

Piotr Jan Przybysz

Sztuka postmodernistyczna w Ameryce

Sztuka i Filozofia 13, 198-202

1997

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Piotr Jan Przybysz

SZTUKA POSTMODERNISTYCZNA W AMERYCE

Piotr Piotrowski, *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Wydawnictwo „Obserwator”, Poznań 1996, 163 s.

Nakładem Wydawnictwa „Obserwator” ukazała się książka, zasługująca na szczególną uwagę. Jest to interesująca próba rekonstrukcji przebiegu procesu tworzenia się amerykańskiej sztuki postmodernistycznej, jej historycznej genezy i społecznego umocowania. Książka składa się z dziewięciu rozdziałów: „Marcel Duchamp i Ameryka” (s. 7–26), „Awangarda i modernizm” (s. 27–48), „SoHo” (s. 49–56), „Lata kontestacji” (s. 57–72), „Postmodernizm oporu” (s. 73–95), „Moralność Inc.” (s. 96–111), „Bluźnierca” (s. 112–124), „Bad girls i good guy” (s. 125–133). Tak wyodrębnione całości, w sposób logiczny, łączą się w dwa zasadnicze bloki problemowe. Pierwszy – od rozdziału 1. do rozdziału 4. – prezentuje przyczyny sprawcze amerykańskiego postmodernizmu, drugi zaś przedstawia postmodernistyczne zjawiska artystyczne i ich społeczno-polityczny kontekst.

Rozdział „Marcel Duchamp i Ameryka” wyjaśnia przyczyny zadowolenia się tego francuskiego artysty na Nowym Kontynencie. Piotrowski wskazuje na bujne życie artystyczne Nowego Jorku, w przeciwieństwie do atmosfery Paryża, przygniecionej trudami pierwszej wojny światowej. Nowy Jork gościł wówczas m.in.: Francisca Picabię, Alberta Gleizera i Jana Crotti – twórców Amerykańskiego Towarzystwa Niezależnych Artystów, które to Towarzystwo odrzuciło w 1917 roku słynną *Fontannę* Duchampa. Ameryka to zmaterializowana utopia dla Europejczyka (Piotrowski powtarza tę tezę za Jeanem Baudrillardem), gdzie życie toczy się poza historią, gdzie konceptualizacja ma rację bytu tylko wówczas, gdy jest materializowana, gdzie istnieje wiara w fakty i tworzy się wolność, a nie ideologię wolności. Ta kultura, „która jest banalna i wulgarna, za to autentyczna, prawdziwa i powszechna, przede wszystkim zaś nowoczesna” (s. 12), stworzyła sprzyjającą atmosferę dla działań

Duchampa. Recepcja jego twórczości – jak wskazuje Piotrowski – nastąpiła dopiero w drugiej połowie lat pięćdziesiątych i na początku lat sześćdziesiątych. Autor przyjmuje tę cezurę za „granicę współczesności”, którą uzasadniają takie fakty, jak: francuski nowy realizm, włoska „arte povere”, amerykański neodadaizm i sztuka „assemblage’u”, anglosaski „pop-art”, „happening” i nieco późniejszy „fluxus”. Do elementów kształtujących ten przełom Piotrowski zalicza: odrzucenie malarstwa „informelu” i „action painting” oraz zakwestionowanie ich filozofii – dekonstrukcja; odrzucenie malarskiego „gestu” jako personalistycznej i uniwersalistycznej istoty sztuki; odrzucenie malarstwa jako kulturotwórczej materii dzieła oraz zakwestionowanie elitarnej pozycji sztuki. Zaś celem „nowej” sztuki jest: „poznanie powszechnej kultury ówczesnego świata, kultury dnia codziennego, «naturalnego» środowiska współczesnego społeczeństwa” (s. 17). Z tego wyprowadza Piotrowski cel, do którego twórca powinien dążyć: ma on polegać na demityzacji upodmiotowionego przedmiotu.

Koniec lat pięćdziesiątych i początek lat sześćdziesiątych to okres, gdy zaczęto odwoływać się do elementów twórczości Duchampa, takich jak: elementy krytyczne, antypikturalne i „przedmiotowe”. Twórczość ta mogła stać się tak popularna, gdyż – jak pisze Piotrowski – Duchamp, nie będąc Amerykaninem, odkrył dla tej kultury jej charakterystyczne cechy: wartość w tradycji pozamuzealnej, wagę przedmiotu jako kultury, w opozycji do idei przedmiotu tworzącej kulturę, oraz materialność przedmiotu jako cechę wyprzedzającą pojęcie – kreującą to pojęcie (s. 26).

Rozdział „Awangarda i modernizm” prezentuje tezę, iż recepcja awangardowych wartości przez sztukę amerykańską nastąpiła dopiero wtedy, gdy modernizm cieszył się powszechnym i niekwestionowanym uznaniem na Nowym Kontynencie (w końcu lat pięćdziesiątych), i obszarem tej recepcji stał się postmodernizm. Dla instytucjonalizacji amerykańskiego modernizmu – jak wskazuje Piotrowski – decydujące znaczenie miał upadek Paryża 14 czerwca 1940 r. Exodus europejskiego centrum świata artystycznego spowodował napływ uciekinierów do Nowego Jorku, m.in. Peggy Guggenheim, która przywożąc ze sobą grupę artystów wraz z ich dziełami, założyła w 1942 r. galerię *Art of This Century*. Powyższe fakty – według Piotrowskiego – stworzyły podstawę do wyartykułowania, w latach czterdziestych, założeń ekspresjonizmu abstrakcyjnego, który poprzez swe cechy konstytutywne, takie jak indywidualizm, wolność i uniwersalizm (ze szczególną manifestacją apolityczności), mógł zachwiać europejską dominacją w kulturze. Te potencjalne możliwości doprowadziły do

funkcjonalnego zbliżenia środowiska artystycznego i politycznego. Zrozumienie – jak pisze Piotrowski – przez polityczny establishment propagandowej funkcji sztuki i możliwości wyrażania poprzez nią „amerykańskiego ducha” i „the American way of life”, zdecydowały o kolejnym etapie jej instytucjonalizacji. Stała się ona „elementem politycznej strategii zmierzającej do światowej supremacji Ameryki” (s. 46). Nie dziwi w związku z tym – o czym pisze Piotrowski – Greendbergowska kampania przeciwko totalitaryzmowi i wulgarności, egzemplifikowanych przez kicz i socrealizm. Istotnym elementem tego rozumowania jest przekonanie o powstaniu amerykańskiego postmodernizmu z krytyki idei modernistycznych – ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Terenem zaś przyswajającym i akceptowanym stała się awangarda europejska, a szczególnie berliński dadaizm. Interwał kilkudziesięciu lat, pomiędzy europejską a amerykańską awangardą, został zniesiony poprzez rekuperację idei awangardy za pośrednictwem amerykańskiego postmodernizmu.

W rozdziale „SoHo”, czyli „South of Houston”, Piotrowski kontynuuje zagadnienie instytucjonalizacji sztuki amerykańskiej, analizując jej komercjalizację. Wszystko w tym świecie sztuki jest podporządkowane kategorycznemu imperatywowi zysku. Artysta produkuje towar, który powinien spełnić życzenia dealerów i właścicieli galerii. Ci ostatni odpowiadają za marketing: opłacają krytyków, którzy piszą artykuły analityczne lub wręcz anonsują ekspozycję; nakłaniają kuratorów muzealnych do zakupów; kreują nowe tendencje, które jako mody na określone towary lub na określone style przynoszą krociowe zyski.

Rozdział „Lata kontestacji” prezentuje reakcję środowiska artystycznego na wszechogarniającą komercjalizację sztuki i jej upolitycznienie. Piotrowski wskazuje na dwa zjawiska: kontestację – upolitycznienie sztuki przez artystę, i na *performance* – tworzenie sztuki niesprzedajnej. Celem upolitycznienia sztuki przez artystę jest: „uczynienie (...) sztuki odpornej na instrumentalizację establishmentu, z drugiej zaś strony uczynienie z niej instrumentu walki z establishmentem” (s. 59). Kontynuacją tego nurtu jest *postmodernizm oporu*, który Autor prezentuje w następnym rozdziale. Dla wyjaśnienia tego pojęcia posługuje się definicją H. Fostera: „Postmodernizm oporu (...) określa siebie jako praktykę przeciwną nie tylko oficjalnej kulturze modernizmu, lecz również «fałszywej normatywności» reakcyjnego postmodernizmu (...), postmodernizm oporu rozumiany jest jako krytyczna dekonstrukcja tradycji” (s. 73). Wśród artystów tego nurtu Piotrowski wymienia: Barbarę Kruger – analiza języka mass me-

diów, Krzysztofa Wodiczkę – dekonstrukcja struktur współczesnej kultury, i Jenny Holzer – napisy, zdania. W warstwie teoretycznej tego nurtu Autor zwraca uwagę na tezę Burgina, głoszącą, iż sztuka postmodernistyczna zrodziła się z potrzeby twórczości demaskatorskiej, demystyfikatorskiej i krytycznej, z konieczności porzucenia autonomicznego obszaru i „otworzenia się na historię” (s. 74).

Przyczyną tych zachowań artystycznych jest – zdaniem Piotrowskiego – funkcjonowanie twórców w „świecie zrodzonym z kryzysu logocentrycznej tradycji” (s. 74). Narzędziem oglądu tej rzeczywistości może być teoria dekonstrukcji Jacques’a Derridy i metoda demystyfikacji władzy Michela Foucaulta, oraz koncepcja hiperrzeczywistości Jeana Baudrillarda. Piotrowski wykorzystuje te teorie, w dalszej części książki, do poszukiwania sensów i znaczeń sztuki współczesnej.

„Moralność Inc.” – to rozdział poświęcony na udowodnienie tezy, iż sztuka współczesna była i jest cenzurowana od *Fontanny* Marcela Duchampa poczynając, poprzez *Diego Rivery Portret Ameryki* (1933 r.), *Victora Arnautoffa Życie miasta* (1934 r.) oraz przez erę maccartyzmu do czasów nam współczesnych. Dzisiaj sztukę cenzurują interesy korporacji przemysłowo-finansowych. Piotrowski śledzi ten proces na przykładzie działań korporacji Philip Morris’a, której prezes wyraża to bezpośrednio: „głównym powodem naszego zainteresowania sztuką jest nasz własny interes” (s. 111). Tak więc cenzura jest wyrazem partykularnych interesów grup społecznych, politycznych, instytucji państwa, czy korporacji przemysłowo-finansowych. Piotrowski nie bez powodu prezentuje twórczość „niecenzuralną” Roberta Mapplethorpe’a, Andresa Serrano, Richarda Serry, C. Scheemana i Roberta Morrisa. W świecie, gdzie „wszystko jest dopuszczalne”, sztuka ta narusza interesy korporacji przemysłowo-finansowych, i dzięki temu – jak pisze Piotrowski – „może znów dotyczyć kwestii fundamentalnej, od której rozpoczęła się cała historia sztuki nowoczesnej – kwestii wolności” (s. 111).

Jednym ze sposobów przekraczania cenzuralności jest bluźnierstwo. Tak zatytułowany jest kolejny rozdział książki. Teza sformułowana przez Autora głosi, iż konwencja przedstawień ikonograficznych jest atakowana wówczas, gdy „pojawia się nowy dyskurs, krytyczny wobec poprzedniego, budowany przez nową wizję świata” (s. 112). Można naruszyć konwencję przedstawienia (np. u Caravaggia – brudne stopy i pospolite twarze świętych) lub naruszyć konwencję dyskursu (np. A. Serrano *Piss Christ*, 1987 r.). Polega to – jak wyjaśnia Piotrowski – na „poruszaniu się Serrano w sferze nazywanej przez Baudrillarda hiperrzeczywistością, symulacją

trzeciego rządu” (s. 114). Sensem tych działań jest dotarcie do istoty kondycji człowieka, ciągle poszukiwanie odpowiedzi na pytanie: „Jakie drogi przywiodły nas do poczucia winy wobec naszej płci? I do cywilizacji na tyle osobliwej, że sama się przyznaje do długiego i wciąż trwającego grzeszenia przeciwko płci nadużywaniem władzy?” (M. Foucault, *Historia seksualności*, Warszawa 1995, s. 18).

„Sławny artysta Ameryki” to rozdział prezentujący Andy Warhola. Za Jeanem Baudrillardem Piotrowski formułuje tezę, iż: „Ameryka jest spełnieniem europejskich utopii” (s. 126), lecz czymże jest spełnienie utopii, jak nie obdarciem rzeczywistości z nadziei i z krytycznego jej osądu? Tym spełnieniem utopii jest postać Andy Warhola – producenta przedmiotów. Charakteryzuje się on – jak pisze Piotrowski – nie wielkością „duchowego kapłana” – ale wielkością „błyskotliwego gwiazdora”, nie tworzeniem dzieła dzięki ludzkiemu geniuszowi, ale dzięki sprawności perfekcyjnej maszyny, nie „wielkością”, ale sławą. Sam Warhol mówi: „Sztuka to business, wielka sztuka to wielki business” (s. 129).

Rozdział ostatni: „Bad girls i good guy”, wprowadza nas w obszar postmodernistycznej dyskusji wokół feminizmu, seksualności, pornografii i władzy. Autor zamyka tak pomyślaną całość prezentacją związków tej problematyki z twórczością Marcela Duchampa.

Moim zdaniem, Piotr Piotrowski w sposób interesujący wpisał się we współczesną dyskusję nad postmodernizmem – ponowoczesnością. Książka – notatnik, prezentuje logicznie przeprowadzoną genezę zjawiska, określanego mianem amerykańskiej sztuki postmodernistycznej. Walorem tej publikacji jest prezentacja faktów artystycznych na tle społeczno-politycznego kontekstu, i dzięki temu ta płatanina zjawisk i wydarzeń tworzy racjonalny obraz.

Wypada zwrócić uwagę na przypisy zamieszczone na końcu publikacji. Dla czytelnika, interesującego się amerykańską sztuką współczesną i jej recepcją, stanowią one wartościowe źródło możliwych tropów i samodzielnych poszukiwań. Jakość niektórych zdjęć prezentowanych w książce jest, niestety, bardzo słaba. Może to zamierzony zabieg Wydawcy?