

MARIUSZ BRYL

NEW ART HISTORY: NAUKA, POLITYKA, OBYCZAJ

Pojęciem New Art History (NAH) określa się wszystkie te zjawiska w anglo-amerykańskiej historii sztuki, które w ciągu ostatnich dwudziestu lat kwestionowały w jakiś sposób dotychczasowy, tradycyjny model uprawiania naszej dyscypliny. Strukturalizm i poststrukturalizm, marksizm i neomarksizm, psychoanaliza i neopsychoanaliza, feminizm i gender studies, semiotyka i dekonstrukcja – oto perspektywy badawcze konstituujące NAH. Samo powyższe wyliczenie pokazuje, że trudno byłoby znaleźć dla tych wszystkich perspektyw wspólny mianownik teoretyczny na gruncie historii sztuki. Problem tkwi nie tylko w tym, że orientacje te niejednokrotnie pozostają ze sobą w ostrym sporze, ale też w tym, że podlegają one nieustannej ewolucji, która sprawia, że zmieniają się też ich wzajemne, skomplikowane zazwyczaj relacje. Ta zróżnicowana i dynamiczna struktura wewnętrzna NAH nie poddaje się łatwo porządkującej analizie w kategoriach „historii idei”, która mogłaby zaowocować ukonkretnioną definicją NAH jako integralnego, wyodrębnionego spośród innych zjawiska¹. Celem niniejszego tekstu nie jest też poszukiwanie takiej, formułowanej „od wewnątrz” definicji NAH, ale ukazanie funkcjonowania NAH na zewnątrz naszej dyscypliny, w obszarze dyskusji na temat tzw. kryzysu humanistyki zachodniej, a w szczególności – kryzysu tradycyjnego modelu kształcenia humanistycznego na uniwersytetach amerykańskich. W tym to obszarze bowiem, pojęcie NAH – dalekie od jednoznaczności, gdy pozostajemy na gruncie historii sztuki – uległo stereotypizacji, zaczęło funkcjonować na zasadzie „etykiety”. Uwikłany w dyskusję polityczną („spór o humanistykę” jest, jak zobaczymy, sporem *par excellence* politycznym) termin NAH traci swój walor opisowy,

¹ Por. E. Gieysztor-Miłobędzka, *Historia sztuki dzisiaj – stan dyscypliny*, (w:) T. Kostyrko, (red.), *Dokąd zmierza współczesna humanistyka*, Warszawa 1994.

staje się określeniem wartościującym, którego użycie sygnalizuje zamiar ideowego zaszufladkowania, a nie pogłębionej, merytorycznej analizy przywoływanego fenomenu, w całym jego bogactwie i wewnętrznej dynamice.

Należy jednak podkreślić, że takie funkcjonowanie NAH ma swe źródło nie tylko w „złych intencjach” jej ideowych przeciwników, ale również w niej samej: w radykalnym charakterze formułowanych w jej ramach programów przebudowy tradycyjnej historii sztuki. Nadużycia interpretacyjne czy manipulacje wynikające z uwikłania NAH przez jej krytyków w szerszą debatę polityczną – to jeden aspekt opisywanego w niniejszym artykule zjawiska. Drugim jego aspektem jest – jeśli można to tak określić – „polityczna intencja”, związana z narodzinami NAH i stanowiąca po dzień dzisiejszy jeden z najbardziej charakterystycznych rysów tej formacji. Marksistowski, antykapitalistyczny impuls, uzupełniony przez feministyczny antypatriarchalizm, od początku określiły polityczny wymiar NAH. Zakwestionowanie tradycyjnego paradygmatu historii sztuki motywowane było „klasowo” i „płciowo” i rozumiane jako podważenie dominacji „burżuazyjnej” i „męskiej” historii sztuki. Ten polityczny radykalizm NAH budził (i budzi nadal) opór wśród historyków sztuki nastawionych bardziej tradycyjnie, ale też, co należy zaznaczyć, wywołuje dyskusje w ramach samej NAH. W niniejszym artykule, powtórzmy to raz jeszcze, nie będziemy się w zasadzie zajmować owymi wewnętrznymi polemikami: czy to między konserwatystami i „nowymi historykami sztuki”, czy to kontrowersjami pośród tych ostatnich. Przedmiotem naszych rozważań będzie sposób recepcji NAH poza granicami historii sztuki, jej niejako zewnętrzna (w odróżnieniu od wewnętrznej) „polityzacja”, polegająca na politycznym sfunkcjonalizowaniu fenomenu NAH w kontekście toczącego się w USA „sporu o humanistykę”. Zanim jednak przejdziemy do prezentacji owego sporu i charakterystyki miejsca, jakie zajmuje w nim NAH, poświęćmy nieco uwagi problemowi genezy i próbom autodefinicji NAH, formułowanym przez jej protagonistów.

I. NEW ART HISTORY: GENEZA I PRÓBY AUTODEFINICJI

Wśród piszących o genezie pojęcia „New Art History” panuje zgodność: po raz pierwszy publicznie użyto tego terminu w tytule konferencji zorganizowanej przez czasopismo „Block” (i jego wydawcę Middlesex Polytechnic) w 1982 roku. Przy czym, dokładny tytuł brzmiał „The New Art History?” – znak zapytania wskazywał na niepewność organizatorów co do tego, czy narastające od połowy lat siedemdziesiątych tendencje rewi-

zjonistyczne wobec tradycyjnej historii sztuki doprowadziły do powstania rzeczywiście nowej jakości. O „odnowę” historii sztuki zaapelował w 1974 roku T. J. Clark: „Potrzebujemy faktów – odnośnie mecenatu, rynku sztuki, statusu artysty, struktury produkcji artystycznej – ale musimy również wiedzieć, jakie pytania zadać temu materiałowi. Potrzebujemy importu nowych koncepcji i ich żywotności – musimy wbudować je w metodę pracy”². Koncepcja Clarka AD 1974 to propozycja rewizji tradycyjnego modelu historii sztuki przez rewitalizację społecznej historii sztuki jako „miejsca, gdzie pytania muszą być stawiane i gdzie nie mogą być stawiane w stary sposób”. Program Clarka stanowił wyzwanie wobec dominującego przez dziesięciolecia na Wyspach Brytyjskich modelu uprawiania historii sztuki symbolizowanego przez instytuty Courtaulda i Warburga. Wywodząca się z atrybucjonizmu i koneserstwa historia stylu, wzbogacona w latach trzydziestych (przez emigrantów z Niemiec) metodą ikonograficzną, historia sztuki wpisana w elitarny układ instytucji muzealnych i akademickich, obsługująca z jednej strony galerie i domy aukcyjne, z drugiej zaś upowszechniająca sztukę w ramach instytucji kultury masowej – ten model historii sztuki zaatakowany został przez Clarka z pozycji jawnie marksistowskich.

Właśnie marksizm na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych stał się dla humanistyki brytyjskiej niezwykle atrakcyjny jako instrument służący do rozbicia konserwatywnego *status quo* tak w nauce, jak i – szerzej – w kulturze. Przywołuje się tu zwykle przełomowy artykuł Perry Andersona *Elementy kultury narodowej*³, w którym autor zaatakował dominującą na Wyspach Brytyjskich w okresie powojennym formację intelektualną pokolenia „kontynentalnych” uchodźców przed faszyzmem. Ich zdecydowane antymarksistowskie nastawienie w połączeniu z typową dla brytyjskiej tradycji pozytywistycznej niechęcią do formułowania teoretycznych generalizacji zaowocowało, zdaniem Andersona, brakiem w intelektualnym życiu Wielkiej Brytanii ogólnej teorii społeczeństwa, czy to marksistowskiej, czy to „burżuazyjnej” proveniencji. Anderson wezwał do przezwyciężenia konformizmu brytyjskiej kultury przez wprowadzenie do jej krwioobiegu radykalnej teorii społecznej. Czasopismo „Screen”, powstałe na początku lat siedemdziesiątych, uznawane jest powszechnie za pierwszą i najbardziej brzemioną w skutkach odpowiedź na to wezwanie. Poświęcone filmowi i fotografii, nie obciążone bagażem tradycji badawczej, nie wtłoczone w sztywny gorset nauki akademickiej, mogło korzystać w sposób nieskrępowany z bogatego zasobu kontynental-

² T. J. Clark, *The Conditions of Artistic Creation*, „Times Literary Supplement”, 24 May 1974.

³ P. Anderson, *Components of the National Culture*, (w:) A. Cockburn, R. Blackburn (eds.), *Student Power*, London 1969.

nej myśli radykalnej. Benjamin i Althusser, Saussure i Barthes, Bachtin i Lacan – to nazwiska „personifikujące” poszczególne kręgi inspiracji: od marksizmu i rosyjskiego formalizmu poprzez semiotykę aż do neopsychanalizy.

Jednocześnie na terenie akademickiej historii sztuki postępowała w tym okresie, zapoczątkowana jeszcze w latach sześćdziesiątych, ekspansja instytucjonalna. Pod koniec następnej dekady niepodzielne panowanie londyńskich instytutów Courtaulda i Warburga należało już do przeszłości. W 1978 roku na Uniwersytecie w Leeds zapoczątkowany został przez T. J. Clarka kurs magisterski w przedmiocie „społeczna historia sztuki”. Po jego wyjeździe do USA, gdzie objął profesurę na Uniwersytecie Yale, kierownictwo kursu przejął w roku następnym John Tagg, jeden z wydawców czasopisma „Block”, którego pierwszy numer ukazał się na przełomie 1979 i 1980 roku. „Istnieje zapotrzebowanie na czasopismo poświęcone teorii, analizie i krytyce (*criticism*) sztuki, projektowania i mass mediów. Naszym pierwszoplanowym zadaniem jest poruszanie problematyki związanej ze społecznym, ekonomicznym i ideologicznym wymiarem sztuki, obecnie i w przeszłości” – deklarowali redaktorzy⁴. Choć „Block” w sposób oczywisty sytuował się w przestrzeni otwartej przez program i prace Clarka, to jednak jego twórcy dalecy byli od bezkrytycznej kontynuacji Clarkowskiej „nowej społecznej historii sztuki”⁵. W programowym artykule *Art History and Difference* John Tagg poddał ostrej krytyce metodologiczną perspektywę Clarka, konstatując jej negatywny wpływ na samoświadomość NAH⁶.

Po pierwsze, zarzucił Clarkowi naiwną, jego zdaniem, wiarę w to, że jakaś jedna, „jedynie słuszna” perspektywa metodologiczna może stać się wystarczającym lekarstwem na niedowład tradycyjnej historii sztuki. Podobnie oceniał Tagg próby – czynione już w ramach NAH – znalezienia „łatwego eklektycznego rozwiązania problemów metodologicznych”, zawierające się w formule „marksizm-feminizm-psychoanaliza”, które prowadzą, jego zdaniem, do zubożenia twórczego potencjału każdej z tych metod z osobna oraz do powrotu „metafizycznego pojęcia homogenicznej Rzeczywistości jako wspólnego odniesienia tych dyskursów”. Po drugie, skrytykował Tagg ukryte założenie społecznej historii sztuki, zgodnie z którym „rekonstrukcja historii sztuki oznacza rekonstrukcję historii danego zespołu obiektów już z góry określonego jako «sztuka» i jako «historyczny»”. Samo wprowadzenie nowych metod, jak to ma miejsce w NAH, nie gwarantuje automatycznie „radykalnego zwrotu w praktyce”. Z za-

⁴ Cyt. za: *Editorial*, „Block” 10, 1985.

⁵ Zob. J. Bird, *On Newness, Art and History: Reviewing „Block” 1979-1985*, (w:) A. L. Rees, F. Borzello (eds.), *The New Art History*, London 1986.

⁶ J. Tagg, *Art History and Difference*, „Block” 10, 1985.

stosowaniem marksizmu, semiotyki czy teorii dyskursu musi iść w parze refleksja nad samym kanonem czy paradygmatem sztuki, który jawi się wprawdzie jako „dany”, ale jest zawsze „wytwarzany”, między innymi w procesie pisania historii sztuki. Po trzecie, krytyczne uwagi skierował Tagg pod adresem koncepcji, traktujących „obiekty sztuki jako «teksty», których «wewnętrzna» organizacja musi być w pewien sposób powiązana ze stosunkami «zewnętrznymi»”. Tymczasem, argumentował autor, „poszczególne obiekty nie powinny być rozpatrywane ani jako wyraz warunków, w jakich zaistniały, ani też nie powinny być wyizolowywane z subtelnej siatki dyskursu, której są częścią”. Pytaniem, które w związku z tym należy stawiać badanemu dziełu, jest, zdaniem Tagga, pytanie o to, „co ono czyni” („what does it do?”), a nie „co ono wyraża”.

Radykalnej krytyce społecznej historii sztuki w wydaniu Clarka, w kontekście jej negatywnej roli jako tradycji dla NAH, towarzyszy w artykule Tagga próba wskazania przyczyn żywotności tego sposobu myślenia. Choć korzenie prób stworzenia społecznej historii sztuki tkwią w studenckiej rewolcie końca lat sześćdziesiątych, to jednak przyszły one – zdaniem autora – zbyt późno, w momencie, gdy rewolucyjna fala radykalnej krytyki nauczania akademickiego – ściśle związana z dążeniem do demokratyzacji struktur uniwersyteckich oraz z „tą falą różnorodnych ruchów politycznych, które kwestionowały uprzywilejowane miejsce szkolnictwa wyższego wewnątrz kompleksu militarno-przemysłowo-państwowego” – należała już do przeszłości. Historia sztuki właściwie nigdy nie doświadczyła autentycznego opozycyjnego ruchu studenckiego. Odnawiciele dyscypliny wywodzili się raczej z grupy wykładowców, niż studentów. Zwiększało to tylko niebezpieczeństwo wcielenia nowej perspektywy badawczej w tradycyjny program studiów, a także zamknięcia „opozycyjnego dyskursu” w getcie niewielkich grup czytelniczych, niskonakładowych czasopism fachowych i specjalistycznych studiów doktoranckich. „Nowi” historycy sztuki są niechętni lub wręcz niezdolni do nawiązania kontaktów z „kuratorami, nauczycielami, przewodnikami, organizatorami wolnego czasu, administratorami National Trust czy urzędnikami lokalnymi”. Nowe idee nie przenikają do owych niby-peryferyjnych, a przecież decydujących o społecznym funkcjonowaniu historii sztuki obszarów.

Wyjście z tego impasu nie prowadzi, zdaniem Tagga, przez „import nowych metodologii, upowszechnienie pojęcia «przedstawianie» (*representation*), prowadzenie zajęć o modernizmie lub kulturze popularnej lub przez usunięcie z planu studiów «historii sztuki» i umieszczenie w nim «produkcji kulturalnej»”. Zamiast tego proponował Tagg historykom sztuki „zrozumienie ich roli w państwie, w jego ogólnonarodowych i lokalnych przejawach, praktykach kulturalnych i instytucjach, których są częścią”. Tylko dzięki temu może się powieść „interwencja kulturowa”

wobec zintytucjonalizowanego społeczeństwa. „Historia sztuki musi być świadoma sposobu, w jaki oddziałuje na nią rozproszona struktura panowania (charakterystyczna dla nowoczesnego państwa – przyp. M. B.), a także sposobu, w jaki ona sama oddziałuje na tę strukturę” – kończy swój programowy artykuł John Tagg⁷.

Zatrzymaliśmy się dłużej przy tekście Tagga, gdyż z wielu względów jest on istotny. Po pierwsze, jako przykład zdecydowanej krytyki programu społecznej historii sztuki Clarka przeprowadzonej przez pokolenie jego bezpośrednich następców. Po drugie, jako przykład radykalizacji tego „rewolucyjnego” nurtu historii sztuki, który traktuje ją jako instrument transformacji społecznej. Po trzecie wreszcie, jako przykład dystansowania się – na tak wczesnym etapie istnienia tego pojęcia – od NAH, krytykowanej przez Tagga (i wielu innych) za ukryty tradycjonalizm, głęboko tkwiący w koncepcji NAH jako „odnowy” akademickiej historii sztuki. Wszystkie te motywy pojawiają się w wielu tekstach zamieszczonych w opublikowanej w 1986 roku antologii *The New Art History*⁸. Większość autorów uznała za swoje główne zadanie nie tyle krytykę tradycyjnej historii sztuki (brzmiać w tym gronie jak truizm), ile analizę NAH: jej dokonań, ograniczeń, perspektyw na przyszłość. Przy czym tok analizy i sposób argumentacji nie wykraczał zbytnio poza konstatacje znane nam już z artykułu Tagga⁹. Z jednym wszakże wyjątkiem: pojawił się tutaj feminizm jako perspektywa stanowiąca rzeczywiste „ikonoklastyczne zagrożenie” dla NAH. Ta ostatnia, w zetknięciu z feminizmem, ujawnia swe prawdziwe „reakcyjne” oblicze, próbując go zrehabilitować poprzez wtłoczenie w utarte koleiny badania dzieł jako elementów danej z góry, będącej „naturalną składnicą wartości” serii¹⁰.

Lynda Nead, jedna z czołowych przedstawicielek brytyjskiego feminizmu, krytykuje „zaklasyfikowanie feminizmu jako nowej metody (*new approach*) w historii sztuki”¹¹. Takie zaszeregowanie powoduje bowiem

⁷ Zob. też: J. Tagg, *Grounds of Dispute: Art History, Cultural Politics and the Discursive Field*, London 1992.

⁸ Ambicją redaktorów antologii było dostarczenie czytelnikowi przeglądu najnowszych stanowisk teoretycznych w obszarze historii sztuki określanych od kilku lat mianem „the new art history”. Zob. A. L. Rees, F. Borzello, *Introduction*, (w:) *The New Art History*, op. cit., s. 2-10.

⁹ Grzechem pierwotnym NAH jest jej połowiczność: chcąc zreformować tradycyjną historię sztuki wyznaje tę samą koncepcję „historii” i „dzieła”, budowana jest na starych fundamentach (V. Burgin). „Nowa historia sztuki odnowi starą w ten sam sposób (czyli czysto rytualny, zgodny z kapitalistyczną zasadą produkcji i reprodukcji ideologii w celu zachowania *status quo* – przyp. M. B.) w jaki nowa sztuka odnawia starą” (T. Grevton). „Nowa historia sztuki może być zdefiniowana jako przedsięwzięcie akademickie, przywracające podstawowe kategorie tradycji, z której się wywodzi” (A. Riffkin).

¹⁰ A. Riffkin, *Art's Histories*, (w:) *The New Art History*, op. cit., s. 162.

¹¹ L. Nead, *Feminism, Art History and Cultural Politics*, ibidem, s. 120-124.

rozbrojenie feminizmu jako „systemu przekonań politycznych” i przekształcenie go w „modny styl» w ramach instytucji akademii”. „Jako akademicka nowość – kontynuuje autorka – feminizm zajmuje pozycję marginalną”, a – jak wiadomo – „istnienie marginalnych pozycji jest kluczowe dla przetrwania formy dominującej”. Dlatego feminizm nie powinien stać się po prostu „pojęciem różnicy” (*term of difference*) dla tradycyjnej historii sztuki. Dokonał on bowiem „identyfikacji historii sztuki jako formy kultury patriarchalnej i rozpoczął kwestionowanie wartości i idei stworzonych w ramach historii sztuki”. Lynda Nead wyrażała przekonanie, że „adekwatna praktyka feministyczna postawi nowe pytania dotyczące roli kultury w konstrukcji patriarchy. Powinna się (ona) zająć różnymi definicjami klasy, rodzaju (*gender*), moralności, kultury etc. w danym momencie historycznym. (...) Feminizm redefiniuje obiekty i cele badań. Przełamuje marginalną pozycję w ramach kursów metodologicznych, kwestionuje i transformuje dyscyplinę jako taką”. Z jednej więc strony, jako subwersywny względem wszelkich przejawów kultury patriarchalnej ruch polityczny, broni się feminizm przed rekuperacją ze strony akademickiej historii sztuki (czy to „tradycyjnej”, czy to „nowej”), z drugiej zaś, dąży do przekształcenia instytucji kształcenia akademickiego tak, by perspektywa feministyczna mogła przeniknąć do jego struktury i niejako od wewnątrz skruszyć fundamenty naszej „patriarchalnej” dyscypliny¹².

Obok tego radykalnego, inspirowanego neomarksizmem i feminizmem nurtu NAH, z którym związane są narodziny samego terminu, i który – jak widzieliśmy – niemal od samego początku dystansował się do tej „etykiety”, istniał co najmniej od początku lat osiemdziesiątych, inny nurt, bardziej umiarkowany, dla którego społeczna historia sztuki Clarka nie stanowiła bezpośredniej tradycji¹³. Jako przykład wymienimy tylko dwie wczesne prace Normana Brysona – *Word and Image* i *Vision and Painting*¹⁴. W pierwszej, inspiracja językoznawstwem umożliwiła nowe odczytanie XVIII-wiecznej sztuki francuskiej; w drugiej, semiotyka pozwoliła na kompleksową krytykę „perceptualizmu” Gombricha, którego

¹² Dwa inne teksty feministyczne zamieszczone w antologii, poświęcone zostały trudnościom, jakie piętrzą się przed historyczkami sztuki w ich pracy naukowej oraz potrzebie feminizacji treści nauczania na studiach magisterskich. Zob. M. F. Gormally, P. G. Nunn, *Teaching and Learning*, s. 55-62; M. Pointon, *History of Art and the Undergraduate Syllabus: Is It a Discipline and How Should We Teach It?*, s. 147-156.

¹³ We wspomnianej antologii ten umiarkowany nurt reprezentowany był przez Ch. Harrisona (*Taste and Tendency*, s. 75-81) i S. Banna (*How Revolutionary is the New Art History?*, s. 19-31), który jako czołowe przykłady NAH podawał prace Svetlany Alpers i czasopismo „Representations”.

¹⁴ N. Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancient Régime*, Cambridge 1981; tenże, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven 1983.

pisarstwo stanowiło jedną z kluczowych negatywnych tradycji dla NAH. W tym umiarkowanym nurcie NAH częstsze są próby (aniżeli w radykalnym) pozytywnego zdefiniowania NAH, a w każdym razie termin ten przywoływany tu bywa aprobatywnie, nie ucieka się od niego, jak od nic nie mówiącej „etykiety”.

Na przykład Bryson wyróżnił dwa, jego zdaniem, kluczowe dla NAH aspekty: kontekstowy i hermeneutyczny. „Pierwotny kontekst powinien być rozpatrywany jako bardziej (niż w tradycyjnej historii sztuki – przyp. M. B.) globalny problem, na który składają się złożone interakcje między praktykami tworzącymi sferę kultury: naukową, militarną, literacką i religijną; między strukturami prawnymi i politycznymi; klasowymi, seksualnymi i ekonomicznymi w danym społeczeństwie. To tutaj, w tej sferze wzajemnych relacji, należy umieścić (...) prace Svetlany Alpers i Michaela Baxandalla, czasopismo «Representations» (...). Drugi, hermeneutyczny aspekt – kontynuuje Bryson – odnosi się do obrazu jako do przedmiotu interpretacji i lektury. Jedną z wielkich słabości dotychczasowej historii sztuki jest lekceważenie «umiejętności czytania» i praktyki krytycznej. Podczas gdy studenci literatury spędzają regularnie całe godziny w sali lekcyjnej spierając się na temat interpretacji tekstów, umiejętność lektury (dzieł) wśród studentów historii sztuki w ogóle nie jest rozwijana (...). New Art History, przynajmniej na łamach takich czasopism, jak «Block», «Word and Image» czy «October» (...), nie tylko przykłada o wiele większą wagę do podstawowego aktu interpretacji (...), (ale także) zakłada równie skomplikowany jej poziom, jak ten, osiągnięty po wielu dekadach rozwoju, przez współczesne badania literackie»¹⁵.

Tak szeroka charakterystyka NAH pozwoliła Brysonowi włączyć w jej obręb na równych prawach zarówno radykalne środowisko skupione wokół czasopism „Block” i „October” (USA), jak i środowiska umiarkowane, („Word and Image”, „Representations”). Podobnie pojemna okazała się definicja NAH zaproponowana przez W. J. T. Mitchella¹⁶, który tak charakteryzował „symptomy transformacji” historii sztuki: „zainteresowanie artefaktami sub-estetycznymi, marginalnymi, niekanonicznymi; sceptycyzm wobec dyskursu historii sztuki i jej roszczeń do miana «historii»; zakwestionowanie ontologicznego i semiotycznego statusu przedmiotów historii sztuki, szczególnie ich relacji do języka; przeegzaminowanie tradycyjnych modeli «twórcy» i «odbiorcy», prowadzące do zakwestiono-

¹⁵ N. Bryson, *Introduction*, (w:) tenże (ed.), *Calligram. Essays in New Art History from France*, Cambridge 1988, s. XXVIII-XXIX.

¹⁶ W. J. T. Mitchell jest literaturoznawcą (przez długi czas wydawca „Critical Inquiry”), którego zainteresowania coraz silniej przesuwają się w kierunku sztuk wizualnych: Zob. np.: W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago 1986; tenże, *Picture Theory*, Chicago 1994.

wania kultu artysty jako jednostkowego geniusza i idei widza jako subtelnie nastrojonego, ale pasywnego sensorium; ponowne rozważenie tradycyjnego podziału pracy między historykiem i krytykiem sztuki, lub między milczącym artystą i wymownym komentatorem¹⁷. W tak zakreślonym polu spotykają się autorzy o rozmaitej, często odległej proveniencji, jak choćby Summers i Bryson, Harrison i Mitchell.

Powyższe, skrótowe siłą rzeczy przedstawienie genezy i prób autodefinicji NAH miało na celu sprecyzowanie – na tyle, na ile jest to potrzebne dla dalszych rozważań – dwóch tez sformułowanych we wstępie, a odnoszących się do charakterystyki NAH. Po pierwsze, chodziło o egzemplifikację tezy o „politycznej intencji” leżącej u początków NAH, po drugie zaś, o unaocznienie wewnętrznego zróżnicowania NAH, rzutującego na niejednoznaczność tego terminu na gruncie samej historii sztuki. Wynika z tego, że choć nie można mówić o NAH bez uwzględnienia – jako jej istotnych elementów – subwersywnych względem „burżuazyjno-patriarchalnej” historii sztuki perspektyw: neomarksistowskiej i feministycznej, to jednak redukcja całej metodologicznej złożoności NAH do tego jednego „subwersywnego” aspektu wydaje się nieporozumieniem. Pluralizm teoretyczny stanowi bowiem jedną z najbardziej istotnych cech NAH, która – w połączeniu z takimi cechami, jak nowatorstwo (antytradycjonalizm) czy interdyscyplinarność – definiuje NAH jako fenomen (w) historii sztuki.

Obecnie opuścimy obszar naszej dyscypliny, by przedstawić ów wspomniany we wstępie kontekst funkcjonowania NAH, jakim jest toczony od blisko dziesięciu lat „spór o humanistykę” w USA.

II. „BURZA NAD UNIWERSYTETEM”: OD BENNETTA I BLOOMA DO PC

Problem „kryzysu humanistyki uniwersyteckiej” w USA stanął na porządku dziennym w publicznej debacie po opublikowaniu w listopadzie 1984 roku przez National Endowment for the Humanities zbiorowego

¹⁷ W. J. T. Mitchell, *Editor's Introduction: Essays toward a New Art History*, „Critical Inquiry” 15, Winter 1989. Artykuły zamieszczone w tym numerze czasopisma były rezultatem prośby skierowanej przez redakcję do historyków sztuki o przysłanie tekstów na temat „The Disciplines of Eye”. Opublikowano następujące studia: N. Bryson, *Chardin and the Text of Still Life*; E. Helsingier, *Constable: The Making of a National Painter*; J. Baetens, *The Intermediate Domain, or the Photographic Novel and the Problem of Value*; Ch. Harrison, *On the Surface of Painting*; R. Morris, *Words and Images in Modernism and Postmodernism*; W. J. T. Mitchell, *Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language*; D. Summers, „Form”, *Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description*. Mieke Bal odpowiedziała artykułem polemicznym: *De-disciplining the Eye*, „Critical Inquiry” 16, Spring 1990.

opracowania firmowanego przez ówczesnego szefa tej rządowej instytucji Williama J. Bennetta pt. *To Reclaim a Legacy: A Report on the Humanities in Higher Education*¹⁸. Stanowiło ono rezultat kilkumiesięcznej pracy utworzonej z inicjatywy Bennetta grupy roboczej, w skład której weszło kilkudziesięciu profesorów reprezentujących najważniejsze amerykańskie uczelnie, których zadaniem miała być ocena stanu edukacji humanistycznej w szkołach wyższych. Diagnoza nie wypadła pomyślnie, w opisie zjawiska przeważały tony krytyczne, wyrażano niepokój co do kierunku ewolucji oraz formułowano propozycje naprawy sytuacji. Napisała stylem starannie wyważonym, operująca elegancką retoryką, propagująca oczywiste wydawać by się mogło prawdy, broszura (32 strony!) Bennetta wywołała gwałtowne protesty lewicowego establishmentu akademickiego. Wymienić można co najmniej dwa powody takiej reakcji: ideowy i pragmatyczny.

Arnoldowska definicja humanistyki jako „najlepszego, co zostało pomyślane, powiedziane, napisane etc. o człowieku, jego doświadczeniu”; obrona cywilizacji Zachodu jako centralnego przedmiotu w planie wstępnych studiów przedmagisterskich (*undergraduate curriculum*); restytucja kanonu wielkich arcydzieł jako podstawy procesu kształcenia na tym wstępnym etapie; wprowadzenie kryteriów i nauka wartościowania jako remedium na relatywizm; kultywowanie bezinteresowności nauki w odpowiedzi na jej postępującą ideologizację – wszystko to stanowiło prawdziwy kamień obrazy dla radykałów (o ich poglądach – patrz niżej). Drugi powód był natury czysto „praktycznej”: obawa przed utratą pozycji instytucjonalnej, jaką zdobyli oni w ciągu lat siedemdziesiątych w mozolnym procesie wspinania się po szczeblach hierarchii akademickiej. Wołanie o zdecydowane przywództwo, w tym wzmocnienie roli rektora uniwersytetu; postulat zmiany polityki w zakresie zatrudnienia, promocji i przyznawania stałych profesur (*tenure*) – te i inne propozycje Bennetta musiały brzmieć groźnie, tym bardziej że odbierane były jako stanowisko rządzącej administracji republikańskiej. Nic więc dziwnego, że wywołały niepokój i doprowadziły do konsolidacji lewicy w obronie jej pozycji.

Debate nad opracowaniem Bennetta, jakkolwiek gwałtowna, nie miała jednak jeszcze powszechnego zasięgu. Ogólnonarodowy charakter zyskała dopiero dyskusja wokół książki Allana Blooma *The Closing of the American Mind: How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students* opublikowanej w 1987 roku¹⁹.

¹⁸ W. J. Bennett, *To Reclaim a Legacy: A Report on the Humanities in Higher Education*, Washington, D.C. 1984.

¹⁹ A. Bloom, *The Closing of the American Mind: How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students*, New York 1987.

Jej sukces zaskoczył wszystkich: przez wiele miesięcy znajdowała się ona na pierwszym miejscu listy bestsellerów dziennika „The New York Times”, co jest najbardziej miarodajnym wskaźnikiem powodzenia na amerykańskim rynku wydawniczym. Bloom, profesor filozofii z Chicago, napisał książkę z jednej strony niezwykle osobistą, przesyconą jednostkowym doświadczeniem autora, z drugiej zaś – książkę o ambicjach całościowej analizy systemu kształcenia uniwersyteckiego w USA. Przy czym szczegółowa analiza symptomów obecnego kryzysu poparta została wszechstronną analizą przyczyn tego stanu rzeczy. Niestety nie ma tutaj miejsca na taką prezentację treści *The Closing...*, która choć w przybliżeniu dawałaby pojęcie o głębi analizy i szerokości spojrzenia Blooma. W trzech kolejnych rozdziałach – *Studenci, Nihilizm, styl amerykański i Uniwersytet* – zawarł autor właściwie całą intelektualną historię nowoczesnej Ameryki, poczynwszy od jej oświeceniowych podwalin, poprzez wiek XIX i 1 poł. XX, aż do okresu powojennego, bezpośrednio odpowiedzialnego za obecny upadek instytucji uniwersytetu²⁰.

„Filozofia uniwersytetu” Blooma (jeśli można jego koncepcję – spójną i całościową – tak określić) wspiera się na trzech wzajemnie się warunkujących pryncypiach: autonomii instytucji uniwersytetu względem świata zewnętrznego, swobody życia intelektualnego w ramach uniwersytetu, obejmującej zarówno profesorów, jak i studentów oraz bezinteresowności nauk humanistycznych, których celem jest poszukiwanie prawdy. Nie należy tego jednak rozumieć jako zamknięcia społeczności uniwersyteckiej w swoistym getcie, odizolowania od społeczeństwa, którego jest częścią. Wręcz przeciwnie, autonomia (i wartości, jakie z sobą niesie) stanowi niezbędny warunek pełnienia przez uniwersytet roli społecznej, dla której został stworzony. Powołaniem uczonych (tu wzorcową dla Blooma postacią jest Sokrates) była bowiem zawsze krytyczna refleksja nad istniejącym światem, polegająca między innymi na kwestionowaniu oczywistości i ujawnianiu przesądów żywionych przez dane społeczeństwo, na głoszeniu prawd często niewygodnych dla rządzących, na dawaniu świadectwa wyznawanym wartościom całym swoim życiem, a nawet,

²⁰ O bogactwie poruszanej w książce tematyki niech świadczy tylko wyliczenie tytułów i śródtytułów poszczególnych rozdziałów. Część pierwsza zawiera: *The Clean Slate; Books, Music, Relationships (Self-Centeredness, Equality, Race, Sex, Separateness, Divorce, Love, Eros)*. Część druga: *The German Connection, Two Revolutions and Two States of Nature, The Self, Creativity, Culture, Values, The Nietzscheanization of the Left or Vice Versa, Our Ignorance*. Część trzecia: *From Socrates' Apology to Heidegger's Rektoratsreden (Tocqueville on Democratic Intellectual Life, The Relation Between Thought and Civil Society, The Philosophic Experience, The Enlightenment Transformation, Swift's Doubts, Rousseau's Radicalization and the German University), The Sixties, The Student and the University (Liberal Education, The Decomposition of the University, The Disciplines, Conclusion)*.

w skrajnych okolicznościach, na złożeniu z niego ofiary. Tylko dystans, wynikający z niezależności wobec zewnętrznych nacisków i bezinteresowności w poszukiwaniu prawdy, może zagwarantować niezakłócone wypełnianie przez uczonych ich misji stawiania diagnozy epoki, w której przyszło im żyć i wskazywania dróg wyjścia z kryzysu (jeśli jego symptomy zostaną przez nich dostrzeżone). Instancją, z której czerpią swą siłę i uprawnienie dla swych idei, jest tradycja. Tylko dzięki stale kulturowanej i tym samym żywej tradycji cywilizacji Zachodu możliwa jest właściwa ocena współczesności i formułowanie projektów jej przekształcenia. Stąd też wynika centralne miejsce tradycji w procesie edukacji uniwersyteckiej. Kontakt z najwybitniejszymi umysłami przeszłości powinien – dzięki własnej lekturze i dyskusji na seminarium – stać się udziałem wszystkich rozpoczynających studia i przyczynić do humanistycznego uformowania młodego pokolenia. Kim jestem? jaki jest sens życia? co to jest prawda? jak rozróżnić dobro od zła? co to jest sprawiedliwość? jaka jest natura polityki? czym jest prawo, państwo, instytucje społeczne? – te i wiele innych kluczowych dla tożsamości człowieka pytań wraz z próbami odpowiedzi, jakie formułowano na przestrzeni dziejów, powinny być przedmiotem stale ponawianego namysłu, przy czym celem nie może stać się indoktrynacja, ale umożliwienie każdemu uczestnikowi indywidualnego rozstrzygnięcia tych podstawowych dla jego przyszłego życia kwestii tak, by mógł samodzielnie sądzić i zmieniać otaczającą go rzeczywistość. Właśnie wychowywanie coraz to nowych generacji samoswiadomych i niezależnie myślących elit określa istotę uniwersytetu i jego funkcję społeczną.

Książka Blooma, niosąc to pozytywne przesłanie, zawiera przede wszystkim analizę procesów, które doprowadziły do radykalnego zerwania z taką wizją uniwersytetu i przyczyniły się do głębokiego kryzysu humanistyki amerykańskiej. Jednym z wciąż powracających wątków tej analizy są następstwa „rewolty lat sześćdziesiątych”: po raz pierwszy z taką mocą i siłą perswazji zaatakowany został mit roku 1968 jako apogeum ruchu wyzwolenia i tolerancji. Dla Blooma, a wykladał on wówczas na Cornell University, gdzie w 1969 roku studenci sterroryzowali campus przy użyciu broni palnej, koniec lat 60. był raczej apogeum ruchu wrogiego wolności i wybuchem skrajnej nietolerancji. Rozpoczęta wówczas destrukcja tradycyjnych wartości cywilizacji zachodniej, zmistyfikowana jako „walka o postęp” i kontynuowana dziś już nie przez zrewoltowaną młodzież, ale przez lewicowy establishment akademicki, wydaje groźne – nie tylko dla uniwersytetu, ale dla samej tkanki społecznej – owoce. Przy czym, zgodnie z dialektyką wszelkich „postępowych” ruchów, szczytne hasła głoszone w teorii zamieniają się w praktyce w swe przeciwieństwo. I tak na przykład porzucenie „integracjonistycznych” idei,

wyznawanych jeszcze przez pokolenie Martina Luthera Kinga, zgodnie z którymi rozwiązanie problemu ludności murzyńskiej (w ogóle – ludności kolorowej) miało się dokonać w procesie stopniowej asymilacji, wchodzenia tych grup społecznych w powszechne struktury społeczeństwa amerykańskiego na ogólnie przyjętych zasadach – otóż porzucenie integracjonizmu na rzecz idei przyspieszonego awansu, któremu służyć miało wprowadzenie tzw. „akcji afirmatywnej”, czyli zaniżonych względem „upośledzonych” grup wymagań, tak w trakcie rekrutacji na studia, jak i w całym, późniejszym procesie dydaktycznym, doprowadziło do wzajemnej izolacji poszczególnych grup, do wzrastającej agresji, do tworzenia oddzielnych departamentów, w przypadku Murzynów – tzw. African-American Studies.

Analogiczną dialektykę zauważa Bloom (i wnikliwie analizuje) w odniesieniu do hasła wyzwolenia seksualnego, równouprawnienia płci, równości kultur, pluralizmu wartości, tolerancji wobec odmienności, i innych „politycznie poprawnych” (jakbyśmy dziś powiedzieli) idei. Zjawiskiem, które jednoczy w sobie wszystkie zagrożenia wynikające z tej radykalnej ideologii, jest rosnąca polityzacja nauki i uniwersytetów, zgodna z „postępowym” aksjomatem głoszącym, iż niemożliwe jest istnienie nauki nie podporządkowanej jakiejś ideologii. Stanowi to uderzenie w samą istotę humanistyki i edukacji akademickiej, zagraża przy tym roli społecznej uniwersytetu jako miejsca przechowywania tworzenia i przekazywania niezależnych wartości intelektualnych, bez których społeczeństwo nie może istnieć, ani się rozwijać. Mimo całego swego pesymizmu, Bloom nie widzi przyszłości w całkowicie czarnych barwach. „Ciągłe jeszcze wierzę w to, że uniwersytety, właściwie rozumiane, są miejscem, gdzie – w naszych czasach – może istnieć wspólnota i przyjaźń” – stwierdza autor w zakończeniu. Jednak by tak się stało, decydujący jest indywidualny przykład. „On jest tym, co rzeczywiście się liczy, o czym musimy pamiętać, by wiedzieć jak bronić uniwersytetu”. Można dopowiedzieć, że właśnie swą książkę rozumiał Bloom jako danie indywidualnego świadectwa prawdzie, za którym, być może, pójda inni. Z pewnością jednak nie spodziewał się aż tak bogatego plonu.

The Closing of the American Mind, książka napisana nie na zamówienie rynku, (który dopiero stwarzała swym zaistnieniem), ale – mówiąc górnolotnie – z potrzeby serca, wywołała istną lawinę, tak krytycznych komentarzy, jak mniej lub bardziej udanych naśladownictw²¹. Radykało-

²¹ Wymieńmy przykładowo kilka charakterystycznych tytułów: *Profscam: Professors and the Demise of Higher Education* (Ch. Sykes); *The Moral Collapse of the University, Professionalism, Purity and Alienation* (B. Wilshire); *Killing the Spirit: Higher Education in America* (P. Smith); *The Moral and Spiritual Crisis in Education: A Curriculum for Justice and Compassion* (D. E. Purpel); *Impostors in the Temple* (M. Anderson);

wie z pasją rzucili się na Blooma, przy czym pomówienia o „hitleryzm”(!) nie należały do rzadkości²². Mary Louise Pratt pisała: „Bloom, Bennet, Bellow (napisał przedmowę do *The Closing...* – przyp. M. B.) i reszta (znani obecnie w pewnych kręgach jako „the Killer B’s”) opowiadają się za stworzeniem specyficznego, wąskiego kapitału kulturalnego, który będzie stanowił normatywne odniesienie (*referent*) dla każdego, ale pozostanie własnością (*property*) nielicznej i potężnej kasty, jednolitej pod względem lingwistycznym i etnicznym. To właśnie do tej kasty odnosi się owo «my» w zdumiewająco rasistowskiej uwadze Saula Bellowa, że «gdyby Zulusi mieli Tolstoja, wówczas my czytalibyśmy go». Nie ma najmniejszych wątpliwości, że za programem Bennetta-Blooma czai się pragnienie, by zamknąć nie amerykański umysł, ale amerykański uniwersytet przed wszystkimi oprócz wąskiej i wysoce zuniformizowanej elity, zupełnie nie zaangażowanej ani w multikulturalizm, ani w demokrację edukacyjną²³. Bloom i inni, wtóruje Henry A. Giroux, „reprezentują najnowszą ofensywę kulturalną nowych elitystów mającą na celu napisanie historii na nowo i skonstruowanie teraźniejszości z perspektywy warstwy uprzywilejowanej i panującej. Pogardzają przy tym demokratycznymi implikacjami pluralizmu i wzywają do uniformizmu kulturowego, w którym różnica (*difference*) zostaje odesłana na margines historii lub do muzeum upośledzonych²⁴. Nauczanie literatury było w przeszłości, oznajmia ze swej strony Henry Louis Gates, Jr., „uczeniem estetycznego i politycznego porządku, w którym kobiety i kolorowi (*people of color*) nigdy nie byli w stanie odkryć odbicia lub przedstawienia ich wizerunków lub usłyszeć odgłosu swych kultur. Powrót «kanonu», wysokiego kanonu zachodnich arcydzieł, oznacza powrót porządku, w którym moi bracia (*my people*) byli ujarzmieni, niemi, niewidzialni, nieprzedstawieni i nieprzedstawialni. Któż zawróciłby nas do tego średniowiecznego nieistniejącego ładu (*never-never land*)?»²⁵.

Politics by Other Means: Higher Education and Group Thinking (D. Bromwich). Największy rozgłos zdobyły dwie pozycje: *Tenured Radicals: How Politics Has Corrupted Our Higher Education* (R. Kimball) oraz *Illiberal Education: The Politics of Race and Sex on Campus* (D. D’Souza).

²² W trakcie dyskusji na temat książki Blooma na Columbia University, Frank Moretti, określając koncepcję Blooma jako „Hitleresque”, tłumaczył zebranim, że sterroryzowanie campusu na Cornell University przez uzbrojonych czarnych studentów nie było czynem kryminalnym, ale że uczestniczyli oni we „wzniosłym «akcie hermeneutycznym», nie poddającym się osądowi na podstawie normalnych burżuazyjnych standardów stosowności”. Zob. R. Kimball, *Guns and other „hermeneutical acts” at Columbia*, „The New Criterion” May 1988.

²³ M. L. Pratt, *Humanities for the Future: Reflections on the Western Culture Debate at Stanford*, „The South Atlantic Quarterly”, Winter 1990, s. 9.

²⁴ H. A. Giroux, *Liberal Arts Education and the Struggle for Public Life: Dreaming about Democracy*, (w:) ibidem, s. 118-119.

²⁵ H. L. Gates, Jr., *The Master’s Pieces: On Canon Formation and the African-American Tradition*, ibidem, s. 105.

Powyższe wypowiedzi były na tyle typowe, że przytoczył je – jako przykłady radykalnej krytyki Blooma – John Searle w swym głośnym tekście *The Storm over the University*. Jeden z najwybitniejszych współcześnie żyjących filozofów amerykańskich, krytyczny zarówno wobec radykałów, jak i konserwatystów, podjął Searle próbę rzeczowej analizy argumentów obu stron, licząc być może na stworzenie płaszczyzny do wspólnej dyskusji²⁶. Ostatnio powrócił raz jeszcze do tego tematu w eseju, będącym próbą odpowiedzi na postawione w tytule pytanie: „Czy istnieje kryzys w amerykańskim szkolnictwie wyższym?”²⁷. „Ponieważ nie znam całkowicie neutralnego słownictwa, opiszę tę dyskusję jako debatę między tymi, którzy bronią tradycji (*defenders*) i tymi, którzy rzucili jej wyzwanie (*challengers*)” – deklaruje na wstępie Searle. Pierwsi oskarżają drugich o „próbę zniszczenia intelektualnych standardów i polityzację uniwersytetu”. Z kolei drudzy zarzucają pierwszym „rasizm, imperiaлизм, seksizm, elityzm, hegemonizm i patriarchalizm”. By wyjść poza ten język epitetów, uniemożliwiający jakąkolwiek merytoryczną dyskusję, próbuje Searle ujawnić przesłanki, na których *implicite* opiera się argumentacja każdej ze stron.

Wyróżnić można, zdaniem autora, sześć głównych założeń leżących u podstaw koncepcji tradycjonalistów: 1) Kryterium włączenia danego dzieła do kanonu klasyki opiera się na ocenie poziomu merytorycznego i historycznego znaczenia tego dzieła. 2) „Istnieją intersubiektywne standardy racjonalności, inteligencji, prawdy, prawomocności”. 3) Edukacja humanistyczna, rozumiana jako „zaproszenie do transcendencji”, powinna umożliwić studentom przekroczenie ograniczeń środowiska, z którego się wywodzą. 4) „Człowiek osiąga maksimum swego indywidualnego potencjału intelektualnego dzięki postrzeganiu siebie jako części uniwersalnego rodzaju ludzkiego, posiadającego uniwersalną ludzką kulturę”. 5) „Najważniejszą funkcją edukacji liberalnej jest zaszczepienie krytycyzmu wobec samego siebie i swojej społeczności”. 6) „Obiektywność i prawda są możliwe, ponieważ istnieje niezależnie egzystująca rzeczywistość, z którą korespondują nasze prawdziwe wypowiedzi (*true utterances*)”.

Powyższym przesłankom „tradycjonalistycznej teorii edukacji liberalnej” przeciwstawia Searle siedem założeń teorii radykalnej, głoszonej przez tych, którzy „rzucili wyzwanie” tradycji: 1) Człowiek jest istotowo

²⁶ J. Searle, *The Storm Over the University*, „The New York Review of Books”, December 6, 1990. O recepcji propozycji Searle’a zob.: R. Kimball, „*Tenured radicals*: a postscript”, „The New Criterion”, January 1991; tenże, *Moral homicide: illiberal education in America*, „The New Criterion”, April 1991.

²⁷ J. Searle, *Is There a Crisis in American Higher Education?*, „Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences”, January 1993, 4.

określony przez swoje „etniczne, rasowe, klasowe i płciowe pochodzenie”. 2) „Wszystkie kultury są równe”. Nie tylko moralnie, ale też intelektualnie. Twierdzenie zatem, że „pewne dzieła białych mężczyzn Europejczyków są w jakiś sposób nadrzędne wobec wytworów innych kultur, klas, płci i grup etnicznych” jest zwyczajnym rasizmem i europocentrycznym imperializmem. 3) Najważniejszym kryterium selekcji „listy lektur” jest reprezentatywność, rozumiana nie tylko jako cecha programu studiów (detronizacja dzieł „nieżyjących białych europejskich mężczyzn” tzw. DWEM – dead white European male), ale też jako cecha ciała nauczającego (*faculty*), w którym ciągle jeszcze nadreprezentowana jest grupa żyjących białych mężczyzn. 4) „Pierwszoplanowym celem edukacji w naukach humanistycznych jest transformacja polityczna”. Przy tym, nie twierdzi się tutaj, że „edukacja w naukach humanistycznych powinna być polityczna, ale raczej że wszelka edukacja zawsze była polityczna i w sposób konieczny zawsze taką pozostanie”. 5) Nie istnieją obiektywne standardy. Tradycyjne idee „obiektywności, prawdy, racjonalności, inteligencji” stanowią instrumenty systemu represji, właściwego dla patriarchalnego imperializmu. 6) „Należy przestać myśleć, że istnieje obiektywna rzeczywistość, która egzystuje niezależnie od naszych jej reprezentacji; należy przestać myśleć, że twierdzenia są prawdziwe, gdy korespondują z tą rzeczywistością; a także, należy przestać myśleć o języku jako zespole narzędzi do przekazywania znaczeń od mówcy do słuchacza”. „Cała rzeczywistość jest ostatecznie tekstualna” – głosi ten rodzaj relatywizmu. 7) „Cywilizacja zachodnia jest historycznie opresyjna. Wewnętrznie, jej historia to historia opresji kobiet, niewolników i poddanych. Na zewnątrz, jej historia to historia kolonializmu i imperializmu. Nieprzypadkowo dzieła zachodniej tradycji są autorstwa białych mężczyzn, ponieważ (...) w tej tradycji biali mężczyźni są grupą rządzącą”.

Przechodząc od ujawnienia ukrytych przesłanek teorii tradycjonalistów i radykałów do krytyki obu stron, swój komentarz rozpoczyna Searle od tych ostatnich, stwierdzając, że ich „podstawowe założenia filozoficzne są słabe”. Bierze w obronę metafizyczny realizm oraz obiektywne standardy racjonalności²⁸. Polemizuje z radykalnym rozumieniem zasa-

²⁸ Searle przywołuje tutaj „transcendentalny argument w jednym z wielu Kantowskich znaczeń tego terminu”, polegający na „przyjęciu, iż coś ma miejsce i wykazaniu, w jaki sposób realizm metafizyczny jest warunkiem możliwości zachodzenia tego czegoś”. „Gdy antyrealiści prezentują nam swe argumenty – wywodzi Searle – utrzymują, iż czynią to w języku powszechnie zrozumiałym. A przecież powszechna zrozumiałość implikuje istnienie powszechnie dostępnego świata. Metafizyczny realizm nie jest tezą; jest on raczej warunkiem możliwości stawiania tez, które są powszechnie zrozumiałe”.

dy „reprezentatywności” oraz wskazuje na częste – jego zdaniem – u radykałów błędy logiczne²⁹. Natomiast w przypadku tradycjonalistów, nie znajdując w przesłankach ich teorii „zbyt wielu rzeczy budzących obiekcje”, widzi Searle problem raczej w sposobie, w jaki są one „wprowadzane w życie w dzisiejszych uniwersytetach amerykańskich”. Autor zarzuca środowisku akademickiemu apatyczność, wręcz marazm: „Najbardziej oczywistą oznaką upadku jest fakt, że straciliśmy zwyczajnie entuzjazm dla tradycyjnej filozofii edukacji liberalnej”. Radykałowie posiadają o wiele więcej „energii i entuzjazmu, by nie powiedzieć fanatyzmu i nietolerancji. Na dłuższą metę, może to być bardziej skuteczny środek w przekształcaniu uniwersytetów, niż rygorystyczna argumentacja”. Tym bardziej, że cechą nauczycieli akademickich jako klasy stała się ostatnio „chorobliwa bojaźliwość”. „W wielu przypadkach nawet ci, którzy posiadają stałą profesurę (*tenure*) nie palą się do zajmowania kontrowersyjnych stanowisk (przypuszczam, że powoduje nimi obawa przed znienawidzeniem ze strony swych kolegów i studentów)”. W tej sytuacji należy, zdaniem Searle’a, nieustannie przypominać „tych kilka prawd o naszej misji, nawet jeśli są one niepopularne”. Podążając za tym imperatywem, ujawnia autor własne stanowisko w toczącej się debacie, zbliżone w dużej mierze do poglądów tradycjonalistów³⁰.

Nieprzypadkowo ta nowa wypowiedź Searle’a została przedrukowana w specjalnym numerze kwartalnika „Partisan Review”, poświęconemu krytycznej refleksji nad fenomenem tzw. politycznej poprawności³¹. Zjawisko to, zwane w skrócie PC (*political correctness*), ogniskuje od począt-

²⁹ Na przykład z faktu, że wszystko jest polityczne (w tym sensie, że może mieć polityczne konsekwencje) nie wynika – twierdzi Searle – w sposób konieczny konkluzja, że polityczne są cele uniwersytetu. Albo fakt, że biali mężczyźni zajmują najwięcej stanowisk związanych ze sprawowaniem władzy, nie oznacza, że większość białych mężczyzn zajmuje takie stanowiska. To ostatnie rozumowanie – wyjaśnia autor – opiera się na fałszywej supozycji, że władza jest własnością raczej grup, niż jednostek i organizacji.

³⁰ Píše Searle: „Jeśli system wyższej edukacji (...) ma służyć demokratycznemu społeczeństwu, musi z samej swej istoty być elitarny, (...) ponieważ jego istotą jest nieustępliwe poszukiwanie intelektualnej jakości. (...) Nasze wysiłki bazują na tym, że: pewne książki są lepsze od innych; jedni ludzie są bardziej inteligentni od drugih; niektóre teorie są prawdziwe, inne – fałszywe; pewne idee są oryginalne, inne – wtórne. Co więcej, jesteśmy przekonani, że dzięki pewnemu wysiłkowi i treningowi zarówno my, jak i nasi studenci – możemy się nauczyć stwierdzania obecności tych cech. (...) Celem edukacji nie jest zapewnienie studentom uczucia samozadowolenia. Przeciwnie, dobra edukacja powinna prowadzić do ciągłego nieusatisfakcjonowania. Stan błogości stanowi skrajne przeciwieństwo życia intelektualnego, którego «przeklętą tajemnicą» jest to, że arcydzieła wymagają olbrzymiego wysiłku, upartego dążenia, a nawet desperacji. Poszukiwanie wiedzy i prawdy, podobnie jak głębia, wgląd i oryginalność, nie przychodzą łatwo i z pewnością nie wiążą się z wygodnictwem”.

³¹ *The Politics of Political Correctness*, „Partisan Review” 1993, 4 (A Special Issue).

ku lat dziewięćdziesiątych uwagę opinii publicznej w USA, stanowi niejako oś, wokół której koncentrują się polemiki na temat ewolucji sfery życia publicznego w Ameryce³². Zapoczątkowana debatą nad kryzysem humanistyki uniwersyteckiej, kontrowersja między tradycjonalistami a radykałami, z chwilą, gdy w centrum stanął problem PC, wykroczyła daleko poza ramy uniwersytetu, czy życia naukowego i objęła swym zasięgiem takie kluczowe dziedziny życia społecznego, jak mass media, prawo, opieka zdrowotna, czy – *last but not least* – polityka³³. Obok poszerzenia pola toczącej się debaty, równie ważnym zjawiskiem jest wyraźna polaryzacja stanowisk, po części spowodowana zapewne potrzebami polityki (np. taktyki wyborczej), po części zaś rzeczywistą radykalizacją ideową tak tradycjonalistów, jak radykałów.

Oczywiście należy zdawać sobie sprawę, że miejsce historii sztuki w tej debacie nie jest zbyt eksponowane. Nawet jeśli zawęzi się ją do „sporu o humanistykę”, to i tak przeważająca część dyskusji dotyczy historii i teorii literatury, a nie sztuki. Ta dysproporcja odzwierciedla naturalną przewagę, jaką w kształceniu akademickim posiada edukacja literacka nad artystyczną, a w strukturze uniwersytetów – departamenty literatury nad departamentami historii sztuki. Koncentrując się na polemikach wokół NAH powinniśmy pamiętać, że większość poruszanych w nich problemów i używanych argumentów nie stanowi specyfiki naszej dyscypliny, ale funkcjonuje również w innych obszarach: historii literatury, teorii kultury, filozofii, etc.

III. „THE NEW CRITERION” VERSUS NEW ART HISTORY

Charakterystykę – określonego przez konserwatystów – miejsca, jakie NAH zajmuje w „sporze o humanistykę”, oprzemy na atakach kierowanych pod jej adresem ze strony konserwatywnej krytyki, której forum stanowi czasopismo „The New Criterion”. Gdy we wrześniu 1982 roku ukazał się jego pierwszy numer, redaktorzy tłumaczyli czytelnikom potrzebę stworzenia nowego czasopisma uczuciem głębokiego niezadowolenia, jakie budzą wśród nich poziom i treści niesione przez dotychczas fun-

³² Najbardziej reprezentatywny zbiór tekstów dotyczących różnych aspektów PC przynosi: P. Berman (ed.), *Debating P.C.: The Controversy over Political Correctness on College Campuses*, New York 1992; zob. też: Ch. Newfield, *What Was Political Correctness? Race, the Right, and Managerial Democracy in the Humanities*, „Critical Inquiry” 19, Winter 1993. W Polsce o PC pisał m.in.: P. Przybysz, *Political Correctness. Nowa ortodoksja czy nowe oświecenie?*, „Czas Kultury”, wrzesień-październik 1991.

³³ W tym kontekście zwycięstwo Clintona uważane jest za triumf PC. Natomiast wygrana Republikanów w jesiennych wyborach 1994 roku ujawniła wpływ, jaki na amerykańską opinię publiczną wywiera nasilająca się konserwatywna krytyka zjawiska PC.

kcjonujące wydawnictwa. Publikowane w nich teksty są „albo bezna-
dziejnie ignoranckie, rozmyślnie niezrozumiałe, komercyjnie ugodowe, al-
bo motywowane politycznie”³⁴. „W rezultacie – czytamy dalej – nastąpiła
radikalna erozja samego pojęcia niezależnej kultury wyższej oraz kryte-
riów, które oddzielają ją od kultury popularnej czy komercyjnej rozry-
wki”. Ten upadek krytycznych standardów, wręcz samego pojęcia kryty-
cznej bezinteresowności, jest – ubolewają redaktorzy „The New Criter-
ion” – tylko jednym z przejawów bardziej ogólnego zjawiska, na które
składa się także upadek humanistyki uniwersyteckiej, niekorzystne
zmiany w działalności muzeów i innych instytucji kulturalnych, czy w za-
sadach finansowania kultury przez rząd i fundacje prywatne.

Przyczynę tego stanu rzeczy upatrują autorzy w rewolcie lat sześć-
dziesiątych. „Stale żyjemy wśród pozostałości owej zdradzieckiej napaści
na ludzkie umysły, będącej jedną z najbardziej odrażających cech rady-
kalnego ruchu lat sześćdziesiątych”. Ówczesne pokolenie rewolucjonistów
weszło tymczasem w struktury społeczne, zajmując eksponowane stano-
wiska w instytucjach kulturalnych czy akademickich. Lewica nigdy jed-
nak nie wybaczyła historii tego, że ta ostatnia nie dopasowała się do uto-
pijnej wizji przebudowy społeczeństwa. „W głębi duszy socjalizm pozostał
ich moralnym i społecznym ideałem – jednak socjalizm w takiej mierze
uodporniony na rzeczywistość historyczną i moralną, że nie daje się go
obecnie odróżnić od religijnego dogmatu. Ich serca zostałyby złamane,
a iluzja – odziedziczona przez nich po uświęconej tradycji radykalizmu –
całkowicie rozwiana, gdyby musieli przyznać, że kapitalizm, mimo wszy-
stkich swoich niedostatków, okazał się największym strażnikiem instytu-
cji demokratycznych i najlepszym gwarantem intelektualnej i artystycz-
nej wolności – włączając ich intelektualną i artystyczną wolność”.

W sytuacji coraz bardziej pogłębiającego się kryzysu, obrona wartości
tradycyjnych wydała się redaktorom „The New Criterion” nakazem chwi-
li. „Nadszedł czas, by zastosować nowe kryterium (*a new criterion*) w dys-
kusji o naszym życiu kulturalnym – kryterium prawdy” – deklarują twór-
cy nowego pisma. Spośród nich na czoło wysuwają się dwaj: Hilton
Kramer (niegdyś krytyk dziennika „The New York Times”), którego do-
meną są sztuki plastyczne, i Roger Kimball, uprawiający krytykę humani-
styki akademickiej, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki badań
literackich, choć niekiedy wkracza on również na teren historii sztuki.
Ulubioną formą publicystyczną obu autorów jest pamflet, który z jednej
strony pozwala im na pełne pasji zaangażowanie, z drugiej zaś – „uspra-
wiedliwia” bezceremonialność, z jaką podchodzą oni do krytykowanych te-
kstów. W przypadku „The New Criterion” możemy chyba mówić o syndro-

³⁴ A note on „The New Criterion”, „The New Criterion”, September 1982.

mie „oblężonej twierdzy”: w momencie powstania był on jednym z niewielu konserwatywnych czasopism (a jedynym tego typu), propagującym tradycyjny światopogląd, na kilka lat przed wybuchem „sporu o humanistykę”.

Największego wroga – na płaszczyźnie światopoglądowej – widzą konserwatyści w ideologii marksistowskiej, i to nie tylko w jej klasycznym, ortodoksyjnym wydaniu, ale we wszelkich, mniej lub bardziej rewizjonistycznych jej przejawach. Nie powinno zatem dziwić, że pierwszym historykiem sztuki zaatakowanym na łamach „The New Criterion” stał się T. J. Clark i jego spojrzenie na sztukę nowoczesną³⁵. Książka Clarka, stwierdza Kramer, stanowi kolejny „wkład w propagowanie owego mitycznego fenomenu leżącego w samym sercu marksistowskiej historiozofii: konfliktu klas”. Obawiając się przy tym posądzenia o „wulgarny marksizm”, posługuje się autor bardziej bezpieczną i modną obecnie „nomenklaturą semiotyczną”. „Społeczeństwo to pole walki reprezentacji (*battlefield of representations*)” – powiada Clark. „Jednak za zasłoną dymną semiotyki tkwi mocno ten sam stary scenariusz marksistowski. Nie zmieniło się nic, tylko słowa” – ripostuje Kramer.

Według Kramera nie istnieją bowiem wystarczająco precyzyjne narzędzia, by odróżnić wulgarny marksizm od tej odmiany „dialektyki marksistowskiej, która panuje na każdej stronie” książki Clarka. W obu przypadkach „ani tworzenie, ani doświadczenie sztuki nie cieszą się w najmniejszym stopniu estetyczną niezależnością od żelaznych praw historii. Wszystko w sztuce jest postrzegane jako zdeterminowane przez ekonomiczną «bazę» i to, co określa się obecnie jako jej «reprezentacje». W konsekwencji, sztuka jest traktowana po prostu (...) jako epifenomen procesu historycznego”. Dla potwierdzenia tych ogólnych zarzutów, przytacza Kramer wiele fragmentów konkretnych analiz Clarka, które mają egzemplifikować kolejno: obsesję Clarka pojęciem klasy, uznanym przez niego za kluczowy aspekt malarstwa Maneta i jego następców; jego całkowitą niewrażliwość na estetyczny wymiar dzieł sztuki; nieliczenie się z intencją twórców; odnajdywanie w obrazach znaczeń z góry przez Clarka założonych; praktykowanie „wpływowologii” opartej na politycznych przekonaniach artystów; wartościowanie sztuki zgodnie z kryterium ideologicznej postępowości bądź reakcyjności. *The Painting of Modern Life*, podsumowuje Kramer swą analizę, „nie wnosi nic do naszego rozumienia malarstwa jako sztuki, i wcale nie ma takiego zamiaru. Przeciwnie, celem (autora) jest zniszczenie – lub, jak to się mówi dzisiaj, dekonstrukcja – samej idei sztuki jako przedsięwzięcia autonomicznego”³⁶.

³⁵ H. Kramer, T. J. Clark and the Marxist critique of modern painting, „The New Criterion”, March 1985. Przedmiotem krytyki jest praca Clarka: *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton 1984.

³⁶ Por. rozwinięcie tez Kramera dotyczących lewicowego antymodernizmu w jego: *Modernism and its enemies*, „The New Criterion”, March 1986.

Konserwatyści na każdym kroku podkreślają, że w centrum marksistowskiej teorii sztuki znajduje się teza głosząca zdeterminowanie sfery artystycznej przez kontekst zewnętrzny, w pierwszym rzędzie ekonomiczny, ale i – polityczny, społeczny, ideologiczny. Przy czym, teza ta nie sprowadza się do oczywistej (również dla konserwatystów) konstatacji istnienia relacji między dziełem sztuki i warunkami, w jakich powstało, ale jej ukrytą intencją jest redukcja sztuki do zewnętrznych determinant. Tymczasem jednym z głównych aksjomatów konserwatywnego światopoglądu jest teza głosząca autonomię sztuki, zakorzoną w estetycznym wymiarze dzieł. Obrona tak rozumianej autonomii stanowi powracający motyw w twórczości krytycznej Kramera, oskarżającego całą NAH o redukcjonistyczne zapędy. Znaleźliśmy się obecnie w sytuacji, píše on w kontekście książki Svetlany Alpers *Rembrandt's Enterprise*, w której „wielu z najbardziej utalentowanych naukowców i intelektualistów – zwłaszcza w dziedzinie historii sztuki i badań literackich – prawie wyłącznie zaangażowało się w inspirowane politycznie, plany systematycznej destrukcji”³⁷.

Błędem byłoby przy tym, twierdzi Kramer, postrzeganie tego fenomenu jako „zwyczajnej rewizji zastanych opinii”, rzeczy – w nauce – zupełnie naturalnej. Chodzi tu bowiem o sprawę poważniejszą: o „dekonstrukcję” samej „tradycji humanistycznej wraz z jej dokonaniem”. Intencją podejmowanych wysiłków nie jest głębsze poznanie i zrozumienie osiągnięć przeszłości, ale przeciwnie – ich zasadnicza dyskredytacja tak, by „całą ideę osiągnąć – w sztuce, czy jakimkolwiek innym obszarze mającym do czynienia z kryteriami estetycznymi lub moralnymi – uczynić wysoce podejrzaną, jeśli nie wręcz całkowicie oszukańczą”. Przy całej rozmaitości metodologii, które mogą być użyte do tego celu, wspólna jest próba uczynienia „badań sztuki gałęzią nauk społecznych”. Chodzi o to, by w ten sposób „zdemistyfikować” przedmiot badań, pozbawić sztukę jej estetycznego i duchowego wymiaru, zredukować ją do poziomu, na którym „będzie nieodróżnialna od wszelkich innych form kultury materialnej”. „Koncepcja sztuki transcendującej materialne warunki swego powstania stanowi obrazę dla tej nowej, ściśle deterministycznej nauki”. I wszystko jedno, czy będzie to determinizm biologiczny, czy klasowy, czy jakiegokolwiek inny – „podstawowy cel pozostaje ten sam: sztuka musi zostać usunięta z obszaru estetyki i na trwałe umieszczona w obszarze, gdzie jedynymi uprawnionymi pytaniami są pytania odnoszące się do materialnych – czyli politycznych i ekonomicznych – warunków jej produkcji”. W przypadku omawianej pracy Svetlany Alpers „dekonstrukcji”

³⁷ H. Kramer, *Rembrandt as Warhol: Svetlana Alpers' „Enterprise”*, „The New Criterion”, April 1988. Przedmiotem krytyki jest praca Alpers: *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*, Chicago 1988.

poddano ideę „jednostkowości”, znajdującą się w centrum zachodniego humanizmu.

Rembrandt – pisze autorka – „jako mistrz w pracowni uczynił z siebie jednostkę wolną, bez zobowiązań wobec protektorów. W zamian jednak miał zobowiązania wobec rynku – lub, ujmując ściślej, wobec utożsamienia, jakiego dokonał między dwiema reprezentacjami wartości: sztuką i pieniędzmi”. To ekonomia rynkowa dostarczyła artyście „modeli i definicji własnego «ja» i «sztuki»”, to sam rynek określił „ustalenie systemu reprezentacji”. Tym, co rzeczywiście sprzedawał artysta, był „efekt” jednostkowości, stanowiący „funkcję systemu ekonomicznego, w którym Rembrandt żył i w którym odgrywał tak aktywną rolę”. Albowiem „to w epoce Rembrandta jednostka zaczęła być definiowana w stanowiących wówczas nowość kategoriach ekonomicznych. (...) Zgodnie z tym poglądem (tj. Locke’a – przyp. M. B.), bycie jednostką definiowane jest przez prawo do własności. A najbardziej istotnym prawem własności każdego człowieka i – w związku z tym – fundamentem tego pojęcia jednostki (...) jest prawo do posiadania swojej osoby. Wolność zatem definiowana jest jako prawo własności siebie samego i swych zdolności. Właśnie tę własnościową jakość w pojęciu jednostki (...) uczynił Rembrandt centrum swej sztuki – a nawet centrum Sztuki”.

W powyższej argumentacji Alpers – stwierdza Kramer – dają o sobie znać skutki pożenienia „topornych formuł marksistowskich, leżących w sercu jej analizy, z pokrewnym poststrukturalistycznym pustostłowiem żargonu akademickiego”. Co więcej, podczas lektury powyższego fragmentu nie mógł się on, jak wyznaje, oprzeć wrażeniu, że „już go wcześniej – lub coś bardzo podobnego – czytał. To uczucie, które ma się bardzo często, gdy czyta się «nowych» historyków sztuki (...). Niezależnie od tematu i od każdorazowo «oryginalnego» jego potraktowania, mamy do czynienia z politycznym scenariuszem, powtarzającym się ciągle na nowo, bez końca eksponującym te same myśli i prowadzącym do tych samych konkluzji”. W przypadku pracy Alpers chodzi Kramerowi o rozważania Fredrica Jamesona na temat zmierzchu idei jednostkowego, wyjątkowego „ja”, tak charakterystycznej dla modernizmu, z jego kultem indywidualnego stylu, geniusza, prywatnej tożsamości³⁸.

Ten rodzaj indywidualizmu należy dziś do przeszłości. „Stara jednostka i jednostkowy podmiot są «martwe»” – konstatuje Jameson. Istnieje przy tym zasadniczo dwa stanowiska w tym względzie: umiarkowane i radykalne. „Pierwsze zadowala się stwierdzeniem, że: zgoda, dawno, dawno temu, w klasycznej epoce konkurencyjnego kapitalizmu, w apoge-

³⁸ Zob. zwłaszcza: F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham N.C., 1991.

um nuklearnej rodziny i okresie wyłaniania się burżuazji jako hegemonistycznej klasy społecznej, istniał indywidualizm i jednostkowe podmioty. Ale dzisiaj, w epoce kapitalizmu korporacyjnego, tak zwanego człowieka organizacji, biurokracji tak w biznesie, jak w państwie, eksplozji demograficznej – dzisiaj, ten stary burżuazyjny jednostkowy podmiot już nie istnieje”. Drugie stanowisko, radykalne, „poststrukturalistyczne”, dodaje: „burżuazyjny jednostkowy podmiot nie tylko jest sprawą przeszłości, ale jest również mitem; on nigdy tak naprawdę nie istniał; nigdy nie było autonomicznych podmiotów tego typu. Konstrukcja ta jest raczej filozoficzną i kulturową mistyfikacją, pełniącą funkcję perswazyjną: miał przekonywać ludzi, że «posiadają» jednostkowe podmioty i wyjątkową osobową tożsamość”.

Przytaczając rozważania Jamesona jako zaplecze ideowe książki Alpers, Kramer uważa za nieistotne, które z tych dwóch stanowisk zajmuje autorka (najprawdopodobniej to pierwsze – przypuszcza krytyk). „Istotny jest fakt, że to właśnie ta polityczna interpretacja pojęcia jednostki i roli Rembrandta w rozwoju tej koncepcji stanowi prawdziwy temat *Rembrandt's Enterprise*”³⁹. Obrona idei jednostkowego podmiotu, pojęcia indywiduum, koncepcji osobowej tożsamości i integralności – stanowią jeden z kluczowych momentów konserwatywnej krytyki. Roger Kimball, drugi – obok Kramera – czołowy publicysta „The New Criterion”, zaatakował w tym kontekście innego wybitnego „nowego” historyka sztuki – Michaela Frieda⁴⁰. Z tym że zarzut politycznie motywowanej dekonstrukcji podmiotu zastąpiony został oskarżeniem o uprawianie „prywatnej gry hermeneutycznej”, prowadzącej do zakwestionowania z jednej strony roli artysty jako podmiotu intencjonalnego, z drugiej zaś, udziału widza jako podmiotu „zdroworozsądkowej” percepcji dzieła.

Michael Fried jest jednym z najwybitniejszych przedstawicieli tzw. „formalistycznego” nurtu w ramach NAH. W swych pracach koncentruje się nie tylko na kontekstualnych uwarunkowaniach dzieł sztuki, ale przede wszystkim na ich strukturze wizualnej, poddawanej każdorazowo

³⁹ Kramer proponuje potraktowanie pracy Alpers dodatkowo jako „alegorii politycznej na temat stosunku sztuki do życia w naszych czasach”. Rembrandt w interpretacji autorki przypomina bowiem, jego zdaniem, takich artystów, jak Andy Warhol. „Rembrandt jako Warhol: taki jest los nawet największej sztuki, jeśli tak kategorycznie zostaje usunięta z obszaru estetyki i zmuszona do pełnienia roli (...) w dialektyce kultury materialnej. Taki również jest ponury los historii sztuki wtedy, gdy badanie sztuki przestaje być jej pierwszoplanowym zajęciem”.

⁴⁰ R. Kimball, *Academic selves*, „The New Criterion”, December 1986. Jest to recenzja z antologii: T. C. Heller, M. Sosna, D. E. Wellbery, et alia, (eds.), *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Stanford 1986, w której zamieszczono artykuł Frieda: *Courbet's Metaphysics: A Reading of „The Quarry”*.

niezwykle „forsownej” dla medium języka dyskursywnego interpretacji⁴¹. Jest oczywiste, że przy tak skomplikowanej i misternej strukturze interpretacji, zastosowana przez Kimballa metoda analizy, polegająca na wyrywaniu z kontekstu poszczególnych fragmentów, stanowi wyraźne celowe nadużycie ze strony krytyka, mające ułatwić dyskredytację czy nawet całkowite ośmieszenie tekstu Frieda. I rzeczywiście, obraz Frieda, jaki wyłania się z pamfletu Kimballa, to obraz kogoś ogarniętego obsesją seksu, programowo zwróconego przeciw zdrowemu rozsądkowi i obiektywnej prawdzie, lubującego się w niezrozumiałym żargonie „modnych” teorii, prowadzącego swe własne „narcystyczne gry hermeneutyczne”. Nie można przy tym odmówić Kimballowi nie tylko wyjątkowej wprost umiejętności sprowadzania wszystkiego do absurdu, ale też pewnej merytorycznej przenikliwości w wyszukiwaniu i nazywaniu wątpliwych czy dyskusyjnych elementów interpretacji Frieda. Problem polega na tym, że dyskusja merytoryczna, która mogłaby się rozwinąć na podstawie wspomnianych elementów, zostaje z góry uniemożliwiona przez „pamfletową intencję” krytyki Kimballa i jej tekstową manifestację: retorykę – jak ją można określić – „zjadliwej ironii”.

Jako swego rodzaju „summę” konserwatywnej krytyki NAH można określić kolejny pamflet Kimballa *The „October” syndrome*, poświęcony krytyce jednego z najważniejszych zjawisk w amerykańskim życiu intelektualnym, jakim było powstanie i nadal pozostaje funkcjonowanie czasopisma „October”⁴². „Ale dlaczego October?” – nasi czytelnicy wciąż pytają. Mówiąc krótko, nazwa «October» została nadana za filmem Eisensteina, mającym na celu uczczenie dziesiątej rocznicy rewolucji. Mówiąc szerzej, «October» ma dla nas znaczenie emblematyczne dzięki specyficznemu momentowi historycznemu, w którym praktyka artystyczna złączyła się z teorią krytyczną w projekcie konstrukcji społecznej. (...) Nazwanie czasopisma «October» nie było wszakże gestem nostalgicznym. Nie pragnęliśmy podtrzymywać przy życiu mitologii rewolucji. Chcieliśmy raczej zmanifestować, że niedokończony, analityczny projekt konstrukttywizmu – unicestwiony przez konsolidację stalinowskiej biurokracji, zniekształcony przez rekuperację sowieckiej awangardy przez główny nurt zachodniej estetyki idealistycznej – domagał się uwzględnienia w estetycznej praktyce naszego czasu” – wyjaśniali czytelnikom redaktorzy jubileuszowej antologii *October: The First Decade*, zawierającej przegląd najważniejszych tekstów publikowanych w czasopiśmie w ciągu pierwszych dziesięciu lat istnienia⁴³.

⁴¹ Zob. M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980; tenże, *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane*, Chicago 1987; tenże, *Courbet's Realism*, Chicago 1990.

⁴² R. Kimball, *The „October” syndrome*, „The New Criterion”, October 1988.

⁴³ A. Michelson, R. Krauss, D. Crimp, (eds.), *October: The First Decade*, Cambridge, Mass. 1987, s. ix.

Lat, dodajmy, największego znaczenia i oddziaływania pisma, funkcjonującego wówczas jako ośrodek krystalizacyjny radykalnej krytyki sztuk wizualnych, inspirowanej marksizmem, rosyjskim formalizmem, semiotyką, feminizmem, neopsychoanalizą etc. Wprowadzenie nowych teorii integralnie związane było z poszerzeniem pola badawczego o obszary słabo dotąd reprezentowane (jeśli w ogóle) w tradycyjnej historii sztuki: fotografię, film, telewizję, wszelkie wizualne przejawy kultury masowej. W krótkim czasie „October” stał się symbolem tego, co w amerykańskiej humanistyce postępowe: tak intelektualnie, jak politycznie. Niewątpliwie centralną postacią w gronie założycieli pisma była i pozostaje nadal Rosalind Krauss, czołowa – na polu krytyki artystycznej i historii sztuki – oponentka teorii modernizmu Clementa Greenberga i „formalizmu” Michaela Frieda⁴⁴. Ówczesna rola tego środowiska jako rozsądnika lewicowych idei została dostrzeżona również przez oponentów tego sposobu myślenia: Kimball uznał „October” za ucieleśnienie wszystkiego tego, co najgorsze w radykalnej humanistyce amerykańskiej.

„Niewiele rzeczy – stwierdza na wstępie Kimball – w większym stopniu przyczyniło się do deprecjacji naszego życia intelektualnego i kulturalnego, niż przyznanie w nim honorowego miejsca wyrachowanemu niezrozumiałstwu. Dekonstrukcja i semiologia, strukturalizm i poststrukturalizm: te i pokrewne celowo niejasne teorie importowane z Europy są ulubionymi przedmiotami wymiany w tym, co uchodzi dzisiaj za dyskurs intelektualny. Złączony z bezrefleksyjnie przyjmowaną przesłanką, że obszar kultury wysokiej – w istocie, że sama idea takiej kultury – jest nieodwracalnie skażona przez interesy polityczne, ten triumf niejasności odniósł olbrzymi sukces w przekształceniu poważnej dyskusji o sztuce i kulturze w natłok hermetycznych gier językowych”. Spośród kilku reprezentatywnych dla radykalnej humanistyki periodyków, na łamach których praktykowane są owe gry (Kimball wymienia tu: „Diacritics”, „Critical Inquiry”, „Tel Quel”, „New Literary History”, „Representations” i „Yale French Studies”), „żaden nie jest bardziej polityczny, bardziej niejasny i bardziej wpływowy w pewnych «zaawansowanych» kręgach, niż kwartalnik «October»”, którego nie należy traktować po prostu jako czasopisma, ale „jako syndrom, jako szczególny zespół symptomów, uosabiający nieco amorficzną, ale z całą pewnością szeroko rozpowszechnioną chorobę”. Do tych symptomów zalicza Kimball: utopijne marzenie o ze-

⁴⁴ Zob. R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass. 1977; tejże, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. 1985; tejże, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass. 1993. Spośród innych redaktorów pisma istotna dla historii sztuki jest twórczość Douglasa Crimpa. Zob. D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass. 1993. Na łamach pisma często gościli radykalni historycy sztuki, jak np. Benjamin H. D. Buchloh, Yve-Alain Bois, Craig Owens, Georges Didi-Huberman.

spoleniu sztuki awangardowej i rewolucji politycznej; traktowanie sztuki i kultury jako odbicia procesów ekonomicznych; wszechobecne oskarżenia zachodniego społeczeństwa kapitalistycznego, a szczególnie – kultury amerykańskiej klasy średniej; fałszywą symetrię stalinizmu (i szerzej – totalitaryzmu) i „późnego kapitalizmu”.

Rejestr składników opisywanego „syndromu” uzupełnia autor na podstawie analizy konkretnych tekstów zamieszczanych na łamach czasopisma „October”. Większość z nich już znamy, albo z poprzednich krytyk tandemu Kramer – Kimball, albo z wcześniej zreferowanej, szerszej dyskusji na temat edukacji humanistycznej. Odarcie sztuki z jej wymiaru estetycznego; zanegowanie autonomii sfery artystycznej; podporządkowanie sztuki determinantom ekonomicznym i politycznym; „demistyfikacja” dzieła sztuki jako wyjątkowego przedmiotu i artysty jako wyjątkowego podmiotu; wrogość wobec zachodniego humanizmu; „prymitywna” retoryka feministyczna; „pseudonaukowy” żargon; aprobatywny dyskurs na temat homoseksualizmu i AIDS – te i wiele innych elementów „postępowej” humanistyki poddaje Kimball krytyce i konkluduje: „«October» rozpoczął obietnicą ożywienia sztuki i kultury przez wprowadzenie nowego poziomu analizy krytycznej i wrażliwości. Po z górą dziesięciu latach istnienia zademonstrował, że stanowi jeszcze jeden przykład spolityzowanej akademickiej arogancji głoszącej, w sposób całkowicie nieuprawniony, iż przemawia w imieniu artystycznej awangardy”.

Pamflet Kimballa nigdy nie doczekał się odpowiedzi ze strony zaatakowanego środowiska kwartalnika „October”. Rosalind Krauss, zapytana wprost o tekst Kimballa, tak wspomina ówczesny dylemat redakcji: „Problemem dla nas, gdy stanęliśmy w obliczu tego rodzaju ordynarnej i niebezpiecznej, filisterskiej, podnoszącej średniactwo do rangi kultu (*mid-cult*) napaści, żądającej dla siebie jakiegoś intelektualnego respektu, było, co z tym zrobić. Czy powinniśmy odpowiedzieć na naszych łamach i tym samym w jakiś sposób nobilitować ten atak? Czy też powinien on raczej zostać odparty przez kogoś trzeciego, kto mógłby z zewnątrz zanalizować ten rodzaj taktyki zastraszania, w którą zaangażowany jest «The New Criterion»? Mieliliśmy nadzieję, że nastąpi to ostatnie. Ale nie nastąpiło”⁴⁵. „Taktyka zastraszania” – to określenie Rosalind Krauss odnosi się zapewne nie tylko do oskarżeń o ideologiczną i polityczną „wywrotowość”, ale także – a może przede wszystkim – do oskarżeń o „życiową hipokryzję”, jakie Kimball kieruje pod adresem lewicy intelektualnej (w tym przypadku pod adresem samej Krauss).

Hipokryzja ta – zdaniem konserwatystów – polega na rozmijaniu się w przypadku radykalnych intelektualistów ich życia z głoszonymi przez

⁴⁵ G. Gilbert, R. Paley, *An Interview with Rosalind Krauss*, „The Rutgers Art Review” 11, 1990.

nich ideami. Zarówno Kimball, jak i Kramer na każdym kroku podkreślają fakt, że deklarowanej przez radykałów wrogości wobec wszystkiego, co „kapitalistyczne” towarzyszy niczym nie zmaćcone korzystanie z „dobrodziejstw” kapitalizmu, polegające na osiągnięciu wysokiego statusu społecznego i materialnego. T. J. Clark przejawia – zdaniem Kramera – „nieprzejednaną nienawiść do kapitalizmu i jej następstwo – wstręt do instytucji społeczeństwa burżuazyjnego (być może z wyjątkiem stanowiska profesora na Harvard University)”⁴⁶, które, dodajmy od siebie, wówczas zajmował. Profesor Alpers z kolei, jest „szeroko uznawana za akademicką znakomitość, posiada sporą władzę i wpływ”, została uhonorowana wieloma prestiżowymi nagrodami i stypendiami, a tymczasem – „jej przedsięwzięcie” okazuje się „całkowicie destrukcyjne”, stwierdza Kramer w kontekście *Rembrandt's Enterprise*⁴⁷. W przypadku Rosalind Krauss, Kimball posunął się do jawnej ingerencji w sferę jej prywatnego życia. Zestawił on fragment programowego tekstu, zamieszczonego w pierwszym numerze kwartalnika „October”, fragment poświęcony wyparciu przez spekulantów nieruchomościami społeczności artystów nowojorskich z SoHo do Lower East Side, z fragmentem artykułu Janet Malcolm („The New Yorker”, 1986), poświęconego prezentacji „sceny artystycznej nowojorskiego downtown”, opisującego mieszkanie Rosalind Krauss, mieszczące się przy Green Street (SoHo) i urządzone w sposób niezwykle wysmakowany⁴⁸.

Jest oczywiste, że ten, stale pozostający w tle krytycznych wypowiedzi konserwatystów, zarzut „hipokryzji”, a także jego niekiedy – jak w powyższym przypadku – brutalna egzemplifikacja, stwarzają barierę – można rzec – „obyczajową”, która uniemożliwia jakąkolwiek merytoryczną, pozbawioną emocji dyskusję. Należy przy tym pamiętać, że również druga strona nie jest tu bez winy, by przypomnieć tylko epitety takie, jak „elitysta”, „reakcjonista”, „rasista”, „seksista”, „faszysta” etc., padające na określenie poglądów Bennetta, Blooma, Searle’a czy krytyków „The New Criterion”⁴⁹.

IV. NEW ART HISTORY DZISIAJ: MIĘDZY RADYKALIZACJĄ A UTRATĄ TOŻSAMOŚCI?

W polemikach wokół NAH, toczonych w szerszym kontekście „sporu o humanistykę”, dają się wyróżnić trzy aspekty: naukowo-merytoryczny, polityczno-ideologiczny oraz obyczajowo-retoryczny. Jeśli chodzi o ten

⁴⁶ H. Kramer, *T. J. Clark and the Marxist critique of modern painting*, op. cit.

⁴⁷ H. Kramer, *Rembrandt as Warhol*, op. cit.

⁴⁸ R. Kimball, *The „October” syndrome*, op. cit.

⁴⁹ Na przykład Donald Kuspit przywołał jako analogię do działalności Hiltona Kramera nazistowski dekret Goebbelsa (1936 r.) podporządkowujący krytykę artystyczną totalitarnemu państwu. Zob. „Artforum”, May 1984.

ostatni, to można jedynie wyrazić ubolewanie, że z jednej strony, retoryka „zjadliwej ironii” (konserwatyści), z drugiej zaś, retoryka „wyniosłej dezawuacji” (radykałowie) – w takim stopniu zabarwiają wypowiedzi polemiczne, że często przytłaczają samo meritum sporu. Natomiast aspekt drugi, polityczno-ideologiczny, wydaje się centralny dla opisywanego zjawiska: funkcjonowania NAH na zewnątrz obszaru historii sztuki. Chodzi tutaj o polityczną naturę „sporu o humanistykę”, o ideologiczne przesłanki (ich charakterystykę przedstawiliśmy za Searlem), na których opiera się argumentacja obu stron. To na tej płaszczyźnie sporu dokonał się – sygnalizowany na wstępie niniejszych rozważań – proces stereotypizacji fenomenu NAH, w wyniku którego termin NAH zaczął funkcjonować jako „etykieta”, o jednoznacznej treści i negatywnych konotacjach. Wewnętrzne zróżnicowanie i dynamika NAH zostają w ten sposób zredukowane do pojęcia o charakterze sloganu-epitetu: tracą znaczenie istotne różnice między Clarkiem i Alpers, czy nawet opozycja między Friedem-„formalistą” i Krauss-„materialistką” – wszyscy oni w równym stopniu uczestniczą w „poststrukturalistycznej” rewolcie przeciw tradycyjnej humanistyce.

Należy jednak zaznaczyć, że zjawisko swoistej „etykietyzacji”, występuje również wewnątrz samej NAH, która – funkcjonując na gruncie amerykańskim – podlega pewnym wspólnym dla tamtejszej humanistyki uniwersyteckiej procesom „rynkowym”, w których „towarem” są zarówno idee, jak i reprezentujący je ludzie. Charakterystyczne jest tutaj dążenie naukowców do posiadania własnej „etykiety” (*label*), umożliwiającej ich natychmiastowe i jednoznaczne rozpoznanie. NAH okazała się w tym względzie bardzo przydatna: może ona wygenerować – w porównaniu z tradycyjną historią sztuki – praktycznie nieograniczoną ilość takich „znaków firmowych”. Toteż gdy instytucjonalna kariera NAH zaczęła stawać się faktem, zwiększył się popyt na „określone” idee, a w rezultacie wzrosła nie tylko ich podaż, ale i konkurencja między nimi, która sprzyja postępującej radykalizacji NAH⁵⁰. Właśnie ta radykalizacja sta-

⁵⁰ Jednym z przykładów takiej radykalizacji jest ewolucja S. Alpers od umiarkowanego „reprezentacjonizmu” o antyikonograficznym ostrzu w *The Art of Describing* do antyindywidualistycznego „ekonomizmu” w *Rembrandt's Enterprise*. Innym – ewolucja N. Brysona od umiarkowanej recepcji de Saussure’a i semiotyki do feministycznych inspiracji w *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (Cambridge, Mass. 1990). O radykalizacji perspektywy metodologicznej Brysona świadczy też treść seminarium, jakie prowadzi on obecnie na Harvard University. Jego tytuł: *Poststrukturalizm, postmodernizm i sztuki wizualne*, a zakres tematyczny obejmuje problematykę od „śmierci artysty” do „gay and lesbian studies”. W samym feminizmie, choć jest to ruch bardzo szeroki i zróżnicowany, dominują nadal przedstawicielki radykalnych metodologii, by wymienić tu tylko ostatnie prace Griseldy Pollock: *Avant-Garde Gambits 1888-1893: Gender and the Color of Art History*, New York 1992; *The Politics of Theory: Generations and Geographies*.

nowi pewien wspólny punkt odniesienia do przebiegających w zasadzie niezależnie od siebie procesów wewnętrznej i zewnętrznej „etykietyzacji”. Niezależnie bowiem od ilości wewnętrznych „etykietek” w ramach NAH, ich rosnący radykalizm może stanowić w oczach konserwatystów „usprawiedliwienie” dla traktowania NAH jako jednolitego, „radykalnego ruchu” w historii sztuki⁵¹. W każdym razie ideowa radykalizacja różnorodnych orientacji konstytuujących NAH w połączeniu z nieprzejednanym stanowiskiem konserwatystów nie rokuje nadziei na jakikolwiek, choćby częściowy, kompromis w dającej się przewidzieć przyszłości.

Dla historyka sztuki najciekawszy jest oczywiście trzeci naukowomerytoryczny aspekt polemik wokół NAH. O ile dwa pierwsze nie stanowią specyfiki funkcjonowania akurat NAH w szerszym kontekście „sporu o humanistykę” (aspekty: retoryczny i ideologiczny charakteryzują w jeszcze większym stopniu polemiki wokół „poststrukturalizmu” w badaniach literackich), o tyle ten aspekt dotyczy – w proponowanym tu ujęciu – wyłącznie naszej dyscypliny. Chodzi o zderzenie dwóch koncepcji historii sztuki jako nauki: konserwatywnej, której wykładnię dał S. J. Freedberg w programowym artykule *O historii sztuki*, zamieszczonym na łamach „The New Criterion”⁵², i radykalnej, której sedno stanowi ciągła modernizacja, wsparta – jak to ujął ostatnio Keith Moxey – „najbardziej potężnymi i wpływowymi teoriami współczesności”⁵³. Nie miejsce tutaj na szczegółową analizę relacji obu przeciwstawnych koncepcji. Wskażmy tylko na jedno miejsce wspólne: obie strony zgadzają się co do tego, że teorie „poststrukturalistyczne” stanowią śmiertelne zagrożenie dla dotychczasowego paradygmatu historii sztuki.

Zgodność ta wspiera się na wspólnej dla obu stron przesłance: na identycznym rozumieniu tego – przez jednych afirmowanego, przez drugich kwestionowanego – paradygmatu. Inaczej mówiąc, to wspólna anglo-amerykańska tradycja historii sztuki determinuje ramy toczącej się dyskusji. I tak na przykład, „estetyczny” wymiar sztuki rozumiany jest przez obie strony identycznie, z tym, że dla konserwatystów posiada on

Feminist Theory and the Histories of Art Histories, „Gendres” 17, Fall 1993. Opublikowany ostatnio tom *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture* (P. Brunette, D. Wills (eds.), Cambridge 1994) sankcjonuje pojęcie dekonstrukcji jako jedną z kluczowych kategorii historii sztuki.

⁵¹ „Hegemonia ruchu – pisze Hilton Kramer – (...) staje się na tyle zupełna, że przybyśsze na teren historii sztuki tracą nadzieję na zrobienie kariery, jeśli nierozważnie ujawnią swoje odstępstwo od podstawowych założeń ruchu. Młodzi historycy sztuki – i wielu spośród już niemłodych – staje obecnie przed wyborem między przyłączeniem się do stada a poszukiwaniem zatrudnienia gdzie indziej” (*Rembrandt as Warhol*, op. cit.).

⁵² S. J. Freedberg, *On art history*, „The New Criterion”, September 1985.

⁵³ K. Moxey, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaka and London 1994, s. 25.

walor uniwersalny, dla radykałów zaś, jako produkt historii, albo jest „sprawą przeszłości”, albo od początku stanowił „mistyfikację”. Podobnie, kategorie takie, jak „forma” i „formalizm”, odsyłające jeszcze do początku stulecia, do Rogera Fry’a i innych, zostały zapośredniczone przez Greenberga i – tym samym – zespolone z pojęciem „duchowego” pierwiastka sztuki, co stwarza tak silne pole semantyczne, pozytywne dla konserwatystów, negatywne dla NAH, że jakiegokolwiek wyjście poza obszar oczywistych dla obu stron konotacji wydaje się niemożliwe.

Inna tradycja, idąca od Sedlmayra strukturalno-hermeneutyczna tradycja niemieckiej historii sztuki, która mogłaby pomóc w redefinicji owe go paradygmatu, jest właściwie nieobecna w teoretycznym horyzoncie anglo-amerykańskiej historii sztuki⁵⁴. Poszerzenie tego horyzontu wydaje się niezbędne, jeśli konserwatyści nie mają stać się prawdziwymi „reakcjonistami”, blokującymi jakąkolwiek ewolucję naszej dyscypliny, a „nowi” historycy sztuki nie mają poddać się wyjaławiającemu procesowi radykalizacji. Bez takiego otwarcia, wszelkie próby mediacji między obu stronami skazane są z góry na niepowodzenie. Przykładem takiej porażki może być los propozycji Davida Carriera w jego *Principles of Art History Writing*⁵⁵.

Z jednej strony, odrzuca on stanowisko konserwatystów (nazywane przez niego „humanizmem”), według którego interpretacja polega na odtwarzaniu przez historyka sztuki stanu umysłu artysty podczas procesu twórczego, by dotrzeć w ten sposób do intencjonalnego znaczenia dzieła. Jednak z drugiej strony, opowiadając się za stanowiskiem radykalnym (zwanym przez niego „relatywizmem”), zakładającym równoczesne istnienie wielu równouprawnionych metodologii, z których żadna nie zapewnia uprzywilejowanego sposobu interpretacji dzieł, argumentuje na rzecz „obiektywizmu” i „prawdy” w tym nieuniknionym pluralizmie interpretacyjnym. Z tym tylko, że kryterium „humanistyczne” (psychologicznie rozumiana intencja artysty) proponuje zastąpić odniesieniem do istniejącego – jego zdaniem – w naszej dyscyplinie *consensusu*, polegającego na zgodzie wszystkich „poważnych” historyków sztuki co do rejestru pytań, jakie należy postawić dziełu w procesie interpretacji jego znaczenia (*consensus* nie dotyczy więc samej natury znaczenia).

Kompromisowa propozycja Carriera jest nie do przyjęcia zarówno dla konserwatystów, jak i radykałów. Dla tych pierwszych, zgoda na „interpretacyjny pluralizm” i rezygnację z „humanistycznego” kryterium pra-

⁵⁴ Zdarzają się, rzecz jasna, wyjątki, jak np. aprobatywne przywołanie analiz Sedlmayra w kontekście polemiki z M. Friedem przez D. Kuspita. Zob. D. B. Kuspit, *Authoritarian Aesthetics and the Elusive Alternative*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” XLI, 1983, 3.

⁵⁵ D. Carrier, *Principles of Art History Writing*, University Park, Penn. 1991.

wdy, oznaczałaby uchylenie wrót relatywizmowi, który – raz wpuszczony – w szybkim tempie spustoszyłby gmach konserwatywnego światopoglądu. Radykałów nie zmylą natomiast, swojsko dla nich brzmiące tezy Carriera w rodzaju tej głoszącej, że „przekonywająca” struktura narracyjna jest kryterium uprawomocnienia interpretacji. Na szali zdecydowanie przeważa jego obrona „obiektywizmu” i „prawdy” interpretacji opartej na „*consensusie* profesjonalistów” – teza, która bez wątpienia stanowi zagrożenie tożsamości „nowych” historyków sztuki. W tej sytuacji, poszerzenie horyzontu teoretycznego toczącej się w anglo-amerykańskiej historii sztuki dyskusji metodologicznej o ową „inną tradycję”, o strukturalno-hermeneutyczną perspektywę, sformułowaną i rozwijaną na gruncie niemieckiej historii sztuki, może stać się istotnym impulsem do przewyciężenia aporii opisywanej tu dyskusji⁵⁶.

NEW ART HISTORY: ACADEMIA, POLITICS, MORES

Summary

The concept of New Art History (NAH) refers to all those phenomena in the Anglo-American art history which for two decades have been questioning in one way or another the traditional model of that academic discipline. The multiplicity of research perspectives which constitute NAH (e.g. neo-Marxism, semiotics, feminism, deconstruction, neo-psychoanalysis, and gender studies) determines a complex and dynamic structure of that phenomenon which does not easily yield to an analysis in terms of the “history of ideas”. The aim of this text is then not to formulate, as it were, a definition of NAH from the inside, but to show its functioning outside of our discipline, in the context of the debate about the so-called crisis of the humanities in American universities. It is there, where the concept of NAH has turned into a stereotype – involved in a fervent political discussion, it has largely lost its descriptive value and now functions as a pejorative “label”. Still, one must insist that the manipulations related to the politicizing of NAH by its critics are only one aspect of the phenomenon under consideration. The other aspect is a “political intention” inseparable from the origin of NAH which until today has been one of its most significant characteristics. From the very beginning, a Marxist, anti-capitalist impulse, supplemented by feminist anti-patriarchalism, has determined a political dimension of NAH. The challenge to the traditional paradigm has been motivated by the “class” and “gender” viewpoints and understood as subverting the dominance of the “bourgeoisie-masculine” art history. Such a political radicalism provokes resistance among more traditionally oriented art historians as well as discussions within NAH itself. This text does not actually concern these polemics (except for some initial remarks on the subject of genesis and an attempt of NAH to define itself); rather it focuses on the reception of NAH outside the history of art in the aforementioned context of “debate on the humanities” in the U.S.A.

⁵⁶ O tej tradycji pisałem w artykule: *Płaszczyna, ogłód, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, „Artium Questiones” VI, 1993; skrócona wersja w: M. Poręčka (red.), *Przemysław historii sztuki*, Warszawa 1994.

The first chapter is devoted to the presentation of the genesis of the phenomenon and concept of NAH, with a particular emphasis on its British origin: the discussion about T. J. Clark's "social history of art" (the circle of the journal "Block") and the emergence of a feminist alternative within art history. Beside the radical trend, the presentation includes also some definitions of NAH formulated later by the representatives of a more moderate trend within it. The aim of this fragment is to exemplify a thesis about a "political intention" constituting the origin of NAH and to show the inner differentiation of NAH which caused the ambiguity of this term within the history of art itself.

The second chapter is devoted to the presentation of the "debate on the humanities" that has been held in the U.S.A. for the last ten years. It describes both the history of the controversy (from W. J. Bennett's *To Reclaim a Legacy* published in 1984, through a popular book by A. Bloom *The Closing of the American Mind* and its reception, to a group of studies such as *Tenured Radicals* by R. Kimball or *Illiberal Education* by D. D'Souza) and its main subject – the shape of university education in the humanities. Following J. Searle, the phenomenon is presented as a debate between those who defend tradition (defenders) and those who challenge it (challengers). The former accuse the latter of "trying to destroy intellectual standards and of politicizing the university", while the latter charge their opponents with "racism, imperialism, sexism, elitism, and of being hegemonic and patriarchal." To present the meaning of the debate, the premises for the arguments of both of the sides involved (six premises of the traditional theory vs seven premises of the theory of radicals) are discussed in some detail. Initiated by the debate on the crisis of university humanities, the controversy between traditionalists and radicals – at the moment when at its core appeared the problem of political correctness – far surpassed the boundaries of the university and entered the key areas of social life such as mass-media, law, health care or – last but not least – politics. Naturally, one should be aware that the role of art history in this debate is not very conspicuous. Even limited to the "controversy over the humanities", the discussion focuses primarily on literary studies, which reflects the natural predominance of literary history over art history in the academic education and in the structure of the university – the position of the departments of literature is relatively superior to that of the departments of art history. Focusing on the polemics about NAH, one should bear in mind that most of the problems raised and arguments employed are not specific to our discipline – they also function in other fields of study, such as history of literature, cultural theory, philosophy, etc.

The main concern of the third chapter is an attempt to characterize the place of NAH in the context of "the debate on the humanities" on the basis of an analysis of the attacks launched by conservative critics whose forum is the journal "The New Criterion". The favorite genre of the leading editors of this journal – Hilton Kramer and Roger Kimball – is the lampoon which, on the one hand, allows for emotional engagement, and on the other "excuses" their unrestrained approach to the texts under scrutiny. On an ideological level, the greatest enemy of the conservatives is Marxism, and not only in its orthodox form, but in all more or less revisionist manifestations. Thus, the obvious target of attacks has been T. J. Clark and his views on modern art. According to Kramer, "behind this semiotic smokescreen, (...) the same old Marxist scenarios remain firmly in place." In the opinion of the critic, *The Painting of Modern Life* "contributes nothing to our understanding of painting as art... its purpose is to destroy... the very idea that art is in any sense an autonomous enterprise." One of the main axioms of the conservative ideology is the autonomy of the artistic sphere rooted in an aesthetic dimension of the art work. A defense of thus conceived autonomy of art is a permanent motif in the writings of the authors gathered around "The New Criterion" who keep accusing the whole NAH of a more or less open reduction of art to its external (economic, political, social, etc.) determinants.

In the case of NAH – Kramer continues – the problem does not involve an "ordinary revision of given opinions" – which is quite natural in scholarly work – but a "deconstruction

of humanistic tradition along with its achievements." A good example of the above is a study by S. Alpers *Rembrandt's Enterprise* in which – as the critic claims – the author aimed at a "deconstruction" of the idea of "individuality" which is the center of Western humanism. Having quoted the considerations of F. Jameson which constitute, according to Kramer, the ideological background of Alpers' book, the author concludes that "it is this political interpretation of the concept of the individual and of Rembrandt's role in fostering it that *Rembrandt's Enterprise* is really about." The defense of an idea of individual subject, the concept of personal identity and integrity, is one of the main concerns of conservative criticism. In such a context, R. Kimball attacked M. Fried, yet in that case the charge of politically motivated deconstruction of the subject was replaced by an accusation of playing "narcissistic hermeneutical games" which, in result, lead to questioning, on the one hand, the role of artist as an intentional subject, and on the other, the contribution of the beholder as a subject of a "reasonable" perception of an art work.

Another lampoon of Kimball, *The "October" Syndrome*, directed at the journal "October" – one of the most important phenomena in the American intellectual life in the last two decades – may be considered as a sort of "summation" of the conservative criticism of NAH. Believing that "October" embodies all that is the worst in the humanities in America, Kimball treats it as "a syndrome, as a peculiar set of symptoms that typifies a somewhat amorphous but nonetheless unmistakably prevalent malaise." Among the symptoms enumerated there are: a utopian dream of unification of avant-garde art and political revolution; an omnipresent accusation of Western capitalist society; a false symmetry between Stalinism (totalitarianism) and "late capitalism"; the deprivation of art of its aesthetic dimension and, by the same token, negation of the autonomy of the artistic sphere; the subjugation of art to economic and ideological determinants; the "demystification" of the art work as a unique object and the artist as a unique subject; a feminist rhetoric; an approbatory discourse on homosexuality and AIDS; and finally, a pseudo-scholarly, hermetic jargon. There has never been any significant response to Kimball's lampoon – Rosalind Krauss described the actions of "The New Criterion" as "scare tactics" which should not be "dignified" by a serious reply in her journal. Her phrase must have referred not only to the charges of ideological and political subversion, but also to the accusations of "life hypocrisy" that Kimball leveled at the intellectual left (cf. the title of his book – *Tenured Radicals*).

The fourth and final chapter tries to sum up the reported polemic about NAH in the context of "the debate on the humanities". One can distinguish in the polemic three aspects: academic, ideological and rhetorical. As far as the last one is concerned, it is regrettable that the conflicting rhetoric of "pungent irony" (conservatives) and "lofty disavowal" (radicals) shaped all the voices to such an extent that they often overwhelmed the essence of the controversy. The second aspect, ideological, seems to be essential for the described phenomenon: the functioning of NAH outside art history. It refers to the political nature of "the debate on the humanities" – to the ideological premises on which arguments of both sides are based. On this level, due to the process of stereotypization, the term NAH began to function as a derogatory epithet. The inner differentiation and dynamism of NAH have been reduced to a simple "label": crucial differences between Clark and Alpers became insignificant, just as the opposition between Fried and Krauss – all of them have been indiscriminately said to participate in a "post-structuralist" revolt against the traditional humanities to the same extent.

Naturally, to the historian of art the most interesting is the third, academic aspect of the polemic. Inasmuch as the first two are not specific to the functioning of NAH in the context of "the debate in humanities", the last applies – following the suggested view – exclusively to our field. Mainly, it concerns a clash of two concepts of art history as an academic discipline: the conservative (whose presentation was given, for example,

by S. J. Freedberg in his programmatic article *On art history* published in "The New Criterion"), and the radical, the core of which is continuous modernization under the influence of – as K. Moxey has recently put in – "the most powerful and influential theories." Even though the two approaches contradict each other entirely, one thing that they have in common can be found: both parties of the debate agree that "poststructuralist theories" pose a deadly threat to the traditional paradigm of art history.

This agreement stems from a common premise: an identical understanding of this paradigm which is approved by one party and questioned by the other. In other words, the common ground is the Anglo-American tradition of art history that sets the framework for the whole controversy. For example, the "aesthetic" dimension of art is understood by both parties identically, yet while for the conservatives it has a universal value, for the radicals, as a product of history, it is either a "matter of the past" or a "mystification" in the first place. Similarly, categories such as "form" and "formalism", dating back to the beginning of this century – the times of Roger Fry and others – were mediated by C. Greenberg and connected with the concept of "spiritual" element of art which created such a strong semantic field – respectively, positive for conservatives, negative for NAH – that any attempt to go beyond evident connotations seems impossible.

Another tradition, the structural-hermeneutic heritage of the German art history originated by H. Sedlmayr, which might help in redefining that paradigm is actually missing from the theoretical horizon of Anglo-American history of art. The expansion of this horizon seems indispensable, if the conservatives are not to become true "reactionaries" blocking any evolution of our discipline, and the "new" historians of art are not to be engulfed by an addling process of radicalization. Without such an opening, all attempts to mediate between both parties (as, for instance, a compromising proposal of D. Carrier, who rejected the "humanistic" criteria and accepted "relativism", to adopt as the criterion of "true" interpretation the "consensus" of all "professional" art historians as to the range of questions formulated with respect to works of art) are a priori doomed to failure.

Acknowledgments:

This text is a fragment of a more comprehensive research project on which I was working during my visit (in fall 1993) to the Heyman Center for the Humanities of Columbia University in New York, made possible by a grant from the J. P. Getty Grant Program. I wish to thank Gwen Walden, the Program Officer of the J. P. Getty Grant Program, and Marsha M. Manns, the Director of the Heyman Center, for their help in organizing my research in New York. I also owe many thanks to Keith Moxey, Michael Ann Holly as well as Norman Bryson for fruitful discussions which contributed to my knowledge of the problems of New Art History.