

# OMÓWIENIA I RECENZJE / COMMENTARIES AND REVIEWS

RYSZARD KASPEROWICZ

## EDGAR WIND I OBLICZA SZTUKI NOWOCZESNEJ. NA MARGINESIE KSIĄŻKI BENA THOMASA

Die Bilder sagen mir jetzt viel mehr als früher. Ich be-  
greife Delacroix, dass die bloße Erinnerung an gewisse  
Gemälde ihn mit einem unsagbaren Glücksgefühl er-  
füllt. Alle Nerven schwingen mit.

H. Wöllflin, z notatek, rok 1900

W jednym z mniej dziś pamiętanych esejów Winckelmann, rozwijając swoją koncepcję pojęciowego i historyczno-pragmatycznego oddzielenia od siebie „Nachmachen” i „Nachahmung”, pisze o współczesnym sobie twórcy: „Kopiowanie pozbawione namysłu [myśli] oznacza: wziąć *Madonnę Maratty*, *Św. Józefa Barrocciego*, i inne jeszcze postaci i [złożyć z nich] jedną całość, jak to się dzieje w wielu obrazach ołtarzowych Rzymu. Takim malarzem był niedawno zmarły, sławny Masucci w Rzymie”<sup>1</sup>. Rzecz jasna, Winckelmann studiował sztukę antyku (a może głównie teksty o niej) między innymi po to, by przeprowadzić radykalną krytykę „moderni”, do których, oprócz wspomnianego Masucciego, zaliczał także choćby Berniniego. Uwagi autora *Dziejów sztuki starożytnej* wprowadzają nas w obszar zasadniczego problemu – stosunku historyków sztuki (w obrębie wydzielonej, wyspecjalizowanej i walczącej o własną autonomię dyscypliny) do sztuki sobie współczesnej. Rzecz jasna, nie chodzi tutaj tylko o często powielaną obserwację oddziaływania (nawet nieświadomego) zjawisk współczesnych na wrażliwość i budowanie kryteriów oceny sztuki dawnej – tak na przykład Riegl byłby w jakimś sensie pod urokiem impresjonistycznej poetyki wrażenia oraz „Stimmung”

---

<sup>1</sup> J.J. Winckelmann, *Werke in einem Band*, ausgewählt und eingeleitet von H. Holtzhauser, Berlin und Weimar 1982, s. 42.

jako decydujących rysów sztuki ostatnich dwóch dekad XIX i początków XX wieku, pozwalających mu dostrzec w sztuce późnego antyku dominację syntetyzujących (koordynujących lub subordynujących) formę efektów optycznych<sup>2</sup>, Dvořák z kolei miałby przenieść walory ekspresjonizmu na „odkrycie” pewnych aspektów manieryzmu<sup>3</sup>. Równie istotnym problemem jest świadomość istotowej – historycznej – odrębności sztuki współczesnej od sztuki dawnej, umożliwiającej wydobycie fundamentalnych zasad tworzenia, leżących u podstaw dawnych epok – podobnie jak Warburg ostrzega przed narzucaniem malarstwu Botticellego zasłony „estetyzmu”, którego *exemplum* byłyby „esteta na wakacjach”, wędrujący po galeriach Florencji z tomikami Ruskina pod pachą, tak Carl Justi pokpiwa sobie z nowoczesnych wielbicieli Michała Anioła i Velázquez, poszukujących w *Zdobyciu Bredy* czy nagrobkach Medyceuszy rozwiązań w duchu czystej formy. Zresztą Justi wydaje się być doskonałym przykładem dobrze znanej awersji do konkretnych nurtów *par excellence* **nowoczesnych**, jak w przypadku jego nieskrywanej odrazy do wszelkich „impresjonizmów”.

Oczywiście, za ową niechęcią mogła się kryć nostalgiczna potrzeba całkiem z ducha nowoczesna – restytucji stanu doskonałości, utożsamianego z jakimś mniej czy bardziej wzorcowym momentem przeszłości – potrzeba łagodnie ośmieszona przez Burckhardta w wykładzie *O szczęściu i nieszczęściu w historii powszechnej*, wnikliwie skrytykowana przez Nietzschego jako uprawianie historii monumentalnej, niebezpiecznej dla zawsze aktualnego w swojej dynamice żywiołu życia. Niemniej jednak dla wielu historyków sztuki „nowoczesność” pozostawała ważnym i groźnym punktem odniesienia – momentem krystalizacji nie tyle własnych kryteriów estetyczno-historycznych (czy też legitymizacji uprzedzeń), ile narzędziem historycznej samowiedzy, wskazaniem na banalny błąd „prezentyzmu” – świadomością nieuniknioności Schillerowskiego dylematu historyka, który, jako „zurück gewandte Prophet”, zna wynik dziejowego procesu. Czy proces ten musi zmierzać w stronę destrukcji i degeneracji, popychany niejako odkrytą jeszcze przez Platona w *Prawach* prześladującą sztukę koniecznością zmiany na gorsze, to sprawa odrębna.

Na tle tych oczywistych kwestii szczególnie fascynującą postacią jest Edgar Wind – świetny znawca sztuki renesansu i XVIII-wiecznej kultury arty-

---

<sup>2</sup> Zob. o tym np.: W. Kemp, *Introduction*, w: A. Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, wstęp W. Kemp, tłum. E.M. Kain, D. Britt, Los Angeles 1999.

<sup>3</sup> Inna rzecz, że Dvořáka model wyjaśniania sztuki przez korelację z prądami duchowymi epoki można interpretować w świetle modernistycznego kryzysu: zob. o tym M. Rampley, *Max Dvořák and the Crisis of Modernity*, „Art History” 2003, 26, 2, s. 214–237.

styczno-estetycznej Anglii, jest także autorem jednego z najwybitniejszych tekstów, poświęconych krytyce romantycznych i postromantycznych przemian w sztuce, jej teorii, i w samej historii sztuki, znanych pod wielce znamennym tytułem *Art and Anarchy*.

Ten zbiorek esejów, opublikowany w roku 1963, pierwotnie został wygłoszony trzy lata wcześniej jako cykl audycji radiowych w ramach tzw. Reith Lectures dla radia BBC. Wind rozwinął w nim szereg refleksji, punktem wyjścia dla których był wykład *The Fallacy of Pure Art*<sup>4</sup>, przedstawiony w roku 1957 na uniwersytecie w Oxfordzie. *Art and Anarchy* Wind w jednym z listów ochrzcił mianem „A Tract for the Times” – będący aluzją do „tracts”, publikowanych przez Johna Henry’ego Newmana i jego towarzyszy z „Tractarian Movement”<sup>5</sup>. *Art and Anarchy* stanowi próbę diagnozy świata sztuki i refleksji nad nią około roku 1960 – diagnozy, której celem z jednej strony jest ujawnienie źródeł, z drugiej – odsłonięcie głębszych, filozoficznych podstaw tworzenia sztuki i namysłu nad nią. Dlatego też *Art and Anarchy* nie przywdziewa zgrzebnego przyodziewku schematycznej konfrontacji dawnej świetności z nędzą nowoczesności; *principium comparationis* staje się w tym przypadku nawiązanie do platońskiej, pełnej dwuznaczności<sup>6</sup>, pomieszania lęku i podziwu, widocznej jaskrawo dopiero w perspektywie „bożej bojaźni” (*theios phóbos*) refleksji nad istotą tworzenia artystycznego oraz potężnym oddziaływaniem sztuki na duszę człowieka – problem, który zajmował Winda od czasu znakomitego artykułu z roku 1932<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Zob. o tym szerzej: B. Buschendorf, *Nachwort*, w: E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, red. i posłowie B. Buschendorf, wprowadzenie B. Falkenburg, Frankfurt am Main 2001, s. 301–310.

<sup>5</sup> O powstaniu tego cyklu radiowych wykładów, o tym odniesieniu do Newmana, jak także o bardzo ważnych relacjach pomiędzy cyklem Winda a słynnym esejem polityczno-społecznym Matthew Arnolda *Culture and Anarchy*, zob. I. Takaes, ‘A Tract for the Times’ – Edgar Wind’s 1960 Reith Lectures, „Journal of Art Historiography” 2019, dostępny w internecie: <[https://www.academia.edu/41144411/A\\_Tract\\_for\\_the\\_Times\\_Edgar\\_Wind\\_s\\_1960\\_Reith\\_Lectures?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/41144411/A_Tract_for_the_Times_Edgar_Wind_s_1960_Reith_Lectures?email_work_card=view-paper)> [dostęp: 12 września 2022].

<sup>6</sup> Zob. o tym świetna analiza: S. Rosen, *The Quarrel Between Philosophy and Poetry. Studies in Ancient Thought*, New York–London 1988, s. 1–27.

<sup>7</sup> Trzeba pamiętać, że platońska filozofia sztuki była centrum – osią rozważań w środowisku uczonych, związanych w taki czy inny sposób z Warburgiem przed jego śmiercią w roku 1929: dość przypomnieć rozprawę Ernsta Cassirera *Eidos und Eidolon* czy książkę Erwina Panofsky’ego *Idea*. Zob. o tym: S. Ferretti, *Cassirer, Panofsky and Warburg. Symbol, Art, and History*, tłum. R. Pierce, New Haven–London 1989, s. 142–176. W optyce kulturowej historii Hamburga, o różnorodnych związkach między uczonymi, zob. E.J. Levine, *Dreamland of Humanists. Warburg, Cassirer, Panofsky and the Hamburg School*, Chicago–London 2013.

Szczegółowa prezentacja bogactwa interpretacji Winda z „Theios phobos”<sup>8</sup> nie jest tu możliwa. Na potrzeby dalszych rozważań zauważyć wypada najpierw, że (*relata refero*) sztuka dla Platona jest w rzeczy samej czynnością magiczną – działaniem o magicznym, przemieniającym jej uczestników, charakterze. Porzuciwszy ironiczny ton, znamionujący krytykę malarskiej *mimesis* w X ks. *Państwa*, w *Prawach* Platon, sięgając do samych podstaw tworzenia się kultury oraz politycznego ładu – uczuć przyjemności, przykrości i towarzyszącego im wstydu<sup>9</sup> – wskazuje na sztukę jako na źródło niepokoju. Sztuka, pobudzając z niedającą się niemal z niczym innym porównać siłą ludzkiej namiętności, może doprowadzić do wewnętrznego, duchowego konfliktu z kierowniczą rolą rozumu (roztropności – *sophrosyne*), a przez to do rozpadu ładu duszy; szczerze powiedziawszy, musi do tego doprowadzić, a w konsekwencji nieład duszy przeniesie się, promieniując na wszystkie strony, w sferę polityki, wywołując chaos. Celem życia politycznego jest przecież osiągnięcie harmonii, zdobycie równowagi, możliwe m.in. dzięki poczuciu wstydu<sup>10</sup> – świadomości granicy, którą określa „boża bojaźń”. Schiller – idąc śladami Kanta, platońskie pojmowanie politycznej i duchowej harmonii (a dokładniej – współbrzmienia wyedukowanej, stosownej przyjemności z właściwie ukształtowanymi emocjami i cnotami charakteru – do czego w wielkiej mierze ma przyczynić się muzyka<sup>11</sup>) zastępuje wyobrażeniem konfliktu (popędu zmy-

<sup>8</sup> E. Wind, *Θείος Φόβος. Rozważania o filozofii sztuki Platona*, tłum. R. Kasperowicz, „Kronos” 2020, 53, 2, s. 28–52.

<sup>9</sup> Por. I księga *Praw*: „Jeżeli badać się zamierza ludzkie prawa, to całe badanie nieomal sprowadza się do zagadnienia przyjemności i cierpienia tak w życiu państw, jak i w obyczajach prywatnych. Bo są to jak gdyby dwa z natury tryskające źródła, z których jeżeli ktoś czerpie, gdzie, kiedy i ile czerpać należy, zaznaje szczęścia, państwo podobnie jak i poszczególne człowiek i wszelka w ogóle istota [...]” – cyt. za: Platon, *Prawa*, tłum. i oprac. M. Maykowska, wstęp T. Kozłowski, Warszawa 1997, s. 31.

<sup>10</sup> Zob. o roli wstydu jako fundamencie ludzkiej kultury – także w perspektywie religijnej – w tekstach G. Vica – por. M. Lilla, *G. B. Vico. The Making of the Anti-Modern*, Cambridge, Mass. 1993, s. 18–22. Jak zauważono, w odróżnieniu od innych uczuć, a nawet od poczucia harmonii i rytmu, które człowiek posiada (ale jego przejawy znają także zwierzęta, choć ich sobie nie uświadamiają), dla Platona wstyd jest uczuciem typowo i wyłącznie ludzkim, jakkolwiek nie wystarcza, by właściwie ukształtować przyjemności – zob. o tym: T.S. Pangle, w: *The Laws of Plato*, tłum. oraz komentarze i esej T.L. Pangle, Chicago–London 1980, s. 406–409.

<sup>11</sup> Zob. zwł. II księga *Praw*: „To zaś, co polega na właściwym wyrobieniu uczuć przyjemności i przykrości, tak że natychmiast, od początku do końca, nienawidzi się rzeczy, których należy nienawidzić, a miłuje te, które należy miłować, gdy oddzielisz w myśli i nazwiesz ‘wychowaniem’, to moim zdaniem słusznie to nazwiesz. [...] Inne stworzenia nie posiadają poczucia ładu i bezładu w poruszeniach, poczucia tego, co się nazywa rytmem

słowego i popędu gry) jako założenia wszelkiej twórczości. Religijno-etyczny (i zakorzeniony w kosmicznym porządku) wymiar „bożej bojaźni” – kluczowy dla Platona w rozumieniu istoty oraz przeznaczenia sztuki – opuścił nas dziś zupełnie, przekonuje Wind. Sztukę sprowadziliśmy do estetycznej gry form, niepomni na jej ukryty, destrukcyjny potencjał. Obłaskawiamy anarchiczną moc sztuki, łudząc się, że możemy ją zamknąć i odizolować od innych dziedzin życia – ma nam sprawiać estetyczną przyjemność, najzupełniej powierzchowną, bo (rzekomo) wyzwoloną od (rzekomo) pozaartystycznych zadań<sup>12</sup>. Anarchizujący arsenał artystycznego tworzenia został na pozór rozbrojony dzięki relegowaniu sztuki do Schillerowskiego „królestwa pięknego pozoru” (nawet jeżeli, dodajmy, ma ono stanowić preludium do królestwa wolności politycznej). Taki jest paradoksalny skutek oświeceniowo-romantycznego pragnienia absolutnej syntezy sztuki i życia.

Platon powraca nieprzerwanie na stronach *Art and Anarchy*, ale należne miejsce przypada także Heglowi. To właśnie Hegel, jako jeden z pierwszych, uchwycił autodestrukcyjny sens romantycznej rewolucji – odtąd sztuka, pojmowana jako „unendliche Herumbildung”, staje się co najwyżej „interesująca”; opuszcza centralne miejsce w ludzkiej egzystencji (tak usytuował ją Platon), zaś jej prerogatywy przejmują nauka i filozofia – bądź historyczna refleksja nad sztuką.

Zadaniem *Art and Anarchy* jest m.in. zrozumienie początków i dynamiki tego procesu, lecz także sposobu, w jaki uformował współczesne nam pojmowanie sztuki. Ryzykując pewne uproszczenia, stanowisko Winda można by zaprezentować, odnosząc się do kilku kluczowych pojęć. Na pewno sprawą o fundamentalnym znaczeniu pozostaje złożony, mniej czy bardziej spójny, konglomerat postaw i postulatów, któremu można nadać nazwę „art for art’s sake”, *resp.* „pure form” – przedmiot stałej, krytycznej refleksji Winda. „Art for art’s sake” domaga się z jednej strony wyzwolenia i bezgranicznej inten-

---

i harmonią, nas natomiast sami bogowie, o których powiedzieliśmy, że dani nam zostali jako współtowarzysze w ucieście tanecznej, obdarzyli łączącym się z doznaniem przyjemności poczuciem rytmu i harmonii. [...] I aby nie rozwodzić się zanadto o tym wszystkim, powiedzmy po prostu, że piękne są te wszystkie ruchy i tony, tak naturalne jak i odtworzone, które wyrażają doskonałość duszy i ciała, a brzydkie te, które wskazują na ich upośledzenie” – cyt. za: Platon, *Prawa*, s. 55–56, 58; świetnie ujmuje to zdanie z komentarza do *Praw*, którego autorem jest Seth Benardete: „Współbrzmienie, można by powiedzieć, jest afektywnym odpowiednikiem racjonalnej budowy skal muzycznych” – S. Benardete, *Plato’s ‘Laws’. The Discovery of Being*, Chicago–London 2000, s. 56.

<sup>12</sup> Nie oznacza to, zastrzega się Wind, że sztuka straciła swoją jakością jako sztuka – odesłana na margines życia, utraciła swoją egzystencjalną doniosłość, stając się „a splendid superfluity” – E. Wind, *Art and Anarchy*, London 1963, s. 13.

syfikacji mocy artystycznej wyobraźni – w jakiejś mierze jej symbolicznym wyrazicielem był dla Winda Baudelaire, autokrytyczny zresztą zwolennik „czystej wyobraźni”; ten ruch emancypacji miał swoją ukrytą, odśrodkową siłę – sztuka sama stała się jego ofiarą. Przez więcej niż ostatnie sto lat, przekonuje czytelnika Wind (pisząc te słowa w roku 1960), racją istnienia sztuki było założenie, że obcowanie z jej wytworami będzie tym silniejsze, im gwałtowniej wytrąca one odbiorcę z jego zwyczajowych przyzwyczajzeń i oczekiwań. Miały to być owe „triumphs of disruption”, czerpiące swoje uzasadnienie ze stałej praktyki „dysocjacji”, uznanych za metodę przez Remy de Gourmonta czy Rimbauda. Tutaj tkwią korzenie wielkiego rozczarowania, jakim musiała okazać się ostatecznie ekspresjonistyczna kakofonia: rezerwa, z jaką Wind podchodzi do „perpetual *fortissimo*” Kokoschki albo Rouaulta; gdy bowiem do owej metody nieprzerwanego, regularnego krzyku dołączą wytwory artystycznej miernoty, efekt będzie szczególnie odpychający: „Podczas gdy miernota w odniesieniu do jakiegokolwiek stylu artystycznego pociąga za sobą osłabienie lub unicestwienie estetycznej iluzji, miernota, która ma pretensje do intensywności, sprawia szczególnie odstręczające wrażenie”<sup>13</sup>.

„Aesthetic illusion” to kolejne, kluczowe pojęcie w refleksji Winda; jak zobaczymy, odgrywa ono swoją rolę także w ocenie konkretnej praktyki artystycznej, określonych dzieł. „Aesthetic illusion” jest sposobem istnienia i analogicznym doń sposobem poznawania sztuki – podobnie jak artysta, zawieszony pomiędzy światem rzeczywistym i (dla niego nie mniej realnym – jeśli tak można to ująć) i światem wyobrażonym, widz czy słuchacz tkwi „in-between” – w obszarze przedstawionej (wytworzonej przez artystę, wykreowanej przestrzeni formy) – wyobrażonej rzeczywistości, w pełni w niej uczestnicząc, przyjmując jej reguły jako prawomocne i uzasadnione, akceptując realność owej rzeczywistości, zachowując jednocześnie świadomość jej fikcyjnego statusu – świadomość dystansu, zupełnie w duchu Coleridge’a „suspension of disbelief”; nierozzerwalne związanie formy artystycznej z życiem<sup>14</sup>, a zarazem jej samoistność, bliskość i oddalenie, intymna więź

<sup>13</sup> Wind, *Art and Anarchy*, s. 28.

<sup>14</sup> Zob. refleksja Winda nad symbolem w ujęciu Warburga: E. Wind, *Pojęcie nauki o kulturze u Warburga i jego znaczenie dla estetyki*, przeł. T. Ososiński, w: *Aby Warburg. Panorama recepcji*, wybrał, wstępem opatrzył i przekłady przejrzał R. Kasperowicz, Gdańsk 2020, s. 35–51; a także: B. Buschendorf, *Pojęcie symbolu u Friedricha Theodora Vischera, Aby’ego Warburga i Edgara Winda*, przeł. T. Ososiński, w: *Aby Warburg. Panorama recepcji*, s. 281–312. Ben Thomas zaznacza, że Baudelaire był także dla Winda źródłem idei „podwójności” egzystencji artystycznej, w świecie wyobrażonej formy i w świecie realnym, figury „double” – zdwojenia osobowości twórcy. Warto zaznaczyć, że problem ten fascynował także młodego Warburga, czemu dał wyraz w swojej projektowanej, nigdy nie napisanej książce

i dystans – oto są wyznaczniki sfery artystycznej, znamiona „estetycznej iluzji”, przywołujące na myśl „imaginative reason” Waltera Patera. Istotne jest to wszelako, że „aesthetic illusion” przekreśla zarówno kantowski autonomizm „swobodnej gry intelektu i wyobraźni” w subiektywnie (choć *a priori* cechującej współdziałanie owych władz poznawczych) określonej „celowości bez celu”, jak także roszczenia „art engagé”.

Ta Windowska zrównoważona heteronomia doświadczenia estetycznego – wzmocniona jeszcze przecież wiedzą historyczną – ma swój negatywny ekwiwalent w krytyce postkantowskiego, romantycznego i modernistycznego zarazem „detachment” – w praktyce historii sztuki uosabianej przez metodologiczne dążenia Wölfflina – odrywania formy artystycznej od wszelkich zależności pozaformalnych, sc. psychologicznych – wyrazowych, historycznych, społecznych; historyk sztuki, kultuwujący „religię” czystej formy, puryfikuje swoje widzenie, wznosząc rusztowanie analizy formalnej na podobieństwo lingwistyki: chodzi wszak o osiągnięcie precyzji analizy formalnej poza wszelkim subiektywnym wzruszeniem (*ausdruckslos*), lecz i poza wszelką wiedzą, która miałaby utrudniać, czy wręcz uniemożliwiać ów bezpośredni kontakt z krystalicznie czystą energią formalnego kształtowania – pokłosie romantycznego „strachu przed wiedzą”. Po drugiej stronie lustra, by tak rzec, formalizmowi Wölfflina odpowiadały teoria i praktyka znawstwa, wcielona w życie przez Morellego, a doprowadzona do perfekcji przez Berensona. Jej grzechem kardynalnym jest nie tylko skupienie uwagi na szczególnie kosztem percepcji całości dzieła – znawstwo (przynajmniej w ujęciu Morellego i Berensona) pociąga za sobą odwrócenie normalnej reakcji estetycznej, zakorzenionej zresztą w pomieszaniu porządku osobowej ekspresji i artystycznego mistrzostwa<sup>15</sup>.

Tak oto historia sztuki i znawstwo przyczyniły się do utrwalenia kultu „czystej formy”, „czystej naoczności” – szukając własnej autonomii, historia sztuki spotęgowała izolację artysty; w świecie formalnego „eksperymentu”<sup>16</sup>

---

*Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*, wydanej obecnie we wzorowym kształcie z komentarzami: Aby Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*. Hg. von Ulrich Pfisterer und Christian Hoenes [Aby Warburg, *Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Band IV*], Bad Langensalza [De Gruyter] 2015, zwł. notatki z 1 października 1888 roku – *dédoublement*.

<sup>15</sup> Por. uwagi wstępne Schellinga do jego *Filozofii sztuki*: w sztuce idzie o to, by podmiotowość [artysty] przeszła w przedmiotowość dzieła. W refleksji filozoficznej kierunek tej reakcji jest dokładnie odwrotny: przedmiotowość świata [empirycznego] musi przejść w podmiotowość [myśli].

<sup>16</sup> Jak zauważa Wind, samo zastosowanie tego pojęcia do zjawisk sztuki jest symptomatyczne, ale jest czymś więcej niż „przygodną metaforą” – artyści, choć dziś wiedzą

i nieskończonej gry form dzieło pada ofiarą „tautologii”: z artystyczną tautologią, której przykładem dla autora *Art and Anarchy* jest choćby *Guernica* Picassa<sup>17</sup>, mamy do czynienia wówczas, gdy forma dzieła traci swój kreatywny i metaforyzujący wymiar w stosunku do jego sensu i przeznaczenia – zamiast przemiany mamy powtórzenie, „peculiar sophistry of production”, mającej sprawiać wrażenie zawsze spontanicznej, świeżej improwizacji. By tak rzec, *capriccio*, zasada formalna niegdyś wyjątkowa, dziś stała się dominującym sposobem formalnej budowy dzieła. Z drugiej strony mit autonomii wymusza niejako na twórcach, by ich dzieła były odbierane jako „czysta forma” – *Martwy Chrystus* Maneta, w przeciwieństwie do obrazu Mantegni o tym samym temacie, chce być podziwiany jako „czyste malarstwo”.

Czy krytyka czystej formy i „oderwanej” świadomości estetycznej kształtowania dla samego kształtowania jako podstawy dla historii widzenia, sprzężona z pryncypium „tautologii” formy, przeciwstawionej zasadzie „estetycznej iluzji” i wezwaniu do odrodzenia poczucia platońskiej „bojaźni bożej” (rozumianej nawet całkowicie poza granicami doświadczenia religijnego, tak ważnego dla Platona) może zostać uznana za wystarczającą podstawę dla systematycznej oceny zjawisk artystycznych, to kwestia dyskusyjna<sup>18</sup>. Niemniej

---

o nauce o wiele mniej od swoich XVI- i XVII-wiecznych odpowiedników, chcą naśladować procedury badawcze nauki – w efekcie widz zostaje zredukowany do „obserwatora”, przyglądającego się, co prawda, z uwagą, lecz bez owego „witalnego uczestnictwa”, które dla Winda stanowi istotę estetycznego doświadczenia – Wind, *Art and Anarchy*, s. 20; por. także krytyczne uwagi Thomasa Kuhna w: Th. Kuhn, *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, tłum. i posłowiem opatrzył S. Amsterdamski, Warszawa 1985, s. 467–482, zwł. s. 474–480.

<sup>17</sup> „Dokładnie z tego powodu Picasso, który, jak sam wyjaśniał, buduje swoje kompozycje na zasadzie progresywnej destrukcji, katastrofa jest tematem dlań niewłaściwym. Jego metoda rozbijania form naturalnych staje się dosłowna, gdy stosuje się ją do form, które faktycznie są przejawem zniszczenia. Tym samym ów rodzaj kubistycznych odłamkowych [form], wypełniających centrum *Guerniki*, może cechować się bogatą fantazją, gdy obrazują one martwą naturę, gitarzystę bądź siedzącą kobietę; lecz kiedy przedstawiają scenę zniszczenia, są tym, czym są, i niczym więcej. Tautologia jest estetyczną słabością” – Wind, *Art and Anarchy*, s. 147.

<sup>18</sup> Trzeba mieć na uwadze, że Wind nie podejmuje próby systematycznej krytyki nowoczesności – jego celem jest odsłonięcie źródeł i krytyka groźnych implikacji, wynikających z rzekomego wyzwolenia imaginacji artystycznej w imię postulatów „formy czystej”, „estetycznego oderwania” [doświadczenia sztuki od wszelkich pozaartystycznych, czysto formalnych, uwarunkowań], oraz [zbawczego rzekomo] pozbycia się lęku przed wiedzą [rozumianą jako narzędzie zniekształcenia bezpośredniej prostoty obcowania ze sztuką] – te zjawiska bowiem przyniosły w efekcie skutki odwrotnie proporcjonalne do swoich zamierzeń; Wind postuluje refleksję nad odzyskaniem proteuszowej natury i mocy doświadczenia sztuki – do czego powinna się przyczynić także sama historia sztuki; na tym tle zarów-



taki obraz Winda stosunku do sztuki nowoczesnej (*resp.* romantycznej i postromantycznej) byłby ułomny. W pełni ukazuje to nowa książka Bena Thomasa<sup>19</sup>, odkrywczą i bardzo potrzebną analizę, poświęconą właśnie, jak zauważa sam autor, mniej znanemu aspektowi działalności Winda: jego pasji do sztuki nowoczesnej. *Edgar Wind and Modern Art* to obszerne studium, w dużym stopniu oparte na świetnej znajomości niepublikowanych źródeł z archiwum Winda. Thomas, przedstawivszy najpierw biografię uczonego (w której istotne miejsca zajmują zdarzenia wskazujące na żywe zainteresowanie Winda np. odbywającymi się wówczas wystawami sztuki nowoczesnej), w następnych rozdziałach przeprowadza analizę tekstów niemieckiego badacza, które – jak dowodzi – były nie tylko przykładem niezrównanej historyczno-filozoficznej erudycji i popisem historycznej interpretacji, lecz kryły w sobie narzędzia krytyki i rozumienia sztuki w jej istotowym kształcie, narzędzia, których obecność znajdziemy potem w określonych estetycznych wyborach

no Gombricha krytyka „tyranii sztuki abstrakcyjnej”, jak i Sedlmayra „utrata środka” są bardziej konsekwentne. Można by wskazać zresztą na pewne podobieństwa, mimo całkowicie odmiennej ideowej i duchowej proveniencji podstaw owej krytyki, między Windem a Sedlmayrem: krytyka „pure art” Winda znajduje swój bliski ekwiwalent w Sedlmayra analizie redukcyjnego procesu „czystego widzenia”, które eliminuje wszystko, co „sehend hinzugewusst, vorgestellt, mitgedacht oder mitempfunden wird”. Świat zostaje zredukowany do „obrazu” tego, co naoczne – celem przedstawienia nie jest przedmiot, lecz sam proces naocznego ujmowania – wrażeniowość, która już nie współkonstruuje przedmiotu poznawania. W innym miejscu Sedlmayr zauważa: „Der Zauber dieser Verhaltens besteht darin, daß alles *neu* aussieht, das daß Alltäglichsste eine sonderbare ursprüngliche Frische, etwas ‘Elementares’ gewinnt. Vor allem gewinnt die Farbe, befreit von ihrer Aufgabe, die Dinge zu kennzeichnen, eine nie gekannte Intensität. [...] bei dieser Einschränkung auf das pure Sehen gewinnt in der Fläche die Farbe ein nie gekanntes Eigenleben” (H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Frankfurt/M 1973, s. 98 – analiza Sedlmayra w kontekście kategorii definiującej twórczość Cézanne’a jako „das reine Sehen”) – stąd bardzo blisko do Windowkiej krytyki efektów wyobcowania czy „l’acte gratuite”. Takich paraleli można by znaleźć więcej, jak choćby pomiędzy Windowską oceną roli *capriccio* i Sedlmayra analizę wyniesienia karykatury do rangi „autentycznie wielkiej – hohen und bedeutungsvollen” sztuki w przypadku Daumiera. Paralelizm obserwacji nie implikuje wszelako ani identyczności przyczyn, ani podobieństw w ocenie następstw. Tutaj należy być ostrożnym i nie wolno jednak przeoczyć faktu, że dla Winda „historia widzenia”, analogicznie do Windelbanda „historii problemów filozoficznych”, jest podstawowym błędem metodologicznym, wyrażającym się w ustalaniu niczego nie tłumaczących analogii i posługującym się tautologiami w procedurze wyjaśniania, dla Sedlmayra natomiast pozostaje symptomem kryzysu metafizyczno-religijnego – także w sferze przemieszczenia znaczeń gatunków sztuki i ich zadań.

<sup>19</sup> B. Thomas, *Edgar Wind and Modern Art. In Defense of Marginal Anarchy*, London–New York 2020.

Winda. Chodzi tu przede wszystkim o wspomniane już w niniejszym artykule rozprawę dotyczącą Warburga koncepcji symbolu oraz „theios phobos” Platona. Szczególne znaczenie ma tutaj, podkreślane przez Bena Thomasa, opowiadanie się przez Winda za fundamentalną funkcją żywej, spotęgowanej wyobraźni artystycznej, której współczesną atrofię wywołał w równym stopniu dogmat „sztuki czystej”, co rozległy i niebezpieczny proces „mechanization of art”, multiplikacji obrazów i mechanizacji oraz standaryzacji ich percepcji. Sztukę, zgodnie z Winda interpretacją koncepcji symbolu Warburga, cechuje (i cechować powinno) przebywanie *in medias res*, by się tak wyrazić: pomiędzy abstrakcyjnym znakiem matematycznym (nauka) a magicznym utożsamieniem (nieodróżnieniem) przedstawienia i tego, co przedstawione. Jednym z pierwszych poważnych przykładów namysłu Winda nad sztuką nowoczesną (pominawszy wizyty w galeriach i muzeach, których marszrutę i chronologię Thomas stara się pieczołowicie odtworzyć) był cykl pięciu wykładów<sup>20</sup> w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w kwietniu 1942 roku pt. *The Traditions of Symbols in Modern Art*. Do czterech wykładów zachowały się notatki i lista pokazywanych reprodukcji – były to prelekcje o znaczących tytułach: *Heritage of Baudelaire*, *History of the Monster*, *Picasso and the Atavism of the Mask* i *Scientific and Religious Fallacies – Our Present Discontents*. Są one w dużym stopniu zapowiedzią wszystkich problemów oraz tematów, które pojawiły się później w obrębie *Art and Anarchy*. Ben Thomas szczegółowo omawia – na tyle, na ile to możliwe, bo czasami mamy do dyspozycji tylko spis ilustracji – treść tych wystąpień; w oczy rzuca się ponownie centralna, choć ambiwalentna, pozycja Baudelaire’a. Thomas przytacza charakterystyczną ocenę Baudelaire’a: to właśnie ten poeta wyznacza przełomowy moment, w którym sztuka podjęła radykalny gest zerwania z wszelkimi społecznymi ograniczeniami, czyniąc z przyjemności i bólu „ostatecznych arbitrów” tworzenia – jasna aluzja do platońskich dwu źródeł porządku etyczno-politycznego; tyle, że dla Baudelaire’a są to ostateczni sędziowie, podczas gdy dla Platona właściwe uporządkowanie owych uczuć i doznań dokonuje się w perspektywie rozumnego ładu cnót.

Nie sposób streścić tutaj bogactwa odniesień, przywoływanych przez Bena Thomasa w jego książce – np. miejsca, jakie Wind przeznacza dla Samuła Butlera, autora utopijnej satyry *Erewhon* z roku 1872 – jak słusznie zauważa autor, w owym czasie było to posunięcie wręcz „ekscentryczne” – jakkolwiek zrozumiałe, jeśli wziąć pod uwagę studia Winda nad kulturą artystyczną

---

<sup>20</sup> Thomas pokazuje, że najbardziej reprezentatywną grupą artystów współczesnych, analizowanych przez Winda w roku 1942, byli surrealiści. Z czasem punkt ciężkości przesunął się na takich twórców jak Picasso, Bracque czy Klee.

i sztuką Anglii XVIII stulecia, jak również liczne odwołania do poezji XIX oraz XX wieku. Równie fascynujące są próby odczytania poglądów Winda „przez pryzmat Warburga”<sup>21</sup> – choćby w wykładzie o trwaniu przedstawień mitologicznych monstrów, wciąż obecnych w sztuce doby nowoczesnej, choć nierzadko wykorzystywanych z zupełnie inną, nietradycyjną (ironiczną, komiczną, antyklasyczną) intencją – dotyczy to także ważnej i wielokrotnie omawianej sprawy „inwersji znaczeń”<sup>22</sup>. Równie ważne są jeszcze przynajmniej dwie kwestie, na które należy zwrócić uwagę: Winda ocenę sztuki nowoczesnej w takim samym stopniu, co fascynacja ciągłością pewnych tradycji ikonograficznych czy poszukiwania równowagi między destrukcyjnymi siłami chaosu niepohamowanej, absolutyzowanej i autonomicznej wyobraźni i powiązaniem sztuki z życiem w świetle porządku formy, wyłamującego się z autoreferencji czystej formy i artystycznej tautologii, dyktował sprzeciw wobec formalistycznej i progresywistycznej wizji nowoczesności, forsowanej przez Rogera Frya, Clementa Greenberga i Alfreda Barra. Jednostronności tych wykładni odpowiada atrofia wyobraźni artystycznej, odseparowanej od życia: powiązań z nauką, czy moralnym wymiarem twórczości, najzupełniej zresztą, co zasługuje na szczególne zaakcentowanie, obcym moralistycznemu (i meliorystycznemu) dydaktyzmowi. Dlatego też, i to jest druga fundamentalna kwestia, niewątpliwie, co szczegółowo pokazuje Ben Thomas, Winda zainteresowanie (i uznanie) przyciągali ci artyści, którzy na nowo – w obliczu własnego, całkowicie uprawnionego realizowania „Menschenrechte des Auges”, by przywołać słynne wyrażenie Warburga, odkrywali i eksplorowali związki sztuki nie tylko z tradycją obrazową, ale także z dziedzinami nauki: jak choćby „Cher Magus”, Paweł Czeliczew<sup>23</sup>, który studiował Paracelsusa – Czeliczewowi, i Benowi Shahnowi, jak się dowiadujemy z korespondencji

<sup>21</sup> Por. także uwagi Thomasa, rekapituluje Winda cykl wykładów dla MoMA: Thomas, *Edgar Wind and Modern Art*, s. 74.

<sup>22</sup> Por. E. Wind, *The Maenad under the Cross. Comments on an Observation by Reynolds*, w: idem, *Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*, red. J. Anderson, Oxford 1986, s. 74–76.

<sup>23</sup> Ben Thomas omawia niezwykle interesującą korespondencję Czeliczewa z Windem, stwierdzając, że są one m.in. dowodem tego, jakie znaczenie miało w latach 40. dla Winda środowisko kulturalne nowojorskich modernistów i surrealistycznej diaspory – s. 85–86. Oprócz Czeliczewa i Shahna artystą, któremu Ben Thomas poświęca sporo miejsca – a to ze względu na zainteresowania pracami Warburga i kontakty z Windem – był R.B. Kitaj. Sam Warburg miał dość niezwykle nastawienie do sztuki nowoczesnej – a raczej chyba trzeba by powiedzieć – do nowoczesnych przejawów wizualności, zważywszy z jednej strony na jego krytykę, zagorzałego filatelisty – wielu współczesnych mu projektów znaczków pocztowych, z drugiej – niespodziewanego zainteresowania twórczością Franza Marca – zakupił nawet jeden z jego obrazów, ale Heckscher (za Panofskym) utrzymywał, że raczej „pour

i wspomnień analizowanych przez Thomasa, Wind służył jako swego rodzaju intelektualny *cicerone*. Nie należy wszelako wnosić na tej podstawie, że Wind był uzależniony w swoich nowoczesnych poszukiwaniach od narkotyku śledzenia w sztuce wątków ideowych (np. ezoterycznych, misteryjnych – szeroko pojętej symboliki), które z takim mistrzostwem odkrywał i interpretował w sztuce dawnej. Winda krytykę zjawisk typowych dla nowoczesności podpowiadał platoński lęk przed zerwaniem podziemnej, lecz witalnej, więzi wyobraźni i życia, sztuki jako „boskiego szału” (*mania*), nie tyle kontrolowanego i cenzurowanego, ile pielęgnowanego przez świadomość „boskiego lęku”. Wind nie był krytykiem, dla którego rytm historyczności dyktowałaby ikonograficzna tradycja czy zamiłowanie do rozwiązywania filozoficznych rebusów, zaszyfrowanych w artystycznym przesłaniu. Bowiem Wind stał także na straży wolności imaginacji jako właściwej mocy sztuki – wolności, o której przypominał w dobie (i atmosferze) „zimnej wojny”<sup>24</sup>, widząc, do jakich potworności może doprowadzić jednostronna, wulgarna wersja platońskiej na

---

l'epater de bourgeois” – zob. o tym: W. Heckscher, *Geneza ikonologii*, tłum. R. Kasperowicz, w: *Aby Warburg. Panorama recepcji*, s. 167–189.

<sup>24</sup> Chodzi tutaj m.in. o udział Winda w dyskusji wokół „Masterpieces of Twentieth-Century” na Congress for Cultural Freedom [Kongres Wolności Kultury, zob. o tym wydarzeniu politycznym: P. Grémion, *Konspiracja wolności: Kongres Wolności Kultury w Paryżu (1950–1975)*, tłum. J.M. Kłoczowski, Warszawa 2004] w roku 1952, w dyskusji z austriackim malarzem von Ripperem, Herbertem Readem, Lionello Venturim – Wind przywoływał m.in. przykład twórczości Paula Klee, podkreślając ironiczność i „kapryśny” (w sensie: *capricious*, wzięte od „capriccio” jako dominującego w sztuce XX wieku sposobu budowania formy) charakter ekspresji, także w „naśladowaniu” – pełnym ambiwalencji – procedur nauki; wszystkie te problemy definiujące sztukę nowoczesną powracają w *Art and Anarchy*. Co ciekawe, Wind dystansował się do jednostronnej, jednoznacznie antykomunistycznej retoryki, królującej podczas dyskusji, ale też do lamentów nad neutralizacją „anarchicznej” siły sztuki i jej obłaskawiania w liberalnej rzeczywistości Zachodu lat 50. – zob. Thomas, *Edgar Wind and Modern np.*, s. 128–132. W tym kontekście jest znamienne, że podczas dyskusji nad ograniczeniami sztuki w państwach „ludowej demokracji” Wind przypominał, iż sztuka zawsze miała swego „patrona”, który stawiał jej pewne wymogi, bądź dążył do jej podporządkowania, jako przykład podając historię przesłuchania Veronesa. Pozostaje pytanie, czy można porównać więzy, jakie – bez większego powodzenia zresztą – chciała nakładać na sztuki cenzura kościelna z totalnym opanowaniem i manipulowaniem twórczością artystyczną w tzw. ustrojach totalitarnych. Podejmowane są dziś próby interpretacji np. związków między koncepcją reprezentacji Gombricha a modelem falsyfikacji hipotez naukowych Poppera także w świetle swoistej wspólnoty ideowej (np. krytyka Hegla jako jednego z Popperowskich „pra-ojców” ustroju totalitarnego) powojennego liberalizmu; niezależnie od słuszności takiego ujęcia, sposób absorpcji i wykorzystywania niektórych krytyków nowoczesności XIX wieku w obszarze zimnowojennej polemiki politycznej przynosi czasem zaskakujące wyniki, zob. np. o przywłaszczaniu „konserwatysty” Burckhardta

pozór cenzury moralnej i politycznej. Tego aspektu, bardzo trafnie uchwyconego przez Bena Thomasa, także nie powinniśmy zlekceważyć.

Niechęć nowoczesnych artystów do podejmowania (często zresztą zdyskredytowanych przez wydarzenia historyczne o „granicznym” potencjale) dyktowanych tradycją tematów spajających artystyczną imaginację z fundamentalnymi kwestiami etycznymi, religijnymi i politycznymi jest wyzwaniem nie tylko dla krytyka czy historyka sztuki, lecz przede wszystkim dla samej dziedziny tworzenia. Ostatecznie bowiem, jak zdaje się sugerować Wind, pozostaje to, co wysuwa się ponad „terror przeciętności” (choć siły destrukcyjne miernoty, co zauważył Jacob Burckhardt, cytowany z aprobatą przez Winda, okazały się o wiele potężniejsze, niż przypuszczałby Platon) – zadaniem krytycznego historyka nie jest może podnieść dzieje do rangi filozofii, ale na pewno ujrzyć „to, co ogólne w tym, co szczegółowe”. To w rzeczy samej parafraza słów Goethego (który w ten sposób próbował ująć siłę symbolicznego obrazowania – Wind ma raczej na myśli wydobyć z oceanu faktów pewnych prawidłowości artystycznego tworzenia i uchwycenia długotrwałych procesów, których energia bywa często uśpiona, „wulkaniczna”, i ożywa od czasu do czasu), i taki był niezmiennie cel historycznych dociekań, ząbwiących się z estetyczną wrażliwością i wyczuleniem na problem długotrwałego kryzysu sztuki i jej publiczności, filozofa-historyka, jakim Wind pozostał – także jako krytyk i obserwator nowoczesności – lecz nie jako bezrefleksyjny tradycyjalista. Książka Bena Thomasa wnosi nieoczywisty koloryt oraz istotne uzupełnienie – i równie ważną korektę – do skomplikowanej dyskusji nad stosunkiem historii sztuki, a przede wszystkim jej ugruntowanych w oglądzie i interpretacji sztuki dawnej kategorii poznawczych i aksjologicznych, nakładających się na perspektywy oceny sztuki nowoczesnej. Przykład Edgara Winda wymownie świadczy o tym, że ocena ta powinna uwolnić się zarówno od upartej dychotomii dawnego „złotego wieku”, w istocie pseudokrytycznego narzędzia dezawuowania sztuki nowoczesnej, jak i schematu, wedle którego historycy sztuki pozostają w niewoli kategorii, które skutecznie wydobywają znaczenie dawnych dzieł, lecz są bezradne w obliczu fenomenów świata nowoczesnego. Bez względu na przemiany, jakim podlega sztuka i aparatura pojęciowa (krytyczna) jej interpretacji, fenomenowi twórczości jako pracy wyobraźni, przekuwającej doświadczenie świata w kształt formy i sferę wyrazu, nie sposób sprowadzić tego zjawiska ani do czystej gry form wizualnych<sup>25</sup>, ani

---

po II wojnie światowej w Anglii i Ameryce: L. Gossman, *Jacob Burckhardt: Cold War Liberal?*, „The Journal of Modern History” 2002, 74, 3, s. 538–572.

<sup>25</sup> Nawet jeśli owa „gra form” nie wynika wcale z przyjęcia estetyczno-ontologicznego dogmatu „czystej formy”, a zdaje się być wynikiem zastosowania psychologicznie uzasad-

do statusu społeczno-ideowego manifestu w polu zarysowanym przez jego instytucje. Wszelako celem artystycznych poszukiwań nie może stać się także wyłącznie gra z dziejami sztuki, polegająca na mnożeniu znaczeniowych filiacji i historycznych zagadek, stanowiących wyzwanie dla erudycji odbiorcy. W akcie tworzenia artystycznego i odtwórczej interpretacji chodzi o coś więcej, o ową przemianę poznawania świata przez pryzmat dzieła, dla której historyczno-artystyczna, erudycyjna świadomość może być podstawą, lecz nie celem samym w sobie. Staranna rekonstrukcja historycznych realiów, które stanowiły tło dla Winda postrzegania sztuki jemu współczesnej, po mistrzowsku przeprowadzona w książce Bena Thomasa, potwierdza tylko prawdę, którą niemiecki historyk sztuki wyraził w swojej klasycznej książce o pogańskich misteriach Renesansu: nasze oko widzi tak, jak czyta nasz umysł. Musi jednak widzieć coś, co nie jest li tylko „estetyczną tautologią”, redundancją formy, wskazującą na swój rzekomo bezwzględnie autonomiczny kosmos. Romantyczne pragnienie języka doskonałego, który oznaczałby wszystko, odnosząc się zarazem do siebie samego – pragnienie, które najpełniej może wypowiedział był Novalis w swoim tajemniczym *Monologu*, jest pragnieniem zbawienia sztuki i świata przez sztukę, ale pragnieniem utopijnym. Jeśli uznać, że to właśnie romantyzm (oraz jego radykalni kontynuatorzy) jest prawdziwym zacznym nowoczesności, to źródłowość romantycznej postawy artystycznej kryła w sobie przesłanie dwuznaczne i groźne: obietnicy wolności i autolegitymizacji tworzenia towarzyszyły przesłanki destrukcji. Winda „defence of marginal anarchy” przesądza o niepokoju i wieloznaczności, cechującej oddziaływanie artystycznej wyobraźni, lecz zarazem wskazuje na to, że anarchia, jeśli ma stać się źródłem tworzenia, musi ścierać się z wizją porządku. Platońska „bojaźń boża” już nie jest dla nas przewodnikiem, gdyż „kosmos” i „natura” utraciły swój prawodawczy sens, lecz nie pociąga to

---

nionych praw widzenia (form oglądowych) do niezależnej analizy stylów jako sposobów postrzegania i porządkowania konstrukcji formalnej dzieła – zob. o tym np. w odniesieniu do Wölfflina: M. Brown, *The Classic is the Baroque: On the Principle of Wölfflin's Art History*, „Critical Inquiry” 1982, 9, 2, s. 379–404. Oczywiście, Winda analiza założeń Wölfflina, przedstawiona czy to w zwięzłej, krytycznej postaci we wstępie do *Bibliographie zum Nachleben der Antike* z roku 1934 (tutaj podstawą jest ściśle metodologiczny problem wyjaśniania – czy raczej złudzenia wyjaśniania – dzieła sztuki w kategoriach tautologicznych, czy to w bardziej rozbudowanym kształcie w *Art and Anarchy*, różni się od wykładni Browna, który nakreśla odmienny kontekst dla interpretacji założeń Wölfflina – i podkreśla także pewne wątki natury, trzeba by rzec, ideologicznej, przebrane w szatę czysto estetycznego odczucia „klasycyzmu”). Por. E. Wind, *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike. Einleitung*, w: idem, *Das Experiment und die Metaphysik*, s. 236–237; a także: Wind, *Art and Anarchy*, s. 126–130.

za sobą rezygnacji z odkrywania porządku w samym procesie historycznego wyjaśniania sztuki. I dlatego właśnie, jak udowadnia Ben Thomas, Wind poszukiwał sztuki, której znaczenie – przynajmniej w jego optyce – ujawnia się w historycznym dialogu, poza ekskluzywizmem i autonomią formalnej konstrukcji, narzucającej nam wymóg uczestnictwa pod postacią estetycznego eskapizmu. Niemalą wcale zasługą starannego opracowania Bena Thomasa jest pokazanie i przypomnienie, w jaki sposób historia sztuki mogła niegdyś – i chyba wciąż powinna – powściągliwie odgrywać swoją rolę „strażniczki kanonu” – kanonu krytycznej analizy, a nie retorycznych „wzorów do naśladowania”, przytaczanych w imię melancholijnej zadumy nad nieistniejącymi w rzeczy samej epokami wielkości i stabilności.

## BIBLIOGRAFIA

- Benardete S., *Plato's 'Laws'. The Discovery of Being*, Chicago–London 2000
- Brown M., *The Classic is the Baroque: On the Principle of Wölfflin's Art History*, „Critical Inquiry” 1982, 9, 2, s. 379–404
- Buschendorf B., *Nachwort*, w: E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, red. i posłowie B. Buschendorf, wprowadzenie B. Falkenburg, Frankfurt am Main 2001
- Buschendorf B., *Pojęcie symbolu u Friedricha Theodora Vischera, Aby'ego Warburga i Edgara Winda*, tłum. T. Ososiński, w: *Aby Warburg. Panorama recepcji*, wybrał, wstępem opatrzył i przekłady przejrzał R. Kasperowicz, Gdańsk 2020, s. 281–312
- Edgar Wind – Kunsthistoriker und Philosoph*. Hrsg. von H. Bredekamp, Belin 1998 [obszerny zbiór artykułów, poświęconych różnym aspektom myśli filozoficznej i praktyce historyczno-artystycznej Winda]
- Ferretti S., *Cassirer, Panofsky and Warburg. Symbol, Art, and History*, tłum. R. Pierce, New Haven–London 1989
- Gossman L., *Jacob Burckhardt: Cold War Liberal?*, „The Journal of Modern History” 2002, 74, 3, s. 538–572
- Grémion P., *Konspiracja wolności: Kongres Wolności Kultury w Paryżu (1950–1975)*, tłum. J.M. Kłoczowski, Warszawa 2004
- Heckscher W., *Geneza ikonologii*, tłum. R. Kasperowicz, w: *Aby Warburg. Panorama recepcji*, wybrał, wstępem opatrzył i przekłady przejrzał R. Kasperowicz, Gdańsk 2020, s. 167–189
- Kemp W., *Introduction*, w: A. Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, wstęp W. Kemp, tłum. E.M. Kain, D. Britt, Los Angeles 1999
- Kuhn Th., *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, tłum. i posłowiem opatrzył S. Amsterdamski, Warszawa 1985
- Levine E.J., *Dreamland of Humanists. Warburg, Cassirer, Panofsky and the Hamburg School*, Chicago–London 2013
- Lilla M., *G. B. Vico. The Making of the Anti-Modern*, Cambridge, Mass. 1993

- Platon, *Prawa*, tłum. i oprac. M. Maykowska, wstęp T. Kozłowski, Warszawa 1997
- Rampley M., *Max Dvořák and the Crisis of Modernity*, „Art History” 2003, 26, 2, s. 214–237
- Rosen S., *The Quarrel Between Philosophy and Poetry. Studies in Ancient Thought*, New York–London 1988
- Sedlmayr H., *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Frankfurt/M 1973
- Takaes I., ‘A Tract for the Times’ – Edgar Wind’s 1960 Reith Lectures, „Journal of Art Historiography” 2019, dostępny w internecie: <[https://www.academia.edu/41144411/A\\_Tract\\_for\\_the\\_Times\\_Edgar\\_Wind\\_s\\_1960\\_Reith\\_Lectures?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/41144411/A_Tract_for_the_Times_Edgar_Wind_s_1960_Reith_Lectures?email_work_card=view-paper)> [dostęp: 12 września 2022]
- The Laws of Plato*, tłum. oraz komentarze i eseje Thomas L. Pangle, Chicago–London 1980
- Thomas B., *Edgar Wind and Modern Art. In Defense of Marginal Anarchy*, London–New York 2020
- Winckelmann J.J., *Werke in einem Band*, ausgewählt und eingeleitet von H. Holtzhauser, Berlin–Weimar 1982
- Wind E., *Art and Anarchy*, London 1963
- Wind E., *Pojęcie nauki o kulturze u Warburga i jego znaczenie dla estetyki*, tłum. T. Ososiński, w: *Aby Warburg. Panorama recepcji*, wybrał, wstępem opatrzył i przekłady przejrzał R. Kasperowicz, Gdańsk 2020, s. 35–51
- Wind E., *The Maenad under the Cross. Comments on an Observation by Reynolds*, w: idem, *Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*, red. J. Anderson, Oxford 1986, s. 74–76
- Wind E., *Θείος Φόβος. Rozważania o filozofii sztuki Platona*, tłum. R. Kasperowicz, „Kronos” 2020, 53, 2, s. 28–52

Ryszard Kasperowicz

University of Warsaw

#### EDGAR WIND AND THE FACES OF MODERN ART. IN THE MARGINS OF BEN THOMAS’ BOOK

##### Summary

The issue of the relationship between art history, its analytical procedures and critical judgements, and the attitude of art historians to modern art has long been a problem discussed when we refer, for example, to scholars such as Riegl, Wölfflin, and, for obvious reasons, Justi or Sedlmayr. Although many art historians reacted very negatively to their own contemporary artistic phenomena, of which Justi’s aversion to Impressionism was perhaps the most notable example, the issue is by no means clear-cut. It is important to note here that even critical remarks made against distinct phenomena in modern art need not be tantamount to a condemnation of “modernity”. Edgar Wind, an outstanding methodologist of science and an excellent art historian of the



18th century and the Renaissance, seems to be a particularly interesting example here. Criticising various manifestations of the cult of "pure form", and associating them with the influence of Romantic "autonomy" of art creation and certain concepts from the sphere of art history as a discipline, Wind was at the same time a very insightful observer of contemporary art, valuing selected artists highly. This issue was presented in detail by Ben Thomas in his recently published book on Wind's attitude to contemporary art, drawing on Wind's previously unpublished and unknown materials. The present text is an attempt at a broader, problematising discussion of this issue on the basis of reading Ben Thomas's book, the publication of which should be regarded as an important event in the field of research into the history of art, history of art history, and the influence exerted by art history as a practice and as a discipline on the problem of esteeming modern art.

Keywords:

Edgar Wind, romantic revolution, aesthetic tautology, aesthetic illusion, artistic values, cult of pure form, history of art history, art criticism

