

Anna Jamroziakowa

Odmienne sensory estetyczno-poznawcze

Sztuka i Filozofia 6, 7-18

1993

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.

I. Świadomość estetyczna: nowe obszary, nowe granice?

Anna Jamroziakowa

ODMIENNE SENSY ESTETYCZNO-POZNAWCZE

Wszystko co pragniemy poznać, do czego zbliżamy się, aby czytać i oglądać, jest dziś dla nas fragmentem obszaru intertekstualności, wiążącej, identyfikującej, nadbudowującej, interpretującej i wyposażającej w konteksty. Zachwycający fragment pejzażu, niezrównana w jedność formy poza zwiniętego we śnie kota, zaistnieją dla nas jako coś już znanego, czego nauczyliśmy się wypatrywać w otoczeniu: strukturować jako całości nie tylko wtórnie kodowane, ale w ogóle złożone z używanych, znanych, kojarzonych, przypominanych elementów i jakości, które znalazły się w polu naszych doświadczeń wizualnych i słownych i uzasadniających je przekonania — ogromu kontekstów.

Złożoność polega jednak i na tym, że to, co neostrukturalizm opisał jako językowe zdeterminowanie naszej rzeczywistości poznawczej i właściwy przedmiot poznania, **wywołuje opór i bunt przeciw prawom języka**. Język współczesnej metapowieści jest językiem autoreferencyjnym, jakby ilustrując słynną formułę Barthesa i Derridy: „Świat stał się dla nas tekstem”. Powieściopisarstwo jest zatem czynnością autoreferującą podmiotu, który nie może usytuować się na zewnątrz języka, jakim się posługuje, lecz tkwi w nim. Każda wypowiedź jest uzależniona od zasad, reguł materii językowej, która ma twórcę w swym posiadaniu, którą — aby się wypowiadać — respektuje — i o tym, o ile i jak w ogóle możliwy jest jego tekst, właśnie mówi. „Już Michel Foucault (*Słowa i rzeczy*, 1966) podkreślał ciężar języka w jego funkcji historycznej i znaczeniotwórczej — zauważa badacz powieści postmoder-

nistycznej. Wynika z tego, że pisarz winien dać się swobodnie prowadzić słowom, nie narzucając im własnych intencji”¹.

Tymczasem metaliteratura jest demontażem literatury — w odrzuceniu spójnej narracji, rozbiciu tekstu na drobne fragmenty (tzw. skrzyżki chińskie), nasyceniu powieści rozważaniami na temat własnego tekstu i w końcu uczynieniu z utworu powieściowego raczej labiryntu niespójnych wypowiedzi i interpretacji, wzajem odnoszących się do siebie, wielu warstw literackiego dyskursu na metapoziomie. Dlatego też powieść nie jest dziełem, a parodią dzieła, jest parodystyczna, autoironiczna i np. powieści M. Kundery stanowią „parodystyczny efekt odwrócenia wartości”², w hałaśliwych — jak powiada Blanch — tekstach, w groteskowych formach narracji i konstrukcji bohatera. Nad tego typu praktykami metapowieściowymi, unicestwiającymi przedmiotową rzeczywistość dzieła, jakąś szczególną ważność świata przedstawionego, nadbudowuje się świadomość poruszania przez te „zdemontowane” artefakty czegoś innego — nowego rodzaju doświadczeń wiązanych ze sztuką. Blanch nazywa to „powrotem do irracjonalnej dynamiki w literaturze”³ i powołuje się na Lyotarda i Deleuze’a, którzy wskazują w esejach interpretujących sytuację postmodernistyczną na rosnącą ważność napięć energii witalnej we współczesnej literaturze, będącej — jak utrzymują — rezultatem oporu wobec panujących koncepcji politycznych i przeciw presjom kultury manipulującej, zwłaszcza zaś przeciw prawom języka. Tak rodzi się powieść „witalistyczna”, będąca na gruzach komunikacji projektującej (w sposób zakamuflowany) nasz świat i represyjnie strzegącej jego trwałości — eksplozją namiętności, instynktu, napięcia żądz, wydobyciem obrazów podświadomości. Odrzucając konwencjonalne respektowanie struktur języka, pisarz „zrywa z gładkością stylu, łamie składnię, odrzuca nawet walory intencjonalne metafor i symboli (...) proponując na ich miejsce eksces i prowokację”⁴.

Istotne wydaje się to, że owa twórczość „witalistyczna” w swej warstwie bezpośredniej artykulacji językowej zaangażowana w **kwestie mataartystyczne** — w rzeczy samej **przekracza te zainteresowania**

¹ A. Blanch: *Kilka uwag o powieści postmodernistycznej*. „Twórczość” 1988, nr 5, s. 89.

² Ibidem, s. 91.

³ Ibidem, s. 91.

⁴ Ibidem, s. 91.

i problemy, podejmując dialog z samą rzeczywistością — sferą ludzkiej praxis, a nie rzeczywistością artystyczną. Ów dialog metaliteracki, zaangażowanie w autodyskurs dzieła jest pozorny, a co najwyżej może być traktowany jako pretekst, rodzaj trampoliny umożliwiającej skok w porządek przekraczający przedmiotowy sens dzieła. „Dzieło sztuki traktuje się w takiej sytuacji nie tyle jako obraz jakiegoś stanu rzeczy — jak konstatuje autor studium poświęconego powieści postmodernistycznej — ile jako szczególnie sprzyjającą okazję do wzbudzenia i przekazania rezerw energii ludzkiej, długo tłumionych w naszej kulturze”⁵.

Z podobnie „pozorowaną” metadyskursywną opcją sztuki spotykamy się w postmodernistycznej sztuce wizualnej — fotografii takich twórców, którzy wyrosli z kręgu kontrkultury lat 70., jak R. Prince, R. Longo, C. Sherman, S. Levin, B. Kruger, V. Alexander, S. Kolbowska, dla badaczy i krytyków tej miary co D. Crimp, A. Solomon-Godeau czy K. Linker unaoczniają w swych realizacjach „postmodernistyczność” sztuki obrazowej naszych czasów. Realizacje te wykorzystują ładunek estetyczny i znaczeniowy innych fotografii, posługując się „już gotowymi” obrazami, które przycinane, łączone fragmentami o odmiennych technicznie właściwościach, pozbawione części, umożliwiających ich identyfikację, można by zaliczyć do modernistycznych metaartystycznych eksperymentów — studiów formalnych badających właściwości i wytrzymałość języka artystycznego tej dziedziny. Że taka interpretacja wręcz narzuca się, dowodzi zastrzeżenie, jakie wprowadza A. Solomon-Godeau⁶ pisząc o fotografiach fotografii Sherrie Levin, iż mianowicie wyjaśnianie tych fotografii fotografii w kategoriach autotematyczności sztuki jest najzupełniej chybione, nie pozwala bowiem uświadomić sobie — w związku z tymi obrazami — nowej płaszczyzny ontologicznej twórczych realizacji i nowych jakości, wokół których skupiają się realizacje „post”. Pisze Godeau, że o ile „jednym z przewodnich motywów modernistycznej teorii sztuki był nacisk na autonomię dzieła i jego »czystość«, praktyką postmodernistów rządzi wiara w przypadkowość i w prymat kodów kulturowych. Stąd wniosek, że czyniąc użytek z fotografii sztuka postmodernistyczna kieruje się w

⁵ Ibidem, s. 91.

⁶ A. Solomon-Godeau: *Wygrać mimo zmiany reguł. Fotografia artystyczna i postmodernizm*. „Obscura” 1987, 1.

znacznej mierze impulsem krytycznym lub nawet destrukcyjnym”⁷. Nowe postmodernistyczne jakości obrazowe mogą być wprawdzie rozpoznawane w poszczególnych realizacjach, z uwagi na dawkę „rzeczy przywłaszczonych” (obecnych w materialnym uposażeniu obrazu), jednakże to, co w tych obrazach rzeczywiście nowe i swoiste, nie da się do tego sprowadzić.

Twórczy horyzont obrazów postmodernistycznych roztacza się bowiem nie w związku z autonomicznością języka sztuki, jego prawidłami i granicami, lecz zaangażowaniem w sprawy polityki, kultury, seksu, zainteresowaniem komunikacją obrazową i kodami, znaczeniem, signifikacją i symbolizowaniem. Świadomość estetyczna postmodernistycznych twórców obrazów wykracza poza artefakty i konstytuującą je autoteliczność. A. Solomon-Godeau w końcowej części swego tekstu powiada wprost: „Twórczość ich daleko odbiega od zaściankowości, konserwatyzmu i ciasnoty poglądów większości fotografii artystycznej, niezależnie od tego czy będziemy rozpatrywać tę twórczość indywidualnie czy zbiorowo, widząc w autorach reprezentantów sztuki postmodernistycznej”⁸. Mają oni intencję wyrażania czegoś nowego o rzeczywistości. **Artystyczność jest tu rodzajem zainteresowania światem, a nie realizacją struktur artystycznych,** zdaje się być związana ze sposobem stawiania pytań na temat skonwencjonalizowanych zachowań i wypowiedzi, form komunikacji, kształtowania przez nie mediów i nowego obrazu postindustrialnej rzeczywistości.

Można by powiedzieć, że nowa świadomość estetyczna, ujawniana w postmodernistycznej twórczości obrazowej, związana jest z próbą przewartościowania olbrzymiego bagażu kulturowego, organizującego rzeczywistość ludzkiej egzystencji. Wiąże się z wyjściem poza utrwalone reguły i zasady, których odkrycie stanowiło dotąd fundament poznania. Dlatego też zjawiskiem, na które trzeba zwrócić uwagę, wówczas gdy interesują nas zmiany w obszarze postmodernistycznej świadomości, jest **odmitologizowanie autorytaryzmu,** którego nośnikiem jest tzw. prawda naukowa.

W *Pożegnaniu z rozumem* Feyerabenda zostały sformułowane dwie zasady relatywistyczne, których ważności nie sposób przecenić, a których interferencje myślowe widoczne są już w *Przeciw metodzie i Nauce*

⁷ Ibidem, s. 15.

⁸ Ibidem, s. 19.

o wolnym społeczeństwie. Pisze Feyerabend — po pierwsze — że „przekonanie, iż idea prawdy obiektywnej, albo obiektywnie istniejącej rzeczywistości nie zależą od ludzkich pragnień, lecz mogą być ujmowane dzięki specjalnym **zabiegom**, wywodzi się z osobliwej tradycji, która jest oceniana przez zwolenników jako zawierająca zarówno sukcesy jak i niepowodzenia i której zawsze towarzyszą, czasem bardzo blisko, inne bardziej praktyczne, empiryczne i subiektywne tradycje. Co więcej, ta osobliwa tradycja musi się z pozostałymi łączyć, by można było otrzymać jakiegokolwiek praktyczne wyniki”⁹. Prawda naukowa związana jest zawsze z jakąś ideą regulatywną, a wiedza pochodząca z diagnozy nauki nie może pretendować do miana prawdziwej — opisującej obiektywnie jakąś rzeczywistość, z którą byłaby zgodna, w sensie posiadanej przez się wartości logicznej — zgodności zdań orzekających z rzeczywistością. Feyerabend — po drugie — dowodzi, że „świat taki jakim go opisują nasi naukowcy i antropologowie, składa się z regionów społecznych i fizycznych, w których panują specyficzne prawa i koncepcje rzeczywistości. W dziedzinie społecznej mamy do czynienia ze względnie trwałymi społeczeństwami, które okazały zdolność przetrwania w konkretnym otoczeniu i posiadały ogromną zdolność do adaptacji. W dziedzinie fizycznej napotykamy różne punkty widzenia, które stosują się w niektórych regionach, ale poza nimi nie nadają się do użytku. Niektóre spośród tych punktów widzenia są bardziej szczegółowe — to nasze teorie naukowe. Inne są prostsze, ale ogólniejsze — na przykład różne filozofie, albo poglądy zdroworozsądkowe, które wpływają na naszą konstrukcję rzeczywistości. Próby narzucenia prawdy uniwersalnej (uniwersalnego dochodzenia do prawdy) doprowadziły do klęsk w dziedzinie społecznej i do czczych formalizmów oraz niedotrzymanych obietnic w naukach przyrodniczych”¹⁰.

W miejsce porządkowania rzeczywistości, gwarantowanego autorytetem nauki i sztuki modernistycznej, w oparciu o poznawcze kryteria formalne, pojawia się inny sposób postrzegania i wyrażania: Habermasowskie nastawienie na „rachunek przyjemności”. Omawiając koncepcję Baudrillarda i Bourdieu i charakteryzując w oparciu o nią estetykę postmodernistyczną, jako opozycyjną do awangardowej, S. Lash i J.

⁹ P. Feyerabend: *Farewell to Reason*. Verso Books. London 1987, s. 72–73.

¹⁰ *Ibidem*, s. 61.

Urry¹¹ określają ją przez takie właściwości, jak: odrzucenie niepowtarzalności i pełną akceptację mechanicznej reprodukcji, odrzucenie autonomii sfery estetycznej od życia społecznego, odrzucenie hierarchii pozwalających wydzielić to co artystyczne i nieartystyczne, spowodowanie sceptycyzmu wobec „sztuki oryginalnej”, rozumianej jako kreacja artystyczna, a zarazem upowszechnienie pastiszu, alegorii, colleague'u i — dodajmy — imitacji, autoparodii, pomieszania humoru i grozy, erotyzmu i perwersji, seksualizmu, ponadto lekceważenie dla umiejętności formalnych i zakwestionowanie podziałów na kulturę wysoką i masową.

Estetyka recepcji nastawionej na „rachunek przyjemności” zakłada też **inny niż modernistyczny typ doświadczenia estetycznego**: zamiast estetycznej kontemplacji i tzw. pełnego — wyczuwająco-rozumiejącego przeżycia estetycznego — percepcję rozrywkową, zabawową, nie angażującą ani wyspecjalizowanych kompetencji intelektualnych, ani też wysublimowanej sfery emocjonalno-wolicjonalnej podmiotu. Warto przypomnieć, że monografistka włoskiej powieści postmodernistycznej¹², powołując się m. in. na opinię U. Eco dowodzi, że cezurą między twórczością literacką modernizmu a wystąpieniem transawangardy jest pojawienie się (w roku 1965) — zarówno w realizacjach jak i dyskusjach teoretycznych — powieści rozrywkowej. Wówczas to kwestią zaprzętą całą grupę twórców stała się możliwość korzystania z tradycyjnej formy opartej na wątku fabulatnym. Zastanawiano się, czy „możliwe jest powrót do intrygi poprzez cytowanie innych intryg i czy to cytowanie jest mniej budujące niż intryga cytowana, oraz czy można napisać powieść, która nie byłaby budująca, a podobałaby się czytelnikom?”¹³.

Mimo iż powieść postmodernistyczna stała się, przynajmniej w zasadniczej odmianie, literaturą do masowej konsumpcji, Eco uważa, iż bez względu na jej formalne uposażenie jako artefaktu, najważniejszą jej zaletą jest to, że — po prostu — podoba się, bo skłania czytelnika do zabawy. Dla samego Eco, autora książki, która spotkała się z ogromną

¹¹ S. Lash, J. Urry: *The End of Organized Capitalism*. Polity Press (Blackwell), Oxford 1987.

¹² J. Cannon: *Postmodern Italian Fiction*. Fairleigh Dickinson University Press. Toronto 1988.

¹³ Ibidem, s. 9.

popularnością, takie rozstrzygnięcie kwestii popularności *Imienia Róży* i całej literatury postmodernistycznej było świadomym, a nawet programowym wyborem a zarazem odrzuceniem dylematu zawartego w modernistycznym programie twórczości. J. Cannon pokazuje, jak transawangardysta Eco odszedł od przekonań i teoretycznych uzasadnień wyrażanych w „Grupie 63” (w której był jedną z liczących się postaci): że uznanie jest czymś niepożądanym, a skoro powieść spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem, może to stanowić dowód na jej podrzędność literacką i artystyczną wtórność. Powieść popularna nie musi być funkcjonalnie związana z odpowiedzią na oczekiwania przeciętnego czytelnika, ani też — ubliżającą twórcy — penetracją rynku literackiego. Pisarz może być typem filozofa, który ujawniając określa zarazem istotę ducha czasu¹⁴.

J. Cannon w książce poświęconej postmodernistycznej prozie włoskiej wskazuje na inne jeszcze cechy stanowiące o modelu tego piśmiennictwa. Jedną z najważniejszych jest „nieokreśloność” rozpoznawalna przez przypadkowe, równie mało określone struktury: labiryntu, irracjonalnych liczb, marzeń. Owa „nieokreśloność”, która zdobyła swoje miejsce właśnie w określeniu kondycji postmodernistycznej, współistnieje z tym, co Eco nazywa „Kryzysem rozumu”, przejawiającym się w wielu tekstach postmodernistycznych, na płaszczyźnie techniki konstrukcji powieściowej i na poziomie filozoficznego przesłania dzieła, pozwalająca interpretować zarówno powieści U. Eco jak i I. Calvino.

Poststrukturalistyczne tezy, wskazujące na zautonomizowanie podstawowych systemów komunikacyjnych — systemu języka werbalnego i obrazowego, konkluzje jakie udało się wyprowadzić z doświadczeń postmodernistycznej aktywności obrazowej i literackiej, a także postmodernistyczne deklaracje co do poznawczych i wyjaśniających możliwości nauki, skłaniają do twierdzenia, że **ani nauka ani sztuka nie odzwierciedlają rzeczywistości doświadczanej przez człowieka.**

„Współczesna sztuka — powiada A. D. Danto — jest filozofią w dziedzinie, która uważała siebie do tej pory za równie przejrzystą, co świadomość na gruncie tradycyjnych teorii poznającego umysłu”¹⁵. Jako dziedzina ludzkiej aktywności jest sztuka współcześnie widownią

¹⁴ Ibidem, s. 41.

¹⁵ A. Danto: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Columbia University Press. New York 1986, s. 206.

krótkotrwałych, zróżnicowanych, lecz nie kumulujących się działań. O historii sztuki przesądziły style, u zarania historii sztuki nowożytnej wyodrębniają się manieryzmy, zaś współcześnie można mówić co najwyżej o modach. Modne kierunki, ich przemienność i krótkotrwałość, eksperymenty i tzw. poszukiwania w praktyce sztuki współczesnej, można rozpatrywać z punktu widzenia ich „niszy” w systemie kultury symbolicznej. Można także ujmować je na tle instytucji związanych ze sztuką, lub mechanizmów upowszechniania i odbioru inicjatyw artystycznych. W każdym razie nie ma współcześnie możliwości, choćby intersubiektywnego, wyróżniania i wartościowania tych działań i inicjatyw z uwagi na jakieś obiektywne, poza nimi istniejące, kryteria i oceny, pozwalające rozstrzygnąć, co jest, a co nie jest artystyczne. „Cel, jakim było dla sztuki stwarzanie równoważników doznań spostrzeżeniowych, przesunął się na przełomie XIX i XX wieku od takich działań jak malarstwo i rzeźba ku kinematografii”¹⁶. Obrazowe figuracje przepełniające wizualność kultur postindustrialnych i ekwiwalentne formy rzeczywistości — stwarzanie „równoważników” rzeczywistości spostrzeżeniowej, przebiega nie w funkcjonujących i rozpoznawanych, bo wykształconych już przed wiekami, fenomenach artystycznych, lecz przy udziale technicznych mediów, w obrazach wytworzonych mechanicznie. Danto wskazuje na kinematografię, w której unaocznia się typ obrazowego wyrażania na miarę współczesnego toposu i gdzie rodzi się nowa wrażliwość odbioru zjawisk wizualnych.

Zaangażowany w „działania postmodernistyczne” Richard Prince mówi z pozycji bezpośredniego uczestnictwa, że to „sam aparat fotograficzny zmienił oryginał z obrazka w piśmie w obraz fotograficzny”¹⁷, heretycko przecząc dogmatom sztuki, gdzie oryginał był w sposób konieczny zdeterminowany przez piętno stylu, zindywidualizowania i niepowtarzalności bytu jednostkowego, a egzemplaryczność fotografii zakwestionowaniem ontologicznego fundamentu dzieła sztuki. „Za pomocą prostej techniki zmieniłem ogłoszenie z gazety, które zazwyczaj jest kolażem, w fotografię (...) Stworzyłem przedmiot, prawdziwą fotografię, a rzeczywistość tej fotografii nadała temu, co ona przedsta-

¹⁶ Ibidem, s. 99.

¹⁷ Wywiad z Richardem Prince przeprowadził Jeffrey Rian, „Art in America” marzec 1987.

wiała, specyficzny, mylący efekt. Jakbym chciał zmienić nie tyle sam obraz oryginalny, lecz jego percepcję”¹⁸.

Nowe całości obrazowe czerpiące z innych — z masowej produkcji rozmaitej proveniencji reprezentacji wizualnych, fragmentarycznych i służebnych względem jakichś ideologicznych przesądzeń, wprowadzanych przez reklamę, reporterski czy dokumentalny obraz — odwołują się do specyficznych — innych niż dawniej — zaangażowań odbiorcy w zupełnie odmienne sensory estetyczne i poznawcze. Nie ma tu mowy o ustrukturuwanej z uwagi na jakości artystyczne całości, która jest przez swe bogate i praktycznie niewyczerpywalne konotacje jakąś fikcją alternatywną, dającą odbiorcy (przez uruchamianie łańcucha konotacji i signifikacji) wrażenie kosmiczności dzieła. Sfera estetyczności, w tradycyjnym rozumieniu — ujmowania jakości wartości nadbudowanej nad skończonością bytową dzieła — została wyeliminowana na rzecz odbioru jakichś związków czy ciągów, strzępów komunikatów, skojarzeń kodów, jakimi nasycony jest na co dzień zewnętrzny świat odbiorcy.

Inność obrazów R. Prince’a i dzieł tej formacji artystycznej, o której w wywiadzie mówi, polega jeszcze na czymś więcej, niż wyjście poza estetyczny paradygmat sztuki: na porzuceniu pojęcia prawdy dzieła wyrażalnej w jego przesłaniu. Prawda światopoglądowa, w integralności wizji świata stworzonej przez dzieło, była pochodną duchowych wlotów człowieka, mocy ludzkiego geniuszu zaświadczającego o kształcie absolutu i była jakąś rękomią dla heroicznego zaiste trudu jednostki, zdecydowanej na świadomy wybór wartości.

W obrazach postmodernistycznych prawda jest zagadnieniem otwartym i zupełnie innej proveniencji: nie jest żadną propozycją zrozumienia świata, lecz przenikniętą ironią ucieczką „od” jakiegoś jego obrazu. Jest kwestionowaniem możliwości prawdy, jej nachalnym i groteskowym parodiowaniem, sprowadzaniem myślenia o prawdzie do absurdu i dwuznaczności sztuczek, lub mechanizmów manipulujących całą rzeczywistością człowieka, a w tę rzeczywistość wpisanych i stanowiących jej bytową komponentę. Rozmawiający z artystą krytyk sztuki powiada: „Środki masowego przekazu często przedstawiają fikcję jako fakt, zazwyczaj jako wyodrębnienie jakiegoś zjawiska i ukazanie go wyrwanego z kontekstu, aby publiczność sama sobie ten kontekst

¹⁸ Ibidem.

uzupełniła. Pan przedstawia fakt jako alternatywną fikcję, zaś oryginalne fotografie, które pan wybrał i złożył w >gangi< odzwierciedlają zachowania społeczne — np. sposób, w jaki pozują rowerzyści, czy sposób, w jaki twórcy reklam pokazują produkty”¹⁹. Mimo terminu „odzwierciedlania” nie chodzi Jeffreyowi Rianowi o reprodukowanie czy przedstawianie rzeczywistości, lecz o **dyskursywność obrazu włączonego w problemy, jakie pojawiły się wraz z przekształcaniem technicznym świata i zmianami cywilizacyjnymi oraz jakościowym „zwróceniem” ciągłości w antroposferze**. Nic więc dziwnego, że fotografia, zdaje się, wyczerpała dla Prince’a, przysługujące jej walory skutecznego oddziaływania jako dziedzina działań obrazowych i stąd też wiąże nadzieje z innymi technicznymi mediami: „Myślenie o obrazie — powiada — jako o czymś, co wywołuje rezonans wielu zmysłów równocześnie — np. telewizja — tak, zaczynam się przymierzać do takiej możliwości (...) — bowiem tamten sposób myślenia (modernistyczny) opierał się na analizie i wiwisekcji; nasz świat wymaga bardziej całościowej orientacji uczuciowej”²⁰.

Warto by zapytać, co cechuje nowe reprezentacje rzeczywistości i na czym polega nowa orientacja uczuciowa, które — jak sądzę — mogą charakteryzować nową świadomość estetyczną? Odpowiadając najzupełniej skrótowo, trzeba by powołać się na diagnozy uczestników i krytyków postmodernistycznej aktywności artystycznej.

Otóż jeden ze świetniejszych ideologów postmodernizmu, a także jeden ze świątłych profesorów, przy okazji wypowiedzi na temat nowej sztuki obrazowej (każdy wymieniając termin w innym kontekście aksjologicznym) mówią o „zepsutym guście” postmodernizmu. Douglas Crimp polemizując z recenzją H. Kramera²¹ z wystawy w galerii André Mayera w Metropolitan Museum — *Sztuka XIX wieku*, gdzie Kramer zakwestionował zasadność umieszczenia tam portretu salonowego, nie będącego prawdziwą sztuką — komentuje ten punkt widzenia jako wyraz świadomości modernistycznej, której anachroniczna przebrzmiałość widoczna jest właśnie w tym, iż mogło dojść do takiej wystawy. „Modernizm — pisze Crimp — roztaczał autorytet zarówno moralny

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ H. Kramer: *Czy Gerome jest równy Goyi i Manetowi?*. „New York Times”, 13 IV 1980.

jak estetyczny (...) jednakże zgon modernizmu sprawił, że zostało nam niewiele możliwości obrony — jeżeli w ogóle są jeszcze jakieś — przed zalewem zepsutego gustu. W nowym porządku rzeczy wszystko jest dozwolone... jako wyraz tego nowego postmodernistycznego etosu (...) w wypowiedzi Kramera mamy jeszcze jeden przykład moralizującego kulturowego konserwatyzmu, który przybiera pozę postępowego modernizmu. Ale mamy też tutaj interesującą ocenę dyskursywnej praktyki muzeum w okresie modernizmu i jej obecnej przemiany. Analiza Kramera nie bierze jednak pod uwagę tego, jak dalece praktyka współczesnej postmodernistycznej sztuki postawiła pod znakiem zapytania pretensje muzeum do spójnego reprezentowania problemów sztuki²².

Natomiast profesor fotografii i sztuki współczesnej w Princenton University — Peter Bunnell²³ pisząc o fotografiach Cindy Sherman, które zrobiły prawdziwą furorę, traktowane jako przykład postmodernistycznej symboliki obrazowej, strukturalnej hybrydyzacji i nowego obrazowania przez „przywłaszczanie obrazów” i „opróżnianie ich ze znaczeń”, mówi wprost, że nieartystyczność jej realizacji jest konsekwencją „braku wiedzy” artystki, czym włącza się ona do „pewnej liczby artystów, których witalność wynika z braku tejże wiedzy”²⁴. Zły gust C. Sherman, dzięki któremu (co przyznaje profesor) potrafi ona oddać trudne do nazwania dylematy i niepokoje nowych dni, zasadniczo odmienne od problemów artykulacji świata dzieł awangardowych, osadzonych w artystycznej tradycji sztuki, odcina jednak czas postmodernizmu od spójnej, ale i zamkniętej na zjawiska współczesności, modernistycznej sztuki „z tradycją”.

Nowa świadomość estetyczna to sposób myślenia pojawiający się wraz z kryzysem sensów i uczuciowych treści, jakie wyzierają z postmodernistycznej rzeczywistości artystycznej, będącej „światem trzeciego stopnia” (ukształtowanym przez powielanie tego, co już powielane i już pierwotnie sztuczne), nie tyle reprodukcjami czy przedstawieniami czegoś, ile „kliszami” i skonwencjonalizowanymi ikonicznymi szablonami, intrygującymi jednak przez semantyczne niedopełnienia, braki,

²² D. Crimp: *Na ruinach muzeum*. W: *Postmodern Culture*. Pluto Press. London 1985.

²³ P. Bunnell: *Photographs and Professionals III*. „The Print Collector's Newsletter” 14, nr 3, 1983.

²⁴ *Ibidem*, s. 89.

presunięcia, nasuwające wielość możliwości interpretacyjnych. Symptodem kryzysu i jego wyrazem może być „zepsuty gust” (w sensie aksjologicznym jest pustym pojęciem, zaś opisowo określa: rozmaitość, brak rygorów i reguł, nieokreśloność), lecz w różnym definiowaniu tego fenomenu daje o sobie znać przekonanie, że obraz tej świadomości estetycznej jest obrazem skłóconym i wewnętrznie sprzecznym. **Nowe ufigurowania obrazowe, traktowane w sposób atrybutywny („kliše”, „szablony”, „zaaranżowanie”, „upozowanie”) nie przystają do otwartości wobec „złego gustu” i „swobód wyrazu”, które sięgają tak daleko, że aż nie sposób ich nazwać, określić, przybliżyć.**

Na koniec jeszcze można próbować podsumować dociekania na temat tego, czym może być postmodernistyczna świadomość estetyczna, uogólniając wnioski z dotychczasowych rozważań. Otóż, z tego punktu widzenia, nowa świadomość estetyczna zobiektywizowana w zjawiskach, jakie można opisać poprzez doświadczenia współczesnej literatury i sztuk wizualnych, a także wyrazić w autodyskursie poststrukturalistycznym i pomodernistycznie metodologicznym, zdaje się uwarunkowana *odejściem od romantycznego jeszcze modelu artysty i twórczości oraz dzieła* — komunikatu symbolicznego. Zdaje się, że jesteśmy świadkami zmiany bardzo istotnej — odejścia od symbolu ku wyobrażeniom alegorycznym, a więc procesu, który kiedyś (w okresie wstępującego romantyzmu) miał kierunek odwrotny i w sposób zasadniczy związał nowoczesność w sztuce z symbolizowaniem. Symbole artystyczne, zwłaszcza zaś symbole obrazowe, ukształtowały stosunek do świata, kultury i wyróżnionych ludzkich wytworów, jakimi są dzieła sztuki. Wokół konstytutywności symbolicznej sztuki nadbudowała się też cała dziedzina świadomości, umożliwiająca przekonania co do natury dzieła sztuki i możliwości oraz warunków obcowania z nimi, funkcji sztuki w całości ludzkiej praxis, utopii i eschatologii estetycznych... Jesteśmy świadkami zerwnia z tą tradycją.