

Filip Lipiński

Ku „krytycznej autonomii” dzieła sztuki

Sztuka i Dokumentacja nr 11, 125-130

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Filip Lipiński

Ku „krytycznej autonomii” dzieła sztuki

Pytanie o status i znaczenie współczesnej krytyki artystycznej powraca przynajmniej od momentu, gdy radykalne ponowoczesne odrzucenie, czy też krytyczne przepracowanie modernistycznych paradygmatów sztuki i towarzyszącej jej pewności sądów wartościujących, wydaje się kwestią przeszłości. Wyczuwalna jest wciąż tęsknota za wyrazistymi opiniami, odważnymi ocenami, których wyraźnie brakuje na szerokim horyzoncie pisania o sztuce. Jednak jest to tęsknota raczej do tego, co może nastąpić, niż za tym co już było; nie za nieuchronnie związanym z wartościowaniem paradygmatem modernizmu, a więc formalizmem, sztywno pojmowaną autonomią dzieła sztuki i specyfiką medium, ale nowymi kategoriami, które odpowiadałyby na złożone mechanizmy sztuki współczesnej, a także pozwalałyby na przededefiniowanie kategorii stosowanych w przeszłości. Jak owe sądy miałyby być formułowane, w jakim obszarze miałyby się lokować, jakimi kryteriami się kierować? Warto również zastanowić się nad tym, jak powraca kwestia autonomii dzieła sztuki, doświadczanego w swojej materialnej i wizualnej bezpośredniości, a jak była ona formułowana jako przedmiot namysłu krytyki i praktyki interpretacyjnej. Kwestie te stanowią punkt wyjścia książki Agnieszki Rejniak-Majewskiej o znamienym tytule *Puste miejsce po krytyce? Modernizm i materialistyczna rewizja autonomii sztuki*¹.

Książka, z jednym wyjątkiem, stanowi zbiór publikowanych w latach 2008-2012 i częściowo przeredagowanych artykułów poświęconych ważnym artystom, koncepcjom filozoficznym i problemom sztuki i krytyki dwudziestego wieku: autonomii dzieła sztuki w myśli estetycznej Teodora Adorna; estetyce i podmiotowości w malarstwie Barnetta Newmana; kontrowersji wokół *Tilted Arch* Richarda Serry; statusowi krytyki artystycznej po modernizmie; wystawie Josepha Kosutha *Gra przemilczanego*; koncepcji *informe* Georgesa Bataille'a; „historii oka” Władysława Strzemińskiego oraz projektom typograficznym Kurta Schwittersa. Ten szeroki wachlarz problemów związanych zarówno z amerykańską sztuką i krytyką, jak i europejską awangardą, stanowić będzie zapewne

interesujący punkt odniesienia dla badaczy zajmujących się różnorodną problematyką. Należy jednak zastanowić się nad sugerowanym przez autorkę w tytule i wstępie spoiwem poszczególnych rozdziałów, wątkiem książki jako obiecującej całości podejmującej niebłahy, aktualny problem krytyki, zwłaszcza autonomii i doświadczenia dzieła.

We wstępie autorka pyta o przyczyny owego ewentualnego, bo będącego przedmiotem zapytywania, „pustego miejsca” i możliwych sposobów go zagospodarowania. Tytułowe „puste miejsce po krytyce” „odnosi się przede wszystkim do (...) podkreślanej dziś utraty stabilnej pozycji i prerogatyw dyskursu komentującego sztukę i dążącego do jej wartościowania”². Znak zapytania w tytule sygnalizuje, że nie jest to książka oplakująca krytykę i czy obwieszczająca jej koniec, co raczej pytająca o dynamikę owego miejsca, znaczenie i formę krytyki, która może go zagospodarować. W początkowej części wstępu przywołuje rozważania Yve’a-Alaina Boisa, który w książce *Painting as Model*, podtrzymuje konieczność traktowania dzieła sztuki, w jego materialnej i formalnej strukturze, jako punktu wyjścia i specyficznie pojętego modelu dla dyskusji teoretycznej. Określany często jako formalista, Bois stanowi przykład jednego z niewielu historyków sztuki, którzy przy dużej świadomości teoretycznej, nie ulegli dominującej od lat osiemdziesiątych tendencji antyestetycznej, opartej na krytyce ideologii i szeroko rozumianego kontekstualnego uwikłania dzieła sztuki³. Kwestię formy i jej doświadczenia marginalizowano w geście wyraźnego zakwestionowania modernistycznych paradygmatów, z jednej strony jednoosobowo utożsamianych z Clementem Greenbergiem, a awangardowymi utopiami z drugiej. Zgadza się tu z autorką, która pisze, że bliskie jest jej założenie Boisa, iż „sztuka posiada pewien wymiar autonomii mający oparcie w wymiarze materialnego kształtowania i formy”⁴. Jej „celem nie jest jednak czysta afirmacja i abstrakcyjna obrona pojęcia autonomii, lecz jego kontekstualizacja – zbadanie jego znaczenia w ramach konkretnych artystycznych sporów i strategii, w tym uchwycenie tego, jak sama praktyka artystyczna może być jej źródłem”⁵. W centrum

zainteresowania książki spoczywa zatem problem autonomii sztuki, a więc i autonomii podmiotu, czyli twórcy i odbiorcy. Doświadczenie estetyczne i autonomia sztuki są ze sobą powiązane, jak wskazuje autorka, na różne, często nieoczywiste sposoby, tak, że nawet deklarowane antyestetyczne gesty i koncepcje formułują w istocie inne rodzaje estetyki. „Rozważając te działania jako praktyki estetyczne, jako obszar materialnej konstrukcji znaczeń, uznać można, że wskazywały one na potrzebę nowego, szerszego pojęcia estetyki, akcentującego procesualny, afektywny oraz cielesno-zmysłowy wymiar doświadczenia”⁶. Ponadto Rejniak-Majewska retorycznie pyta nieco dalej o konieczność krytyki sztuki, której twórcy zaznaczają swą „krytyczną autonomię”. Dodajmy, że pojawiające się tu sformułowanie „krytyczna autonomia”, które badaczka używa dla określenia postawy artystów wobec krytyki⁷, wydaje mi się trafne właśnie dla określenia impulsu krytycznego wylaniającego się z doświadczenia estetycznego dzieła i w tym sensie się użyłem go w tytule. Wtedy komentarz dyskursywny pełni jej zdaniem hermeneutyczną funkcję „instrukcji obsługi” i – słusznie zauważa niebezpieczeństwo – „jest w stanie wchłonąć każdy materiał, niekoniecznie dogłębnie w niego wnikając”⁸, co nie musi być związane z krytycznym ustosunkowaniem się do analizowanego obiektu czy działania, ale skutkować instrumentalizacją dzieła, na przykład – dodajmy – na użytek z góry założonych agend ideologicznych. Uwagi te trafnie ujmują problem statusu komentarza krytycznego po modernizmie, a przede wszystkim w sytuacji dzisiejszej, gdy trudno uchwycić dominujący nurt czy strategię artystyczną, ująć ją w ramę pozwalającą ustalić kryteria udanej, „mocnej”, sztuki, której materialna, czy medialna substancja generowałaby może nie tyle, jak chciał Hans-Georg Gadamer, przyrost bytu, co przyrost krytycznego, ale i teoretycznie owocnego – potencjału⁹. *Puste miejsce po krytyce?* poświęcone jest zatem przelamaniu binarnej opozycji pomiędzy modernistyczną autonomią ufundowaną w doświadczeniu estetycznym, utożsamianą z modelem greenbergowskiej krytyki, a krytyczną funkcją sztuki uwikłanej w gęstą sieć dyskursów. Autorka domaga się „otwarcia innych wymiarów myślenia o estetycznym doświadczeniu”¹⁰ związanych na przykład z sytuacją zmysłowego odbioru sztuki, którego znaczenie, upraszczając, było od lat sześćdziesiątych, marginalizowane na rzecz „obiektów teoretycznych” poddających się przede wszystkim intelektualnej interpretacji. Chodziłoby zatem o odzyskanie i dowartościowanie doświadczenia estetycznego bez utraty krytycznego znaczenia dzieła, czyli przekraczającego jego autoreferencyjność. Ostatecznie autonomia sztuki ma oznaczać ponowną możliwość jej doświadczania i recepcji, refleksji fenomenologicznej, oraz refleksji nad samym medium, które – być może

(tego autorka nie rozstrzyga) – pozwoliłyby na wyostrzenie dyskursu krytycznego: „Nie sposób nie zgodzić się z obserwacją Irit Rogoff” - pisze - „(...) że najbardziej istotne impulsy dla krytycznej refleksji często płyną z konkretnych doświadczeń, ze zmierzenia się z jednostkową sytuacją czy zdarzeniem”¹¹, a dalej dodaje „estetyczna autonomia jest sztuce potrzebna choć nie jest jej *telosem*”¹².

Pierwszy (nie licząc wstępu) rozdział pt. *Estetyczne iluzje wolności? O autonomii sztuki w dobie późnej nowoczesności* – co istotne – wcześniej niepublikowany, czyli można się domyślać, że napisany z myślą o tej książce jako pewnej całości, autorka rozpoczyna od omówienia osiemnastowiecznych fundamentów refleksji estetycznej związanych z ideami podmiotowej „wolności” i „piękna”, wylaniającymi się w subiektywnym doświadczeniu, które zmierza jednak do ustanowienia „obiektywności, potencjalnej wspólnoty i powszechności”¹³. Koncepcje te, które wyewoluowały w ideę autonomicznej „sztuki dla sztuki” zostały poddane krytyce przez marksistów postulujących społeczny, narzędziowy wymiar twórczości. Niektórzy z nich, tacy jak wnikliwie analizowany przez autorkę Meyer Schapiro, dostrzegali jednak w związanej z autonomią sztuki wolnością jednostki aspekt emancypacyjny. Wątki pokantowskiej estetycznej autonomii Rejniak-Majewska konfrontuje z poglądami innych myślicieli – Terry’ego Eageltona, Pierre’a Bourdieu oraz teoretyka awangardy Petera Bürgera, wskazując na różne redakcje i krytykę tego problemu za strony lewicy. Zauważa też zmianę podejścia u wywodzących się ze środowiska pisma *October* krytyków, takich jak Hal Foster czy Benjamin Buchloh, którzy, mimo wcześniejszego, zwłaszcza w przypadku tego pierwszego, antyestetycznego nastawienia, nie rezygnują z analizy materialnej substancji dzieł. Buchloh twierdzi, że „estetyczna struktura” jest w stanie rozpuścić „wszelkie formy dominacji, zaczynając od represji wpisanej w istniejące kody i konwencje: czy to językowe, wizualne, przedstawieniowe, czy behawioralne struktury społecznej interakcji”¹⁴. Rzecz nie w tym, tłumaczy autorka, by powracać do tradycyjnego pojmowania struktury estetycznej, ale by wyzyskać potencjał krytyczny, czy dekonstrukcyjny tkwiący w substancji dzieła, bowiem „Pojęcie struktury estetycznej (...) nie mówi o dziele sztuki jako zamkniętej w sobie, autonomicznej całości, ale pewnym układzie jakości i napięć, tworzących przestrzeń dla złożonego doświadczenia”¹⁵. Poszukuje ona w takiej postawie „odejścia od »ikonoklastycznego pragnienia« i rezygnacji z opozycji „krytyczne” – „estetyczne”, gdyż „koncepcja estetycznej autonomii nie musi być bowiem tożsama z izolacjonistycznie rozumianą autonomią sztuki”¹⁶, co potwierdza również odniesieniem do rozważań Jacquesa Ranciere’a. Zreferowany tu pokrótce i wybiórczo rozdział książki wydaje się w kluczowy, bowiem pozwala wyraźnie

wybrzmieć diagnozie Rejniak-Majewskiej, która wyraźnie zmierza do dowartościowania wspomnianego wcześniej doświadczenia sztuki w jej materialnym i medialnym wymiarze. Można rzec, że w takiej optyce dzieło sztuki, nie tracąc swojego krytycznego potencjału, zyskuje materialność. Nie po to jednak, by epatować autoreferencyjną formą, ale by zastosować ją w poszerzonym polu doświadczenia przekładalnego na wymiar społeczno-kulturowy, w którym znajduje się odbiorca. Trudno odmówić słuszności takiemu postulatowi, jednak wydaje się, że Rejniak-Majewska mogłaby wyartykułować swój stosunek do amerykańskiej krytyki zwłaszcza, zamiast jedynie nazywać pewne symptomy znane z niezbyt już przecież nowych publikacji. Foster, jako redaktor kluczowego dla postmodernistycznej krytyki estetycznych aspektów dzieła sztuki zbioru *The Anti-Aesthetic*, występuje tu początkowo jako główny oponent jej głównej tezy, który jednak, co zauważa autorka ledwie w jednym zdaniu, „częściowo skorygował to ujęcie, przyznając w swoich późniejszych pracach więcej miejsca refleksji nad znaczeniem medium, sposobem użycia i krytycznym oddziaływaniem nie tylko semantycznych operacji na znakach, ale także określonych technik i form”¹⁷. Warto by jednak rozwinąć tę uwagę i wskazać w jaki sposób Foster i inni krytycy powracają do refleksji nad krytycznym wymiarem medium, nad „krytyczną autonomią”. Być może omówienie tez podanej jako przykład tylko w przypisie, niedawno wydanej książki Fostera *The First Pop-Age* mogłoby tu spełnić rolę wyjaśnienia¹⁸, jak właściwie rozumieć paradoks sztuki, która ma być autonomiczna a jednocześnie krytyczna i zaangażowana; poszerzająca swoje pole oddziaływania poza własnym fizycznym wymiarem i jego bezpośrednim doświadczeniem, lecz warunkująca owo oddziaływanie medium, formą, materiałem.

Wydaje się, że pojęcie autonomii należałoby zaktualizować, dokonać operacji pojęciowej, która pozwoliłaby wyzyskać jego zróżnicowany status, ową wolność w rządzeniu się własnym regulami. Może należałoby sięgnąć po kategorie uczynniające strukturę dzieła sztuki, a nawet, jak to czyni W.J.T. Mitchell je upodmiotowiające, oddające dziełu pewną moc sprawczą, która jednak zawsze wkracza w horyzont tego, kto owego dzieła doświadcza i dokonuje jego interpretacji¹⁹. W takim ujęciu, próba oceny dzieła warunkowana jest przede wszystkim jego efektywnością w tworzeniu doświadczenia łączącego fenomenologię i teoretyczną produktywność, co – jak sądzę – pokazują choćby analizy dzieł sztuki dawnej w publikacjach Georgesa Didi-Hubermana czy, w inny sposób, Mieke Bal, która, mimo koncentracji na teorii, w istocie poświęca dużo miejsca zmysłowemu doświadczeniu interpretowanych przez nią dzieł²⁰. Ponadto, zwłaszcza w dobie tzw. nowych mediów i dynamicznego, zmediatyzowanego od-

bioru, należałoby jednak nie ograniczać się, co deklaruje w podtytule autorka, do problematyki materialności dzieła, ale bardziej złożonej sytuacji recepcyjnej, gdy dzieło sztuki swoją stroną materialno-wizualną aktywizuje doświadczenie oparte na międzyobrazowym dialogu, uprawomocniając konstelację niematerialnych śladów – obrazów pamięciowych, skojarzeń, które wprowadza do gry widz/krytyk/historyk sztuki²¹. Choć z pozoru wyżej wspomniane kwestie wydają się być dalekie temu, o co chodzi Rejniak-Majewskiej, to łączą one najważniejsze przesłanki jej książki: dowartościowanie formalno-materialnej struktury dzieła i ufundowanie jego znaczenia i potencjału w zmysłowym odbiorze poręczonym przez tę strukturę. W istocie, stawiany przez nią problem jest moim zdaniem bardziej aktualny na polu nie zagospodarowanym przez jej analizy, a mianowicie mechanizmu odbioru dzieł, niezależnie od momentu ich powstania, opartego o negocjację ich immanentnych własności ze współczesnym – zawsze przecież nieuchronnym – horyzontem recepcji.

Problematykę tę poruszył w 2008 roku w swoim omówieniu współczesnych tendencji w sztuce i kulturze wizualnej Keith Moxey, który diagnozuje istotną zmianę: zużycie się „tekstualizmu” i krytyki opartej na formacjach znaczeniowych zdystansowanych od dzieła na rzecz zainteresowania podejściem fenomenologicznym, które charakteryzuje „refleksja nad egzystencjalnym statusem obrazów, koncentrującym się na ich naturze i strukturze” oraz wyłanianiem się współczesnego horyzontu znaczeń dzieł powstałych dawniej²². „Znudzeni »zwrotem lingwistycznym« i tym, że doświadczenie jest przefiltrowywane przez medium” badacze zastąpili rozkosz upolitycznionych *signifiants* zainteresowaniem specyficznie pojętą aurą i problemem obecności dzieła sztuki. Wedle tego rozumowania „Dzieła sztuki uznaje się za obiekty w większej mierze napotykanne niż interpretowane” i stanowi ono „uderzający kontrast z do niedawna dominującymi dyscyplinarnymi paradygmatami: historią społeczną w przypadku historii sztuki oraz polityki tożsamości, studiów kulturowych w przypadku studiów wizualnych”²³. Jednak, twierdzi Moxey, ten „ontologiczny zwrot”, czyli nurt myślenia o autonomii, obecności i immanentnie tkwiącym w dziele znaczeniu, nie musi – co *mutatis mutandis* jest zgodne z tezą Rejniak-Majewskiej – być niemożliwy do pogodzenia z konstruktywistycznym podejściem opartym na zmienności perspektywy i ramy nadawanej przez interpretatora, a w ten sposób z politycznym czy krytycznym, zaangażowanym wymiarem dzieła sztuki: „Analiza medium z łatwością prowadzi ku politycznym rozważaniom, podczas gdy polityczna analiza może skorzystać z »aury« obrazu jako elementu jego retoryki”²⁴.

W kontekście zainteresowania Rejniak-

-Majewskiej amerykańską postgreenbergowską krytyką artystyczną, może też dziwić brak skupienia się na pisarstwie Rosalindy Krauss, a zwłaszcza radykalnych tezach z jej ostatniej książki *Under Blue Cup*, bowiem to właśnie amerykańska historyczka sztuki wydaje się największą zwolenniczką refleksji nad medium i obrończynią specyficznie pojętej autonomii dzieła sztuki, jego „medialnej specyfiki”, który to problem stanowi niechybnie ślad oddziaływania jej mentora Clementa Greenberga, tyle, że w dużo bardziej wysublimowanym wydaniu²⁵. Nie miejsce tu na szczegółową dyskusję fluktuujących tez Krauss, jednak warto zaznaczyć, że niemal od zawsze obdarzała ona, podobnie jak określający się mianem formalisty, przytaczany przez Rejnia-Majewską, Bois, uwagę doświadczenie sztuki w jej formalno-przedmiotowym wymiarze. Kluczowe wydaje się tutaj przeddefiniowanie przez Krauss pojęcia medium, wynikające ze sprzeciwu wobec jego negowania w okresie tzw. „postmedialnej kondycji”, które zamiast stanowić „materialne tworzywo” czy „podstawę” (*material support*), powinno być raczej traktowane jako „tworzywo techniczne” (*technical support*), oparte na zasadach, konwencjach postępowania, związanych z materiałem, ale nie przezeń definiowane, bowiem mogą one wiązać owe materialne aspekty konceptualną nicią – medium właśnie. Na pewnym etapie, od końca lat dziewięćdziesiątych Krauss stosowała paradoksalne pojęcie „dyferencyjnej specyfiki medium”, które wydaje się mieć podobny wydźwięk proponowanego tu rozumienia „krytycznej autonomii”: z jednej strony podtrzymuje ono przywiązanie do autonomii materialno-znaczeniowej substancji dzieła, z drugiej wprowadza możliwość gry w obrębie zakreślonych przez medium-obiekt ram. W *Under Blue Cup*, Krauss podkreśla konieczność wskazania medialnego szkieletu lub rusztowania, które pozwala odróżnić dobrą sztukę od złej, sztukę samoświadomą, wskazującą na warunki własnego powstania (struktura rekursywna). Sens owej wolności (działania, tworzenia, doświadczenia) ufundowany jest na ograniczeniach, konsekwencji, powrotach procedur, czy tym, co za Stanleyem Cavellem, Krauss określa mianem automatyzmów. Dodajmy na marginesie, że idzie ona również dalej, bowiem sytuację dzieła sztuki przekłada na sytuację egzystencjalną człowieka, na konieczność zadania pytania „kim jesteś?” i próby odpowiedzi poprzez wskazanie określających nas, konstytutywnych ograniczeń. Słowem, Krauss, która najintensywniej recypowała teoretyczny horyzont poststrukturalizmu, zwłaszcza semiotykę, dekonstrukcję i psychoanalizę, przeszczepiając ją na grunt historii sztuki i krytyki artystycznej, w zasadzie (z różnym natężeniem), robiła to „w cieniu Greenberga”: nie kontynuując jego koncepcji, ale ją wewnętrznie, z zachowaniem pojęciowych konturów, różnicując²⁶. W ostatniej książce krytycznie

rewiduje poststrukturalistyczny dyskurs różnicy i dystansuje się wobec wcześniejszych sprzymierzeńców (Derrida, Duchamp), jeszcze wyraźniej podkreślając to, co, jak się wydaje, sugeruje Rejnia-Majewska: że owo rzekome puste miejsce po krytyce nigdy puste nie było, lecz wymagało, by tak rzec, zmiany parametrów działania. Propozycja Krauss i jej konsekwentne już od lat siedemdziesiątych zapytywanie o medium i jego specyfikę, może stanowić moim zdaniem jedną z odpowiedzi przynajmniej na część stawianych w książce pytań. Ważne i wyjściowo trafnie zdiagnozowane kwestie podjęte przez Rejnia-Majewską w dwóch pierwszych rozdziałach jej książki, zapowiadają kontynuację i ich pogłębienie w kolejnych rozdziałach. Autorka w swoich estetyczno-filozoficznych analizach już istniejących tekstów (krytycznych, filozoficznych interpretacji dzieł) dokonuje tu czegoś, co można by nazwać archeologią estetycznej złożoności. Taką funkcję z pewnością pełni esej o Adornie kierujący czytelnika w stronę problemu relacji między subiektywnością, podmiotem a dziełem, gdzie „Nie subiektywna zdolność refleksji, a właśnie refleksja »zawarta« w sztuce, dawała w jego przekonaniu możliwość wyjścia poza ograniczającą zasadę subiektywnego panowania (...)”²⁷. Kwestia podmiotowości wobec doświadczenia dzieła sztuki stanowi również oś szczegółowego omówienia koncepcji estetycznej w malarstwie Barnetta Newmana, w której Rejnia-Majewska zwraca uwagę na kluczowy, choć dość często opisywany aspekt wzniosłości i otwarcia malarza na „nieredukowalny wymiar bezpośredniego, zmysłowego doświadczenia”²⁸. Kolejny rozdział poświęcony jest doświadczeniom ufundowanym na minimalistycznej formie, do pewnego stopnia pokrewnej wielkoformatowym obrazom Newmana, lecz osadzonej w przestrzeni publicznej – czyli *Titled Arch* Richarda Serry. Referując znane powszechnie kontrowersje wokół ustawienia i likwidacji rzeźby na Federal Plaza w Nowym Jorku, autorka zauważa, że przyćmiły one „dzieło w jego konkretnym, estetycznym wymiarze”²⁹. Takie stwierdzenie może dziwić, bowiem następnie referuje ona wypowiedzi Serry i krytyków związanych z czasopismem *October* (Krauss, Bois, Foster), którzy wyraźnie podejmują ten właśnie aspekt. Po następnym, wspomnianym już rozdziale poświęconym krytyce artystycznej następuje cenne omówienie wystawy Josepha Kosutha *Gra przemilczanego*, w kontekście jego praktyki artystycznej i koncepcji sztuki. Tutaj też silniej wybrzmiewa w jej analizie dialektyka (kon)tekstualności i estetycznej materialności dzieł: „sama wystawa (...) była tyleż efektem krytycznych, dekonstrukcyjnych zabiegów artysty, co znaczeniowej otwartości i siły działania zgromadzonych przez niego przedmiotów. Bez tego efektywnego apelu, konceptualna refleksja pozostałaby prawdopodobnie jedynie »kopia« le-

wicowej krytyki”³⁰. Następna część dotyczy lektury pism Georges’a Bataille’a zawartych w *Documents*, gdzie Rejniak-Majewska, śledząc inne komentarze, wskazuje, za Didi-Hubermanem, estetyczny pierwiastek, znajdujący się „między formami”, w, jak by się wydawało, z założenia przecież antyestetycznej bataillowskiej koncepcji *informe*³¹. Ostatnie dwa obszernie rozdziały poświęcone są ważnym artystom awangardowym, odpowiednio Władysławowi Strzebińskiemu i Kurtowi Schwittersowi i stanowią analizę ich – w pewnym sensie drugoplanowych – działań – problemowi fizjologii i cielesności widzenia, wpisanej w późniejsze prace Strzebińskiego, gdzie, jak konkluduje autorka, „cielesność oka, połączona z prześwietlającym je blaskiem słońca, pozostaje w nich »prawdą widzenia«, przedmiotem myślącego oglądu”³². Z kolei tekst o Schwittersie odsłania przenikanie się dadaistycznej postawy z działalnością komercyjną w typograficznych pracach reklamowych.

W rezultacie badaczce udaje się, co zapowiadała na wstępie, wskazać na niejednorodny charakter estetyki i doświadczenia estetycznego, „wielość estetyk” i aktualność zadawania pytania o jej status. Jednocześnie jednak tematyczne spektrum poruszanych wątków i problemów wydaje się do pewnego stopnia przygodne (co sama w pewnym momencie stwierdza) i arbitralne. Można bowiem wyobrazić sobie całkowicie inny ich zestaw, który pełniłby podobną rolę. Jak sugerowałam wcześniej, nie zostają też wyrażone zaadresowane najistotniejsze moim zdaniem zagadnienia, o których była mowa wcześniej: rozumienie krytycznego potencjału dzieła wyłaniającego się w doświadczeniu zmysłowym, czy dzisiejsze miejsce (puste?) krytyki. Brak również perswazyjnych, analitycznych przykładów rozładowania sygnalizowania napięcia między antyestetyką i teorią, a materialno-estetycznym oddziaływaniem dzieła. Jest tak z bardzo prostego, wspomnianego na wstępie powodu: książka ta jest zbiorem wcześniej napisanych esejów, które łączy nie zainteresowań autorki, lecz które nie do końca idą za ciosem początku książki. Takie zbiory są potrzebne, bowiem gromadzą dorobek pewnego okresu danego badacza i wyznaczają spektrum jego/jej zainteresowań. Osobno teksty te, nawet jeśli nie obfitują w przełomowe interpretacje czy radykalne redefinicje, to solidne i często interesujące, artykuły. W rezultacie, mimo obiecującego otwarcia (oraz rozdziału o krytyce) i sugestywnego tytułu, czyta się przede wszystkim jako osobne całości, nie tyle kontynuujące główne tezy, co, przy odrobinie intelektualnej sprawności czytelnika, mogące pełnić funkcję ich dopowiedzenia. Szkoda, że zbiór nie został domknięty zakończeniem, w którym autorka sprecyzowałaby przesłanki i wnioski każdego z esejów w kontekście ramowych problemów książki, a analizy oparte na lekturze

i zestawianiu już istniejących tekstów nie były uzupełnione oryginalnymi propozycjami interpretacji dzieł, które mogłyby stanowić praktyczną realizację sygnalizowanych kwestii teoretycznych. Retorycznym symptomem wspomnianych pęknięć jest zbyt wiele ważnych wątków i potencjalnych tez artykułowanych w formie pytania, jakby niepewnie, na zakończenie rozdziału lub akapitu, sygnalizujących, że czytelnik będzie musiał sam sobie na nie odpowiedzieć. Tym niemniej namysł wiodący ku, być może tylko pozornie paradoksalnej „krytycznej autonomii” sztuki, otwiera cenne i szerokie pole istniejących i jeszcze nieprzedyskutowanych problemów modernizmu, a zwłaszcza współczesnej refleksji nad doświadczeniem formy dzieła i wyłaniającym się zeń znaczeniem oraz sposobem jego komentowania.

PRZYPISY

- ¹ Agnieszka Rejniak-Majewska, *Puste miejsce po krytyce? Modernizm i materialistyczna rewizja autonomii sztuki* (Łódź: Wydawnictwo Oficyna, 2014).
- ² Ibidem, 14.
- ³ Zob. np. Yve-Alain Bois, „Whose Formalism?” *Art Bulletin*, t. 78, nr 1 (1996): 9-12.
- ⁴ Rejniak-Majewska, *Puste miejsce po krytyce?...*, 9-10.
- ⁵ Ibidem
- ⁶ Ibidem, 11.
- ⁷ Ibidem, 14.
- ⁸ Ibidem, 15.
- ⁹ Przywołane przeze mnie nazwisko Hansa-Georga Gadamera nasuwa również myśl, że szkoda, iż autorka nie omówiła, wpisujących się moim zdaniem w spektrum jej namysłu nad autonomią dzieła sztuki i jego oddziaływania na odbiorcę, koncepcji związanych z niemiecką szkołą hermeneutyki obrazu, inspirującą się między innymi filozofią Gadamera właśnie (Max Imdahl, Oskar Bätschman, Gottfried Boehm, Michael Brötje), która podkreślała aktualność dzieła sztuki w jego immanentnej strukturze, którego znaczenie wyłania się w oglądzie. Michael Brötje wyraźnie wskazywał, że udatność dzieła sztuki i możliwość jego krytycznej oceny ufundowana jest właśnie w samym dziele. Koncepcje te omówione są szczegółowo w książce: Mariusz Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku* (Poznań: Wydawnictwo UAM, 2008), 433-494 (rozdział „Hermeneutyki w historii sztuki: między alternatywą a przyswojeniem”).
- ¹⁰ Rejniak-Majewska, *Puste miejsce po krytyce?...*, 18-19.
- ¹¹ Ibidem, 19.
- ¹² Ibidem, 45.
- ¹³ Ibidem, 23.
- ¹⁴ Ibidem, 43.
- ¹⁵ Ibidem, 44.
- ¹⁶ Ibidem, 45.
- ¹⁷ Ibidem, 13.
- ¹⁸ Zob. Hal Foster, *The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the The Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter and Ruscha* (Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2012).
- ¹⁹ Zob. William J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013).
- ²⁰ Za przykład takiej analizy Bal może posłużyć podrozdział poświęcony współczesnym rzeźbom Jeanette Christensen w: Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History* (Chicago: Chicago University Press, 1996), 168-175.
- ²¹ Taką perspektywę, określoną przez teoretyczno-metodologiczną ramę między hermeneutyką obrazu a wizualną intertekstualnością szeroko rozwijam i aplikuję analitycznie w mojej książce *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu* (Toruń: Wydawnictwo UMK, 2013).
- ²² Keith Moxey, „Visual Studies and the Iconic Turn,” *Journal of Visual Culture*, nr 7 (2008): 131-132.
- ²³ Ibidem, 132.
- ²⁴ Ibidem, 143.
- ²⁵ Zob. Rosalind E. Krauss, *Under Blue Cup* (Cambridge: MIT Press, 2012). Rejniak-Majewska oczywiście przywołuje rozmaite teksty Krauss w poszczególnych esejach, ale nie koncentruje się na tej kwestii. Jednocześnie należy oddać autorce sprawiedliwość, że poświęciła problemowi medium w pisarstwie Krauss cały tekst: Agnieszka Rejniak-Majewska, „»Kondycja postmedialna« i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss.” W: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Załuski (Łódź: Akademia Sztuk Pięknych, 2010), 42-52.
- ²⁶ Pisałem o tym aspekcie i powyżej wspomnianych kwestiach w: Filip Lipiński, „Rosalind Krauss – przekraczanie modernizmu?” *Didaskalia*, nr 111 (2012): 41-50. Zob. też „Biali rycerze. Z Rosalind Krauss rozmawia Yve-Alain Bois,” *Didaskalia*, nr 111 (2012): 57-62.
- ²⁷ Rejniak-Majewska ..., *Puste miejsce po krytyce?*, 65.
- ²⁸ Ibidem, 94.
- ²⁹ Ibidem, 96.
- ³⁰ Ibidem, 151.
- ³¹ Ibidem, 171-172.
- ³² Ibidem, 200.

BIBLIOGRAFIA

- Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: Chicago University Press, 1996.
- „Biali rycerze. Z Rosalind Krauss rozmawia Yve-Alain Bois.” *Didaskalia*, nr 111 (2012): 57-62.
- Bois, Yve-Alain. „Whose Formalism?” *Art Bulletin*, t. 78, nr 1 (1996): 9-12.
- Bryl, Mariusz. *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*. Poznań: Wydawnictwo UAM, 2008.
- Foster, Hal. *The First Pop Age. Painting and Subjectivity in the The Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter and Ruscha*. Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2012.
- Krauss, Rosalind. *Under Blue Cup*. Cambridge: MIT Press, 2012.
- Lipiński, Filip. „Rosalind Krauss – przekraczanie modernizmu?” *Didaskalia*, nr 111 (2012): 41-50.
- . *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*. Toruń: Wydawnictwo UMK, 2013.
- Mitchell, William J.T. *Czego chcą obrazy?* Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013.
- Moxey, Keith. „Visual Studies and the Iconic Turn.” *Journal of Visual Culture*, nr 7 (2008): 131-146.
- Rejniak-Majewska, Agnieszka. *Puste miejsce po krytyce? Modernizm i materialistyczna rewizja autonomii sztuki*. Łódź: Wydawnictwo Oficyna, 2014.
- . „»Kondycja postmedialna« i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss.” W: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Załuski, 42-52. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, 2010.