

PIOTR PIOTROWSKI

W KRĘGU DYSKUSJI POSTMODERNISTYCZNYCH

Termin „postmodernizm” zrobił zawrotną karierę, dającą się porównać jedynie do kariery pojęcia „awangarda”. Wspólna im też jest duża pojemność, a — co za tym idzie — brak precyzji. Wieloznaczność tych terminów jest wręcz wprost proporcjonalna do częstotliwości ich używania. Tak jak, jeszcze niedawno, słowo „awangarda” było workiem, do którego wrzucano niemal wszystko, tak teraz „postmodernizm” staje się takim workiem bez dna i bez formy. Przynajmniej na pierwszy rzut oka można odnieść takie wrażenie. W dodatku towarzyszą mu, często krzyżujące się, inne określenia z przedrostkiem „post”: „Post-Minimalism” (Pincus Witten), „Post-Formalism” (Burnham), „Post-Movement Art” (Sandheim), „Post-Pop Art” (Alloway), czy wreszcie „Post-Avant Garde” (Howard Fox). Lawrence Alloway próbował zebrać rozmaite znaczenia z jakimi związane jest pojęcie „postmodernizmu”: raz — pisze krytyk — oznacza ono kulturę po modernizmie, raz poza modernizmem, innym razem kontynuację modernizmu lub -przeciwie- jego zaprzeczenie; raz więc postmodernizm jest bardziej modernistyczny niż sam modernizm, w innych przypadkach nabiera charakteru antymodernistycznego¹.

Zapewne jeszcze za wcześnie na sukces w próbach dokładnego określenia granic znaczenia pojęcia „postmodernizm”, jego zróżnicowania w poszczególnych kontekstach artystycznych. Brak dystansu oraz olbrzymia, nie wyselekcjonowana jeszcze literatura - zarówno źródłowa jak krytyczna - uniemożliwia precyzyjne formułowanie wniosków. Niniejszy szkic jest więc jedynie zasygnalizowaniem kilku zaledwie problemów pojawiających się w kręgu dyskusji o postmodernizmie. Nie pretenduje zatem do ich wyczerpania a tym bardziej do zdefiniowania tego wielorakiego zjawiska na gruncie współczesnej kultury artystycznej.

Pierwszą trudnością występującą już na początku takiej dyskusji, jest nie zawsze jasno używane słowo „modernizm”, semantyczny i historyczny punkt odniesienia omawianego tu terminu. W kulturze anglosaskiej, gdzie pojęcie „postmodernizm” zrobiło największą karierę, modernizm kojarzony jest ze sposobem myślenia formułowanym około połowy naszego wieku, którego symbolem stał się Clement Greenberg. Uważany on jest niejako za „klasyka” modernistycznej krytyki artystycznej. Dobitnie różnice między modernistycznym i postmodernistycznym stosunkiem do sztuki formułuje Rosalind Krauss. Według niej podstawowy problem krytyki artystycznej (postmodernistycznej) to problem metody, nie zaś — jak w przypadku Greenberga — wartościowania².

Z drugiej jednak strony, przerzucając punkt obserwacji ze sztuk wizualnych na architekturę (nie mówiąc już o literaturze) „modernizm” oznacza twórczość europejskich i amerykańskich funkcjonalistów, wywodzących się z Bauhausu, De Stijl i Le Corbusiera. W Polsce natomiast to pojęcie dotyczy zgoła innego kontekstu historyczno-artystycznego, choć w okresie międzywojennym łączone było czasem z twórczością awangardy artys-

¹ L. Alloway: *Network. Art and the Complex Present*. Ann Arbor 1984, s. 233 nn.

² R. Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., 1985, s. 1 nn.

tycznej i architektonicznej; wiązane jest przeważnie z tradycją „Młodej Polski”. Zresztą zauważmy tytułem dygresji, termin „postmodernizm” nie przyjął się — jak do tej pory — w polskiej krytyce artystycznej. Nie tylko chyba zaważyło na tym odmienne od anglosaskiej rozumienie „modernizmu”, ale też całkowity niemal uwiadł tej formy aktywności kulturowej w latach osiemdziesiątych, a więc w czasie, gdy słowo to robi oszałamiającą karierę. Warto tu jedynie wspomnieć o kompetentnej próbie rekapitulacji zjawiska sformułowanej przez Marcina Giżyckiego³. W chwili gdy piszę te słowa, wspomniany autor przygotowuje pierwszą i — o ile mi wiadomo — jedyną antologię tekstów dotyczących postmodernizmu⁴. Natomiast znacznie szerszy zasięg pojęcie to zyskało w polskim środowisku architektonicznym, zarówno jeśli chodzi o praktykę artystyczną jak refleksję krytyczną i teoretyczną⁵, co można tłumaczyć faktem, że w tym obszarze — o czym niżej — postmodernizm rozumiany jest najbardziej chyba precyzyjnie.

Termin „postmodernizm” zanim trafił do krytyki artystycznej stosowany był w różnych sytuacjach. Prawdopodobnie po raz pierwszy użył go Arnold Toynbee w odniesieniu do dość odległej epoki, drugiej połowy XIX wieku. Wszakże kariera terminu w tym sensie, w jakim obecnie funkcjonuje, rozpoczyna się od Daniela Bella, socjologa piszącego w 1959 roku o postmodernistycznym społeczeństwie, inaczej — o społeczeństwie postindustrialnym, masowym, zorganizowanym przy pomocy „mass — mediów”⁶. Podejmują go później krytycy: Ihab Hassan, Frank Kermode, Calvin Tomkins, Christopher Butler i inni. Warto zwrócić uwagę na książkę tego ostatniego, jako na dość charakterystyczne choć mało oryginalne pojmowanie pojęcia⁷. Cezurą historyczną między modernizmem i postmodernizmem jest tu połowa wieku. Tacy artyści jak Picasso, Matisse, to moderniści; natomiast Cage, Stockhausen, Robbe — Grillet, Newman, Le Witt, to postmoderniści. Kluczem do rozumienia postmodernizmu jest pojęcie „innovacji”, całkowite zerwanie z przeszłością. Motto postmodernizmu, według Butlera, stanowi slogan dadaistów: „nie chcę wiedzieć, czy ktoś był przede mną”. Dowodzić ma ono też silnego powiązania modernizmu i postmodernizmu. Ten drugi jest zatem — w tekście Butlera — kontynuacją pierwszego.

Przyjmowanie cezury połowy wieku jest — jak wspominałem — dość powszechnym zabiegiem periodycznym. Na przykład Rosalind Krauss, w połowywanej już pracy, posługuje się analogicznym modelem. Moderniści więc to: Picasso, Giacometti, Rodin; postmoderniści: Pollock, Sol Le Witt, Richard Serra. Warto zwrócić uwagę na ostatnie nazwiska, na twórczość minimal artu, gdyż tu właśnie autorka dostrzega istotne rysy rzeźby postmodernistycznej w odróżnieniu od rzeźby modernistycznej. Ta ostatnia to rzeźba wyizolowana, samodzielna, autonomiczna wobec otoczenia; rzeźba postmodernistyczna natomiast odwrotnie — buduje cały szereg logicznych związków z otaczającą przestrzenią⁸.

Wśród autorów piszących o postmodernizmie nie ma jednak zgody co do tego, czy jest on bardziej kontynuacją, czy zerwaniem z modernizmem. Kwestia ta stanowi jedną z głównych osi dyskusji w tym kręgu. Podkreśla się z jednej strony, że postmodernizm kontynuuje, niejako logicznie, modernizm. Postuluje się wręcz, aby postmodernizm stanowił syntezę literatury premodernistycznej i modernistycznej⁹. Z drugiej jednak strony słychać głosy interpretujące postmodernizm jak antymodernizm. Wedle tych opinii

³ M. Giżycki, *Kłopoty z postmodernizmem. Przyczynek do języka polskiej krytyki artystycznej*, (w:) *Sztuka polska po 1945 roku*, Warszawa 1987, s. 279-289.

⁴ Praca ma się ukazać w wydawnictwie Ośrodka Teatralnego Akademii Ruchu. Instytut Sztuki PAN zorganizował też konferencję na temat postmodernizmu (Warszawa, czerwiec 1988).

⁵ Por. m.in. działalność grupy „Dom i Miasto”.

⁶ Por. J. Roberts, *Post? Modern? Ism?*, „Art Monthly” 1982, nr 60.

⁷ Ch. Butler, *After the Wake. An Essay on the Contemporary Avant-Garde*, Oxford 1980.

⁸ R. Krauss, op. cit., s. 276-290.

⁹ J. Barth, *Postmodernizm: Literatura odnowy, Literatura na Świecie*, 1982, nr 5-6.

modernizm wyczerpał się, skończył, należy go zatem odrzucić i odwołać się do innych wzorów artystycznych, wcześniejszych lub przeciwnych modernistycznej świadomości. Prowadzone są też próby uzgodnienia tej sprzeczności. Irving Sandler stara się rozwiązać problem przez wprowadzenie dwójakiej definicji modernizmu¹⁰. Pisze o „wąskim” jego rozumieniu, przez co rozumie ruchy awangardowe, i „szerokim”, obejmującym całą sztukę nowoczesną. Pojmowanie postmodernizmu zależy naturalnie od rozumienia modernizmu. „Wąskie” definicje tych dwóch formacji wzajemnie się wykluczają, szerokie z kolei się uzupełniają. Innymi słowy — odrzucenie modernistycznej „czystości” dzieła nie pociąga za sobą odrzucenia nowoczesności jako takiej. Sytuacja takiej swoistej koegzystencji rodzi się w latach siedemdziesiątych, w atmosferze — jak utrzymuje Sandler — charakterystycznego dla kultury artystycznej tej dekady pluralizmu.

Problematykę ciągłości kultury nowoczesnej stawia także w obszernym szkicu John Elderfield¹¹. Dokonuje przy tym ciekawego zabiegu terminologicznego (powołując się na Franka Kermode), który ułatwia mu śledzenie owej ciągłości. Modernizm nazywa „paleomodernizmem”, obejmując tym ostatnim terminem kulturę artystyczną lat powojennych, pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Twórczość najnowszą natomiast określa mianem „nowego neomodernizmu”. Zasadnicze jednak pytanie jakie zadaje w odniesieniu do tak określonej i periodyzowanej sztuki XX wieku, to pytanie o jej świadomość historyczną, o „pamięć”, jak to nazywa. Paleomodernizm nie odrzucał historii, prowadził specyficzną grę z przeszłością. Wprowadzane przez niego „innowacje” zostały zrelatywizowane do tradycji. Nie były zatem zawieszane w próżni. Sformułował on też przekonanie, że publiczność artystyczna uzna konieczność „innowacji”. Neomodernizm z kolei był tej wiary pozbawiony. Akceptując „innowację” i „językową specjalizację” odrzucał utopię i z ironią odnosił się do poprzedniej fazy modernizmu, gdzie tę utopię budowano. Natomiast twórczość nowego modernizmu określana jest przez Elderfielda przez taktykę „nowinki i pamiątki”. Jej dzieła składają się na „sklepik z pamiątkami”. Historyczne odwołania współczesnego postmodernizmu, czyli nowego neomodernizmu, to pastisz, parodia przeszłości; przypominają one „stragan z turystycznymi souvenirami nad brzegiem Sekwany”. „Innowacja” z kolei przybiera postać „nowinki”. Jest jedynie zadziwianiem widza, popisem, wynalazkiem wyprodukowanym na użytek konsumpcyjnego społeczeństwa.

Stosunkowo jednolite stanowisko w tej sprawie reprezentują architekci i badacze architektury, a przynajmniej liderzy tego środowiska. Charles Jencks podaje wręcz „dokładną”, spektakularną datę bankructwa modernizmu. Jest nią zburzenie osiedla mieszkaniowego złożonego z bloków, budowanych — jakbyśmy to w Polsce powiedzieli — metodą „wielkiej płyty”, w St. Louis w 1972 roku¹². Jego próba definicji postmodernizmu ma jednoznacznie antymodernistyczny charakter. Tak określana architektura zmierza, generalnie rzecz biorąc, do ironicznej gry z przeszłością i terażniejszością, jest pastiszem, parodią, posługuje się symbolem i metaforą, przy czym pojęcia te mają pozytywny, a nie — jak u Elderfielda — negatywny wydźwięk. Nawiązuje do przeszłości i kontekstu w jakim powstaje („neorodzimość”). Formułowana jest — jak pisze autor — z pozycji „radykalnego eklektyzmu”. W późniejszych pracach Jencks rozciąga swoje obserwacje także na sztuki wizualne, dostrzegając w nich analogiczne tendencje¹³. Mówi o „klasycznej wrażliwości”, o powrocie mitu Arkadii i o malarzach, których nazywa „nowymi arkadyjczykami”. Jeżeli jednak Jencksa analizy architektury trafiają, jak się wydaje, w sedno pewnych przynajmniej istotnych tendencji współczesnej architektury, jego uwagi na temat kultury wizualnej koncentrują się na marginesie sztuki współczesnej.

¹⁰ I. Sandler, *Modernism, Revisionism, Pluralism and Post-Modernism*, „Art Journal” 1980, t. 40, nr 1-2.

¹¹ J. Elderfield, *Art and Memory*, „Art Monthly” 1986, nr 94.

¹² Ch. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, London 1978.

¹³ *Post-Modernism: The New Classicism in Art and Architecture*, London 1988.

Konsekwentną krytykę modernizmu przeprowadzają też inni architekci i krytycy architektury. Robert Venturi modernistycznemu uproszczeniu przeciwstawia złożoność, prostocie i jasności — sprzeczność i wieloznaczność¹⁴. Pisze o przestrzeni urbanistycznej jako o systemie komunikowania. Tutaj też, w respektowaniu wartości i systemów przestrzeni niejako „naturalnych”, gdyż spontanicznie tworzonych (Las Vegas), widzi prawdziwie rewolucyjny charakter urbanistyki i architektury, a nie — zgodnie z tradycją Le Corbusiera — „w burzeniu i budowaniu od nowa”¹⁵.

W podobnym kierunku — z grubsza rzecz biorąc — co Jencks i Venturi idzie Charles Moor. Budynki funkcjonalne są ponure i wrogie, twierdzi. Powinny mówić. Należy zatem swobodnie kształtować przestrzeń, aby zapewnić psychiczny komfort mieszkańców, zaspokoić ich wielorakie potrzeby fizyczne i kulturowe; należy odrzucić kartezjańską abstrakcję i odwołać się do „naszego”, „ludzkiego”, a więc rzeczywistego pojmowania przestrzeni, kształtowanego przez tradycję, przyzwyczajenia, oczekiwania, etc.¹⁶. Christopher Alexander natomiast tworzy system wzorów dla architektury, które głęboko osadzone w naszym pojmowaniu świata, kierują się w stronę „humanizmu”¹⁷.

Głosy architektów stanowią bardzo ważną część postmodernistycznej debaty, dość zwartą, choć daleką od uzgodnienia wspólnego stanowiska w wielu sprawach. Wtórują im niektórzy admirałowie nowego malarstwa, definiując tę sztukę także z antymodernistycznych pozycji¹⁸. Razem stanowią oni swoistego rodzaju skrzydło referowanej tu dyskusji, które Hal Foster nazywa „postmodernizmem neokonserwatywnym”¹⁹. Architektura eklektycznego historyzmu, malarstwo pastiszu i historycznego kiczu, rzekomy powrót do humanizmu, to zdaniem amerykańskiego krytyka — eskapizm i maskowanie — jak pisze — „upiększanie reakcyjnej polityki”. W pewnym sensie opozycją do zarysowanej tu tendencji, czy też sposobu myślenia — wg Fostera — stanowi refleksja oparta o teorie poststrukturalistów francuskich. Piszę „w pewnym sensie”, gdyż są to różne porządki refleksji, co zresztą autor przyznaje. Postmodernizm neokonserwatywny ma charakter merytoryczny, ontologiczny, poststrukturalistyczny zaś jest refleksją na temat metody, nabiera wymiaru epistemologicznego. Oba odrzucają modernizm, choć z różnych powodów. Pierwszy dlatego, że modernizm — zdaniem postmodernistycznych neokonserwatystów — doprowadził kulturę do katastrofy, drugi, że został zrehabilitowany przez — również reakcyjną — politykę. Pierwszy, w związku z tym wraca do „przedstawienia”. Drugi odrzuca także „przedstawianie”. Nastawiony jest na „tekst”. Chce pełnić funkcje krytyczne wobec status quo. Mówi się tu wręcz o „postmodernizmie oporu”, o „opozycji” wobec oficjalnej kultury, opartej na modernistycznych wzorach, i wobec „fałszywej normatywności reakcyjnego postmodernizmu”. Cała niemal, rok wcześniej redagowana przez Fostera antologia, głośna „Postmodern Culture”, została umieszczona w takiej właśnie perspektywie²⁰, co skrętnie odnotowują jej recenzenci²¹.

Czołową rolę w kształtowaniu tej wersji postmodernizmu odegrali rzecz jasna Francuzi: Jaques Derrida, Jean Baudrillard, Michel Foucault, a zwłaszcza Jean-Francois Lyotard. Jego wydana w 1979 roku „La condition postmoderne” stała się punktem wyjścia wielu anglosaskich refleksji²². Autor konstatuje w niej zanik nadrzędnego języka, którym legitymował się i porozumiewał nowożytny świat — nauki. Języka wspólnego całemu

¹⁴ R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966.

¹⁵ D.S. Brown i S. Izenour: *Learning from Las Vegas*, Cambridge. Mass., 1977; korzystam tu z wydania francuskiego: *L'enseignement de Las Vegas*, Bruxelles.

¹⁶ Cyt. za: S. Latour, A. Szymki: *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*, Warszawa 1985, s. 154.Ł

¹⁷ Ch. Alexander: *The Pattern Language*, New York 1977.

¹⁸ Por. zwłaszcza: A. B. Oliva, *The Trans-Avant Garde International*, Milano 1982.

¹⁹ H. Foster, *Post / Modern Polemics*, „New German Critique” 1984, nr 33.

temu światu. Zanik nadrzędnego systemu i — co za tym idzie — atomizacja świata, prowadzi do utraty uporządkowanej skali ocen, wspólnych wartości. Współczesny świat odrzuca wspólne nowożytnej kulturze „wielkie tematy” („grands récits”), utopie, takie jak: wolność człowieka, emancypacja pracownika, wizje nieantagonistycznego społeczeństwa, rozwój nauki i postęp cywilizacyjny.

Sugestywnie sformułowana przez Lyotarda wizja naszej kondycji, choć wywołuje niekiedy bardzo istotne polemiki (Habermas), silnie zaciążyła na piszących o postmodernizmie. Anglosascy badacze zapatrzeni są też w tworzoną przez Francuzów metodę, którą nie zawsze można nazwać „poststrukturalistyczną”. Powoływani są tu bowiem często tacy teoretycy jak Roland Barthes czy Claude Lévi-Strauss, a więc koryfeusze strukturalizmu. Przykładem mogą być analizy Rosalind Krauss. Stąd też jeden z krytyków skłonny jest nazywać prace tej autorki (i innych) bardziej mianem „późnomodernistycznych”, niż „postmodernistycznych”²³.

Przenoszenie dyskusji z płaszczyzny metodologicznej na płaszczyznę polityczną jest — trzeba przyznać — dość popularne i Foster bynajmniej nie należy do outsiderów. Można by rzec, że stanowi ono charakterystyczny element pewnej formacji intelektualnej, ukształtowanej w późnych latach sześćdziesiątych, w perspektywie oddziaływania tzw. nowej lewicy. Wielu wychodzących z tego założenia badaczy, pisarzy i artystów, deklaruje sprzeciw i krytykę status quo. Sens działalności artystycznej, postmodernistycznej, upatrują oni w przekraczaniu granic sztuki w kierunku angażowania się w demitologizację współczesnej rzeczywistości²⁴. Charakterystycznym głosem dla tego typu myślenia jest wypowiedź brytyjskiego artysty Victora Burgina²⁵. Punkt wyjścia jego książki stanowi sytuacja sztuki konceptualnej, w którą sam — jako twórca — jest uwikłany. Pisze, że konceptualizm był rewoltą przeciw modernizmowi, sztuce autonomicznej, zlokalizowanej w tzw. humanistycznej, nowożytnej tradycji, sztuce sytuującej się poza historią, w obszarze uniwersalnych praw ducha ludzkiego. Modernizm, rozpoczynający się w epoce renesansu, wypełnił się w pracach Greenberga. Był to ostatni jego akord. Wraz z końcem modernizmu kończy się też „teoria sztuki”, a więc refleksja nad wyizolowaną z rzeczywistości aktywnością człowieka. Postmodernistyczna estetyka nie odwołuje się już do tak pojętej teorii lecz do marksizmu, feminizmu, psychoanalizy i semiotyki. Punktem zwrotnym i zarazem spektakularnym, jest rok 1968, stanowiący moment zasadniczego otwarcia sztuki, zwłaszcza sztuki konceptualnej, na historię. Tu z całą wyrazistością — zdaniem Burgina — rodzi się potrzeba demaskatorskiej funkcji sztuki i odrzucenia jej autonomicznych pozycji. Jednocześnie Burgin dystansuje się — jak to nazywa — wobec postmodernizmu reakcyjnego, klimatu, który towarzyszy przede wszystkim architekturze, budowanego wokół takich pojęć jak: rodzimość, pastisz, historyzm, etc.

Tekst brytyjskiego artysty jest, jak wspominałem, dość typowy. Charakterystyczna wydaje się nie tylko jego postawa, lecz też żonglowanie różnymi, modnymi pojęciami, gdzie psychoanaliza łączy się z marksizmem, a semiotyka z feminizmem, tworząc bardzo swoisty język i stylistykę wypowiedzi. Na przeciwległym biegunie, jeżeli chodzi o intelektualne perspektywy, lecz niejako z tej „samej” strony barykady, w dyskusji o potrzebie „otwarcia sztuki na historię”, sytuuje się książka Brandona Taylora²⁶. Tu mianowicie to

²⁰ Postmodern Culture, ed. H. Foster, London 1985 (pierwotnie praca ukazała się w wydawnictwie Bay Press w 1983 r.).

²¹ Por. O. Dilnot: What is the Post-Modern?, „Art History” 1986, t. 9, nr 2.

²² J.F. Lyotard: La condition postmodern. Rapport sur le savoir, Paris 1979.

²³ C. Dilnot, op. cit.

²⁴ Por. Ch. Harrison: Present Art and British Art, „Artscribe 1985/ 1986, nr 55.

²⁵ V. Durgin: The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity, London 1986.

²⁶ B. Taylor: Modernism, Post-Modernism, Realism. A Critical Perspective for Art, Winchester 1987.

wszystko, z czym solidaryzuje się Burgin i większość postmodernistycznych myślicieli, zostaje zdecydowanie odrzucone, jako tendencja zmierzająca do „redukcji twórczości do tekstu”, „fragmentaryzacji” i „decentralizacji” kultury. Taylor przeciwstawia temu kulturę socjalistyczną. Ciepło pisze o realizmie socjalistycznym, choć nie bierze pod uwagę możliwości jego zaadoptowania w kręgu cywilizacji zachodniej. Ratunku dla tej ostatniej upatruje jednak w samym pojęciu realizmu, odwołując się przy tym do wprowadzonej przez Lukacsa antynomii między realizmem i awangardą.

Problematyka owego „postmodernistycznego oporu”, którego przykładem jest działalność Burgina, w gruncie rzeczy jest jednak znacznie bardziej złożona, niż wydaje się to uczestnikom tego ruchu. Podkreśla się bowiem często powiązania postmodernistycznej świadomości z późnym kapitalizmem. Stąd — nota bene — sprzeciw Taylora wobec postmodernistycznego żargonu i odwołanie się do bardziej jednoznacznego języka. Literatura na ten temat jest ogromna. W samej tylko antologii Fostera, uwikłanej — powtórzmy — w kontestację systemu burżuazyjnego, odnajdujemy te pytania. Fredric Jameson, odwołując się przede wszystkim do Lacana, definiuje postmodernizm przez pojęcie schizofrenii i pastiszu²⁷. To pierwsze oznacza rozbicie stosunku między znaczącym a znaczoną, między dziełem a światem zewnętrznym; innymi słowy to utrata kontaktu z rzeczywistością i zagubienie ciągłości wypowiedzi. Pastisz z kolei, o czym już była mowa, oznacza „ahistoryczne widzenie historii”, spojrzenie na rzeczywistość historyczną przez stereotypy i popularne obrazy, mody „retro” i „nostalgię”. Oczywiście — dodaje autor — te elementy widoczne były też w modernizmie. Zostały teraz jednak „przestrukturalizowane”. Utrata kontaktu z rzeczywistością, charakterystyczna dla społeczeństwa konsumpcyjnego, jest groźna. Może bowiem prowadzić — co przyznaje też Foster w cytowanym artykule z „New German Critique” — do tego samego niebezpieczeństwa, z jakim wiązany jest tzw. postmodernizm neokonserwatywny: do rozbicia podmiotu i świadomości historycznej ciągłości, do reifikacji i fragmentaryzacji kultury późnego kapitalizmu.

O uwikłaniach sztuki współczesnej w hierarchie wartości społeczeństwa konsumpcyjnego dość obszernie i przede wszystkim konkretnie pisze Suzi Gablik²⁸. Rysuje ona szeroki i gruntowny obraz komercjalizacji i biurokratyzacji kultury artystycznej. Jednym z bardzo istotnych elementów jej analizy jest obserwacja ilościowego wzrostu działających artystów. Pewnego rodzaju „umasowienie” twórczości. Cytowany przez autorkę Marcel Duchamp zapytany swego czasu ilu — jego zdaniem — znajduje się w Ameryce nowoczesnych artystów, odpowiedział: „może dziesięciu w Nowym Jorku i dwóch w New Jersey”. Obecnie, tj. na początku lat osiemdziesiątych, mówi się o czterestu tysiącach afiliowanych przy nowojorskich galeriach, a o około stu tysiącach działających w całym mieście. Ivan Karp ponadto zauważa, że tygodniowo ogląda prace około stu nieznanym sobie ludzi, których później także już nie spotyka. Ilość dealerów także jest olbrzymia. Kiedyś, w latach pięćdziesiątych — mówi cytowany przez Gablik Robert Mangold — można było w Nowym Jorku obejść wszystkie wernisaże, które odbywały się zwyczajowo we wtorki wieczorem. Obecnie samo zliczenie pracujących w mieście galerii stwarza spore kłopoty. Ta ilość — konkluduje Gablik — nie przechodzi w jakość. Co więcej, masowe uprawianie sztuki prowadzi do wytwarzania masowych standardów i eliminacji twórczych indywidualności.

Suzi Gablik zauważa zatem bardzo ciekawy paradoks. Absolutna wolność tworzenia, swoista — jak twierdzi — tyrania wolności, deklarowany pluralizm wartości artystycznych wraz z upowszechnieniem na skalę masową uprawiania sztuki, owocuje masowym

²⁷ F. Jameson, *Postmodernism and Consumer Society*, w: *Postmodern Culture*, op. cit., s. 111-125.

²⁸ S. Gablik: *Has Modernism Failed?*, London 1986.

stereotypem. Zburzenie granic w sztuce pozornie tylko otworzyło drogę indywidualnościom. W gruncie rzeczy zunifikowało współczesną kulturę artystyczną. Zagubiło też systemy wartościowania. Swoisty „strach przed przedmiotem” zauważył już Herald Rosenberg. Polega on na braku sprecyzowanych kryteriów oceny dzieł sztuki. Obecnie — zdaniem autorki — tendencja ta sięga szczytu.

Gablik wskazuje też źródła takiego zagubienia wartości. Jest nim profesjonalizacja kultury. Profesjonalista traci poczucie odpowiedzialności przed społeczeństwem, nie angażuje się w kluczowe dla społeczeństwa problemy, jedynie w własną profesję. Czuje się odpowiedzialny wyłącznie przed opinią swego zawodowego środowiska, które osądza go wedle kryteriów fachowości, nie zaś moralności. Profesjonalizm eliminuje więc moralne posłanie sztuki. Są naturalnie jeszcze przykłady „twórców charyzmatycznych”, stawiających przede wszystkim etyczne, a nie zawodowe wartości, w pełni odpowiedzialnych za swą sztukę przed światem ludzi, a nie „światem artystycznym”. Pada tu nazwisko Solżenicyna (zaś spoza środowiska artystycznego, jako przykład charyzmatycznego człowieka współczesności autorka amerykańska wymienia Kardynała Stefana Wyszyńskiego). Na ogół jednak w społeczeństwie funkcjonującym według „organizacyjnego imperatywu”, w społeczeństwie biurokratycznym, pragnącym bezpieczeństwa, słowem w społeczeństwie późnego kapitalizmu, artysta odrzuca charyzmę na rzecz profesji. Odrzuca zresztą nie tylko charyzmę lecz jakąkolwiek transcendencję dzieła, koncentrując swą uwagę wyłącznie na przedmiocie. Sztuka, która tłumaczy się tylko zawodowymi funkcjami, traci kontakt z rzeczywistością i „nie wiadomo czym jest oraz czemu i komu służy”, konkluduje autorka.

Czy są wyjścia z tej sytuacji? Nie jest nim — mówi Gablik — trywialna symbolika neoekspresjonizmu. Nowe malarstwo znajduje się w samym centrum kapitalistycznego rynku, ulega tym samym alienacjom, co twórczość modernistów. Konieczne natomiast wydaje się przywrócenie treści dziełu sztuki. Skoro zniknęły ograniczenia w stosunku do konwencji artystycznych, nie jest już ważne jak się mówi, lecz co się mówi. Język przestał już być treścią sztuki. W związku z tym — dodaje — należy przywrócić szacunek do tradycji i nałożyć swoistego rodzaju ograniczenia. Hasło „wszystko ujdzie” okazało się wątpliwym motorem twórczości artystycznej, przyczyną destrukcji sztuki. W przyjęciu zasady, że „nie wszystko uchodzi”, tkwi być może ratunek kultury artystycznej. Nie chodzi o to, aby odrzucić nowoczesność. Nie jest to zresztą możliwe. Należy ją raczej wykorzystać. Suzi Gablik podaje przykłady takiej drogi, swoistej syntezy tradycji i nowoczesności, a także odpowiedzialności i charyzmy. Wymienia tu nazwiska Josepha Beuys'a i Anselma Kiefera.

Niniejsze omówienie rozpocząłem od porównania pojęć „postmodernizm” i „awangardy”. Trzeba teraz powiedzieć, że często problematyka postmodernizmu wpisywana jest w kategorię awangardy. Nakładanie się tych terminów w wielu przypadkach bywa mechaniczne. Przykładem tego ostatniego może być artykuł Jencksa „Postawangarda”²⁹. Dzieje awangardy autor dzieli na cztery etapy: awangardę heroiczną, usytuowaną w wieku XIX, awangardę purystyczną, czyli ruchy artystyczne początku XX wieku, awangardę radykalną, stawiającą znak równości między życiem i sztuką, czego początkiem — jego zdaniem — jest ruch dada, oraz rzezoną postawangardę, łączoną z postmodernistyczną świadomością. Píše, że jeżeli dawna awangarda funkcjonowała w oparciu o — jak to nazywa — „stary testament”, a więc Marksa, Freuda i Einsteina, współczesne ruchy artystyczne są wyznawcami „nowego testamentu”: Lévi—Straussa, Chomsky'ego, Foucault'a. Nie są już one sensu stricto „awangardą”, nie walczą bowiem w pierwszym

²⁹ Ch. Jencks: *The Post-Avant-Garde, „...Art and Design...”: The Post-Avant-Garde. Painting in the Eighties*, London 1987.

szeregu. W ogóle o nic nie walczą. Są wszędzie i nigdzie. Nie zmierzają do jakiegoś konkretnego celu. Nie są przede wszystkim elitarne; raczej egalitarne.

Howard Fox z kolei, autor głośnej w Stanach Zjednoczonych wystawy „The Avant-Garde in the Eighties” (LACMA), zauważa, że „postawangarda” w przeciwieństwie do awangardy klasycznej nie dąży do redukcji, raczej do rozbudowania³⁰. Tak jak awangarda klasyczna była analityczna, tak obecna jest syntetyczna. Ta pierwsza ograniczała się do siebie, do własnego dzieła, szukała „czystej istoty”, stąd jej spiritualizm; ta druga zaś jest otwarta i wielosymboliczna. Zmienia też stosunek do publiczności. Nie kieruje swych prac do odbiorcy wyimaginowanego, lecz konkretnego, żyjącego „tu i teraz”, uwzględniając jego kulturowe tradycje i uwikłania.

Fox, choć mało precyzyjnie, stawia jednak jak sądzę kluczowe pytanie dla współczesnej kultury artystycznej. Pyta mianowicie o jej stosunek do tradycji awangardy. Znacznie bardziej dokładnie natomiast zagadnienie to referuje Peter Bürger³¹. Przede wszystkim — słusznie chyba — podkreśla, że słowo „postmodernizm” oznacza raczej potrzebę określenia współczesności przez jakiś wyraźny przełom, niż ten przełom sam w sobie. Stąd więc płynnie nieostrość tego pojęcia. W owej potrzebie kryje się jednakże nowy stosunek do sztuki i społeczeństwa, polegający na rewizji dotychczasowej — modernistycznej — historii sztuki. Ten dystans nie oznacza jednak — zdaniem Bürgera — odrzucenia modernizmu, czy też awangardy, w całości. Odrzuca się jedynie modernizm lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, sztukę nastawioną na dzieło, czystą sztukę, oddzieloną od życia, „wtajemniczoną”, „autonomiczną”. Ta wersja modernizmu (przypomnijmy: absolutyzowana przez badaczy anglosaskich) ma charakter antyawangardowy, jeżeli odniesie się to ostatnie pojęcie do ruchów artystycznych pierwszych dwudziestu pięciu lat XX wieku, gdzie problem uczestnictwa dzieła w życiu stawiany był bardzo wyraźnie. Jeżeli zatem twórczość współczesna odrzuca modernizm identyfikowany z autonomią dzieła, to — i tu tkwi istota artykułu Bürgera — odwołuje się jednocześnie do klasycznej awangardy, do praktyki osadzania sztuki w rzeczywistości, odrzucania czystości na rzecz tworzenia, zabawy i swobody. Cytowanie przeszłości i teraźniejszości, uprawiane przez współczesnych artystów, dokonywane jest w tej samej — jak niegdyś awangarda a później pop-art — ludzkiej optyce. Różnice jednak i tu są wyraźne. Dotyczą wyeliminowania awangardowych utopii.

Nie można bagatelizować głosu Bürgera. Trzeba jednak podkreślić, że jest to różnica zasadnicza. Czym bowiem jest awangarda bez owych utopii? To one przecież stanowią o jej tożsamości. Poza tym nie można oprzeć się wrażeniu, że Bürger dokonuje uogólnienia na podstawie jednego tylko bieguna awangardy, ruchu dada i postaw do niego zbliżonych, które — zauważmy — także operowały swoiście pojętą utopią. W dodatku tak ogólnie ujęty problem, jak „radość tworzenia”, nie ogranicza się bynajmniej do awangardy. Powołać tu przede wszystkim wypada tradycję ironii romantycznej.

Dyskusja z Bürgerem i innymi autorami, musi zasadniczo rozpocząć się od konstatacji owego postmodernistycznego klimatu i pojawiającej się w jego obszarze twórczości artystycznej. Trudności jednak pojawiają się już w punkcie wyjścia takiej dyskusji. Sa to trudności o charakterze metodycznym. Trudno bowiem sformułować metodę, przy pomocy której można by dokonać przekonywujących i precyzyjnych uogólnień współczesnej kultury artystycznej. Brak dystansu i rozproszenie materiału utrudnia, czy wręcz w chwili obecnej uniemożliwia, dokonanie takiej konstatacji. Nie znaczy to naturalnie, że takie próby nie są czynione. Takim przykładem, niezależnie od gwałtownych polemik, mogą być ostatnie Documenta w Kassel (1987). Dyskusje jakie towarzyszyły tej wystawie

³⁰ H. Fox: *The Avant-Garde in the Eighties*, Los Angeles 1987. Artykuł autora przedrukowany z pewnymi skrótami w: „...Art and Design...”, op. cit.

³¹ P. Bürger, *Im Schatten von Joseph Beuys*, „...Kunstforum...” 1987, nr 90.

krążyły nieustannie wokół pojęcia postmodernizmu, przy czym ich wydźwięk był przeważnie krytyczny wobec organizatorów ekspozycji³². Wskazywano na jałowość i jednostajność tej sztuki, jej powierzchowność, płaskość i nudę. Podkreślano małą ilość ambitnych realizacji, a dużo blichtru i błyskotliwych, żeby nie powiedzieć połykliwych, sztuczek.

Nie sposób zakwestionować zarzutu o powiązaniu tej sztuki (a tym bardziej instytucji w Kassel) sytuowanej w kontekście postmodernistycznych dyskusji, z establishmentem. W efekcie więc, jeżeli przyjąć, choć nie bez zastrzeżeń, że Documenta 8 stanowią reprezentatywny obraz twórczości lat osiemdziesiątych, optyka Bürgera nie wydaje się uzasadniona. Owa „radość tworzenia”, o której pisze niemiecki badacz, nie jest szczerą. Nie ma tu, powoływanej przez niego, charakterystycznej dla początku XX wieku spontaniczności i — zwłaszcza — bezinteresowności. Nawiązanie więc do awangardy, a w zasadzie do jednego z jej skrzydeł, wydaje się dość powierzchowne; zaskakuje raczej niż ujawnia miejsce sztuki współczesnej (tj. postmodernistycznej kultury artystycznej) w historii XX wieku. Bliższa prawdy zdaje się być Suzi Gablik opisująca tę kulturę w kategoriach instytucjonalizacji i biurokratyzacji. Tam, gdzie Bürger dopatruje się „radości tworzenia”, ona widzi finansową hierarchię wartości. Co więcej, jej wołanie o charyzmatycznego artystę nie wywołuje w środowisku artystycznym większego wrażenia. Przynajmniej wielkie ekspozycje sztuki lat osiemdziesiątych takiego śladu nie odnotowują. Obraz postmodernistycznej kultury artystycznej, bez względu na ilość wypowiedianych słów, misternie konstruowanych metod krytyczno-artystycznych, zawyłych stylistyk, pompatycznych retoryk i modnego żargonu, przypomina bardziej — jak zauważył cytowany wcześniej John Elderfield — „sklepik z pamiątkami”, niż manifestację wielkiej awangardy.

W tym „sklepiku” widać nie tylko postmodernistycznych neokonserwatystów, lecz też tych, którzy uważają, iż stanowią opozycję wobec status quo. „Sklepik” uniformizuje. Jeżeli podejmuje się w nim wyprzedaży swych dzieł kontestator, siłą miejsca stają się one towarem, a nie posłaniem. Stąd niejasność pozycji postmodernistycznych opozycjonistów, a więc takich artystów jak Barbara Krüger, których prace wieszane na ścianach Fridericianum są bardziej apologią późnego kapitalizmu, niż jego krytyką. Prawdziwa kontestacja może funkcjonować jedynie poza „sklepem”, na tłumnej ulicy, czy — być może paradoksalnie — w zaciszu pracowni. Może być jedynie na zewnątrz obowiązującego systemu instytucjonalnego i modnych paradygmatów intelektualnych. Musi być konsekwentna i — jakby powiedział Ad Reinhardt — bezkompromisowa. Można się zgodzić z opinią Petera Bürgera, że pojęcie „postmodernizmu” to coś więcej niż moda, legitymacja na rynku idei; to pragnienie przełomu. Prawdziwy jednak przełom, jeśli się dokona, będzie miał swe źródła gdzie indziej. Przykłady sztuki charakteryzowanej w kategoriach postmodernizmu, biorąc pod uwagę choćby przytaczane Documenta 8, przekonują, iż nie stąd wieje oczekiwany wiatr. (1988)

PIOTR PIOTROWSKI

ON THE POST-MODERN DEBATE

SUMMARY

In this article I try to present many tensions, contradictions, and — even — confusions, connected with the wide-spread discussion on *Post-Modernism*. The most general problem is that such a discussion is involved very often in the numerous art streams labeled as a *Post*, additionally in the different

³² Por. bloki wypowiedzi krytyków na temat ekspozycji m.in. w: „Artforum”, October 1987; „Flash Art” 1987, nr 136; „Kunstforum” 1987, nr 90.

kinds of creativity (visual arts, architecture, literature, etc.). In this perspective there is not quite clear, what does *Modernism* mean? If, however, we are investigating an Anglo-Saxon art criticism, where this notion is the most popular, we can say that *Modernism* means artistic culture embodied in the writings of Clement Greenberg. Many contemporary authors, have been influenced by French philosophers (Boudrillard, Derrida, Foucault, Lyotard), oppose their analytical methods to this tradition, the Greenbergian tradition of the evaluation of art (e.g. Krauss). But, there is still an open question: „whether *Post-Modernism* is the continuity of *Modernism* or the interruption,” and „what is the relationship between *post-modern* art and the *avant-garde*” (see Burger). The next problem is the opposition between *Post-Modernism* understood as a „reactionary” and — on the other hand — as a „resistance” (Foster). The last one, however, is also deeply involved in the several contradiction of late capitalism. Finally, some critics reject entirely *Post-Modern* culture (includes art and art criticism drawing upon French *post-structuralism*), contrasting it with „socialist” culture, i.e. „socialist realism” (Taylor). In this context, there is a very interesting question to follow the discussion describing contemporary art as post-modern art in terms of — on the one hand — „bureaucratization”, „institutionalization,” or — on the other — „the tyranny of Freedom” (Gablik). The last exhibition *Documenta 8*, as most of the reviewers pointed out, seems to confirm such a criticism. Many *post-modern* art works, which could be identified, according to Foster, as a „post-modern resistance” (e.g. Barbara Krüger's), are a part of a big art-market, a part of the social structures of late capitalism.

