

Anna Jamroziakowa

Artystyczna tożsamość dzieła a problem metanarracji w sztuce postmodernistycznej

Sztuka i Filozofia 4, 133-145

1991

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.

Anna Jamroziakowa

ARTYSTYCZNA TOŻSAMOŚĆ DZIELA A PROBLEM METANARRACJI W SZTUCE POSTMODERNISTYCZNEJ

Czy pojęcie „postmodernizm”, jakim z upodobaniem posługuje się refleksja estetyczna poświęcona sztuce najnowszej, a przede wszystkim współczesna krytyka artystyczna, jest kategorią niedeskryptywną? Wydaje się, że jest to — w każdym razie — termin o walorach kognitywnych, skoro i badacze architektury, i malarstwa, i fotografii artystycznej, i literatury współczesnej określają tak liczące się realizacje, a nawet całe istotne — dla współczesnej praktyki artystycznej — zespoły obiektów. Jaki sens poznawczy kryje się w ładunku znaczeniowym i emocjonalnym pojęcia „postmodernizm”?

Sądzę, że zarówno twórcy jak i badacze i interpretatorzy sztuki wyrażają tym terminem *zmianę samego sposobu myślenia*, sięgającą głębiej niż wszystkie dotychczasowe — awangardowe „izmy”, wraz z konceptualizmem, który miał być zaprzeczeniem sztuki i pojawił się jako antyszuka, w obszarze refleksji antyestetyki. Kategoria „postmodernizmu” — zauważmy — określająca dane (tj. wyróżnione z uwagi na postmodernistyczność) obiekty, nie odnosi się do ich stylistycznych kwalifikacji, do poszukiwań artystycznych jako znamion sztuki właściwych awangardzie. Nie dotyczy w ogóle stylistycznych wyróżników i ich językowych symptomów w dziele. Najczęściej, przeciż, nie mówi się o stylu, który dla odbiorcy nadbudowywałby się nad językowymi (artystycznymi czy nawet antyartystycznymi) kwalifikacjami dzieła.

Kategorie stylistyczne są do tego stopnia *niewyróżniające*, że albo przywołuje się ich nieskończenie wiele i mają one charakter heterogeniczny¹, np. swoboda kompozycyjna, brak rygorów w układzie przestrzeni w sztukach wizualnych i architekturze, wykorzystywanie symboliki kulturowo różnorodnej, ekspresja prywatnego gustu, nobilitacja trywialności, zamiłowanie do swojskich cnót

¹ Do wielości niejednorodnych kategorii odwołuje się np. Ch. Jencks, gdy pisze o postmodernistycznej architekturze: *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987 oraz o architekturze, rzeźbie i malarstwie: *Die Postmoderne. Der neue Klassicismus in Kunst und Architektur*. Clett-Cotta Stuttgart 1987; podobnie A. Blanch zajmujący się powieścią postmodernistyczną: *Kilka uwag o powieści postmodernistycznej* — tekst wygłoszony na sympozjum poświęconym powieści współczesnej w Bratysławie. „Twórczość” 1988, nr 5; także A. S. Godeau analizując fenomen postmodernistycznej fotografii: *Wygrać mimo zmiany reguł. Fotografia artystyczna i postmodernizm*. „Obscura” 1987, (51), 1 i W. Bachauer pisząc o postmodernistycznych tendencjach w muzyce: *Postmoderne oder die Kampf und die Zukunft*. Frankfurt 1987.

i lokalnych tradycji — albo też intuicyjnie akceptuje się jakąś generalizującą wypowiedź, włączającą dany wytwór do postmodernizmu. Oglądając obrazy nowych generacji malarzy niemieckich czy włoskich zdobywających pozycję w nowojorskim handlu sztuką, albo też kilkudziesięciometrowe, umieszczone nie tylko wertykalnie, ale i horyzontalnie, np. na posadzce, malowidła Jerzego Kopcia, znane z „Interartu” i przesłaniające (jak opony) elewacje reprezentacyjnych miejskich budynków w czasie Międzynarodowych Targów Poznańskich, zdajemy sobie sprawę, że oto nie mamy już do czynienia z osadzonymi w nobilitującym je kontekście artystycznym, zindywidualizowanymi wizjami artystycznymi, których przesłanie nawiązuje do mentalistycznych perypetii elity intelektualnej kilkudziesięciu ostatnich lat, czy nawet kilku stuleci.

Czy istnieje więc jakiś wspólny, dla obiektów określanych mianem „postmodernistyczne”, styl wypowiedzi językowej, który by pozwalał wiązać specyfikę ich struktur, specyfikę tego, co nazywamy artykulacją artystyczną z założeniami artystycznymi (albo antyartystycznymi) realizowanymi — wszakże — jakoś intersubiektywnie? Nie pytam — rzecz jasna — o świadomą werbalizację tych założeń w programach, manifestach czy doktrynach, jakie towarzyszyły właśnie kolejnym rewolucjom artystycznym awangardy. Nie jest moim celem powątpiewanie w kondycję intelektualną postmodernizmu, jako samoświadomości co do wyznaczników stylistycznych, kształtujących artystyczną wizję świata (choćby de facto istniejącego szczerkowo, np. tylko jako schemat). Rzecz w tym, że postmodernizm w ogóle uchyla problem metaartystycznej legitymizacji, przyporządkowania do reguł i zasad, które wyznaczają obszar stylistycznej „jakości”. Wszak właśnie postmodernizm odpowiada za odejście od reguł i wszelkich „tabu artystycznych” oraz zakazów, które były obowiązujące dla twórczości awangardowej, jak choćby dyktat nowości, postępu, zindywidualizowania, epatowania oryginalnością, a przede wszystkim wysoki stopień uteoretycznienia, zarówno architektury i malarstwa od czasów „Esprit Nouveau” i Bauhausu, czy tak ekspansywnego w „nowoczesności” wzornictwa artystycznego, czerpiącego z idei funkcjonalizmu i awangardowej muzyki od czasów dodekafonii.

Strategia awangardowej sztuki uznającej prymat czynnika intelektualnego została zakwestionowana nie przez proste zaprzeczenie, lecz zupełne *rozpłynięcie się całego problemu racjonalności*. Precyzyjne uzasadnienia dla „prawdy” sztuki awangardowej, motywujące nie tylko jej artystyczne formuły (żeby nie powiedzieć — stereotypy), lecz także obiektywność jej wizji świata, uległy dyspersji — charakterystycznemu rozproszeniu i zróżnicowaniu; można powiedzieć, że się rozsypały. Niewyszukane technicznie, angażujące minimum artystycznego rzemiosła obrazy z kręgu „Neue Wilde”, czy twórczość „dzikich”, niejednokrotnie nie będąca niczym więcej niż repliką ekspresjonizmu, sztuki informel, albo taszyzmu, po prostu pozbawione są stylu — piętna zindywidualizowanej jakościowo formy. Kiedy oglądamy wielkie pokoleniowe wystawy młodego malarstwa, w halach sportowych lub fabrycznych, w halach targowych, nie nastawiamy się na przeżycie estetyczne, kontemplację, czy w ogóle kontakt duchowy. Przy wrzaskliwej muzyce, w stanie dystrakcji, jesteśmy włączani (lecz

nie znaczy to, że włączamy się) w rzeczywistość czystych, agresywnych barw i kształtów, wielkich powierzchni o mięsistych, prawie rzeźbiarskich fakturach, ociekających nadmiarem farb kładzionych in pasto, połyskujących. Nikt nie pyta o indywidualności twórcze (choć one są), o jednorodność wizji artystycznej, harmonię jakości estetycznie wartościowych, takich jak układy barwne, budowę światła i cieni, kontrasty, kierunki, napięcia... Tym, co narzuca się wyedukowanemu na tradycjach akademickich odbiorcy dzieł wielkiej awangardy, jest konieczność innego spojrzenia, innego ustosunkowania się do tej sztuki.

Odnosi się wrażenie, że mamy do czynienia z rewolucją w sztuce, zupełnie nieporównywalną z kolejnymi „zmianami warty” kierunków awangardowych, od ostatniej ćwierci XIX wieku poczynając. Rewolucja ta — w przeciwieństwie do sposobu wkraczania w praktykę artystyczną awangardy nowych doktryn artystycznych i teoretycznych — nie została wywołana żadną nową koncepcją artystyczną czy filozoficzną. Dlatego można sądzić, że rewolucja ta, czy przełom, sięga głębiej niż stylistyczny wymiar dzieła, a wiąże się z wyraźnym *zakwestionowaniem artystycznego fundamentu zarówno dzieła jak i sztuki*. Przełom postmodernistyczny, rewolucjonizujący współczesną praktykę artystyczną, stawia pod znakiem zapytania możliwość kontynuacji takich wyobrażeń o dziele i artystycznej twórczości, które — jak powiada Walter Bachauer² — „narodziły się ongiś na dworach feudalnych Europy i wytworzyły później kulturę mieszczańską”. Artystyczna praktyka, którą można by nazwać postmodernistyczną, oddala bowiem — jako niemożliwy do postawienia w świetle „niestylistyczności” tej produkcji, jej ukonstytuowania się poza kontekstem artystycznym awangardy (zarówno reguł tworzenia, zasad odbioru i całego systemu preferencji artystyczno-estetycznych) — „odwieczny” dla naszej tradycji problem podstawy bytowej sztuki i tego, co ją konstytuuje. Mamy tu do czynienia z wyjściem *poza paradygmat artystycznej doskonałości* (czy, aby nie powiedzieć zbyt mocno: *artystycznej sprawności*), zobiektywizowany w jakościach formalnych, w językowej strukturze dzieła. Jego zrjonalizowanie wokół kategorii prawdy i poznania, piękna jako zestroju wielkości, modułów, które ujmują obiektywny porządek rzeczy, stawiało przed sztuką wymóg zarówno perfekcjonizmu formalnego (czy choćby standaryzacji formalnej), jak i intelektualnego odkrywania swej własnej artystycznej rzeczywistości.

Sztuka awangardowa jest — w takim ujęciu — kontynuacją i założeń artystycznych i fascynacji technicznych (zasada „złotego podziału”, idealnych proporcji, wykreślonej perspektywy, gradacji barwnej zrelatywizowanej wielkościami i odległościami form), najwyraźniej postawionych w okresie wczesnego Renesansu i stale obecnych w sztuce i estetycznych dociekaniach nie tylko wszystkich kolejnych klasycyzmów, ale i myśli romantycznej. Absolutyzowanie dymensji poznawczych sztuki nakazywało nie tylko ćwiczenia artystyczne, dążenie do artystycznej biegłości w rzemiośle, ale otwierało przed sztuką

² W. Bachauer: *Postmoderne...*, op. cit.

możliwości kształtowania — w sensie: powoływania do istnienia — świata idealnego, wzorca dla żywiołu społecznego bytowania człowieka.

Refleksja metaartystyczna (resp. metaestetyczna) nad postawami artystycznego konstituowania się dzieła sztuki, zasadą jego zorganizowania i możliwością wyrażania reguł tej organizacji jest od początku wpisana w strukturę artystyczną dzieła awangardowego. Powołując do istnienia rzeczywistość artystyczną z jej światem przedstawionym, opowiada zarazem o świecie ukształtowanym ręką i talentem (geniuszem) artysty: o jego językowej naturze, specyfice tego języka, terminach językowych i ich pozycji i jego „prawie ruchu”. Sztuka awangardowa (i to we wszystkich dziedzinach) pochłonięta jest zagadnieniami swej budowy, falsyfikowaniem kolejnych założeń artystycznych czy teorii „artystycznego widzenia”, których realizacja (z punktu widzenia twórcy świadomie, a czasem i nieświadomie) decydowała o umieszczeniu danego obiektu w kontekście artystyczności, wśród dzieł sztuki. Generalny odwrót od „imitatio” i w ogóle brak zainteresowania światem form przedmiotowych, spowodowany był — co najlepiej widoczne w malarstwie — skoncentrowaniem się na problemach „wewnątrzmalarskich”. Prawdziwą karierę zrobiło powiedzenie Maurice Denis, że „obraz, zanim stanie się rumakiem bojowym, nogą kobiety czy jakąkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim płaską powierzchnią pokrytą kolorami w określonym porządku”³.

Od obrazów impresjonistów poczynając dokonuje się studiowanie możliwości operowania barwą jako podstawowym elementem wypowiedzi malarskiej, badanie języka barw w relacji do trójwymiarowości form, ich ciężaru i oświetlenia; od prac fowistów biegnie droga dociekań nad zależnością linii i czyste płamy barwnej w płaskim układzie kompozycyjnym; malarstwo Cezanne’a to odkrywanie związków przestrzennych, kubiczności form i ich współokreślanie się w układzie kolorystycznym. W obrazach Cezanne’a dochodzi do usamodzielnienia się kompozycji malarskiej wobec rzeczywistości przedmiotowej. Wszystkie te wątki penetracji językowych były podejmowane w XX-wiecznym malarstwie przez kolejne pokolenia artystyczne, odwołujące „prawdę” swych poprzedników, aby studiować wytrzymałość całego układu kontrastów, dopełnień, równowagi, dynamiki, ład, chaosu, bogactwa, prostoty...

Niewątpliwie rozwój XX-wiecznego malarstwa przebiega w związku z metaartystycznymi fascynacjami i mają one charakter metajęzykowy. Ich swoisty charakter można by wyrazić przywołując koncepcję medium artystycznego, tak jak proponował ją rozumieć McLuhan, gdzie sens narzędzia wyrazu nie ma wymiaru przedmiotowego. Zaangażowane zostają tu bowiem przeświadczenia twórcy, także rodzaj jego wiary, intuicji, przesądzające o zawsze arbitralnej decyzji wyboru problematyki artystycznej — rodzaju przesłania⁴. Otóż w malarstwie awangardowym nieledwie jako aksjomat, założenie pierwotne, którego się

³ W. Haftman: *Malerei in 20. Jahrhundert*. München 1954, s. 58

⁴ Interesująco stawia i wykorzystuje zagadnienie jedności medium i przesłania Bożena Kowalska: *Sztuka w poszukiwaniu mediów*. Warszawa 1985, s. 10-12.

nie udowadnia, tkwi teza określająca artystyczną tożsamość dzieła sztuki jako tworu językowego. Można powiedzieć, że zobiiektywizowaną w obrazach *zasada językowej tożsamości bytu artystycznego jest zasadniczym motywem twórczości*. Podejmują ją indywidualizując i konkretyzując poszczególne aspekty językowego uposażenia rzeczywistości artystycznej wszyscy twórcy wielkiej awangardy. Sztuka ta może być odbierana jako autokomentarz zawarty w dziele na temat np. natury przedmiotu i natury przestrzeni, tak jak to jest w realizacjach futurystów — Carry’ego *Kobieta i balkon*, Boccioniego *Dynamizm cyklisty* czy Severiniego *Sferyczna ekspansja światła*. Te same artystyczne zagadnienia stanowią przedmiot analiz kubistów, w tzw. analitycznym okresie, w kompozycjach takich jak portrety Vollarda i Kahnweilera Picassa, czy *Skrzypce i dzban* Braque’a. W ich obrazach jednak element przedmiotowy ujmowany jest statycznie i zupełnie wyizolowany z tła. Bracia — konstruktywiści Gabo i Pevsner w *Manifestie realistycznym* głoszą: „Można było z zainteresowaniem śledzić doświadczenia kubistów, lecz kontynuować ich nie można przekonawszy się, że doświadczenia te ślizgają się po powierzchni sztuki, nie sięgając do jej podstaw i że rezultatem tego jest to samo, co dawniej: graficzność, dekoracyjność płaszczyzny, objętość i bryłowatość”⁵. I dalej: „przestrzeń i czas narodziły się nam w dniu dzisiejszym”⁶. Konstruktywiści dokonali w tym samym czasie, na początku lat dwudziestych, teoretycznie i w obiektywizacjach takich jak *Konstrukcja kinetyczna* Nauma Gabo, *Projekt pomnika III Międzynarodówki* Władimira Tatlina, a także w realizacjach Ivana Puniego, rzeczywistego wprowadzenia do dzieła sztuki ruchu mechanicznego, który w dziełach futurystów i kubistów jest analizowany przy użyciu tradycyjnych środków malarskich i rzeźbiarskich.

Pojawieniu się w 1910 roku *Pierwszej akwareli abstrakcyjnej* Wasyla Kandinsky’ego i wkrótce już wielu obrazów abstrakcyjnych Malewicza, Mondriana, Kupki czy Delaunaya towarzyszyło teoretyzowanie na temat abstrakcyjnego języka sztuki. Rok 1910 pokrywa się z datą napisania przez Kandinsky’ego *Über das Geistige in der Kunst*. Wypada zgodzić się z Bożeną Kowalską⁷, że malarstwo abstrakcyjne nie wywodzące się z tradycji kubistycznej — jak właśnie obrazy tych malarzy — jest w swej istocie czymś więcej niż językowymi eksperymentami i wykracza poza problematykę formalną, która jest tu funkcjonalnie związana z możliwością wyrażania idei uniwersalnych, pojęć powszechnych, doznań niejednoznacznych i prawd ponadjednostkowych. Tym niemniej — co wyczytać już można w tekście Kandinsky’ego *O pierwiastku duchowym w sztuce* — dojście do abstrakcji spowodowane było poszukiwaniem takiego *systemu znaków*, który posiadałby cechę uniwersalności i dzięki temu mógł wyrazić idee abstrakcyjne — kosmiczny wymiar bytu i uniwersalny sens dzieła.

⁵ E. Grabska, H. Morawska: *Artyści o sztuce*. Warszawa 1963, s. 367.

⁶ *Ibidem*, s. 369.

⁷ B. Kowalska: *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, op. cit., s. 100-112.

Zarówno Kandinsky, jak Malewicz i Mondrian wykraczają poza dystynkcje językowe sztuki i traktują je instrumentalnie; ich atrakcyjność dla malarza sprowadza się do stopnia operacyjności abstrakcyjnego języka, przy sformułowaniu w obrazie prawd ostatecznych. Natomiast zmierzający ku abstrakcji język kubistów nie jest niczym ponad poszukiwanie nowym form dla wyrażenia komentarza do sztuki i studiowanie przedmiotowego świata przedstawionego tego malarstwa. W istocie, artystyczne autokomentarze kubistów mają cechy czystego eksperymentu malarskiego i poświęcone są dociekaniom nad stereometryczną strukturą przedmiotów i odkryciom nowej przestrzeni — relacyjnej, w której przedmioty mogą być oglądane naraz z kilku różnych punktów widzenia.

Samowiedza twórcy znajduje swoje urzeczywistnienie w jego twórczości. Wielkie przedsięwzięcie twórcze, jakim było wypracowanie własnego języka „neoplastycyzmu” Pieta Mondriana i „suprematyzmu” Kazimierza Malewicza dokonywało się w konkretnych realizacjach, w których nie ma nic przypadkowego, ani śladu swobodnej gry, czy jakichś elementów ludycznych. „Malarstwo, czy sztukę w ogóle, traktuję jako pierwszy krok na drodze do bezprzedmiotowego Suprematyzmu, do świata jako Bezprzedmiotowości, do wyzwolonej Nicości, na drodze do stanu, w którym nie ma już nic rozpoznawalnego, nawet bezprzedmiotowego rytmu”⁸, pisał Malewicz interpretując metaartystyczne przesłanie *Czarnego kwadratu na białym tle* i malowanego już w 1918 roku *Białego kwadratu na białym tle*. Malewiczowskie zbliżanie się do bieli — bezprecedensowa, w tradycji europejskiego malarstwa achromatyka płócien, nie obejmowała tylko artystycznego wyrazu dzieła, jako artefaktu. Artysta poprzez eksperymenty, maksymalnie zindywidualizowany język, daje świadectwo swej wiary, którą utożsamia z prawdą filozoficzną o bycie — wszechobejmującą nicością Istnienia. Mondrian budował elementarny język neoplastycyzmu — przeciwstawiania pionów i poziomów, zaświadczać swymi obrazami o absolutnym porządku świata — oczekiwanym stanie równowagi między Duchem a Naturą⁹.

Byłoby uproszczeniem sądzić, że w twórczości tak uwikłanej w teoretyczne uzasadnienia i podteksty, przedmiot obiektywizujący owe dociekania metaartystyczne demonstrowałby sobą tylko formalno-artystyczny aspekt twórczości. Teoretyczne zacięcie twórców dwu najbardziej oryginalnych i zadziwiająco spójnych kierunków — suprematyzmu i neoplastycyzmu, było proweniencji filozoficznej. Trzeba wyraźnie powiedzieć, że nie mamy tu do czynienia z malarstwem eksperymentalnym, nastawionym na falsyfikację skonwencjonalizowanego języka, czy też uświadomienie sobie artystycznych konwencji, jakie wyprowadzić można ze znakowej natury sztuki. Ci mistycy malarstwa powoływali do istnienia byty tak zindywidualizowane jako dzieła sztuki, na

⁸ K. Malewicz: *Suprematismus als reine Erkenntnis*. W: K. Malewicz *Suprematismus — Die Gegenstandslose Welt*. Köln 1962, s. 190.

⁹ P. Mondrian: *Die neue Gestaltung in der Malerei*. W: H.L.C. Jaffe: *Mondrian und De Stijl*. Köln 1967.

takim poziomie metaartystyczne dyskursu, że stanowią obiektywizację (w jakościach wizualnych dzieła) pewnego teoretycznego modelu rzeczywistości. Rzeczywistość artystyczna jest przy tym paralelna do struktury bytu, dlatego też język suprematyzmu czy neoplastycyzmu wyraża nie tylko skonkretyzowaną i zsubiektywizowaną wizję świata urzeczywistnioną w danym dziele, ale zarazem prawdę ogólną o istnieniu w wymiarach kosmicznych.

Tego głębokiego sensu metaartystycznych poszukiwań urzeczowionych w obrazach Mondriana i Malewicza nie doceniła postępująca za ich spuścizną teoretyczną awangarda. XX-wieczna rewolucja w sztuce, obejmująca poprzez działalność grupy „De Stijl”, a potem Bauhausu, wszystkie dziedziny: architekturę i urbanistykę, malarstwo, grafikę, rzeźbę, kompozycje przestrzenne, formy przemysłowe, wzornictwo artystyczne, zupełnie pomijała filozoficzny podtekst nowego języka sztuki, języka — jak przyjmowano — elementarnych jakości i pierwotnych rozróżnień, stanowiących zespoły form plastycznych — taki układ, który jest wartościowy z uwagi na sposób ustrukturywania owych jakości i elementów.

Działalność analityczna, zajmująca kilka pokoleń twórców awangardowych, wydaje się najbardziej symptomatyczna dla językowego ukształtowania dzieł z tak różnych dziedzin sztuki. To kod językowy, nad którym pracują już Seurat, Kubiści i Delaunay, umożliwia odprzedmiotowanie systemu znaków plastycznych i posłużenie się językiem geometrycznej syntezy, wykorzystywanym w zróżnicowanej symbolice przez Lissitzky'ego, Rodczenkę, Strzemińskiego, Albersa, Ittena, Lohse, później Davida Smitha, Anthony Caro, Carlosa Cruz-Diez i innych twórców z południowo-amerykańskiej szkoły geometrii. Geometryczna analiza języka sztuki pojawia się jako uzasadnienie artystyczno-teoretycznej opcji w minimal-arcie u Franka Stelli, Ellsworth Kelly, w trójwymiarowych układach Donalda Judd, Roberta Morrisa, Carla André, Richarda Serra, a także w op-arcie Soto, Vardanega, Schöffera.

Wydaje się, że metaartystyczna świadomość zobjektywizowana w tak wielu realizacjach, na przestrzeni kilku dziesięcioleci, dałaby się sprowadzić do prób formalizacji języka przez ograniczenie jego pierwotnych terminów do stereometrycznych wzorów, co ma umożliwić znalezienie zasad jakiejś uniwersalnej geometrii stanowiącej o zasadach i bogactwie języka symbolicznego, a jednocześnie uniwersalnego. Nie ulega wątpliwości, że ów charakterystyczny dla sztuki nowoczesnej rys — jej styl — pozostaje w związku z samoświadomością artystyczną urzeczowioną w jakościach formalnych dzieła. Samoświadomość własnych, językowych założeń dzieła i sztuki wyrażana jest w trybie metaartystycznym — w niezwykle rozbudowanej (żeby nie powiedzieć: dominującej) warstwie myślowej utworu. Ciężar intelektualny artefaktu w ogóle organizuje dobór poszczególnych jakości i przesądza o strukturze jakościowej. Sztuka jest autotematyczna — malarz powołując do istnienia własny świat, zawiera w nim opowieść o tym, w jaki sposób możliwe jest jego istnienie, jakiego rodzaju wyborów i artystycznych opcji musiał dokonać, aby rzeczywistość jego sztuki

była możliwa, więc spójna i jednorodna, w oparciu o jakie kryteria formalne wzniosł językową koherencję bytu artystycznego.

Aby uniknąć nadmiernych uproszczeń w tak skrótowym przedstawieniu najważniejszej idei artystycznej sztuki awangardowej, muszę podkreślić, że intelektualne aspiracje, bardzo wyraźne w nasyceniu sztuki autorefleksją, miały wymiar racjonalistyczny i aracionalistyczny. Rozróżnienie typu mentalnych zaangażowań pozwala precyzyjniej dostrzec odmienną metaartystyczną refleksję kształtującą twórczość Kandinsky'ego, Malewicza i Mondriana oraz, z drugiej strony, kubistów i ich kontynuatorów. Intelektualne zaangażowanie w studia teoretyczne i realizacje artystyczne pierwszego kręgu twórców nie skupiało się, przede wszystkim, na racjonalistycznych założeniach dotyczących językowego wyposażenia bytu artystycznego. Język sformalizowany był tylko narzędziem, poprzez które można orzekać o nieracionalistycznych zasadach bytu. W drugim przypadku wysiłki metaartystyczne związane są z postawą racjonalistyczną, z przekonaniem, że sztuka jest formą językowej analizy bytu artystycznego jako artefaktu. Dla obu tendencji wspólne jest założenie, często wypowiedziane wprost, lecz mocne i tam, gdzie nie było uświadamiane, że *sztuka i świat ludzkiej praxis stanowią zjawiska paralelne*. Rzeczywistość artystyczna kształtowana jako byt językowy, poddawana analizie i eksperymentowi, podlega analogicznym strukturalnym „prawom ruchu” jak rzeczywistość społeczna: może być budowana od podstaw, związana z nowymi (odkrytymi na drodze eksperymentu czy „poszukiwań”) zasadami, formalizowana, oparta na wyabstrahowanym modelu teoretycznym.

Konsekwencją tego było przekonanie, że analogiczna do artystycznej, społeczna praxis może zostać uformowana zgodnie z artystyczną wizją twórcy-intelektualisty. Z uwagi na to, jak się zdaje, wzrasta w twórczości awangardowej rola metanarracji — samoświadomość artysty, jego zdolność do teoretycznej konceptualizacji zagadnień twórczości i samego artefaktu nabiera wielkiej ważności, znajdując odzwierciedlenie w śmiałości eksperymentu, nastawieniu na nowość propozycji formalnych, zindywidualizowanie, wręcz epatowanie „oryginalnością”.

Z zupełnie odmienną sytuacją mamy do czynienia w twórczości postmodernistycznej. Nie ma w niej ani tej powagi, ani solenności, z jaką do sztuki i rzeczywistości społecznej podchodzili reprezentanci awangardy. Sztuka nie jest już traktowana jako narzędzie umożliwiające zbawienie świata — wprowadzenie weń obiektywnego (tj. prawdziwego) ład, który ma swój wzór idealny w arbitralnie założonych modułach, zasadach, rytmach i rodzaju organizacji. Wolfgang Welsch powiada, że „różnorodność stała się tak bezprzeznaczna, że wszystko niemal nakłada się na siebie, a jednoczesność tego co niejednoczesne stała się nową rzeczywistością. Prawdziwa stała się sytuacja ogólnej symultaniczności, przenikania różnych koncepcji i oczekiwań. Tym wymaganiom i problemom stara się sprostać postmodernistyczny pluralizm. Nie odkrywa tej sytuacji, ale ją rozważa. Nie ogląda się wstecz, ale wychodzi naprzeciw nowym

czasom i ich żądaniom”¹⁰. Dyspersja artystycznej tożsamości dzieła sztuki i brak intersubiektywnie akceptowanych metanarracyjnych wzorów, jakie pozwalałyby identyfikować sztukę „post” nowoczesną, wykracza — o czym pisze Welsch — poza doświadczenia artystycznej praxis: „trzeba zdać sobie sprawę, że postmoderna i postmodernizm nie są wcale wynalazkiem teoretyków sztuki, artystów i filozofów. To raczej nasza rzeczywistość stała się postmodernistyczna”¹¹.

Zjawisko kryzysu artystycznej tożsamości dzieła sztuki i wielości metanarracyjnych stanowisk (które zresztą wyrażane są dość enigmatycznie, a w każdym razie bez tej nachalności jaka decydowała o klimacie intelektualnym panującym wokół realizacji awangardowych) chciałabym przedstawić odwołując się do artystycznej fotografii. Jest to taka sztuka wizualna, która nie będąc obciążona (do tego stopnia jak np. malarstwo) historyczną tradycją, wydaje się klarowniejsza jako przykład. Łatwiej też — jak można sądzić — o jednoznaczność w analizie zjawiska manifestującego się wielokrotnie mniejszą ilością obiektów, które na dodatek doczekało się interesujących opracowań, pisanych z pozycji rozumiejącego uczestnika.

Chcąc mówić o problemie artystycznej tożsamości dzieła i sztuki w związku z kryzysem metanarracji, muszę wyeliminować malarstwo takich indywidualności jak twórczość Anselma Kiefera, Roberta Longo, Anny i Patrica Poirier, ponieważ — co na pozór może się wydawać paradoksalne — mniej widoczny jest tu kontekst artystyczny i kulturowy, a sam fenomen artystyczny dostępny przez jakości wyraźnie napiętnowane oryginalnością, utrudnia wydobyć tych cech i własności, które stanowią motyw wspólny dla całej formacji. Na pytanie o to, jaka jest zasada tożsamości artystycznej dzieła „post”, którego naoczna odmienność od dzieła awangardowego utrwaliła się już intersubiektywnie, łatwiej odpowiedzieć ukazując problem z perspektywy zjawiska raczej przeciętnego, w sensie: reprezentatywnego dla danej populacji. Originalność talentu, przy naturalnym braku dystansu historycznego do zjawiska, nie pozwala zrekonstruować tego, co ogólne — co pochodzi od tendencji zwanej „duchem czasów”, a która daje o sobie znać w stereotypach, w produkcji bardziej masowej i uwidacznia się w tym, co globalne — co podstawowe w danej orientacji.

Zastanawiając się nad przemianą, jaka dokonała się w obszarze artystycznego wyposażenia dzieła i autorefleksją na ten temat, zawartą w sposobie orzekania o rzeczywistości artystycznej, z uwagi na to, co ją konstytuuje i przesądza o jej tożsamości, nie mogę posłużyć się analizą stylistyczną, jaką w syntetycznej formie przedstawił (w odniesieniu do architektury, rzeźby i malarstwa) Charles Jencks¹². Zasadnicze klasyfikacje Jencksa, wyróżniającego kilka odmian klasycyzmu w malarstwie: „metafizyczny klasycyzm” (Palladino, Pagliari, Barni, Morley, Clemente, Kounellis), „narracyjny klasycyzm” (Salle,

¹⁰ W. Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*. Wernheim 1987, s. 5.

¹¹ Ibidem, s. 5.

¹² Ch. Jencks: *Die Postmoderne*, op. cit.

Longo, Tovish, Wesselman, Finlay), „alegoryczny klasycyzm” (Mc Kenna, Perry, Komar, Melamid), „realistyczny klasycyzm” (Johnson, Uglow, Esters, Segal, Richter), „wrażliwy klasycyzm” (Chiarini, Nava, Anderson), mają na celu wyodrębnić najważniejsze dystynkcje językowe postmodernizmu w sztukach plastycznych. Z tego punktu widzenia kwestia kryzysu tożsamości artystycznej dzieła nie mogłaby być postawiona. Jencks, chociaż nie wprost, pragnie dowieść, że to co jest nazywane postmodernizmem w sztuce, ma swą własną, choć odmienną od awangardowej, stylistykę — i na zrekonstruowaniu języka sztuki postmodernistycznej koncentruje swoje wysiłki. Moim zamiarem jest uzasadnienie poglądu na temat dyspersji stylistycznej sztuki postmodernistycznej i jej astylistyczności, uwarunkowanej załamaniem się praktyk metaartystycznych — teoretycznej samoświadomości obecnej w sposobie artystycznego zorganizowania dzieła. Przypuszczam, że oba ujęcia nie przeczą sobie, lecz są następstwem odmiennej optyki, przesądzającej o doborze faktów artystycznych, a więc określającej w ogóle to, co bierze się pod uwagę. Jencks nastawia się na interpretację pewnego wątku — panhistorycznie pojmowanego klasycyzmu, co niejako od razu porządkuje empiryczny materiał, eliminując z pola widzenia to wszystko, co nie da się wyjaśnić za pomocą tez reinterpretowanego klasycyzmu. Mnie zaś nie udało się wypracować takich kryteriów wartościowania, które zarazem sytuowałyby fakt artystyczny w trybie opisowym.

Sytuację nowej sztuki (a nie tylko nowej świadomości) byłabym skłonna postrzegać, za Guy Scarpettą, jako „moment wahania, wazenia się w powietrzu różnych tendencji, fazę niezdecydowania, zawieszenia, w której skończyło się już na dobre ze zbyt ścisłymi kryteriami, z taką czy inną «linią», z obowiązującymi wartościami, z terrorystycznie egzekwowanymi normami, lecz w której ogarnia nas oszołomienie wobec braków wszelkich kryteriów, wobec zawrotnej obfitości estetyk, pomieszania wartości”¹³. Wobec tego, że dla nowej sztuki nie istnieją kanony stylistyczne, tak rygorystycznie strzeżone w twórczości awangardowej, że — jak powiadają — wszystko jest dozwolone, a rewolucja postmodernistyczna może być odbierana jako „gigantyczny proces zatraty sensu”, doprowadzający do dekonstrukcji „całej historii, odniesień i finalizmów”¹⁴, jak to wyraża Jean Baudrillard, artefakty najcelniej unaoczniają nam zjawisko współprzenikania się przyszłości, przeszłości i terażniejszości, co sprzyja ukształtowaniu się „estetyki powtórzeń”¹⁵ i iście dekadencckiego „ekstacyjnego teraz”¹⁶. Wraz z nowym typem doświadczenia estetycznego, w którym ważności nabiera własny smak odbiorcy (jednakże interpretowany nie w tradycji romantycznej, a jako zjawisko generowane zmysłowo), weszła do nowej świadomości estetycznej koncepcja

¹³ G. Scarpetta: *Nieczystość. W: Postmodernizm. Kultura wyczerpania?*. Warszawa 1988, s. 170.

¹⁴ J. Baudrillard: *Tod der Moderne. Eine Diskussion*. Tübingen 1983.

¹⁵ „Estetyka powtórzeń” miałaby specjalne warunki rozwoju w Europie środkowej, w związku z odżywianiem tradycji preburżuazyjnych, co umożliwi obalenie mitu Postępu (będącego powienienicją amerykańskiej) — pisze G. Scarpetta w eseju poświęconym „fenomenowi Wiednia”. G. Scarpetta: *Europa — od nowa*. „Res Publica” 1989, nr 1, s. 32-36.

¹⁶ *Ibidem*.

sztuki jako zbioru szablonów, „clichés”. Określa się to jako „odrealnienie kultury”¹⁷ polegające na uzmysłowieniu sobie, że wizja artystyczna jest tylko szablonem, a nie przedstawianiem rzeczywistości i jakkolwiek by najszerzej pojmować „rzeczywistość”, zawsze jest ona wypełnieniem szablonu — rzeczywistością pozorną, bo sztuczną.

Zjawisko to, widoczne w różnych dziedzinach sztuki, chciałabym na koniec przedstawić dokładniej na gruncie fotografii artystycznej. Zostało ono w interesujący sposób dostrzeżone w tekście Abigail Salomon Godeau¹⁸, gdzie proponuje się przeciwstawienie idei kreatywności w fotografii awangardowej, związanej ze świadomością artystyczną właściwą tej dziedzinie — i postmodernistycznej koncepcji medium artystycznego.

Otóż wówczas, gdy A. Stieglitz dowodził, że „kamera ma własną, odrębną estetykę”, własny formalizm językowy i gdy po 1960 roku oficjalnym niejako stylem fotografii artystycznej była „malarskość” — nastawienie na artystyczne możliwości języka i eksponowanie ich, to w latach 80. pojawia się zupełnie nowy sposób patrzenia na całą kwestię reguł artystycznych. Nie sposób zaprzeczyć, że smodzielnym problemem staje się w fotografii artystycznej zagadnienie medium, jednakże jest ono pojmowane inaczej w realizacjach awangardowych i postmodernistycznych, tak że może się stać wyróżnikiem dla sztuki „post”.

Wprawdzie fotografią postmodernistyczną są fotografie fotografii, a zatem narzuca się wprost interpretacja tych działań i obiektów jako typowej metasztuki, budującej rzeczywistość bardziej wyspecjalizowaną, wyżej zorganizowaną, jako opowieść o powoływaniu do istnienia świecie artystycznym — rodzaj metanarracji. Okazuje się jednak, że jest to interpretacja niewłaściwa. W fotografiach fotografii Sherrie Levin, która fotografuje najbardziej znane dzieła Edwarda Westona, wraz z głośnym portretem Neila — syna artysty, i sławne w historii tej dziedziny fotografie Walkera Evansa; w fotografiach, które są właściwie montażami czerpiącymi z bogatego materiału fotograficznego Vikky Alexander i Silvii Kolbowskiej; w fotografiach Barbary Kruger, która na „skradzione” obrazy nakłada własne teksty; w fotografiach Richarda Prince, fotografującego patetyczne fragmenty błyszczących ogłoszeń — nie chodzi bowiem o wydobycie momentu metaestetycznego, ukierunkowanie na grę, czy spięcie reguł artystyczno-estetycznych pojawiających się już w obszarze metanarracji, na poziomie autodyskursu dzieła. W fotografii tej w ogóle nie uzewnętrznia się orientacja formalistyczna (tak charakterystyczna dla realizacji w kręgu „estetyki malarskiej”). Wręcz odwrotnie, w fotografii postmodernistycznej, jak to wprost dostrzeża A. Salomon Godeau, „wspólnym mianownikiem jest zbiorowy opór, wyraźna niechęć wobec wszelkiej analizy formalnej, interpretacji psychologicznej, odbioru estetycznego”¹⁹. W fotografii tej nie chodzi o autotematykę, nie ma nastawienia na grę i wykorzystanie przestrzeni

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ A.S. Godeau: *Wygrać mimo zmiany reguł*, op. cit.

¹⁹ Ibidem.

intertekstualnej dla rozstrząsań artystycznych zasad i procesu konstytuowania obiektu sztuki fotograficznej²⁰.

Tym, co wydaje się najistotniejsze dla postmodernistycznej sztuki fotograficznej, jest możliwość budowania rzeczywistości artystycznej *bez regul*, w sytuacji „egzekwii odprawianych nad tzw. boomem fotograficznym” okresu awangardy.

Znamienne, że zmiany w praktyce fotograficznej, które można by potraktować jako odejście od paradygmatu awangardowego, przebiegały w dwu kierunkach: po pierwsze — przez wykorzystanie nieartystycznej fotografii, zazwyczaj pochodzącej ze środków masowego przekazu (w twórczości R. Rauschenberga, A. Warhola i konceptualistów, jak np. J. Baldessari) i z drugiej strony — w próbach przepracowania akademickiej koncepcji fotografii, w postulatatach posłużenia się już skonwencjonalizowaną i zamkniętą w formuły, obrazową poetyką fotografii awangardowej, a nawet awangardowego malarstwa i tworzenie swego rodzaju neomalarskiej hybrydy. Otóż, jak twierdzi A.S. Godeau, a także K. Linker²¹, niektórym fotografikom z pokolenia „postmodernistycznego” powiodło się wyjście poza estetyzm — zdominowanie wypowiedzi artystycznej problematyką językową — i poza awangardową konwencję wizualności, ujmowanej jako jednoznacznie dyskursywna opcja na metanarracyjność czy autodyskurs obrazu.

W dziełach omawianych fotografików pojawia się jakaś nowa realność, którą można by określić jako pozór, coś co mogłoby być „odrealnieniem”. Rzeczywistość zobiiektywizowana w postmodernistycznej fotografii to świat samych obrazów, produkowanych masowo przez „społeczeństwo spektaklu”. Tym co dominujące w tych fotografiach jest wyeksponowany *efekt sztuczności*, zainteresowanie pozorem (tym co świadomie sztuczne — „usztucznione”), a nie rzeczywistością. Rzeczywistość ginie w natłoku tego wszystkiego, co ją pozoruje, tak jak fotografia fotografii pomija w ogóle rzeczywistość, odsyłając do już utrwalonego jako „sztuczny” obrazu. Można by więc pokusić się o określenie teoretycznego modelu tej sztuki, który byłby *pochodny od „le simulacre”* — odrealnionego znaku, bliskiego ujęciu metaforycznemu i symbolicznemu. Fotografia postmodernistyczna w realizacjach Richarda Prince — jak dowodzi monografistka jego twórczości — zmierza do jakiejś „syntetycznej nadrealności” — simulacrum²², stworzenia rzeczywistości artystycznej dojmująco realnej, lecz nierzeczywistej, całkowicie wykraczającej poza model metanarracji, jakim jest np. reprodukcja czy przedstawianie świata, albo wykreowanie go w oparciu o artykulację typu autotelicznego.

O ile w sztuce awangardowej artystyczna tożsamość dzieła określona jest przez kategorie stylistyczne, odniesione do językowego uposażenia wytworu i przesyconego metadyskursem, to dla dzieła postmodernistycznego charak-

²⁰ Ibidem.

²¹ K. Linker: *On Richard Prince's Photographs*. „Arts Magazine” XI 1982, s. 121-123.

²² Ibidem. Autorka posługuje się kategorią „simulacrum” za Jeanem Baudrillardem.

terystyczna jest dyspersja stylistyczna i językowa heterogeniczność, zaś wątek metanarracyjny nieobecny wprost (tj. jako autokomentarz do sposobu istnienia rzeczywistości artystycznej) pojawia się w totalnej sztuczności świata „simulac-re” — w tym, z jaką mocą przejawia się w tej realnej nierzeczywistości czysta gra symboliczna i do jakiego stopnia jest to prowokacyjne wobec odbiorcy.