

Karolina Kolenda

Powtarzam, ironicznie : recenzja książki Wojciecha Szymańskiego "Argonauci. Postminimalizm i sztuka po nowoczesności"

Sztuka i Dokumentacja nr 14, 178-185

2016

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.

Karolina KOLENDA

Powtarzam, ironicznie. Recenzja książki Wojciecha Szymańskiego *Argonauci.* *Postminimalizm i sztuka po nowoczesności*

We wstępie do swojej poświęconej przede wszystkim sztuce amerykańskiej książki Wojciech Szymański słusznie zaznacza, że jest to publikacja pionierska, wymagająca przede wszystkim starannej rekonstrukcji historycznego momentu wyłonienia się pojęcia „postminimalizmu” na początku lat siedemdziesiątych XX wieku oraz jego późniejszych losów. „Z powodu braku satysfakcjonujących opracowań dotyczących tak samego interesującego mnie pojęcia, jak i nurtu w sztuce współczesnej, którego charakter wynika z semantyki tej kategorii, praca badacza wyjść musi od nakreślenia historii użycia słowa »postminimalizm«”, pisze autor, po czym zaznacza, że celem jego jest tyleż opisanie sztuki interesujących go artystów, co nakreślenie innej „trajektorii wyłaniania się zjawiska niż ta, wedle której po minimalizmie nastąpił konceptualizm”.¹ Publikacja Szymańskiego jest pierwszą w Polsce monografią poświęconą sztuce postminimalizmu, podobnie jak pierwszą dłuższą rozprawą na temat twórczości Evy Hesse, Roni Horn, Felixa Gonzalesa-Torresa i Dereka Jarmana. Ze względu na niewielką ilość ukazujących się na rodzimym gruncie publikacji dotyczących sztuki amerykańskiej ostatniego półwiecza, autor włączyć się musiał z konieczności w debatę toczoną przede wszystkim na gruncie amerykańskiej krytyki i historii sztuki, a jego polemika skupia się na kilku krytykach – Robercie Pincusie-Wittenie, Lucy R. Lippard, Rosalind E. Krauss, Halu Fosterze – zainteresowanych – z różnych względów i z różnych pozycji – zakwestionowaniem i przeformulowaniem formalistycznej krytyki w duchu Clementa Greenberga i Michaela Frieda, jak i wprowadzeniem do krytyki nowych zjawisk wymykających się w ich mniemaniu tradycyjnemu językowi krytyki modernistycznej.

Wybrany przez Wojciecha Szymańskiego podtytuł – *Postminimalizm i sztuka po nowoczesności* – jest tytułem bardzo problematycznym. Nie dlatego, że jest to tytuł źle dobrany czy nieodpowiedni, ile dlatego, że zawiera dwa zestawione ze sobą elementy, gdzie każdy z osobna odnosi się do od dawna toczonych na gruncie krytyki i historii sztuki debat, a połączenie ich jako tożsamy czy pokrewnych jest co najmniej nieoczywiste. Ten pierwszy – „postminimalizm” – jest terminem polskiej historii sztuki mało znanym, wykorzystywanym dość intuicyjnie i z tego względu także nieco strachliwie (tak, jakby niepewność co do semantycz-

nego zakresu pojęcia czyniła z niego dość grząski grunt dla rzetelnej analizy krytycznej). Druga część podtytułu – „sztuka po nowoczesności” – stanowi wprowadzenie do niezwykle przecięt długiej i zawilej debaty na temat nowoczesności jako epoki w rozwoju sztuki, co do której początków po dziś dzień się dyskutuje (szczególnie ostatnio, przy okazji obchodzonej setnej rocznicy narodzin sztuki awangardowej), a której koniec jest sprawą jeszcze większej kontrowersji. Zastosowane w podtytule zestawienie sugeruje już na wstępie, że postminimalizm można rozumieć jako moment przełomowy w sztuce, granicę nowoczesności i początek tego, co „po”. Zwykło się uznawać okres następujący po nowoczesności za ponowoczesność, natomiast powstającą wtedy nową sztukę za sztukę postmodernistyczną. Stan badań zestawiający ze sobą obecność pojęć „postminimalizm” i „postmodernizm” w polskim piśmiennictwie o sztuce z pewnością wskazałby na druzgocącą przewagę tego drugiego. Całkowity niemal brak rodzimych publikacji na temat postminimalizmu i zastosowane w tytule odważne postawienie na to właśnie pojęcie jako znak „nowego” w sztuce światowej oznacza, że jeśli autor zdecyduje się rzetelnie podejść do swojego tematu, z konieczności poświęci znaczną część swojej książki „wytłumaczeniu” się ze swoich nieoczywistych wyborów.

To zadanie realizuje autor w trzech pierwszych rozdziałach książki, stanowiących połowę jej objętości. Rozważania na temat pojęcia „postminimalizm” postanowił rozpocząć na sposób biblijny – „na początku było słowo” – i tym samym zapowiedzieć niejako, że w dużej mierze jego rozważania dotyczą tyleż sztuki, co języka, jakiego używamy do jej opisu. Zgodnie z tą zapowiedzią duża część książki (około 150 stron) poświęcona jest starannej rekonstrukcji stanu świata sztuki i języka, jakim się on posługiwał w momencie powstania pojęcia „postminimalizm”. Co istotne, to właśnie ewolucja języka krytycznego, który stworzył warunki umożliwiające wprowadzenie tego terminu przez amerykańskiego krytyka Roberta Picusa-Wittena, raczej niż ewolucja języka sztuki, który pozwolił na powstanie sztuki charakteryzującej się nowym rodzajem wrażliwości (i przez to wymagającej stworzenia nowego dla niej określenia) jest przedmiotem zainteresowania Szymańskiego. Trzeba przy tym zauważyć, że „postminimalizm” nie był jedynym terminem, który wprowadzono wtedy do opisu nowych zjawisk w sztuce, choć ani proponowane pojęcia, ani ich znaczenie, ani wreszcie artyści mający rzekomo je reprezentować, nie zawsze i nie całkiem się pokrywały. Zatem zarówno terminologia, jak i zjawiska, które starała się ona opisywać, stanowiły i stanowią także obecnie teren nie tylko niezwykle złożony, ale też w niewielkim stopniu w późniejszej krytyce sztuki rozpoznany, a termin „postminimalizm” – który spośród wielu wprowadzanych ówczesnie pojęć okazał się najbardziej trwały – nadal bardzo intuicyjnie aplikowany jest przez krytyków do pewnych, często bardzo różnorodnych, zjawisk w sztuce. Dlaczego zatem mimo owej wszechobecnej terminologicznej dezynwoltury i wynikającej z niej okresowej rezygnacji z nazywania owych zjawisk autor zdecydował się poświęcić swoją książkę nie tylko interesującym go artystom, ale także – i to w równej mierze – rekonstrukcji i zdecydowanej apologii pojęcia „postminimalizm”? Dlaczego uznał, że pojęcie to warte jest przypomnienia i naukowego rozpoznania na gruncie rodzimej historii sztuki? Odpowiedzi na te pytania znaleźć można na kilku obszarach omawianej rozprawy, a ich udzielenie wymaga prześledzenia przede wszystkim wywodu rozwijanego w początkowych, teoretycznych częściach książki.

We wstępnych rozważaniach Szymański zaznacza, że przez „postminimalizm” rozumie po pierwsze, „nurt w sztuce amerykańskiej, który wyłonił się z minimalizmu” i po drugie, jako „zwrot w sztuce po obu stronach Atlantyku w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, stanowiący «życie po życiu» owego minimalizmu pierwszego”.² Zaznacza także, że funkcjonowanie pojęcia „postminimalizmu” zrekonstruować należy nie tyle na gruncie historii sztuki, ile na gruncie krytyki. Tam bowiem najbardziej się ono przyjęło i stało się „pojemnym workiem, do którego zwykło się wrzucać wszystko, co chociaż trochę przypomina Donalda Judda”.³

W swej bardzo szczegółowej rekonstrukcji okoliczności pojawienia się zarówno sztuki postminimalistycznej, jak i pojęcia, które ją określało, Szymański, jak już zaznaczyłam, zaczyna nie od sztuki, ale od terminologii. „Na początku było słowo” – pisze. „Słowo wprowadzone do słownika sztuki niejako intuicyjnie, z potrzeby nazwania zjawiska: słowo, którego deskryptywny potencjał wyznaczał horyzont zdarzeń około roku 1971. Zjawiskiem domagającym się nazwania była twórczość [...] amerykańskiej artystki żydowskiego pochodzenia”.⁴ Mowa jest o Evie Hesse, której postminimalistyczna twórczość powstawała w latach 1966–1967. Hesse zmarła w 1970 roku i to właśnie jej przedwczesna śmierć i nowe zainteresowanie jej twórczością, skutkujące organizacją dużej wystawy retrospektywnej w Muzeum Guggenheima na przełomie lat 1972/1973, sprawiły, że jej niezwykła spuścizna domagała się usytuowania jej wobec innych zjawisk końca lat sześćdziesiątych. Słowo „postminimalizm” pojawia się po raz pierwszy w tekście Pincusa-Wittena opublikowanym w *Artforum* w listopadzie 1971 roku, poświęconym właśnie twórczości Hesse. Choć o artystach włączanych później w nurt postminimalizmu, jak na przykład o Keithie Sonnierze, Pincus-Witten pisał już wcześniej, wystrzegając się nazwania ich sztuki jednym terminem, mówiąc raczej o „nowej wrażliwości” pojawiającej się około lat 1967–1969. Artykuł ukazał się także w zmienionej wersji w katalogu wspomnianej wyżej wystawy Hesse, a także w 1977 roku w zbiorze esejów pt. *Postminimalism* oraz dziesięć lat później w książce *Postminimalism into Maximalism. American Art, 1966–1986*. Jak słusznie zauważa Szymański, porównanie rozpoznania sytuacji na gruncie sztuki amerykańskiej, które proponuje Pincus-Witten w obu tych książkach, pozwala wyjaśnić, czemu jego nazwisko nie zapisało się złotymi literami w annałach zarówno amerykańskiej, jak i globalnej historii sztuki jako autora niezwykle popularnego pojęcia. Jego – pojęcia „postminimalizmu” – kariera utknęła bowiem w martwym punkcie między innymi z powodu niezwykle nieudanych propozycji terminologicznych wprowadzonych w książce z 1986 roku, kiedy to krytyk starał się prześledzić z dystansu rozwój postminimalizmu na przestrzeni dwóch dekad. Wedle Pincusa-Wittena postminimalizm przeradza się w latach osiemdziesiątych w „maksymalizm”, a jego specyficzna wrażliwość (ekscentryczność, subwersywne potraktowanie minimalizmu, czy zależność od doświadczenia osobistego i indywidualnej artystycznej biografii) rozwija się dalej, by przyjąć formę „ekspresjonistycznego uzewnętrznienia”, a jego emanację stanowią dzieła Davida Salle’a czy Garego Stephana. Jak zatem zauważa Szymański, w 1987 roku krytyk nie wykazał się dużą krytyczną intuicją i określając minimalizm jako zjawisko historyczne, za „sztukę aktualną uznał nowe, maksymalistyczne malarstwo spod znaku neoekspresjonizmu”.⁵ Jednak takie określenie nowego malarstwa lat osiemdziesiątych nie było „wpadką” wyłącznie terminologiczną. Szymański zwraca uwagę także na inną słabość amerykańskiego krytyka. Otóż Pincus-Witten odczytywał całość powstającego wtedy malarstwa wyłącznie w duchu antyformalistycznym. Choć od pierwszych tekstów z lat sześćdziesiątych na temat sztuki Hesse i innych interesowało go przede wszystkim to, jak sztuka ta zerwała z paradygmatem sztuki modernistycznej, a na gruncie krytyki jego własne pisarstwo miało zrywać z równie formalistycznym pisaniem w duchu Greenberga i Frieda, w latach osiemdziesiątych nadal postrzegał on świat sztuki i pisania o sztuce w kategoriach binarnych opozycji. W tej optyce, postminimalizm, a później maksymalizm, stanowiły przeciwieństwo zimnego modernizmu, stawiając na ekspresję i indywidualizm. Tym samym Pincus-Witten nie tyle definiował nową sztukę jako zerwanie z obowiązującą dialektyką formalizm-ekspresjonizm, ile opisywał ją przy użyciu tych samych kategorii, zmieniając jedynie punkt ciężkości. Jego nacisk na element autobiograficzny i auto-ekspresję nie stanowił – co wiemy z obecnej perspektywy – propozycji wystarczająco atrakcyjnej i przekonującej. Wedle większości ówczesnego świata sztuki to, co „po nowoczesności” miało tę nowoczesność, czyli sztukę modernistyczną, przekroczyć, a powrót do starego

ekspresjonizmu – nawet jeśli występował on w nowych szatach „maksymalizmu” – nie był z oczywistych powodów wystarczająco rewolucyjny.

Szymański słusznie zauważa, że umocnienie pozycji postminimalizmu jako pojęcia utrudniała nie tylko spora różnorodność sztuki, którą miał on opisywać (charakteryzująca się wszak indywidualnym, autobiograficznym rysem), ale też brak zgody co do stosowania terminologii wśród propagatorów „nowej wrażliwości”. Widoczne jest to szczególnie w przypadku nowojorskiej krytyczki Lucy R. Lippard, która choć pisała i wystawiała „postminimalistów”, pojęcia tego nigdy nie użyła, z właściwą sobie niekonsekwencją przeskakując od jednego stworzonego przez siebie terminu do innego, z których najbardziej zbliżonym do postminimalizmu była, jak zauważa Szymański, „abstrakcja ekscentryczna”.⁶ Kolejnym – z obecnej perspektywy zrozumiałym – powodem była nagle dominacja na gruncie krytyki sztuki innej formacji, która zaproponowała niezwykle spójną, szeroką i zgodną z duchem czasu (to znaczy z dominującymi nurtami w humanistyce) wykładnię sztuki i krytyki „po nowoczesności”. Formacją tą była oczywiście grupa krytyków amerykańskich skupionych wokół pisma *October*, która wraz z terminem „postmodernizm” zaproponowała nowe, całościowe, by nie powiedzieć systemowe, ujęcie sztuki awangardowej i neoawangardowej. Pincus-Witten zresztą doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że krytycy tacy jak Rosalind E. Krauss czy Craig Owens skutecznie odwrócili uwagę międzynarodowej krytyki od pojęcia „postminimalizm”, choć w mniejszym stopniu od interesujących Pincusa-Wittena artystów. Przeciw krytykom *October* wytoczył otwartą batalię, nie przebierając w słowach i być może „strzelając sobie w stopę” swym bardzo osobistym, pełnym emocji i subiektywizmu pisaniem. Do niezbyt rozwojowej definicji nowej sztuki jako opartej na ekspresji i autobiografii dołożył bowiem krytyczny projekt, który ostatecznie okazał się nazbyt ciężyć w kierunku autobiograficznych, emocjonalnych wynurzeń. Choć historycznie rzecz biorąc krytyka sztuki nowoczesnej wyrosła z tego typu pisania, w latach osiemdziesiątych – przechodzących w erę poststrukturalizmu fazę fascynacji teorią i wysoce naukowym rejestrem – nie miała możliwości przebiccia argumentów drużyny *October*.

W swej książce Szymański powraca nie tylko do pojęcia „postminimalizmu”, stając w tak zarysowanej krytycznej debacie po stronie Pincusa-Wittena, ale także oddaje hołd projektowi krytycznemu, który ten starał się rozwijać. Pincus-Witten bronił tworzonych przez siebie pojęć równie rzetelnie co żarliwie – choć oczywiście nie wystrzegł się w latach osiemdziesiątych pewnych, opisanych wyżej, pomyłek. Szymański w swoim tekście starannie rekonstruuje rozgrywającą się w tamtym czasie krytyczną potyczkę, ale – w kwestii opisu zjawisk końca lat sześćdziesiątych – otwarcie opowiada się po stronie Pincusa-Wittena i zarówno na poziomie argumentacji, jak i na poziomie obranego stylu prowadzenia wywodu, wyraźnie skłania się ku jego propozycji uprawiania krytyki. Widoczne jest to szczególnie w trzech ostatnich rozdziałach książki, poświęconych interpretacji prac Roni Horn, Felixa Gonzalesa-Torresa i Dereka Jarmana.

Dlaczego twórczość tych artystów, dających w końcu lat osiemdziesiątych wyraz wrażliwości, którą po raz pierwszy spotykamy w twórczości Hesse dwie dekady wcześniej, znacznie bardziej niż neoekspresjonistyczne malarstwo zasługuje na określenie jej jako logicznej konsekwencji postminimalizmu i jego kolejną reinkarnację? Według Szymańskiego tym, co czyni z twórczości tych artystów twórczość postminimalistyczną jest nie tyle opowiedzenie się przeciwko formalizmowi i zarazem po stronie ekspresjonizmu i nie tyle zakotwiczenie praktyki artystycznej we własnej biografii i indywidualnym doświadczeniu, ile – na poziomie formalnym – operowanie zaczerpniętym z minimalizmu, choć subwersywnie potraktowanym językiem, jak i – na poziomie treści – konstruowanie opowieści o jednostkowym doświadczeniu, w której podmiot opowiadający unika jednoznacznego określenia swojej tożsamości i ucieczkę od samookreślenia uznaje niejako za swą cechę charakterystyczną. Wedle Szymańskiego rozpoznanie tej queerowej postawy decyduje

o właściwym odczytaniu wielu z prac omawianych w książce artystów. Swą analizę prac Hesse, którą rozwija przede wszystkim w części rozdziału drugiego pt. „Wszystko o Ewie”, poświęca dyskusji z zabierającymi głos na temat tej niezwyklej artystki krytykami i skrzętnie wypunktowuje nieścisłości w ich odczytaniach. W dużej mierze zgadza się z propozycjami Pincusa-Wittena, jednak jego wywód jest jedynie punktem wyjścia dla jego własnej interpretacji, opartej – podobnie jak wiele innych analiz w książce – na podejściu do dzieła sztuki rozumianego jako tekst kulturowy. W konsekwencji dziełom sztuki przygląda się on nie tylko szukając znaczenia w ich formie wizualnej, co robi niezwykle sprawnie i przekonująco, lecz także odczytując ich znaczenie przy pomocy aparatury zaczerpniętej z literaturoznawstwa. Podejście to znajduje zresztą uzasadnienie na kilku poziomach. Po pierwsze, Szymańskiego interesują rozważania artystów związane z ich indywidualną tożsamością i problematyką pamięci. Model tożsamości, który staje się jego punktem wyjścia (choć autor nie wdaje się w teoretyczne rozważania dotyczące pojęcia tożsamości jednostkowej i zbiorowej), to model antyesencjalistyczny i jednocześnie narracyjny⁷, uznający tożsamość za rodzaj opowieści, w której jednostka buduje poczucie osobistej ciągłości pomimo systematycznej zmiany poprzez opowiadanie własnej historii. Opowieści te, budowane przez artystów językiem form zaczerpniętych częściowo z minimalizmu, wymagają, co konsekwentnie i przekonująco pokazuje Szymański, podejścia dwojakiego, ich wizualność nie wyjaśnia bowiem wielu ich aspektów. Te ostatnie w pełni ukazuje dopiero analiza literacka. W tekście dotyczącym Hesse Szymański pokazuje, że problematyczne w końcu lat sześćdziesiątych pozostawanie przez artystkę w pozycji „pomiędzy” minimalizmem a ekspresjonizmem abstrakcyjnym nie wynikało z jej braku zdecydowania, czy też chęci bycia jednocześnie „jak Judd” i „jak Pollock”, ile z postawy ironicznej. Szymański odwołuje się tu do klasycznego tekstu Heinricha von Kleista „W teatrze marionetek” i zaznacza, że moment przejścia od nowoczesności do tego co po nowoczesności następuje wtedy, gdy artyści konstatują niemożność „bycia jak” i dają wyraz postawie ironicznej. Ironia romantyczna staje się zatem wyznacznikiem nowej wrażliwości, realizując się w działaniach, które w latach sześćdziesiątych i później krytyka rozpoznawała jako „kampowe”. „Notatki o kampie” Susan Sontag ukazały się w 1964 roku i były na tyle popularnym tekstem, że z pewnością i Lippard i Pincus-Witten musieli się z nim zetknąć. Zresztą postawa ironiczna stanowi jeden z głównych wyznaczników twórczości wielu artystów i literatów tworzących w ostatnich dekadach XX wieku i odnaleźć ją można na gruncie sztuki appropriation (Cindy Sherman i Sherrie Levine), jak i literaturoznawstwa z cytowanym przez Szymańskiego Umberto Eco na czele. U Eco określona jest jako „ironia postmodernistyczna”, a jej sens wiąże się z niemożliwością i świadomością niemożliwości sformułowania oryginalnej artystycznej wypowiedzi: „nadchodzi moment, kiedy awangarda (modernizm) nie może pójść dalej, gdyż stworzyła metajęzyk, który mówi o swoich niemożliwych tekstach (sztuka konceptualna)”⁸.

W interpretacjach twórczości Roni Horn (rozdział piąty) i Felixa Gonzalesa-Torresa (rozdział czwarty) Szymański skupia się zatem po pierwsze na aspektach tożsamości artystów, która staje się dla nich punktem wyjścia do budowania specyficznych form wizualnych, a, po drugie, na zastosowanych przez nich formach, które odczytuje niczym figury retoryczne. Zarówno u Horn, jak i u Gonzalesa-Torresa znaczenie wyłania się przede wszystkim poprzez figury takie jak: powtórzenie, synekdocha, czy elipsa. Warto szczególnie zatrzymać się tu na tej pierwszej, bowiem to poprzez powtórzenie czy zdwojenie form (zasygnalizowane w tytule rozdziału „Forma wyjątkowa, a jednak powtórzona”) ujawnia się nie tylko strategia sztuki postminimalistycznej – będącej swoistym, ironicznym powtórzeniem sztuki minimalistycznej – lecz także tożsamościowa refleksja artystów. Wszyscy troje – Horn, Gonzalez-Torres i Jarman – w wielu swoich pracach eksplorują własną nienormatywną (homoseksualną lub transgenderową) tożsamość, która znajduje odbicie w stosowanych formach wizualnych: powtórzonych autoportretach Horn i podwójnych portretach fotogra-

fowanych przez nią na Islandii ptaków, zdublowanych zegarach Gonzalesa-Torresa stanowiących metaforyczny autoportret identycznych (takich samych, ale nie tych samych) kochanków, wreszcie kampowym i nostalgicznym, metaforycznym portrecie ciała po katastrofie (po ujawnieniu się choroby AIDS), jakim był ogród Jarmana w Dungeness zbudowany przez artystę w cieniu elektrowni atomowej z zardzewiałych, często drogocennych, antycznych narzędzi i znalezionych przedmiotów. Choć zaproponowany przez Szymańskiego kanon artystów-postminimalistów rodzi pokusę, by odczytywać jego wybór jako nazbyt skupiony na nienormatywnej tożsamości seksualnej, autor wyraźnie daje do zrozumienia, że jest on motywowany przede wszystkim dialogiem, jaki artyści nawiązują za spuścizną Hesse, a także pomiędzy sobą (jak było to w przypadku Horn i Gonzalesa-Torresa), dialogiem, który umożliwia najpełniejsze objawienie się ironicznego powtórzenia. Analiza twórczości Hesse wskazuje zresztą na to, że tożsamościowe rozważania dotyczyły w jej przypadku nie tyle definicji własnej seksualności, ile pozycji wobec tradycji artystycznej, a ich celem było określenie własnej artystycznej tożsamości w tym newralgicznym dla sztuki momencie pod koniec lat sześćdziesiątych.

Była to dekada, która w historii sztuki często uznawana jest za istotną cezurę. Z tego względu warto w tym momencie powrócić do zarysowanego wyżej problemu ze znaczeniem zawartego w podtytule sformułowania „po nowoczesności” i zadać następujące pytanie: w którym zatem z dwóch rozważanych w książce momentów następuje w sztuce przejście od nowoczesności do czegoś innego? Czy moment ten wyznaczyły przełomowe, inauguracyjne postminimalistyczne prace Hesse, czy może to, co „po nowoczesności” zaczyna się dopiero wtedy, gdy jej spuścizna wydaje owoce w postaci drugiej fali postminimalizmu w latach osiemdziesiątych? Czy może mamy tu do czynienia ze swoistym „długim trwaniem” momentu przełomowego, który rozciągałby się na przestrzeni dwóch dekad? W takim odczytaniu konceptualizm lat siedemdziesiątych jawiłby się jako kierunek, który odrywa się niejako od nowoczesności, z drugiej strony nadal tkwiąc głęboko w wyznaczonych przez nią ramach. Oczywiście, co starannie przedstawia w swojej książce Szymański, debata na temat końca nowoczesności stanowi jeden z popularniejszych tematów współczesnej krytyki, estetyki, filozofii i historii sztuki, której uczestnicy skrupulatnie notują wszelkie rysy i wyłomy w modernistycznej teorii i praktyce, by następnie uznać je za ową jakże upragnioną granicę. Szczególnie interesujące jest tu zestawienie poglądów cytowanych przez autora *Argonautów* Hala Fostera i Arthura C. Danto. Co ciekawe, wedle tego pierwszego to już na gruncie minimalizmu pojawia się owa wspomniana rysa. Minimalizm według Fostera stanowi istotny moment przejścia, bowiem „zrywa z późnym modernizmem, kiedy przejmuje część rozwiązań historycznej awangardy, zwłaszcza typowe dla niej dążenie do zniszczenia formalnych kategorii sztuki instytucjonalnej. [...] Minimalizm wydaje się tym historycznym miejscem, gdzie autonomia sztuki formalistycznej została jednocześnie osiągnięta i zniszczona. [...] Jeśli [...] minimalizm zrywa ze sztuką późnego modernizmu, to jednocześnie przygotowuje nadejście sztuki postmodernistycznej”.⁹ Wedle Danto natomiast „koniec sztuki”, który rozumie on jako koniec pewnej opowieści o sztuce rozpoczynającej się wraz z powstaniem sztuki nowoczesnej, następuje zaraz po dekadzie lat sześćdziesiątych, „owładniętej paroksyzmem stylów”, kiedy to „musiało się wydawać, że historia wypadła ze swych torów”.¹⁰ Danto ten nowy okres w dziejach sztuki nazywa „sztuką posthistoryczną”, a nową kondycję określa – podobnie jak cytowany Umberto Eco – jako wolność wynikającą ze samoświadomości i świadomości własnych ograniczeń względem oryginalności: „kiedy samoświadomość objawiła się przynajmniej na mgnienie oka, historia dobiegła końca. [...] Artyści, uwolnieni od balastu historii, zyskali swobodę tworzenia sztuki w dowolny sposób, w dowolnych celach albo bez żadnego celu”.¹¹ Podobnie jak Szymański, za znak nowego Danto uważa pojawienie się praktyk artystycznych stosujących strategię ironicznego powtórzenia. Pisze on, że jego zdaniem najciekawszym, co przyniosła sztuka lat siedemdziesiątych, było „po-

jawienia się obrazów przywłaszczonych, tj. zabiegu polegającego na przejmowaniu obrazów o ustalonym znaczeniu i ustalonej tożsamości oraz nadawaniu im nowego sensu i nowej tożsamości”.¹² Owa artystyczna wolność, którą Danto łączył za sztuką „posthistoryczną”, wynika, jak już zostało powiedziane, ze świadomości niemożliwości stworzenia wypowiedzi oryginalnej i z ironicznego przywłaszczania wcześniej powstałych obrazów, komunikatów, znaków. U omawianych przez Szymańskiego artystów widoczne jest jednak połączenie ironii z podejściem niejako nostalgicznym i próbą uchwycenia czy zachowania tego, co ze swej istoty jest przemijalne czy płynne, a co najsilniej być może obrazują fotografie cieni artystów na wodzie wykonane przez Gonzalesa-Torresa w czasie choroby, *Biblioteka wody* Horn i jej książka poświęcona Tamizie, czy wreszcie Jarmanowski ogród zbudowany w całości ze staroci i pozostałości, i będący zawsze-już w ruinie. Tak przeprowadzona interpretacja prac postminimalistycznych jest nie tylko interesująca ze względu na umiejętne wydobywanie wspólnych wątków, czy też wspólnej „wrażliwości” artystów, lecz cenna ze względu na aparaturę językowo-pojęciową, którą zastosował Szymański. Jego wywód, choć prowadzony językiem precyzyjnym i naukowym, jest jednocześnie zbudowany literacko, pełen retorycznych chwytów i poetyckich sformułowań, ironiczny, nostalgiczny, a w swej budowie przypominający powieść detektywistyczną w starym typie „whodunnit” (kto zabił pojęcie „postminimalizmu”?). Jest w tym niezwykle daleki od najbardziej rozpowszechnionych w Polsce publikacji dotyczących sztuki amerykańskiej, to znaczy opracowań krytyków związanych z *October*. Co znaczące, głównym zarzutem formułowanym przez Pincusa-Wittena pod adresem krytyków takich jak Foster czy Krauss, było to, że choć pełnili rolę apologetów nowej sztuki i podkreślali zmianę paradygmatu, którą wprowadziły postmodernistyczne tendencje takie jak sztuka appropriation, ich piarstwo nadal posługiwało się językiem formalistycznym, nie odbiegającym bardzo od dziedzictwa Greenberga. Wedle krytyka terminologiczne i teoretyczne zapożyczenia pojawiały się w ich tekstach na tyle często i w na tyle rozbudowanej formie, że określił ich styl pisania jako nową wersję starej Greenbergowskiej krytyki ze szczyptą Benjamina, Lacana i Barthesa. Jeśli prześledzić wpływ tego rodzaju pisania na polską krytykę i historię sztuki, nietrudno odnaleźć ślady owej metodologicznej zmory, to znaczy aplikowania aparatury pojęciowej wybranych poststrukturalistów (najczęściej Michela Foucaulta i Gillesa Deleuza) i następnie analizowania złożonych przeciw dzieł sztuki, jakby stanowiły wyłącznie wizualną ilustrację pojęć takich jak „władza-wiedza”, „kłącze”, czy „fałda”. Pod tym względem Szymański idzie śladem Pincusa-Wittena i bezlitośnie wypunktowuje terminologiczne nieścisłości krytyków amerykańskich (i polskich) i ich automatyczne niemalże podporządkowywanie prowadzonej interpretacji apriorycznie przyjętej teorii. Stawia tym samym na innego rodzaju czytanie sztuki, na podejście interdyscyplinarne, które elastycznie dostosowuje aparaturę pojęciową do omawianego tematu za niezbędny fundament uznając jednocześnie rzetelne i wnikliwe stosowanie przyjętych pojęć. Jest w tym być może bliski metodom analizy kulturowej, którą wprowadziła do badań nad sztuką i literaturą i którą w swych tekstach konsekwentnie realizuje holenderska badaczka Mieke Bal. Choć jej nazwisko w książce Szymańskiego się nie pojawia, a teksty Bal nie stanowiły dla autora *Argonautów* bezpośredniej inspiracji, skupienie na językowym aspekcie dzieła sztuki, analiza retorycznych i narracyjnych aspektów dzieła wizualnego, i na staranym wyborze i uzasadnieniu zastosowanych pojęć pozwala dostrzec tu pewne powinowactwo. Warto przy tym zauważyć, że choć publikacje Bal są w Polsce znane, znajomość ta na rodzimym gruncie zaowocowała przede wszystkim podjęciem bliższej badaczce tematyki, rozwojem debaty na temat wizualności, nowej muzeologii, czy narratologii, w mniejszym stopniu zaś odebrane zostały jako rodzaj inspiracji dla nowego sposobu pisania o sztuce. Książka Szymańskiego, choć nie jest polską próbą zastosowania w praktyce analizy kulturowej, stanowi jednak sugestię, by sposób uprawiania historii sztuki wyprowadzić poza wyznaczone kilka dekad temu metodo-

logiczne ramy, by poddawać w wątpliwość tak aparaturę, jak i interpretację pewnych zjawisk zaproponowanych przez krytykę amerykańską i wreszcie wypowiedzieć się na temat sztuki w sposób zarówno indywidualny, jak i oparty na precyzyjnie określonych pojęciach.

Wojciech Szymański, *Argonauci. Postminimalizm i sztuka po nowoczesności*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2015.

Przypisy

¹ Wojciech Szymański, *Argonauci. Postminimalizm i sztuka po nowoczesności* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2015), 15.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, 21.

⁵ Ibidem, 28.

⁶ Ibidem, 73-75.

⁷ Na temat tożsamości narracyjnej zob. Paul Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. I-III, tłum. Małgorzata Frankiewicz, Jarosław Jakubowski i Urszula Zbrzeźniak (Kraków: Eidos, 2008).; Katarzyna Rosner, *Narracja, tożsamości i czas* (Kraków: Universitas, 2006).

⁸ Szymański, *Argonauci...*, 135. Cyt. za: Umberto Eco, „Dopiski na marginesie *Imienia róży*,” w Umberto Eco, *Imię róży*, tłum. Adam Szymanowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993). 527.

⁹ Hal Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Kraków: Universitas, 2010), 79-80.

¹⁰ Arthur C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. Mateusz Salwa (Kraków: Universitas, 2013), 40.

¹¹ Ibidem, 43.

¹² Ibidem.

Bibliografia

Danto, Arthur C. *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*. Tłum. Mateusz Salwa. Kraków: Universitas, 2013.

Eco, Umberto. „Dopiski na marginesie *Imienia róży*.” W Umberto Eco, *Imię róży*, tłum. Adam Szymanowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993.

Foster, Hal. *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Universitas, 2010.

Ricoeur, Paul. *Czas i opowieść*, t. I-III. Tłum. Małgorzata Frankiewicz, Jarosław Jakubowski i Urszula Zbrzeźniak. Kraków: Eidos, 2008.

Rosner, Katarzyna. *Narracja, tożsamości i czas*. Kraków: Universitas. 2006.

Szymański, Wojciech. *Argonauci. Postminimalizm i sztuka po nowoczesności*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2015.