

STANISŁAW CZEKALSKI

Marksizm, modernizm, melancholia

Omówienie książki: T. J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, New Haven and London 1999

Wydana już szesnaście lat temu głośna książka *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* ugruntowała pozycję T. J. Clarka jako jednego z najważniejszych badaczy sztuki nowoczesnej. Jej sukces w istotnej mierze przyczynił się do ożywienia tradycji społecznej historii sztuki, która nie odrywając się od swych marksistowskich korzeni, wykazała daleko idącą zdolność asymilacji i ideologicznej instrumentalizacji nowszych perspektyw metodologicznych i trendów intelektualnych, języka poststrukturalizmu i psychoanalizy. Fala późniejszych publikacji na temat malarstwa francuskiego XIX w., odwołujących się mniej lub bardziej wprost do pracy Clarka, jest najlepszą miarą uznania wagi jego dzieła, niezależnie od kontrowersji, jakie wzbudziły zawarte tam zdecydowane czy wręcz radykalne sądy autora.

Zdecydowanych opinii nie brakuje również w nowej książce, w której autor żegna się – jak głosi tytuł – z modernizmem. Clark pisał ją najwyraźniej zdając sobie sprawę, że posiadany autorytet pozwala mu wyrażać swe przekonania bardzo swobodnie i dobitnie. *Farewell to an Idea* to książka pod każdym względem luksusowa: słusznych rozmiarów, 450-stronicowy tom, wydany na doskonałym papierze i w pięknej szacie edytorskiej przez Yale University Press, zawierający ponad 250 świetnej jakości ilustracji. W tej ekskluzywnej oprawie Clark wygodnie sadowi swój wywód, prowadzi go niespiesznie, w rytmie profesorskiej przechadzki, co pewien czas zatrzymuje się dla skupienia uwagi na jakimś ciekawym szczególnie omawianego obrazu albo dla posmakowania co celniejszych słów przywołanego cytatu (a lubi cytować dużo i w obszernych fragmentach), kiedy indziej wydłuża krok, by zniemacka pochwycić jakieś śmiałe skojarzenie albo dojść do generalnych wniosków, z rozmachem przeplata różne wątki, przeskakując z jednego na drugi, tu i ówdzie zaskakuje czytelnika zmianą kierunku i efektowną dygresją. Wszystko to zdradza dobre samopoczucie autora, nie tyle ukrytego za tekstem, za wewnętrzną logiką wywodu i opisywanych faktów, co świadomie ujawniającego się w roli reżysera procesu lektury i mistrza retoryki. Wie on, że jeśli często zaznacza własne stanowisko, wdaje się w spekulacje i formułuje odważne oceny, to jego zdanie ma swój prestiż i niekoniecznie musi podierać się rzeczowymi argumentami.

Clark wielokrotnie podkreśla kluczowe znaczenie własnej wyobraźni dla określenia charakteru i kształtu książki, jej szczególnej poetyki. Imaginacja autora działa na

dwóch poziomach: po pierwsze, wyobraża on sobie siebie w roli archeologa, który wykopuje ocalałe relikty modernizmu („antyku naszych czasów”) i przyglądając im się – po drugie – wyobraża sobie rzeczywistość, w której powstały i funkcjonowały, formy życia i świadomości ludzi, którzy byli ich twórcami i odbiorcami. To podwójne zapośredniczenie rozważań Clarka w medium wyobraźni tłumaczy nieskrywany subiektywizm, a zarazem autorytatywny ton jego wywodów – bądź co bądź nikt nie może wiedzieć lepiej od niego, co on sobie wyobraża i co mu się wydaje. Przykładem niech będzie komentarz na temat działalności dydaktycznej Malewicza: „Szybko zaczynam przysypiać nad tymi wiecznymi wykresami i elementami dodatkowymi, i założę się, że Czasznik z Chidekelem też przysypiali”. Zwroty takie, jak „ja uważam”, „w mojej opinii” itp. pojawiają się w książce nader często. Stawia to oczywiście autora w komfortowej pozycji, asekurując przed ewentualną krytyką. Nie sposób przecież z czyjaś wyobraźnią dyskutować. W przypadku Clarka tym bardziej, że trudno – przynajmniej miejscami – nie poddać się sile sugestii i błyskotliwości jego wizji.

Z nurtującej autora archeologicznej fantazji, jak sam pisze na wstępie, bierze się szczególna forma jego tekstu, nacechowana fragmentarycznością i arbitralnością, a zarazem dążeniem do kompletności poznania badanych „znalezisk z modernistycznego wykopu”. Fragmentaryzacja przejawia się w rozbiciu poszczególnych rozdziałów na krótkie ustępy, w których podejmowane są kolejne wątki, nie prowadzące prostą drogą jedno do drugich, lecz zachowujące charakter odrębnych elementów („skorup”), pozostawionych do złożenia w sensowną całość samemu czytelnikowi i wymagających od niego uzupełnienia, dopowiedzenia sobie pustych miejsc. W obrębie tych wydzielonych kawałków tekstu fragmentarycznie traktuje Clark z kolei przywoływane obrazy, pisma i teorie – relikty modernistycznej przeszłości. Każdy z osobna wydobyty szczałek jest przy tym starannie, z bliska analizowany. Sumiennosc i dbalosc o detale na poziomie danych faktograficznych, wnikliwosc w badaniu fragmentów tekstów i malarskich struktur miejscami zaciera wrazenie arbitralności tak samego ich doboru, jak i przerzucanych między nimi śmiałych wniosków czy uogólnień. Wszystkie te pieczołowicie zebrane szczegóły i obszernie cytaty wywołują efekt oparcia nawet najbardziej zaskakujących interpretacji autora na solidnej podstawie materiałów źródłowych.

Penetrując ruiny modernizmu, Clark próbuje dopasować do siebie znalezione okazy malarstwa i strzępy dyskursu. Dla generalnej charakterystyki modernistycznego paradygmatu najczęściej sięga po urywki myśli Nietzschego, Webera, Adorna, Benjamina, Hegla i Marksa, odczytując je przez pryzmat koncepcji współczesnych, zwłaszcza Foucaulta i de Mana. Widziana z postmodernistycznego dystansu heglowska dialektyka, którą żywiły się artystyczne utopie, przyjmuje postać nierozstrzygalnej antynomii. W swych analizach autor podąża tropem odkrytych sprzeczności, zagłębia się w różnego rodzaju pęknięcia i ambiwalencje, w jakie wikłały się idee, postawy twórcze i dokonania artystów. Między zgliszczami modernistycznych mirażów, przywalonych gruzem berlińskiego muru – jego upadek kładzie, zdaniem autora, kres jednocześnie modernizmowi i socjalizmowi – również i z marksizmem zostały w książce Clarka już tylko szczątki. „Skoro nie mogę dłużej uważać proletariatu za mój naród wybrany, to przynajmniej kapitalizm pozostaje moim szatanem” – taki zjadliwy komentarz na swój temat autor przekornie wkłada w usta domniemych czytelników i rzeczywiście można uznać go za trafny. Clark trwa w postawie nieprzejednanej kry-

tyki rządów kapitału i nie kryje sympatii dla rewolucyjnych dążeń minionej epoki, z wyraźnym rozrzewnieniem spoglądając na czasy utopijnej wiary w możliwość realizacji socjalistycznych idei. Jego pożegnanie z modernizmem ma w sobie, jak autor wprost przyznaje, nutę melancholii, a także rozgoryczenia, że idee te obróciły się najpierw w koszmar, a potem w ruinę, z której ocalić można już tylko fatalistyczną ideologię permanentnej krytyki i demonizacji kapitalizmu.

Clark definiuje modernizm jako odpowiedź na nowoczesność, ta zaś oznacza – jego zdaniem – przede wszystkim niepewność, kontyngencję (*contingency*): niepewność porządku społecznego, który odciawszy się od kultu przeszłości, wystawiony został na działanie kapitalistycznych mechanizmów. Bezwzględny dyktat ekonomii i rynku obejmował swym wpływem całość stosunków międzyludzkich, powodując głęboką erozję kultury, niszcząc utrwalone w niej wartości i ideały, wywracając pojęcia i rozbijając znaczenia, w których krystalizowała się samoświadomość społeczeństwa. Kapitalizm poddawał wszystko ślepemu prawu kalkulacji i zmiennej koniunktury, był (i jest) systemem pozbawionym jakiegokolwiek nadrzędnego celu; burząc stare, nie budował żadnej nowej wiary. Zjawiska te określa Clark za Weberem jako „odczarowanie świata”. Modernizm z jednej strony, a komunizm z drugiej stanowiły reakcję na nieznośną ślepotę zsekularyzowanej nowoczesności. Artystów i walczących socjalistów zbliżały do siebie radykalne postawy wobec niej oraz alternatywne, utopijne wizje życia.

Modernistyczna sztuka poszukiwała nowego języka w odpowiedzi na spustoszenie, jakiego w sferze symbolicznej dokonał kapitalizm. Rozwijając tradycyjną semilogiczną paralelę między systemem znakowym i monetarnym, Clark przyjmuje pieniądź z jego niestabilnym kursem i całkowicie względną wartością za „źródłową formę reprezentacji w społeczeństwie burżuazyjnym”. W obliczu dewaluacji znaków artyści próbują znaleźć nowe możliwości znaczenia, które budowałyby realny i bezpośredni związek ze światem.

Stosunek sztuki modernizmu do znamionujących tę epokę procesów „sekularyzacyjnych” jest w istocie dwuznaczny, rozpięty między akceptacją i mniej lub bardziej świadomym współudziałem a pragnieniem czego innego. Sztuka wpisuje się w nową rzeczywistość, chcąc uczestniczyć w jej formowaniu, poddaje się organizującym ją tendencjom, przyjmuje niepewność jako kategorię strukturyzacji dzieła, określa swą tożsamość w terminach techniki i specjalizacji, skrojonych na miarę czasów. Jednocześnie próbuje przekroczyć tę rzeczywistość w utopijnych projektach, identyfikuje się z fantastyczną wizją przyszłości, kontyngencję usiłuje ostatecznie opanować wydobywając z niej nową malarską jedność. Antynomie modernizmu, znamionujące go napięcia między uwikłaniem w społeczną i polityczną *praxis* a wyobrażaniem jej (sobie) inaczej, prowadzą artystów aż na krawędź samozakłamania i hipokryzji.

Na książkę Clarka złożyło się siedem rozdziałów opisujących wybrane „epizody z historii modernizmu”, które autor uznał za najbardziej znamienne w świetle ogólnej charakterystyki modernistycznej formacji, przedstawionej na wstępie. Cztery z tych rozdziałów stanowią przeredagowane wersje artykułów publikowanych w latach czterdziestych między innymi na łamach pism „Representations” i „October”.

Rozdział pierwszy, „Malarstwo w roku 2”, poświęcony jest *Śmierci Marata* Davida, który to obraz, zdaniem Clarka, można przyjąć za pierwsze dzieło prawdziwie modernistyczne. Rzeczywiście, wskazane przez niego cechy modernizmu ujawniają się w związku z tym obrazem szczególnie ostro. Ilustruje on tezę autora, że bieżąca polityka, jako konkretna postać kontyngencji, nie tylko określa kontekst prezentacji nowoczesnego dzieła, lecz także dochodzi do głosu bezpośrednio w jego własnej formie. O ile wcześniej malarstwo niosło polityczne treści, dokonywało ich przekształcenia i uwznioślenia. Artyści modernizmu, nawet jeśli chcieli, nie byli w stanie dokonać podobnej transfiguracji polityki i ta niezdolność ujawnia się w ich dziełach. Obrazy takie, jak *Tratwa Meduzy* czy *Wolność wiodąca lud* zdominowane są przez leżący u ich podstaw polityczny surowiec. „Osia modernizmu jest niemożliwość transcendencji” – wyrokuje krótko Clark.

Zasadą organizującą obraz Davida, na różnych poziomach, jest propagandowe kłamstwo. Przedstawienie Marata jako męczennika oddanego sprawom prostych ludzi maskuje prawdę o rewolucji francuskiej, która w istocie była rewolucją burżuazyjną. Malowidło identyfikujące osobę Marata z ludem służyło fałszywemu utożsamieniu i zmarłego, i za jego pośrednictwem mas ludowych z polityką jakobinów. Dwuznaczny był stosunek tych ostatnich – a zaliczał się do nich także i sam malarz – do szerzącego się bałwochwalczego kultu Marata. Niektórzy wyrażali swą dezaprobatę, widząc w nim niezdrowy zabobon i nowy fanatyzm, sprzeczny z trzeźwym duchem rewolucji. Jeśli rewolucyjni działacze przyjęli rolę jego kapłanów w imię przekonania o potrzebie krzewienia wiary w przypisywane Maratowi ideały, to wiara ich samych nie była szczerą, lecz podszyta zimną polityczną kalkulacją; manipulowali tym kultem dla własnych celów. Obraz Davida, ukazujący Marata jako przyjaciela ludu, ucieleśnienie jakobińskich idei i nowego Chrystusa, zaprezentowany po raz pierwszy na specjalnej procesji, w liturgicznej bez mała oprawie, stanowił istotny element tej gry. W szerszej perspektywie cały epizod sytuuje się, jak zauważa Clark, na przecięciu „krótkoterminowej kontyngencji politycznej i długofalowego procesu odczarowania świata”.

Ambiwalencja prawdy i fałszu przenika także wewnętrzną strukturę obrazu. Autor stwierdza, że postać Marata, w dużej części pogrążona w cieniu, przez odniesienie do pustej przestrzeni powyżej traci na cielesnej substancjalności. Staje się jak gdyby rusztowaniem służącym ekspozycji bardziej dobitnie wydobytych materii przedmiotów – przede wszystkim przyborów do pisania i listów. Kluczem do obrazu jest właśnie pismo, ono podporządkowuje sobie całe przedstawienie i głównie w nim rozgrywa się dialog prawdy z kłamstwem. W sposób oczywisty fałszywy jest list od Karoliny Corday, którym morderczyni zamierzała się posłużyć, by zostać dopuszczoną do Marata: „Wystarczy, zem nieszczęśliwa, bym miała prawo do waszej życzliwości”. Kłamliwy charakter tej prośby konotuje niepoprawne, niezgodne z regułami ówczesnego języka oficjalnego, użycie słowa „waszej” zamiast „twojej”. Kłamstwem jest jednak również jednoznaczna sugestia zawarta w obrazie, jakoby faktycznie za sprawą tego listu Karolina została przyjęta przez Marata, a więc jakoby zginął on dlatego, że chciał okazać pomoc nieszczęśliwej kobiecie. Sformułowane przez zabójczynię pochlebstwo pod adresem „przyjaciela ludu”, konstatujące jego dobroć, prezentuje się na płótnie Davida jako poświadczona męczeńską śmiercią prawda. W rzeczywistości jednak Marat tego listu nie otrzymał, a wpuścił Karolinę, bo obiecał mu zadenuncjować wrogów rewolucji.

Wielkoduszność tragicznego bohatera znajduje potwierdzenie w drugim liście, zawierającym polecenie: „Dajcie ten banknot owej matce pięciorga dzieci, której mąż zginął w obronie ojczyzny”. Za dowód prawdziwości tych słów służy z kolei załączony banknot (przy czym rewolucyjny *assignat* nie był prawdziwym pieniądzem, gdyż jego wartość, w istocie raczej abstrakcyjna, była sztucznie podtrzymywana środkami terroru), ale nie tylko on. Fakt, że w przeciwieństwie do listu Corday na liście Marata nie widać ani nazwiska nadawcy, ani adresata, czyni z tego pisma głos jak gdyby obiektywny, głos samej zyczliwości. Istotny jest także iluzjonistyczny efekt wysunięcia listu poza krawędź skrzyni, której bok zdaje się pokrywać z płaszczyzną płótna – w stronę widza, niejako w realną przestrzeń przed obrazem. „Obraz chce nas przekonać, że list Marata w ogóle nie jest pismem (...), lecz fragmentem rzeczywistości, który – tak się akurat składa – możemy przeczytać”. Realność kartki uwiarygodnia wypisane na niej słowa.

Iluzja faktycznego istnienia tego kawałka papieru wywołana zostaje, zgodnie z tradycją malarstwa zachodniego, dzięki przeciwstawieniu go obszarowi nieobecności – ni to nieokreślonej pustce wnętrza, ni to powierzchni ściany w górnej części obrazu. Jednak obszar ten, wypełniający połowę płaszczyzny płótna, nie daje się sprowadzić do prostej antytezy cielesnego czy przedmiotowego bycia, lecz intryguje swą odmienną, abstrakcyjną konkretnością. Iluzjonistycznie przedstawionym przedmiotom – listom Marata i Corday – przeciwstawia się „inny rodzaj zapisu: nieskończona i bezsensowna przedmiotowość wytworzona przez farbę nie znajdującą swego przedmiotu, symbolicznego czy jakiegokolwiek innego, i stąd zajmującą się własnymi procedurami”. Technika malarska, która się tutaj prezentuje, ujawnia się – w sposób typowy dla modernizmu – „jako pewnego rodzaju hańba: coś, co podaje się za prawdę o obrazowaniu, ale zawsze na przekór najlepszym i najbardziej desperackim wysiłkom tego obrazowania. Stawia się tam, gdzie obraz najbardziej chce prawdy i myśli, że prawda może się w końcu zmaterializować – przedstawiona jako część świata. Moderniści na początku XX wieku mówili czasem, że poszukują «prawdy materiałów». To całkowicie błędne postawienie sprawy. «Materiały» bowiem w modernizmie zawsze są obszarem nieprawdy, albo obszarem, gdzie kwestie prawdy i kłamstwa znikają w czarnej dziurze praktyki”. Na tej zasadzie w obrazie Davida praca pędzla wychodzi na jaw w miejscu, które znacząc pustkę pokoju czy surowość ściany, znaczyć miało prostotę Marata i przez to otaczać jego postać aurą „ludowości”.

I na koniec jeszcze jeden szczegół, kolejne kłamstwo, w charakterze puenty. Obok dumnego datowania według kalendarza rewolucji, „roku drugiego”, widnieją cyfry „1793”, jedynie do połowy wymazane, „jak gdyby David próbował sprawić, by znikły, ale został pokonany przez swoje własne narzędzia. Technika to zdradziecka rzecz, mówi malarz, ale przynajmniej daje asekurację na przyszłość. Czas rewolucji jest krótki. *Anno domini* bez wątpienia wróci”.

Rozdział drugi jest najdłuższy ze wszystkich i zarazem najmniej spójny. Clark swobodnie krąży w nim wokół obrazu C. Pisarra *Dwie młode chłopki* z 1892 roku (Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork). O ile analiza *Śmierci Marata* wykazywała ściśle powiązanie struktury dzieła z politycznym kontekstem, o tyle w tym wypadku autor nie zbliża do siebie jednego i drugiego tak bezpośrednio. Konkretność kilkakrotnie ponawianych pytań o wpływ polityki i anarchistycznych przekonań Pisarra na

sposób rozwiązania obrazu, wynikająca z założenia *a priori*, iż taka relacja musiała zachodzić, jest niewspółmierna do określonych i zawiłych wywodów, prowadzonych w odpowiedzi. Za punkt wyjścia Clark przyjął opinię Lionella Venturi, którego zdaniem twórczość malarza poświęcona tematyce chłopskiej zdradza „pretensje do politycznej, socjalistycznej działalności”. W jednym z listów z 1890 roku sam Pissarro wyraził nadzieję, że anarchistyczne idee zabarwią prace artystów. Podążając tym tropem, autor uznaje możliwość odczytania formy jego obrazów jako projekcji założeń anarchizmu. „Anarchizm – zauważa – to między innymi teoria uzgodnienia wolności i porządku”. Malarska struktura, porządkująca dane wzrokowe na zasadzie harmonijnej koegzystencji indywidualnych cząstek, które współstanowią całość, i zarazem sugerująca naturalność związków równowagi, wzajemności, sprawiedliwości między samodzielnymi jednostkami, byłaby swoistym ekwiwalentem anarchistycznej ideologii. Kiedy jednak Clark próbuje skonkretyzować rozważania na temat politycznej intencji takiego, a nie innego przedstawienia *Dwóch młodych chłopek*, sprawa znacznie się komplikuje. Szczególne cechy obrazu, które autor wydobywa w swej analizie, takie jak stosunkowo duży format, przysunięcie postaci nadzwyczaj blisko widza, a w związku z tym fragmentaryczność ich ukazania i niejasność ich pozycji, nieklarowność całej sytuacji w wymiarze narracyjnym – nie znajdują prostego przełożenia na obficie przywołane szczegóły dotyczące kontekstu politycznego i anarchistycznych sympatii Pissarro. Problem staje się jeszcze bardziej złożony, gdy pomiędzy jego dzieło a sferę polityki Clark wprowadza cały szereg innych odniesień: dotychczasową drogę twórczą malarza (*Dwie młode chłopki* zaprezentowane zostały po raz pierwszy na jego retrospektywnej wystawie w galerii Durand-Ruela i stanowiły rodzaj podsumowania zebranych doświadczeń artystycznych), strategię jego starań o poprawę swej pozycji na rynku sztuki, stosunek do innych artystów współczesnych – Seurata (obraz manifestował, zdaniem Clarka, powrót Pissarro z drogi pointylizmu), Moneta, Cézanne’a, Puvisa de Chavannes, Gauguina, do rodzącej się estetyki symbolistycznej, do tradycji ikonograficznej przedstawień chłopów i chłopek, do sielankowych stereotypów oraz ich tragiczno-sentymentalnego rewersu, jakim było malarstwo Milleta. Ten ostatni wątek należy zresztą do najbardziej przekonujących, pozwala dostrzec znaczącą niezwykłość pozornie banalnego faktu, że chłopki Pissarro po prostu robią sobie przerwę w pracy i odpoczywają w cieniu na polu. Jeżeli w tej skromnej, powściągniętej anegdotę i charakterystykę postaci sceny można dopatrzeć się projekcji anarchistycznej utopii, to nie tyle przez bezpośrednie skojarzenie z informacjami o tym, jak chłopcy zapracowywali się na śmierć (Clark przytacza taką relację, która co prawda dotyczy Anglii w okresie późniejszym o prawie ćwierć wieku, ale z właściwym sobie rozmachem także i ją wpisuje w kontekst obrazu Pissarro), co dzięki wymowie, jakiej nabiera ona na tle utartych konwencji przedstawiania z jednej strony pracy na roli, z drugiej idealnych, arkadyjskich krain. Generalnie rzecz biorąc, wielość wskazanych przez Clarka czynników dookreślających genezę dzieła zaciera oczywistość jego domniemanej politycznej inspiracji; okazuje się, że trudno tę inspirację wyłuskać ze splotu najróżniejszych przesłanek, którymi prawdopodobnie kierował się artysta i które w jakiś sposób wpłynęły zapewne na ostateczny kształt jego pracy. Kwestia politycznego aspektu obrazu Pissarro zostaje nie tyle wyjaśniona, co właściwie zagmatwana i rozproszona w gęstej strukturze nawarstwiających się wątków. Nie ma pewności, czy do takiego wniosku chciał nas autor doprowadzić, ale wbrew wyjściowej tezie polityka nie

wyduje się być kluczem do dzieła, lecz raczej jednym z możliwych wejść w jego wieloraki i bezkresny, niemożliwy do domknięcia kontekst.

W sposób nierzadki nie skrupowany Clark daje upust swej interpretacyjnej fantazji w krótszym rozdziale trzecim, zatytułowanym „Cézanne Freuda”. Interesuje go tutaj związek między modernizmem a materializmem. Stawia tezę, że z jednej strony w malarstwie Cézanne’a, a z drugiej w pismach Freuda, dokładnie w tym samym czasie, świat zjawisk psychicznych przedstawiony został w kategoriach rzeczywistości materialnej.

Autor skojarzył trzy wersje *Wielkich kąpiących się* z trzema wczesnymi pracami Freuda: *Objaśnianie marzeń sennych*, *Trzy rozprawy z teorii seksualności* oraz *Dowcip i jego stosunek do nieświadomego*. Zdaniem Clarka Cézanne’owskie przedstawienie grup nagich postaci można odczytać, przyjmując założenia psychoanalizy, jako swoistą materializację obsesji artysty związanej z dotykowym kontaktem między ludźmi. Malarz przyznał się do niej Emilowi Bernard, wspominając incydent sprzed lat, kiedy to na klatce schodowej został boleśnie potrącony przez zjeżdżającego po poręczy młodzieńca; od tamtej pory nie mógł znieść niczyjego dotyku. Odzwierciedlenie tej awersji Clark znajduje w szczególnym sposobie komponowania grup postaci w *Wielkich kąpiących się*, takim mianowicie, że poszczególne sylwetki albo cisną się na siebie, ingerują wzajemnie w swe kształty, pochłaniają nawzajem swoje kontury, albo wręcz przeciwnie – pozostają zdecydowanie odseparowane od pozostałych. Ten drugi wariant występuje na obrazie z Barnes Foundation, prawdopodobnie rozpoczętym najwcześniej, gdzie od centralnej grupy kobiet odstają po obu stronach kompozycji dwie figury o zredukowanych żeńskich cechach płciowych. W kroczu jednej z nich (po prawej) smugi farby oznaczające cień zdają się skrywać, zdaniem Clarka, fallusa (przypomina to jego słynną wcześniejszą analizę *Olimpii*; ręka prostytutki spoczywająca na łonie również „nie zdołała przedstawić braku” tegoż). Zaś u drugiej z kobiet-hybrid, po lewej, autor dostrzegł wielkiego fallusa zamiast głowy. Fallicznych kształtów dopatrzył się ponadto w gałęziach drzew. Na podstawie tych obserwacji autor przeprowadza następnie krótką psychoanalizę Cézanne’a; *Wielkie kąpiące się* interpretuje jako materialne objawienie fantazji artysty na temat „falicznej matki”, która to fantazja według Freuda znamionuje dziecięcą fazę rozwoju psychiki. Wyobrażenia nurtujące ciemne zakamarki umysłu malarza wychodzą zatem na wierzch – przyjmują substancję farby na powierzchni płótna.

Odwrotną stronę efektu wyizolowania skrajnych figur na obrazie z Barnes Foundation odnajduje Clark w lepiej znanej, filadelfijskiej wersji *Wielkich kąpiących się*, którą analizuje jeszcze bardziej wybiórczo. Skupia się przede wszystkim na postaciach dwóch kobiet przy prawym brzegu płótna, wskazując na niezwykle przenikanie się ich sylwetek: ramiona kobiety na pierwszym planie tworzą jednocześnie zarys pośladków i nóg kobiety widocznej na planie dalszym. Prześladowane Cézanne’a wyobrażenie fizycznej ingerencji jednego ciała w obszar drugiego materializuje się tutaj w sposób najbardziej dosadny. Clark dookreśla ten efekt we Freudowskich terminach „kondensacji” i „przemieszczenia” oraz kojarzy go z fragmentem *Objaśniania marzeń sennych*, w którym Freud opisuje wizję „figury mieszanej”.

Projekcje obsesji z głębin psychiki Cézanne’a nakładają się, jak twierdzi Clark, na obrany przez artystę racjonalny, „mechanistyczno-materialistyczny” system obrazowania świata widzialnego, zgodnie z którym poszczególne nałożenia farby miały pre-

czyjnie odpowiadać pojedynczym doznaniom oka. Antynomia rozsadzająca malarstwo starego mistrza, ujawniająca granice przyjętego kodu reprezentacji i otwierająca drogę alternatywnym jej formom, w proponowanej przez Clarka, generalnie antynomicznej perspektywie widzenia modernizmu stanowi kolejny przykład tego, jak pod powierzchnią dążeń totalizujących, ujednocających i scalających, które znamionują modernistyczne projekty, prześwituje gra nierozwiązanych sprzeczności.

Ostatnia uwaga odnosi się również do kubizmu jako próby wypracowania nowego języka obrazowego. Tak jak psychoanalityczne dywagacje na temat malarstwa Cézanne'a odsłaniają najsłabsze strony charakterystycznego dla Clarka stylu lektury dzieł sztuki (wycinkowe traktowanie obrazów, arbitralność i nonszalancja w doborze i sposobie odnoszenia do siebie faktów mających budować ich kontekst, opieranie interpretacji na własnych fantazjach autora), tak z kolei rozdział poświęcony analitycznemu kubizmowi Picassa jest jednym z dwóch najciekawszych. Skrajnie subiektywne spojrzenie na twórczość Cézanne'a uniemożliwiało rzeczową dyskusję; analiza kubitycznych poszukiwań Picassa jest bardziej zdyscyplinowana i staranniej uargumentowana, gdyż prowadzi ją Clark właśnie w trybie polemiki z dominującą tradycją wyjaśniania tego malarstwa. Zaś sposób, w jaki się je wyjaśnia, w istotnym stopniu kształtuje pogląd na cały modernizm, ponieważ – jak podkreśla autor – kubizm stanowi kwintesencję modernizmu.

Otóż badacz przeciwstawia się tradycji interpretacyjnej, która zakłada, że kubizm miał charakter antyiluzjonistyczny i materialistyczny, to znaczy, że rozłożywszy na czynniki pierwsze elementy obrazowe służące wywoływaniu podobieństwa do rzeczywistości (linie, plany, przestrzeń, światłocien), wyabstrahował je z dotychczasowych funkcji deskrypcyjnych i prezentował jako składniki autotelicznego języka malarskiego. Z tym założeniem wiąże się następne: że tak rozumiany kubizm rządził się własną, autonomiczną logiką formalnego rozwoju, konsekwentnie ewoluując od wczesnej fazy analitycznej, przez hermetyczną, aż do syntetycznej. Ten paradygmat interpretacji malarstwa kubitycznego, ustalony za sprawą jego „modernistycznych apologetów” (Greenberga, Frieda, Rubina i innych) kontynuuje poststrukturalistyczna „semiologia kubizmu” (Krauss, Bois). Zdaniem Clarka oba podstawowe dla wymienionych badaczy założenia są błędne. Kubizm w fazie analitycznej ani nie zerwał z iluzjonistyczną koncepcją obrazu, ani nie ewoluował w sposób ciągły i konsekwentny. W istocie – to kluczowe twierdzenie autora – kubizm jedynie pozorował swą autoteliczność i immanentną logikę rozwoju.

Obrazy Picassa pomyślane były mimo wszystko nie jako swobodne kombinacje wyzwolonych elementów znaczących, lecz jako „opisy świata przedmiotowego”; w takich kategoriach określał je sam malarz w swoich listach, omówienia poszczególnych prac sprowadzając właściwie do precyzyjnej inwentaryzacji przedstawionych obiektów. Nie chciał on przekreślić iluzjonizmu, lecz raczej wykorzystać jego środki dla skonstruowania alternatywnego systemu reprezentacji, który zdołałby wydobyć inny, dotychczas niewyartykułowany rejestr doświadczenia widzialnej rzeczywistości. Rozbicie gramatyki obrazowej *mimesis* nie było manifestacją arbitralności malarskiego zapisu, lecz miało sugerować możliwość scalenia obrazu w tym innym rejestrze, na jakimś wyższym czy głębszym poziomie, na którym znajdowałby on pełną zgodność

z postrzeganiem świata. Epistemologiczne pretensje kubizmu prowadziły jednak daleko – nie przyniosły odkrycia żadnego nowego poziomu percepcji i reprezentacji.

Podjęta przez Picassa w 1908 roku analityczna rozbiórka mechanizmów przedstawiania pozwoliła mu odkryć – gdy pracował w Horta de Ebro latem 1909 roku – najbardziej elementarną zasadę iluzjonizmu w postaci równania: obecność=wypukłość. Próby zniesienia tej podstawowej zasady przez tworzenie struktur opartych na ambivalencji bryły i pustki, na zatarciu opozycji przedmiotu (tego, co widoczne – obecności) i jego otoczenia (tego, co niewidoczne – nieobecności), próby, które miały spełniać modernistyczny postulat zgodności prawdziwego oddania świata z prawdą materialnej konstytucji płaszczyzny obrazowej, nie powiodły się. Świadectwem ostatecznej porażki, nieskuteczności sposobów „kartograficznego” rozpościerania przedmiotów czy postaci na płaszczyźnie, redukcji i geometryzacji ich formy, są, zdaniem Clarka, obrazy malowane przez Picassa latem 1910 roku w Cadaques. Nie jest prawdą – podkreśla autor – że przeprowadzona wówczas dekonstrukcja iluzjonistycznej konwencji, którą można łączyć z generalnym procesem „odczarowania świata”, wyznaczała przejście do semiotycznego modelu budowy obrazu, jak chcieliby Krauss i Bois. Kompozycje powstające w latach 1911-12, obrazy z Ceret i Sourges, zawracają z drogi nieudanych poszukiwań, ale zarazem udają, że alternatywny system reprezentacji został jednak wynaleziony i gdzieś z ukrycia rządzi ich strukturą. Jest to malarstwo „jak gdyby”, które jedynie pozoruje nowy sposób przedstawiania rzeczywistości, wychytujący dotąd nieznanne jej aspekty, choć naprawdę nic takiego się nie dzieje. Kubistyczna forma, przy całym swym powierzchownym nowatorstwie, nie zmienia i nie wzbogaca naszego sposobu rozumienia świata. Referencyjna funkcja obrazu zasada się na pojedynczych, zupełnie banalnych znakach ikonicznych, a wszystkie inne elementy kompozycji służą do prostu zamaskowaniu tego faktu, wywołaniu fałszywej sugestii, że malarska struktura ma jak gdyby drugie dno, że organizuje ją jakiś inny, głębszy system przedstawieniowy. Kubizm, jednym słowem, to „iluzjonizm w przebraniu”, udający, że jest czymś zgoła odmiennym.

Wrażenie, jakoby kubizm odkrył nowy, adekwatny język opisu świata uwiarygodniał fakt, iż dwaj jego twórcy, Picasso i Braque, malowali w taki sam sposób. Mogło się wydawać, że tożsamość stosowanej przez nich formuły malarskiej ufundowana jest obiektywnie w samej rzeczywistości i pozostaje na tyle bliska prawdzie jej własnego obrazu, że tej korespondencji nie zakłóca indywidualny styl każdego z malarzy. „Kolektywizm” kubizmu (pojęcie to pojawia się w tytule rozdziału) jest jednak również tylko pozorny, w istocie bowiem istnieje tu jednak hierarchia: za właściwego twórcę należałoby uznać, jak bez ogródek stwierdza Clark, jedynie Picassa, Braque zaś był wobec niego wtórny, powielał jego pomysły w gorszym wydaniu. Taką też relację między artystami sugerują, zdaniem autora, słowa Picassa: „On był moją żoną”.

W piątym rozdziale książki, drugim z najciekawszych, Clark przeprowadza niezwykle wnikliwą i wielostronną analizę tablicy propagandowej, znanej tylko ze zdjęcia, którą ustawiono w 1920 roku przed wejściem do fabryki czy też dużego zakładu naprawczego w Witebsku. Jej autor, El Lissitzky, połączył abstrakcyjną, suprematystyczną konstrukcję form, typową dla swych „Prounów”, z napisem wzywającym do pracy przy warsztatach i rozwijania produkcji. Clark próbuje odpowiedzieć na pytanie, czy głos artysta sobie przyswajał, formułując to wezwanie w takim właśnie języ-

ku, do kogo się zwracał i jakie znaczenie zyskiwał jego apel w tym miejscu i czasie, w którym się pojawił, w związku z aktualną sytuacją polityczną, społeczną i gospodarczą.

Rekonstruując na podstawie rozmaitych przekazów gwar głosów, które można było wysłyszeć na witebskiej ulicy w roku 1920, badacz odkrywa zaskakujące współbrzmienia między językiem suprematyzmu a ponurą rzeczywistością komunizmu wojennego. Współbrzmienia te opierają się na kluczowej zasadzie nierozstrzygalności antynomii, która określała zarówno specyfikę codziennego życia w okresie formowania sowieckiego państwa, jak i poetykę suprematystycznego malarstwa. Obraz Białorusi i Rosji, z jednej strony ten znany z potocznego doświadczenia, a z drugiej ten serwowany przez władze w przemówieniach i prasie, w obu wymiarach odmalowany przez autora w poruszający sposób, miał postać przedziwnego splotu apokalipsy i utopii, zespołu koszmarnych paradoksów, zupełnej ruiny, w której chciano widzieć fundament nowego świata, kompletnego chaosu, z którego miał się wykryształizować porządek przyszłości. „Ze względu na tę nierozstrzygalność komunizm wojenny wydaje mi się kwintesencją okropieństwa nowoczesności w ogóle” – stwierdza Clark. Najpopularniejszym zmaganiom z nędzą realiów towarzyszyły „desperacko-euforyczne” próby wyobrażenia sobie tej rzeczywistości inaczej. Funkcję „wyobrażania inaczej” przejął państwowy aparat propagandy produkcyjnej, w który wprzęgnięto również sztukę. Autor zwraca uwagę na styczność postulatów jej propagandowego zaangażowania, jakie formułował na przykład Trocki, oraz bliskich ideałom awangardy też Bachtina, pracującego wówczas w Witebsku, na temat „sztuki i odpowiedzialności”. W tym kontekście dokonywała się reinterpretacja suprematyzmu, przede wszystkim przez samego Malewicza, w jego pismach i wykładach. Komunizm wojenny ze swą absurdalną, prawdziwie kosmiczną, apokaliptyczno-utopijną ekonomią wydawał się spełniać wizję ekonomiki suprematystycznej, symbolizowanej przez „Czarny kwadrat” – wizualną esencję paradoksu i nierozstrzygalności (figury i tła, płaszczyzny i przestrzeni, porządku i anarchii, materialności i nieważkości, pełni i pustki, niczego i wszystkiego, powagi i kpiny itd.). Sowiecka gospodarka, osiągnąwszy w 1920 roku etap zanikania w absolutnej nędzy, była swoistym wcieleniem „zera”, o którym Malewicz zawsze marzył. Szalona inflacja i całkowity upadek wymiany pieniężnej zdawały się poświadczać koniec burżuazyjnej kultury konwencjonalnych znaków i nastanie kultury bezpośredniego użycia rzeczy, której obrazem było bezprzedmiotowe malarstwo.

Pierwotny Malewiczowski nihilizm, szczególnie zresztą akcentowany przez Clarka, zaczął się więc wypełniać konkretną, aktualną treścią; proces ten ilustruje najlepiej ewolucja suprematyzmu od jego wersji czysto malarskiej, abstrakcyjnej, do architektonicznych projektów El Lissitzkiego i realizacji z dziedziny „agit-propu”, do których należy wspomniana tablica ustawiona przed witebską fabryką.

Problem wykorzystania dla celów propagandy produkcyjnej nieprzedstawiającego języka suprematyzmu ma jednak także inny aspekt. Bycie artystą po stronie bolszewików, pisze Clark, wiązało się z codziennym udawaniem, że nie widać, co naprawdę dookoła się dzieje. Suprematyzm pozwalał abstrahować od klującej w oczy rzeczywistości terroru. „Skoro próby odwzorowania bolszewickich kategorii i zaleceń w świecie realnym były coraz bardziej ewidentnie beznadziejne, winić należało odwzorowywanie. Nie odwzorowywać świata, przeobrażać go. To jest to, co tablica propagandowa El Lissitzkiego obiecuje zrobić. Weźcie nastrój euforii i desperacji i w końcu zsyntetyzuj-

cie te dwa pojęcia. (...) Twórcie na poziomie języka. Dokonajcie rewolucji znaku". Propozycje UNOWIS-u, nawet jeśli nie do końca spełniały oczekiwania państwowego aparatu, to po swojemu prezentowały jego własne fantazje, w sposób, któremu nie mógł się on oprzeć – twierdzi Clark. W nagrodę władza kupowała suprematystyczne obrazy i wyróżnia artystów specjalnymi przydziałami reglamentowanej żywności. Głównym powodem rozwiązania witebskiego UNOWIS-u, jak przypuszcza autor, było skreślenie go przez lokalną radę z listy grup uprzywilejowanych w systemie reglamentacji.

Śledząc rozwój suprematyzmu, koleje twórczości Malewicz a i El Lissitzkiego, autor podejmuje nadzwyczaj uważną lekturę wybranych dzieł obu artystów. Rzadko kiedy abstrakcyjne obrazy poddawane są tak gruntownej analizie. Siła suprematystycznego malarstwa tkwi, zdaniem Clarka, w maksymalnym wyzyskaniu kluczowego dla modernizmu napięcia między obrazową przestrzenią a płaszczyzną. Wizualnej energii, jaką udawało się z tego napięcia wykrzesać Malewiczowi, nie miała w sobie większość „Prounow” El Lissitzkiego, zwykle gubiących na drodze ku strukturom quasi-architektonicznym ekspozycję malarskiej powierzchni. Tablica propagandowa stanowi jeden z nielicznych wyjątków; jej struktura opiera się na konfrontacji form, które próbują wyrwać się ku trójwymiarowości, z represyjnym, nieubłaganie powstrzymującym te zakusy porządkiem dwuwymiarowym. Artyście udało się tutaj wydobyć z płaszczyzny metaforę i „dać jej zastraszać, na miarę komunizmu wojennego, rodzaj mocy”. Dużą wagę przywiązuje Clark do destabilizującej relacji wewnątrzobrazowej funkcji napisu, który wymyka się umiejscowieniu czy to w płaszczyźnie, czy w przestrzeni, wprowadza między nimi nierozstrzygalność, zawieszając różnicę między tekstem a obrazem, czytaniem a widzeniem.

W rozważaniu o suprematyzmie autor wplata śmiało dygresje na temat współczesności. Nie waha się przeprowadzić analogii między tablicą realizującą zadanie propagandy produkcyjnej a reklamowym billboardem, między totalizującymi zapędami sowieckich komunistów i dzisiejszych orędowników globalizacji. Wszelkie okropieństwa bolszewizmu, jak również rozmaitych nowszych mutacji marksistowskiej i rewolucyjnej ideologii, które czyniły z niej instrument formowania państwa, nie dają jeszcze powodu, uważa Clark, by dyskredytować marksizm jako taki. Przeciwnie, wciąż można i należy go odzyskać jako „krytyczną broń przeciwko kapitalizmowi”. „Powinniśmy, jak sądzę, wiedzieć o tych okropnościach – konkluduje autor, wpadając w agitacyjny ton i swój krytycyzm kierując w stronę instytucjonalnych struktur kapitalizmu globalnego – (...) jeżeli chcemy mieć choćby najmniejszą szansę dokonania jakiegokolwiek zmiany. Winniśmy poznać prawdziwe oblicze naszego przeciwnika. Dlatego właśnie tablica propagandowa nie przypadnie. Pokazuje nam ona państwo wykrzykujące przez usta rewolucji. W moim odczuciu ten podwójny obraz należałoby odcisnąć jak pieczęć na naszych czołach albo naszyć na nasze rękawy. Albowiem niezależnie od tego, czy wiek rewolucji skończył się czy nie, wiek formowania państwa dopiero co się zaczął”.

Osią modernizmu – podkreśla Clark w następnym rozdziale, poświęconym malarstwu Pollocka – jest dążenie do wymknięcia się zastanym normom społecznej komunikacji, lub do stawienia im oporu. Zasadę tę odnosi autor do kultury burżuazyjnej, która „kolonizuje” sferę świadomości, opanowując obszary przedstawiania. Sprzeciw wobec hegemonii systemu kapitalistycznego na tym polu przejawiał się w próbach od-

krycia form wyrazu pozostających w bezpośrednim związku z rzeczywistością i nie dających się wpisać w kulturowe konwencje odbioru, albo też przyswojenia takich, które już istnieją w kulturze, ale są zepchnięte na margines, uznane za prymitywne, dziecinne czy dewiacyjne. Utopii sztuki niezależnej od kodów przedstawieniowych towarzyszy uzasadniony lęk przed jej rekuperacją w ramach kultury burżuazyjnej. Spełnieniem tego „złego snu modernizmu” są fotografie Cecil Beaton, opublikowane w magazynie „Vogue” w 1951 roku, prezentujące kolekcję mody na tle obrazów Pollocka w galerii Betty Parsons. Clark śledzi drogę, jaką malarstwo amerykańskiego artysty przeszło od domniemanych utopijnych aspiracji do poddania się kapitalistycznym mechanizmom i przyjęcia funkcji czysto dekoracyjnej. I znów godne podziwu są tutaj wysiłki autora, by sprostać słowem bardzo trudnej do opisania wizualności obrazów.

Abstrakcje Pollocka wykonywane techniką „drippingu” w latach 1947-50 stanowiły, jego zdaniem, próbę całkowitego oderwania obrazu od jakichkolwiek skojarzeń ze światem, jak również od mitologii artystycznej techniki. Pomyślane jako antyteza figuracji, miały odsłaniać prawdę własnego języka malarskiego. Elementy takie jak linie, plamy, kolory, praca pędzla, uwolnione od funkcji przedstawieniowych, służyły ujawnieniu materialności farby pokrywającej płótno. Odejście od zasady obrazowego podobieństwa motywowała chęć ustawienia dzieła w autentycznej i pełnej styczności ze światem, bycia w nim bezpośrednio, dosłownie, fizycznie, a tym samym bycia poza zasięgiem „panujących reżimów symbolicznych”.

Za najbardziej udane próby realizacji tych utopijnych założeń, które sam z góry Pollockowi przypisał (czy słusznie?), Clark uznaje obrazy „Numer I” z 1948 i 1949 roku. Zwłaszcza pierwszy z nich najskuteczniej wymyka się możliwościom oswojenia w kategoriach takich, jak „mały” czy „duży”, „natura” czy „anty-natura”, „nieskończoność” czy „ograniczoność”, doprowadzając je do nierozstrzygalności. O ile artysta w istocie nie był w stanie do końca usunąć metaforycznego aspektu swych kompozycji – ponieważ pozostają one zespołami malarskich znaków, a znaki z konieczności zawsze znaczą coś innego od siebie – o tyle z powodzeniem zapobiegał zamykaniu się ich w jednej ramie metaforycznej, krzyżował figury przeciwstawne, rozpięte między biegunami „totalności” i „dysonansu”, mnożył i równoważył rozbieżne konotacje. Szczególnie istotne było gaszenie na tej zasadzie nasuwających się asocjacji organicznych, związanych z naturą, światem mineralnym czy biologicznym, z pejzażem. Metaforyki naturalności i (męskiej) witalności, konotowanej przez formy „obrazów kapanych”, nie udało się jednak ostatecznie zneutralizować. W latach pięćdziesiątych napięcie między opozycyjnymi figurami słabnie; sprzężone dotychczas w nierozwiązalnej antynomii, zaczynają się teraz rozchodzić i ulegają uproszczeniom. Obrazy zostają zdominowane przez skojarzenia z formami świata naturalnego. Malowidła wykonywane techniką „drippingu”, które miały być czystą abstrakcją, autotelicznym językiem, nie zdołały wymknąć się figuracji, zamknąć na odniesienia do szeroko rozumianej natury. Nie mogąc spełnić swej utopii niezależności od relacji przedstawiania, okazały się bezsilne wobec mechanizmów reprezentacji panujących w systemie kapitalistycznym. Zdjęcia z „Vogue” przypieczętowują tę klęskę.

W ostatnim rozdziale Clark zauważa, iż modernizm, który zgodnie z założeniami Hegla deklarował dojście do kresu sztuki i jej przekroczenie, faktycznie przeciągał ten rzekomy koniec w nieskończoność. Utrzymywanie *status quo* malarstwa skryte

pod pozorem jego anihilacji w szczególnym stopniu znamionuje amerykański ekspresjonizm abstrakcyjny lat pięćdziesiątych. Znamię to określa autor mianem „trywialności” (*vulgarity*), definicję pojęcia przejmując od Johna Ruskina: trywialność to specyficzna forma śmierci, taka, która miesza się z życiem – „śmiertelne samolubstwo”. Zastosowanie tej kategorii do rozważań na temat abstrakcyjnego ekspresjonizmu służyć ma przełamaniu impasu, w jakim znalazła się, zdaniem Clarka, historycznoartystyczna refleksja nad malarstwem powojennego piętnastolecia. Kryterium trywialności pozwala uchwycić istotną różnicę między sztuką amerykańską i europejską tamtych lat: abstrakcja powstająca w Europie okazuje się zawsze bardziej wyrafinowana (z tego też względu artystą stosunkowo najwyżej przez autora cenionym, choć nie bez zastrzeżeń, jest Asger Jorn). Malarstwo produkowane wówczas w Stanach, trywialne w swej wizualnej poetyce, świadczy zarazem o złym guście jego drobnomieszkańskiej klienteli. Clark proponuje widzieć ekspresjonizm abstrakcyjny jako pretensjonalny styl, w którym znalazły wyraz arystokratyczne aspiracje tej klasy, próbującej zająć miejsce burżuazyjnej elity. Kwintesencją tak rozumianej trywialności jest malarstwo Hansa Hofmanna. „Dobry Hofmann to bezguście do szpiku kości – w złym smaku są jego inwokacje do Europy, w złym smaku jest jego fałszywa religijność, w złym smaku ten «Color-by-Technicolor», te mrugnięcia i trącenia łokciem w stronę pejzażowego formatu, te tytuły à la Irving Stone i sycąca demonstracyjność pracy pędzla. (...) Dobry Hofmann musi swoją powierzchnią lokować się gdzieś między lodami, czekoladą, stiukiem i tapetą. (...) Bowiem tym, co ukazuje jego malarstwo, jest świat, w którym zamieszkują, w głębi swej duszy, jego użytkownicy”. Jest to obraz „wnętrza” ludzi bogatych. Hofmann odmalował na swych płótnach życiowe doświadczenie drobnej burżuazji, twierdzi Clark.

Trywialność abstrakcyjnego ekspresjonizmu w pewnym sensie stanowi jednak o jego wartości – i jest to, paradoksalnie, jedyny walor, ze względu na który tego rodzaju malarstwo się broni. Stąd też przewrotny tytuł rozdziału: „In Defense of Abstract Expressionism”. Im bardziej trywialny jest taki obraz, tym jest lepszy, ponieważ najpełniej wówczas ujmuje w swej formie społeczne tło powstania całego stylu.

Trzeba przyznać, że Clark, wypowiadając te cierpkie uwagi na temat trywialności i złego smaku amerykańskiego malarstwa po 1945 roku, sam kończy swą książkę w stylu nienajlepszym. Zbiór epitetów nałożony na dość ordynarny marksistowski szkielet zastępuje tu rzeczową analizę, którą autor potrafił się wykazać w wielu wcześniejszych fragmentach pracy. Pozostawia on czytelnika z poczuciem nierówności jej poziomowi. Błyskotliwość i finezja spostrzeżeń, badawcza wnikliwość przedziwnie spleta się na kartach tego studium z grubymi uproszczeniami i wprawiającą w zakłopotanie autorytatywnością sądów. Wartość poznawcza rozważań Clarka, polegająca na wskazaniu wielorakich powiązań między analizowanymi obrazami a ich historycznym kontekstem, staje pod znakiem zapytania w tych momentach, gdy śmiało ekspozycje opinii autora i skoki jego wyobraźni przywodzą do wniosku, że poznajemy przede wszystkim tyleż nieskrępowane dyscypliną naukowego dyskursu, co i kontrowersyjne poglądy piszącego na modernizm. W każdym razie *Farewell to an Idea* zasługuje na uwagę, zarówno jako zespół ważkich propozycji interpretacyjnych, jak i materiał do przemyśleń nad tym szczególnym, krytyczno-ideologicznym sposobem uprawiania historii sztuki, który Clark rozwija.

