

IWONA KWIECIEN

## OBRONA MODERNIZMU

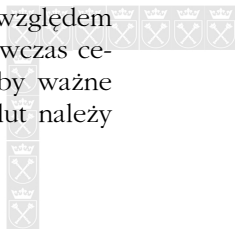
Clement Greenberg *Obrona modernizmu: wybór esejów* Grzegorz Dziamski i Maria Śpik-Dziamska (tł.) Universitas, Kraków 2006 s. 162

---

Eseje autorstwa Greenberga powstały na przestrzeni kilkudziesięciu lat, następnych kilkadziesiąt lat minęło zanim przełożono je na polski. To długi czas i wypada zadać pytanie, czy nie zdezaktualizowała się ich wartość. Książka wydana przez wydawnictwo Universitas pod patronatem Polskiego Towarzystwa Estetycznego, została poprzedzona wstępem Grzegorza Dziamskiego, który przybliży zarówno sylwetkę Greenberga, jak i najistotniejsze zagadnienia jego prac. Opublikowane teksty zostały pogrupowane w czterech działach tematycznych: awangarda, malarstwo modernistyczne, abstrakcja oraz problematyka smaku. Podział taki, choć nieco umowny, wprowadza jedność, nadaje ład myślom Greenberga, które nie stanowią systematycznego wykładu jego poglądów na sztukę.

*Obrona modernizmu* to i tytuł znaczący, i wyraz konsekwentnej postawy Greenberga-apologety modernizmu. Modernizm w jego ujęciu pozwala zrozumieć sztukę pierwszej połowy XX wieku, ale zarazem nie pozwala zrozumieć znaczącej części zjawisk artystycznych drugiej jego połowy. Jak w takim razie rozumie on modernizm?

Modernizm jest efektem procesu historycznego, i – w jednym sensie – jest traktowany jako zmiana rozumienia wzajemnego stosunku rzeczywistości i sztuki, oraz – w drugim – jako rozwój wartości artystycznych. Poprzednie okresy przybliżały sztukę do jej samopoznania, dzięki czemu w drugiej połowie XIX wieku zyskała ona autonomię względem rzeczywistości potocznego doświadczenia. Sztukę zaczęło wówczas cechować dążenie do absolutu, do tworzenia czegoś, co byłoby ważne samo w sobie, co miałoby status równy naturze (s. 5). Absolut należy



rozumieć jako to, co umożliwia rzeczywistość zjawiskową, choć samo nie jest przedstawieniem i nie może być przedstawione. Stąd też sztuka stała się w owym czasie manifestacją rzeczywistości prawdziwej, autentycznej. Wskazywałby na to sposób obrazowania obecny w malarstwie modernistycznym, sugerujący obecność czegoś nieobecnego. Ten typ przedstawień przypomina próbę opisaną noumenu, która wszak nie może się powieść. Począwszy od impresjonizmu sztuka koncentruje się na formie, eliminując przedstawienia. Tylko taka sztuka niesie z sobą jakości estetyczne, stąd malarstwo abstrakcyjne jest dla Greenberga punktem odniesienia, staje się dla niego wzorcowe, umożliwia wydanie sądu wartościującego.

Poszczególne działy książki pozwalają na uchwycenie najważniejszych aspektów myśli Greenberga dotyczących sztuki oraz tego, co sztuką nie jest i być nie może. Rozdział pierwszy *Awangarda* składa się z trzech esejów: „Awangarda i kicz”, „Awangardowe postawy: nowa sztuka w latach sześćdziesiątych”, „Antyawangarda”. Wprowadzają one w problematykę awangardy, kiczu czy antyawangardy, prowokując do refleksji teoretycznej czytelnika. W tych esejach pojawiają się określenia kluczowe dla rozumienia sztuki.

Awangarda to naśladowanie „zasad i chwytów samej sztuki” (s. 6). Taka sztuka zrodziła się na skutek „odrzućcia świata wspólnego, zewnętrznego doświadczenia” (s. 6) i charakteryzuje się dążeniem do ukazania tego, co konstytuuje doświadczenie oraz do ukazania zasad nim rządzących. Odrzucenie wspólnoty doświadczenia zewnętrznego skierowało uwagę na doświadczenie wewnętrzne, na przeżycie i poszukiwania w nim tego, co stanowi o jego jedności i co jest zarazem jakością decydującą o wspomnianym „efekcie sztuki” (s. 27). Uchwyczone „prawa formy” rozstrzygają, czy przedmiot przeżycia estetycznego jest przedmiotem sztuki. Według Greenberga bowiem, przedmiot ten nie jest z konieczności przedmiotem sztuki; „sztuka i to, co estetyczne nie pokrywają się, raczej zbiegają” (s. 39).

Greenberg w pewnych fragmentach zdaje się wyprzedzać formułę instytucjonalnej koncepcji sztuki: „rzeczy, które zamierzają być sztuką, nie funkcjonują, nie istnieją jako sztuka dopóty, dopóki nie zostaną poddane osądowi smaku” (s. 20), zaś osąd smaku jest „aktem mentalnego zdystansowania się – aktem, który nie wymaga nawet zmysłowej percepcji” (s. 39). Czym jest zatem kicz, któremu Greenberg nadał rangę problemu teoretycznego? Otóż kicz dostarcza zastępczego doświadczenia, fałszywego przeżycia w oparciu o „naśladowanie skutków naśladowania procesów sztuki” (s. 14). Korzysta z zastanych wzorców, oddziałuje bardziej bezpośrednio wykorzystując kulturowe i społeczne nawyki. To stanowi wspólny mianownik dla kiczu i tego, co Greenberg określa antyawan-

gardą. Istnieje tu jednak różnica, o ile bowiem kicz potwierdza oczekiwania, to awangardyzm (futuryzm, dadaizm, działalność artystyczna Duchampa) w odróżnieniu od awangardy, konfrontując je z sobą, i sobie przeciwstawiając – wywołuje szok.

Drugi rozdział *Malarstwo modernistyczne* składa się z następujących esejów: „Malarstwo modernistyczne”, „Potrzeba formalizmu”, „Początki modernizmu”, „Nowoczesność i ponowoczesność”. Greenberg wyjaśnia w nich, na czym polega wyróżniona pozycja malarstwa modernistycznego zarówno od strony teoretycznej, jak i zastosowanych zabiegów artystycznych. I tak, zauważa Autor, malarstwo modernistyczne w odróżnieniu od „sztuki realistycznej, naturalistycznej nie ukrywa swojego medium” (s. 48), czyli bezpośrednio postrzegalnych środków (s. 66), przeciwnie, koncentruje się przede wszystkim na medium i poszukiwaniach technicznych w bardzo fachowy sposób (s. 59). Jak więc modernizm sytuuje się wobec formalizmu? Pytanie zasadne, gdyż malarstwo modernistyczne nie jest równoznaczne z formalizmem. Greenberg dostrzega tu relację paralelną do tej, jaka zachodzi między medium a formą jako jakością. Wspomniane medium jest zmysłowym przejawem formy, są to środki wyrazu takie jak kolor, czy linia. Krytyk upatruje początek modernizmu w zainteresowaniu kolorem i jego uwypukleniu u Maneta. Impresjonistów więc określa jako pierwszych modernistów, którzy „rozpoznali, iż sztuka istnieje i jest przeżywana dla niej samej (...) bo utożsamili wartość estetyczną z wartością ostateczną a więc autonomiczną” (s. 70). Warto zwrócić tu uwagę na jeszcze jedno zagadnienie; dla Greenberga modernizm nie stanowi zerwania ciągłości historycznej, nie jest próbą negacji przeszłości, nie jest więc zerwaniem (tym akurat zajmował się awangardyzm), lecz rewidowaniem przeszłości przez dzisiejsze doświadczenie. Sztuka modernistyczna zachowuje ciągłość przez „wytwarzanie” najwyższej estetycznej jakości (s. 77).

W następnym rozdziale zatytułowanym *Abstrakcja* (składają się na niego eseje „Kryzys sztuki abstrakcyjnej”, „Pomalarska abstrakcja”, „Wpływy Matisse’a”) znajdujemy rozróżnienie między malarską abstrakcją (chodzi o abstrakcyjny ekspresjonizm, tzw. malarstwo akcji, informel) a sztuką abstrakcyjną, której ta pierwsza jest odmianą. Odrębność polega na tym, iż charakterystyka malarskości ma zastosowanie do dzieł sztuki, które operują konturem i kolorem, którego uwypuklenie w obrazie, daje efekt „braku wykończenia” (s. 86), „zamazania” (s. 89). Jeśli modernizm zapoczątkowany przez impresjonistów polegał na zwrocie ku kolorowi, to tenże zwrot zwracał uwagę na technikę stosowaną w nakładaniu koloru na płótno. Sposób rozkładania farby wpływał na uzyskiwany efekt, co z kolei, za sprawą techniki stosowanej przez Matisse’a oraz dokonanej przez niego zmiany kompozycji z dośrodkowej na odśrodkową, wpły-

nęło na zaakcentowanie samego działania, jak również, jego technicznej strony, jak w przypadku twórczości Jacksona Pollocka. Jego obrazy stanowią pomalarską abstrakcję jako konsekwencję nieoczekiwanego połączenia abstrakcji i malarskości z akcentem na nieodłączność samego procesu malowania. Ponieważ to zaakcentowanie zacierało ślady między tym, co malarskie a tym, co nie malarskie, mogło przyczynić się do potraktowania koloru jako farby, a więc od strony jej fizyczności.

Czwarty rozdział, *Smak* jest złożony z następujących prac; „Stan krytyki”, „Konwencja i inwencja”, „Element niespodzianki”, „Czy smak może być obiektywny?”, „Język estetycznego dyskursu”, „Swobodne dywagacje”. Greenberg precyzuje tu pojęcie smaku, który jest niezbędny dla krytyka sztuki. Smak jest nieodzowny, kiedy sztukę rozpatruje się jako sztukę. Charakter sądu estetycznego, determinujący kwalifikacje przedmiotu jako dzieła sztuki, nie wyklucza analiz dzieł sztuki od strony kultury, jako jej zjawiska, czy symptomu. Niemniej jednak analiza sztuki jako sztuki „oznacza związek z sądami wartościującymi” (s. 105). Smak to inaczej intuicja estetyczna, sądy wartościujące to inaczej akty intuicji (s. 106), które mają wyzwalać „poznanie-bez-poznania (s. 143). Przeżycie estetyczne polega zaś na wzajemnej grze oczekiwania i satysfakcji, w której niezwykle istotny jest element niespodzianki. Suplement ten pochodzi z wewnętrznych praw formy. Nie może pochodzić z zewnątrz, bo wówczas byłby związany z konwencjami, a wtedy mielibyśmy do czynienia ze sztuką sformalizowaną, nie zaś formalną. Dla Greenberga absolutny status wartości estetycznych, istnienie rzeczywistości estetycznej i obecności absolutu w rzeczywistości równoznaczne są z istnieniem rzeczywistości (s. 111). Obiektywność smaku odwołuje się do argumentacji (perswazji?) opartej na konsensusie traktowanym jako fakt empiryczny; podobnie zresztą jak świat wartości absolutnej jest dla Greenberga niepodważalny jak sama rzeczywistość.

Z prac Greenberga wyłaniają się dość jasne, choć nie zawsze spójne poglądy na sztukę. Ich wartość polega – z jednej strony – na bardzo przenikliwej analizie samych dzieł sztuki, oraz – z drugiej strony – na tym, że pozwalają one na wyraźne uchwycenie problemów związanych z rozumieniem sztuki w całym XX wieku. Kwestie sporne ujawniają się jednak wówczas, gdy skonfrontuje się z sobą niektóre wątki jego myśli. Budzą wątpliwości zwłaszcza niektóre argumenty filozoficzne. Mogą one zniechęcać czytelnika, ale mogą też skłaniać go do możliwych teoretycznych precyzacji, przesunięć lub przekształceń. Jedną z najważniejszych kwestii budzących wątpliwości jest problem wartości i zasady artystycznej zarazem, którą jest „wartość dobrej sztuki”, a która jest „stopniowalna” (s. 20). Na czym oparty jest ilościowy aspekt sądu smaku wobec jego jakościowego charakteru?

Kwestią niejasną jest problem połączenia porządku jakościowego, który stoi u podstaw poszukiwania zasad i chwytów, z „wytwarzaniem” oraz z „momentami przekształceń”? Przy czym te ostatnie mogą sugerować zasadność ujęcia awangardy jako ruchu. Problematyczne stają się więc te kwestie, które mają określić akt zdystansowania tkwiący w przeżyciu, oraz zbieżność – ale i odrębność zarazem – estetyki i sztuki. Twierdzenie o zawsze neutralnej formie nie musi rozjaśniać powyższych zagadnień (s. 87). Przeciwnie, może je komplikować, i zarazem wносить możliwość rozumienia „neutralności” formy w innym znaczeniu.

Wrażenia jakie mogą budzić eseje Greenberga można oddać poprzez przywołanie jego stosunku do twórczości Duchampa. Greenberg nie traktował przychylnie jego działań artystycznych, ale niejednokrotnie je przywoływał dla poparcia swoich obserwacji. Podobnie może być z odczytywaniem prac Greenberga. Jego sposób pisania nie musi wzbudzać w czytelniku całkowitej akceptacji, ale samych jego tez nie sposób zlekceważyć analizując teorię sztuki i same dzieła sztuki XIX i XX wieku.

*Iwona Kwiecień* – e-mail: IwKwiecien@poczta.fm

