

Obraz jako sytuacja. Tragizm, podmiotowość i malarstwo według Barnetta Newmana.

Agnieszka Rejniak-Majewska

Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA

Obraz jako sytuacja.
Tragizm, podmiotowość i malarstwo
według Barnetta Newmana

Fetysz i ornament – ślepe i głuche, urzekają tylko tych, którzy nie są w stanie patrzeć wprost w swoje przeraźliwe Ja. Ja, nieustępliwe i straszne, jest dla mnie tematem mojego malarstwa i rzeźby.

B. Newman (1965)

Istnieje tendencja, by oglądać duże płótna z dystansu. Duże płótna na tej wystawie powinny być oglądane z bliskiej odległości.

(Uwaga umieszczona przez Newmana w galerii Betty Parsons podczas jego wystawy w 1951 roku)

Chociaż malarstwo Barnetta Newmana (1905-1970) należy do abstrakcyjnego ekspresjonizmu, szerokie, monochromatyczne płaszczyzny jego płócien zasadniczo różnią się od potocznie kojarzonej z tym nurtem, gesturalnej ekspresji Pollocka czy de Kooninga. Faktycznie, jak pokazuje Michael Leja, współcześni postrzegali je raczej jako chłodne, intelektualne i pozbawione spontaniczności¹. W latach 60. próbowano nawet łączyć je z cieszącą się rosnącym zainteresowaniem sztuką geometryczną i minimalizmem, Newman jednak zdecydowanie opierał się przed takim przyporządkowaniem. W 1962 roku odrzucił zaproszenie Johna Gordona do wzię-

¹ M. Leja *Barnett Newman Solo Tango*, „Critical Inquiry” 1995 vol 21, s. 568.

cia udziału w wystawie „Geometric Abstraction” w Whitney Museum, a rok później odmówił pokazania swoich obrazów na zorganizowanej przez Gallery of Modern Art w Waszyngtonie wystawie zatytułowanej „Formaliści”. W odpowiedzi uzasadniał, że taki kontekst stanowiłby „zniekształcenie znaczenia jego prac”². W rzeczy samej, „formalizm” był perspektywą, której przez całe swoje życie ostro się przeciwstawiał, widząc w nim próbę sprowadzenia sztuki do warstwy zmysłowych wrażeń i zamknięcia jej w utartych schematach opisu³.

W owej niechęci wobec formalizmu ujawniała się jego postawa ekspresjonisty oraz swoiste estetyczne obrazoburstwo: sprzeciw wobec bałwochwalczego uwielbienia „czystej formy”. W wielu tekstach Newmana wyraża się przekonanie o zasadniczej sprzeczności istniejącej między koncentracją na zmysłowym pięknie form a sztuką będącą bezpośrednim wyrazem „idei”, stanowiącą świadectwo i ewokację krańcowych i prymarnych ludzkich doświadczeń. Opozycję tę Newman przedstawiał jako alternatywę między potrzebą wyrażenia „relacji do Absolutu” a „absolutyzmem doskonałej kreacji” – plastycznym „fetyszem jakości”⁴. W ten sposób jednym ruchem odcinał się w swoim przekonaniu od całej estetycznej tradycji sztuki zachodniej, w tym także od europejskiej awangardy, o której twierdził, że mimo swej buntowniczości pozostała „zamknięta w świecie odczucia”⁵ – ostatecznie pozostawiła po sobie tylko repertuar nowatorskich, lecz skończonych form. W myśl tej argumentacji, w której dostrzec można typowo awangardowe prześciganie się w radykalizmie, krok naprzód miał być jednocześnie zwrotem wstecz, w stronę odwiecznych źródeł sztuki, najbliższych których znajdować się miała tzw. sztuka prymitywna. Jak przekonywał Newman w tekście z 1947 roku, wymownie zatytułowanym *The First Man Was an Artist*, metafizyczne zdumienie i potrzeba jego ekspresji stanowiły pierwotną ludzką reakcję, niezależną od celów utylitarnych i potrzeby komunikacji. Pierwsze słowo człowieka – pisał – było „okrzykiem przerażenia i zdumienia wobec jego tragicznego stanu, jego świadomości siebie i własnej bezradności w obliczu pustki”⁶.

² Cyt. za: *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, ed. by J.P. O'Neill, introd. by Richard Schiff, Knopf, New York 1990, s. 221.

³ Newman nie zgadzał się z formalistyczną wykładnią historii sztuki Clive'a Bella i Rogera Fry'a, z jej konserwatywnym przeświadczeniem o ciągłości artystycznego rozwoju i szkolarskim nawykiem uprzystępniania sztuki. Nad uporządkowany dyskurs formalistycznej krytyki zdecydowanie przedkładał subiektywną i stroniczą, poetycką i fragmentaryczną krytykę Baudelaire'a, Apollinaire'a, a ze swoich współczesnych – Harolda Rosenberga. Zob. *The Anglo-Saxon Tradition in Art Criticism* (1944-45), w: *Barnett Newman*, s. 83-86, a także *For Impassioned Criticism* (1968), w: *Barnett Newman*, s. 130-136.

⁴ B. Newman *The Sublime is Now* (1948), w: *Barnett Newman*, s. 171.

⁵ Tamże, s. 173.

⁶ B. Newman *The First Man Was an Artist* (1947), w: *Barnett Newman*, s. 158

Tę antropologiczną fantazję na temat czystej, całkowicie aspołecznej i „nieużytecznej” ekspresji, wyrastającej z metafizycznego lęku, łączy pewne pokrewieństwo z głośną i znaną Newmanowi pracą Wilhelma Worringera z 1908 roku *Abstraction un Einfühlung (Abstrakcja i wczucie)*. Odwołując się do przykładów z zakresu psychopatologii i twórczości prymitywnej, Worringer przekonywał, że sztuka abstrakcyjna, mimo pozorów swej racjonalności, wyrasta z całkowicie irracjonalnych psychicznych impulsów. O ile jednak według niego u jej podłoża tkwił „potworny duchowy lęk przestrzeni” – odczucie bezradności wobec niezrozumiałości i nieprzewidywalności zjawisk zewnętrznego świata, Newman w jednym punkcie skłonny był to ujęcie skorygować: „Istotną prawdą – pisał – która leży u podłoża kreacji jakiegokolwiek formy sztuki i określa styl artystyczny, nie jest relacja człowieka ze światem, ale z samym sobą”⁷.

Perspektywa ta do pewnego stopnia wpisująca się w aurę myślową, charakterystyczną dla pierwszego pokolenia abstrakcyjnego ekspresjonizmu. W latach 40. i 50. w Stanach Zjednoczonych – jak pokazał Serge Guilbaut, a po nim w bardziej rozwiniętej formie Michael Leja – problematyka zewnętrznych i wewnętrznych zagrożeń, składających się na sytuację nowoczesnego podmiotu, podejmowane były ze szczególnym poczuciem dramatyzmu, nie tylko przez filozofów, ale też w popularnym dyskursie psychologicznym, obecnym chociażby w codziennej prasie⁸. Pozytywne amerykańskie wyobrażenie autonomicznego, wewnętrznie zintegrowanego i świadomego swoich celów podmiotu zastępowała wyrastająca z psychoanalizy wizja Ja podzielonego, nieprzejrystego i ulegającego nieświadomym, prymitywnym impulsom. W abstrakcyjnym ekspresjonizmie echa tej koncepcji nakładały się na wywodzące się z marksizmu i z egzystencjalizmu twierdzenia o reifikującym i dehumanizującym wpływie, jaki na jednostkę wywiera współczesna cywilizacja. Wyrastając w tej pesymistycznej, pełnej lęków atmosferze, malarstwo to miało stać się „areną” (wedle znanej metafory Harolda Rosenberga), a jednocześnie swoistym bastionem subiektywności. Zgodnie z przyjętą wykładnią tej sztuki, kreowaną przez artystów i krytyków, obraz malarski traktowany był jako bezpośredni zapis lub metafora podmiotowego Ja – owej złożonej, pełnej napięć i sprzeczności przestrzeni wewnętrznej⁹. Samo dążenie do autentyzmu i spontaniczności ekspresji utożsamiane było z obroną wewnętrznej wolności jednostki, zagrożonej przez bezduszny automatyzm współczesnego życia¹⁰.

⁷ B. Newman *Painting and Prose* (1945), w: *Barnett Newman*, s. 93.

⁸ S. Guilbaut *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, przeł. E. Mikina, Hotel Sztuki, Warszawa 1992, s. 292. M. Leja *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s.*, Yale University Press, New Haven–London, 1993.

⁹ M. Leja *Barnett Newman...*, s. 569.

¹⁰ Jak pisał jeden z głównych twórców i teoretyków tego ruchu, Robert Motherwell: „proces malarski jest pojęty jako przygoda, bez uprzednich założeń inteligencji,

Dociekania

Kiedy Barnett Newman pisze, że „Ja, nieustępliwe i straszne” jest zasadniczym „tematem” jego malarstwa i rzeźby¹¹, wydaje się jednocześnie bliski tego rodzaju myślenia i od niego daleki. Interesowała go bowiem nie tyle psychologiczna dynamika, witalność i płynność owego Ja, której zapisem miał być obraz, co prymarna świadomość własnego istnienia – ów wzniosły i straszny zarazem moment uświadomienia sobie własnej podmiotowej odrębności, a jednocześnie obecności wobec świata. W dalszym ciągu spróbuję przeanalizować zawartą w jego tekstach charakterystykę tego podmiotowego Ja, „tragizmu” jego położenia i odpowiadającego mu doświadczenia obrazu. Tym, co chcę tutaj między innymi pokazać, jest napięcie między widoczną w tej wizji sztuki i ludzkiej kondycji skłonnością do uniwersalizacji, a jej uwarunkowaniem przez konkretne doświadczenie historyczne. Chciałabym też na koniec nawiązać do poświęconej malarstwu Newmana interpretacji Lyotarda, która koncentrując się na kwestii doświadczenia i ontologii obrazu, jednocześnie wychodzi poza ramy jego autorskiej wykładni.

Tragedia i historia

Jak Newman parokrotnie wspominał, II wojna światowa była dla niego okresem „moralnego kryzysu” malarstwa. „W czasie II wojny światowej nonsensem stało się malowanie ludzi grających na skrzypcach i kwiatów”¹². Tradycja sztuki abstrakcyjnej także wydawała się w tym momencie czymś zamkniętym i pozbawionym znaczenia – nie sposób już było wejść do „raju czystych form”, nie mając wrażenia pustki i jałowości tego przedsięwzięcia¹³. O ile wcześniej, nie godząc się na redukcję sztuki do roli ilustratorki politycznych idei, Newman opowiadał się po stronie modernizmu, a zdecydowanie odcinał się od „regionalizmu” oraz

wrażliwości, uczuć. Wierność wobec tego, co pojawia się pomiędzy mną a płótnem, jakkolwiek byłoby to nieoczekiwane, staje się sprawą centralną... Podstawowe decyzje w procesie malarskim podejmowane są na gruncie prawdy, nie smaku... żaden prawdziwy artysta nie dociera do stylu, którego się spodziewał na początku. Jedynie oddając się całkowicie malarskiemu medium czuje, że odnalazł siebie i własny styl” (ze wstępu do katalogu wystawy *The School of New York*, Perls Gallery, Beverly Hills, California 1951, cyt. za: I. Sandler *The New York School. The Painters and Sculptors of the Fifties*, New York 1978, s. 46. Równie dobitnie o owym „odkrywaniu siebie” mówi artysta drugiego pokolenia twórców abstrakcyjnego ekspresjonizmu, Ray Parker: „Obraz jest zarazem rzeczą i zdarzeniem, obiektem „estetycznym” i działaniem w postaci znaczącego zapisu. Podczas gdy przedmiotem zainteresowania malarza jest obraz, tematem obrazu jest sam malarz, którego doświadczenie dopełnia się w trakcie malowania” (R. Parker *A Cahier Leaf. Direct Painting*, „It is” 1985 nr 1, cyt. za: I. Sandler *The New York School*, s. 47).

11 B. Newman *Statement*, w: *Exhibition of the United States of America* (São Paulo 1965), w: *Barnett Newman*, s. 186-7.

12 *A Conversation. Barnett Newman and Thomas B. Hess*, w: *Barnett Newman*, s. 274

13 B. Newman *Interview with Emile de Antonio*, w: *Barnett Newman*, s. 302.

społecznego realizmu doby New Dealu, teraz uznał, że pielęgnowanie estetycznej autonomii i pojmowanie sztuki na sposób czysto formalny nie jest już możliwe. Ów moment zwątpienia w bezpośredni sposób zaznaczył się na malarskiej drodze Newmana: w latach 1940-1944 przestał malować, a w 1944 roku zniszczył wszystkie swoje wcześniejsze prace. Pierwsze zachowane obrazy i rysunki z lat 1944-1946, to malowane w drapieżny sposób, ekspresyjne biomorficzne abstrakcje o intensywnej kolorystyce, tytułami nawiązujące do archaicznych mitów (*Pieśń Orfeusza*, *Zabójstwo Ozyrysa*, *Gea*). Choć nieprzedstawiające, ze swym dramatyzmem i wymownymi tytułami, stanowiły one odpowiedź na potrzebę „tematu” – na podstawie w tym czasie pytanie: „co malować?”¹⁴.

Znany wówczas bardziej jako krytyk i przyjaciel artystów niż jako malarz, Newman zwracał w tych latach szczególną uwagę na pokrewieństwo, jakie łączyć miało twórczość bliskich mu amerykańskich malarzy ze sztuką prymitywną. Podpisywał się tym samym pod programem zawartym we wcześniejszych deklaracjach Marka Rothki i Adolpha Gottlieba, mówiących o wewnętrznych, „duchowych” związkach ich sztuki z mitem i prymitywem¹⁵. Sam był też organizatorem dwóch wystaw sztuki prekolumbijskiej: *Precolumbian Stone Sculpture* w 1944 i *Northwest Coast Indian Painting* w galerii Betty Parsons w 1946 roku, na których prezentowane obiekty wyjęte były z etnograficznego kontekstu i potraktowane jako pełnoprawne dzieła sztuki. We wstępie do pierwszej wystawy Newman pisał o znaczeniu, jakie twórczość ta ma dla współczesnych artystów:

Kiedy wykraczamy poza dane miejsce i czas, by uczestniczyć w życiu duchowym zapomnianych ludów, ich sztuka w ten sam magiczny sposób rzuca światło na twórczość naszych czasów, na dzieła naszych rzeźbiarzy. Poczucie godności, wysoka powaga celu, wzniosły poziom „stanu moralnego” uderzające w tej rzeźbie, uświadamiają nam, dlaczego nasi współcześni rzeźbiarze musieli odrzucić śmieszny heroizm, zmysłowy, powierzchowny realizm i popisy wirtuozerii, ograniczające to medium przez tak wiele stuleci.¹⁶

We wstępie do wystawy *Ideographic Picture* (1947), na której zgromadził prace kilku współczesnych amerykańskich artystów, Newman stwierdzał: „Istnieje grupa artystów, którzy nie są malarzami abstrakcyjnymi, chociaż tworzą w stylu, który uchodzi za abstrakcyjny”¹⁷. Tym, co ważne w ich dziełach – zaznaczał – nie jest określony sposób podejścia do przestrzeni, formalna kompozycja i styl, ale „kompleks idei, dotyczący misterium życia, człowieka, natury, czarnego, surowego chaosu, jakim jest śmierć, i łagodniejszego, szarego chaosu, jakim jest tragedia.”¹⁸ Podobnie jak dla Indianina z plemienia Kwakiutłów, formy malarskie miały być

¹⁴ Tamże, s. 303.

¹⁵ S. Por. Guilbaut *Jak Nowy Jork ukradł...*, s. 116.

¹⁶ B. Newman *Pre-Columbian Stone Sculpture*, (1944), w: *Barnett Newman*, s. 65.

¹⁷ B. Newman *Ideographic Picture*, w: *Barnett Newman*, s. 108.

¹⁸ Tamże.

Dociekania

dla nich bezpośrednim ucieleśnieniem idei. „Dla niego – pisał Newman – kształt był żywą istotą, nośnikiem abstrakcyjnej idei, uczucia grozy, jakiego doznawał wobec przemożnej władzy niepoznawalnego. Abstrakcyjny kształt był więc raczej czymś realnym, a nie formalną abstrakcją wywiedzioną z widzialnej rzeczywistości, będącą pogłosem czegoś znanego”¹⁹.

W myśl tej interpretacji, analogie z twórczością „prymitywną” nie dotyczyły formy czy ikonografii, lecz postawy, a użyte do opisu twórczości bliskiej Newmannowi grupy artystów, nadawały jej rysy ponadczasowości, doniosłości i powagi. Przekonywały, że nie jest ona arbitralnym formalnym eksperymentem, lecz wyrazem elementarnych doświadczeń, wykraczających poza osobiste psychiczne przeżycia. „Współczesny malarz – pisał Newman – znajduje się na miejscu artysty prymitywnego, który stając wciąż twarzą w twarz z tajemnicą życia, skupiał się na ukazaniu swojego zdumienia, przerażenia w jej obliczu, bądź majestatu jej potęgi, a nie na plastycznych jakościach płaszczyzny, faktury etc.”²⁰. Taka interpretacja sztuki prymitywnej jako indywidualnego gestu, wyrażającego metafizyczne przeżycie, była nieco anachronicznym opisem, nieodpowiadającym ustaleniom współczesnych antropologów, takich jak Franz Boas czy Margaret Mead, w większym stopniu zwracających uwagę na społeczne funkcje mitu i rytuału – rolę, jaką pełniły w organizacji plemiennej wspólnoty, a także na ich poznawcze znaczenie, jako formy wyjaśniania i porządkowania świata. Mimo znajomości ich prac Newman wolał jednak pozostać przy romantycznym, ekspresyjnym rozumieniu sztuki pierwotnej, bliższym Worringera i Nietzschego²¹. Dzięki takiemu ujęciu mógł przedstawiać ją jako źródłową formę twórczości, otwartą także dla współczesnych. „Dzisiejszy malarz – pisał – nie zajmuje się swoimi własnymi uczuciami, ani zagadką własnej osobowości, ale zgłębianiem zagadki świata. Mocą wyobraźni usiłuje dotrzeć do tajemnic metafizycznych. W tym sensie jego sztuka związana jest z wzniosłością. To sztuka religijna, która poprzez symbole ujmuje podstawową prawdę egzystencji, jaką jest poczucie tragizmu”²².

Pojęcie tragizmu, interpretowane wyraźnie z perspektywy lektury Nietzschego, odnosi się tu do pierwotnego odczucia życia w jego bólu i okrucieństwie. Wiąże się ono ze stanem dionizyjской ekstazy, z zaturaniem indywidualnego Ja i bezpośrednim wglądem w okropieństwo istnienia. Z drugiej strony, zbliżając się myśli egzystencjalnej, Newman coraz silniej łączył tragizm z uświadomieniem sobie głębokiej sprzeczności, jaka istnieje między własną odrębnością i wolnością jako jednostki a determinującą przynależnością do całości istnienia. W ten sposób opisywał „poczucie tragizmu życia”, naznaczające prace Gottlieba:

19 Tamże.

20 B. Newman *The Plasmic Image* (1945), w: *Barnett Newman*, s. 145.

21 Zob. M. Leja *Reframing...*, s. 62-63.

22 B. Newman *The Plasmic Image*, s. 140.

Człowiek jest istotą tragiczną, a istotą jego tragedii jest metafizyczny problem części i całości. Ta dychotomia naszej natury, od której nie możemy uciec, i która ze swej istoty zmusza nas wciąż do beznadziejnych prób jej rozwiązania, uzasadnia nasze dążenie do doskonałości, i przypieczętowuje naszą nieuniknioną porażkę. Bowiem człowiek jest jeden, sam; a jednak przynależy, jest częścią czegoś. Ten konflikt stanowi naszą największą tragedię.²³

Tak rozumiane pojęcie tragizmu i identyfikacja z prymitywem zdawały się świadczyć o głębokim dystansie wobec współczesnej rzeczywistości. Parokrotnie jednak Newman zaznaczał, że pozostają one w ścisłym związku z ówczesną sytuacją. „Przyczyną, dla której sztuka prymitywna jest tak bliska nowoczesnej umysłowości – pisał – jest to, że żyjąc w czasach największego przerażenia, jakie zna świat, możemy docenić ostrą jego świadomość, jaką posiadał człowiek prymitywny”²⁴. Odcięcie się od współczesnej cywilizacji szło więc w parze z poczuciem, że sztuka musi odpowiadać świadomości swego czasu²⁵. Jednak przywoływane aluzyjnie i zdawkowo, doświadczenie II wojny światowej przenoszone było na plan bardziej uniwersalny, traktowane jako aktualizacja niezmiennych praw ludzkiej kondycji. W sformułowaniach Newmana dostrzec można charakterystyczną dla tamtego okresu skłonność do uniwersalizowania tego doświadczenia – wyjaśniania wojny przez pryzmat immanentnej ludzkiej skłonności do zła i przemocy, lub bezradności wobec irracjonalnych sił, zamiast szukania jej konkretnej historycznej genezy w procesach ekonomicznych, politycznych czy społecznych²⁶. Jednocześnie można powiedzieć, że wojna i Zagłada były dla Newmana wydarzeniem przekształcającym – znaczącym kres rządzącej sztuką zachodnią „ekonomii piękna” i domagającym się wewnętrznego przekształcenia samej sztuki.

Temu przekonaniu Newman dał dobitny wyraz we wstępie do katalogu towarzyszącego wystawie Teresy Żarnowerówny, pokazywanej w galerii Peggy Guggenheim wiosną 1946 roku. Po kilku słowach wprowadzenia, w których przedstawiał artystkę amerykańskiej publiczności – jako wojenną emigrantkę, ważną przedstawicielkę ruchu konstruktywistycznego w Polsce i pionierkę funkcjonalistycznego designu, Newman zwracał uwagę na przemianę widoczną w ostatnich jej pracach, powstałych po przyjeździe do Ameryki. Pisał:

Obecnie w jej pierwszej wystawie prac stworzonych już tutaj, daje ona wyraz przekonaniu, że purystyczne konstrukcje i prywatne tragedie już nie wystarczają w świecie, który na jej oczach zamienił się w gruzy i w osobistą tragedię; że upieranie się przy absolutnej

²³ B. Newman *The Painting of Tamayo and Gottlieb*, w: *Barnett Newman*, s. 76.

²⁴ B. Newman *Art of the South Seas*, w: *Barnett Newman*, s. 100.

²⁵ M. Leja *Reframing...*, s. 43.

²⁶ M. Leja *Barnett Newman's...*, s. 569 oraz *Reframing...*, s. 52-67. Na temat twórczości Gottlieba, Rothki i Pollocka w tym kontekście zob. też S. Zucker, *Confrontations with Radical Evil. The Ambiguity of Myth and the Inadequacy of Representation*, „Art History” 2001 no 3 (vol. 24).

Dociekania

czystości może być całkowitą iluzją. Sztuka musi coś mówić. W tym punkcie jest ona bliska wielu amerykańskim malarzom, którzy są podobnie uwrażliwieni na tragedię naszych czasów.²⁷

Przykład Żarnowerówny miał być potwierdzeniem, że miejsce „abstrakcyjnego języka” powinna zająć „abstrakcyjna myśl”, że ważny jest „abstrakcyjny temat” (*subject matter*), a nie „abstrakcyjny ład”²⁸. Newman znów stosował tutaj przyjęte przez siebie rozróżnienie między „sztuką abstrakcyjną” (*abstract art*) – skoncentrowaną na plastycznej formie, a „sztuką abstrakcji” (*art of the abstract*) – będącą wyrazem „abstrakcyjnej” idei, niedającej się zamknąć w gotowych pojęciach i wyobrażeniach²⁹.

Z perspektywy wojny Newman inaczej też postrzegał twórczość surrealistów, odnajdując w niej nie tyle chęć szokowania i ucieczkę od rzeczywistości, co nieświadomą zapowiedź przyszłych wydarzeń. „Rzecz naturalną było, iż surrealizm skończył się wraz z nadejściem wojny” – pisał w niepublikowanym esej z 1945 roku, zatytułowanym *Surrealism and the War*. Fotografie z wyzwolonych obozów, które świat zachodni poznał wiosną tamtego roku, były w oczach Newmana ostatecznym urzeczywistnieniem surrealistycznej grozy, wobec którego wszelkie próby wyobraźni stawały się czymś błahym i nieistotnym:

To, co stanowiło temat surrealizmu, było najważniejszym tematem naszych czasów, ściśle związanym z naszą epoką. Dzieło surrealistów miało charakter przepowiedni. Stworzone przez nich okropności i uzyskiwany przez nich efekt szoku nie były jedynie majakami szaleńców; były to profetyczne obrazy tego, co świat miał zobaczyć jako rzeczywistość. Ukazali nam potworności wojny, i gdyby ludzie nie śmiali się z ich dzieł, gdyby je zrozumieli, być może ta wojna nigdy by się nie wydarzyła. Nie istnieje malarstwo, które byłoby bardziej surrealistyczne niż fotografie niemieckich zbrodni. Stosy czaszek to rzeczywistość wizji Tchelichtewa. Góry kości to rzeczywistość kompozycji Picassa, jego rzeźby. Spotworniałe zwłoki to demony Ernsta. Zniszczone budynki, gruz, groteskowe ciała to surrealistyczna rzeczywistość. Sadyzm tych obrazów, ich okropieństwo i patos są wokół nas.³⁰

W tekście z 1948 roku Newman znów wracał do tego wątku, osadzając go w kontekście szerszych rozważań na temat tragizmu. „Sztuka surrealistyczna, pod swą realistyczną i wyidealizowaną powierzchnią, kryje wszelkie niesamowite treści, składające się na bezmiar prymitywnego przerażenia”³¹. Ściśle rzecz biorąc, nie ma w niej tragizmu, bowiem tragizm zakłada nie tylko poczucie bezradności wobec nieprzeniknionych sił, rządzących życiem, ale świadomą konfrontację z nimi. Surrealiści, twierdził Newman, „zidentyfikowali tragizm z przerażeniem” – po-

²⁷ B. Newman *Teresa Zarnower* (1946), w: *Barnett Newman*, s. 105.

²⁸ Tamże.

²⁹ B. Newman *Memorial Letter for Howard Putzel* (1945), w: *Barnett Newman*, s. 98.

³⁰ B. Newman *Surrealism and the War* (1945), w: *Barnett Newman*, s. 95.

³¹ B. Newman *The New Sense of Fate* (1948), w: *Barnett Newman*, s. 169.

Rejniak-Majewska Obraz jako sytuacja

dobnie jak w sztuce prymitywnej dali wyraz przeczuciu przemożnej, obcej człowiekowi, zewnętrznej siły³². Współczesna historia usunęła jednak towarzyszącą temu przeczuciu aurę niedookreślenia:

Wojna, którą surrealiści przewidzieli, okradła nas z naszego ukrytego przerażenia, bowiem przerażenie możliwe jest tylko wtedy, gdy siły tragedii pozostają nieznanne. Wiemy jakich okropności możemy się spodziewać. Pokazała nam to Hiroszima. Nie stoimy już więc dłużej w obliczu tajemnicy. Ostatecznie, czy to nie nasi chłopcy to zrobili? Okropność stała się równie realna jak życie. Obecna sytuacja jest raczej tragiczna niż przerażająca.³³

Rodzące się w niej „nowe poczucie przeznaczenia”, bliższe jest według Newmana greckiemu pojęciu tragizmu:

Powróciliśmy na pozycję Greków” – pisał – ponieważ podobnie jak w ich rozumieniu tragedii, nasz los jest pochodną cywilizacji, która jest naszym wytworem – jest funkcją naszych własnych działań, nad których konsekwencjami nie jesteśmy w stanie zapanować. Nie chodzi o czysto ontologiczne znaczenie tragizmu, związane z nieuchronną śmiertelnością wszystkiego, co istnieje, ale o wymiar etyczny. „Nasza tragedia znów jest tragedią działania w chaosie, jaki stanowi społeczeństwo [...] i niezależnie od tego, jak heroiczne, niewinne czy moralne będzie nasze jednostkowe życie, to nowe fatum wisi nad nami.”³⁴

O ile w świadomości prymitywnej grozę wzbudzał nieprzenikniony świat natury, to „dla człowieka nowoczesnego źródłem przerażenia jest on sam”³⁵. „Nasz wiek – stwierdzał Newman – osiągnął wysoki stopień stabilności i panowania nad naturą. Między nami a uniwersum panuje pokój; brak nam pokoju z samym sobą”³⁶.

Jeśli sztuka ma mieć sens, to musi konfrontować nas z tym stanem rzeczy; nie jako narzędzie określonego politycznego czy społecznego przekazu, lecz na poziomie bardziej prymarnym, właśnie ustanawiając własny, odrębny porządek doświadczenia. Komentując tytuł swojego obrazu *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51), Newman mówił, że „człowiek może być lub jest wzniosły w odniesieniu do swego poczucia bycia świadomym”³⁷. Tęgo rodzaju „poczucie własnej integralności, własnej odrębności, indywidualności” miały wzbudzać w odbiorcach jego obrazy³⁸. Sformułowania te mogą się wydawać patetyczne i anachroniczne, ale zyskują inny wymiar, jeśli pamięta się o ich ukrytym historycznym tle. W tekstach Newmana

32 Tamże.

33 Tamże.

34 Tamże.

35 B. Neman *Art of the South Seas*, s. 100.

36 B. Newman *Painting and Prose*, s. 92-93.

37 *Interview with David Sylvester*, w: *Barnett Newman*, s. 258.

38 Tamże, s. 257.

Dociekania

bezpośrednie odniesienia do wojny i Zagłady pojawiały się rzadko, w formie zawołanej, skrótowej i pełnej uogólnień, choć jednocześnie – jak próbowałam pokazać, wydarzenia te wywarły na jego myślenie o sztuce decydujący wpływ. Znaczące wydaje się w tym kontekście stwierdzenie, którym zamykał on swój tekst o Teresie Żarnower. Wybór „abstrakcyjnej treści” zamiast „abstrakcyjnej dyscypliny” – pisał – „nadaje jej pracy siłę i godność. Jest to zwrotna prawda, jako że obrona ludzkiej godności jest ostatecznym celem sztuki, i tylko stając w jej obronie każdy z nas jest w stanie odnaleźć siłę”³⁹. Jeśli podmiotowa świadomość i „godność” stała się też centralnym zagadnieniem jego własnych obrazów, to była ona jednocześnie czymś pozbawionym oparcia, momentem autonomii, który pojawia się tylko wraz ze świadomością tego, co jej zaprzecza.

Forma i działanie

Obrazy te nie są „abstrakcjami” ani nie przedstawiają żadnej „czystej” idei. Są odrębnym i pojedynczym ucieleśnieniem uczucia i powinny być doświadczane każdy z osobna. Nie zawierają one żadnych przedstawieniowych aluzji. Pełne powściągniętej namiętności, ostrość swojego działania ujawniają w natężeniu każdego obrazu.

(Uwaga umieszczona w galerii Betty Parsons podczas pierwszej indywidualnej wystawy Newmana w 1950 roku)

Podobnie jak większość twórców abstrakcyjnego ekspresjonizmu Barnett Newman wywodził swoją sztukę z surrealizmu i abstrakcji – o nurtach tych wspominał jednak głównie po to, by podkreślić ich nieaktualność i konieczność przekroczenia cechujących je ograniczeń. Zaslugą surrealizmu, twierdził, było wyjście poza nastawienie formalne i chłodną abstrakcję. Źródłem jego słabości pozostał jednak iluzjonistyczny styl, rodem z XIX-wiecznego akademizmu. Zestawiając malarstwo surrealistyczne z „prymitywną” sztuką Oceanii, której obszerną prezentację mógł oglądać w 1946 roku w MoMA, Newman zwracał uwagę na łączące je emocjonalne pokrewieństwo: analogiczne poczucie lęku w obliczu nieuchwytnych i niezrozumiałych sił, sposób odczuwania przestrzeni, świadomość magii. Jednak surrealismowi, operującemu renesansowym ujęciem bryły i przestrzeni, „udało się uchwycić magię tylko na zewnętrznym poziomie” – „pomieszała ona marzenie współczesnego artysty z przestarzałym marzeniem akademizmu”⁴⁰. I jeszcze:

Upieranie się przy realizmie, próba uczynienia tego, co nierzeczywiste bardziej rzeczywistym, przesadny nacisk położony na iluzję, sprawia, że ostatecznie nie są oni w stanie poza nią wykroczyć. Przejrzawszy iluzję, musimy dojść do wniosku, że musiała być ona

³⁹ B. Newman *Teresa Żarnower*, s. 104.

⁴⁰ B. Newman *Art of the South Seas*, s. 101-102.

iluzją dla samych artystów, że tworzyli iluzję, ponieważ sami nie czuli magii. Bowiernie realistyczne przedstawienie, nawet tego, co wyobrażone, ostatecznie pozostaje oszustwem. Realistyczna fantazja w sposób nieunikniony musi stać się fantasmagorią, toteż zamiast stworzyć magiczny świat, surrealistom udało się go tylko zilustrować.⁴¹

Krytyka ta od strony negatywnej wskazuje, w jakim kierunku zmierzały oczekiwania Newmana: interesowała go realność przeżycia i ekspresja wykraczająca poza ustaloną artystyczną wizję czy styl, działająca bezpośrednio, w jednostkowej formie dzieła.

Ten rodzaj bezpośredniości Newman znajdował między innymi w bliskich abstrakcji pejzażach „amerykańskiego fowisty”, Milтона Avery’ego. Nie zgadzał się z popularną opinią na temat zmysłowego uroku i dekoracyjności jego dzieł – w zamian charakteryzował je w sposób, który zdaje się pasować do jego własnych, późniejszych obrazów. Znaczenie Avery’ego dla sztuki amerykańskiej – pisał Newman – polegało na tym, że otworzył on drogę

swobodnej eksploracji malarskiego medium, by odkryć siłę jego ekspresji, możliwości ewokowania emocji, by uczynić medium funkcją jego samego. [...] Umiał wyzbyć się swoich osobistych emocji, osobistych uczuć, by dotrzeć do poziomu bardziej uniwersalnego. W jego sztuce jest poczucie samozatraty, nihilistyczna wybuchowość, dionizyjska orgia wolności. Stojąc przed płótnem Avery’ego, widz nie utożsamia się z pewną osobistą reakcją człowieka w obliczu natury. Nie chodzi już o reakcję, lecz o uczestniczenie w samym momencie zjednoczenia. By to osiągnąć, Avery tworzy własny, odrębny świat.⁴²

Jego obrazy nie otwierają już przed widzem fikcyjnej trójwymiarowej przestrzeni, ale nie pozwalają mu też pozostać „na zewnątrz”, w pozycji estetycznego dystansu:

Dzieło Avery’ego jest tragiczne zgodnie z greckim rozumieniem tragedii – to orgiastyczne objawienie form i barw, w którym wyraża się jego umiłowanie wolności. Ci, którzy patrząc na jego prace, widzą jedynie ich wdzięk i zmysłowość, nie zauważając ich głębiej odczutego sensu, przypominają dawnych chrześcijan, którzy spoglądając na prymitywne formy tragicznych ceremonii, jakimi w zachodniej Europie były bachanalie, dostrzegali w nich jedynie bezbożny przejaw żądzy.⁴³

Sprowadzanie dzieł do ich fenomenalnego, formalnego wymiaru, utożsamianie ich z kombinacjami linii i barw, słów, rytmów, obrazów, czy dźwięków, to według Newmana „przejawy nominalistycznego stosunku do sztuki, który czyni z niej zjawisko przypadkowe, niemal całkowicie arbitralne, pozbawione znaczenia. [...] Artysta nie tworzy formy. Artysta wyraża w dziele sztuki ideę estetyczną, która jest wrodzona i wieczna”⁴⁴. Sama forma wyrazu jest nieodróżnialna od „idei”, a ta z kolei nie może zostać zakomunikowana w inny sposób, przełożona na inny je-

⁴¹ Tamże.

⁴² B. Newman *Milton Avery* (1945), s. 79.

⁴³ Tamże, s. 79-80.

⁴⁴ B. Newman *Concerning Objective Criticism* (1926), w: *Barnett Newman*, s. 58.

zyk. Rozważaniom na ten temat Newman poświęcił jeden z dłuższych swoich tekstów, *The Plasmic Image* z 1945 roku. Odwołując się do przeciwstawienia słów *plastic* – *plasmic*, próbował w nim rozwinąć pojęcie obrazu, które uwalniając się od przedmiotowych odniesień, wykraczałoby zarazem poza *stricte* formalną definicję, skupiającą się na „plastycznym” kształcie. W ten sposób starał się zarysować właściwą perspektywę teoretyczną dla współczesnego (w tym własnego) malarstwa, odpowiadającą też sztuce „prymitywnej”, w której same „formy, w swojej abstrakcyjnej naturze, mogą nieść pewną abstrakcyjną treść intelektualną”⁴⁵. „Barwa, linia, kształt i przestrzeń – pisał – są narzędziami wyrazu myśli”; „nie jest ważny zmysłowy charakter tych narzędzi, ale to co czynią”⁴⁶. I dalej: „Chodzi o to, by kolor czy kamień niósł w sobie pewien czynnik myśli, który oddziaływać będzie bezpośrednio na wrażliwość widza, przenikając najgłębsze kanały jego istoty”⁴⁷. Takie podejście do obrazu wyklucza zdaniem Newmana wszelką wirtuozerię, estetyczne skupienie na grze kolorów i kształtów. Tworzone przez malarza „kształty muszą zawierać płynną (*plasmic*) istotę, która uniesie jego myśl, załączek, który nada życie abstrakcyjnym, nawet niezrozumiałym ideom. [...] Właściwość tych nowych obrazów polega na tym, że ich kształty i kolory oddziałują jako symbole, pobudzające widza do współodczuwającego uczestnictwa”⁴⁸.

Użyte przez Newmana przeciwstawienie skończonej, „plastycznej” formy, będącej przedmiotem estetycznej delectacji, i ekspresji, doświadczanej na sposób bezpośredniej partycypacji, odsyła do przedstawionej w *Narodzinach tragedii* opozycji między apollinijską plastyką i muzyką jako sztuką dionizyjską⁴⁹. Wprawdzie Newman nie powoływał się w tym miejscu wprost na Nietzschego, ale zależność od tej myśli – zawartego w niej pojęcia mitu, tragedii i żywiołu dionizyjskiego, dostrzegalna jest w wielu jego tekstach, podobnie jak oddźwięk filozofii Nietzschego w kręgu zaprzyjaźnionych z nim artystów⁵⁰. Analogicznie jak Nietzsche, Newman podkreślał wewnętrzną dwoistość greckiego świata, jako ojczyzny klasycznego piękna, a jednocześnie archaicznych mitów i rytuałów. „Grecja – pisał –

45 *The Plasmic Image*, s. 140.

46 Tamże, s. 143.

47 Tamże, s. 144.

48 Tamże, s. 141-142.

49 F. Nietzsche *Narodziny tragedii, albo Grecy i pesymizm*, przekł. i wstęp B. Baran, Inter-Esse, Kraków 1994, s. 119.

50 Fragmenty *Narodzin tragedii* były cytowane w redagowanym przez twórców abstrakcyjnego ekspresjonizmu magazynie „Tiger’s Eye” (1948 nr 3). Możliwe, że o ich zamieszczeniu tam zdecydował Newman. Zob. J. Rushing *The Impact of Nietzsche and Northwest Coast Indian Art on Barnett Newman’s Idea of Redemption in the Abstract Sublime*, „Art Journal” Fall 1988, s. 189. Nietzscheańska koncepcja tragedii miała szczególne znaczenie dla twórczości Marka Rothki, w przeciwieństwie do Newmana jednak, Rothko unikał teoretycznych deklaracji i rzadziej wypowiadał się na temat swojej sztuki.

nadała imię zarówno formie, jak i treści: idealną formę nazwała pięknem, idealną treść – tragedią⁵¹. Zdecydowanie odrzucając „grecką formę” i panującą w sztuce zachodu nostalgię za nią – sentymalny wyraz tragedii, jakim jest „obraz rozpaczony nad utratą wspaniałej kolumny i pięknego profilu”⁵² – Newman szukał inspiracji w antycznym dramacie. Na temat genezy greckiego piękna Newman miał jednak inną hipotezę: dzieła Greków wyrosły według niego z fascynacji formami egipskimi – z chęci dorównania ich formalnej doskonałości. „Sztynna figura śmierci, absolutny spoczynek, cisza Egipcjan wszędzie znajdują swe zamierzone odpowiedniki w posagach kariatyd i Apolla”⁵³. O ile jednak same rzeźby egipskie były ucieleśnieniem metafizycznego lęku – symbolami konieczności i nieuchronności losu, to w greckiej plastyce emocjonalne uniesienie zamyka się i ostatecznie krzepnie w doskonałej formie. Ta naśladowcza geneza greckiego piękna – jego swoista „wtórność” jako refleksu sztuki egipskiej, zgadza się po części z Nietzscheańską charakterystyką piękna jako czystego pozoru, zasłony, skrywającej tragiczny rdzeń bytu. Newman jednak daleki był od postawy „pogańskiej” afirmacji „greckiego snu”, owej ludzkiej zmysłowej zasłony. Odrzucał ją z ikonoklastyczną gwałtownością, widząc w niej pustą skorupę, zamkniętą formę fetysza.

W Grecji wraz z wyniesieniem formalnego piękna i przekształceniem sztuki w sferę „idealnych doznań” pierwotne odczucie tragizmu miało zostać zdradzone – wyparte przez estetyczną satysfakcję, poczucie dumy z własnej cywilizacji i wynikające stąd poczucie panowania. Podobny schemat interpretacyjny Newman rzucał też na modernistyczną abstrakcję i sztukę geometryczną, którą kojarzył z nowoczesnym, naukowym światopoglądem i wiarą w potęgę ludzkiego rozumu. Wzorcowym przykładem tego rodzaju sztuki była dla niego twórczość Pieta Mondriana, który sam też skądinąd podkreślał, że chodzi mu o przewyżczenie cechującego wszelkie istnienie tragizmu – przynajmniej w obszarze własnego malarstwa. Newman uważał, że niezależnie od metafizycznych teorii, towarzyszących jego malarstwu, Mondrianowi udało się jedynie „uwznioślić białą płaszczyznę i kąty proste, tak, że to, co wzniosłe, paradoksalnie stało się absolutem doskonałego doznania. Geometria (perfekcja) pochłonęła jego metafizykę (jego uniesienie)”⁵⁴.

Newman, który mimo wszystko wysoko cenił twórczość Mondriana, i – jak zgodnie uznają historycy – w swoim malarstwie był od niej w dużym stopniu zależny, nie zgadzał się przede wszystkim z rygoryzmem zasad swego poprzednika, z jego „systematyczną teologią”. Zamierzone „poszukiwanie tego, co elementarne” prowadziło jego zdaniem jedynie do teoretycznego dogmatyzmu⁵⁵. Kiedy więc w swoich własnych obrazach używał czerwieni, żółci i błękitu – barw podstawowych,

⁵¹ B. Newman *The Object and the Image* (1948), w: *Barnett Newman*, s. 170.

⁵² Tamże.

⁵³ B. Newman *The New Sense of Fate*, s. 168.

⁵⁴ B. Newman *The Sublime is Now*, s. 173.

⁵⁵ *Interview with David Sylvester*, s. 256-257.

Dociekania

stosowanych przez Mondriana, to podkreślał, że chce uwolnić je od hipoteki neoplastycyzmu, która „zamieniając je w idee, niszczy je jako kolory”⁵⁶. Chciał uczynić je ekspresyjnymi, nie dydaktycznymi – wydostać się z „klatki geometrii”, ale bez popadania w subiektywizm i gesturalny manieryzm. Pisał:

Nowego początku nie znajduję w martwej nieskończoności ciszy, ani w malarskim teatrze (*the painting performance*), który byłby narzędziem czystej energii, pełnym płytkiej biologicznej retoryki. Malarstwo, podobnie jak namietność, to żywy głos, któremu, kiedy go słyszę, muszę pozwolić mówić bez przeszkód.⁵⁷

W konsekwencji, o sobie samym stwierdzał: „wydaję się zbyt abstrakcyjny jak na abstrakcyjnego ekspresjonistę i zbyt ekspresyjny jak na abstrakcyjnego purystę”⁵⁸.

Począwszy od przełomowego *Onement I* z 1948 roku Newman ostatecznie rozstał się z biomorficzną ekspresją swoich wcześniejszych obrazów. Na tym stosunkowo niewielkim jak na Newmana płótnie, na niemal niezróżnicowanej płaszczyźnie ciemno-czerwonej ochry, po raz pierwszy pojawił się typowy dla niego, biegnący przez środek, prosty pionowy pas jaśniejszej, intensywnej czerwieni. Komentatorzy widzieli w tej ascetycznej całości elementarny odpowiednik pierwotnego aktu stworzenia jako aktu podziału: rozdzielenia ciemności i światła⁵⁹, bądź pojedynczej, odosobnionej figury człowieka; Newman jednak odcinał się od takich symbolicznych wykładni. Wąskie, zazwyczaj pionowe pasy, dzielące odtąd jego płótna, określał ironicznie jako *zip* („suwak”). Zaznaczał, że nie była to linia, ale odrębne pasmo koloru, nie leżące ani „za” ani „przed” zasadniczą płaszczyzną barwną, nie liczące się jako odrębna część kompozycji, ale jako czynnik niepodzielnej całości. Jego powściągliwe, wręcz zbywające komentarze odwracały się od wszelkich formalnych, jak i ikonograficznych interpretacji, odsyłając do malarskiego konkreту, do bezpośredniego doświadczenia. Mimo rygorystycznego ograniczenia środków, sprowadzających się do jednolitych, niezróżnicowanych fakturowo powierzchni koloru i ożywiających je pasów, kolejne obrazy Newmana nie podporządkowują się żadnemu czytelnemu systemowi reguł. Występująca w części z nich zasada symetrii, w innych ulega zachwianiu, bądź całkowitemu zaburzeniu. Ilość pasów, ich położenie i charakter nie podlega żadnym przewidywalnym zasadom; czasem wyróżniają je ostre krawędzie, choć częściej ich zamazane brzegi, widoczny ślad pędzla, zgrubienia i rozrzedzenia farby, dyskretnie zaprzeczają sztywnej linearności podziałów. W rezultacie w pracach tych utrzymuje się swoiste napięcie między regularnością a nieregularnością; poczuciem prymarnej dyscypliny, „wewnętrznego prawa” obrazu, a wyczuwalnym indywidualizmem głosu. Niezależnie od powtarzalności formalnych zabiegów, poszczególne obrazy wydają się

⁵⁶ B. Newman *Statement. Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* (1969), w: *Barnett Newman*, s. 192.

⁵⁷ B. Newman *The New American Painting* (1959), w: *Barnett Newman*, s. 179.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ M. Leja *Barnett Newman*, s. 576.

raczej odrębnymi, jednostkowymi sytuacjami, niż wariacjami motywów. W pewnym więc sensie udaje się Newmanowi spełnić własny postulat niepowtarzalności i jednostkowości każdego obrazu, jego całkowitej odrębności od świata przedmiotów⁶⁰.

Odżegnując się od systematycznego podejścia i plastycznych „dogmatów”, Newman traktował pracę nad obrazem i jego doświadczenie jako nieprzewidywalną, otwartą sytuację. O powstaniu kluczowego dlań *Onement I*, mówił:

Obraz ten uświadomił mi, że po raz pierwszy stoję przed rzeczą, którą sam zrobiłem, podczas gdy wcześniej byłem w stanie dystansować się od aktu malowania lub od samego obrazu. Obraz był zazwyczaj czymś, co robiłem, podczas gdy w tym przypadku po raz pierwszy posiadał on swoje własne życie.⁶¹

Był to obraz ekstremalnie prosty, ale – jak wspominał Newman – trzeba było rok z nim rok przebywać, by go zrozumieć⁶². Tytuły obrazów pojawiały się zwykle po ich ukończeniu i zamiast być określeniem „tematu” stanowiły raczej ewokację pewnego kompleksu emocjonalnego, wskazówkę, że obraz coś znaczy⁶³. I tak chociażby, w przypadku abstrakcyjnego cyklu *Czternastu Stacji Drogi Krzyżowej (Lema Sabachthani)* z lat 1958-1966, koncepcja tytułu pojawiła się dopiero podczas pracy nad czwartym płótnem, kiedy Newman zdał sobie sprawę, że ich treść stanowi Pasja – pojęta nie jako szereg epizodów historii świętej, ale jako samo doświadczenie agonii. Stąd podtytuł: „Dlaczegoś mnie opuścił” – wskazujący na krańcowy, niewypowiedziany moment Męki. „To przytłaczające pytanie, które nie narzeka – pisał Newman – czyni dzisiejsze wywody o alienacji żenującymi, tak jakby alienacja była nowoczesnym wynalazkiem. Pytanie to, na które nie ma odpowiedzi, jest z nami tak długo – od Jezusa – od Abrahama – od Adama – źródłowym pytaniem”⁶⁴.

⁶⁰ W jednym z wywiadów Newman podkreślał: „Nie jestem zainteresowany dodawaniem do świata przedmiotów. Chcę żeby moje płótna były odrębne względem każdego istniejącego przedmiotu i każdego artystycznego przedmiotu” (*Interview with Lane Slate*, w: *Barnett Newman*, s. 253).

⁶¹ *Interview with David Sylvester*, s. 256. O prymacie doświadczenia nad teorią i otwartości procesu twórczego u Newmana pisze szerzej Richard Shiff w pracy: *Criticism at Odds with Its Art. Prophecy, Projection, Doubt, Paranoia*, „Common Knowledge” 2003 no 3 (vol. 9), s. 455-456. Shiff twierdzi, że w wymiarze egzystencjalnym sposób jego pracy stanowi analogię, a nawet radykalizację podejścia opisywanego przez Merleau-Ponty’ego na przykładzie Cezanne’a.

⁶² J. Rushing *Decade of Decision*, „Art Journal” 1995 no 1 (vol. 54), s. 90.

⁶³ Zob. *Interview with David Sylvester*, s. 258. Krótkie, symboliczne tytuły Newmana, takie jak *Adam*, *Ewa*, *Jerycho*, niczego nie opowiadają, a w samych obrazach trudno dopatrywać się ich ilustracji. Wyzolowane z kontekstu podobnie jak same obrazy, działają one jako swoiste wezwanie; nie skłaniają do snucia skojarzeń, ale raczej stawiają widza na baczność przed samym obrazem.

⁶⁴ Z katalogu wystawy *Barnett Newmann. The Stations of the Cross, Lema Sabachthani*, (Solomon R. Guggenheim Museum, 1966), w: *Barnett Newman*, s. 188.

Dociekania

W odniesieniu do tego cyklu Newman zaznaczał: „Nie miałem z góry określonej idei, którą bym urzeczywistnił i wskazał w tytule. Chciałem zatrzymać emocję, a nie zmarnotrawić ją w malowniczych uniesieniach. Wołanie, wołanie, które pozostaje bez odpowiedzi, jest światem bez końca. Ale obraz winien zatrzymać je – ów świat bez końca – w swoich granicach”⁶⁵.

To ostatnie zdanie skłania do namysłu. Jeśli by znów w tym miejscu odwołać się do Nietzscheańskiej dialektyki tego, co dionizyjskie i apollinijskie, która miała decydować o istocie antycznej tragedii, to zdaje się ona dobrze opisywać działanie tych abstrakcyjnych, z pozoru uładowanych obrazów, zgodnie z tym, jak postrzegał je ich autor. Jeśli wszelka opanowująca forma – nadanie granic – jest z definicji czynnikiem apollinijskim, to pod ciśnieniem dionizyjskiej siły, która się przez nią wyraża, odkształca się ona tak, że „neguje swą apollinijską widzialność”, ujawniając obecność tego, co jako takie nie mieści się w pojęciach i obrazach. W ten sposób, według Nietzschego „Dionizos przemawia językiem Apolla, ten zaś w końcu językiem Dionizosa”⁶⁶.

Kiedy opisujemy formy obrazów Newmana, do pewnego stopnia rozdzielamy to, co według niego winno pozostać absolutnie nierozdzielne. One same wydają się w pełni samodzielnymi całościami, odcinającymi się od otaczającej przestrzeni, ale ich „samowystarczalność” nie polega na rozgrywającym się w ramach abstrakcyjnej kompozycji dramacie form. Nic nie sugeruje ich „wewnętrznego życia”, w duchu witalistycznych czy organicystycznych teorii, jakie często towarzyszyły modernistycznej abstrakcji. „Życie obrazu”, jego ekspresja, to raczej sposób, w jaki apeluje on do widza, stwarzając poczucie pewnego „teraz” – świadomość relacji i konkretnego, jednostkowego „miejsca”, które on ustanawia.

Wzniosłość i awangarda – Newman i Lyotard

...istnieje miłość przestrzeni i malarstwo istnieje w przestrzeni, jak wszystko inne, ponieważ jest faktem społecznym – może być odbierane wspólnie z innymi. Jedynie czas można odczuwać osobno, w sposób intymny. Przestrzeń jest własnością wspólną. Tylko czas stanowi osobiste, prywatne doświadczenie. [...]
Znużony jestem kwestią przestrzeni. Chodzi mi o doświadczenie odczucia w czasie – nie o poczucie czasu, ale fizyczne odczucie czasu.

B. Newman, *Ohio* (1949)

Stopniowo w swoich komentarzach Newman coraz częściej zwracał uwagę na odczucie własnej obecności widza w obliczu obrazu; nie odwoływał się już przy tym do pojęcia tragizmu, mimo że właśnie w tym terminie streszczała się dla nie-

⁶⁵ B. Newman *The Fourteen Stations of the Cross, 1958-1966*, w: *Barnett Newman*, s. 190.

⁶⁶ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, s. 157.

go wcześniej świadomość ludzkiej, jednostkowej odrębności i ograniczoności razem. Być może świadczy to o mniej pesymistycznym, mniej uwarunkowanym rozumieniu ludzkiej kondycji, niekształtowanym już tak wyraźnie pod presją katastrofalnych wydarzeń II wojny światowej. Zamiast o pierwotnym przerażeniu człowieka, uświadamiającego sobie swoją obcość wobec przemożnych i niepojętych sił świata zewnętrznego, Newman mówił teraz o oszałamiającej epifanii ja w obliczu nieskończonej przestrzeni.

Doświadczenie to starał się opisać między innymi w szkicu pochodzącym z 1949 roku, zatytułowanym wstępnie *Prolog do nowej estetyki* (*Prologue for a New Aesthetics*), pod wpływem wrażenia, jakie wywarły na nim ziemne kopce Indian, które oglądał w południowo-zachodniej części stanu Ohio. „Kiedy patrzysz na to miejsce czujesz: «Tutaj jestem», t u ... poza tym (poza granicami miejsca) jest chaos, przyroda, rzeki, krajobrazy... Tutaj masz poczucie własnej obecności... Zająłem się ideą uczynienia widza obecnym, tym że «Człowiek jest obecny»⁶⁷. Wspinając się na potężne kopce w dolinie Ohio, zwiedzający zyskuje widok bezkresnej przestrzeni wokół. Nie to jednak, zdaniem Newmana, decyduje o szczególnym wymiarze tego przeżycia: nie chodzi bowiem o samą przestrzeń, ani jakąkolwiek zewnętrzną, percypowaną formę. Tym, co rzeczywiście w tej sytuacji istotne, jest „odczucie czasu”, „fizyczne odczucie czasu”, które jest prymarnym, intensywnym doznaniem siebie – własnej obecności w jednostkowym „tu i teraz”. Kiedy indziej, mówiąc o tym doświadczeniu, Newman przywoływał też hebrajskie pojęcie *Makom* – „miejsce Boga”⁶⁸, mając na uwadze jedynie *doświadczaną* „świętość miejsca”, niezależną od religijnego kontekstu. W ten sposób znów – w zgodzie ze swoją „plazmiczną” koncepcją obrazu – akcentował bezpośrednie doświadczenie i uczestnictwo, jako przeciwieństwo reifikującego ujmowania z zewnątrz, opartego na formalistycznych kategoriach i homogenicznym, ilościowym pojęciu przestrzeni. W komentarzu do katalogu jednej ze swoich wystaw pisał: „Wolność przestrzeni, odczucie ludzkiej skali, „świętość miejsca”, są tym, co poruszające – nie rozmiar (staram się wyjść poza rozmiar), nie barwy (usiłuję stwarzać kolor), nie płaszczyzna (staram się ujawniać przestrzeń), nie to, co absolutne (chcę czuć i poznawać za wszelką cenę)”⁶⁹.

Ostatecznie nie napisany *Prolog do nowej estetyki* – pozostawiony w postaci krótkiego tekstu pod skromniejszym tytułem, traktować można jako *pendant* do nieznacznie go poprzedzającego *The Sublime is Now* (1948) – tekstu, w którym Newman kwestionował dominującą w zachodniej tradycji estetykę piękna, konfrontując ją z konkurencyjnym poszukiwaniem wzniosłości. W sztuce greckiej, opano-

⁶⁷ T. Hess *Barnett Newman*, Museum of Modern Art, New York, 1971, s. 73. Komentarz Newmana cytowany we wstępie redakcyjnym do późniejszej wersji tekstu, zatytułowanej *Ohio*, w: *Barnett Newman*, s. 174.

⁶⁸ B. Newman *Response to Thomas F. Mathews* (1969), w: *Barnett Newman*, s. 289.

⁶⁹ B. Newman z katalogu wystawy *Exhibition of the United States of America* (São Paulo, 1965), w: *Barnett Newman*, s. 186.

Dociekania

wanej przez pragnienie piękna, „poczucie uniesienia skupia się w doskonałej formie, sprowadza się do idealnej zmysłowości, w przeciwieństwie na przykład do gotyku i baroku, gdzie wzniosłość polega na pragnieniu zniszczenia formy, gdzie forma może być bezforemna”⁷⁰. Sztuka nowoczesna jawiła się Newmanowi w tym kontekście jako zdecydowany bunt przeciwko klasycznemu dziedzictwu antyku i renesansu – jego zdaniem jej głównym „impulsem było dążenie, by zniszczyć piękno”, a sam jej wysiłek zerwania z przeszłością i odrzucania zastanych form nosił znamiona wzniosłości⁷¹. Wzniosłość według Newmana nie może polegać na wykalkulowanych estetycznych efektach, jakimi mogłoby być wrażenie ogromu, fizycznej potęgi czy sugestia nieprzedstawialności. Wymaga ona odrzucenia wszelkich „skojarzeń ze starymi obrazami, zarówno tymi pięknymi, jak i wzniosłymi”⁷². Nie wynika też z wzniosłego „tematu”, jako że dawne treści mityczne są już martwe, należy skupić się na „ostatecznych emocjach”. Pisał Newman:

Nie potrzebujemy przestarzałych rekwizytów starych legend. Uwalniamy się od bagażu pamięci, asocjacji, nostalgii, legend, mitu, wszelkich narzędzi zachodnioeuropejskiego malarstwa. Zamiast wznosić k a t e d r y z Chrystusa, człowieka czy z „życia”, wnosimy je z siebie, z naszych uczuć. Obraz, jaki tworzymy, to samooczywiste objawienie, rzeczywiste i konkretne, zrozumiałe dla każdego, kto spojrzy na nie bez nostalgicznych okularów historii.⁷³

Jako rzecznik nowego amerykańskiego malarstwa, Newman usiłował odróżnić ów ruch negacji, jaki dostrzegał u swych awangardowych poprzedników, od wzniosłości odczuwanej w doświadczeniu pojedynczego dzieła, konkretnego obrazu, będącej stawką jego własnej twórczości i artystów z nim zaprzyjaźnionych. Działania europejskiej awangardy – argumentował – mimo swej wzniosłej rewolucyjnej energii prowadziły albo do estetycznego wyniesienia zwykłych, banalnych przedmiotów, albo do formalnego perfekcjonizmu sztuki geometrycznej. Nadal pozostawały zatem zamknięte w obrębie problematyki piękna – między aktem jego negacji a mimowolną restytucją. W twórczości amerykańskich malarzy natomiast gest zapoczątkowywania ze sceny historii form przenosi się do centrum samego aktu malarskiego. „Nagi rewolucyjny moment” – pisał Newman – polega na tym, by „zacząć od kreski, malować tak, jakby malarstwo nigdy wcześniej nie istniało”⁷⁴.

⁷⁰ B. Newman *The Sublime is Now*, s. 171.

⁷¹ Tamże, s. 172.

⁷² Tamże, s. 173.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ B. Newman w: *Jackson Pollock. An Artists' Symposium* (dyskusja „ARTnews” 1967), s. 192. Rozumienie aktu malarskiego jako wolnego, czystego gestu i nieprzewidywalnego zdarzenia, związane z modną w latach 40. i 50. filozofią egzystencjalną, było poniekąd dobrem wspólnym abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Artysta, stając przed płótnem, miał wyzbyć się wszelkich założeń i kalkulowania efektu. Najbardziej wpływowi interpretatorzy abstrakcyjnego ekspresjonizmu, jak

Wydaje się zrozumiałe, że w znanym tekście Jean-François Lyotarda *Wzniosłość i awangarda* Newman zajmuje ważne miejsce. Nie tylko bowiem jako pierwszy przed francuskim filozofem sięgnął on po tę nieco zakurzoną kategorię, by skojarzyć ją z aspiracjami najnowszej sztuki, ale stworzył jej interpretację, która w wielu punktach mogła być dla tamtego wzorem. W ujęciu Lyotarda wzniosłość twórczości awangardowej także wiąże się z jej antyformalnym nastawieniem, z uwalniającym ruchem samooczyszczenia i zapoczątkowywania, z odrzuceniem ustalonych norm smaku i wychodzeniem w nieznaną. W tekstach obydwu autorów akcent pada nie na całościowe awangardowe programy, ale na jednostkowe działanie i doświadczenie, nieliczące na *sensus communis* i sprzeczne z wszelką użytkową i komunikacyjną pragmatyką⁷⁵. Wzniosłość nie jest przez nich rozpatrywana w aspekcie przedmiotowym, ale przede wszystkim jako pewien modus doświadczenia czasowości, wykraczający poza porządek przyczynowy i narracyjną ciągłość.

Lyotard, mając dość dobrą znajomość twórczości Newmana i istniejących jej wykładni, pozwolił sobie na rozwinięcie częściowo niezależnej, odrębnej interpretacji, bliższej własnych filozoficznych zainteresowań. Pomiął zatem obecny u wczesnego Newmana problem tragizmu, a powracający stale wątek podmiotowej obecności potraktował jako niefortunny wyraz metafizycznego fundamentalizmu. Komentarze Newmana mówiące o uświadomieniu sobie własnego podmiotowego Ja w obliczu obrazu, zdaniem filozofa nie dostarczały trafnego opisu jego malarstwa – dosłownie i w przenośni za nim *n i e n a d a ż a ł y*. Tym bowiem, co uderzało i fascynowało Lyotarda w obrazach Newmana, było szczególne epifaniczne doświadczenie chwili – „zdarzenia”, które, jak pisał, wyprzedza wszelkie znaczenie⁷⁶. Owo „zdarzenie” według Lyotarda nie jest czymś, co świadomość ustanawia i potwierdza, lecz przeciwnie – tym, co zaskakuje i zbija ją z tropu⁷⁷. Dlatego – jak przekonywał – wszelkie sformułowania, wskazujące na jakąś całość, tożsamość i osobową obecność, w stosunku do tych płócien są chybione, wskazują bowiem na coś, co pojawia się w myśli jedynie *post factum* i w żaden sposób nie może uzasadniać ich epifanicznego charakteru⁷⁸. Pojęcie podmiotowej obecności nieuchronnie kojarzy się Lyotardowi z poszukiwaniem jakiejś metafizycznej podstawy, on-

Harold Rosenberg i Robert Motherwell podkreślali w nim autentyczność i spontaniczność malarskiej ekspresji. U Newmana dostrzec można inne rozłożenie akcentów: zamiast mówić o zanurzeniu w procesie twórczym i bezpośrednim doświadczeniu malarskiej materii, w geście malarza akcentował pierwotne odczucie własnej odrębności i obcości wobec świata – to, co określał jako świadomość tragizmu.

⁷⁵ Por. J.F. Lyotard *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996 nr 2/3, s. 185.

⁷⁶ J.F. Lyotard *Newman. The Instant*, w: *The Lyotard Reader*, ed. by A. Benjamin, Blackwell, Oxford 1991, s. 247.

⁷⁷ J.F. Lyotard *Wzniosłość i awangarda*, s. 174.

⁷⁸ J.F. Lyotard *Newman*, s. 247-248.

Dociekania

tologicznego fundamentu, z ruchem ustanawiania tożsamości, któremu on sam przeciwstawia zdarzeniową otwartość i wychodzenie w nieznanne. Całkowite odzrucenie czy pominięcie przezeń tej kwestii zasadza się więc na wyraźnym uproszczeniu w stosunku do tego ujęcia problemu, jakie śledziliśmy u Newmana.

W Lyotardowskiej, dość „heretyckiej” wykładni wzniosłości, szczególne doświadczenie, jakie niesie awangardowa twórczość (w tym dzieło Newmana), opiera się na poczuciu niemocy i upokorzenia naszej wyobraźni – opanowującej władzy form, którego nie rekompensuje bynajmniej świadomość istnienia jakiegoś wyższego, ponadmysłowego wymiaru: Boga, czy transcendentnego porządku idei, lecz co najwyżej momentalne poczucie, że „nieprzedstawialne” istnieje, że „zdarza się”, wbrew jakimkolwiek racjonalnym kalkulacjom i oczekiwaniom. Wzniosłość jest więc tutaj tożsama z zaprzeczającym nadrzędnej władzy podmiotu, ekstatycznym doświadczeniem „zdarzenia”. W przeciwstawny sposób natomiast ujmuje tę kwestię Paul Crowther, który skupiając się na zagadnieniu wzniosłości u Newmana, dowodzi, że w podstawowych zarysach swojego myślenia pozostał on wierny koncepcji Kanta⁷⁹. Doświadczenie wzniosłego dzieła sztuki miało być bowiem momentem uświadomienia sobie przez podmiot jego transcendentnego powołania. Liczne komentarze artysty na temat budzącego się w konfrontacji z płótnem poczucia własnego Ja, jego odrębności i obcości wobec świata, lęku, przerażenia – ale też godności w stawianiu im czoła, przemawiają na korzyść takiej interpretacji. Crowther słusznie przywraca i uwydatnia zlekceważony przez Lyotarda wątek podmiotowej samoświadomości. Mimo wszystko jednak nie należy zapominać o tym, że Newman, kiedy wspominał na przykład o „absolutnych emocjach”, nie posługiwał się konsekwentnie językiem Kanta. Porównanie takie ma więc swoje ograniczenia, a zwrócenie uwagi na zakładany w tekstach Newmana transcendentny, prawodawczy wymiar ludzkiego Ja, nie musi w sposób wiążący tłumaczyć oddziaływania jego obrazów.

Który z filozofów ma tu rację – która definicja wzniosłości jest wobec dzieła Newmana bardziej adekwatna? Crowther wydaje się bardziej skrupulatnym interpretatorem teoretycznych manifestów Newmana niż Lyotard, ale usilnie stara się upodobnić ich sens do koncepcji Kanta. Lyotard z kolei wybiera z Newmana to, z czym sam się identyfikuje, odbiegając częściowo od autorskiej wykładni, ale też dając znakomitą charakterystykę oddziaływania jego obrazów. W spornej kwestii podmiotowego Ja, która – zgodnie ze słowami Newmana – miałaby się znajdować w samym centrum jego malarstwa, jedno wydaje się pewne: podmiotowości tej nie należy sobie wyobrażać na wzór transcendentnej, metafizycznej podstawy, uosobienia zasady jedności i tożsamości. W takim rozumieniu nie jest ona zakładana jako warunek powstania obrazu, ani jego odbioru. Sam Newman mówił jedynie o doświadczeniu, w którym świadomość własnego ja się wyłania, a wszelkie charakterystyki owego Ja dotyczyły wyłącznie jego fenomenologicznego wymiaru:

⁷⁹ P. Crowther *Barnett Newman and the Sublime*, „Oxford Art Journal” 1984 nr 2 (vol. 7), s. 52-56.

Jedną z najbardziej przyjemnych rzeczy, jakie ktoś powiedział o moim malarstwie, jest to, że stojąc przed moim płótnem, miał poczucie własnej skali. [...] to właśnie pragnąłem osiągnąć: to, że widz przed moim obrazem czuje, że tutaj jest. Dla mnie poczucie miejsca jest nie tylko tajemnicą, ale wręcz metafizycznym faktem. Nie ufam temu, co epizodyczne i cząstkowe, i mam nadzieję, że moje obrazy mają siłę udzielania innym, tak jak to było ze mną, poczucia własnej całościowości, własnej odrębności, indywidualności, a jednocześnie poczucia związku z innymi, którzy także pozostają odrębni.⁸⁰

Ja, które wyobraża sobie Newman, w swojej jednorodności, autonomii i skrytym napięciu, Ja odpowiadające surowemu zdecydowaniu jego obrazów, władczo panujących nad swoją przestrzenią, jest – jak wielokrotnie zauważano – konstrukcją bardzo „męską”⁸¹. Niewiele ma ona jednak wspólnego z podmiotem kartezyjańskim, z racjonalnym, bezcielesnym przenikaniem i opanowywaniem rzeczywistości czy z kwestionowaną przez Lyotarda metafizyczną zasadą tożsamości. Ja, o którym mówił Newman, objawia się sobie w sytuacji apelu, w uświadomieniu relacji z tym, co wobec niego inne. Trafnie uchwycił to sam Lyotard, zauważając, że jako forma przekazu obrazu Newmana są w swojej „pragmatycznej organizacji” bliższe etyki niż estetyki czy poetyki. Wydaje się, jak gdyby nie było w nich retorycznej triady mówiącego, adresata i przedmiotu odniesienia. Jego obrazy „nic nie «mówią», nie są czymś przekazem. To nie Newman do nas mówi, on nie posługuje się malarstwem, aby nam coś pokazać. [...] Przekazem jest sama prezentacja, ona jednak niczego nie prezentuje, nie uobecnia, lecz sama jest obecnością”⁸². Newman „nadaje barwie, linii czy rytmowi zobowiązującą moc relacji twarzą w twarz”. Jest to zobowiązanie sformułowane w drugiej osobie – nie według modelu: „Popatrz na to (tam)”, lecz: „Spójrz na mnie” lub bardziej właściwie: „Posłuchaj mnie”⁸³. Newman byłby pewnie zadowolony z takiego opisu. Odbiegając możliwie daleko od myślenia o obrazie jako o pięknym przedmiocie, ewokuje on jednocześnie poczucie zanurzenia w nim – całkowitej bezpośredniości i ustanawiającego dystansu. Słowa te – wyraz głębokiego uznania dla dzieła Newmana – świadczą o łączącym ich obu, analogicznym przejściu od krytyki zachodniej metafizyki, to znaczy greckiej ontologii (i konsekwentnie – w przypadku Newmana greckiej estetyki), ku perspektywie etycznej. O ile jednak w zamyśle Newmana, doświadczenie, wywoływane przez jego obrazy, miało ugruntowywać podmiot w jego etycznych podstawach, to Lyotardowska, nomadyczna wizja subiektywności, przed takim „fundamentalizmem” się uchyliła, a „miejsce”, w którym podmiot mógł się pojawić, na dobre zastępuje „chwila”.

⁸⁰ *Interview with David Sylvester*, s. 257-258.

⁸¹ Szerzej na ten temat pisze M. Leja (*Barnett Newman Solo Tango*).

⁸² J.F. Lyotard *Newman*, s. 244.

⁸³ Tamże, s. 242.

Dociekania

Abstract

Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA
University of Łódź

Image as a Situation: Tragedy, Subjectivity and Painting According to Barnett Newman

In modern art history Barnett Newman is often regarded as a representative of American Abstract Expressionism or "Post-Painterly Abstraction". However, in his own view any such classification would seem highly problematic, because – as he said – his paintings remained "too abstract for the abstract expressionists and too expressive for the abstract purists". In his large body of writing on art – numerous statements and essays he wrote as a critic and curator – Newman declared a definitely anti-aesthetic, anti-formalist stance, based on the iconoclastic rejection of sensual beauty and formal purity as an end in itself. The article concerns the historical and conceptual background of Newman's conception of art, which for him should not be an aesthetic object, but an active "vehicle of abstract idea", a life embodiment of emotions – something that affects the viewer and places him in a specific situation. His view on his own painting may be related to Nietzsche's dialectic of the Dionysian and Apollonian in *The Birth of Tragedy*, which was for him one of it remains unceasingly disrupted by it. This sense of tragedy was presented by Newman as a characteristic quality of contemporary life and the immanent feature of human consciousness. His remarks on this question oscillated between anthropological generalisations and concrete references he made to the recent historical past: the destruction and atrocities of the second world war. In 1945 surrealist images stroke him as "prophetic tableaux of what the world was to see as reality". My point is that Newman's attitude and his sensitivity to various artistic expressions of terror and "horror of life" was partly shaped by this particular historical experience, while it was consequently "displaced" to a higher, more universal plane.