niego charakterystyki tego aspektu wypowiedzi amerykańskiej krytyczki, który na wstępie został określony jako tekstowa projekcja generalnej koncepcji dzieła sztuki. Wracając do opisu fotografii obu artystów w trakcie tworzenia swoich prac, podkreślimy, że konfrontacja różnych obrazów twórczego aktu jest jednocześnie dla Krauss konfrontacją abstrakcyjnego ekspresjonizmu i otwierającej jej zdaniem nowy rozdział w dziejach sztuki XX w. twórczości artystycznej lat 60. W tym sensie, zdaniem Krauss, fotografie Namutha i Gorgoniego uchwyciły jeden z najbardziej istotnych momentów ideologii abstrakcyjnego abstrakcjonizmu, a mianowicie utożsamienie artysty i jego dzieła oraz zatarcie granic między nimi. Utożsamienie to dokonuje się po pierwsze w kategoriach wizualnych. Sportretowany na czarno-białej fotografii Pollock na tle ustawionego pionowo obrazu utrwalającego gesty artysty w postaci zamaszystych smug rozchlapanej czarnej farby na białym płótnie zredukowany zostaje, wedle Krauss, do graficznego znaku. Jego sylwetka zostaje niejako wchłonięta przez dzieło, a widz ma do czynienia z portretem artysty jako dzieła. Po drugie – ponieważ aktywność artysty w postaci rzutów farby na rozłożone na podłodze płótno jest podjęciem trudu uzewnętrznienia doznań, uczuć i myśli twórcy, jego wspomniane utożsamienie z dziełem ma też charakter koncepcyjny – wszystkie prace Pollocka stają się w tej perspektywie

obrazami jego samego, dzieło jest nieoddzielne od biografii. Tak ujęte malarstwo Pollocka jest dla Krauss jednocześnie widowym przejawem niekonsekwencji myślenia całej artystycznej formacji modernistycznej. W obszarze sztuk wizualnych, a zwłaszcza malarstwa, punktem wyjścia modernistycznej koncepcji dzieła był, w przekonaniu autorki eseju, postulat wyrugowania z nich czasu, czyli usunięcie narracyjnych przebiegów. W tych właśnie kategoriach Gotthold Ephraim Lessing w swoim *Laokoonie* (1766) dokonywał rozróżnienia pomiędzy rodzajami sztuki, kontrastując te, które jak muzyka wymagają czasowego wymiaru, z tymi, które cechuje pewnego rodzaju jednoczesność. Przywołując Lessinga, Krauss oczywiście wywołuje niejako do tablicy jeden z kanonicznych dla abstrakcyjnego ekspresjonizmu tekstów Greenberga, a mianowicie *Towards a Newer Laocoon* (1940), w którym amerykański krytyk Lessingowską ideę bazowych różnic medialnych między dziedzinami sztuki czyni punktem wyjścia do charakterystyki procesu autonomizacji nowoczesnego malarstwa europejskiego i amerykańskiego. Przypomnijmy, że w swoim eseju Greenberg za swego rodzaju motor napędowy rozwoju malarstwa uznał skupienie się przez nowoczesnych artystów na autonomicznym wobec charakteru innych dyscyplin artystycznych i sfery pozaartystycznej wysiłku – ewokacji malarskiej płaszczyzny jako podstawowego medium malarstwa za pomocą środków właściwych malarstwu. Malarstwo traktujące o własnej naturze medialnej siłą rzeczy wyodrębniło się z innych dziedzin sztuki i uwalniało, zdaniem Greenberga, spod ich wpływu, a zwłaszcza spod wpływu literatury, której długo ulegało, negując własną medialną naturę. Zerwanie z literaturą w malarstwie oznaczało więc w tej perspektywie przede wszystkim odejście od prymatu tematu, porzucenie dążenia do iluzji i unieważnienie narracyjnej funkcji malarstwa. Krauss jednakże, sięgając w analizowanym tu eseju do Lessinga, zwracała uwagę, że modernizm, pragnąc urzeczywistnić „oszałamiającą” jednoczesność doświadczenia samego dzieła jako czysto estetycznego obiektu, unieważnił narrację obrazową jedynie pozornie. Otóż Lessing nie tyle rugował wymiar czasowy z malarstwa, wyjaśniała Krauss, ile postulował sprowadzenie go do jednego, „brzemiennego” momentu – takiego zakomponowania sceny, by jednocześnie zawierała ona w sobie przeszłość ukazywanego zdarzenia i jego przyszłe następstwa, co stało się, dodajmy, kamieniem milowym akademickiej koncepcji sztuki. Wspomniana modernistyczna jednoczesność to, według Krauss, ciągle pokutujący w modernizmie „najbardziej brzemienisty moment” – „poszerzone doświadczenie



1 Fotografia Gianfranca Gorgoniego przedstawiająca Richarda Serrę rozlewającego ołów w nowojorskiej galerii Castelli Warehouse na okładce książki Grégoire Müllera *The New Avant-Garde. Issues for the Art of the Seventies* (New York, 1972)

wypełnione swoistym rodzajem pojmowania, swoistym rodzajem ekstazy lub duchowego otwarcia, swoistym rodzajem żądzy spełnienia¹². W tym sensie portret artysty przy pracy szczególnie ujawnia niekonsekwencje modernizmu, ponieważ jest oznaką ukrytej, ale chronicznej narracyjności. Każdy portret bowiem, przekonywała Krauss, będąc modelem dla sposobu rozwijania kolejnych gestów artystycznych składających się na artystyczne oeuvre, zamyka w sobie historię artysty: „Opowiada on o ważniejszych zmianach osobowości artysty: jego uporze, intuicji, zręczności, triumfie. Portret jest zawsze «brzemienny», moglibyśmy rzec, zawierając w sobie dzieje artystycznego rozwoju: początek, środek i koniec”¹³.

Nakreślony przez Krauss portret Serry ma mieć odmienny charakter, a odmiennosc ta, paradoksalnie, ujawnia się w porównaniu pozornie podobnej do wizerunku Pollocka fotografii ukazującej Serrę w trakcie twórczego aktu, jakim było rozchłapywanie roztopionego ołowiu w czasie akcji w galerii Castelli Warehouse

w Nowym Jorku w roku 1969. Pierwszym elementem tej odmiennosci jest maska gazowa, którą Serra przywdział oczywiście ze względów bezpieczeństwa (opary ołowiu są przecież trujące), ale dla Krauss ten fakt ma charakter symboliczny. Maska bowiem w ludzkiej kulturze jest znakiem społecznej roli, która zostaje jej nosicielowi przypisana z zewnątrz, spoza granic jego osobowości i ma niewiele wspólnego z romantyczną koncepcją osobistej tożsamości i indywidualnej kreacyjnej woli, a tym samym również niewiele ma wspólnego z pojęciem ekspresji, skrywając za nieprzejrzystą zasłoną twarz szamana czy artysty. Depersonalizująca maska gazowa uruchamia także skojarzenia z pracą przemysłową, seryjnością, powtarzalnością i z tym rodzajem pracy, w którym istotna staje się relacja pomiędzy materiałem a nakierowanym nań celowym działaniem. Tak sportretowany proces twórczy mało wiąże się z pojęciem natchnienia, a raczej z mozołem robotnika.

Element drugi to odmienna, nienarracyjna czasowość, która charakteryzuje proces twórczy Serry

12. Krauss, „Richard Serra/Sculpture”, s. 16. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w przekładzie własnym; w niektórych fragmentach pokrywa się on z tłumaczeniem Joanny Holzman.
13. Ibid.



2 Richard Serra, *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969 (restauracja 1986), Museum of Modern Art, Nowy Jork. Fot. jstor.org/stable/community.15657245



3 Richard Serra, *Right Angle Plus One*, 1969, San Francisco Museum of Modern Art. Fot. jstor.org/stable/community.14707364

sportretowany na wspomnianej fotografii. W odróżnieniu od wizerunków Pollocka, Matisse'a czy Picassa przy pracy w przypadku Serry w zakres jego portretu nie wchodzi dzieło. Widać na nim bowiem przyczynę – gest artysty trzymającego chochlę płynnego ołowiu, ale jego skutek nie jest dostrzegalny. Skończony obiekt nie jest zatem uzasadnieniem podjętego działania; jest nim działanie samo, czysty, powtarzalny proces, mający więcej wspólnego z repetytywnością sztuki minimalnej niż z czasem narracyjnym, płynącym od początku do końca, w ciągu którego coś narasta i coś jest osiągnięte. W tym sensie Krauss ten rys portretu Serry w trakcie twórczego procesu rozumie jako swoiste ostrzeżenie przed biograficzną narracyjnością, choć opisywana akcja, chronologicznie rzecz biorąc, sytuowała się blisko początków kariery artysty. Krauss jednakże śledzi raczej nadrzędność logiki artystycznego postępowania Serry, a nie ułożone chronologicznie biograficzne momenty. Nie znaczy to, że Krauss izoluje Serrę z kontekstu środowisk intelektualnych i artystycznych, w których się obracał – wręcz przeciwnie. Jednakże to wspomniana nadrzędność logiki artystycznego postępowania dopełniona cierpliwym gromadzeniem doświadczeń wynikających z konfrontacji ze sztuką minimalną wyznacza artystyczną i intelektualną drogę Serry, w tekście Krauss, i nadaje jej, co pokażą poniższe fragmenty analizy, zasadniczy kierunek, mający, jak sugeruje Krauss, swoje historyczne uzasadnienie.

Zgodnie ze wspomnianą logiką Serry, według Krauss, na początkowym etapie swojej kariery wyłącza i syntetyzuje trzy kwestie, które wynikają z jego dotychczasowego rozpoznania stanu artystycznej tradycji: odziedziczone po modernizmie skupienie się na

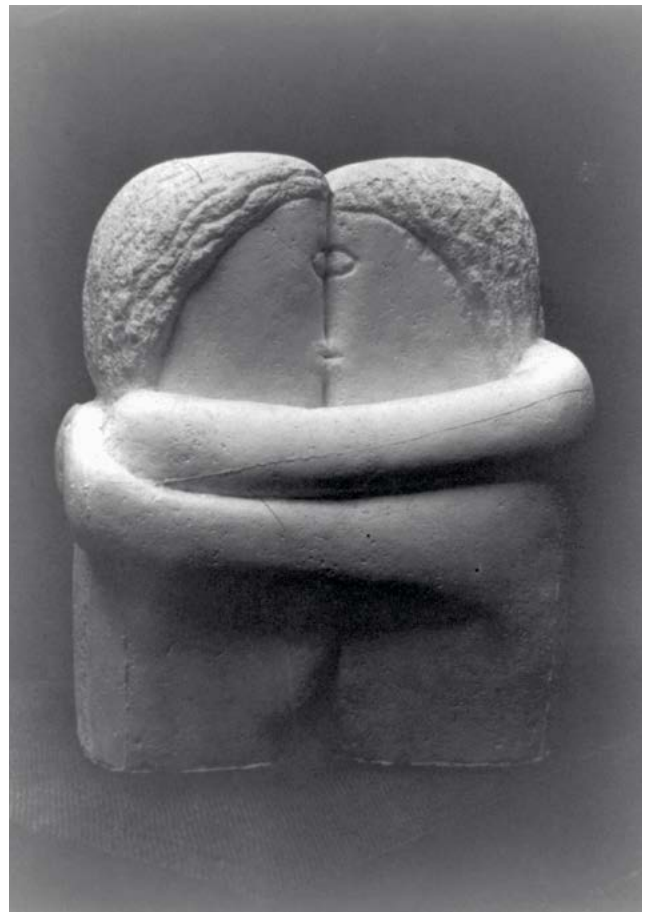
fizycznym aspekcie dzieła, związana z minimalizmem krytyka kompozycji jako efektu arbitralnych wyborów oraz zdeterminowana procesualnym podejściem wymiana celu artystycznego wysiłku z obiektem na działanie jako takie. O tym ostatnim aspekcie w odniesieniu do akcji rozlewania płynnego ołowiu była już mowa. Przypomnijmy jednak, że Serra w jej trakcie próbował dokonywać swoistych odlewów styku galeryjnej ściany z podłogą, a po zastygnięciu metalu odrywał uzyskany w ten sposób kształt od podłoża, układał na podłodze jeden za drugim i przystępował do stworzenia kolejnego odlewu. Odlewy były więc, ze względu na fizyczne właściwości ołowiu, swego rodzaju zapisem artystycznego gestu, a także efektem działania ściśle uzależnionym od konkretnego czasu i miejsca. Ale jednocześnie nie miały nic wspólnego z ekspresją psychologicznej treści, estetycznie warunkowaną kompozycją i atrakcyjnością kolekcjonerskiego przedmiotu.

Wspomniana trójczłonowa podstawa artystycznych przedsięwzięć Serry wyznacza kolejną serię jego prac, także z końca lat 60., w których przedmiotem operacji artystycznych była blacha ołowiana – darta, układana na galeryjnej podłodze w sposób, który ponownie zapisywał w materiale artystyczną aktywność, ale pozbawioną wszelkich odniesień do jakichś kwestii zewnętrznych poza samą czynnością oddziaływania na fizyczny stan materiału. Kolejna seria niesie jednak w sobie nie tylko otwarcie na problematykę pozostającą w związku z ową trójczłonową podstawą, ale także wyznacza istotny zwrot w logice artystycznego rozwoju Serry. Chodzi tu o sekwencję prac nazwaną przez Serrę *Props*, czyli o układy metalowych płyt i zwojów ołowianej blachy, których dynamika, jak pisze Krauss,

„jest niezależna od jakiegokolwiek zewnętrznego oparcia, czy będzie to podłoga czy ściana” i związana jest ze stabilnością uzyskiwaną dzięki wzajemnemu konfliktowi i równowadze ciężaru ołowiu i siły grawitacji. Dla przykładu w *One Ton Prop. House of Cards* z 1969 r. cztery ołowiane płyty, każda ważąca ok. 227 kg, utrzymują się w pionowym ułożeniu, napierając na siebie, ze względu na swój ciężar (il. 2). Z kolei w *Right Angle Plus One* trzy ołowiane płyty tego samego rozmiaru stabilizuje w pionowym układzie nacisk ciężaru rolki ołowianej blachy położonej na górnych narożach ustawionych równolegle płyt (il. 3). Choć zapewne ciężar całego zestawu, uwidoczony wrzynaniem się krawędzi płyt w miękki z natury zwój ołowianej blachy, nie pozostawia wątpliwości, że trudno byłoby naruszyć jego równowagę, to jednak dla odbiorcy sytuacja niekoniecznie prezentuje się tak samo. I nieprzypadkowo zapewne Krauss pisze o niepewnej, nietrwalej, ryzykownej wertykalności („precarious verticality”) układów Serry, bo kwestia konceptualizacji procesu percepcji czy też fenomenologiczny aspekt artystycznej analizy rzeczywistości nadaje kierunek wspomnianemu zwrotowi w rozwoju artystycznym Serry. Dodać by można: właściwy kierunek, ponieważ tym samym Krauss włącza Serrę w poczet najistotniejszych artystów XX w., których właściwe pole eksploracji stanowiły podmiotowe procesy poznawcze oraz zapośredniczające je struktury umysłowe i komunikacyjne systemy.

Nie jest więc przypadkiem, że w analizowanym eseju mamy krótki fragment poświęcony Brâncușiemu. Oczywiście istotne jest to, że Serra wspomniał o inspirującej roli *Pocałunku* (il. 4) tegoż artysty dla własnych poczynań, ale dla naszych celów ważniejsze jest, jak Krauss syntetycznie charakteryzuje historyczne znaczenie autora *Nieskończonej kolumny*:

Brâncuși wielokrotnie, w latach 1907, 1910, 1912, 1915, 1921, 1933, 1937, badał linię kompresji między dwiema figurami spotykającymi się w pocałunku, linię, która jednocześnie rozbija jedność kamiennego monolitu, rozszczepia na dwa oddzielne ciała i wykuwa nieskończony moment integracji, gdy ciała te prezentują się jako połączone. Przechodząc przez środek bloku w akcie ciągłego stwarzania jedności i jej eliminowania, linia ta opisuje to, co można nazwać fenomenologiczną szczeliną w centrum kamienia, punktem kompresji, w którym każde ciało doświadcza siebie tylko wzdłuż powierzchni



4 Constantin Brâncuși, *Pocałunek*, 1907, fotografia braci Hagelstein, 1913, The Library of Congress, Waszyngton. Fot. loc.gov/pictures/item/93511527/

przyciśniętej do swojego partnera. Fenomenologiczna szczelina, w której Gestalt ciała jest radykalnie otwarty i zróżnicowany, występuje z dużą częstotliwością w pracach Brâncușiego i jest swoistym wynalazkiem jego szczególnego rzeźbiarskiego rysunku¹⁴.

W tej perspektywie prace rzeźbiarskie Brâncușiego stają się interesujące dzięki swojej fenomenologicznej potencji, zyskują, podobnie jak w innym tekście Krauss kolaże Picassa, nieporównywalnie istotniejsze znaczenie niż podobne prace Braque’a, ponieważ tylko w przypadku tego pierwszego da się mówić, w przekonaniu Krauss, o osiągnięciu przez artystę świadomości semiotycznej przejawiającej się w rozpoznaniu znakowego i językowego charakteru wizualnych przekazów¹⁵.

Kolejna część analizowanego eseju skupiona jest, co nie zaskakuje w tej sytuacji, na tych pracach Serry, które wykazują wspomniany fenomenologiczny potencjał:

14. Ibid., s. 21.

15. Rosalind Krauss, „The Motivation of the Sign”, w: *Picasso and Braque. A Symposium*, red. Lynn Zelevansky (New York: Museum of Modern Art, 1992), s. 261–286.



5 Richard Serra, *Strike: To Roberta and Rudy*, 1969–1971, Solomon R. Guggenheim Museum, Panza Collection, Nowy Jork. Fot. jstor.org/stable/community.14580003

eksperymentem z asynchronią mowy i obrazu w filmie *Boomerang* z 1974 r., a przede wszystkim tych pracach, które zmuszają widza, w przekonaniu Krauss, do auto-refleksji na temat procesu postrzegania zjawisk przestrzennych, a właściwie na temat przebiegu budowania przez siebie przestrzennej orientacji na podstawie gromadzonych i opracowywanych przez aparat percepcyjny danych w poszukiwaniu przestrzennej ciągłości. O pracy *Strike* (il. 5) Krauss pisała w sposób następujący:

Strike to po prostu stalowa płyta o wysokości ośmiu stóp i długości dwudziestu czterech stóp, wciśnięta w narożnik dwóch ścian, co utrzymuje ją w pionie, przecinająca przestrzeń kąta prostego. Gdy widz porusza się wokół dzieła, płaszczyzna jest postrzegana jako kurcząca się do linii (lub krawędzi), a następnie rozszerzająca się z powrotem do płaszczyzny. Odwrotnie, przestrzeń zostaje zablokowana, a następnie otwarta i ponownie zablokowana. W tym przechodzeniu od otwarcia do zamknięcia i ponownego otwarcia przestrzeni jest postrzegana jako materia poddana cięciu [...]. Podobnie jak we wcześniejszej pracy, to właśnie cięcie spaja rozerwany rękaw doświadczenia, łącząc je mimo rozszczępienia w spłot. A ponieważ to widz, poruszając się w przestrzeni, sam jest operatorem tego cięcia, którego aktywność staje się również funkcją pracy percepcyjnej widza, wykonywanej przezeń, aby móc odtworzyć ciągłość przeżywanego świata¹⁶.

Jak więc widać, proces twórczy w perspektywie, którą Krauss nakreśliła w odniesieniu do działalności artystycznej Serry, ma charakter przede wszystkim, a może jedynie intelektualny. Dzieło sztuki odgrywa w nim rolę swoistego eksperymentu, którego wyniki układają się w logiczny ciąg, potwierdzają lub nie słuszność obranej drogi, ukształtowanej przez posuwanie się od rozwiązania jednego zadania do kolejnego, w budowaniu jakiegoś szerszego zasobu wiedzy. Przy czym jedynym godnym eksploracji obszarem okazuje się fenomenologia. Sztuka jest więc szczególnie formą poznania, a artyści godni tego miana zajmują się relacjami pomiędzy zagadnieniami teoretycznymi i możliwością ich swoistej weryfikacji w artystycznej praktyce. Toteż tekstowy portret Serry wykreowany przez Krauss to oczywiście portret intelektualisty badacza, który prowadzi teoretyczne spory (jak wspomniani w tekście André i Smithson spierający się do trzeciej nad ranem w barze Max, oczywiście o kwestie logiki artystycznego postępowania¹⁷), studiującego na uniwersytetach i zdobywającego naukowe stypendia: „[Serra swoją] godną szacunku edukację filmową rozpoczętą w Yale poszerzył w Cinematheque w Paryżu i doskonalił w Nowym Jorku w późnych latach 60.”¹⁸; w Yale „był asystentem na słynnym kursie koloru Josefa Albersa i pomagał w korekcie klisz do książki Albersa

16. Krauss, „Richard Serra/Sculpture”, s. 26–27.

17. Ibid., s. 20.

18. Ibid., s. 25.

*The Interaction of Color*¹⁹; „wyjechał do Florencji na stypendium Fulbrighta”²⁰ itd.

Tak skonstruowany bohater eseju bierze udział w wydarzeniach, które nie tylko wynikają z jego intelektualnej aktywności, ale także wpisują się w logikę procesu historycznego. Logikę tego procesu wyznacza krytyka nakierowana na przeszłość dziedziny i dotychczas obecne w niej rozwiązania (motyw Greenbergowski). Dotyczy ona zarówno własnej drogi twórczej artysty, służąc wówczas jako narzędzie jego wewnętrznego rozwoju, jak i dominującego twórczego paradygmatu, który określony został przez abstrakcyjny ekspresjonizm. Z tym pierwszym przypadkiem spotykamy się na przykład w tym miejscu narracji biograficznej Krauss, w którym decyzję porzucenia przez Serrę działań z płynnym ołowiem czy darcie arkuszy ołowianej blachy opisuje ona jako efekt właśnie wewnętrznej krytyki: „W ciągu niespełna roku Serra miał jednak spojrzeć krytycznie na pomysł «wystawiania» procesu na tle podłogi, co paradoksalnie prowadziło do malarskich rezultatów”²¹. W drugim przypadku sztuka Serry zyskuje swoją wagę poprzez wpisanie się w logikę historycznego procesu, w której ramach właśnie pokolenie lat 60., zdaniem Krauss, dokonało zasadniczej krytyki poprzedniej formacji artystycznej, kwestionując przede wszystkim jej filozoficzny fundament, a głównie – koncepcję ludzkiego podmiotu. W miejsce przekonania o możliwości definiowania jednostki w terminach psychologicznej wewnętrznej przestrzeni możliwej do indywidualnej penetracji i komunikowalnej w osobistym idiolecie, pokolenie lat 60. głosiło, że temat ludzki jest funkcją wolnej przestrzeni, otoczenia, usytuowania, tego wszystkiego, co jest na zewnątrz. Prezentowano obraz subiektywności jako funkcji obiektywnej przestrzeni, „tego, co zewnętrzne, w stosunku do własnego ja”, „tego, co odciska się na obiekcie nie od środka, lecz z zewnątrz”. Serra sytuowany jest zatem w tym szerokim froncie sprzeciwu wobec deklaracji nieoddzielności dzieła od biografii artysty. Kryło się za tym założenie – pisała Krauss, przywołując słowa Harolda Rosenberga – że „«akt malowania ma taką samą metafizyczną naturę, co egzystencja artysty». Ta domniemana metafizyczna wspólnota między malarstwem a malarzem może być

postrzegana jako czynnik generujący model estetyczny, w którym wirtualna lub iluzjonistyczna przestrzeń obrazu – przestrzeń, która otwiera się w głąb od jego powierzchni do świetlistej atmosfery linearnych sieci Pollocka, na przykład, lub do chiaroscuro rozmażanych impastów Willema de Kooninga – może być rozumiana jako ekspresja lub manifestacja tego, co było wnętrzem artysty, co znajdowało się pod jego fizyczną powierzchnią – jego beznamiętną twarzą, jego obojętnym ciałem. Malarstwo może być zatem postrzegane jako sposób eksponowania tych dwóch wewnętrznych przestrzeni, uzgadniania jednej z drugą, używania pierwszej jako uprawnionego zapisu drugiej, zapisu, którego wartość byłaby w pewien sposób konfesyjna. Porównując to pojęcie spowiedzi do religijnego nawrócenia, Rosenberg mówił o pracach jako próbach «wskreszenia zbawczego momentu w jego historii», kiedy dany malarz po raz pierwszy poczuł się uwolniony od pewnych aspektów tradycji, wkraczając w sferę Niepewności, dzięki gwałtownemu zanurzeniu się w subiektywności. «Rezultatem», cieszył się, «było stworzenie prywatnych mitów»²².

To ostatnie pojęcie – „prywatnego mitu” – zaatakowała Krauss szczególnie gwałtownie jako sprzeczność w samym terminie. Funkcją mitu – pisała – jest przecież „kolektywne wyjaśnianie zjawisk, użycie opowiadania do spajania społecznej tkanki”²³. Owa sprzeczność była przy tym dla Krauss objawem jeszcze głębszej różnicy pomiędzy zwolennikami abstrakcyjnego ekspresjonizmu a pokoleniem lat 60.:

Jeżeli wyrażanie prywatnego mitu zaczęło się wydawać nielogiczne, absurdalne i pretensjonalne, stało się tak w następstwie ataku na pojęcie prywatnego języka – idei głoszącej, że znaczenie słów związane jest z tym, co jako mówiący myślę, kiedy je wypowiadam. Tak więc, gdy mówię, że „boli mnie głowa”, prawda stwierdzenia zależy od doznania dostępnego jedynie dla mnie – prawdy mojego bólu głowy. To idealistyczne podejście do języka nie tylko ponad miarę mnoży znaczenia danego słowa (ból głowy Johna, ból głowy Mary, Elizabeth...), ale stwarza też dziwne problemy w praktyce językowej. Staje się niezbyt jasne, w jaki sposób ktoś niedopuszczony do tych prywatnych przestrzeni miałby kiedykolwiek poznać sens słowa. Pokolenie lat 60. nie akceptowało

19. Ibid., s. 18.

20. Ibid.

21. Ibid., s. 19.

22. Ibid., s. 23. Słowa Rosenberga z *The Tradition of the New* (New York: McGraw Hill, 1965), s. 27–28.

23. Krauss, „Richard Serra/Sculpture”, s. 23.

już takiego poglądu ani na język, ani na doświadczenia ludzkie. Zarówno bowiem lingwistyka strukturalna, jak i zwykła filozofia języka, jak również wyniki badań laboratoryjnych psychologii percepcji wykazywały zależność naszych doznań od języka, którego używamy, by je nazwać, a nie na odwrót. Tak więc na przykład, jeśli spektrum barw zostanie przecięte w punkcie A, by dać „błękit”, i w punkcie B, by dać „zieleń”, mamy do czynienia z operacją segmentacji dokonaną przez język na widmie, a nie z rzeczywistością, o której nasze zmysły informują nas, zanim zdążymy ją nazwać. To język uczy nas widzieć „zieleń” i doświadczać „ból głowy”, język, który jak mit, jest niczym jeśli nie jest publiczny lub, żeby użyć terminu Ludwiga Wittgensteina, jest „formą życia”²⁴.

Podsumowując ten fragment analizy, powiedzmy, że wpisana w esej koncepcja dzieła sztuki bazuje na przekonaniu o fundamentalnej różnicy o charakterze światopoglądowym pomiędzy dwoma rodzajami domniemanych źródeł podmiotowej tożsamości. Pierwszy z tych rodzajów zakłada samorodną integralność osobowościowej podstawy, która w konfrontacji z zewnętrznym światem wytwarza wewnętrzną, indywidualną przestrzeń psychiczną, dostępną w akcie introspekcji i ujawnialną w akcie ekspresji. Fundamentem drugiego rodzaju jest przekonanie, że podmiotowa tożsamość jest przede wszystkim funkcją otoczenia zewnętrznego, np. stosunków siły czy też systemu językowego.

Sztuka istotna pozostaje w zgodzie z tym rozróżnieniem, stając po stronie stanowiska realistycznego, to jest – analitycznej aktywności nakierowanej na determinanty procesu poznania. Jeśli sztuka ma o czymś opowiadać, to o sytuacji podmiotu będącego rezultatem oddziaływania owych determinantów. Logikę rozwoju sztuki wyznacza w tej perspektywie ruch od mitu do świadomości uwikłania podmiotu w kolektywne systemy komunikacyjne i poznawcze struktury, warunkujące nieusuwalne zapośredniczenie naszej wiedzy o zewnętrznym świecie i jego doświadczanie. Rolą artysty jest unaocznianie owego zapośredniczenia i jego efektów, krytyczny opis funkcjonowania poznawczych narzędzi i komunikacyjnych procedur. Wartość zaś artystycznego działania jest, z tego punktu widzenia, mierzalna w relacji do przyznawanego mu miejsca w dziele epistemologicznej emancypacji, choć o ograniczonym zasięgu, wyznaczonym faktem otoczenia podmiotu przez język lub jego zależnością od funkcjonujących stosunków siły i przyjętych form jego dyscyplinowania.

W tekście Krauss występuje wiele formuł mówiącego podmiotu: od jego zupełnej neutralizacji po wyraźną personalizację. Każda z tych formuł pełni swoistą funkcję, ale wszystkie pracują na rzecz perswazyjności tekstu. Neutralizacja podmiotu dotyczy tych fragmentów tekstu, w których prezentowane są czytelnikowi opisy wizerunków artysty i tych jego prac, które eksplorowały kwestie właściwości materiału i charakteru medium. Wszędzie tam podmiot znika za opisywanym przedmiotem, który jak gdyby prezentuje się sam, bez udziału pośredniczącego medium. Dzieje się tak w wyniku stosowania najprostszyc opisów lokalizacyjnych, tak jak na przykład w otwierającym tekst opisie fotografii przedstawiającej Serrę w trakcie akcji z płynnym ołowiem: „Artysta pojawia się na fotografii. Jego ciało, podświetlone odbitym od odległej ściany pomieszczenia blaskiem, zredukowane jest do sylwetki uchwyconej w wyrazistym geście: usztywnione nogi, rozpostarte ręce, instrument w dłoni wirujący nad jego głową jak proca, z której zaraz wyleci kamień. Ubrany jak do walki: w hełm, gogle i maskę gazową. Podłoże, na którym stoi, usiane jest żuzłem. Na pierwszym planie znajduje się zbiornik z acetylenem i dwa duże żelazne tygle”²⁵. Ślad podmiotu pojawia się jedynie po to, by zorientować czytelnika w sytuacji, a mianowicie wyjaśnić, że przywoływany portret artysty to fotografia na okładce książki: „Za nim kilka pionowych płaszczyzn opisuje niepewną geometrię. U góry tego obrazu, nad sufitem pomieszczenia, nad samym obrazem, czytamy tytuł książki, na której okładce pojawia się ten portret: *The New Avant-Garde: Issues for the Art of the Seventies*. Przedstawiony na nim artysta to Richard Serra, który z chochlą w ręku rozchlapuje roztopiony ołów”²⁶.

Choć to tylko, jak wspomniano, ślad obecności podmiotu, to objawia się on w sposób charakterystyczny: świadom jest warunków swojej percepcji (geometrie są niepewne) i w przestrzeni wokół niego istotną rolę odgrywają książki – teksty, których tezy na tyle są istotne dla snutyh wywodów, że wzmagają personalizację na ogół neutralnego podmiotu, który ujawnia się jako „ja czytające”, „intelektualne” i jawi się jako świadomość, na której obszarze dialogują ze sobą rozmaite wątki namysłu nad kwestiami z jednej strony teoretycznymi, z drugiej artystycznymi. W ten też sposób Krauss unika ustanawiania bezpośredniej relacji przyczynowo-skutkowej pomiędzy inspiracjami płynącymi ze strony

24. Ibid., s. 24.

25. Ibid., s. 15.

26. Ibid.

filozoficznych rozważań a konkretnymi pracami, ale zarazem w obszarze tych rozważań je osadza. Zacytujmy dla przykładu następujący fragment: „Serra i Giacometti «spotkali się» później – nawet jeśli tylko po to, by się minąć – nad tekstem, który, o dziwo, mógł posłużyć jako rodzaj teoretycznego klucza do ich twórczości, i to nawet pomimo radykalnej różnicy między nimi. Tekst, o którym mowa, to *Fenomenologia percepcji* Maurice’a Merleau-Ponty’ego (1945), z której można by cytować ustęp po ustępie, aby oświetlić naturę rzeźbiarskiego opracowania pola percepcyjnego przez Serrę²⁷. Przestrzenia, w której obaj artyści mogli się „spotkać” i to nad teoretycznym wywodem, może być w zarysowanej tu sytuacji oczywiście tylko umysł wspomnianego „czytającego ja”.

Wtedy jednak, kiedy czytelnik ma do czynienia z fragmentami eseju dotyczącymi biografii artysty, tekstowy podmiot ujawnia się w swojej najbardziej autorytatywnej postaci – prezentującej w swojej auktorialnej narracji (jak w XIX-wiecznej powieści realistycznej) swoją wszechwiedzę na temat bohatera, obejmującą nie tylko fakty z jego życia, ale także posiadany dostęp do jego myśli, motywacji i odczuć: „Nawiązał również ważne przyjaźnie z Carlem Andre i Robertem Smithsonem, których retoryczne talenty sprawiły, że ich teoretyczne zmagania noc w noc w barze Max’s Kansas City były rodzajem ciągłego intelektualnego cyrku, niezwykle ważnego dla intensywnej potrzeby steoretyzowania własnej pozycji Serry, postawy, która została jeśli nie ukształtowana, to przynajmniej wykrystalizowana podczas studiów w Yale²⁸.”

Dominująca pozycja tej formuły podmiotu wzmocniana jest przez gruntowanie jego sądów w ramach powszechnie uznanej wiedzy, jak w przypadku odwołania się do badań językoznawczych: „Pokolenie lat 60. nie akceptowało już takiego poglądu ani na język, ani na doświadczenia ludzkie. Zarówno bowiem lingwistyka strukturalna, jak i zwykła filozofia języka, jak również wyniki badań laboratoryjnych psychologii percepcji wykazywały zależność naszych doznań od języka, którego używamy, by je nazwać, a nie na odwrót²⁹.”

Zanim zrekapitulujemy kwestię znaczenia konstrukcji podmiotowej dla wymowy całego eseju, przyjrzymy się jeszcze krótko opisom, które przynoszą tekstowy wizerunek tych prac Serry, które z punktu widzenia

autorki wykazywały szczególny potencjał fenomenologiczny. Przypomnijmy, że w odniesieniu do skupionych na aspekcie materiałowym prac artysty i do jego fotograficznego portretu Krauss stosowała opis lokalizacyjny i lokalizacyjno-hierarchiczny, z elementami *similli bis*, w których przypadku mówiący podmiot był redukowany do sporadycznych śladów jego personalizacji.

Z inną sytuacją mamy do czynienia w przypadku wspomnianych prac dotyczących problematyki postrzegania zjawisk przestrzennych. Instalację Serry zatytułowaną *Twins* (il. 6) Krauss opisała w analizowanym eseju następująco:

Ogromna stalowa płyta o długości czterdziestu dwóch stóp została podzielona na pół po przekątnej, a jedna połowa została następnie odwrócona, tak że gdy dwa elementy są rzutowane z przeciwległych rogów podłużnego pomieszczenia, tworzą dwie trójkątne płetwy, równoległe w planie, ale odwrócone w elewacji, z których każda przedstawia profil, a który rozciąga się od wysokiego w jednym rogu do wąskiego w punkcie na podłodze, gdy dociera do ściany po drugiej stronie sali. Biorąc pod uwagę prostotę relacji geometrycznych, niezwykle łatwo jest zrekonstruować oryginalną pojedynczą płytę, aby zrozumieć, w jaki sposób cięcie rozwidliło i rozszpeciło wcześniej jednolitą płaszczyznę. Ale stojąc między dwiema ścianami pracy, można odczuć tę rekonstrukcję w bardzo szczególnej relacji do własnego ciała, doświadczyć jej poprzez niezwykle wyraziste poczucie symetrii swojego ciała – sposobu, w jaki symetria działa – nie jako identyczność prawej i lewej strony, ale jako odwrotna, lustrzana relacja, co intensyfikuje doświadczenie sposobu, w jaki to, co jest dla mnie obecne w przestrzeni za moimi plecami, uczestniczy w kształtowaniu tego, co postrzegam przed sobą za pomocą moich oczu³⁰.

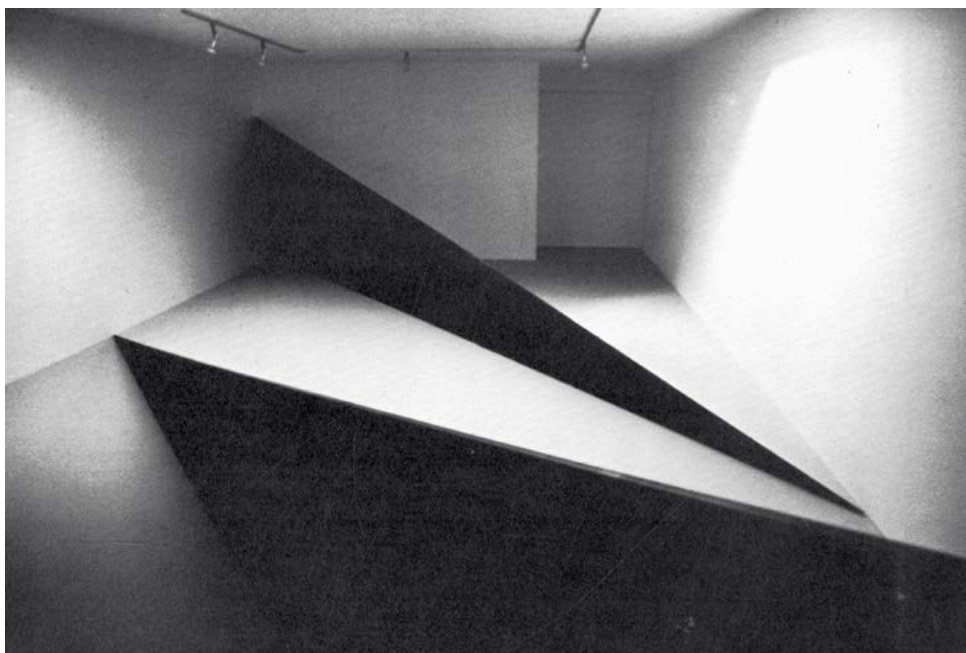
Początkowy fragment opisu został dokonany w kategoriach twórczej akcji – nieprzypadkowo, bo przecież instalacja Serry została przygotowana jako rodzaj doświadczalnego aparatu, wewnątrz którego widz ma obserwować własne procesy poznawcze. Następne partie to, jak ujął to w swojej klasyfikacji Sławiński, opisy percepcyjne – swoista symulacja aktu percepcji, tutaj wzbogacona równocześnie snutą refleksją. Metaforycznie rzecz traktując, można powiedzieć, że podmiotowa instancja, która zjawiała się w analizowanym tekście jako „czytające i intelektualne ja”, zyskała plecy, a dokładniej wymiar cielesny, w którym osadzony

27. Ibid., s. 28.

28. Ibid., s. 17.

29. Ibid., s. 24.

30. Ibid., s. 27.



6 Richard Serra, *Twins: To Tony and Mary Edna*, 1972, Solomon R. Guggenheim Museum, Panza Collection, Nowy Jork. Repr. wg *Richard Serra. Sculpture*, s. 103

został proces percepcyjny, stopniowe rozpoznawanie sytuacji przestrzennej jako relacji elementów otoczenia wobec siebie i wobec ucieleśnionej akcji postrzegania. Oczywiście, jak już wspomniano, cielesnym doznaniom towarzyszy teoretyczna refleksja, bo jak zanotowano wyżej, w tekście Krauss dzieło sztuki to rzecz intelektu, efekt eksperymentalnego sprawżenia teoretycznego namysłu. Nic też dziwnego, że generalną istotę artystycznej dzielności Serry Kraus widziała następująco: „Rzeczywiście, przez całą dekadę lat siedemdziesiątych Serra pojmował rzeźbiarskie przedsięwzięcie jako problem w domenie percepcji, postrzegania zakorzenionego w żywym, poruszającym się, reagującym ciele”³¹.

Dla dopełnienia kształtu tekstowych projekcji widzenia dzieła i koncepcji podmiotu, a także dla formowania się szczególnego języka w obrębie dyskursu o sztukach wizualnych lat 80. w USA, istotna jest kwestia tekstowego rozwiązania przejścia od dość pretekstualnej wizualności prac Serry do rozbudowanego komentarza. Była już mowa, że Krauss unika ustanawiania bezpośredniej relacji przyczynowo-skutkowej pomiędzy konkretnymi pracami a równie konkretnymi źródłami pisanymi. Zresztą autorka niejednokrotnie deklaruje wprost dystans do takiej symplifikacji: „Oczywiście relacja pomiędzy *Shift* a *Fenomenologią percepcji* nie

jest relacją dzieła do jego źródła. Raczej idee rozwinięte przez Merleau-Ponty’ego zostały ogólnie przyswojone przez pierwsze pokolenie artystów minimalistycznych, wpływając na założenia Judda i Roberta Morrisa, że rzeźba powinna lepiej przyznać się do tego, co próbowała ukryć w swoim dawnym idealizmie [...]”³². Jednakże konfrontacji pomiędzy wizualnie uchwytnym ukształtowaniem prac Serry a implikowanym intelektualnym ich bagażem tekstowy podmiot, jak już była mowa, dokonuje w przestrzeni własnego umysłu, własnej erudycji. To tam właśnie spotkali się Serra z Giacomettim nad *Fenomenologią percepcji*. To tam, dzięki pamięci lektur uruchamia się ciąg skojarzeń podmiotu: „Mając na przykład w pamięci potraktowanie problemu przodu i tyłu w pracy *Twins*, czytamy...” – pisała Krauss³³; to tam wreszcie kolejne lektury odsyłają do następnych: „w nałożeniu abstrakcyjnego tematu na jak najściślej obserwowaną specyfikę miejsca, ponieważ tylko poprzez umieszczenie jednego w drugim abstrakcyjny temat może się pojawić – możemy przypomnieć sobie inny tekst, który, podobnie jak *Fenomenologia percepcji*, służy oświetleniu projektu Serry, nie będąc w żaden sposób traktowanym jako źródło. Tekst, do którego się odnoszę, pojawia się w początkowej partii *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, pod koniec rozdziału zatytułowanego *Combray*”³⁴.

31. Ibid., s. 28.

32. Ibid., s. 24.

33. Ibid., s. 28.

34. Ibid., s. 38.

Sumując ten etap analizy, powiedzmy, że mówiący w eseju Krauss tekstowy podmiot niewiele ma wspólnego z subiektywnym, psychicznie wrażliwym podmiotem abstrakcyjnego ekspresjonizmu. To podmiot obiektywizujący swoją wypowiedź, przywołujący wspierające jego deklaracje naukowe poglądy. To podmiot, który nie informuje o swoich uczuciach, a personalizuje się jedynie o tyle, o ile w grę wchodzi percepcyjne doznania i uruchamiana jest refleksja teoretyczna formułowana w przestrzeni wirtualnej biblioteki. Tekstowy podmiot w eseju Krauss to zatem modelowy podmiot minimal artu, swego rodzaju wzorzec odbiorcy, który doznaje zewnętrznych bodźców i konceptualizuje swoją aktywność poznawczą, przy czym o tyle jeszcze wyjątkowy, że nie ma potrzeby zadawać pytań o to, jak skromna wizualność prac Serry implikuje rozbudowaną ich myślową zawartość, ponieważ własną percepcyjną akcją obserwuje on już nie jako z drugiej strony, z perspektywy uprzednio nabytej wiedzy o percepcyjnych procesach i snutej nad nimi refleksji. W ten sposób odbiorcza akcja prezentuje się jako powielenie procesu twórczego, co stanowi kolejne wcielenie, niewątpliwie modernistycznej w swym charakterze, utopii bezpośredniego porozumienia – efektu wiary w możliwość przezwyciężenia za pomocą artystycznej formy alienacji języka³⁵.

Kolejnym elementem tekstu, który jako bazowy domaga się analitycznej obserwacji, obok podmiotowej konstrukcji, koncepcji dzieła wpisanej w tekst i projektu widzenia jest nakładany na rzeczywistość artystyczną tekstowy porządek – swoisty projekt historycznej logiki, która, jak wspomniano, modeluje obszar dziejów historii sztuki zgodnie z przyjętymi bazowymi przekonaniami na temat funkcji sztuki, jej specyfiki, związków ze sferą pozaartystyczną i rodzaju determinantów dokonujących się w niej zmian. O szerszym historycznym planie, w którego ramach Krauss osadza twórczość Serry, była już mowa. Przypomnijmy, że zasadniczą rolę w historycznym umiejscowieniu twórczości tego artysty przez autorkę eseju odgrywało przekonanie o doniosłym znaczeniu nowego paradygmatu artystycznej działalności i refleksji na jej temat, a nawet szerzej – nowego paradygmatu tworzenia i rozumienia ludzkiej

kultury. Podstawowe znaczenie miała w tym zakresie inspirowana francuską refleksją teoretyczną rezygnacja z idealistycznych koncepcji ludzkiego, humanistycznego podmiotu na rzecz przekonania o jego społecznej, interpersonalnej genezie. Towarzyszyło temu przesunięcie zainteresowania z zagadnień ontologicznych na epistemologiczne, zwłaszcza z obszaru zorientowanej na ciało fenomenologii i powrót do antypsychologicznych, systemowych koncepcji języka mówionego oraz analitycznej filozofii Ludwiga Wittgensteina.

W opinii Krauss pokolenie artystów z lat 60. identyfikowało się z tą zmianą i z perspektywy pojawiającego się w jej rezultacie nowego, w gruncie rzeczy neopozytywistycznego paradygmatu podejmowało krytykę sztuki modernistycznej, a zwłaszcza jej punktu dojścia, za jaki Krauss uważała abstrakcyjny ekspresjonizm i towarzyszący mu interpretacyjny komentarz. W analizowanym tu eseju krytyka ma jednakże wymiar nie tylko merytoryczny, lecz także moralny. Właściwie można by postawić tezę, że historyczno-artystyczna logika projektowana przez eseja Krauss wyznaczona jest przez moralnie motywowaną potrzebę krytyki wcześniejszego niż wypracowany w latach 60. artystycznego paradygmatu.

Tak więc w perspektywie tekstu Krauss po pierwsze ów paradygmat zbudowany został na podstawie fałszywych założeń (postulat pozornego zerwania z narracyjnością w sztukach wizualnych), owocujących niekonsekwentną koncepcją artystycznego języka. Po drugie dokonywał on fałszywych utożsamień (zatarcie granicy pomiędzy twórcą a dziełem). Po trzecie w jego utwierdzeniu i propagowaniu sięgano po niegodne środki. Wszystkie te trzy kwestie wybrzmiewają na przykład w takich efektywnych retorycznie sformułowaniach Krauss, jak „Serra, oczywiście, należał do pokolenia artystów, któremu towarzyszyła ogromnie nadęta retoryka formułowanych przez niektórych krytyków uroszczeń wobec abstrakcyjnego ekspresjonizmu”³⁶. „Taką psychologizującą konfidencjonalność pokolenie lat 60. uznało za niesmaczną”³⁷. Wszystkie te moralne przewiny i pomyłki modernizmu skonstrastowane są w analizowanym eseju z uczciwością, skromnością, realizmem, nauką, trudem, pracą minimalistów, na dodatek wspartych autorytetem, jak zauważono wcześniej,

35. Na temat utopii bezpośredniego porozumienia jako jednej z zasadniczych idei i zarazem bazowego wyróżnika awangardy pierwszych dziesięcioleci XX w. zob. Andrzej Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990).

36. Krauss, „Richard Serra/Sculpture”, s. 23.

37. Ibid.

współczesnej nauki abstrahującej od psychologizmu i bazującej na wynikach laboratoryjnych badań.

Tak więc esej Krauss niesie w sobie wizję sztuki jako specyficznej formy poznania dostarczanego przez artystyczne dzieła, pojmowane jako wynik intelektualnego testowania antymetafizycznie rozumianego miejsca człowieka w świecie. Szczególną rolę w jego (miejsca) definiowaniu odgrywa analiza właściwości ludzkiej percepcji i zdolność do autorefleksji. Tekst eseju ukształtowała zaś nadana mu funkcja swego rodzaju instrukcji odbiorczej dzieł nie tylko Serry, ale generalnie minimalistów, oraz wbudowana w słowny przekaz

perswazja, która działaniom „pokolenia lat 60.” nadała zarówno historyczną wagę, jak i moralne uzasadnienie. Ważna jest zapewne jeszcze jedna konsekwencja specyfiki tekstu Krauss – to jest uznanie, że przejście od minimalnej wizualności prac artystycznych Serry do rozbudowanego na ich temat komentarza nie potrzebuje innego łącznika jak przekonania o ideowej wspólnocie artysty i krytyka oraz ich kolektywnej moralnej wyższości, co, jak się wydaje, otwierać mogło prostą drogę do krytyki nie tyle „teoretyczno-filozoficznej”, ile ideologicznej.

BIBLIOGRAFIA

- Baxandall, Michael. „The Language of Art Criticism”. W: *The Language of Art History*, redakcja Salim Kemal, Ivan Gaskell, 67–75. Cambridge–New York: Cambridge University Press, 1991.
- Carrier, David. *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism. From Formalism to Beyond Postmodernism*. Westport: Praeger Publishers, 2002.
- Cieślak-Sokołowski, Tomasz. „Powroty do *close reading* we współczesnych lekturach literatury XX wieku”. *Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura*, nr 34 (2017): 37–48.
- Juszkiewicz, Piotr. *Od rozkoszy historiozofii do gry w nic. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005.
- Krauss, Rosalind. „The Motivation of the Sign”. W: *Picasso and Braque. A Symposium*, redakcja Lynn Zelevansky, 261–286. New York: Museum of Modern Art, 1992.
- Krauss, Rosalind. „Richard Serra/Sculpture”. W: *Richard Serra. Sculpture*, redakcja Laura Rosenstock, 15–39. New York: Museum of Modern Art, 1986.
- Sławiński, Janusz. „O opisie”. W: *Studia o narracji*, redakcja Jan Błoński, Stanisław Jaworski, Janusz Sławiński, 19–35. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1982.
- Turowski, Andrzej. *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990.

SUMMARY

The Eye, the Body and the Word. Rosalind Krauss on the Sculpture of Richard Serra. A “Close Reading” of the Text by Piotr Juszkiewicz

In the current essay, the postulate of “reading closely” has been undertaken in reference to the critical text by Rosalind Krauss on the subject of the output of the American sculptor Richard Serra. In the case of a critical text, a close reading is associated with the analysis of its four fundamental aspects: the construction of the narrating subject, the text’s speaker, understood as a textual projection of convictions concerning the function and the boundaries of criticism; the conception of an artwork embedded in the text, understood as a projection of the conceptualisations of the ideas of art and work of art which are accepted as valid at the given place and time; the modes of the description of an artwork adopted in the text, which are a textual projection of the modes of seeing considered to be essential; and, finally, the projection of the order imposed on the artistic process as perceived by art history, in keeping with the logic of artistic transformations as emerging from the text.

The choice of text to be analysed, in turn, was dictated by its author’s position in the scholarly world, as well as by its specific features, which make it possible to draw conclusions as to the conception of writing about art adopted by Krauss in the 1980s and as to her vision of the fundamental transformations of art in the

1960s. Krauss situated the output of Richard Serra within the broad front of the artists of the “1960s generation”, who subjected the foundations of the modernist conception of the artwork and the creative subject to criticism. This, according to Krauss, involved a shift away from the ideological and artistic inconsistencies of the utopian assumptions of Modernism towards a neo-Positivist perspective, with particular emphasis on Merleau-Ponty’s phenomenology, structuralist linguistics and Wittgenstein’s analytical philosophy. This brought about a crucial shift in the conception of the creative subject, close to the Barthesian “death of the author”, and a shift in artistic attention towards organising the field of vision in such a way that it provides the viewers with an opportunity for self-reflection on the process of their own perception of the spatial situation offered to them.

The analysis undertaken in the essay demonstrates that the formation of Krauss’s text converges with those fundamental assumptions impacting the conception of the subject speaking in the text, the adopted modes of description, and the vision of the process in art history. Rhetorical devices present in Krauss’s text present the latter point as arising not only from an intellectual debate, but also from a moral protest against the assumptions posed by the members and supporters of abstract expressionism and against their artistic endeavours.

BIOGRAPHICAL NOTE

Piotr Juszkiewicz (b. 1959) is a historian of art, a professor at the Institute of Art History of the Adam Mickiewicz University in Poznań. He has been a stipendiary of the Cambridge University, the Getty Grant Program, Rochester University, and Edinburgh University. He has lectured at the Universita ha-Ivrit in Jerusalem and Eesti Kunstiakadeemia in Tallinn. The areas of his scholarly interest are the art of Modernism in the 19th and 20th century, modern art, and art criticism in the 18th to 20th centuries. He has been the editor of numerous publications, including *Melancholia Jacka Malczewskiego* [Melancholy by Jacek Malczewski] (Poznań, 1998) and *Perspektywy współczesnej historii sztuki* (Poznań, 2009), as well as the author of the studies: *Wolność i metafizyka. O tradycji artystycznej twórczości Marcela Duchampa* [Freedom and Metaphysics. On the Artistic Tradition of Marcel Duchamp] (Poznań, 1995), *Od rozkoszy historiozofii do gry w nic. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży* [From the Delights of Historiosophy to “a Game of Nothing”. Polish Art Criticism in the Period of Political Thaw] (Poznań, 2005) and *Cień modernizmu* [The Shadow of Modernism] (Poznań, 2013). In 2012–2015 he headed the research project on the topic of the Polish documentary film on art in the period 1945–1989. In 2021 he was the curator of the exhibition at the National Museum in Cracow entitled *Nowy początek. Modernizm w II RP* [A New Beginning. Modernism in the Second Republic of Poland]. Currently he is preparing another exhibition in the same museum: *Nowoczesność reglamentowana. Modernizm w PRL* [Rationed Modernity. Modernism in the People’s Republic of Poland].

NOTA BIOGRAFICZNA

Piotr Juszkiewicz (ur. 1959) – historyk sztuki, profesor, pracuje na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, wykładowca w Instytucie Historii Sztuki.

Stypendysta Cambridge University, The Getty Grant Program, Rochester University, Edinburgh University. Wykładał także na Uniwersytecie Ha-Iwrit w Jerozolimie i Eesti Kunstiakadeemia w Tallinie. Obszary jego zainteresowań to sztuka modernizmu w XIX i XX w., sztuka współczesna i krytyka artystyczna XVIII–XX w. Redaktor licznych publikacji, m.in.: *Melancholia Jacka Malczewskiego* (Poznań, 1998), *Perspektywy współczesnej historii sztuki* (Poznań, 2009), a także autor książek: *Wolność i metafizyka. O tradycji artystycznej twórczości Marcela Duchampa* (Poznań, 1995), *Od rozkoszy historiozofii do gry w nic. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży* (Poznań, 2005) oraz *Cień modernizmu* (Poznań, 2013). Był także kierownikiem projektu badawczego (2012–2015) na temat polskiego filmu dokumentalnego o sztuce z lat 1945–1989. W 2021 r. był kuratorem wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie: *Nowy początek. Modernizm w II RP*. Obecnie przygotowuje kolejną wystawę w tym muzeum: *Nowoczesność reglamentowana. Modernizm w PRL*.