

**W**

**IBL**



INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ

15

## Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

**tytuł:**

Sztuka i przedmiotowość<sup>1</sup>

**autor:**

Michael Fried

**źródło:**

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2016 nr 15

**odsyłacz:**

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2016/15-teatralnosc/sztuka-i-predmiotowosc>

**wydawca:**

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

**afiliacja:**

Instytut Kultury Polskiej UW

Instytut Badań Literackich PAN

## Sztuka i przedmiotowość<sup>1</sup>

przełożył Krzysztof Pijarski

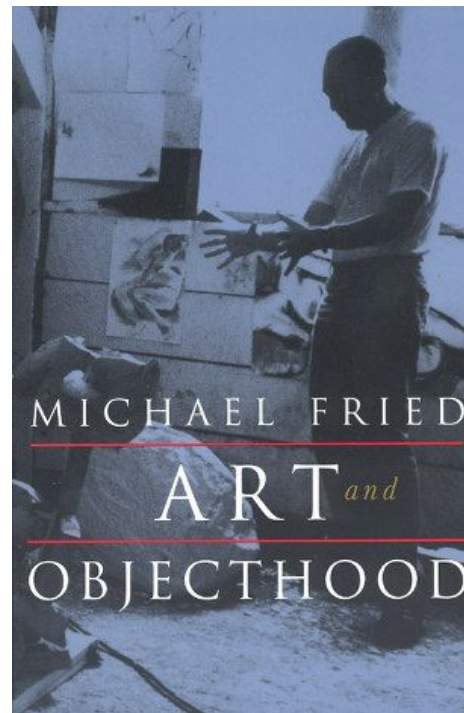
Dzienniki Edwardsa często podejmują i obracają myśl, której rzadko pozwalał przedostać się do druku; gdyby cały świat miał ulec zagładzie, pisał [...] i stworzono by go od nowa, to nawet, gdyby miał istnieć w każdym szczególe w dokładnie taki sam sposób jak nasz, nie byłby tym samym światem. Zatem ponieważ istnieje ciągłość, którą jest czas, „jest rzeczą dla mnie pewną, że świat odradza się w każdej chwili; że istnienie wszelkich rzeczy zamiera z każdą chwilą i w tej samej chwili odradza się”. Nieustającą ufność odnajdywał w tym, że „w każdej chwili widzimy taki sam dowód istnienia Boga, jaki powinniśmy ujrzeć, gdybyśmy byli świadkami stworzenia świata”.

Perry Miller, Jonathan Edwards<sup>2</sup>

1

Przedsięwzięcie, znane pod rozmaitymi nazwami, w tym sztuka minimalistyczna (*Minimal Art*), ABC Art, pierwotne struktury oraz przedmioty konkretne, jest w dużej mierze ideologiczne. Dąży do ogłoszenia i zajęcia stanowiska – stanowiska, które można ująć w słowa i które w rzeczy samej zostało w taki sposób sformułowane przez jego czołowych przedstawicieli. Jeśli ten właśnie fakt z jednej strony odróżnia je od modernistycznego malarstwa i rzeźby, z drugiej akcentuje także istotną różnicę między sztuką minimalistyczną – lub jak ja wolę ją zwać, sztuką literalistyczną – a pop- i op-artem. Od samego początku sztuka literalistyczna sprowadzała się do czegoś więcej niż epizodu w historii smaku. Przynależy ona raczej do historii – niemal historii naturalnej – wrażliwości i nie jest bynajmniej odosobnionym epizodem, lecz wyrazem ogólnej i powszechnej kondycji. O powadze przedsięwzięcia, jakim jest sztuka literalistyczna, świadczy to, że wskazuje czy też definiuje ono pozycję, którą usiłuje zająć, zarówno w odniesieniu do malarstwa modernistycznego, jak i do modernistycznej rzeźby. (Ten właśnie fakt, jak chciałbym zasugerować, sprawia, że to, co owo przedsięwzięcie deklaruje, w ogóle można nazwać stanowiskiem.) Mówiąc konkretnie, sztuka literalistyczna nie definiuje się ani jako jedno, ani drugie; wręcz odwrotnie, motywują ją konkretne wątpliwości, by nie powiedzieć zarzuty, wobec obu, a ona sama aspiruje do tego, by nawet jeśli nie w sensie dosłownym i nie natychmiast zajmując ich miejsce, to jednak ustanowić własną pozycję jako niezależnej sztuki na równej stopie z nimi.

Sprawa wytoczona przez literalizm malarstwu



modernistycznemu opiera się nade wszystko na dwóch zarzutach: relacyjnego charakteru niemal całego malarstwa oraz wszechobecności, a wręcz nieuniknioności iluzji w obrazie. Według Donalda Judda,

Kiedy zaczynasz odnosić do siebie części, przede wszystkim z góry zakładasz, że masz jakąś nieokreśloną całość – prostokąt płótna – oraz określone części, a to jest wszystko pomyłone, bo powinieneś mieć określoną całość<sup>3</sup> i być może nie mieć żadnych, albo też bardzo niewiele części .

Im bardziej kształt podobrazia jest podkreślany, tak jak w malarstwie modernistycznym ostatnich lat, tym sytuacja staje się trudniejsza:

Elementy wewnątrz prostokąta są wyraziste i proste, i blisko mu odpowiadają. Ich kształty i powierzchnia są wyłącznie takie, jakie mogą w sposób przekonujący zaistnieć w granicach prostokątnej płaszczyzny i na niej. Części jest niewiele i są one do tego stopnia podporządkowane jedności, że przestają być w potocznym sensie częściami. Obraz malarski jest nieomal całością, pojedynczą rzeczą, a nie nieokreśloną sumą pewnego zbioru całości i odniesień. Pojedyncza rzecz przewyższa dotychczasowe malarstwo. Ustanawia również prostokąt jako określoną formę; przestaje on wyznaczać stosunkowo neutralną granicę. Możliwości użycia danej formy są skończone. Prostokątna płaszczyzna ma określoną długość życia. Prostota, jakiej wymaga podkreślenie granic<sup>4</sup> prostokąta, ogranicza możliwe układy w jego ramach .

Malarstwo jest tu postrzegane jako sztuka na progu wyczerpania, sztuka, w obrębie której zestaw możliwych do przyjęcia rozwiązań podstawowego problemu – jak zorganizować powierzchnię obrazu – jest mocno ograniczony. Z literalistycznego punktu widzenia użycie podobrazia innych niż prostokątne jedynie przedłuża agonię. Oczywistą odpowiedzią jest porzucenie pracy na jednej powierzchni na rzecz trzech wymiarów. To znów

## automatycznie oznacza

przekroczenie problemu iluzjonizmu i dosłownej przestrzeni, przestrzeni w obrębie i wokół znaków malarskich i płaszczyzn koloru, czyli porzucenie jednego z najważniejszych i najbardziej kontrowersyjnych relikwów sztuki europejskiej. Znane nam ograniczenia malarstwa odchodzą do przeszłości. To umysł wyznacza granice mocy dzieła. Rzeczywista przestrzeń jest z natury o wiele bardziej wymowna i konkretna niż farba na płaszczyźnie <sup>5</sup>.

Literalistyczna postawa wobec rzeźby jest mniej jednoznaczna. Wydaje się chociażby, że Judd o tym, co nazywa Konkretnymi Przedmiotami myśli jako o czymś nietożsamym z rzeźbą, podczas gdy Robert Morris uważa, że jego bez dwóch zdań literalistyczne prace kontynuują tradycję rzeźby konstruktywistycznej, ustanowioną przez Władimira Tatlina, Aleksandra Rodczenkę, Nauma Gabo, Antoine'a Pevsnera i Georges'a Vantongerloo. Lecz ten i inne punkty sporne są mniej ważne od poglądów, które Judd i Morris podzielają. Nade wszystko przeciwstawiają się oni rzeźbie, która, tak jak malarstwo, „powstaje część po części, przez dodawanie” <sup>6</sup>, „pozwalając poszczególnym elementom oddzielać się od całości, za zatem ustanawiając relacje wewnątrz pracy” <sup>7</sup>. (Opis ten obejmowałby według nich prace Davida Smitha i Anthony'ego Caro.) Warto nadmienić, że „relacyjny” charakter dzieła jako czegoś powstającego „część po części” Judd wiąże ze zjawiskiem, które nazywa a n t r o p o m o r f i z m e m: „Stalowa belka napiera; element z żelaza podąża za gestem; razem tworzą naturalistyczny i antropomorficzny obraz. Przestrzeń odpowiada” <sup>8</sup>. Tym „wieloczęściowym i złożonym formatom dawnej rzeźby” <sup>9</sup> Judd i Morris przeciwstawiają wartości takie, jak jedność, pojedynczość i niepodzielność, tak aby dzieło, w stopniu, w jakim to tylko możliwe, było „jedną rzeczą”, pojedynczym „Konkretnym Przedmiotem”. Morris poświęca wiele uwagi „użyciu mocnego Gestalt, bądź też form typu całościowego, w celu uniknięcia

podzielności”<sup>10</sup>, podczas gdy Judd jest zainteresowany głównie takim rodzajem jedności, jaki można uzyskać przez powtarzanie identycznych części. Porządek leżący u podstaw jego prac „jest po prostu porządkiem, jak porządek oparty na ciągłości, gdy jedna rzecz następuje po drugiej”<sup>11</sup>. Zarówno dla Judda, jak i dla Morrisa decydującym czynnikiem jest jednak *k s z t a ł t* (*shape*). „Formy całościowe”<sup>12</sup> Morrisa to wielościiany, których nie sposób uchwycić w percepcji inaczej niż jako pojedynczy kształt: ich Gestaltem po prostu *j e s t* „stały, znany nam kształt”<sup>13</sup>. Zaś kształt, w obrębie jego systemu, jest „jedyną najważniejszą wartością rzeźbiarską”<sup>14</sup>. Podobnie Judd, wypowiadając się o własnej sztuce, stwierdził, że

największy problem w tym, że wszystko, co nie jest zupełnie proste, zaczyna dzielić się na części w ten czy inny sposób. Chodzi o to, by móc pracować i robić różne rzeczy, a jednak nie rozbijać jedności pracy. Dla mnie praca z mosiądzem i pięcioma wertykalnymi elementami jest przede wszystkim *t y m k s z t a ł t e m?*<sup>15</sup>.

To kształt *j e s t* przedmiotem: w każdym razie to pojedynczość kształtu gwarantuje jedność przedmiotu. Wydaje mi się, że właśnie podkreślanie znaczenia kształtu jest odpowiedzialne za wrażenie, jakie odnieśli liczni krytycy, mianowicie, że prace Judda i Morrisa są *p u s t e*.

## 2

Kształt był również zasadniczym problemem dla najdonioślejszego malarstwa ostatnich kilku lat. W szeregu moich najnowszych esejów usiłowałem pokazać, jak w pracach Kennetha Nolanda, Julesa Olitskiego i Stelli powoli wyłaniał się konflikt między kształtem jako fundamentalną właściwością przedmiotów a kształtem jako medium malarstwa<sup>16</sup>. Z grubsza chodzi o to, że znaleźliśmy się w sytuacji, w której sukces lub klęska obrazu zależy od tego, czy będzie on w stanie uzasadnić

się, unieważnić się, albo też przekonywać jako kształt – bądź od tego, czy jakimś sposobem zdoła odeprzeć to pytanie, ewentualnie całkowicie go uniknąć. Wczesne obrazy sprayowane Olitskiego są najczystszy przykładem obrazów, które uzasadniają się (bądź też nie) jako kształty, podczas gdy w jego nowszych pracach, tak samo jak w najlepszych spośród nowych prac Nolanda i Stelli, wymóg, by obraz uzasadniał się jako kształt, jest na różne sposoby odpierany, albo też unika się go. Stawką tego konfliktu jest pytanie, czy obrazów bądź przedmiotów, o których mowa, doświadczają się jako obrazów czy też jako przedmiotów, tym zaś, co decyduje o ich tożsamości jako *malarsztwo* jest fakt, że konfrontują się z wymogiem, by obraz uzasadniał się jako kształt. W innym wypadku doświadczamy ich jedynie jako przedmiotów. Można to podsumować stwierdzeniem, że malarstwo modernistyczne znalazło się w sytuacji wymuszającej na nim pokonanie lub zawieszenie swojej przedmiotowości, oraz że kluczowym czynnikiem tego zadania jest kształt, jednakże taki, który byłby przynależny *malarsztwu*: musi on być obrazowy, a nie – lub nie jedynie – literalny. Sztuka literalistyczna natomiast stawia wszystko na kształt jako daną z góry własność przedmiotów, a nawet jako przedmiot sam w sobie. Dąży nie do tego, by pokonać bądź zawiesić swoją przedmiotowość, lecz wprost przeciwnie – by odkrywać i rzutować przedmiotowość jako taką. W eseju *Recentness of Sculpture (Niedawność rzeźby)* Clement Greenberg omawia efekt *obecności* (*presence*), który od samego początku utożsamiany był z pracami literalistycznymi<sup>17</sup>. Kwestia ta zostaje poruszona w kontekście prac Anne Truitt, artystki, która według Greenberga uprzedziła literalistów (on nazywa ich minimalistami):

Sztuka Truitt flirtowała z wrażeniem nie-sztuki (*the look of non-art*), a jej wystawa z 1965 roku była pierwszą, która mi uświadomiła, jak to wrażenie było w stanie wywołać efekt *obecności*. Wiedziałem już, że obecność osiągnięta dzięki

rozmiarowi pracy była efektem pozaestetycznym. O tym, że obecność osiągnięta przez wrażenie nie-sztuki też była efektem pozaestetycznym, jeszcze nie wiedziałem. Rzeźba Truitt posiadała ten rodzaj obecności, ale nie chowała się za nią. O tym, że rzeźba mogła się chować za obecnością – tak jak już to czyniło malarstwo – dowiedziałem się dopiero po kilkukrotnym spotkaniu z pracami minimalistów: Judda, Morrisa, Andre, Steinera, kilkoma, lecz nie wszystkimi pracami Smithsona, kilkoma, lecz nie wszystkimi pracami LeWitta. Minimalizm także chowa się za obecnością jako rozmiarem: myślę o Bladenie (choć nie jestem pewien, czy należy go zaliczać do minimalistów), a także o niektórych już wymienionych artystach<sup>18</sup>.

Obecność może być wywołana przez rozmiar bądź też wrażenie nie-sztuki. W dodatku wiemy dość dobrze, co obecnie znaczy pojęcie nie-sztuka, i co ono znaczyło na przestrzeni ostatnich lat. W eseju *After Abstract Expressionism* Clement Greenberg pisał, że „naciągnięte, zwłaszcza na biejtram, płótno już istnieje jako obraz (*picture*) – choć niekoniecznie jako obraz u d a n y”<sup>19</sup>. Z tej przyczyny, jak wskazuje w *Recentness of Sculpture*, „wrażenie nie-sztuki nie było już dostępne malarstwu”<sup>20</sup>. Zamiast tego „granicy między sztuką i nie-sztuką należało szukać w polu tego, co trójwymiarowe, gdzie istniała rzeźba, a także wszystko to, co materialne i co nie było sztuką”<sup>21</sup>. Greenberg kontynuuje:

Obecnie unika się wrażenia maszynowości, ponieważ nie zbliża się ono wystarczająco do wrażenia nie-sztuki, które, jak się zdaje, jest wrażeniem „obojętnym” (*inert*), oferującym oku minimum „interesujących” zdarzeń – w przeciwieństwie do wrażenia maszyny, które w porównaniu z nim jest artystowskie (kiedy myślę o Tinguelym, zgodziłbym się z tą tezą). Mimo to, nieważnie, jak prosty by nie był przedmiot, zawsze pozostają wzajemne relacje powierzchni, konturu i interwału przestrzeni. Prace minimalistyczne są czytelne jako sztuka w taki sam sposób, jak obecnie każdy inny przedmiot –



w tym drzwi, stół czy pusta kartka papieru. [...] Wydawałoby się, że niepodobna w tej chwili wyobrazić sobie czy pomyśleć sztuki, która byłaby bliższa kondycji nie-sztuki<sup>22</sup> .

W tym kontekście fraza „kondycja nie-sztuki” oznacza właśnie to, co nazwałem przedmiotowością. Jest tak, jak gdyby w obecnych warunkach wyłącznie przedmiotowość była w stanie zagwarantować tożsamość przedmiotu, jeśli nie jako nie-sztuka, to przynajmniej jako ani malarstwo, ani rzeźba; lub też, jak gdyby dzieło sztuki – a dokładniej, dzieło modernistycznego malarstwa lub rzeźby – pod pewnym zupełnie podstawowym względem nie było przedmiotem. W każdym razie występuje ostry kontrast między literalistyczną pochwałą przedmiotowości – niemal, jak się zdaje, jako sztuki samej w sobie – a narzuconym sobie przez malarstwo modernistyczne imperatywem, by pokonać lub zawiesić własną przedmiotowość za pomocą medium kształtu. Istotnie, z perspektywy najnowszego malarstwa modernistycznego stanowisko literalistyczne jest wyrazem wrażliwości nie tyle obcej wrażliwości modernistycznej, co antytetycznej wobec niej: tak jakby, z tej perspektywy, wymogi sztuki i warunki przedmiotowości znajdowały się w stanie bezpośredniego konfliktu. I tu pojawia się pytanie: cóż jest takiego w przedmiotowości, takiej jaką eksponują i hipostazują minimaliści, co czyni ją – nawet jeśli tylko z perspektywy najnowszego malarstwa modernistycznego – przeciwieństwem sztuki?

[...]

## 5

Sugeruję więc, że w samym sercu literalistycznej teorii i praktyki odnajdziemy pewnego rodzaju utajony bądź też ukryty naturalizm, a nawet antropomorfizm. Koncepcja obecności nieledwie właśnie to wyraża, choć rzadko w tak bezpośredni sposób jak w wypowiedzi Tony’ego Smitha: „Nie myślałem o nich

[to jest o rzeźbach, które „od zawsze” wytwarzała] jako o rzeźbach, lecz jako swego rodzaju obecnościach”<sup>23</sup>. Ten antropomorfizm jest utajony lub też ukryty do tego stopnia, że sami literaliści, jak już zdążyliśmy zauważyć, nie mieli oporów, by ujmować w kategoriach antropomorficzności sztukę modernistyczną, której się p r z e c i w s t a w i a l i, na przykład rzeźby Davida Smitha i Anthony’ego Caro – otóż została im wytrącona broń z ręki, nawet jeśli okazała się fikcyjna. Na tej samej zasadzie jednak można postawić pracom literalistycznym zarzut nie tyle o antropomorfizm, co o to, że zarówno znaczenie ich antropomorfizmu, jak i fakt, że pozostaje on w ukryciu, są nieuleczalnie teatralne. (Nie cała sztuka literalistyczna ukrywa bądź maskuje swój antropomorfizm; prace pomniejszych postaci, takich jak Michael Steiner, są wręcz ostentacyjnie antropomorficzne.) Kluczowe rozróżnienie, jakie tu proponuję, to rozróżnienie na prace, które są fundamentalnie teatralne, i takie, które teatralne nie są. Właśnie teatralność łączy – niezależnie od dzielących ich różnic – artystów takich jak Ronald Bladen i Robert Grosvenor<sup>24</sup>, którzy pozwolili, by „gigantyczna skala stała się zabiegiem emotywnym”, z innymi, bardziej wyważonymi postaciami, takimi jak Judd, Morris, Carl Andre, John McCracken, Sol Le Witt i – pomimo znacznych rozmiarów niektórych jego prac – Tony Smith<sup>25</sup>. Co więcej, to w interesie – choć nie wprost w imię – teatru literalistyczna ideologia odrzuca zarówno modernistyczne malarstwo, jak i modernistyczną rzeźbę, przynajmniej w wykonaniu jej najwybitniejszych przedstawicieli ostatnich lat.

Iście frapującym materiałem jest w tym kontekście opowieść Toniego Smitha o przejażdżce samochodem, jaką odbył nocą na nieukończonyj jeszcze New Jersey Turnpike<sup>26</sup>:

Kiedy na samym początku lat 50. przez rok czy dwa uczyłem w Cooper Union, ktoś powiedział mi, jak dostać się

na nieukończoną New Jersey Turnpike. Wraz z trójką studentów ruszyliśmy z okolic Meadows w kierunku New Brunswick. Noc była ciemna, autostrada zaś nieoświetlona i pozbawiona oznaczeń poboczy, linii pasów, barierek, dosłownie wszystkiego za wyjątkiem czarnego asfaltu ciągnącego się przez równinny krajobraz, okolony wzgórzami na horyzoncie i urozmaicony kominami, wieżami, oparami i barwnymi światłami. Ta przejażdżka była odkrywczym doświadczeniem. Droga i duża część krajobrazu były sztuczne, a jednak nie można było tego nazwać dziełem sztuki. Z drugiej strony oddziaływały na mnie w sposób, w jaki sztuka nigdy dotąd mnie nie dotknęła. Z początku nie wiedziałem, co to było, lecz skutkiem tego doświadczenia było uwolnienie się od wielu poglądów, jakie miałem na sztukę. Wydawało się, że była tam rzeczywistość, która nie znalazła żadnego wyrazu w sztuce. Doświadczenie na drodze było czymś zaprojektowanym, acz społecznie nierozpoznanym. Powinno być jasne, pomyślałem sobie, że to jest koniec sztuki. Po takim doświadczeniu większość malarstwa wygląda dość obrazowo. Nie ma sposobu, by ująć to w ramy, trzeba tego doświadczyć. Później odkryłem w Europie szereg porzuconych lotnisk – porzuconych prac. Surrealistyczne krajobrazy, coś, co nie miało jakiegokolwiek związku z funkcją; stworzone, pozbawione tradycji światy. Zaczęła mi świtać idea sztucznego krajobrazu pozbawionego kulturowego precedensu. W Norymberdze jest plac defilad, wystarczająco duży, by pomieścić dwa miliony ludzi. Całe pole jest otoczone wysokimi szanćami i wieżami. Betonowe podejście składa się z trzech trzynastocalowych schodków, rozciągających się na około milę<sup>27</sup> .

Jak się zdaje, Smithowi tej nocy objawił się obrazowy charakter malarstwa – a nawet, można by powiedzieć, konwencjonalna natura sztuki. To zaś zrozumiał nie w kategoriach obnażenia istoty sztuki, lecz ogłoszenia jej końca. W porównaniu z nieoznaczoną, nieoświetloną, niemal pozbawioną struktury autostradą – a dokładniej z autostradą doświadczoną z wewnątrz jadącego po niej samochodu – sztuka mogła wydać

się Smithowi niemal absurdalnie mała („Dziś wszelka sztuka jest sztuką znaczków pocztowych”<sup>28</sup>, powiada), ograniczona, konwencjonalna. Nie było, zadawał się przeczuwać, żadnego sposobu, by „ująć w ramy” jego doświadczenie z autostrady, żadnej możliwości uczynienia go sensownym w kategoriach sztuki, przekucia go w sztukę, w każdym razie sztukę w jej ówczesnym kształcie. Raczej „trzeba tego doświadczyć” – w miarę dziania się tego doświadczenia, po prostu jako to, czym ono jest. (Doświadczenie jest jedyną rzeczą, jaka ma znaczenie.) Nie znajdziemy żadnej sugestii, że jest to jakkolwiek problematyczne. Smith najwyraźniej postrzega to doświadczenia jako całkowicie dostępne dla każdego, nie tylko w zasadzie, ale i faktycznie, a pytanie, czy ktoś naprawdę go doświadczył czy też nie, w ogóle się nie pojawia. O tym, że taka wizja jest Smithowi bliska, świadczy jego pochwała Le Corbusiera jako „bardziej dostępnego” od Michała Anioła: „Bezpośrednie i surowe doświadczenie budynku Sądu Najwyższego w Chandigarh można porównać z pueblami południowego zachodu pod wspaniałym nawisem skalnym. To coś, co każdy jest w stanie zrozumieć”<sup>29</sup>. Nie trzeba, jak miemam, dodawać, że dostępność sztuki modernistycznej jest zupełnie innego rodzaju, oraz że pewność bądź też trafność naszego przekonania co do jakości konkretnych dzieł modernistycznych, przekonania, które ma swój początek i koniec w doświadczeniu samego dzieła, pozostaje kwestią otwartą.

Czym więc było doświadczenie Smitha na autostradzie? Lub też, ujmując nieco inaczej to samo pytanie, jeśli autostrada, lotniska i plac defilad nie są dziełami sztuki, to czym są – jeśli nie pustymi lub „porzuconymi” s y t u a c j a m i? Oraz czym było doświadczenie Smitha, jeśli nie doświadczeniem tego, co ja nazywałem t u t e a t r e m? Jest tak, jakby autostrada, lotniska i plac defilad ujawniały teatralny charakter sztuki literalistycznej, tylko bez przedmiotu, to jest, bez samej sztuki – tak jakby przedmiot był niezbędny wyłącznie w p o m i e s z c z e n i u<sup>30</sup> (lub,

być może, w okolicznościach mniej ekstremalnych niż opisane powyżej). W każdym z wymienionych przypadków przedmiot jest, by tak rzec, *zastępowany* przez coś innego: na autostradzie, na przykład, przez nieustający napór drogi i jednoczesną ucieczkę kolejnych odcinków ciemnego asfaltu oświetlanego przez pręc do przodu światła, odczucie autostrady jako czegoś ogromnego, porzuconego, pozostawionego samemu sobie, istniejącego wyłącznie dla Smitha oraz jego towarzyszy podróży... Ta ostatnia kwestia ma zasadnicze znaczenie. Z jednej strony autostrada, lotniska i plac defilad nie należą do nikogo, z drugiej sytuacja ustanowiona przez obecność Smitha jest w każdym przypadku odczuwana przez niego jako *jego własnie*. Co więcej, w każdym przypadku kluczowe jest to, że sytuacja wydaje się nie mieć końca. Instancją, która zastępuje przedmiot – i wykonuje tę samą pracę, którą przedmiot wykonywał w zamkniętym pomieszczeniu: pracę trzymania widza na dystans lub izolowania go, czynienia go podmiotem – jest tu w pierwszej kolejności nieskończoność, albo też bezprzedmiotowość podejścia lub napierania, lub perspektywy. To bezpośredniość, to znaczy absolutna natarczywość, z którą doświadczenie prezentuje się jako coś skierowanego do Smitha z zewnątrz (na autostradzie, spoza samochodu) jednocześnie czyni go podmiotem (*makes him a subject*) – podporządkowuje go sobie (*makes him subject*) – i ustanawia to doświadczenie jako coś na kształt doświadczenia przedmiotu, a raczej przedmiotowości. Nie powinno nas więc dziwić, że spekulacje Morrisa wokół pytania, jak umieścić literalistyczne prace na wolnym powietrzu, pozostają zastanawiająco niekonkluzywne:

Dlaczego nie wyprowadzić pracy na zewnątrz i tym samym dalej nie zmienić warunków? Istnieje realna potrzeba nadania temu posunięciu charakteru praktycznego. Zaprojektowane przez architektów dziedzińce przeznaczone na rzeźby ani też usytuowanie prac w kontekście sześciennych form

architektonicznych nie stanowią tutaj odpowiedzi. W idealnym wypadku odmiennych warunków do pracy dostarczyłaby przestrzeń pozbawiona architektury jako tła i punktu odniesienia<sup>31</sup>.

Jeśli więc nie sytuuje się tych prac w kontekście czystej natury, wymagane jest stworzenie – czego Morris, jak się zdaje, nie postuluje – pewnego rodzaju sztucznej, acz nie całkiem architektonicznej oprawy. Uwagi Smitha zdają się sugerować, że im bardziej skuteczną oprawę się zaproponuje – to znaczy skuteczną jako teatr – tym bardziej prace same w sobie stają się zbędne.

[...]

## 7

W tym momencie chciałbym wygłosić twierdzenie, choć nie mam nadziei, że udowodnię jego prawdziwość, ani też, że będę w stanie poprzeć je faktami, a mimo wszystko wierzę, że jest prawdziwe: teatr i teatralność znajdują się dziś w stanie wojny, nie tyle z malarstwem modernistycznym (lub malarstwem i rzeźbą modernistyczną), co ze sztuką jako taką, i o ile można poszczególne dziedziny sztuki nazwać modernistycznymi – z modernistyczną wrażliwością jako taką. Ten osąd można rozbić na trzy twierdzenia bądź tezy:

1. Znaleźliśmy się w sytuacji, w której sukces, a nawet przetrwanie sztuk w coraz większym stopniu zależy od ich zdolności pokonania teatru. Prawdopodobnie jest to najbardziej widoczne w obszarze samego teatru, gdzie potrzeba pokonania tego, co nazwałem teatrem dała się głównie odczuć pod postacią potrzeby ustanowienia radykalnie odmiennej relacji z widownią. (Odnoszę się tu, rzecz jasna, do Brechta i Artauda<sup>32</sup>). Teatr bowiem ma widownię – istnieje dla niej – jak żadna inna ze sztuk; ten fakt bardziej niż cokolwiek innego decyduje o tym, że dla

modernistycznej wrażliwości teatr jako taki wydaje się trudny do zniesienia. Warto zauważyć, że sztuka literalistyczna też ma widownię, jakkolwiek nieco specyficzną: fakt, że widz konfrontuje się z pracą literalistyczną w sytuacji, której doświadcza jako swoją własną oznacza, że w pewnym istotnym sensie praca, o której mowa, istnieje wyłącznie dla niego, nawet jeśli nie jest on w tej chwili z tą pracą sam na sam. Twierdzenie (*claim*), że wrażliwość literalistyczna aspiruje do ideału „czegoś, co każdy jest w stanie zrozumieć” (Smith), a zarazem, że sztuka literalistyczna kieruje się do pojedynczego odbiorcy może się wydawać paradoksalne, ale paradoks ten jest zaledwie pozorny. Wystarczy, aby ktoś zwyczajnie wszedł do pomieszczenia, w którym umieszczono pracę literalistyczną, by stał się tym widzem, jego jednoosobową widownią – prawie tak jakby ta praca tam na niego czekała. A jako że praca literalistyczna zależy od widza, jest bez niego niekompletna, w istocie czekała na niego. Skoro już znalazł się w pomieszczeniu, praca uporczywie nie daje mu spokoju – to jest, nie przestaje się z nim konfrontować, trzymać go na dystans, izolować. (Podobna izolacja nie jest samotnością, tak jak taka konfrontacja nie jest komunią.)

Właśnie w pokonywaniu teatru wrażliwość modernistyczna znajduje najwyższe spełnienie i właśnie tego dokonania doświadcza jako miary sztuki wysokiej naszych czasów. Istnieje jednak sztuka, która z samej swej natury całkowicie unika teatru – jest nią film<sup>33</sup>. To może pomóc w wyjaśnieniu, dlaczego filmy w ogólności, w tym filmy wprost okropne, nie budzą sprzeciwu wrażliwości modernistycznej, podczas gdy to samo można powiedzieć wyłącznie o najbardziej udanych przykładach malarstwa, rzeźby, muzyki i poezji. Ponieważ kino unika teatru – niejako automatycznie – stanowi mile widziane i absorbujące schronienie dla wrażliwości znajdujących się w stanie wojny z teatrem i teatralnością. Jednocześnie automatyczny, gwarantowany charakter tego schronienia – a dokładniej fakt, że udziela się właśnie schronienia od teatru, a nie triumfuje nad

nim, że mowa o zaabsorbowaniu, nie o przekonaniu – oznacza, że kino, nawet w swoim najbardziej eksperymentatorskim wcieleniu, nie jest sztuką modernistyczną.

2. Sztuka degeneruje się w miarę zbliżania się do kondycji teatru. Teatr jest wspólnym mianownikiem, łączącym szeroki zakres pozornie niezwiązanych ze sobą aktywności, i to właśnie on odróżnia te aktywności od radykalnie różniących się od nich przedsięwzięć, jakimi są sztuki modernistyczne. Tu i wszędzie pytanie o jakość czy poziom jest pytaniem centralnym. Na przykład nieumiejętność odnotowania ogromnej różnicy jakości między, powiedzmy, muzyką Elliota Cartera a muzyką Johna Cage'a, albo też między obrazami [Morrisa] Louisa a obrazami Roberta Rauschenberga oznacza, że realne różnice – między muzyką a teatrem w pierwszym przykładzie i między malarstwem a teatrem w przykładzie drugim – zostają zastąpione przez iluzję, że granice między sztukami wietrzeją (traktując Cage'a i Rauschenberga, zresztą zasadnie, jako podobnych do siebie) oraz że sztuki jako takie osuwają się ku swego rodzaju ostatecznej, będącej skutkiem implozji, upragnionej syntezie. Zasadniczo natomiast poszczególne sztuki nigdy nie były w sposób bardziej ewidentny zajęte konwencjami stanowiącymi o istocie każdej z nich.

3. Pojęcia jakości i wartości – oraz, przynajmniej w stopniu, w jakim są one centralne dla sztuki, pojęcie sztuki jako takiej – mają znaczenie, czy też odnajdują pełnię znaczenia, wyłącznie w obrębie poszczególnych sztuk. Wszystko, co leży między sztukami, jest teatrem. Wydaje mi się znaczące, że literaliści w swoich różnych wypowiedziach w dużej mierze unikali kwestii wartości lub jakości, jednocześnie wyrażając poważną niepewność co do tego, czy to, co robią jest sztuką, czy też nią nie jest. Określenie ich przedsięwzięcia jako próby ustanowienia nowej sztuki nie uchyla tej niepewności; w najlepszym wypadku wskazuje jej źródło. Sam Judd nieledwie uznał problematyczny charakter



przedsięwzięcia literalistów, twierdząc, że „wystarczy, jeśli dzieło jest interesujące”<sup>34</sup>. Dla Judda, jak i dla wrażliwości literalistycznej w ogóle, liczy się tylko to, czy dana praca jest, czy nie jest w stanie wzbudzić i podtrzymać (jego) z a i n t e r e s o w a n i a. Podczas gdy w obrębie sztuk modernistycznych nie liczy się nic poza p r z e k o n a n i e m – a konkretnie przekonaniem, że dany obraz lub rzeźba lub wiersz lub utwór muzyczny wytrzymuje bądź nie wytrzymuje porównania z dziełami z przeszłości danej dziedziny, których jakość jest niekwestionowana. (Dzieła literalistyczne krytykuje się za to – jeśli się je w ogóle krytykuje – że są nudne. Poważniejszym zarzutem byłoby powiedzenie, że są zaledwie interesujące.)

To, czy jakieś dzieło wzbudzi zainteresowanie zależy w ujęciu Judda od jego charakteru jako całości i od czystej konkretności materiałów, z których zostało ono wykonane:

Większość prac bazuje na nowych materiałach, ostatnich wynalazkach lub rozwiązaniach wcześniej niestosowanych w sztuce. [...] Materiały są bardzo zróżnicowane i są po prostu materiałami: laminaty Formica, aluminium, stal walcowana na zimno, pleksi, czerwony i zwyczajny mosiądz, i tym podobne. Są one konkretne. Gdy korzysta się z nich w postaci nieprzetworzonej, stają się jeszcze bardziej konkretne. Zazwyczaj są też agresywne. Jest jakaś obiektywność w niewzruszonej tożsamości materiału<sup>35</sup>.

Podobnie jak kształt obiektu, materiały nie przedstawiają, nie znaczą, ani nie odsyłają do niczego; są tym, czym są, niczym więcej. To zaś, czym są, nie jest, ściśle mówiąc, czymś, co można zrozumieć, albo uchwycić za pomocą intuicji, albo rozpoznać, a nawet raz na zawsze ujrzeć. To raczej „niewzruszona tożsamość” konkretnego materiału, tak samo jak całościowość kształtu, są zwyczajnie deklarowane, lub dane, lub ustanawiane na samym początku, jeśli nie wcześniej; odpowiednio więc doświadczenie obu polega na uczuciu bezkresności czy też

niemożności wyczerpania, na tym, że można by pozwalać, na przykład samemu materiałowi, by bez końca konfrontował nas z pełnią swej literalności, swej „obiektywności”, z nieobecnością czegokolwiek, co nie byłoby nim samym. W podobnym duchu czytamy u Morrisa, że

Dla Gestalt charakterystyczne jest to, że w momencie jego ustanowienia, cała informacja o nim, jako o Gestalt, jest wyczerpana. (Nikt nie interesuje się, na przykład, kształtem kształtu [*gestalt of a gestalt*].) [...] Zatem wobec kształtu jest się zarazem wolnym i podporządkowanym. Wolnym, bądź uwolnionym, z powodu wyczerpania się informacji o nim, jako o kształcie, zaś podporządkowanym, bo kształt pozostaje stały i niepodzielny<sup>36</sup>.

Tony Smith uderza w tę samą nutę w wypowiedzi, której pierwsze zdanie przywołałem wcześniej:

Interesuje mnie tajemniczość i nieprzeniknioność rzeczy. Coś na pierwszy rzut oka oczywistego (jak pralka czy pompa) natychmiast wyczerpuje moje zainteresowanie. Gliniany garniec firmy Bennington, na przykład, posiada subtelność koloru, okazałość formy, nieokreślone przeczucie treści i szczodrości, działa uspokajająco i budująco – to wszystko są właściwości, które wynoszą ten przedmiot ponad czystą użyteczność; nie przestaje dostarczać nam stawy. Nie postrzegamy go w mgnieniu oka, zwyczajnie nie przestajemy go czytać. Jest coś absurdalnego w fakcie, że można w taki sam sposób powracać do szczęścia<sup>37</sup>.

Podobnie jak Przedmioty Konkretne Judda i Gestalty lub całościowe formy Morrisa, szczęście Smitha nigdy nie wyczerpuje naszego zainteresowania; nigdy nie czujemy, że dotarliśmy do jego końca; jest niewyczerpany. Aczkolwiek jest on niewyczerpany nie z powodu jakiegokolwiek pełni – bo na t y m właśnie polega niemożność wyczerpania sztuki – lecz dlatego, że nie ma czego wyczerpywać. Jest nieskończony w tym sensie,

w jakim droga mogłaby być nieskończona, gdyby na przykład była zapętlona.

Bezkresność, możliwość podążania dalej, bez końca, a nawet przymus takiego podążania, jest kluczowa zarówno dla pojęcia zainteresowania, jak i dla pojęcia przedmiotowości. Rzeczywiście wydaje się, że to ona jest doświadczeniem, które najgłębiej pobudza literalistyczną wrażliwość, i które artyści literalistyczni usiłują zobiektywizować w swoich pracach – na przykład przez powtarzanie identycznych elementów („jedna rzecz po drugiej” Judda), gest zawierający sugestię, że elementy te można powielać w nieskończoność<sup>38</sup>. Sprawozdanie Smitha z jego doświadczenia na nieukończonyj autostradzie rejestruje to pobudzenie niemal *expressis verbis*. Analogicznie stwierdzenie Morrisa, że w najlepszych pracach widzowi uświadamia się, „że to właśnie on ustanawia relacje, uchwytyjąc przedmiot z różnych punktów widzenia oraz w zmiennych warunkach oświetlenia i kontekstu przestrzennego”, jest równoznaczne z tezą, że widzowi uświadamia się bezkresność i niemożność wyczerpania, jeśli nie samego przedmiotu, to na pewno doświadczenia tego przedmiotu. Tę świadomość potęguje jeszcze coś, co można by nazwać inkluzywnością tej sytuacji, a więc wspomniany wcześniej fakt, że wszystko, co widz obserwuje, liczy się jako część tej sytuacji i z tej racji odczuwane jest jako coś, co w sposób, który pozostaje niezdefiniowany, wywiera wpływ na jego doświadczenie tego przedmiotu.

Na koniec chciałbym jeszcze podkreślić coś, co być może już stało się jasne: doświadczenie, o którym mowa, *t r w a w c z a s i e*, a wystawienie bezkresności, która, jak usiłowałem dowieść, jest centralna dla literalistycznej sztuki i teorii, to w istocie wystawienie bezkresnego, bądź też nieokreślonego, *t r w a n i a*. Tu znów będzie istotne sprawozdanie Smitha z jego nocnej wycieczki, jak również jego wypowiedź, że „Nie postrzegamy go [garnca, a tym samym i sześcianu] w mgnieniu oka, zwyczajnie

nie przestajemy go czytać”. Także Morris powiedział wprost, że „Doświadczenie pracy w sposób konieczny istnieje w czasie”<sup>39</sup> – jakkolwiek, nawet gdyby tego nie zrobił, nie zmieniłoby to niczego. Zainteresowanie literalistów czasem – a dokładniej trwaniem doświadczenia – jest, jak twierdzą, paradygmatycznie teatralne, jak gdyby teatr konfrontował się z widzem i izolował go nie tylko za pomocą bezkresu przedmiotowości, lecz także bezkresności czasu; jak gdyby odczucie, do którego teatr ostatecznie dąży, było odczuciem czasowości, odczuciem czasu, który upływa, a zarazem ma nadzieję, jednocześnie zbliżając się i uciekając, jakby był uchwytywany w nieskończonej perspektywie...<sup>40</sup>

Zainteresowanie to zaznacza głęboką różnicę między pracami literalistycznymi a modernistycznym malarstwem i rzeźbą. Jest tak, jak gdyby nasze doświadczenie tych drugich nie trwało w czasie – nie dlatego, byśmy obrazu Nolanda czy Olitskiego, albo rzeźby Davida Smitha czy Cara doświadczali w mgnieniu oka, lecz dlatego, że w dowolnej chwili dzieło jest w pełni obecne. (Dotyczy to także rzeźby, pomimo oczywistego faktu, że będąc trójwymiarową rzeczą, może być oglądana z nieskończonej liczby punktów widzenia. Nasze doświadczenie rzeźby Cara nie jest niepełne, a nasze przekonanie o jej jakości nie ulega zawieszeniu z tego tylko powodu, że widzieliśmy ją wyłącznie z miejsca, w którym stoimy. Co więcej, pod wpływem jego najlepszych prac nasz ogląd danej rzeźby zostaje, by tak rzec, przesłonięty przez samą rzeźbę – o której w związku z tym zwyczajnie nie ma sensu mówić jako o zaledwie częściowo obecnej.) Właśnie tej nieprzerwanej i pełnej obecności (*presentness*), niejako równoznacznej z bezustannym tworzeniem się, doświadczamy jako swego rodzaju natychmiastowości – jakby, gdybyśmy tylko byli nieskończenie bardziej przenikliwi, jedna nieskończenie krótka chwila wystarczyłaby, aby zobaczyć wszystko, doświadczyć dzieła w całej jego głębi i pełni, być raz

na zawsze przez nie przekonany. (Warto tu odnotować, że pojęcie zainteresowania sugeruje czasowość w formie nieprzerwanej uwagi skierowanej na przedmiot, podczas gdy pojęcie przekonania niczego podobnego nie sugeruje.) Chciałbym tu postawić tezę, że właśnie z racji ich pełnej obecności i natychmiastowości malarstwo modernistyczne i modernistyczna rzeźba pokonują teatr. W istocie, kusi mnie, by wyjść daleko poza zakres mojej wiedzy i zasugerować, że w obliczu potrzeby pokonania teatru inne współczesne sztuki modernistyczne, zwłaszcza poezja i muzyka, aspirują do kondycji malarstwa i rzeźby – to jest kondycji trwania w nieprzerwanej i nieustającej t e r a ż n i e j s z o ś c i, a faktycznie przywoływania czy ustanawiania jej<sup>41</sup> .

## 8

Ten esej będzie odczytywany jako atak na jednych artystów (i krytyków) oraz obrona innych. Oczywiście jest prawdą, że to, co tu napisałem jest w dużej mierze powodowane pragnieniem rozróżnienia tego, co wydaje mi się autentyczną sztuką naszych czasów i prac, które niezależnie od oddania, pasji i inteligencji ich twórców wydają się dzielić pewne cechy związane tu z pojęciami literalizmu i teatru. W tych ostatnich zdaniach chciałbym jednak zwrócić uwagę na całkowitą powszechność – praktycznie uniwersalność – wrażliwości czy też sposobu bycia, które scharakteryzowałem jako skażone lub wypaczone przez teatr. Wszyscy przez większość życia jesteśmy literalistami. Prawdziwa obecność (*presentness*) jest łaską.

1 Pierwodruk ukazał się pod tytułem *Sztuka i przedmiotowość* w „Artforum” 1967 (lato). Przekład i publikacja dzięki uprzejmości „Artforum” i autora, któremu serdecznie dziękuję za wyrażenie zgody na publikację wersji skróconej na łamach „Widoku”. Dziękuję też Katarzynie Szotkowskiej-Beylin za uważną i wrażliwą redakcję przekładu. Pełna wersja tekstu ukaże się niebawem w mojej książce, *Archeologia modernizmu*. Michael Fried, *fotografia i nowoczesne doświadczenie sztuki*, przygotowanej przez

wydawnictwo Szkoły Filmowej w Łodzi [przyp. tłum.].

- 2 Perry Miller, *Jonathan Edwards*, Meridian Books, New York 1959, s. 329–330.
- 3 Autorem tej wypowiedzi jest Judd; pada ona w wywiadzie przeprowadzonym przez Bruce'a Glasera, zredagowanym przez Lucy Lippard i opublikowanym 1966 roku pod tytułem *Questions to Stella and Judd* (Pytania do Stelli i Judda) w „Art News”, a przedrukowanym w *Minimal Art*, red. G. Battock, Dutton, New York, 1968, s. 148–164. Wypowiedzi przypisywane w niniejszym eseju Juddowi i Morrisowi pochodzą z tego wywiadu; z eseju *Przedmioty konkretne* Donalda Judda z „Arts Yearbook” 1965, nr 8, 74–82; oraz z esejów Roberta Morrisa, *Notes on Sculpture* i *Notes on Sculpture II*, opublikowanych w numerach „Artforum” z lutego i października 1966, i przedrukowanych w *Minimal Art...*, s. 222–235. Jedną wypowiedź Morrisa zapożyczyłem z katalogu wystawy *Eight Sculptors: The Ambiguous Image* (Ośmiu rzeźbiarzy: Obraz niejednoznaczny) w Walker Art Center, Minneapolis, październik–grudzień 1966. Powinienem dodać, że proponując wykładnię stanowiska wspólnego dla Judda i Morrisa, pominąłem rozmaite dzielące ich różnice i wykorzystałem pewne ich uwagi w kontekstach zapewne nieprzewidzianych przez autorów. Co więcej, nie wszędzie wskazałem, który z nich jest autorem danego sformułowania; alternatywą byłoby zaśmieszenie tekstu przypisami. [Podczas pracy nad przekładem zdecydowałem się mimo wszystko na „zaśmieszenie tekstu przypisami”, z dwóch powodów: po pierwsze, korzystałem z istniejących polskich przekładów klasycznych tekstów minimalistów/literalistów i należało z tego zdać sprawę, zwłaszcza że w jednym przypadku byłem zmuszony mocno ingerować w tekst tłumaczenia, po drugie zależało mi na tym, by zrekonstruować, w jakim stopniu wybory i montaż Frieda wpływają na sens cytowanych tekstów (należy odnotować, że autor wprawdzie wybiórczo, ale rzetelnie rekonstruuje zawarte w nich argumenty). Z rzeczy technicznych, pewna niekonsekwencja w opracowaniu przypisów wynika z tego, że postanowiłam nie ingerować w przypisy autora – K.P.].
- 4 Donald Judd, *Konkretne przedmioty*, przeł. M. Turski, w: *Nowy porządek* (kat. wyst.), red. T. Plata, M. Popławska, Art Stations Foundation, Poznań 2011, s. 21. Z uwagi na różne nieścisłości oraz fakt potraktowania oryginału ze zbyt dużą swobodą, przekład został tu, i w znakomitej większości dalszych wystąpień, istotnie zmieniony. Oryginał konsultowany za: Donald Judd, *Specific Objects*, w: eadem, *Complete Writings 1959–1975*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design / New York University Press, Halifax – New York 1975, s. 181–189 (tu s. 182); dalej będę używał skrótu CW [przyp. tłum.].
- 5 Donald Judd, *Konkretne przedmioty...*, s. 25 (CW, s. 184, przekład zmieniony) [przyp.

- tłum.].
- 6 Ibidem, s. 23 (CW, s. 183) [przyp. tłum.].
  - 7 Robert Morris, *Uwagi o rzeźbie, część 2*, przeł. P. Polit, w: eadem, *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010, s. 21. Oryginał konsultowany za: Robert Morris, *Notes on Sculpture, Part 2*, w: eadem, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, MIT Press / Solomon R. Guggenheim Museum, Cambridge, Mass. – London – New York 1993, s. 14; dalej będę używał skrótu NS2 [przyp. tłum.].
  - 8 Donald Judd, *Konkretne przedmioty...*, s. 23 (CW, s. 183, przekład zmieniony) [przyp. tłum.].
  - 9 Robert Morris, *Uwagi o rzeźbie, część 1*, przeł. P. Polit, w: eadem, *Uwagi o rzeźbie...*, s. 19. Oryginał konsultowany za: Robert Morris, *Notes on Sculpture, Part 1*, w: eadem, *Continuous Project Altered Daily...*, s. 8; dalej będę używał skrótu NS1 [przyp. tłum.].
  - 10 Robert Morris, *Uwagi o rzeźbie, część 2...*, s. 21 (NS2, s. 14) [przyp. tłum.].
  - 11 Donald Judd, *Przedmioty konkretne...*, s. 24, (CW, s. 184) [przyp. tłum.].
  - 12 Robert Morris, *Uwagi o rzeźbie, część 1...*, s. 19 (NS1, s. 8) [przyp. tłum.].
  - 13 Robert Morris, *Uwagi o rzeźbie, część 2...*, s. 24 (NS2, s. 16, przekład zmieniony) [przyp. tłum.].
  - 14 Robert Morris, *Uwagi o rzeźbie, część 1...*, s. 19 (NS1, s. 8) [przyp. tłum.].
  - 15 *Questions to Stella and Judd...*, s. 155 [przyp. tłum.].
  - 16 Zob. Michael Fried, *Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons*; eadem, *Jules Olitski*; oraz eadem, *Ronald Davis: Surface and Illusion*, w: eadem, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago – London 1998, s. 77–99, 132–147, 176–179.

- 17 Clement Greenberg, *Recentness of Sculpture*, tekst z katalogu wystawy *American Sculpture of the Sixties* (Sztuka amerykańska lat 60.), zorganizowanej w 1967 roku przez Los Angeles County Museum of Art (zob. Greenberg, *Modernism with a Vengeance 1957–1969*, tom 4 serii *The Collected Essays and Criticism*, red. John O'Brian, The University of Chicago Press, Chicago 1993, s. 250–56). Czasownik „eksponować” (*to project*), tak jak go użyłem powyżej, pochodzi ze sformułowania Greenberga: „Rzekomym celem minimalistów jest »eksponowanie« przedmiotów i zespołów przedmiotów, które dadzą się nieledwie wściubić w pole sztuki” (Clement Greenberg, *Modernism with a Vengeance...*, s. 253).
- 18 Clement Greenberg, *Modernism with a Vengeance...*, s. 255–56.
- 19 Clement Greenberg, *After Abstract Expressionism*, „Art International” 1962, nr 6, s. 30. Resztę przypisu pominięto.
- 20 Clement Greenberg, *Modernism with a Vengeance...*, s. 252.
- 21 Ibidem, s. 252.
- 22 Ibidem, s. 253–254.
- 23 Samuel Wagstaff, Jr., *Talking to Tony Smith*, „Artforum” 1966, nr 5, s. 15 [przyp. tłum.].
- 24 W katalogu do wystawy *Primary Structures*, zorganizowanej ubiegłej wiosny w Jewish Museum, Bladen pyta „Jak uczynić z wnętrza zewnątrz?”, Grosvenor zaś stwierdza: „Nie chcę, by myśleć o moich pracach jako o »dużej rzeźbie«, są one ideami operującymi w przestrzeni między podłogą a sufitem”. Związek tych wypowiedzi z tym, co przytoczyłem jako materiał wykazujący teatralność literalistycznej teorii i praktyki wydaje się oczywisty (katalog wystawy *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* (Struktury pierwotne: młodszy rzeźbiarstwo amerykańskie i brytyjskie), Jewish Museum, New York, 27 kwietnia – 12 czerwca 1966, b.p.).
- 25 Teatralność łączy również wszystkich wymienionych wyżej artystów z postaciami tak odległymi, jak Kaprow, Cornell, Rauschenberg, Oldenburg, Flavin, Smithson, Kienholz, Segal, Samaras, Christo, Kusama... listę można by ciągnąć w nieskończoność.
- 26 Płatnej autostradzie ciągnącej się przez stan New Jersey [przyp. tłum.].
- 27 Samuel Wagstaff, Jr., *Talking with Tony Smith...*, s. 386 [przyp. tłum.].
- 28 Ibidem, s. 384 [przyp. tłum.].



- 29 Ibidem [przyp. tłum.].
- 30 Pojęcie pomieszczenia jest, przeważnie w sposób ukryty, istotne dla literalistycznej sztuki i teorii. W przypadku tej drugiej da się nim często zastąpić słowo „przestrzeń”: można powiedzieć o czymś, że znajduje się w mojej przestrzeni, jeśli jest ze mną w tym samym pomieszczeniu (i jeśli zostało w nim umieszczone tak, że nie sposób go nie zauważyć).
- 31 Robert Morris, *Uwagi o rzeźbie, część 2...*, s. 23 (NS2, s. 16, przekład zmieniony). Autorowi przydarzyła się nieścisłość podczas przepisywania cytatu, którą – choć drobna – warto odnotować: zamiast *outdoors* (na wolnym powietrzu) w tekście Morrisa jest *outside* (na zewnątrz) [przyp. tłum.].
- 32 Potrzeba stworzenia nowej relacji z widzem, którą Brecht odczuwał i do której powracał w swoich tekstach poświęconych teatrowi, nie była po prostu skutkiem jego marksistowskich poglądów. Przeciwnie, to jego odkrycie Marksa, jak się wydaje, było po części odkryciem, jak ta relacja mogłaby wyglądać, co mogłaby znaczyć: „Kiedy czytałem *Kapitał* Marksa zrozumiałem moje własne sztuki. Naturalnie chciałbym, aby ta książka była szeroko dystrybuowana. Oczywiście nie było tak, że odkryłem, że nieświadomie napisałem cały stos marksistowskich sztuk; ale ten człowiek, Marks, był jedynym widzem moich sztuk, na którego się kiedykolwiek natknąłem” (wypowiedź cytowana w komentarzu redakcyjnym do *The Epic Theatre and its Difficulties*, w: Bertolt Brecht, *Brecht on Theater*, red. i przeł. J. Willett, Hill and Wang, New York 1964, s. 23–24).
- 33 Trudno odpowiedzieć na pytanie, jak dokładnie film unika teatru, stąd też nie ma żadnych wątpliwości, że fenomenologia, która koncentrowałaby się na podobieństwach i różnicach między filmem a dramatem scenicznym – na przykład na tym, że w filmach aktorzy nie są obecni fizycznie, że film jako taki projektuje się niejako od siebie, że ekranu nie doświadczamy jako swego rodzaju przedmiotu istniejącego w konkretnej, fizycznej z nami relacji – byłaby cenną inicjatywą.
- 34 Donald Judd, *Przedmioty konkretne...*, s. 25 (CW, s. 184) [przyp. tłum.].
- 35 Ibidem, s. 26 (CW, 187, przekład zmieniony) [przyp. tłum.].
- 36 Robert Morris, *Uwagi o rzeźbie, część 1...*, s. 18–19 (NS1, s. 7–8) [przyp. tłum.].
- 37 Samuel Wagstaff, Jr., *Talking with Tony Smith*, dz. cyt., s. 384–385 [przyp. tłum.].
- 38 To znaczy, rzeczywista liczba takich elementów w danej pracy wydaje się arbitralna w odbiorze, a sama praca – pomimo literalistycznego zainteresowania holistycznymi

formami – postrzegana jest jako fragment czy wycinek czegoś nieskończenie większego. To jest jedna z najważniejszych różnic między pracami literalistycznymi a malarstwem modernistycznym, które jak nigdy dotąd przejęło odpowiedzialność za swoje fizyczne granice. Obrazy Nolanda i Olitskiego są dwoma oczywistymi, i różniącymi się od siebie, przykładami tego stanu rzeczy. W tym kontekście także staje się czytelna istotność malowanych pasów, okalających górną i dolną partię rzeźby *Bunga* Olitskiego.

- 39 Robert Morris, *Uwagi o rzeźbie, część 2...*, s. 24 (NS2, s. 17) [przyp. tłum].
- 40 Powiązanie między ucieczką przestrzeni a pewnym doświadczeniem czasowości – prawie tak, jakby jedno było niejako naturalną metaforą drugiego – jest obecne w dużej części malarstwa surrealistów (np. De Chirico, Dali, Tanguy, Magritte). Co więcej, czasowość – przejawiająca się na przykład pod postacią oczekiwania, lęku, niepokoju, przecucia, wspomnienia, nostalgii, zastoju – staje się często wprost tematem ich obrazów. I rzeczywiście, istnieje głębokie powinowactwo, które powinno zostać odnotowane, między wrażliwością literalistów i wrażliwością surrealistów (w każdym razie w postaci, w jakiej ta ostatnia ujawnia się w pracach wymienionych wyżej malarzy). I jedni, i drudzy posługują się obrazami holistycznymi, a jednocześnie w pewnym sensie fragmentarycznymi, niepełnymi; i jedni, i drudzy uciekają się do podobnego antropomorfizowania obiektów lub grup obiektów (w surrealizmie ukazuje to dobitnie użycie lalek i manekinów); i jedni, i drudzy są w stanie osiągnąć niezwykle efekty „obecności”; oraz i jedni, i drudzy wykazują tendencję do umieszczania i izolowania obiektów i osób w „sytuacjach” – zamknięte pomieszczenie i porzucony, sztuczny krajobraz są równie ważne dla surrealizmu, jak dla literalizmu. (Tony Smith, warto przypomnieć, opisał lotniska itp. jako „surrealistyczne krajobrazy”.) To powinowactwo może zostać podsumowane stwierdzeniem, że zarówno wrażliwość surrealistów – w postaci, w jakiej się ona ujawnia w pracach niektórych artystów – jak i wrażliwość literalistów, są teatralne. Nie chciałbym jednak, by sens mojej wypowiedzi był odebrany jako sugestia, że ponieważ dzieła surrealistów są teatralne, to wszystkie dzieła, które dzielą wyżej wymienione cechy, ponoszą porażkę jako sztuka; uderzającym przykładem pierwszorzędnej sztuki, którą można opisać jako teatralną, są surrealistyczne rzeźby Giacomettiego. Z drugiej strony być może nie jest pozbawiony znaczenia fakt, że dla Smitha naczelnym przykładem surrealistycznego krajobrazu był plac defilad w Norymberdze.
- 41 Naturalnie będzie to oznaczało coś innego w obrębie każdej ze sztuk. Sytuacja muzyki, na przykład, jest wyjątkowo trudna, ponieważ muzyka dzieli z teatrem konwencję, jeśli mogę ją tak nazwać, trwania – konwencję, która, jak twierdzą, sama staje się w coraz większym stopniu teatralna. Poza tym, fizyczne okoliczności koncertu bardzo przypominają sytuację spektaklu teatralnego. Być może, przynajmniej do pewnego

stopnia, to pragnienie czegoś w rodzaju prawdziwej obecności (*presentness*) skłoniło Brechta do stania się orędownikiem nieiluzjonistycznego teatru, w którym na przykład oświetlenie sceny było widoczne dla publiczności, w którym aktor nie identyfikował się z graną przez siebie postacią, lecz raczej ją okazywał, i w którym samą czasowość ukazywano w nowy sposób: Jak aktorowi nie wolno zwodzić publiczności, że to nie on, ale zmyślona postać stoi na scenie, tak nie wolno mu również tworzyć złudzenia, że to, co się odbywa na scenie, nie zostało wyćwiczone, dzieje się natomiast po raz pierwszy i raz tylko. Nie jest tak znowu trafne rozróżnienie schillerowskie, że rapsod winien ujmować wydarzenie jako w pełni minione, aktor zaś jako w pełni terażniejsze. Z gry aktora winno z pełną jasnością wynikać, że „już na początku i w połowie świadom jest końca”, winien więc aktor „zachować w pełni opanowaną swobodę”. Żywą grą opowiada historię przedstawianej postaci, więcej wiedząc niż ona i nie komponując owego „dziś” oraz owego „tu” jako fikcji możliwej dzięki regułom gry, ale odgraniczając je od wczoraj i od innej miejscowości, wskutek czego związek wydarzeń może stać się przejrzysty. (Bertolt Brecht, *Małe organon dla teatru*, przeł. A. Sowiński, „Pamiętnik Teatralny” 1955, nr 1, s. 53, przekład nieznacznie zmieniony.)

Lecz podczas gdy postulowane przez Brechta, wyeksponowane oświetlenie stało się zaledwie kolejnym rodzajem teatralnej konwencji (i to konwencji, która często odgrywa istotną rolę w prezentowaniu literalistycznych prac, czego dowodem fotografia z prezentacji sześciu kubów Judda w Dwan Gallery), nie jest jasne, czy sposób wykorzystywania czasu, do jakiego wzywa Brecht, prowadzi do autentycznej obecności (*presentness*), czy jedynie do innego rodzaju „obecności” (*presence*) – do wystawienia czasu jako takiego, jak gdyby był swojego rodzaju literalistycznym przedmiotem. W poezji potrzeba prawdziwej obecności przejawia się w wierszu lirycznym (*lyric poem*); jest to temat wymagający osobnego omówienia. Jeśli idzie o omówienia teatru istotne dla niniejszego eseju, zob. eseje Stanleya Cavella, *Ending the Waiting Game* (poświęcony *Końcówce* Becketta) oraz *The Avoidance of Love: A Reading of King Lear*, w: eadem, *Must We Mean...*, s. 115–62 i 267–353.