

GRZEGORZ DZIAMSKI

SPOGLĄDAJĄC NA SZTUKĘ
MINIONEGO WIEKU

I. Trzy artystyczne metanarracje.

Nestor polskich historyków sztuki, Mieczysław Porębski, wspominając swoje "Lehrejahre", lata studiów w powojennym Krakowie, pisał, że młody człowiek zainteresowany sztuką współczesną miał wówczas do wyboru trzy kanony myślenia o sztuce XX wieku: kanon francusko-paryski, niemiecko-ekspresjonistyczny oraz międzynarodowo-awangardowy.¹

Pierwszy z tych kanonów czy też modeli wychodził z założenia, że ojczyzną nowej sztuki jest Francja, a źródeł sztuki nowoczesnej szukać należy w zrodzonym w Paryżu impresjonizmie i jego bezpośrednich następstwach, czyli w szeroko pojmowanym postimpresjonizmie. Specyfiką tego modelu był frankocentryzm, przekonanie o artystycznej dominacji Paryża, uznawanego od połowy XIX stulecia za artystyczne centrum nowej sztuki. Wszystko co istotne i znaczące dla sztuki współczesnej powstało w Paryżu i stamtąd promieniowało na resztę Europy, która mniej lub bardziej wiernie podążała za paryskimi trendami i modami. Powstająca w Paryżu twórczość stawała się wzorem i punktem odniesienia nie tylko dla sztuki, ale także dla myślenia o sztuce w całej Europie.

¹ M. Porębski, Czy istnieje historia sztuki XX wieku? "Miesięcznik Literacki", 1970, nr 2.

Model niemiecko-ekspresjonistyczny odwoływał się do innej koncepcji, do idei narodowych odmienności znajdujących wyraz w sztuce. Sztuka była tutaj traktowana jako ekspresja specyficznego ducha narodowego, wyraz narodowej tożsamości i odrębności i dlatego była tak zróżnicowana jak różniły się pomiędzy sobą poszczególne narody. Sztuka europejska nie jest monolitem, przeciwnie, jest polilogiem wielu narodowych tradycji, z których żadna nie jest w pełni samodzielna. Nie powinniśmy zatem dążyć do eliminowania narodowych odmienności, lecz je wydobywać i podkreślać, bo w nich tkwi największe bogactwo sztuki europejskiej.

Wreszcie trzeci model, międzynarodowo-awangardowy, rozwijany przez teoretyzujących artystów, których nigdy nie brakowało w awangardowych ugrupowaniach oraz towarzyszących tym ugrupowaniom krytyków, podkreślał rolę międzynarodowej wspólnoty nowatorów wypracowujących uniwersalny język sztuki. Sztuka była tutaj postrzegana jako autonomiczna całość, podporządkowana własnym, sobie tylko właściwym celom, a przybliżanie się do tych celów pozwalało mierzyć artystyczny postęp i wkład poszczególnych ugrupowań w rozwój nowego myślenia o sztuce.

Wszystkie trzy modele znalazły swoich zagorzałych zwolenników już przed II wojną światową. Mieczysław Porębski przywołuje pracę Rene Huyghe'a i międzynarodowego zespołu historyków sztuki, "Histoire de l'art contemporain" (1935), która kanonizowała model francusko-paryski, a także trzytomowe dzieło Bernarda Dorivala "Les Etapes de la Peinture française contemporaine" (1943-1946), które kanon ten w okresie tużpowojennym utwierdzało. Przypomina wyrastającą z niemiecko-ekspresjonistycznego modelu książkę Wenera Haftmanna "Malerei in 20. Jahrhundert" (1954), w której malarstwo XX wieku potraktowane zostało jako rozmowa trzech równorzędnych partnerów – Francuzów, Niemców i Włochów, do której włączają się czasami inne nacje, Rosjanie, Holendrzy, Hiszpanie, Skandynawowie. Przywołuje także książkę Christiana Zervosa "L'Histoire de

l'art contemporain de Cezanne a nos jours" (1938), która kanonizowała model międzynarodowo-awangardowy, wprowadzając w główny nurt artystyczny różne pozaparyskie ugrupowania, włoskich futurystów, rosyjskich abstrakcjonistów, holenderski neoplastycyzm, metafizyczne malarstwo Giorgio de Chirico i malarstwo znaków Paula Klee. Książka Zervosa nie była tak radykalna jak publikacja El Lissitzky'ego i Hansa Arpa "Die Kunstisten" (1925), w której sztuka początku wieku sprowadzona została do różnych "izmów"²; nie była też tak radykalna jak słynny diagram nowej sztuki Alfreda H. Barra, opublikowany przy okazji wystawy "Cubism and Abstract Art" (1936) zorganizowanej przez nowojorskie Museum of Modern Art³, ale może właśnie dlatego nie była odbierana jak manifest nowej sztuki, lecz próba uporządkowania historii sztuki XX wieku.

Przekonanie o dominującej roli Paryża, o tym, że Paryż wytycza kierunki rozwoju nowej sztuki, wspierało się na pewnych pozaartystycznych, socjologicznych rzecz można przesłankach. Wielka sztuka może się rodzić tylko w określonych warunkach społecznych, tylko tam gdzie jest wystarczająco liczna grupa osób zainteresowanych sztuką i znających się na sztuce, tylko tam gdzie ścierają się rozmaite szkoły i kierunki artystyczne, gdzie formują się nowe poglądy na sztukę i gdzie rozwija się odpowiednia infrastruktura artystyczna. Nic więc dziwnego, że artyści z mniej szczęśliwych dla sztuki krajów tęsknym okiem spoglądali na Paryż, a wielu z nich decydowało się opuścić ojczyste strony i udać się tam, gdzie –jak im się zdawało- znajdą bardziej sprzyjające warunki dla siebie i swojej sztuki, do owianego artystyczną legendą Montmartre'u i Montparnasse'u Paryża. Nie było w tym nic nadzwyczajnego.

² Książka składała się z krótkiego, hasłowego omówienia poszczególnych "izmów": kubizm, futuryzm, ekspresjonizm, sztuka abstrakcyjna, metafizyczna, suprematyzm, symultanizm, dadaizm, puryzm, neoplastycyzm, Merz, Proun, weryzm, konstruktywizm oraz wybranych manifestów. Była to więc raczej antologia nowych kierunków artystycznych niż praca o ambicjach historycznych.

³ Barr przedstawia sztukę początku XX wieku jako dążenie do abstrakcji. Ten trop podjęty zostanie kilka lat później i rozwinięty przez Clementa Greenberga, wpływowego krytyka amerykańskiego. W diagramie Barra różne kierunki artystycznego prowadzą do dwóch nurtów abstrakcji, które krystalizują się i stabilizują w latach 30., w postaci abstrakcji niegeometrycznej oraz abstrakcji geometrycznej.

Zawsze istniały centra przyciągające żądnych sławy artystów i młodych adeptów sztuki. Zmieniało się tylko miejsca pełniące funkcje centrum. Jak kiedyś artyści jeździli do Italii, by tam obcować z wielką sztuką i doskonalić swoje umiejętności artystyczne przez podpatrywanie mistrzów, tak teraz zwolennicy nowej sztuki uważali za niezbędne odbyć krótszy lub dłuższy staż artystyczny w Paryżu.⁴

Model niemiecko-ekspresjonistyczny odwoływał się do innego, równie oczywistego przekonania, a mianowicie, do przekonania o widocznych różnicach pomiędzy narodowymi kulturami. Artysta, czy tego chce czy nie, jest wytworem kultury, w której wzrasta, nasycając się jej specyfiką, jej idiomatyką, jej kliszami, nastrojami, emocjami. Nie musi podkreślać narodowego charakteru swojej twórczości, wystarczy, żeby pozostał sobą, aby ujawniła się narodowa specyfika jego sztuki. Przekonanie to posiadało mocne wsparcie w tradycji romantycznej, która podkreślała znaczenie kultury dla budowania narodowej tożsamości, a w sztuce widziała środek służący narodowej sprawie - zachowaniu narodowej odrębności i wyrażaniu duchowych aspiracji narodu. Model niemiecko-ekspresjonistyczny zyskiwał szczególne poparcie w tych krajach, gdzie silne były wpływy tradycji romantycznej.⁵

Model międzynarodowo-awangardowy przyciągał artystów awangardy. Awangarda oznaczała dla nich ogólnoeuropejski ruch nowatorów, do którego przyłączają się najbardziej twórcze jednostki z poszczególnych krajów, podejmujące wysiłek wypracowania nowych form artystycznych dla przyszłej organizacji życia społecznego. Akcent był tutaj położony na

⁴ Prawie wszyscy postępowi artyści początku stulecia przewinęli się przez Paryż, jedni przenieśli się tam na stałe, inni przebywali przez jakiś czas. Pośród tych, którzy osiedli w Paryżu na stałe byli: Kupka (od 1895), Marcoussis (1903), Picasso, Brancusi (1904), Gris, Severini, Modigliani (1906), Archipenko, Makowski (1908), Zadkin (1909), Chagall (1910), de Chirico, Soutine (1911). Artyści ci stworzyli to, co zostało później nazwane "Ecole de Paris". W okresie poprzedzającym I wojnę światową, "Paryż pozostawał najważniejszym miejscem spotkań awangardowych artystów i głównym ośrodkiem estetycznych innowacji pomimo rosnącej konkurencji innych miast, przede wszystkim Berlina i Monachium." Th. Shapiro, *Painters and Politics. The European Avant-Garde and Society 1900 – 1925*, Oxford, 1976, s. 58. Zob. również katalog wystawy *L'Ecole de Paris 1904 – 1929, la part de l'Autre*, Paris, 2000.

⁵ Na temat związków romantyzmu i nacjonalizmu, zob. E. Gellner, *Narody i nacjonalizm* (przekł. T. Hołówna) Warszawa, 1991.

współuczestnictwo w zbiorowym, ponadnarodowym dziele reformowania sztuki, która miała być wzorem czy też modelem reformy społeczeństwa. Świadomość przynależności do artystycznej międzynarodówki pozwalała artystom zachować wiarę w sens i wartość własnej pracy w najbardziej nawet niesprzyjających warunkach, pozwalała nie zrażać się napastliwymi atakami rodzimej krytyki, brakiem akceptacji lokalnego środowiska artystycznego, a jednocześnie odrzucać pomówienia o naśladownictwo czy wtórność nie tyle przez wykazywanie własnej oryginalności, co przez informowanie o celach i dążeniach całej awangardowej wspólnoty. Zwolennicy tego modelu nie wyróżniali Paryża jako centrum, przeciwnie, wskazywali na znaczenie pozaparyskich ośrodków i ugrupowań – włoskich futurystów, niemieckich ekspresjonistów, rosyjskich konstruktywistów oraz ich wkład w radykalną odnowę myślenia o sztuce.

II. Paradygmat awangardowy.

Opisane przez Mieczysława Porębskiego modele można potraktować jako trzy artystyczne metanarracje próbujące porządkować złożony obraz XX wiecznej sztuki.⁶ Ale już w latach 50., w wyniku intensywnych badań nad twórczością awangardy początku wieku, wyłaniać się zaczął nowy obraz dwudziestowiecznej sztuki, w którym, nie bez racji, można było widzieć zwycięstwo międzynarodowo-awangardowej metanarracji.⁷ Zgodnie z tym nowym ujęciem, w sztuce XX wieku zaczęto wyróżniać dwie zasadnicze fazy czy też formacje: okres historycznej awangardy przypadający na lata 1905-1930,

⁶ Szerzej o wszystkich trzech wymienionych tu metanarracjach, w odniesieniu do sztuki Europy Środkowej, piszę w artykule *Incredulity Towards Metanarratives and the Discourse of Art in Central Europe*, w: *The Avant-Garde: in Decline or Metamorphosing?*, "Bulletin de la Societe des Sciences et des Lettres de Łódź", Łódź, 1998, vol. XLVIII.

⁷ M. Porębski mówi o "szkole anglosaskiej" w badaniach nad sztuką XX wieku, szkole zapoczątkowanej książkami Alfreda H. Barra *Picasso: Fifty Years of His Art* (1946) oraz *Matisse. His Art and His Public* (1951) oraz pracami Roberta Motherwella *Dada Painters and Poets* (1951) i Camili Gray *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922* (1962). Szkoła ta wychodziła z założenia, że wielka historia powstaje z wielu małych historyjek. M. Porębski, *Czy istnieje historia sztuki XX wieku?* op. cit. s. 53.

oraz neoawangardę obejmującą lata 1955-1980. Taki obraz sztuki XX wieku dominował w latach 60. i 70.⁸

Badacze awangardy byli na ogół zgodni co do czasowych ram klasycznej czy też historycznej awangardy wyznaczonych datami 1905 - 1930. W tym okresie narodziły się programy wszystkich głównych kierunków awangardowych, nastąpiło “wybuchowe rozszczepienie ducha europejskiego” (Charles Jencks) powodujące łańcuchową reakcję we wszystkich sferach kultury, nałożenie się rewolucji artystycznej, politycznej, technicznej, dające poczucie uczestnictwa w narodzinach nowej epoki. Po 1930 roku mamy do czynienia jedynie z kontynuacją, kodyfikacją bądź obroną wartości wniesionych przez awangardę. Świadczy o tym zarówno ukonstytuowanie się tzw. stylu międzynarodowego w architekturze (1932), działalność abstrakcjonistów skupionych w Cercle et Carre (1930-1931) i Abstraction -Creation (1932-1936), jak i ewolucja surrealizmu w kierunku mistycyzmu, okultyzmu i psychologii głębi. W odniesieniu do lat 30. można mówić o tradycji awangardy, ale już nie o awangardzie, jeśli nie chce się popadać w contradiction in terminis i nazywać awangardą zjawisk, które – choć niezrozumiałe i nieakceptowane przez większość publiczności, bezpardonowo atakowane tak z prawicowych, jak i lewicowych pozycji – pozbawione już były wcześniejszego radykalizmu artystycznego i społecznego.

Wieloletnie badania nad awangardą pozwoliły wskazać sześć kierunków o ogólnoeuropejskim i ogólnoartystycznym charakterze, takich jak ekspresjonizm, kubizm, futurizm, dadaizm, surrealizm i konstruktywizm, które nazwane zostały kierunkami podstawowymi (basic currents).⁹ Wszystkie inne kierunki powstałe w okresie historycznej awangardy - fowizm, orfizm, łucyzm, wortycyzm, formizm, suprematyzm, neoplastycyzm, poetyzm, elementarium,

⁸ Włoska krytyka, w której podział ten był szczególnie mocno zakorzeniony, posługiwała się terminami “avanguardia storica” oraz “sperimentalismo” na określenie neoawangardy. Zob. M. Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Durham, 1987, s. 118.

⁹ Zob. *Les Avant-Gardes litteraires au XXe siecle* (red. J. Weisgerber), Budapest, 1984.

zenityzm, unizm itd.- uznane zostały za lokalne lub autorskie warianty sześciu głównych kierunków. Pomimo poważnych różnic dzielących poszczególne kierunki i ugrupowania awangardy elementem, który je łączył, była wspólna świadomość znajdująca wyraz w podobnej strategii czy stylu działania. Termin “awangarda” odnosi się bardziej do tej świadomościowej wspólnoty i wynikającej z niej postawy, aniżeli do jakiegoś wspólnego wyróżnika stylistycznego.¹⁰ Poszukiwanie wspólnego dla sztuki awangardowej stylu prowadzi do zagubienia specyficznego dla awangardy początku wieku pluralizmu, wyrażającego się w równoczesnym współistnieniu kilku (sześciu) odrębnych kierunków artystycznych. Z kolei wszystkie próby typologizacji twórczości awangardowej, na wzór Stefana Morawskiego¹¹, ignorują deklarowane cele poszczególnych kierunków, co wydaje się istotną wadą takich typologii, ponieważ programowe wypowiedzi artystów awangardy co do celu, miejsca i funkcji sztuki stanowią integralną część ich praktyki artystycznej. Czy można zrozumieć surrealizm bez towarzyszącej mu ideologii? Albo konstruktywizm w oderwaniu od konstruktywistycznej ideologii?

W tym zbudowanym na tradycji klasycznej awangardy obrazie sztuki XX wieku otwarte pozostawały trzy kwestie: a) jaka relacja łączy awangardę z neoawangardą, b) jak scharakteryzować okres pomiędzy dwoma fazami awangardy, a więc twórczość przypadająca na lata 1930-1955 oraz c) jak opisać sztukę neoawangardy. Rozstrzygające znaczenie miała odpowiedź na pierwsze z tych pytań: czy neoawangarda jest kontynuacją historycznej awangardy czy radykalnie nową formacją artystyczną?

¹⁰ M. Porębski opisuje awangardową postawę za pomocą takich cech, jak wojowniczość, bezkompromisowość, elitaryzm, dystans wobec współczesności, antytradycjonalizm, policentryzm, interdyscyplinarność, programowość, duch rewolty, utopijność. M. Porębski, Tradycje i awangardy, w: Sztuka i informacja, Kraków, 1986, s. 171-176. Zob. również G. Gazda, Awangarda – nowoczesność i tradycja, Łódź, 1987, s. 83-115., a także mój tekst Awangarda w plastyce, w: Od awangardy do postmodernizmu. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku (red. G. Dziamski), Warszawa, 1996 s.47-52.

¹¹ Chodzi tu o typologie, którą S. Morawski przedstawił po raz pierwszy w artykule Awangarda XX wieku - dawna i nowa, “Miesięcznik Literacki”, 1975, nr 3, wyróżniając w ramach awangardy historycznej cztery podstawowe typy artystyczne: autoteliczny, zaangażowany, heroiczno-pesymistyczny oraz utylitarno-artystyczny.

Renato Poggioli, autor pierwszej teoretycznej pracy na temat awangardy, "Teoria dell'arte d'avanguardia" (1962), twierdzi, że po II wojnie awangardyzm stał się drugą naturą sztuki, chroniczną kondycją sztuki w zachodnim, demokratycznym świecie.¹² Awangarda, przy całej swojej lewicowej i prorewolucyjnej sympatii, może się rozwijać jedynie w demokratycznych, pluralistycznych społeczeństwach, czego dowodem los awangardy w systemach poddanych totalitarnej ideologii, nazistowskich Niemczech i krajach Wschodniej Europy, gdzie wolną sztukę awangardy wyparła sztuka zniewolona. Jedynym krajem spoza "żelaznej kurtyny", w którym zachowały się resztki estetycznego protestu jest Polska, pisze Poggioli, ponieważ "ludowa demokracja" zmuszona została tutaj do zawarcia kompromisu z narodowym i religijnym duchem. "Jeżeli sztuka awangardowa nie jest całkowicie martwa w Polsce, to jest tak dlatego, że kultura zachowała tutaj pewien stopień pluralizmu, który charakteryzuje nowoczesne kultury burżuazyjnego świata – pluralizmu, który uczynił nowy porządek mniej totalitarnym i monolitycznym."¹³

Zdaniem Poggioliego, sztuka po II wojnie podejmuje i kontynuuje idee awangardy, dotyczy to przede wszystkim sztuk plastycznych, gdzie dominację zyskały skrajne postawy awangardowe.¹⁴ Podobny pogląd prezentuje Mieczysław Porębski, według którego rozpoczęty przez awangardę początku stulecia cykl przemian nie został domknięty, nie osiągnął klasycznej, skończonej pełni i dlatego sztuka powojenna może być traktowana jako kontynuacja historycznej awangardy.¹⁵

¹² R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge Mass., 1968, s. 230.

¹³ Tamże, s. 101. Poggioli ma tu na myśli oczywiście sytuację w Polsce po 1956 roku.

¹⁴ Tamże, s. 230.

¹⁵ "Więcej w tym wszystkim uświęconego ustaloną już tradycją rytuału niż rzeczywistego nowatorstwa, więcej obrony zdobytych pozycji, rewindykacji praw coraz bardziej względnego pierwszeństwa, rejestracji i dokumentacji efemerycznych rezultatów, eksploracji nowo udostępnionych obszarów niż rzeczywistego torowania dróg, rzeczywistego przewodnictwa." M. Porębski, *Tradycje i awangardy*, w: *Sztuka i informacja*, Kraków, 1986, s. 179. Ostatnio M. Porębski wycofał się z tej tezy, mocniej akcentując granicę przypadającą na przełom lat 50. i 60. Zob. M. Porębski, *Dziś, to znaczy kiedy?* "Res Publica nowa", 2002, nr 3.

Odmienny pogląd na temat relacji łączących dwie formacje XX wiecznej awangardy przedstawił Peter Burger w książce "Theorie der Avantgarde" (1974). Według Burgera, historyczna awangarda była radykalną samokrytyką wydzielonej, autonomicznej praktyki artystycznej (mieszczańskiej instytucji sztuki) zmierzającą do ponownego zintegrowania sztuki z życiem. Neoawangarda sprzeniewierzyła się tym intencjom; awangardowym manifestacjom pomyślanym jako przekraczanie granic sztuki, takim jak ready made czy objet trouve, nadała status pełnoprawnych dzieł sztuki, włączając je w galeryjno-muzealny obieg. W przeciwieństwie do historycznej awangardy, która zmierzała od sztuki do nie-sztuki, neoawangarda pokonała drogę odwrotną – od nie-sztuki do sztuki, instytucjonalizując awangardę-jako-sztukę i pokazując jak z nie-sztuki czy anty-sztuki można robić sztukę.¹⁶ Z dość prowokująca tezą na temat związku awangardy z neoawangardą wystąpił niedawno niemiecki badacz Andreas Huyssen. Neoawangarda lat 60. i 70., pisał Huyssen, stanowi amerykańską wersję europejskiej awangardy początku stulecia. Kulturowa niedojrzałość Ameryki początku stulecia i nieobecność ukształtowanej tradycji artystycznej sprawiły, że awangarda nie mogła się tam pojawić wcześniej – dopiero w końcu lat 50., kiedy została stworzona tradycja kultury wysokiej, powstały w Stanach Zjednoczonych warunki do rozwoju awangardy.¹⁷ Teza Huysseña, choć kontrowersyjna, warta jest uwagi, szczególnie w kontekście amerykańskich dyskusji nad postmodernizmem.

Relacja między awangardą a neoawangardą nie została jednoznacznie określona. Nikt nie zaprzeczał jednak, że związek taki istnieje, spór dotyczył jedynie natury tego związku. Niektórzy autorzy, Poggioli, Burger, Morawski, do wspomnianej tu pary pojęć awangarda/ neoawangarda dodawali jeszcze trzecie pojęcie - protoawangardę, przez którą rozumieli XIX wieczne kierunki artystyczne prowadzące do narodzin historycznej awangardy. W ten

¹⁶ P. Burger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, 1974, s. 80.

sposób “awangardocentryczny”, jeśli można tak powiedzieć, obraz sztuki XX wieku zyskiwał dodatkowe wsparcie.¹⁸

Okres pomiędzy dwoma formacjami XX wiekowej awangardy opisywano jako czas niesprzyjający sztuce awangardowej, czas rozkwitu totalitarnych i nacjonalistycznych ideologii, które spychały twórców awangardy na margines życia artystycznego, a w skrajnych przypadkach (III Rzesza, Związek Radziecki) prowadziły do całkowitego wykluczenia z aktywnego uczestnictwa w życiu artystycznym i zastąpienia awangardy artystycznej (Związek Radziecki) awangardą polityczną, której dyktatowi mieli podporządkować się artyści.¹⁹ Przede wszystkim jednak okres ten opisywano jako “przeniesienie sztandaru artystycznego nowatorstwa z Europy do Ameryki” (Theda Shapiro), czyli czas migracji wielu wybitnych artystów europejskiej awangardy do Stanów Zjednoczonych i narodzin pierwszego amerykańskiego kierunku awangardowego - abstrakcyjnego ekspresjonizmu.²⁰

Sztukę neoawangardy opisywano i oceniano z punktu widzenia awangardy historycznej, bez względu na to, czy dany autor widział w niej kontynuację czy, jak Burger, wypaczenie intencji historycznej awangardy. Wszyscy autorzy podkreślali, rzecz jasna, wpływ zewnętrznych, społeczno-

¹⁷ A. Huyssen, *The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s*, w: *After the Great Divide*, Bloomington, 1986.

¹⁸ S. Morawski zalicza do “skryształizowanych nurtów protoawangardowych” realizm Courbetera, wczesny naturalizm, Arts and Crafts Movement Williama Morrisa oraz francuski symbolizm, *Awangarda artystyczna* (o dwu formacjach XX wieku), w: *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Kraków, 1985, s. 254. R. Poggioli jako nurty protoawangardowe wymienia estetyzm, dekadentyzm, symbolizm oraz impresjonizm, “który w obszarze sztuk plastycznych reprezentuje wyjątkowe, nie mające odpowiednika w innych dziedzinach sztuki, połączenie naturalizmu i symbolizmu.”, *The Theory of the Avant-Garde*, op. cit. s. 227. Dla obu autorów dyskusyjny pozostaje status romantyzmu. Morawski pisze: “Romantyzm ku awangardzie prowadził, ale sam nią jeszcze nie był...” (s.254). Jest to przecież idealna definicja protoawangardy. Dlaczego więc nie umieszcza Morawski romantyzmu wśród nurtów protoawangardowych? Dla Poggioliego romantyzm jest zapowiedzią awangardy, jej “pierwszym posiewem” (first seeds). Nie widać więc powodów, dla których nie miałby być traktowany jako kierunek protoawangardowy.

¹⁹ Skomplikowane związki awangardy artystycznej i politycznej stanowią integralny element idei awangardy, zob. G. Dziamski, *Słowo wstępne*, w: *Awangarda w perspektywie postmodernizmu* (red. G. Dziamski), Poznań, 1996.

²⁰ Zob. S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art.*, Chicago, 1983. Zob. również N. Jachec, *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism 1940-1960*, Cambridge, 2000. Nancy Jachec twierdzi, że abstrakcyjny ekspresjonizm był popierany przez rządowe agencje Stanów Zjednoczonych nie dlatego, że wyrażał amerykańskie wartości, lecz dlatego, że mógł zyskać akceptację zachodnioeuropejskich intelektualistów

kulturowych czynników na kształt neoawangardy, jednak relacja z awangardą i wyznaczona przez awangardę perspektywa myślowa pozostawała dominującym punktem odniesienia w opisie neoawangardowych praktyk artystycznych. Prowadziło to do rozlicznych trudności, które dobrze ilustrują rozważania Stefana Morawskiego. Morawski wydziela w ramach neoawangardy cztery modele artystyczne: model technologiczny, popsterowsko-hiperrealistyczny, ludyczno-aleatoryczny oraz konceptualistyczny, a następnie, dość arbitralnie, przypisuje im określone opcje światopoglądowe, żeby w konkluzji stwierdzić, że tylko “trzeci model jest kontestatorski, a pozostałe raczej konformistyczne.”

²¹ W innym miejscu tego samego tekstu, stwierdza z kolei, że punktem kulminacyjnym sprzeciwu nowej awangardy wobec powojennych przemian cywilizacyjnych “było powstanie kontrkultury, przeobrażonej w kulturę alternatywną wobec instytucji oficjalnych.” ²² A w jeszcze innym pisze, że neoawangarda “podważa pojęcie sztuki i opowiada się za uprawianiem raczej antysztuki, w której dotychczasowe kategorie estetyczne (forma, wirtuozeria, ekspresja, mimesis, talent, geniusz) nie odgrywają żadnej roli.” ²³

Wypowiedzi te najlepiej pokazują jak trudno wypracować jednoznaczny pogląd na temat powojennej awangardy. Stefan Morawski rozwijał swoją koncepcję neoawangardy w polemice z Poggiolim i Burgerem, ale konkluzje do których dochodził niewiele odbiegały od ustaleń Burgera; przypisany neoawangardzie konformizm oraz zarzut, że uprawia ona antysztukę jako sztukę pokrywają się z Burgerowską krytyką neoawangardy.

III. Postmodernizm; przekroczenie modernistycznej metanarracji.

i odciągnąć ich od stalinizmu, stąd próby wpisania tego kierunku w tradycję europejskiej awangardy przez wykorzystywanie francuskiego egzystencjalizmu do interpretacji twórczości Pollocka, Rothki, Newmana.

²¹ S. Morawski, *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)*, op. cit. s. 266. Kilka stron wcześniej Morawski zarzuca Burgerowi niedostrzeżenie tego, że “nawet w twórczości pop oraz technologicznej zawarte jest potencjalne skłócenie z rzeczywistością zastaną.” (s.253), a nieco dalej zauważa, że każda światopoglądowa opcja “spłaszcza twórczość” (s. 271).

²² Tamże, s. 263-264.

²³ Tamże, s. 266.

W latach 80. awangardowy paradygmat historii sztuki XX wieku zaczął się załamywać; miejsce dwóch formacji XX wiecznej awangardy zajęła opozycja modernizm / postmodernizm.

Termin “postmodernizm” pojawił się w dyskusjach amerykańskiej krytyki na przełomie lat 50. i 60., w tekstach Irvinga Howe’a i Harry Levina opisujących sytuację powojennej prozy amerykańskiej.²⁴ Termin ten miał wówczas zabarwienie pejoratywne; wskazywał na załamanie się dawnych (modernistycznych) standardów estetycznych i porzucenie humanistyczno-oświeceniowego dziedzictwa sztuki. Takie rozumienie postmodernizmu nawiązywało bezpośrednio do historiozoficznych spekulacji Arnolda Toynbee’ego, który terminem “Post-Modern Time” określał czas zmierzchu racjonalistyczno-mieszczańskiego modelu świata i narodzin społeczeństwa masowego, masowej kultury, masowej edukacji, anarchizacji życia społecznego, czas problemów (time of troubles).²⁵ Howe, Levin, a także Clement Greenberg podzielali pesymistyczną wizję Toynbee’ego, z tą wszakże różnicą, że w sztuce modernistycznej upatrywali środek obrony najwyższych wartości estetycznych przed falą populizmu.

W połowie lat 60., w tekstach Leslie Fiedlera i Susan Sontag termin “postmodernizm” stracił negatywne konotacje i zaczął oznaczać nową wrażliwość (new sensibility) zrodzoną na fali młodzieżowej kontrkultury.²⁶ Stał się hasłem antymodernistycznej rewolty obejmującej bardzo szerokie spectrum zjawisk, od artystycznych eksperymentów w Black Mountain College (J. Cage, R. Rauschenberg, J. Johns, A. Kaprow) poprzez poezję beatników (A. Ginsberg, L. Ferlinghetti, G. Corso, J. Kerouac) aż po nową prozę amerykańską podejmującą grę z popularnymi, skonwencjonalizowanymi, “zużytymi” gatunkami i formami literackimi (W. Burroughes, J. Heller, K. Kesey, K.

²⁴ I. Howe, *Mass Society and Postmodern Fiction* (1959), H. Levin, *What was Modernism?* (1960). Zob. M. Calinescu, *Five Faces of Modernity*, op. cit. s. 132-139.

²⁵ Początek Post-Modern Time, a więc czasów ponowożytnych datował Toynbee na rok 1875. Zob. A. Toynbee, *A Study of History*, Oxford, 1946.

²⁶ L. Fiedler, *The New Mutants* (1965), S. Sontag, *Notes on “Camp”* (1967).

Vonnegut,). W twórczości tej widziano reakcję na zakademizowaną i zmuzeifikowaną sztukę modernizmu, reakcję na modernizm przekształcony w oficjalny styl powojennej kultury amerykańskiej, na modernizm, który utracił swoje wcześniejsze, utopijno-rewolucyjne motywacje, przestał być wyrazem kulturowego sprzeciwu wobec klas dominujących i ich światopoglądu, stając się częścią afirmatywnej kultury, synonimem amerykańskiej “high culture”, a nawet środkiem propagandowym wykorzystywanym w ideologicznej konfrontacji z komunistycznym Wschodem.

W amerykańskim postmodernizmie lat 60. można widzieć poszukiwanie alternatywy dla skanonizowanej wersji modernizmu i próbę odrodzenia niepokornego, buntowniczego ducha awangardy; postmodernizm miał zrywać z tradycją sztuki modernistycznej, która jest już martwa i należy do historii, jak pisał Fiedler, odrzucać tradycję elitarystycznego, ezoterycznego i aroganckiego modernizmu i nawiązywać do tradycji awangardy. Coraz wyraźniej bowiem zaczęto sobie uświadamiać różnicę między sztuką modernistyczną i awangardową. Wcześniej różnica ta nie była dostrzegana. Zarówno amerykańska, jak i europejska krytyka utożsamiała sztukę modernistyczną z awangardą, o czym świadczą teksty Jose Ortegy y Gasset, Herberta Read, Theodora Adorno, Clementa Greenberga, a nawet przywoływana tu już książka Renato Poggioliego “Teoria dell’arte d’avanguardia”.²⁷ Dopiero w latach 60. odkryto dwoistą tradycję europejskiej nowoczesności.

Clement Greenberg, pod wpływem toczących się w latach 60. dyskusji, zaczął wyróżniać dwa oblicza sztuki nowoczesnej: “zimne”, które utożsamiał z drogim sobie formalizmem i obroną najwyższych standardów estetycznych przeszłości oraz “gorące”, które obwiniał o estetyczny nihilizm, bezpardonowe atakowanie tradycji artystycznej, chęć szokowania i

²⁷ Pisałem o tym w artykule Awangarda wobec przełomu postmodernistycznego, “Acta Universitatis Lodziensis”, 1992, nr 3., s. 124-127.

ekscytowania widza. Tę drugą twarz sztuki nowoczesnej wiązał z awangardą. “Duchamp i dadaści przypuścili bezpośredni szturm na ‘formalizm’. Wyszedł on z awangardy czy też z tego, co nazywano awangardą, a co objawiło się natychmiastowym obniżeniem artystycznych aspiracji. Świadczy o tym to, co w przypadku każdej sztuki jest głównym świadectwem – artystyczna produkcja Duchampa i większości dadaistów. Świadczą o tym również prace neo-dadaistów z ostatnich dziesięciu lat, a dokładniej, niska jakość tych prac.”²⁸

Amerykański postmodernizm lat 60. odnowił tradycję sztuki awangardowej, prowadzącą od Marcela Duchampa i dadaistów przez Johna Cage’a, do ruchu Fluxus, Andy Warhola i sztuki pojęciowej (konceptualnej). Uzasadnione wydaje się zatem potraktowanie postmodernizmu lat 60. jako odpowiednika europejskiej neoawangardy. Czyniło tak zresztą wielu autorów, np. Stefan Morawski, który przez pewien czas wymiennie używał pojęć neoawangarda i postmodernizm²⁹, Matei Calinescu, który przyznawał, że w pierwszym wydaniu książki “Faces of Modernity” (z 1977 roku) potraktował postmodernizm jako “współczesne wcielenie starej awangardy”³⁰, wreszcie przywoływany tu już Andreas Huyssen, który postmodernizm traktował jak amerykańską wersję europejskiej awangardy. Jeszcze Ihab Hassan, którego zasługi w spopularyzowaniu terminu “postmodernizm” trudno przecenić (Charles Jencks i Jean-Francois Lyotard przyznają, że termin “postmodernizm” przejęli od Hassana), widział w postmodernizmie nową wersję awangardy –

²⁸ C. Greenberg, *Necessity of Formalism* (1971), cyt. za *Esthetics Contemporary* (ed. R. Kostelanetz), New York, 1978, s. 210. Do podziału Greenberga nawiązał Henry M. Sayre w książce *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970*, Chicago, 1989. Sayre utożsamia antyformalistyczny nurt modernizmu ze sztuką postmodernistyczną, a tę z rozbięciem autonomii dzieła sztuki.

²⁹ S. Morawski, *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)* op. cit. s. 263. Kilka lat później Morawski pisał, że utożsamianie postmodernizmu z neoawangardą może być jednym ze znaczeń terminu “postmodernizm”. Postmodernizm może być “identyfikowany z wieloma, wzajemnie sprzecznymi przejawami neoawangardy, od końca lat 50. do późnych lat 70. (przypadek wczesnego Ihaba Hassana i Dicka Higginsa).” Ale postmodernizm może być też rozumiany “jako nowa tendencja związana z poststrukturalizmem, pozostająca w radykalnej opozycji wobec awangardowej tradycji nowego (lata 80., narodziny Neue Wilde, powrót do malowania, narracji, melodii, harmonii itd.)” Morawski opowiada się za tym drugim rozumieniem postmodernizmu, nie zaprzestając wszakże poszukiwania pewnych powiązań między pierwszym i drugim ujęciem. S. Morawski, *On the Subject of and in Postmodernism*, w: *Subject in Postmodernism* (ed. A. Erjavec), Ljubljana 1990, vol. II, s. 137-138.

³⁰ M. Calinescu, *Five Faces of Modernity*, op. cit. s. 278.

postmodernizm przywołuje wyzbytego szacunku dla autorytetów ducha awangardy. Ale Hassan pisał również o postmodernizmie jako wielkiej zmianie kulturowej, nowej mutacji zachodniego humanizmu, która nakazuje inaczej interpretować główne tematy modernizmu – urbanizm, technologizm, dehumanizację, prymitywizm, erotyzm, eksperymentatorstwo.³¹

Opozycja modernizm/postmodernizm przypominała dawne rozróżnienie na awangardę i neoawangardę, ale tylko przypominała, ponieważ znacznie mocniej akcentowała przeciwieństwo między stylem, programem i estetyką modernizmu a nowym ruchem artystyczno-kulturowym jaki zaczął się wyłaniać pod koniec lat 50. Przeciwieństwo to stało się jeszcze wyraźniejsze, kiedy do debaty nad postmodernizmem włączyli się filozofowie i socjologowie, Jean-Francois Lyotard, Jurgen Habermas, Jean Baudrillard, Fredric Jameson, Habermas, w głośnym wykładzie “Die Moderne: Ein unvollendetes Projekt (1980), umieścił postmodernistyczną debatę w szerokim historyczno-teoretycznym kontekście i wskazał na jej polityczne implikacje. Pokazał tym samym, że postmodernizm nie jest wyłącznie nowym stylem artystycznym, lecz stanowiskiem w sporze o współczesną kulturę, a każde z tych stanowisk ma swoją polityczną wymowę. Podobnie postąpił Jameson, który w artykule “Postmodernizm and Consumer Society” (1982) powiązał postmodernizm z logiką późnego, konsumpcyjnego kapitalizmu.³²

Krytycznemu modernizmowi zaczęto przeciwstawiać bezkrytyczny i pogodzony z otaczającą rzeczywistością postmodernizm. Sztuka modernistyczna mogła zostać zniewolona, przechwycona przez polityczny establishment i wykorzystana w obcych jej celach, jak miało to miejsce z abstrakcyjnym ekspresjonizmem w czasach “zimnej wojny”, ale wszystko to były zabiegi zewnętrzne, nie zmieniające samej istoty sztuki modernistycznej,

³¹ I. Hassan, POSTmodernISM: A Paracritical Bibliography, “New Literary History”, 1971, no 3, przedruk w; I Hassan, Paracriticism: Seven Speculations on the Time, Urbana, 1975.

³² Oba teksty ukazały się w antologii Hala Fostera, Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture, Washington, 1983. A w polskiej wersji w antologii Ryszarda Nycza Postmodernizm, Kraków, 1996.

którą nieodmiennie wyróżniał społeczny krytycyzm, opór, sprzeciw, protest, skierowany przeciwko otaczającej sztukę rzeczywistości. Tymczasem sztuka postmodernistyczna, i w tym tkwiło sedno formułowanych pod jej adresem zarzutów, miała świadomie i dobrowolnie zrezygnować z tego, co wydawało się istotą sztuki w epoce nowoczesnej – sprzeciwu wobec społecznego status quo, a to oznaczało pogodzenie się z rzeczywistością i mniej lub bardziej cyniczną akceptację społecznych reguł. Dla wielu autorów postmodernizm stał się synonimem campu, a więc zabawy w sztukę, gry artystycznymi konwencjami, radosnego mieszania wszystkiego ze wszystkim.³³ Inni łączyli postmodernizm z transawangardą i zmierzchem czy też przekroczeniem awangardy.³⁴

W latach 80. opozycja modernizm/ postmodernizm całkowicie wyparła podział na dwie formacje awangardowe, a dyskusja skoncentrowała się na pytaniu, czy możliwy jest krytyczny wariant postmodernizmu. Fredric Jameson w zakończeniu eseju “Postmodernism and Consumer Society” pisał: “Widzimy, że postmodernizm w pewien sposób powiela, odtwarza, wzmacnia logikę konsumpcyjnego kapitalizmu; bardziej istotne jest jednak pytanie, czy w jakiś sposób logice tej się przeciwstawia. Jest to jednak pytanie, które musi pozostać otwarte.”³⁵ Hal Foster we wstępie do antologii “The Anti-Aesthetics” pisał o dwóch postmodernizmach; postmodernizmie reakcji (postmodernism of reaction) i postmodernizmie oporu (postmodernism of resistance). Ten drugi oznacza “krytyczną dekonstrukcją tradycji, a nie instrumentalne pastiszowanie popularnych i pseudo-historycznych form, krytykę źródeł, a nie jakiś mityczny powrót do źródeł. Krótko mówiąc, kwestionuje, a nie wykorzystuje kulturowe kody, zgłębia, a nie ukrywa ich społeczne i polityczne powiązania.”³⁶

³³ Zob. A. Danto, *After the End of Art*, Princeton, 1997, s. 11-12. Danto nawiązuje tu do Roberto Venturiego, który w *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) charakteryzował postmodernizm jako styl hybrydyczny, niejednoznaczny, przewrotny, pragnący się wyróżniać.

³⁴ A.B. Oliva, *The Italian Transavantgarde*, Milano, 1980 oraz *Transavantgarde International*, Milano, 1982. Zob. również K. Stanisławski, *Nowa ekspresja*, w; *Od awangardy do postmodernizmu*. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku (red. G. Dziamski), op. cit. s. 403- 428. *Postmodernistyczne dyskusje wokół awangardy* zawiera praca *Awangarda w perspektywie postmodernizmu* (red. G. Dziamski), op. cit.

³⁵ F. Jameson, *Postmodernism and Consumer Society*, w; *The Anti-Aesthetics*, op. cit. s. 125.

³⁶ H. Foster, *Postmodernism; A Preface*, w: *The Anti-Aesthetics*, op. cit. s. XII.

Postmodernizm reakcji powiązał Foster z neokonserwatywną polityką, natomiast postmodernizm oporu z myślą post-strukturalistyczną.³⁷ O dwóch ujęciach czy też interpretacjach postmodernizmu pisze również Nicholas Zurbrugg; jedna widzi w postmodernizmie kulturę wyczerpania (śmierć autora, aury, awangardy, nowości i oryginalności), podczas gdy druga postrzega postmodernizm jako wyraz nowej, multimedialnej kreatywności.³⁸

Zurbrugg proponuje też nowe spojrzenie na sztukę XX wieku, które zyskuje sobie coraz więcej zwolenników. Zgodnie z tym ujęciem, w sztuce XX wieku można wyróżnić dwie formacje kulturowo-artystyczne, modernistyczną i postmodernistyczną; pierwsza z nich przeżywa swój szczytowy moment około roku 1910, druga – w latach 80. Nie oznacza to oczywiście, że formacja modernistyczna znika po 1910 roku, przeciwnie, po tej dacie umacnia się i utrwała, akademizuje i muzeifikuje jako kulturowa dominanta, ale w tym samym czasie rodzi się już nowa, postmodernistyczna formacja. Postmodernizm ma swoje źródła w połowie lat 30., a więc zaraz po domknięciu okresu historycznej awangardy; w połowie lat 50. staje się zjawiskiem widocznym we wszystkich niemal dziedzinach sztuki, a w latach 80. przeżywa swoje apogeum. W podobny sposób opisuje postmodernistyczną formację artystyczną Fredric Jameson: postmodernizm jako zjawisko artystyczne wyłania się na przełomie lat 50. i 60., to znaczy wtedy staje się rozpoznawalny, natomiast w latach 80. uzyskuje status kulturowej dominanta (cultural dominant).³⁹

To nowe spojrzenie pokazuje, że dopiero w latach 80. dopełnił się proces zapoczątkowany przez artystów neoawangardy, dopiero w latach 80. zerwane zostały więzy modernistycznej metanarracji, która określała dotąd

³⁷ H. Foster, (Post) Modern Polemics, w: *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle-Washington, 1986, s. 121. Dwa wyróżnione przez Fostera postmodernizmy omawiam w artykule O postmodernizmie najszerzej pojętym, w: *Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce* (red. A. Jamroziakowa), Warszawa-Poznań, 1993.

³⁸ N. Zurbrugg, *The Parameters of Postmodernism*, Carbondale, 1993.

³⁹ F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London - New York, 1991, s. 1. Wcześniej rozdział ten ukazał się w "New Left Review", 1984, no 146.

miejsce, rolę i znaczenie sztuki, a także wyznaczała jej ramy interpretacyjne. Sztuka wyzwolona z modernistycznych ram, modernistycznych metanarracji utraciła dotychczasowe punkty orientacyjne, co więcej, dowiedziała się, że wcale nie były to jej własne punkty orientacyjne, jak myślała, lecz reguły przejęte z wielkich opowieści epoki nowoczesnej. Z tej nowej perspektywy należało przemyśleć wcześniejsze rozważania na temat neoawangardy. Utopia, do której dążyła XX wieczna awangarda – zniesienie autonomii sztuki na rzecz ponownego zintegrowania sztuki z życiem codziennym – zaczęła się nieoczekiwanie urzeczywistniać w latach 80. i, jak każda zrealizowana utopia, okazała się czymś innym niż oczekiwano. Sztuka postmodernistyczna jest wytworem tej sytuacji – rezultatem zrealizowanej utopii awangardy. “To, co przychodzi dzisiaj pod nazwą postmodernizmu mogłoby być precyzyjnie określone jako post-awangarda...”, pisał Peter Burger.⁴⁰

Sztuka postmodernistyczna jest po-awangardowa w tym sensie, że przychodzi po awangardzie, jest niewyobrażalna bez tego, co wniosła do sztuki awangarda. Sztuka ta akceptuje i przejmuje jako swoje dziedzictwo wszystko to, co budziło wcześniej sprzeciw i było spychane w rejony anty-sztuki. Z drugiej wszakże strony, sztuka postmodernistyczna nie jest już i nie może być prostą kontynuacją awangardy, ponieważ utopia awangardy – dążenie do zniesienia granic oddzielających sztukę od nie-sztuki, została zrealizowana. Sztuka postmodernistyczna jest awangardowa w zamyśle, a ponowoczesna w skutkach; nie dąży do wyzwolenia twórczości artystycznej z zakreślonych dla sztuki granic, przeciwnie, musi się odnaleźć w świecie pozbawionym takich granic. Musi odnaleźć się w świecie “po orgii”, jak określa nasze czasy Jean Baudrillard, w świecie, w którym wszystko, co miało być wyzwolone, co chciano wyzwolić, zostało już wyzwolone, także sztuka. Musi odnaleźć się w transwersalnym świecie, w którym wszystkie dziedziny tracą swoją specyfikę,

⁴⁰ P. Burger, *Aporias of Modern Aesthetics*, w: *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics* (eds. A. Benjamin, P. Osborne), London, 1991, s. 14.

włączają się w powszechny proces konfuzji, kontaminacji, substytucji, prowadzący do utraty specyfiki poszczególnych sfer⁴¹. Sztuka postmodernistyczna jest sztuką po końcu sztuki, czyli sztuką wyzwoloną z modernistycznych metanarracji próbujących zdefiniować prawdziwą naturę sztuki. Jest to też sztuka otwarta na dzisiejszą multimedialną rzeczywistość. Ten technologiczny aspekt sztuki postmodernistycznej bardzo mocno akcentuje Nicholas Zurbrugg, widząc w nim zresztą kontynuację ducha awangardy początku stulecia⁴².

Grzegorz Dziamski: dziamski@main.amu.edu.pl

⁴¹ J. Baudrillard, *Transaesthetics, w; The Transparency of Evil. Essays on Extreme Phenomena*, London – New York, 1993.

⁴² Zob. *European Avant-Garde. New Perspectives* (ed. D. Scheunemann), Amsterdam-Atlanta, 2000. W pracy tej awangarda początku XX wieku analizowana jest jako reakcja na technologiczne wyzwanie.