

Agnieszka Rejniak-Majewska

Katedra Historii Sztuki
Instytut Filozofii Uniwersytetu Łódzkiego

Przestrzeń, ciało i znaczenie w sztuce minimalistycznej – interpretacje¹

Zarówno przez artystów, jak i krytyków minimalizm postrzegany jest często jako punkt zwrotny na mapie modernistycznej sztuki, jako tendencja przełamująca formalistyczne kryteria wartościowania, związane z autorytetem naczelnego amerykańskiego krytyka sztuki doby powojennej – Clementa Greenberga. Twórczość minimalistów lat 60. XX wieku² podważała podtrzymywany przez Greenberga paradygmat czysto wizualnej relacji widza i obrazu, który wykluczał zarówno bardziej cielesny rodzaj zaangażowania odbiorcy, jak też udział znaczącego i znaczeniową mediację. Greenbergowskie rozumienie odbioru sztuki jako doświadczenia formy, wolnego od zewnętrznych, treściowych odniesień (określanych przezeń mianem „literatury”) i praktyczno-życiowych uwarunkowań, miało swe ugruntowanie w estetycznej tradycji formalizmu – nawiązywało do Kantowskiego postulatu „bezinteresowności” i powszechności smaku. Malar-

¹ Tekst ten jest fragmentem pracy doktorskiej „Problem racjonalności sztuki w twórczości artystycznej i dyskursie teoretycznym późnego modernizmu i postmodernizmu”, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. G. Sztabińskiego w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, której obrona odbyła się w 2004 roku. Recenzentami pracy byli prof. dr hab. A. Zeidler-Janiszewska i prof. dr hab. R. Kubicki. Nieznaczne zmiany w niniejszym tekście podyktowane były koniecznością dostosowania go do potrzeb odrębnej publikacji.

² Nazwa minimalizm w odniesieniu do sztuk plastycznych weszła w użycie w 1967 roku dla określenia tendencji skrajnej redukcji i prostoty, widocznej w twórczości kilku młodych artystów: Donalda Judda, Roberta Morrisa, Carla Andre, Dana Flavina, Sol LeWitta. W ich pracach wyeliminowana została „obecność artysty” w dziele, przejawiająca się w indywidualnym stylu i ekspresji; twórcy tego kierunku często wykorzystywali gotowe prefabrykaty (np. płyty z różnych materiałów czy, jak Dan Flavin, świetlówki) bądź zamawiali przemysłowe wykonanie zaprojektowanych form. Twórczość minimalistów, z którą łączono też takie pojęcia jak „podstawowe struktury” (wystawa *Primary Structures*, Jewish Museum 1966), „malarstwo systemowe” (wystawa *Systemic Painting*, Guggenheim Museum, 1966) czy *ABC Art* (B. Rose), w wielu aspektach wydaje się przedłużeniem nurtu abstrakcji geometrycznej, ale jest też ważnym ogniwem w rozwoju sztuki instalacji. Zob. M. Hussakowska, *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat 60-tych*, Kraków 2003.

stwo modernistyczne, koncentrując się, zdaniem Greenberga, podobnie jak inne sztuki na właściwych sobie środkach (medium), apelować miało do wykształconego kulturowo i zmysłowo wyspecjalizowanego („czysto optycznego”) sposobu postrzegania³. Sztuka minimalistyczna natomiast zmierzała do zakwestionowania wyłączności tego rodzaju ukierunkowanej estetycznej percepcji, jak również całościowego charakteru dzieła jako niezależnej „znaczącej formy” (*significant form*), obdarzonej „wewnętrzną”, nieprzekazywalną treścią.

„Przełomowość” minimalizmu dotyczy bardziej świadomości czy „wrażliwości” artystycznej niż zewnętrznego kształtu samych realizacji. W porównaniu bowiem z równoległymi w czasie działaniami Fluxusu, pop-artem czy happeningiem prace minimalistów mogą się wydawać kulminacją purystycznej, geometrycznej tradycji modernistycznej sztuki, a zatem częścią popieranego przez Greenberga, „zimnego” nurtu modernizmu. Minimalizm, jak sugeruje Hal Foster, można widzieć jako paradoksalną konsekwencję Greenbergowskiej koncepcji modernizmu, z takimi jej wyznacznikami jak bezpośredniość medium, opanowanie ekspresji, formalna redukcja. Zdaniem Fostera minimalizm wypełnił formalistyczny model modernizmu i zerwał z nim zarazem⁴. Wizualne podobieństwo minimal-artu do sztuki, która wpisywana była w teoretyczne ramy „formalistycznego modernizmu”, pozwalało na wyraźniejsze uświadomienie zarówno owych ram, jak i następujących przemian. W realizacjach minimalistycznych elementarny charakter użytych form, ich multiplikacja i przestrzenne rozdysponowanie sprawiały, że ich percepcja stawała się mniej skupiona na przedmiocie, a w większym stopniu refleksyjna⁵. Oznaczało to wyjście poza ramę modernistycznego obrazu, odrzucenie – jak pisze Foster – „bezpiecznej, suwerennej przestrzeni sztuki formalnej”⁶. Z jednej strony otwierało to wymiar złożonego fenomenologicznie, refleksyjnie podwójonego doświadczenia, z drugiej uczulało na realizowaną w dziełach koncepcję i operacje pojęciowe. Zwracał na to uwagę Joseph Kosuth, uznając minimalizm za istotną część tradycji sztuki konceptualnej:

ważnym aspektem – jeśli chodzi o tzw. minimalizm – było to, iż nie był on ani malarstwem, ani rzeźbą, ale po prostu sztuką. Ten ostatni etap trajektorii formalizmu nie pozwalał nam już patrzeć gdzie indziej jak na zewnątrz: najpierw na fizyczne, a następnie filozoficzne, kulturowe, instytucjonalne i polityczne konteksty, [które] [...] stały w centrum naszej pracy⁷.

³ Zob. mój tekst *Pojęcie modernizmu i koncepcja smaku estetycznego w krytyce Clementa Greenberga – polemiki i rekonstrukcje*, „Kultura Współczesna” nr 2, 2005.

⁴ H. Foster, *The Crux of Minimalism*, w: tenże, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge Mass., London 1996, s. 35.

⁵ *Ibidem*, s. 36.

⁶ *Ibidem*, s. 35.

⁷ J. Kosuth, *Painting vs art vs culture (or, why you can paint if you want to, but it probably won't matter)*, „The Fox” nr 2, 1975, przedruk: J. Kosuth, *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966–1990*, ed. G. Guercio, The MIT Press, Cambridge, Mass., London 1991, s. 90.

I. Bezpośrednie doświadczenie a kognitywny wymiar percepcji

Prostota i powtarzalność elementów w pracach minimalistycznych zwracała uwagę na ich „dosłowny” (*literal*), przedmiotowy charakter⁸. Frank Stella, uważany za jednego z prekursorów minimalizmu, mówił o swoich obrazach, pokrytych równomiernie równą szerokości czarnymi pasami: „wszystko, co można tutaj zobaczyć, jest tutaj” – „to, co widzisz, jest tym, co widzisz”⁹. We wstępie do katalogu jego wystawy Carl Andre pisał:

Sztuka unika tego, co niekonieczne. Frank Stella uznał za konieczne, by malować pasy. W jego malarstwie nie ma niczego więcej. Frank Stella nie jest zainteresowany ekspresją ani wrażliwością. Jest zainteresowany niezbędnikami malarstwa. Symbole to wymieniane między ludźmi liczmany. Malarstwo Franka Stelli nie jest symboliczne. Jego pasy to ścieżki pędzla na płótnie. Te pasy prowadzą tylko do malarstwa¹⁰.

Malarstwo staje się więc całkowicie autoreferencyjne: pozbawione zewnętrznych odniesień, niczego nie wyraża¹¹. Sama jednak redukcja do tego, co „dane”, okazuje się sytuacją niejednoznaczną i paradoksalną. Niektórzy krytycy, pisząc o oczyszczeniu i zamierzonej monotonii tych prac, łączyli je z poszukiwaniem stanów kontemplacyjnych – w duchu cieszącej się rosnącym zainteresowaniem filozofii *zen*. Barbara Rose, pisząc o realizacjach Dana Flavina i La Monte Younga, wiązała je z dążeniem do zaprzeczenia *ego* i indywidualnej osobowości, do osiągnięcia „na wpół hipnotycznego stanu czystej świadomości, jakiego poszukiwali wschodni mnisi, jogini, i mistycy Zachodu, jak Mistrz Eckhart”¹². Interpretacja ta nie wyczerpuje jednak kwestii swoistości tej sztuki; równie istotna w jej sposobie oddziaływania wydaje się zauważalna rola organizującej układ

⁸ Jak pisała Rosalind Krauss, minimalizm, podobnie jak pop-art, traktował rzeczy jako „przedmioty gotowe” (*ready-mades*), z tą różnicą, że o ile dla pop-artu charakterystyczna była obrazowość i anegdota, to minimaliści wybierali formy abstrakcyjne. R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge Mass., 1988, s. 243.

⁹ B. Glaser, *Questions to Stella and Judd*, (pierwotnie audycja radiowa: red. L. Lippard, WBAI-FM, NY, luty 1964, pt. *New Nihilism or New Art?*, opublikowana w „Art News”, wrzesień 1966), przedruk w: *Minimal Art. A Critical Anthology*, ed. G. Battcock, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1995, s. 158.

¹⁰ C. Andre, *Preface to Stripe Painting*, w: *Sixteen Americans*, kat. wyst., ed. Dorothy C. Miller, Museum of Modern Art, New York 1959, s. 76, podaje za *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists Writings*, ed. by K. Stiles and P. Selz, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1996, s. 124

¹¹ W przypadku Stelli dotyczy to jednak jedynie wizualnej postaci dzieł, z których formalną „czystością” kontrastowały niekiedy ich tytuły, odwołujące się do konkretnych miejsc, a także do pamięci historycznej, przez przywołanie nazistowskich sloganów: „Arbeit Mach Frei” (1958), „Podniesiony sztandar” (1958). Na temat relacji tych obrazów i tytułów w kontekście dyskusji na temat granic reprezentacji – zob. L. Saltzman, *Awangarda i kicz raz jeszcze. O etyce reprezentacji*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” nr 1–2, 2004, s. 208–210.

¹² B. Rose, *ABC Art*, w: *Minimal Art. A Critical Anthology*, op.cit., s. 296.

elementów koncepcji (systemu) oraz relacje zawiązujące się między artefaktem, otaczającą przestrzenią i ciałem oglądającego. Mając to wszystko na uwadze, należałoby powiedzieć – odwrotnie do stwierdzenia Stelli – nic nie jest tu „po prostu sobą”, nic nie jest w bezproblemowy sposób oczywiste.

We wstępie do katalogu wystawy *Systemic Painting* w Muzeum Guggenheima w 1966 roku, jednej z pierwszych imprez istotnych dla nobilitacji minimalizmu, Lawrence Alloway pisał, że w obrazach „systemowych” sposób użycia abstrakcyjnych form, ich powtarzalność, nadaje im charakter znakowy. W malarstwie Kennetha Nolanda i Elswortha Kelly widział do czynienia z permutacjami tych samych kształtów: wariacjami rombów, pasów czy centrycznie układających się kręgów. Kolejne obrazy Nolanda, powtarzające te same elementarne formy, wyraźnie należą do pewnego ciągu; inaczej zatem, niż zakładali twórcy ekspresjonizmu abstrakcyjnego – obraz nie jest czymś źródłowym, nowym początkiem bez poprzedników. Znaczenie nie jest tutaj dane w pojedynczym obrazie, ale ujawnia się w większej konfiguracji, stanowiącej zbiór obrazów. W tym przypadku to zależności syntaktyczne, zdaniem Allowaya, wyznaczają pewien porządek znaczenia w oparciu o logikę uszeregowania elementów, niezależnie od ich funkcji semantycznej.

Forma staje się tu znacząca nie dzięki niezwykłości czy niespodziance, ale ze względu na powtórzenie i rozwinięcie. Powracający obraz podlega ciągłej transformacji, destrukcji i rekonstrukcji; wymaga, by czytać go zarówno w czasie, jak w przestrzeni¹³.

Alloway zaznaczał, że system, rozumiany jako koncepcja pewnego zespołu form oraz zasady ich przekształceń, jest tworem arbitralnym, nie ma nic wspólnego z absolutnymi klasycznymi miarami, jakie dawniej kojarzone były z ideą uniwersalnego ładu. Wybrany porządek ma wyłącznie status ludzkiej propozycji:

System jest tak samo ludzki jak chłapięcie farbą, zwłaszcza gdy chłapanie przeradza się w rutynę¹⁴.

Analogiczne stwierdzenia pojawiały się w deklaracjach artystów: w wywiadzie udzielonym przez Franka Stellę i Donalda Judda Bruce Glaserowi Judd stwierdzał, że obaj używają prostych form, które nie sprawiają ani wrażenia ładu, ani nieładu¹⁵. Ścisły, z pozoru racjonalny charakter uporządkowań nie ma sugerować stałych, domkniętych całości o hierarchicznej strukturze. Zakorzenione w klasycznej tradycji europejskiej poszukiwanie ładu i zgodnej całości to antro-

¹³ L. Alloway, *Systemic Painting*, w: *Minimal Art. A Critical Anthology*, op. cit., s. 56. „Kręgi Nolanda – pisał Alloway – nawet jeśli tak chciał, nie mogą wymazać naszej utrwalonej i naturalnej wiedzy o innych systemach kół. Kręgi posiadają swą ikonografię; obrazy stają się motywami z historią. Sztuce abstrakcyjnej właściwa jest raczej obecność ukrytych, czy spontanicznie stosowanych obrazów ikonograficznych, niż przypisywana jej często czystość (*purity*) i autonomia”. *Ibidem*, s. 60.

¹⁴ *Ibidem*, s. 52.

¹⁵ B. Glaser, *Questions to Stella and Judd*, op. cit., s. 156.

pomofrizm, projektowanie na rzeczywistość zasad, które czynią ją dla nas przejrzystą. Świat tymczasem – mówił Judd – „jest w dziewięćdziesięciu procentach trafem i przypadkiem”¹⁶. W pracach Judda, będących ciągami jednakowych prostopadłościennych lub sześciennych elementów, umieszczonych pionowo na ścianie w równych od siebie odstępach, liczba członów ulegała zmianie w zależności od wymiarów pomieszczenia wystawowego – dany porządek nie był niczym z góry określonym; układ taki to tylko „jedna rzecz po drugiej”¹⁷.

Sposób uporządkowania nie zależy też od charakteru elementów – zasada organizacji (koncepcja) aplikowana jest niejako „automatycznie”, a nawet – jak w przypadku prac Judda – bez fizycznego udziału artysty. Swoistość tego postępowania staje się bardziej czytelna, gdy porównać je z twórczością artystów modernistycznych, np. Pieta Mondriana czy Wasyla Kandinsky’ego. Ci ostatni mieli przekonanie, iż analiza form i bezpośrednie z nimi obcowanie w procesie twórczym pozwala odkryć istniejące formalne i ekspresyjne prawidłowości – dostrzec ich ukryty, naturalny porządek. Prace teoretyczne, systematyzujące tego rodzaju analizy i obserwacje, jak *Punkt, linia a płaszczyzna* Kandinsky’ego, powstały dla potrzeb dydaktycznych, ale są też wyrazem wiary w możliwość lepszego rozumienia form i nauczania się takiego ich widzenia – łączącego czynniki intuicyjne, intelektualne i emocjonalne – które odkrywałoby właściwy im sens. Takie „substancjalne” pojmowanie znaczenia form plastycznych znamienne było dla wielu modernistów, sądzących, że przez użycie „czystych form” można „rozbić lustro pozorów” i dotrzeć do prawdziwego bytu bądź że „kierując się intuicją i przekonaniem, artysta stwarza [...] rzecz, która odpowiada właściwym, ostatecznym prawom natury”¹⁸. W poszukiwaniach Mondriana można z kolei mówić o odkrywaniu swoistej „logiki konkretności” – związanej z konkretnymi wizualnymi¹⁹. W konsekwencji – w jego praktyce twórczej rysowało się napięcie pomiędzy jednostkowością realności estetycznej a dążeniem do odkrycia uniwer-

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Zob. G. Stemmerich, *Minimal Art – Underlying Concepts*, w: *Minimal Maximal. Minimal Art and its Influence on International Art of the 1990.*, (kurator) Peter Frieze, Neues Museum Weserburg Bremen, Kunsthalle Baden-Baden, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela 1994, s. 25.

¹⁸ A. Gehlen, „Naturalność” nowoczesnego malarstwa, w: tenże, *W kręgu antropologii i psychologii społecznej. Studia*, przeł. K. Krzemieniowa, wstęp Z. Kuderowicz, Warszawa 2001, s. 138.

¹⁹ Zob. G. Sztabiński, *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych*, Łódź 1991, s. 49. Jak wskazuje autor, u Mondriana poszukiwanie tej logiki w kolejnych fazach jego twórczości przybrało dwie różne drogi: początkowo była to analiza zmysłowo dostępnej rzeczywistości dla odkrywania w niej elementów i stosunków podstawowych (immanentnie zawartej w niej logiki, „czystych relacji”), a później rozważania konkretnych, nieprzedstawiających elementów plastycznych, jakimi posługuje się malarz. Te proste elementy postrzegane były jako coś, co „nadaje się do myślenia”, pozwala na ustalanie podstawowych, coraz bardziej ogólnych opozycji.

salnych zasad – tej dwoistości jednak nie zamierzał się on wyżyć²⁰. Ostateczny „system”, „model” nigdy nie był przez niego ustalony jako zewnętrzny wobec realizacji²¹: określone były podstawowe elementy (linie, barwy), ale praca nad obrazem neoplastycystycznym polegała każdorazowo na ustalaniu relacji równowagi w oparciu o konkretne ekspresyjne oddziaływanie danych form – za każdym razem zaczynała się więc od nowa. Kryterium równowagi pozostawała dla Mondriana intuicja plastyczna, nie obliczenia, mimo że korzystał także z tradycyjnych matematycznych prawideł, jak zasada złotego podziału. Mondrian wykluczał mechaniczne stosowanie reguł: w jednym z jego dialogów czytamy:

Według neoplastycyzmu wszystko powinno być wyrażane za pomocą płaskich powierzchni i prostych linii. Bo rzeczywiście środki te pozwalają powiedzieć wszystko... ale mówić musi artysta²².

W odróżnieniu od tych modernistycznych poszukiwań „uniwersalnej prawdy konkretnego” minimaliści pojmowali reguły formalnego uporządkowania jako umowne, a same elementy traktowali na sposób dosłowny, jako czysto faktyczne i pozbawione głębszego znaczenia. Usiłowali raczej stwarzać sytuacje, w których u widza powstaje wrażenie, że rzeczy istnieją niezależnie od projektowanych na nie sensów, przypisywanych im cech oraz znaczeń²³. Podejście minimalistów nosiło znamiona swoistego nominalizmu: nacechowane było sceptycyzmem

²⁰ *Ibidem*, s. 50.

²¹ Być może należałoby tu uczynić wyjątek dla ostatnich obrazów Mondriana (*Broadway Boogie Woogie*, *Victory Boogie Woogie*), w których charakterystyczne dla wcześniejszych prac układy linearne i barwy wydają się być powtórzoną, a zarazem przekształconym motywem, sugerującym szybkość miejskiego rytmu życia i migotanie światła, wyrażającym nie tyle absolutną równowagę i spokój, co radość i ożywienie.

²² P. Mondrian, *Rzeczywistość naturalna i rzeczywistość abstrakcyjna (1919–1920)*, przeł. W. Juszcak, w: *Artyści o sztuce*, wybór i opracowanie E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 377.

²³ Jak pisał Allen Leepa w artykule *Minimal Art And Primary Meanings*: „Jeśli zapytamy artystów, jakie pytania podejmują lub problemy próbują rozwiązać, ich pierwsza odpowiedź brzmi »żadne«, ponieważ postawienie pytania lub sformułowanie problemu zakłada, *a priori*, możliwość tworzenia abstrakcyjnych pojęć, niezależnie od relacji percepcji z jej obiektem. Definicja zakłada możliwość czegoś absolutnego, co warunkuje i reguluje przyszłe percepcje i formy artystyczne. Nowa pozycja egzystencjalna artysty najlepiej chyba została przedstawiona u Alain Robbe-Grilleta: »Świat nie jest ani pełen znaczenia, ani absurdalny. Po prostu jest«. A. Leepa, *Minimal Art And Primary Meanings*, w: *Minimal Art. A Critical Anthology*, op. cit., s. 206. Cytowane zdanie pochodzi z tekstu A. Robbe-Grilleta *Pour un nouveau roman*. Zob. też A. Milecki, *Wokół powieści nowej. Eksperyment prozatorski Alain Robbe-Grilleta a filozofia fenomenologiczna*, „Przegląd Humanistyczny” nr 3–4, 1986. U Robbe-Grilleta swoista fenomenologiczna *epoque* – zawieszenie naturalnych sensów, sprawia, że rzeczy, wyalienowane z wszelkich relacji, stają się niezgłębianymi znakami „samych siebie”; minimalizm stwarza niekiedy analogiczne sytuacje „wyobcowania”, wówczas jednak większego znaczenia nabierają relacje pomiędzy obiektem, otaczającą przestrzenią i ciałem odbiorcy.

wobec poznawczych możliwości intuicji i syntezy²⁴, bliższe były mu natomiast zainteresowania analityczne. Wielokrotnie zwracano uwagę, że dla realizacji minimalistycznych znamienne jest właśnie napięcie pomiędzy koncepcją a rezultatem, między wiedzą a widzeniem, wyobrażeniem a doświadczaniem. Faktyczna realizacja, mimo kompletności uprzednio powziętej koncepcji, pozostaje ważna ze względu na ostateczną nieprzewidywalność fenomenologicznego rezultatu²⁵. „Dzieło minimalistyczne komplikuje czystość (*purity*) koncepcji przez złożoność percepcji – ciała w konkretnym miejscu i czasie”²⁶, pozorna prostota form i układów – jak pisał Morris – pociąga tu za sobą faktyczną percepcyjną złożoność²⁷.

Jeden z twórców minimalizmu, Robert Morris, zauważał, że percepcja przedmiotu zależy nie tyle od samego obiektu, co jest funkcją przestrzeni, oświetlenia i punktu widzenia patrzącego:

tylko jeden aspekt pracy ma charakter bezpośredni i natychmiastowy – uchwycenie *gestaltu*. Doświadczenie dzieła w sposób konieczny istnieje w czasie²⁸.

Podkreślając procesualny charakter percepcji, Morris stwierdzał, że szczególnie w przypadku obiektów trójwymiarowych „nawet ich najbardziej stała właściwość – kształt – nie pozostaje niezmienna”.

To widz nieustannie zmienia ów kształt, zmieniając swoją pozycję względem dzieła. Paradoksalnie, siła uchwytywanego *gestaltu* pozwala, by świadomość tego faktu stała się w moich pracach silniejsza niż w dawniejszej rzeźbie. Barokowa figura z brązu jest z każdej strony inna. Podobnie jest z sześcianem o wymiarach 6 stóp. Utrwalony w umyśle stały kształt sześcianu, którego widz nigdy bezpośrednio nie doświadcza, jest rzeczywistością, na którą nakładane są faktyczne zmienne widoki perspektywiczne. Obecne są tu dwa odrębne czynniki: znana stała i doświadczana zmienna. Takie doświadczenie nie pojawia się w przypadku barokowego brązu²⁹.

W obiektach Morrisa z połowy lat 60. XX w., będących prostymi bryłami geometrycznymi, wykonanymi w dużej skali, widz ma do czynienia z silnymi *gestaltami* i redukcją wewnętrznych relacji kompozycyjnych. Owe, jak je nazywał Morris, *unitary forms*, ustanawiają jednak w zamian innego typu relacje:

²⁴ Pojęcia nominalizmu w analogicznym kontekście używa Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to Readymade*, trans. Dana Polan, Minneapolis 1991.

²⁵ Stemmerich, *Minimal Art...* op.cit., s. 25–26.

²⁶ Foster, *The Crux of Minimalism*, op.cit., s. 40.

²⁷ *Ibidem*, s. 36.

²⁸ R. Morris, *Notes on Sculpture*, („Artforum”, część I, luty 1966; część II, październik 1966), przedruk w: *Minimal Art. A Critical Anthology*, op.cit., s. 234. Można zauważyć, że pojęcia *gestaltu* Morris używa tu w sposób niezgodny z właściwym sensem, jaki nadała mu psychologia percepcji – traktuje je jako synonim faktycznej budowy przestrzennej, w przypadku prostych brył geometrycznych łatwo uchwytnych, a nie zmiennego kształtu postrzeżeniowego.

²⁹ *Ibidem*.

„[...] relacje są przeniesione na zewnątrz dzieła i stają się funkcją przestrzeni, światła i pola widzenia widza”³⁰. W konsekwencji świadomość siebie widza jako istniejącego w tej samej przestrzeni, co dzieło, jest silniejsza niż w przypadku dawniejszej rzeźby, z jej rozczłonkowaniem i skomplikowaniem bryły. Jest się bardziej niż wówczas świadomym, że relację ustanawia się samemu, gdy ogląda się obiekt ze zmiennych pozycji, w zróżnicowanych warunkach oświetlenia i przestrzennych kontekstach. Silny *gestalt* i większe wymiary są też, zdaniem Morrisa, „jednym z koniecznych warunków wyeliminowania intymności”³¹ w kontakcie z obiektem, gwarantują one, że odbiorca nie zapomni o własnej obecności i kontekście sytuacyjnym.

Chcę stworzyć sytuację, w której ludzie będą bardziej świadomi raczej siebie i własnego doświadczenia niż jakiejś wersji mojego doświadczenia³².

Wskazywanie „przestrzeni bezpośredniej” (*literal space*), zamiast tworzenia odrębnej wyobrazeniowej przestrzeni dzieła, to najbardziej znamienita cecha minimalizmu³³. O ile nawet pojedynczy ślad malarski na płótnie wytwarzać może wokół siebie, wewnątrz ram obrazu, pewną iluzijną przestrzeń, tutaj wydobywana jest inna jakość, związana z refleksyjnym postrzeżeniem relacji między przestrzenią realną, w której znajdujemy się my sami, a przestrzenią iluzijną generowaną przez formy; ta ostatnia jest wówczas automatycznie podważana i uwydatniona zostaje konkretno-materialny charakter elementów³⁴. Aktywizując tło – ścianę,

³⁰ *Ibidem*, s. 228, 232–233.

³¹ *Ibidem*, s. 233.

³² Z listu do Michaela Comptona, 5 maja 1971, cyt. za J. Bird, *Minding the Body: Robert Morris's 1971 Tate Gallery Retrospective*, w: *Rewriting Conceptual Art*, ed. M. Newman, J. Bird, London 1999, s. 97.

³³ G. Stemmrich, *Minimal Art...*, *op.cit.*, s. 24.

³⁴ W malarstwie modernistycznym także uwydatniany był konkretny charakter elementów, ich fizyczna bezpośredniość. Mimo dążenia do wyeliminowania iluzji formy te stanowiły jednak autonomiczny porządek dzięki płaszczyźnie wyodrębniającej je od realnego otoczenia. Przykładem tego mogą być obrazy Mondriana, w których zrezygnował on z tradycyjnej ramy i dokonał odwrócenia relacji: rama jest w nich przestrzennie cofnięta w stosunku do płaszczyzny obrazu. „Zauważyłem – pisał – [...] że obramowanie tworzy wrażenie trzech wymiarów. Stwarza ono iluzję głębi, wziąłem zatem ramę z prostego drewna i umieściłem obraz na niej. W ten sposób nadałem mu bardziej realne istnienie”. Z listu do Jamesa Sweeney, 1943, cyt. za J.C. Lebensztejn, *Starting out from the Frame (vignettes)*, w: *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, ed. by Peter Brunette, David Wills, Cambridge University Press, 1994, s. 135. Dzięki temu zabiegowi, jak pisze Lebensztejn, obraz Mondriana staje się „fragmentaryczną płaszczyzną, odsłaniającą istotę uniwersum, otwartą na zewnątrz”, a nie odizolowaną od otoczenia i zamkniętą jak tradycyjne dzieło malarskie (*ibidem*, s. 134–135). Obraz nie tylko wskazuje tu jednak na swój przedmiotowo-materialny charakter: równocześnie jego płaszczyznowe podziały zdają się oczekiwać rozwinięcia, kontynuacji we wszystkich kierunkach, poza ograniczoną płaszczyzną płótna.

przestrzeń muzealnego wnętrza i wszystko, co ją wypełnia, minimal-art zaprzeczał pojęciu dzieła jako zamkniętej całości formalnej i wyobrazeniowej.

Pisząc o antyiluzjonistycznym charakterze obiektów minimalistycznych, Rosalind Krauss kojarzyła go z antyidealistycznym i antykartezjańskim stanowiskiem, pokrewnym w jej przekonaniu fenomenologii Maurice Merleau-Ponty'ego³⁵. Minimalizm, jej zdaniem, zwracając uwagę na konkretne doświadczenie przestrzeni oraz na pozycję widza, sprawia, że znaczenie staje się „funkcją powierzchni” – tworzy się ono w bezpośrednim, cielesnym i czasowym doświadczeniu, powstaje przez elementarne podziały przestrzeni³⁶. Zdaniem Rosalind Krauss obiekty minimalistyczne w swoich teoretycznych implikacjach przeczą samoistnemu istnieniu „ja” psychologicznego – jako zawsze pełnego znaczeń, poprzedzających kontakt z zewnętrznym światem³⁷. Tradycyjna przestrzeń obrazowa, według Krauss, była odpowiednikiem Kartezjańskiego pojęcia przestrzeni umysłu jako trwałego podłoża konstytuujących się wyobrażeń.

W różnych odmianach iluzjonistycznej przestrzeni: czy to będzie siatka klasycznej perspektywy, atmosferyczne kontinuum pejzażu, czy nieokreślona głębia abstrakcji geometrycznej [...], przestrzeń stanowi warunek widzialności elementów obrazu – pojawiających się w nim figur, przedmiotów. Zakładamy, że podłoże (tło) poprzedza je, a nawet kiedy figury są na nim umieszczone, wyobrażamy sobie nadal, że podłoże „rozciąga się” (*continues*) za nimi, służąc im jako podstawa³⁸.

Przestrzeń funkcjonuje wówczas jako forma poprzedzająca wiedzę o znajdujących się w niej przedmiotach oraz wszelkie relacje i rozróżnienia. Podobne „idealistyczne” założenia Krauss dostrzega w tradycji konstruktywistycznej, w której – jak twierdzi – nastąpił „tryumf operacji formalnych, logicznych nauk ścisłych nad materią, chrzest obiektu w eterze rozumu”³⁹. Obiekt w swojej logicznej konstrukcji miał być przede wszystkim rzeczą przejrzystą dla my-

³⁵ Krauss, *Sense and Sensibility. Reflection on post '60s sculpture*, „Artforum”, listopad 1973, s. 46, 50. Krauss, inspirując się ujęciem Merleau-Ponty'ego, mówi o „antykartezjanizmie” sztuki minimalistycznej, choć jej charakterystyka nowego paradygmatu, polegającego na ucieleśnieniu podmiotu percepcji jako zerwania z koncepcją poprzedzającej doświadczenie, czystej „przestrzeni umysłu”, jest zarazem krytyką Kantowskiego ujęcia przestrzeni jako apriorycznej formy zmysłowości. O „antydealizmie” minimal-artu w podobny sposób pisze też Hal Foster i Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge, Mass., London 1993, s. 17, 154–155.

³⁶ Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, op.cit., s. 262–270, oraz *idem*, *Sense and Sensibility*, op.cit., s. 48–50.

³⁷ *Ibidem*, s. 46.

³⁸ *Ibidem*, s. 49. Zob. też M. Jay, *Nowoczesne władze wzroku*, przeł. M. Kwiek, w: *Przestrzeń, filozofia, architektura. Ośiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań 1999, s. 82–83.

³⁹ R. Krauss, *Richard Serra – rzeźba*, w: *Serra*, kat. wyst. (kurator: A. Rottenberg), Zachęta, Warszawa 1994, s. 26.

śli, a więc w założeniu był on „widziany znikąd”, z perspektywy bezcielesnej, „boskiej”⁴⁰. Realizacje minimalistyczne natomiast, zdaniem Krauss, w zdecydowany sposób podają w wątpliwość takie rozumienie przestrzeni: dzięki swej skali oddziałują one samą swoją fizyczną obecnością, ponadto też, aby wytworzyć sobie o nich pojęcie, widz potrzebuje przejść między elementami lub dookoła nich: „w grze perspektyw [...] geometrie abstrakcyjne ulegają ciągłej redefinicji za sprawą widzenia związanego z miejscem”⁴¹. W rezultacie „przestrzeń zostaje uznana za funkcję czasu i *vice versa*”⁴². Sytuacja ta ilustruje niejako tezy Merleau-Ponty’ego na temat konstytutywnego spłotu, powstającego między światem a świadomością – zwraca uwagę na to, iż rzeczy nie są efektywnie dane w percepcji, ale przez nią współtworzone. Wykorzystując związki między widzącym i widzianym, i akcentując je, rzeźba minimalistyczna wywołuje ostrzejszą świadomość otoczenia jako otoczenia, rzeźby i widza⁴³. Przyczynia się do tego swoista oscylacja pomiędzy dosłownym sposobem dania przedmiotów a percepcyjnym angażowaniem odbiorcy. W *Specific Objects* Judda powstające na wykonanych z aluminium lub pleksiglasu prostopadłościanów refleksy i odbicia tworzą złożone, swoiście iluzyjne i malarskie efekty, ale iluzjonizm ten „nie kwestionuje przedmiotowego charakteru dzieła, lecz potwierdza go, zwracając uwagę na wizualną naturę obiektu i naszą percepcję”⁴⁴. Z kolei w realizacjach Dana Flavina, będących instalacjami barwnych świetlówek przemysłowych, ułożonych w przejrzysty sposób w pustych wnętrzach, powstaje wrażenie pewnej świetlnej przestrzeni. Sposób wzajemnego rozmieszczenia świetlówek jest prosty i oczywisty, ale sam efekt już taki nie jest, trudno go zobiektywizować. „Światła Flavina – pisał Mel Bochner – nie da się opisać inaczej niż jako *przestrzeni*, jeśli przestrzeń rozumieć jako *medium*. Flavin ‘wypełnia’ przestrzeń, proporcjonalnie do tego, jak ją oświetla”⁴⁵. Odbiorca ma wrażenie poruszania się w świetle, jakby w czymś wółmaterialnym. Ponieważ światło to pozostaje warunkiem widzenia (w pomieszczeniu nie ma innych źródeł światła), jest to jednocześnie wrażenie bycia *wewnątrz widzialności*, odwrotne do sytuacji, gdy widzenie rzeczy przypisujemy naszej podmiotowej zdolności widzenia⁴⁶. Jak pisał inny z twórców minimalizmu, Carl Andre: „Podstawowy błąd inteligencji plastycznej polega na pomyleniu widzialności rzeczy z naszą zdolnością ich widzenia”⁴⁷. Podobnie jak

⁴⁰ *Ibidem*. (Por. *idem*, *Passages...* *op.cit.*, s. 58).

⁴¹ Richard Serra..., *op.cit.*, s. 25.

⁴² *Ibidem*, s. 29.

⁴³ Stemmrich, *Minimal Art...*, *op.cit.*, s. 27.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 25.

⁴⁵ M. Bochner, *Serial Art, Systems, Solipsism*, („Arts Magazine”, lato 1967), wersja zmodyfikowana w: *Minimal Art. A Critical Anthology*, *op.cit.*, s. 99.

⁴⁶ G. Stemmrich, *op. cit.*, s. 28.

⁴⁷ Carl Andre/Hollis Frampton: *12 Dialogues 1962–63*, ed. by B. Buchloh, Halifax/New York 1980, s. 70. Podają za Stemmrich, *op.cit.*, s. 28.

w przypadku Flavina: „minimalne”, jeśli chodzi o nasycenie bodźców, oddziaływanie prac Andre zdaje się „wyprzedzać” świadomą, ukierunkowaną na dzieło percepcję. Jedną z jego realizacji, wielokrotnie w różnych wariantach powtarzana, składa się z płasko połączonych na podłodze metalowych płyt, ułożonych we wzór regularnej kraty. Płyty te mogą zostać przez widza w ogóle niezauważone. Niekiedy zwiedzający mogą po nich chodzić, a więc nie tylko je widzą, ale doświadczają ich na inne sposoby, wyczuwając np. pod stopami różnice między materiałami, z jakich wykonane są poszczególne płyty. Samo „położenie” rzeźby, przez poczucie analogii do ciała ludzkiego, wzmacnia odczucie jej fizycznej obecności. Percepcja wydaje się tu rezultatem energetycznej obecności przedmiotów, ich oddziaływania na nas⁴⁸. W pracach stworzonych na zasadzie serialnych powtórzeń i niehierarchizowanej przestrzennej aranżacji, posługujących się neutralnymi wizualnie formami, brak skupiającego uwagę centrum i uprzywilejowanej perspektywy widzenia:

widz nie ma miejsca, z którego mógłby widzieć wszystko, co się dzieje. Nie jest prowadzony do punktu, w którym części zyskują równowagę, nie ma tu „gry w policjanta” i prowadzenia wzroku oglądającego poprzez kompozycję⁴⁹.

Jest on zdany na samego siebie, jeśli chodzi o wybór odpowiedniego sposobu oglądania pracy, a to czego doświadczy i co zapamięta, nie uzyskuje całościowego i wyczerpującego charakteru, ponieważ nie ma takiego idealnego punktu, w którym zbiegałaby się wielość momentów dzieła. Widz – pisze Lee – „nie przychodzi do muzeum po to, by zabrać ze sobą statyczny pamięciowy obraz pracy, ale by jej doświadczyć – w tym sensie *idea* jest rozpuszczona w złożoności doświadczenia”⁵⁰ – niemożliwe jest uzyskanie naocznego obrazu całości.

II. Krytyczne rewizje: estetyka i retoryka minimalizmu

Ponieważ minimalizm w krótkim czasie zdominował obieg galeryjny i stał się sztuką „muzealną”, a także przedmiotem zainteresowania akademickiej krytyki, można było w nim widzieć twórczość idealnie wpisującą się w struktury instytucjonalne. Krytycznie pisał na ten temat Harold Rosenberg, twierdząc, że w odróżnieniu od dotychczasowych odmian awangardowej twórczości minimalizm to sztuka dla sztuki – mimo swego dążenia do nowości i zaskoczenia

⁴⁸ Prace Richarda Serry, przez uwidocznienie wzajemnego podpierania się czy opierania o coś elementów, wydobywały cielesne skojarzenia, związane z ciężarem, dążeniem do utrzymania równowagi i pionu. Sam artysta mówił: „Praca nie dotyczy optyki, lecz raczej pola sił generowanego w taki sposób, że przestrzeń postrzegana jest fizycznie, nie optycznie”. Serra, *Interviews, 1970–1980*, Yonkes, The Hudson River Museum, New York 1980, s. 61–62, cyt. za Serra, *op.cit.*, s. 21.

⁴⁹ D. Lee, *A Systematic Reverie from Abstraction to Now*, w: *Minimal Art. A Critical Anthology*, *op. cit.*, s. 198. Analogiczne uwagi u Krauss, *Passages...*, *op. cit.*, s. 243 i n.

⁵⁰ Lee, *op.cit.*, s. 198.

pozbawiona jakichkolwiek dążeń emancypacyjnych i utopijnych. Rosenberg uważał, że kierunek ten odzwierciedla nową sytuację sztuki, w której przestała być ona aktywnością bohemy, a stała się profesjonalną specjalnością, wykładaną na uniwersytetach, dyskutowaną w prasie, subsydiowaną przez rząd⁵¹.

Minimalistyczne formy, „uparcie zamknięte (*criptic*), regularne, istniejące z chłodną powagą”⁵², kojarzone były też niekiedy z bezosobową retoryką władzy i dominacji⁵³. Zwłaszcza prace Donalda Judda – „intensywnie działające, jasne i mocne” formy⁵⁴, z ich perfekcyjnym przemysłowym wykonaniem, wysokiej jakości obróbką materiałów i wygładzonymi powierzchniami, zdawały się nieść echo ideałów współczesnej techniki. Zdaniem Charlesa Reeve, Judd nieświadomie odwoływał się w swoich realizacjach do tych samych kodów, co nowoczesny design, zwłaszcza urządzeń *high tech*. Dążąc do obiektywizmu i określoności środków, Judd „wziął aurę neutralności za ich naturę i sądził, że jest ona odpowiednia dla stworzenia fenomenologicznie stabilnego obiektu artystycznego”, pozbawionego zewnętrznych odniesień. Tymczasem „neutralny” wygląd i prostota wybranych przez niego form i materiałów były w rzeczywistości pochodną języka współczesnego przemysłu, nosiły te same wyróżniające znaki bogactwa, siły, kontroli⁵⁵. Paradoks, który ukazuje Reeve, polegał na tym, że traktując medium swoich prac jako obiektywne i istniejące jak gdyby poza czasem – w przeciwieństwie do silnie naznaczonego własną historycznością malarstwa, Judd mimo woli wpisał w swoje realizacje historyczne kody, łączące je ściśle z czasem i miejscem, w którym powstały⁵⁶. Patrząc na minimalizm z perspektywy lat 90. XX wieku, jeden z kontynuatorów tradycji minimalistycznej i conceptualnej, Felix Gonzalez-Torres, stwierdza: „rzeźby minimalistyczne nie stanowiły nigdy »podstawowych struktur«, były strukturami pełnymi różnych znaczeń” – mogły wzbudzać skojarzenia ze znanymi przedmiotami czy sytuacjami⁵⁷. We współczesnych kontynuacjach minimalizmu, zaprezentowanych chociażby przez orga-

⁵¹ H. Rosenberg, *Defining Art*, „The New Yorker”, 25 lutego, 1967, w: *Minimal Art. A Critical Anthology*, *op.cit.*, s. 303.

⁵² M. Friedman, *The Nart-Art of Donald Judd*, „Art&Artists” vol. 1, no. 11, luty 1967, s. 59–60. cyt. za Ch. Reeve, *Cold Metal: Donald Judd's Hidden Historicity*, „Art History” no. 4, grudzień 1992, s. 491.

⁵³ A. Chave, *Minimalism and the Rhetoric of Power*, „Art in America”, styczeń 1990. Argumenty przeciwne przytacza D. Abramson, *Maya Lin and the 1960s. Monuments, Time Lines, and Minimalism*, „Critical Inquiry” vol. 22, lato 1996.

⁵⁴ D. Judd, *Specific Objects*, w: *Theories and Documents...*, *op.cit.*, s. 116.

⁵⁵ Ch. Reeve, *op.cit.*, s. 499. Autor odwołuje się tu do Baudrillarda i jego uwag dotyczących funkcjonalności oraz związanej z nią prostoty i oszczędności – jako kulturowego kodu. Wygląd funkcjonalny, jak twierdzi, nie jest przejrzystym obrazem praktycznej „natury” rzeczy, ale stanowi kod „naturalnego dowodu”. J. Baudrillard, *The Critique of the Political Economy of the Sign*, transl. Ch. Levin, St Louis 1981, s. 158.

⁵⁶ Ch. Reeve, *op.cit.*, s. 486

⁵⁷ *Ad Reinhardt, Joseph Kosuth, Felix Gonzalez-Torres, Symptoms of Interference. Conditions of Possibility*, Academy Editions, London, 1994, s. 93.

nizatorów wystawy *Minimal/Maximal* w 1994 roku, ów potencjał semantyczny jest wyraźnie uwzględniany – minimalistyczna estetyka łączy się z metaforycznością, z odniesieniami do cielesnych i egzystencjalnych doświadczeń lub z aluzjami politycznymi. Odwrót od chłodnej abstrakcji minimalizmu w kierunku twórczości bardziej ekspresyjnej, zwracającej uwagę na materialność i ślady procesu powstania form, zauważany był już na przełomie lat 60. i 70. XX wieku – i określany mianem postminimalizmu. Wybór materiałów „ubogich”, plastycznych, ewokujących skojarzenia z organicznością i ciałem (lateks, włókno szklane, ołów), charakterystyczny m.in. dla twórczości Ewy Hesse i Richarda Serry, mimo zachowania typowych dla minimalizmu prostych modułów form i antyiluzjonizmu kierował uwagę na to, co ludzkie, kruche, przemijające. Wyraźniejsza stała się materialna struktura obiektów, ujawniająca ślady formowania lub naturalnego niszczenia i rozpadu⁵⁸. Pojawiły się prześmiewcze nawiązania do abstrakcyjnej geometrii minimalizmu, jak na przykład w realizacji Rosemarie Trockel (*Freude*, 1988), w której wykorzystała ona regularną modernistyczną kratę jako schemat kompozycji haftu krzyżkowego z powtarzającym się motywem żagliówek. Powaga i chłód modernistycznej abstrakcji, osiągającej w minimalizmie swoje apogeum, zderzona została przez nią z tym, co „rzemieślnicze”, domowe i prywatne, „naiwne” dekoracyjne i ikoniczne – czyli z tym wszystkim, co zostało odrzucone przez modernistyczne kanony i wyparte przez przemysłową modernizację.

Jak zauważa Hal Foster, minimalizm, wnosząc do sztuki nowe zainteresowanie ciałem i percepcją, w sposobie ich rozumienia wciąż pozostawał jeszcze zakładnikiem pewnych abstrakcyjnych schematów: pojmował percepcję „podobnie jak fenomenologia, poniekąd poza historią, językiem, seksualnością i władzą”. Foster podkreśla, że sztuka minimalistyczna nie traktuje odbiorcy jako „usytuowanego w porządku symbolicznym, podobnie jak nie widzi w galerii czy muzeum narzędzia ideologii”⁵⁹. Także przestrzeń pojmowana w niej była jedynie w relacji do ciała, ruchu i materii przedmiotów, a więc jako społecznie i znaczeniowo neutralna⁶⁰. Konsekwencją tej abstrakcji i dekontekstualizacji w pracach

⁵⁸ B. Rose, *Post-minimalism*, w: *Sculpture*, vol. IV: *The Adventure of Modern Sculpture in the Nineteenth and Twentieth Century*, Taschen, Geneva, 1986, s. 266–269. Był to zwrot zwłaszcza w stosunku do „zimnej” abstrakcji Judda, o której Robert Smithson pisał: „Judd przekształcił przestrzeń w abstrakcyjny świat mineralnych form [...], [które] nie mają żadnego naturalnego odpowiednika”. R. Smithson, *Donald Judd*, (w: *7 Sculptors*, Philadelphia Institute of Art, 1965), podaje za: *Minimalism*, ed. J. Meyer, London 2000, s. 211.

⁵⁹ H. Foster, *The Crux of Minimalism*, *op.cit.*, s. 43

⁶⁰ D. Crimp, *Introduction*, w: tenże. *On the Museum's Ruins*, *op.cit.*, s. 17, oraz w tym samym tomie: *Redefining Site Specificity*, s. 154–155. Podobnie pisze Stephan Schmidt-Wulffen: „minimalizm pokazał, że dzieło nie jest skończoną całością formy i znaczenia, ale płynną kreacją, której podtrzymanie wymaga, oprócz udziału artysty, także partycypacji odbiorców i warunków prezentacji” – otworzył drogę twórczości *site-specific*, zwracając się ku kontekstualizmowi, nadal jednak w sposób „idealistyczny”. S. Schmidt-Wulffen, *Forget Minimalism*, w: *Minimal, Maximal*, *op.cit.*, s. 65.

minimalistów jest – paradoksalnie – postawienie podmiotu percepcji w centrum doświadczenia⁶¹, tak iż refleksyjność, tj. uświadamianie pozycji odbiorcy, sprawia niekiedy wrażenie „zaprogramowanej, wręcz narzucanej”⁶² i pozbawionej treści. Jak zauważał Donald Kuspit, obiekty minimalistyczne „uczą nas, czym jest przestrzeń, światło i fizyczne doznania, tak jakbyśmy ich nigdy nie doświadczali wcześniej”⁶³, w swoistej „obsesji” oczywistością tego, co dane, „ignorując fakt, że percepcja nie jest nigdy czysta, ale umotywowana przez żywą intencję, która, choć niejasna, nadaje odczuciom znaczenie”⁶⁴. Robert Morris w swoich późniejszych artykułach także wyrażał się krytycznie o „purytańskim ikonoklazmie” minimalizmu lat 60. XX wieku, zmierzającego do „logicznej, racjonalnej demistyfikacji sztuki”⁶⁵. Minimalizm bowiem, zastępując „czysto optyczne” modernistyczne kanony odbioru bardziej cielesnym doświadczeniem „bezpośredniej przestrzeni”, pozostawał nadal – jak to określa Morris – „fenomenologicznym formalizmem”⁶⁶, ponieważ obstawał przy formalnej redukcji i abstrakcji, dążąc do wytworzenia sytuacji „modelowych”, niejako ilustrujących teoretyczne założenia fenomenologii percepcji. W tym sensie minimalizm pozostawał ograniczony, podobnie jak inspirująca go refleksja fenomenologiczna, przez te same założenia epistemologiczne, wyłączające „apetytywny” wymiar doświadczenia, związane z deerotyzacją ciała i pominięciem sfery wolicjonalno-efektywnej. Dlatego zapewne realizacje minimalistów okazały się nie tyle otwarciem doświadczenia sztuki: wyjściem poza modus kontemplacji zamkniętego w sobie, autonomicznego dzieła, co raczej nową ramą, generującą swoisty typ doświadczenia przestrzeni i refleksyjną świadomość własnej obecności widza.

Interesujące są także uwagi, jakie Rosalind Krauss – wcześniej zdecydowanie popierająca minimalizm swoją teoretyczną refleksją – czyni z perspektywy lat, korygując swoje dawniejsze oceny. W artykule *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum* (*Kulturowa logika muzeum w dobie późnego kapitalizmu*) pisze ona o wewnętrznym pokrewieństwie między minimalistycznym wzorcem bezpośredniego doświadczenia, wyzbytego kulturowych zapośredniczeń, „żywego cielesnego doświadczenia, pozbawionego balastu uprzedniej wiedzy” – a paradygmatem postmodernistycznej podmiotowości, sfragmentary-

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² G. Stemmerich, *Minimal Art...*, *op.cit.*, s. 25.

⁶³ D. Kuspit, *Authoritarian Abstraction*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” nr 1, 1977, s. 25.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 31.

⁶⁵ R. Morris, *Words nad Images in Modernism and Postmodernism*, „Critical Inquiry”, vol. 15, zima 1989, s. 344.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 343–344. Wynikało to z interpretacji fenomenologii Merleau-Ponty’ego, w której aspekt kulturowych i historycznych znaczeń pozostał właściwie zignorowany; jak twierdzi Norman Bryson, w ujęciu Merleau-Ponty’ego ciało jest rzeczywistością „pozaspołeczną” – traktowane jest jako centrum, z którego postrzegany jest świat – stale w percepcyjnej relacji zgodności między światem podmiotowym a przedmiotowym. Zob. N. Bryson, *The Gaze in the Expanded Field*, w: *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster, Seattle, 1988, s. 109–110.

zowanej i pozbawionej centrum, o którym pisał Fredric Jameson⁶⁷. „Antyidealizm” oraz „antykartezjanizm” minimalistycznej przestrzeni i bezpośredniego doświadczenia, o którym wcześniej wielokrotnie pisała w emancypacyjnym tonie, Krauss postrzega teraz jako prowadzący wprost w postmodernistyczną „hiperprzestrzeń” – pozbawioną głębi, historii i pamięci, przestrzeń permanentnego „tu i teraz”. Hiperprzestrzeń, zgodnie z charakterystyką Jamesona, jest antytezą „miejsca” – przestrzenią czystego widzenia, pozbawionego mentalnego „tła” w postaci utrwalonych pamięciowo sposobów porządkowania i orientacji⁶⁸. Jest to przestrzeń całkowicie homogeniczna, w odróżnieniu od przestrzeni topologicznej – zróżnicowanej aksjologicznie, zhierarchizowanej przez ludzkie potrzeby, siatki wzajemnie powiązanych miejsc. Pojęcie hiperprzestrzeni Jameson łączy z poczuciem alienacji ciała fenomenologicznego⁶⁹ oraz stanem „schizofrenicznego zanurzenia”⁷⁰, związanego z fragmentarycznością i intensywnością doznań. Według Krauss supernowoczesna, oczyszczona przestrzeń współczesnego (amerykańskiego) muzeum, idealna dla minimalistycznego abstrakcyjnego *environment*, „w miejsce dawniejszych emocji stawia nowe doświadczenie, które należałoby odpowiednio nazwać »intensywnością« – niezwiązane i bezosobowe odczucie, połączone ze szczególnym rodzajem euforii”⁷¹. Odrzucając klasyczną „egocentryczną” jaźń, odpowiadającą sztuce tradycyjnej⁷², minimal-art „w sposób nie intencjonalny, ale logiczny” modeluje, zdaniem Krauss, rozproszony podmiot, „którego polem doświadczenia nie jest już dłużej historia, lecz sama przestrzeń” – podmiot, na jaki w swojej strukturze „spektaklu” nastawione są instytucje komercyjne, w tym także muzea jako miejsca „przeżyć”⁷³.

Problem racjonalności sztuki w twórczości artystycznej i dyskursie teoretycznym późnego modernizmu i postmodernizmu Streszczenie rozprawy doktorskiej

Dotychczas w polskiej literaturze z zakresu nauk o sztuce podejmowane były zagadnienia „racjonalizmu” i „racjonalizacji” jako tendencji charakterystycznych dla określonych epok czy kierunków artystycznych, jak np. konstruktywizm. Niniejsza

⁶⁷ R. Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, „October” vol. 54, 1990, s. 12.

⁶⁸ F. Jameson, *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London and New York 1991, s. 115–124, (ten sam tekst zatytułowany *Spatial Equivalents: Postmodern Architecture and the World System*, w: *The States of 'Theory'. History, Art, and Critical Discourse*, ed. D. Carroll, Stanford University Press, Stanford 1990, s. 132–141).

⁶⁹ *Ibidem*, s. 116, (*Spatial Equivalents*, *op.cit.*, s. 132).

⁷⁰ *Ibidem*, s. 117, (*Spatial Equivalents*, *op.cit.*, s. 134).

⁷¹ R. Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, *op.cit.*, s. 14.

⁷² *Ibidem*, s. 12.

⁷³ *Ibidem*, s. 17.

praca ma inny cel: przemiany w sztuce i towarzyszących jej dyskursach rozważane są w kontekście współczesnych dyskusji nad rozumem oraz nad jego związkami z estetycznością i wymiarem *praxis*. Główne pytanie rozprawy dotyczy aktualności idei autonomii sztuki oraz istnienia właściwych jej, immanentnych zasad. Rolę wzorcową pełni pod tym względem sformułowana przez Theodora W. Adorno koncepcja racjonalności sztuki, związanej z wewnętrzną logiką formy artystycznej – o charakterze jednostkowym i niesprowadzalnym do ogólnych reguł. Racjonalność sztuki według Adorna to racjonalność właściwa tworzeniu i doświadczaniu dzieł, różna od racjonalności pragmatycznej, zorientowanej na efektywność działań, oraz od racjonalności dyskursywnej, opartej na pojęciowej argumentacji. Analogiczne założenia co do odrębności dziedziny sztuki przyjmował czołowy amerykański krytyk sztuki, Clement Greenberg, odwołując się do Kantowskiej koncepcji „smaku” jako instancji estetycznej racjonalności. W przekonaniu Greenberga jedynie ograniczenie własnych kompetencji i skoncentrowanie się na artystycznych środkach daje w sztuce modernistycznej szanse zachowania ciągłości oraz wewnętrznych, estetycznych kryteriów.

Dyskusje i przewartościowania związane z podważeniem tego modelu – koncepcji immanentnej racjonalności sztuki, łączonej z jej aspektem estetyczno-formalnym, stanowią przedmiot drugiej części pracy. Rozważane są tu zarówno krytyczne rewizje idei Greenberga (Michael Fried i Rosalind Krauss), jak i nowe tendencje artystyczne. W sztuce minimalistycznej i konceptualnej dostrzec można, oprócz podważenia Greenbergowskiej zasady „czystości medium” oraz pojęcia dzieła jako całości formalnej, także stopniowe odchodzenie od modernistycznych wyobrażeń o autonomii języka artystycznego oraz sytuacyjnej „czystości” doświadczenia odbiorczego. Twórczość postmodernistyczna, w swoich strategiach cytatu, pastiszu i alegorii, ujawnia stosunek polemiczny wobec kojarzonych ze sztuką idei bezpośredniej komunikacji, źródłowości, autentyczności i estetycznej transcendencji; przekracza ona granice między tym, co artystyczne, potoczne i polityczne, by prowadzić grę na styku tych obszarów. Tendencje te można odczytywać jako przejawy „deracjonalizacji” i detranscendentalizacji sztuki, utraty jej wewnętrznych prawideł, ale można też dostrzec ich analogie z tymi koncepcjami racjonalności, które uwypuklają aspekt komunikacyjny, jak koncepcja Jürgena Habermasa, i kwestię wielości porządków działania, jak koncepcja rozumu transwersalnego Wolfganga Welscha.

Space, Body and Meaning in Minimalist Art

This paper is an attempt to characterize minimalist art by reference to opinions expressed by its commentators, critics and artists themselves. The inquiry is conducted by focusing on the modernist and formalist conception of art as proposed by Clement Greenberg. Minimalism is the pivotal point in the development of modernist abstract art. It satisfies postulates put forward by Greenberg, even if abstract art has departed from abstract thought by placing itself in opposition to such interpretations of esthetic perception which say that art emerges from and is constituted only by formal structures

of the works of art. Minimalist productions rely on simplicity and spatial arrangement of elements. They are not designed to draw one's attention to formal properties of artistic masterpieces but aim at directing all interest to the surroundings in order to highlight the background and make the audience aware of its own position. In minimalism, the logic of arrangement is more important than the form of the whole. Moreover, any actual arrangement is open to modifications, which in principle are independent of the character of the components involved. Thus minimalism goes beyond the classical conception of the work of art as an esthetic whole based on compositional order and at the same time it reaches beyond the modernist attempt to discover the 'truth in the material'. The minimalists create 'situations' rather than complete works of art. They are not interested in esthetic effects produced by complete works, but instead they emphasize differences and tensions between knowledge and perception of the audience, between their conceptions and actual experience. The more embodied attitude minimal-art demanded that replaced the former formalist "pure opticality" resulted in part from the inspiration of Merleau-Ponty's *Phenomenology of Perception*. According to some further commentators, this particular view, which was centered on the living body and its sensations, resulted in a kind of "desocialization" of the body and "decontextualization" of minimalist works. Thus, these abstract arrangements were often constituting spaces and situations of their own, rather than playing with given places and their cultural meanings.