

Ewelina Jarosz

performerka tożsamości historyczki sztuki, krytyczka, okazjonalnie kuratorka wystaw. Absolwentka Katedry Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Napisała doktorat na temat ponowoczesnej recepcji amerykańskiego malarstwa w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Markowskiej. Stypendystka Fundacji Kościuszkowskiej oraz Mary & Clifford Corbridge Trust. Obecne zainteresowania badawcze: kobieca nieheteronormatywność w sztuce i queerowanie historii sztuki.

Figury **nieprzedstawialnego.** **Roztańczona recepcja** **sztuki Barnetta Newmana** **przedstawiona** **za pomocą tańca**

I.

W swoim artykule zaprezentuję wybrane aspekty ponowoczesnego modelu recepcji malarstwa barwnego pola (*color field painting*), nazwanego przeze mnie „figurami nieprzedstawialnego”. Następnie przedstawię je na przykładzie zmieniającej się historii recepcji malarstwa Barnetta Newmana (1905-1970), jednego z liderów interesującej mnie tendencji w sztuce nowoczesnej Ameryki Północnej, który w tym tekście zafunkcjonuje w nowym, tanecznym kontekście. Model ponowoczesny jest wynikiem zwrotu teoretycznego w ramowaniu sztuki ekspresjonizmu abstrakcyjnego oraz poświęconych jej dyskursów historyczno-artystycznych¹. Istotnym punktem odniesienia dla tego zwrotu – pozwalającego przekraczać modernistyczne fundamenty malarstwa barwnych płaszczyzn, a także postrzegać je w kategoriach niedokończonego projektu historyczno-artystyczno-intelektualnego – stała się filozofia postmodernistyczna Jeana-François Lyotarda (1924-1988). W tekstach poświęconych sztuce autor ten odwoływał się do przykładów malarstwa amerykańskiej awangardy, dokonując przeramowania podstawowej kategorii opisowej sztuki Newmana – wzniosło-

» 1 Zob. E. Jarosz, *Figury nieprzedstawialnego. Ponowoczesny model recepcji barwnego pola*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Markowskiej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, dostępna w Bibliotece IHS.

ści (*the sublime*)². W tym zakresie jego dokonania złożyły się na coś, co Wolfgang Iser, niemiecki postmodernistyczny filozof i historyk sztuki, określił antyprzedstawieniowym projektem Lyotarda³. Projekt taki został sformułowany przez francuskiego filozofa w latach 1980-1990, nie tylko na gruncie sztuki awangardowej⁴, ale także filozofii, polityki oraz historii⁵.

W ramach dominującego, modernistycznego modelu recepcji dyskurs na temat malarstwa Newmana – artysty, który posługiwał się dużymi, ekspresyjnymi powierzchniami koloru w celu osiągnięcia określonych efektów emocjonalnych u odbiorców – pokryty został patyną patriarchalnych i esencjalizujących narracji. Te zaś pomogły uczynić z obrazu artystycznego rynkowe narzędzie w przestrzeni instytucjonalnej, gdzie nadal żywe pozostają idee amerykańskiego imperializmu. Narracje na temat kulturowej potęgi i władzy stały się łatwym łupem gry rynkowej⁶. Nie tylko jednak chodzi o to, że dyskurs komercyjny garściami czerpie z założyciel-

- » 2 Newman powoływał się na tę kategorię m.in. w eseju *The Sublime is Now* (1948). Wzniosłość traktował jako opozycję względem wyrazowych możliwości piękna. Artysta rozpoczął swój tekst od słów na temat moralnej walki między oboma pojęciami: „Wynalezienie piękna przez Greków, to jest ich postulat piękna, stało się problemem europejskiej sztuki oraz estetyki filozofii. Naturalne pożądanie człowieka w sztukach, jakim jest wyrażanie jego relacji do absolutu, zostało pomylone z absolutyzmami doskonałych kreacji” (tłum. własne). *Idem, The Sublime is Now*, [w:] Barnett Newman: *Selected Writings and Interviews*, ed. J.P. O’Neill, Alfred A. Knopf, New York 1990, s. 170-173. Więcej na temat wzniosłości w odniesieniu do sztuki interesujących mnie artystów zob. J. Golding, Newman, Rothko, *Still and the Abstract Sublime*, [w:] *Paths To The Absolute Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*, Princeton University Press, London 2000, s. 195-231.
- » 3 W. Iser, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, przeł. J. Balbierz, [w:] *Odkrywanie modernizmu: przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 2004, s. 429-461.
- » 4 J.-F. Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, trans. E. Rottenberg, Stanford University Press, Stanford 1994; *idem, Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 62-80; *idem, Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie”, 1996, nr 2/3, s. 171-188; *idem, Newman: The Instant*, [w:] *The Lyotard Reader*, ed. A. Benjamin, Blackwell Publishers, Oxford and Cambridge 1989, s. 240-249.
- » 5 Lyotard pisał o: „Ideach, których nie sposób przedstawić, nie dostarczają żadnej wiedzy o rzeczywistości (lub doświadczeniu), uniemożliwiają swobodną zgodę umysłu, dzięki której pojawia się poczucie piękna, nie dopuszczają do wytworzenia i utrwalenia smaku. Można je określić jako nieprzedstawialne”. *Idem, Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, [w:] *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982-1985*, przeł. J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 19-23; *idem, Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, s. 173-189. Zob. też: J. Rogucki, J.-F. Lyotard. *Piękno w obliczu wzniosłości i „nieprzedstawialnego”*, „Dyskurs. Zeszyty Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu” 2004, nr 3, s. 4-27.
- » 6 C. Cockcroft, *Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War*, „Artforum” [June] 1974, vol. 12, no. 10, s. 39-41; D. Robson, *The Market for Abstract Expressionism: The Time Lag between Critical and Commercial Acceptance*, „The Archives of American Art Journal” 1985, vol. 25, no. 325, s. 19-23; *idem, The Avant-Garde and the On-Guard: Some Influences on the Potential Market for the First Generation Abstract Expressionists in the 1940s and Early 1950s*, „Art Journal” [Autumn] 1988, vol. 47, no. 3: *New Myths for Old: Redefining Abstract Expressionism*, s. 215-221; S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej: ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, przeł. E. Mikina, Wydawnictwo Hotel Sztuki, Warszawa 1992.

skiej opowieści na temat zniewalającego poczucia zbawienia w doczesności poprzez wzniosłą i heroiczną, amerykańską sztukę powojenną. Zogniskowanie jej wokół poczucia tragicznego losu twórczego męskiego bohatera po II wojnie światowej budowało, jak zauważa Ann Gibson, wykluczającą politykę tożsamościową, w której pomijane były artystki, twórcy i twórczynie o różnym pochodzeniu etnicznym oraz niewpisujący się w heteronormatywne ramy obyczajowe⁷. Stawiam jednak tezę, że spontaniczna forma malarstwa barwnych płaszczyzn, bazująca na emocjach, intuicji i osobistym przeżyciu, wyrażająca nierzadko z ducha lewicowe i anarchizujące elementy światopoglądu jego twórców, a także skłaniająca współczesną badaczkę do eksperymentów z teorią historycznej reprezentacji, powstrzymuje przed zbyt pochopnym odsyłaniem prac Newmana i jego kolegów do lamusa. Tak uczyniły liczne emancypacyjne narracje towarzyszące sztuce powstającej w ponowoczesności, dostrzegające w nim stetryczną estetyczną wizytówkę *quasi*-plemiennej wspólnoty uprzywilejowanych białych mężczyzn, wyrażających swoje twórcze aspiracje w języku abstrakcji.

II.

W proponowanej przeze mnie ponowoczesnej teorii recepcji dowartościowane są te elementy interesującej mnie tendencji artystycznej, które wymykają się petryfikującym strukturom triumfalnej historii amerykańskiej nowoczesności w sztuce. Zarazem koncentruję się na tym, co pozwala mi sformułować kontrnarrację w stosunku do dzisiejszego jej rynkowego impasu. Wbrew ulubionym opowieściom establishmentu, gloryfikującym tak jakość, nowatorstwo czy idiomatyczność malarstwa barwnego pola, jak i postromantyczną, performatywną, maskulinistyczną martyrologię genialnej jednostki, w ramach „figur nieprzedstawialnego” proponowana jest koncepcja ratunkowej dekonstrukcji, przelamującej stereotypowe wyobrażenia na temat stosunku modernizmu do postmodernizmu⁸. Po-

» 7 Por. A. Markowska, „Tylko to jest ważne, co tragiczne”. Malarstwo Barnettta Newmana, [w:] *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, DiG, Warszawa 2010, s. 38-62; zob. też: A.E. Gibson, *Abstract Expressionism: Other Politics*, Yale University Press, New Haven 1997.

» 8 Moja propozycja odwołuje się w tym punkcie do założeń projektu badawczego „historii ratowniczej” Ewy Domańskiej, który zakłada m.in. „tworzenie wiedzy o przeszłości zorientowanej na przyszłość i biorącej pod uwagę zmiany zachodzące we współczesnym świecie; pielęgnowanie więzi międzypokoleniowych; promowanie takiego rozumienia historii, które ujmuje ją jako rodzaj wiedzy o charakterze performatywnym, tj. takiej, która dla jednostki i wspólnoty ma zarówno wartość przeżycia w krytycznych sytuacjach, jak i uruchamiania zachowania etyczne”. Zob. *Zegar z martwymi wskazówkami*. Z prof. Ewą Domańską rozmawia Maria Rybicka, „Życie Uniwersyteckie” 2011, nr 12 [grudzień], s. 13. Informacje o założeniach projektu można odnaleźć na stronie internetowej badaczki: <http://ewadomanska.pl/projekt-mistrz/o-projeckie/> (dostęp: 27.06.2016).

cząwszy od rewizji charakterystyki malarstwa barwnego pola, pozwalającej zwrócić uwagę, że jego ponowocześnie sformułowanym tematem stała się znikomość mechanizmów reprezentacji, koncepcja ta pozwala otworzyć interesujące mnie malarstwo na tematy wcześniej wykluczone z jego mo-



Centrum Sztuki Marka Rothki, Dyneburg, Łotwa, 2013. Dzięki Uprzejmości DMRAC.

dernistycznych dyskursów i, paradoksalnie, związać je z emancypacyjnymi dyskursami mniejszościowymi. Ogniskując uwagę na kategoriach negatywnych, takich jak otchłań czy pustka, rewizja ta znosi zatem sprzeczności nie do pogodzenia, prowadząc do stopniowego uwolnienia malarstwa barwnych płaszczyzn ze struktur czasu historycznego, wyrażającego doświadczenie nowoczesności: wertykalnej osi, kojarzonej z duchowymi aspiracjami Amerykanów oraz progresywnej linii postępu, odnoszącej się do wagi doskonalenia artystycznej formy⁹.

W polemice z modelem recepcji wspierającym się na szkielecie temporalnym, którego fundament światopoglądowy stanowiła kombinacja racjonalizujących elementów filozofii oświecenia oraz afektywne konstrukcje mentalne romantyzmu, pomocne okazały się dwa pojęcia – „figury” i „nie-

» 9 Dlatego też dominujący, modernistyczny model recepcji określam zarazem modelem progresywno-transcendentalnym. Wiąże się on tak z tradycją amerykańskiej krytyki artystycznej, której głównymi wyrazicielami w przypadku interesującego mnie nurtu byli Clement Greenberg oraz Harold Rosenberg, jak i historii sztuki z takimi jej autorami i autorkami triumfalnej narracji na temat malarstwa barwnego pola, jak np.: Alfred Barr, William Rubin, Irwing Handler Robert Rosenbaum, Dore Ashton czy John Golding.

przedstawialnego”. Są one silnie zakorzenione w historyczno-artystycznym wokabularzu malarstwa barwnego pola. Za ich sprawą opisywano proces stopniowego wycofywania się awangardowych artystów amerykańskich z figuratywnego obrazowania i przedmiotowości na rzecz takiego operowania kolorem, które miało kreować zmysłową sugestię iluzjonistycznej przestrzeni świadomości. Pojęcie „figury” ewokowało bezpośrednią obecność widza przed obrazem na zasadzie całościowego oddziaływania obrazu artystycznego. Ponieważ zarazem malarstwo barwnych płaszczyzn pierwotnie identyfikowane było przede wszystkim z ideowym porządkiem kultury symbolicznej wyrażonym w języku ojców, jego tematykę łączono z jaźnią artysty-geniusza, w której swój abstrakcyjny wyraz znalazły takie motywy, jak: kobieta, byt, kosmos, absolut *etc.* W wielkiej modernistycznej narracji właśnie takie rozumienie abstrakcji windowało pozycję nowoczesnego amerykańskiego malarstwa na międzynarodowej arenie sztuki. Pojęcie nieprzedstawialności z kolei nie funkcjonuje w oryginalnym dyskursie historyczno-artystycznym ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Pojawiło się ono wraz z dokonaną przez Lyotarda reorientacją wzniosłości na nieokreśloność, tym samym zapowiadając ponowne zainteresowanie nicością, otchłanią czy pustką, które choć były artykułowane przez ekspresjonistów abstrakcyjnych, to w narracji sukcesu i sukcesji raczej były pomijane. W odczytaniu Lyotarda istotne dla modernizmu metafizyczne oczekiwanie na pełnię, wydarzenie, kulminację dziejów zastąpione zostało przez pryzmat historycznej świadomości nie-zdarzenia¹⁰. Nie tylko zaprzeczało to linearnej teleologii Greenberga z jej kulminacyjną pointą w postaci ekspresjonizmu abstrakcyjnego, co dało asumpt do bardziej heterogenicznych koncepcji czasu.

Przejsie od nowoczesności do ponowoczesności zarysowuje się zatem wyraźnie właśnie na przecięciu dyskursu filozoficznego z dyskursem historii sztuki: w filozofii sztuki Lyotarda. W ponowoczesności „figura” staje się następnym terminem otwierającym refleksję nad interesującym mnie nurtem na dyskursy poststrukturalistyczne i interdyscyplinarne, proponujące porzucenie myślenia o obrazie malarskim w kategoriach kulturowego esencjalizmu, zamykającego doświadczenie sztuki w obrębie wybranych systemów reprezentacji, traktowanych jako systemy o nieprzekraczalnych granicach. „Nieprzedstawialność” (*Unpresentable*) natomiast – w ujęciu Lyotardowskim, zrekonstruowanym przez Welscha w jego projekcie obrony sztuki modernistycznej w roli inspiracji dla narodzin filozofii postmo-

» 10 Lyotard pisze, „[...] że nic się nie zdarza, że słów, kolorów, form bądź dźwięków brakuje, że zdanie jest ostatnim, że chleb nie jest codzienny. Malarz ma do czynienia z tym brakiem przy powierzchni plastycznej, muzyk przy powierzchni dźwiękowej, myśliciel przy pustyni myśli itd. Nie tylko znajdując się przed białym płótnem czy białą stronicą, na «początku» dzieła, lecz za każdym razem, gdy coś każe na siebie czekać i staje się zatem kwestią, przy każdym zapytaniu, przy każdym «a co teraz»”, J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda...*, s. 175.

dernistycznej¹¹ – rozumiana jest również jako defensywna niewypowiedzalność, milczenie czy obcość sztuki awangardowej¹². Według Lyotarda, poprzez pociąg artystów do tego, co niewidoczne, manifestuje ona opór przed kapitalistycznym zagrożeniem oraz ideologicznym zawłaszczeniem. Moje stanowisko natomiast powstało w efekcie polemicznej kontynuacji Lyotardowskiego projektu, w efekcie przesunięcia akcentu z defensywnej nieokreśloności malarstwa barwnego pola w stronę jego niewyczerpywalnej potencjalności semantycznej, wiążącej kategorii brzemiennej w znaczenia pustki czy nicości z afirmacją. W rezultacie ratunkowego dialogu z tradycjami przeszłości, prowadzonego z pozycji wychylenia się ku otwartej przyszłości, możliwe stało się zobaczenie interesującego mnie malarstwa w horyzoncie współczesności.

W zaproponowanym przeze mnie ujęciu nieprzedstawialność staje się pochodną szeroko pojętego dyskursu mniejszościowego i emancypacyjnego. Takie odczytanie konkuruje z wielkimi metafizycznymi narracjami ekspresjonizmu abstrakcyjnego, reorientując filozoficzny projekt Lyotarda na potrzebę zapełniania pustki, której poczucie pojawia się wraz z wyczerpaniem progresywno-transcendentalnej narracji. Skonstruowane mechanizmy włączania w czas historyczny tematów pierwotnie z niej wykluczonych, prowadzących do osłabienia wektorów czasu historycznego o zwrotach skierowanych ku górze pod różnym kątem ostrości, wyrażających doświadczenie nowoczesności, określiłam „figurami nieprzedstawialnego”. Spośród trzech konstrukcji czasu, zbudowanych w ramach modelu ponowoczesnego, przedstawię jako przykład tę, która pozwoliła przekroczyć dominujące odczytania sztuki Newmana, z jej kulturowymi hierarchiami oraz prerogatywami ukierunkowanymi na mężczyzn.

III.

Choreograficzna figura tańca performuje meandrujący proces rewizji wykluczających mechanizmów zachodniego modernizmu. Z jednej strony – w jego ramach oferowane były opowieści gloryfikujące postęp, oryginalność i rozwój nowoczesnej abstrakcyjnej formy Newmanowego malarstwa, z drugiej zaś – te, w których nośnikiem jej duchowego wymiaru stały się takie kategorie, jak: natychmiastowość doznania, wzniosłość czy otchłań przestrzeni. Choreograficzna figura tańca włącza tematy odsunięte na boczny tor historii, umożliwiając efektywne wykorzystanie starych opowieści dla pokazania gotowości malarstwa Newmana na zmianę czasoprzestrzeni historii sztuki. Ta gotowość tkwi dokładnie w jego malarstwie, gdy tylko dostrzeżemy, że oprócz opisów obrazów tego artysty, koncen-

» 11 W. Welsch, *Narodziny filozofii postmodernistycznej*, [w:] *Odkrywanie modernizmu...*, s. 441.

» 12 J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda...*, s. 176 i 181.

trujących się na jego sfetysyzowanej metafizycznej wertykalności, jego równoważną, immanentną cechą jest dwudzielność, pozwalająca wpisać je w plan horyzontalny, a więc historyczno-kulturowy.

Cechę tę ujawnia przełomowy obraz Newmana *Onement* (1948), znajdujący się w kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. Wczesne w skali całego dorobku płótno jest niewielkie, jak na prace tego artysty, rozmiarów: 69,2 × 41,2 centymetrów. Zawiera ono element, który w ramach modelu modernistycznego otrzymał status wiążący zarówno dla koncepcji teleologicznego wypełnienia dziejów modernizacji zachodniego malarstwa nowoczesnego, jak i duchowego postępu nowoczesnej kultury amerykańskiej. Było nim poprowadzone zdecydowanym gestem przez środek obrazu wertykalne, rozognione, tłusto błyszczące „pasma” jasnej czerwieni kadmowej, nazwane przez artystę zipem¹³. Bardziej niż forma było to coś niejednoznacznego – „nie-pasma”, „tzw. linia”, ponieważ w artystycznej rzeczywistości nie istniały dla Newmana linie proste¹⁴. W interpretacji obrazu – a także kształtowaniu dyskursu na jego temat – liczy się jednak, jak staram się pokazać, nie tylko pion, wyartykułowany pod postacią zipa, wyrażającego ahistoryczne aspiracje artysty związane ze światłem, ale także podział na dwie takie same połówki. Ta ambiwalencja pozwala przesunąć znaczenie *Onement* z kultowego dzieła modernizmu na pracę z powodzeniem odnajdującą się w epoce postmalarzkiej i postmedialnej – ciężącą ku zróżnicowanym konceptualizacjom, a także formom wyrażonym w interdyscyplinarnym języku różnych dziedzin sztuki – nie tylko grafiki (*Eighteen Cantos*, 1963-1964) czy rzeźby (seria *Here*), ale także, co pokażę w dalszej części tekstu, tańca¹⁵.

Już sam autokomentarz artysty pokazuje, że w modernistycznej fazie recepcji jego sztuki taniec był wielkim nieobecny. Jest to powiedziane wyraźnie we fragmencie wywiadu, udzielonego przez Newmana u schyłku życia: [Obraz – E.J.] to nie jest coś, do czego wchodzisz. To nie jest okno, które prowadzi cię do sytuacji, w której się poruszasz, przechodząc przez wewnętrzny i zewnętrzny świat, z której następnie powracasz do konkluzji. Początek i koniec współistnieją ze sobą. W przeciwnym wypadku malarz jest kimś w rodzaju choreografa przestrzeni, stwarza coś w rodzaju tańca

» 13 Wymieniam tylko niektóre określenia zipów pochodzące z wywiadów: Emile’a de Antonia i Davida Sylvestra. Zob. *Interview with David Sylvester*, s. 254–259. W przedśmiertnym wywiadzie z de Antoniem zipy artysta postrzegał jako „pasma światła”, świadomie nie precyzując charakteru tych elementów, ale też odcinając się od postrzegania ich w kontekście „arbitralnej, abstrakcyjnej decyzji”.

» 14 *From “The New American Painting”*, [w:] Barnett Newman: *Selected Writings...*, s. 180. Zawarty w tym tomie wywiad Davida Sylvestra z artystą w znacznej mierze poświęcony jest problematyce linii. Temat zipa pojawia się w nim w kontekście różnicy, jaką generuje twórczość Newmana w stosunku do malarstwa Pieta Mondriana. *Ibidem*, s. 254-259.

» 15 Na tę cechę, którą dostrzegał już sam Newman (w tekście *Northwest Coast Indian Painting*, 1946), pierwszy wyraźnie zwrócił uwagę Ive-Alain Bois. Zob. *Idem, Painting as Model*, katalog wystawy, The MIT Press, Cambridge, Mass., London 1990, s. 187-215.

elementów, a jego sztuka staje się sztuką narracyjną, a nie wizualną.

Pokazanie procesu przekształcania temporalnych współrzędnych dyskursów nowoczesnej historii sztuki amerykańskiej należałoby zatem rozpocząć od zdefiniowania braku w modernistycznym modelu recepcji, począwszy od spostrzeżenia, że totalizowane w jego ramach wzrokowe doznanie autonomicznego obrazu niwelowało udział cielesności i ruchu – zarówno w procesie twórczym, jak i preferowanym, kontemplacyjnym odbiorze vis-à-vis abstrakcyjnego przedstawienia¹⁶. Stałym elementem dominującego modelu recepcji była również genderowo określona koncepcja aktu kreacji, nierzadko wymagająca deprecjonowania pierwiastka kobiecego, a także odrzucenia idei partnerskiego działania w sztuce¹⁷.

W odczytaniu ponowoczesnym – wrażliwym na kontekst oraz pęknięcia dominującego sposobu recepcji – *Onement* pozwala jednak zobaczyć, że taniec istniał wówczas równoległe i niezależnie od malarstwa. Wśród kobiet reprezentowały go takie wybitne postaci, jak: Mary Weigman, Thelma Johnson Streat czy Marta Graham. W centrum sfilmowanego w 1943 roku solo Graham, *Oplakiwanie*, znajduje się pojedyncza figura kobiety, która poprzez solowy taniec podkreślony fioletowym kostiumem wyraża choreograficzne figury bólu i cierpienia¹⁸. *Post factum* można powiedzieć, że jej dzieło rezonuje z wizualną strukturą *Onement*, polegającą na wyodrębnieniu pojedynczego motywu oraz optymalizacji jego semantycznego pola. Na zależność między tańcem Graham a ekspresjonizmem abstrakcyjnym wskazywał zresztą Stephen Polcari, pisząc: „prezentowała ona [Graham – E.J.] taniec jako model psychologicznego, rytualnego, historyczno-kulturowego badania siebie, stanowiącego paralelę w stosunku do przekonani ekspresjonistów abstrakcyjnych – częściowo będących pod wpływem surrealistów – eksplorowanych w ich obrazach i rzeźbach w tym samym czasie”¹⁹.

Wraz z pojawieniem się narracji rewizjonistycznej, którą rozpoczynają artyści i krytycy około lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, taniec zmienia swój status. Zostaje on wyartykułowany *explicite* w recenzji Hubera Crehana z wystawy Newmana, inaugurującej działalność sieci galerii

» 16 Kluczowa dla tego aspektu jest Greenbergowska idea wzrokocentrycznego modernizmu. Zob. C. Greenberg, „American-Type” Painting, [w:] *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*, ed. E.G. Landau, Yale University Press, New Haven, London 2005, s. 198-214. Tekst pierwotnie ukazał się w „Partisan Review”, Spring 1955.

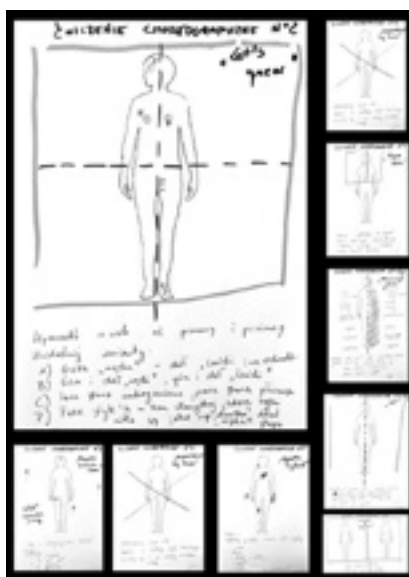
» 17 H. Rosenberg, *The American Action Painters*, [w:] *Reading Abstract Expressionism...*, s. 189-198. Pierwotnie tekst ukazał się w „ARTnews” 1952, vol. 51, no. 8 [December], s. 22-23, kontynuacja s. 48-50. Zob. też N.L. Kleeblatt, Greenberg, *Rosenberg and Postwar American Art*, [w:] *Action/Abstraction. Pollock, de Kooning, and American Art, 1940-1976*, ed. N.L. Kleeblatt, New York 2008, s. 135-145.

» 18 Spektakl do muzyki Zoltána Kodály’ego miał swoją premierę 8 stycznia 1930 roku w nowojorskim Maxine Elliott Theatre.

» 19 S. Polcari, *Martha Graham and Abstract Expressionism*, „Smithsonian Studies in American Art” 1990, vol. 4, no. 1 [Winter], s. 19.

French & Company: „Newman wierzy w maskulinistyczne środowisko, i tę ideę zawiera w swoich obrazach. [...] Newman wyraża dumną, nieelastycznie archaiczną, męską wrażliwość rodem ze Starego Testamentu. Lecz naprawdę żyjemy w innym świecie, który z pewnością potrzebuje męskiej energii, jednak mężczyzna nowego typu, wyobrażam sobie, będzie świadomy, że powinniśmy mieć więcej muzyki w tańcu. Do tanga trzeba dwojga”²⁰.

Zanim jednak w latach dziewięćdziesiątych rozwinięty zostanie mo-



Magdalena Przybysz, *Ćwiczenia choreograficzne*, kolaż: Kamila Prochera, 2017/2018. Dzięki uprzejmości obu autorek.

tyw solowego tanga w roli metafory antypartnerskiej postawy Newmana, artyści reprezentujący nurty takie, jak: pop-art, minimalizm czy sztuka ziemi, na rozmaity sposób wpływają na różnicowanie recepcji jego sztuki. Opracowanie przez artystę zipsa w medium rzeźby czy grafiki, mające miejsce w latach 60., pozwala nieśmiało mówić o jego interdyscyplinarnym otwarciu. Jak pokazała Anna Markowska na przykładzie przywoływanej już serii grafik *Eighteen Cantos*, przełamywane było unisono idiomu Newmana, który różnicował się nie tylko dzięki osłabieniu zależności od wybranego medium, ale także w efekcie zastosowania typowych dla tej dekady strategii powtórzenia i seryjności, które ożywiły zainteresowanie

immanentnymi cechami grafiki²¹. Ponieważ w samej strategii powtórze-

» 20 Za: M. Leja, *Barnett Newman's Solo Tango...*, s. 559 (tłum. własne).

» 21 A. Markowska, *Intruzje i manipulacja. Problem powtórzenia w grafice Barnetta Newmana*

nia może się zawierać nie tylko rafinacja, ale także krytyka artystycznej doskonałości pojedynczej formy, można powiedzieć, że prace powstające w seriach tworzyły wyzwalały z myślenia o twórczości Newmana w kategoriach jednokierunkowego rozwoju; współtworzyły decentralizującą ramę, wprowadzającą co najmniej drugi, równoważny kierunek przeciwstawiający się osi ze strzałką czasu. Równoważył on dominującą modalność odbioru jego sztuki w kategoriach natychmiastowego doznania poprzez temporalny proces, perspektywę horyzontalną i historyczną.

Konieczność konkurowania z artystami pop czy minimalizmu wymusiła z kolei zmianę wizerunku Newmana z patriarchalnego ojca i kreatora na artystę, który zaproponował inspirującą formułę abstrakcyjnego obrazu, bynajmniej niewyczerpującą się w gorących programowych założeniach ekspresjonistów abstrakcyjnych, lecz interesującą zwłaszcza dla minimalistów. Donald Judd, jak zauważa Jeanne Siegel, podkreślał adaptowalność jego sztuki do kryteriów sztuki ABC. Judd, piewca minimalistycznej redukcji wyrażonej w nowym języku oszczędnych i powtarzalnych form, których genezy jak najbardziej szukać należy w modernizmie, pisał, że malarstwo Newmana jest twierdzeniem na temat prostokąta, pozwalającym jemu samemu przemyśleć wagę geometrii, a zatem aspektu, od którego Newman demonstracyjnie się odcinał²².

Pluralizację obowiązującego paradygmatu sztuki dobrze pokazuje pęknięcie modernistycznego paradygmatu, widoczne na przykładzie rzeźby Newmana, *Broken Obelisk* (1963-1967), umieszczonej w zaprojektowanym przez Philipa Johnsona basenie przed Kaplicą Rothki w Houston. Składa się ona z odwróconego i ułamanego w górnej części obelisku, umieszczonego zaostrowym krańcem na piramidalnej podstawie o czterech stalowych ścianach. Afirmatywny stosunek wyraził na jej temat Philip Wofford, twórca lirycznych abstrakcji, zauważając, że *Broken Obelisk* „jest jedną z najwspanialszych amerykańskich rzeźb nie tyle z powodu swej monolitycznej jakości, ile niemalże jej absurdalnej oczywistości – kombinacji oczywistego gestu doprowadzonego do ekstremum. Odcięcie obelisku i zwrócenie go szczytem do dołu jest niemalże śmieszne, lecz jednocześnie skala i prawidłowość proporcji formy czynią z niego klasyczną, bardzo spokojną pracę. Jest to ambiwalentne, ekscytujące połączenie komedii i dramatu”²³.

Warto zwrócić uwagę, że tworząc tę rzeźbę, artysta posłużył się dwie-

i Andy'ego Warhola, [w:] eadem, *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, DiG, Warszawa 2010, s. 126-136.

» 22 J. Siegel, *Around Barnett Newman*, [w:] eadem, *Artwords. Discourse on the 60s and 70s*, UMI Research Press, Ann Arbor 1985.

» 23 *Ibidem*, s. 52.

ma formami osadzonymi w kulturze. W architekturze starożytnego Egiptu piramida zasadniczo pełniła funkcję monumentalnego grobowca, obelisk zaś – kultowego posągu boga słońca Ra bądź symbolicznych wrót²⁴. Przełamanie obelisku w górnej części również wskazywało na dwudzielność jako podstawową strukturalną cechę rzeźby, godząc bezpośrednio w tak ważną wcześniej dla Newmana integralność formy, która w tym przypadku była niekompletna, przez co domagała się dopełnienia w wyobraźni widzów. Zmiana sposobu angażowania ich uwagi w połączeniu ze skalą niespotykanej wcześniej u artysty akceptacji świadomości konwencjonalności sztuki oraz typową dla ponowoczesności świadomością nawiązania przesądzają o przejściu artysty do bardziej otwartego i osadzonego w historii oraz kulturze modelu tworzenia.

Larry Poons był z kolei nie tylko bardzo poruszony obrazami Newmana, ale także przyznał, że to one napełniły go „wrażeniem bycia zdolnym do malowania”²⁵. Malarz ten na przyjęciu w domu Barneya zdradził się z problemami z ojcem, który nie akceptował wyboru jego profesji. Newman, który namalował *Abrahama* (1949) – obraz przedstawiający w języku abstrakcji historię niedosłego poświęcenia syna przez ojca – interweniował. Przekonując sceptycznego ojca Poonsa, będącego biznesmenem, do powagi zawodu artysty, potwierdził solidną tożsamość malarza. Do tego stopnia młodszy malarz był wdzięczny starszemu, że bronił w nim tej cechy, której odmawiali mu inni, twierdząc, iż „piękne było w Newmanie to, że odnosił się do ciebie niczym kolega, a nie jak starszy artysta”²⁶. Andy Warhol, król ówczesnej gejowskiej socjety nowej generacji artystów pop, nic sobie nie robił z patriarchalnego wizerunku autora *Vir Heroicus Sublimis*. W przewrotnym tonie twórcy obiektów, które krytykowane były za brak emocjonalnego zaangażowania, dał upust najczulszym tonom, twierdząc, że Newman „zawsze był słodki. Zawsze pytał, jak się mam. Był naprawdę dobry”²⁷.

Ponieważ jednak, jak zauważa Michael Leja, rewizjonista kluczowy dla recepcji Newmana w latach 90., język artysty nie nadążał za dziejącymi się zmianami, częściowo wykluczało go to z toczących się debat na temat sztuki. Malarz, który zadebiutował właśnie w latach 60., w tej samej dekadzie zasilil szeregi wykluczonych z dyskursu historyczno-artystycznego kobiet, czarnoskórych czy gejów. Dla Leji Newman do końca pozostał „sołistą w tango” – kimś, kto sprawuje niepodzielną władzę nad znaczeniami

» 24 Zob. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 250.

» 25 *Ibidem*.

» 26 *Ibidem*, s. 45.

» 27 *Ibidem*, s. 51.

swej sztuki²⁸. Do podobnych wniosków dochodzi Sarah K. Rich. Autorka tekstu *Bridging the Generation Gaps in Barnett Newman's „Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?”* (2005) wskazuje, że seria prac wzmiankowana w tytule – powstałych w estetyce malarstwa hard-edge, w latach 1966-1970 – mówiła o lęku Newmana, nawet jeśli artysta „próbował ująć ten lęk w cudzysłów”²⁹. Analizując co najmniej dwoisty charakter malarskiego idiomu artysty, Rich zauważa, że nie chodziło jedynie o lęk należący do gamy podstawowych uczuć, których wyrażaniem zainteresowani byli ekspresjoniści abstrakcyjni, lecz także ten dotyczący statusu i pozycji konkretnego artysty w dekadzie „chłodnej, rzeczowej charakterystyki współczesnej sceny artystycznej”³⁰. W dekadzie tej obrazy Newmana służyły za przykład dobrej formy, lecz stojące za nimi idee nie były już przyjmowane z aprobatą.

Świadomość wykluczenia tańca z abstrakcyjnej sztuki Newmana w chwili jej narodzin, a następnie jego stopniowe przywracanie w dyskursie rewizjonistycznym prowokuje do wychylenia się w przyszłość, a zatem poza obszar teoretycznych spekulacji, i zaproponowanie roztańczenia opowieści o tym artyście w nowym milenium. Taka sposobność dopełnienia choreograficznej figury tańca pojawia się w obszarze kuratorskich strategii pokazywania obrazów tego artysty, póki co stanowiącym niezdojany bastion rewizjonistów. Swe otwarte zakończenie ponowoczesna konstrukcja czasu, powstała w oparciu o przykład sztuki awangardowej, artykułuje w związku z tym poprzez projekt wystawy „Newmana”. Akcentowane jest w nim przejście od koncepcji biograficznego „ja” artysty, który „podkreślał jedyność i niepowtarzalność własnej egzystencji, tragizm i samotność”, ku jej kontekstualizacji, uwzględniającej fakt negocjowania przez Newmana własnej pozycji w świecie sztuki w latach 60., by wreszcie w XXI wieku uznać status kulturowego tekstu „Newmana”, a zatem lekturowego efektu dopuszczalnej intruzji oraz manipulacji historycznym kształtem pola poświęconych jego sztuce dyskursów³¹. Jako autorski tekst kultury, powstający w rezultacie choreograficznej modulacji historyczno-artystycznych źródeł w ramach ponowoczesnego modelu recepcji, „Newman” okazuje się tricksterem progresywno-transcendentalnej narracji³².

» 28 Na tę kwestię zwraca uwagę Michel Leja. *Idem, Barnett Newman's Solo Tango, „Critical Inquiry”* 1995, vol. 21, no. 3 [Spring], s. 556-560.

» 29 S.K. Rich, *Bridging the Generation Gaps in Barnett Newman's „Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?”*, „American Art” 2005, vol. 19, no. 3 [Fall], s. 17.

» 30 *Ibidem*, s. 19.

» 31 Zob. A. Markowska, *Komedia sublimacji...*, s. 125.

» 32 Nad tym wątkiem zaczęłam pracować we wcześniejszym tekście. Zob. E. Jarosz, 'Newman': *Trickster in Every Sense of the Word!*, [w:] *Trickster Strategies in the Artists' and Curatorial Practice*, ed. A. Markowska, Polish Institute of World Art Studies, Warsaw-Toruń 2012, s. 189-195; na temat strategii brania w cudzysłów nazwisk mistrzów malarstwa zob. M. Bal,

Wyobrażonym miejscem kuratorskiego performansu dwudzielności malarstwa Newmana miałyby stać się Dyneburskie Centrum Sztuki Marka Rothki na Łotwie, ulokowane w budynku arsenału carskiej twierdzy³³. Podjęte tam kuratorskie działania miałyby pokazać opór stawiany przez tę młodą instytucję kolonizującemu zachodniemu dyskursowi potęgi i władzy, na który wydaje się czynić ją podatna jej architektoniczna oprawa. Wystawie rezygnującej z kosztownego pokazu oryginalnych obrazów amerykańskiego artysty towarzyszyć będzie idea otwarcia jego sztuki na partnerski dialog z twórczością artystów, w których lokowana była i jest emancypacyjna narracja mniejszości³⁴. W jednym skrzydle arsenału partnerką do tanga z „Newmanem” miałyby być Marina Ambamović, kojarzona z feministycznym wyzwoleniem kobiet w latach 70., w drugim Félix Gonzáles-Torres, którego sztuka uwzględnia dyskurs mniejszości homoerotycznych. Z jednej strony, chodziłoby o performowanie pułapek dyskursu emancypacyjnego w oparciu o dokumentację prac z wielkiej retrospektywnej wystawy artystki w MoMA Marina Abramović: *The Artist is Present* (2010), pozwalające ustrzec się lustrzanej powtórki Tego Samego – echa opresyjnego dyskursu w sztuce fallicznej artystki z Bałkanów, z drugiej o faktyczną transgresję w stosunku do dotychczasowych ograniczeń narracji modernistycznych. Oparciem dla przekroczenia stałaby się praca kubańskiego artysty *Untitled (Double Portrait)* (1991), składająca się z pliku białych kartek do wzięcia, z których każda pokryta została symetrycznie parą stykających się ze sobą, identycznych czarnych obrączek – symbolem homoseksualnej pary. Ponadto, dzięki współpracy teoretyczki sztuki z choreografką Magdaleną Przybysz, noszącą się z zamiarem opracowania choreografii dotyczącej malarstwa barwnego pola, skonstruowany miałby zostać również choreograficzny dyskurs Newmana w pracy z grupą lokalnych tancerzy/performerów³⁵. W projekcie wystawy bowiem nacisk kładziony ma być na relacje cielesne oraz czasowe, a także relacje pokazanych na wystawie obiektów z przestrzenią oraz kontekstem instytucji.

Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition, Cambridge University Press, New York and Cambridge 1991, s. 11.

» 33 Na etapie pisania tego artykułu status kuratorskiego przedsięwzięcia ma wyłącznie projektowy charakter. Wybór miejsca nie był również konsultowany z organizatorami Centrum Sztuki Marka Rothki w Dyneburgu.

» 34 Zob.: H. Foster, *Artysta jako etnograf*, [w:] *Powrót Realnego...*, s. 199-233.

» 35 W jednym z wywiadów artystka stwierdziła nawet: „Bardzo lubię obrazy Marka Rothki. Kiedy spoglądam na jego drogę od realizmu do narracji jakoś dobrze robi mi się na duszy. To duża sztuka tak się zatrzeć i umiejętnie rozplynać w kompozycji. Ta przyjemność skupienia się na paśmie wrażeń – moment, w którym liczy się tylko to jest porównywalny tylko z moją ulubioną wielogodziną grą w wyścigi samochodowe na symulatorach PlayStation. (śmiech)”. Zob. Magdalena Przybysz: z szumu informacyjnego wylania się tożsamość, [w:] A. Królicza, *Pokolenie Solo*. Choreografowie w rozmowach z Anną Króliczą, red. K. Lemańska, K. Steńczyk, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2013, s. 211.

Istotną motywacją powrotu tańca do recepcji Newmana, począwszy od styku nowoczesności i ponowoczesności, było przeformułowanie kategorii wzniosłości, która dla formacji amerykańskiego modernizmu wiązała się z dominującą kulturą składania ofiar z ojców i braci. W przypadku Newmana symboliczne ojcostwo, które stało się tematem jego wczesnego obrazu *Death of Euclid* (1947), dotyczyło nie tylko Euklidesa, ale także Pieta Mondriana, do którego czuł niechęć, dobrze znaną badaczom i badaczkom jego sztuki. Ponieważ postawa indywidualistyczna nie pozwalała przy tym mężczyznom dzielić się publiczną przestrzenią, zdobywaną przez nich w celu zaistnienia sztuki awangardowej w publicznych instytucjach, jej rewizja w nowym milenium, doprowadziła do zdefiniowania relacji między kulturowym tekstem „Newmana” a jego autorką jako tango z „Newmanem”. Na krańcach nowej temporalnej opowieści pojawiły się odważne kuratorskie strategie, wcielające zmianę utrwalonego scenariusza wystawienniczego malarstwa Newmana w projekt konkretnych praktyk. Przejście od projektu do fazy realizacji wymaga przebudzenia z chocholego tańca kontemplacji wielkich, zahibernowanych w dyskursie rynkowym obrazów Newmana. Być może właśnie tego typu propozycja decentralizacji zachodniego paradygmatu, wyrastająca z potrzeby przekroczenia ograniczeń nowoczesnego doświadczenia, pozwoli nam wyzwalać się z kompleksów w stosunku do zachodniego centrum? ●

