

WIEK AWANGARDY

redakcja
Lilianna Bieszczad

universitas

**WIEK
AWANGARDY**



KRAKOWSKIE
SPOTKANIA
ESTETYCZNE

redaktor serii
Krystyna Wilkoszewska

polecamy:

ESTETYKA TRANSKULTUROWA
red. Krystyna Wilkoszewska

ESTETYKA WIRTUALNOŚCI
red. Michał Ostrowicki

WIEK AWANGARDY

redakcja
Lilianna Bieszczad

KRAKÓW

© Copyright by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych
UNIVERSITAS, Kraków 2006

ISBN 97883-242-1019-0

TAiWPN UNIVERSITAS

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

www.universitas.com.pl

Spis treści

KRYSTYNA WILKOSZEWSKA, <i>W kalejdoskopie awangardowych konstelacji</i>	7
---	---

Część I

awangarda – reinterpretacje

ANNA ZEIDLER-JANISZEWSKA, <i>O dawnych i dzisiejszych interpretacjach neoawangardy</i>	15
TERESA PEKALA, <i>Estetyka ariergardy</i>	29
GRZEGORZ SZTABIŃSKI, <i>Idea wspólnoty sztuki w wieku awangardy</i>	43
BEATA FRYDRYK, <i>See Poussin/Hear Lorraine. O związkach sztuki awangardowej z naturą i krajobrazem</i>	61
ANDRZEJ KSIAŻEK, <i>Koniec awangardy a sztuka końca wieku</i>	75
JOANNA WINNICKA-GBUREK, <i>Awangarda, kicz a filozoficzna krytyka artystyczna</i>	89
ANDRZEJ KISIELEWSKI, <i>Prymitywizm a sztuka awangardy</i>	101
JÓZEF TARNOŃSKI, <i>Pojęcie awangardy w refleksji towarzyszącej architekturze oraz w historii i teorii architektury</i>	113
LILIANA BIESZCZAD, <i>Paradoksy tanecznej awangardy</i>	125

Część II

współczesne strategie awangardy

RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI, <i>Jednostka – grupa – sieć. Przemiany awangardowych strategii twórczych</i>	143
PIOTR ZAWOJSKI, <i>Cybersztuka jako awangarda naszych czasów</i>	161
KRZYSZTOF SZWAJGIER, <i>Na krawędzi. Dialektyka przejścia</i>	173
ZBIGNIEW WARPECHOWSKI, <i>Konserwatyzm awangardowy</i>	191
MAŁGORZATA KIERKUS-PRUS, <i>Trwanie w powtórzeniu? Uwagi o zwielokrotnieniu, repetycji i iteracji w awangardowej praxis sztuk wizualnych</i>	199

VIOLETTA SAKIEWICZ, <i>Sztuka konsumpcyjna? Od transawangardy do banalizmu</i>	209
ROMAN NIECZYPOROWSKI, <i>Awangarda znaczeń. Kilka uwag o twórczości Yasumasy Morimury</i>	221

Część III

społeczno-kulturowe konteksty awangardy

IGNACY STANISŁAW FIUT, <i>Awangarda XX wieku w ujęciu refleksji ewolucyjnej</i> ..	245
ANTONI PORCZAK, <i>Awangarda po obiedzie</i>	267
MACIEJ OZÓG, <i>Nowy człowiek w nowym millenium!?</i> <i>Sztuka nowych mediów a awangardowa idea artystycznej</i> <i>i społecznej rewolucji</i>	281
ANDRZEJ KRZYWKA, <i>Awangarda – fabryka znaczeń</i>	299
BOGUSŁAW DZIADZIA, <i>Na horyzoncie przeszłości – miraż awangardy życia</i> <i>społecznego</i>	319
MARTA KOSIŃSKA, <i>Pytanie o możliwy świat awangardy</i>	329
EWA GŁADKOWSKA, <i>Przeciw awangardzie</i>	341
KATARZYNA STANKIEWICZ, <i>Gesamtkunstwerk Josepha Beuysa?</i>	349
DOROTA FRĄCKIEWICZ, <i>Wspólnota, indywidualizm, doświadczenie.</i> <i>Richard Rorty, Richard Shusterman o estetyce egzystencji</i>	361

Część IV

reminiscencje

GRZEGORZ DZIAMSKI, <i>Awangarda Europy Wschodniej</i>	377
TERESA KOSTYRKO, <i>Formiści polscy a ideologia awangardy</i>	391
NATALIA MROZKOWIAK-NASTROŻNA, <i>Niedojrzała mitologia nowoczesności. Sztuka</i> <i>i człowiek w twórczości Witolda Gombrowicza</i>	407
MIROŚLAW WACHOWIAK, <i>Józefa Pankiewicza twórczy dyskurs z awangardą</i>	423
SEBASTIAN STANKIEWICZ, <i>Awangarda i odległości. Jerzego Ludwińskiego</i> <i>przyczynek do teorii awangardy</i>	443
BEATA ŚNIECIKOWSKA, <i>Audialność i wizualność sztuki słowa – o współczesnych</i> <i>„powrotach awangardy”</i>	471
JANINA MAKOTA, <i>Motywy kierujące awangardowym malarstwem ubiegłego</i> <i>stulecia</i>	487
KRZYSZTOF SZWAJGIER, <i>Muza zmilitaryzowana</i>	507

Krystyna Wilkoszewska

W KALEJDOSKOPIE AWANGARDOWYCH KONSTELACJI

Prace zamieszczone w tej książce zostały wybrane spośród referatów prezentowanych podczas XXXII konferencji, zorganizowanej w maju 2005 – w ramach corocznych Krakowskich Spotkań Estetycznych – przez Zakład Estetyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zgodnie z trwającą od lat tradycją, każde kolejne spotkanie przygotowują poszczególni członkowie Zakładu; pomysłodawczynią i główną organizatorką konferencji o awangardzie była dr Lilianna Bieszczad, zarazem redaktorka obecnego tomu.

Tematem konferencji oraz wieńczącej ją książki jest „Wiek Awangardy”; tytuł zamierzenie kryje co najmniej dwa ważne aspekty znaczeniowe:

- po pierwsze, chodzi o zakończony niedawno wiek XX jako wiek wypełniony, można powiedzieć wręcz napiętnowany, sztuką awangardową;
- po drugie, o rodzaj jubileuszu – 100-lecie awangardy, której początek przypada na pierwsze pięciolecie minionego wieku.

Czy problemy awangardy, tak żywotne w minionym wieku, pozostają nadal aktualne, czy też należą już do historii? Gdy idzie o problematykę awangardy, to my wszyscy – myślę estetycy polscy – jesteśmy uczniami Profesora Stefana Morawskiego. Uczniami i kontynuatorami. Odczuwamy żal, że nie ma już głosu Profesora w tej książce, w dyskusji poświęconej swoistemu rozliczeniu ze zjawiskiem awangardy w sztuce.

Profesorowi Morawskiemu zawdzięczamy – między innymi – mocne, klarowne przeciwstawienie awangardy z pierwszej połowy XX wieku neoawangardzie z drugiej połowy tegoż wieku oraz równie wyrazistą tezę, że o ile pierwsza awangarda, mimo niezaprzeczalnego nowatorstwa, nie podważyła paradygmatu sztuki, to radykalnie uczyniła to druga awangarda.

8

Tę drugą awangardę Morawski początkowo utożsamiał z postmodernizmem. Jak wielu innych badaczy sztuki XX wieku, miał problemy z usytuowaniem względem siebie pojęć takich jak modernizm i postmodernizm, awangarda, neoawangarda, transawangarda.

Jak trudno poruszać się badaczowi pośród tych pojęć, świadczy na gorąco spisywana krytyczna refleksja innego świadka sztuki XX wieku – Clementa Greenberga. Greenberg chciał widzieć w sztuce modernistycznej jak i w sztuce awangardowej nie zerwanie z tradycją, lecz jej kontynuację, zwłaszcza gdy idzie o utrwalanie i podtrzymywanie wartości estetycznych. „Modernizm musi być rozumiany jako ciągłe działanie, nieustanny wysiłek utrzymania standardów estetycznych...” Zagrożeniem dla tych standardów był postmodernizm i kultura masowa. Ale Greenberg wierzył, że „jeśli modernizm będzie utrzymywał najwyższe standardy, to przetrwa...”

W przetrwanie modernizmu nie wierzył i nie chciał wierzyć

inny wpływowy teoretyk awangardy Peter Bürger. Jego, wyrastająca z przesłanek marksistowskich, analiza awangardy akcentuje raczej jej rewolucyjny, nastawiony na zniszczenie instytucji sztuki, charakter. Bürger, z wykształcenia teoretyk literatury, za wzorcowe kierunki awangardy uznaje surrealizm i dadaizm (a nie np. kubizm czy abstrakcję, które raczej nie zaistniały w literaturze). Tym łatwiej mu przeprowadzić tezę o radykalnym charakterze poczynąń awangardowych. W polemice, jaką Morawski podjął z Bürgerem, jestem po stronie Morawskiego, gdy pisał, że Bürger wyeksponował w pierwszej awangardzie to, co stało się pierwszoplanowe i istotne dopiero w neoawangardzie.

Można patrzeć na awangardę jako na przede wszystkim eksperymentatorstwo formalne, nakierowane na realizację wartości estetycznych, albo też jako na ruchy anarchizujące, zmierzające do obalenia artystyczno-estetycznych standardów. Ja osobiście opowiadam się za pierwszą wersją, przeciwko drugiej. Można widzieć w neoawangardzie bądź kontynuację pierwszej awangardy, bądź jej zaprzeczenie albo też włączać neoawangardę w postmodernizm lub kulturę masową. Osobiście nie sędzę, by neoawangarda była postmodernistyczna, a postmodernizm masowy. Za każdym razem, gdy do tuby zwanej kalejdoskopem wrzucimy awangardowy materiał, przy najlżejszej próbie obrotu pojawiają się odmienne konstelacje. Nie wierzę, by istniała jedna formuła awangardy. Dlatego głównym zadaniem tej pracy jest dotarcie do wielości kalejdoskopowych konfiguracji awangardy oraz ich, widziane w perspektywie stuletniego rozwoju, sprobematyzowanie i krytyczne opisanie.

9

Nie jest to zadanie łatwe, bowiem, jak pisze Lilianna Bieszcza: „W awangardzie spotkać możemy sprzeczne tendencje w ramach poszczególnych nurtów, dużą różnorodność czasem wzajem się wykluczających eksperymentalnych postaw, nie ma też zgodności wśród teoretyków co do periodycznego podziału tychże nurtów. Praktyka jak zwykle wymyka się teo-

retycznej refleksji”. Jeśli zadanie to udało się choćby po części osiągnąć, to dzięki udziałowi – tak w dyskusji konferencyjnej, jak i w dokumentującej ją niniejszej publikacji – wybitnych polskich znawców awangardy. Przedstawili rozległe spectrum problemów, mierząc się z nimi poprzez zastosowanie rozmaitych strategii badawczych. Zostały one uporządkowane przez redaktorkę tomu i zaznaczone w tytułach kolejnych rozdziałów książki, dotyczących: kontekstu społeczno-kulturowego, reinterpretacji, obecności awangardy w twórczych dokonaniach współczesności oraz w – nie pozbawionych sentymentu zwłaszcza w odniesieniu do polskich artystów – reminiscencjach.

Kraków, lipiec 2006

CZEŚĆ PIERWSZA

*awangarda –
reinterpretacje*

Anna Zeidler-Janiszewska

O DAWNYCH I DZISIEJSZYCH INTERPRETACJACH NEOAWANGARDY

Rozważania swoje rozpocznę od przytoczenia wypowiedzi, która przez pewną grupę estetyków, na bieżąco śledzących rozwój swej dyscypliny i nastawionych „progresywnie”, uznana będzie zapewne za oczywistą i wartą kontynuacji. Inna grupa, bardziej przywiązana do tradycji wczesnej nowoczesności, zastanowi się, jakie argumenty zmobilizować na rzecz obrony idei uniwersalności dzieła, wzorując się na przykład na strategii Petera Bürgera, który „uratował” wiele wytworów praktyk klasycznej awangardy przed wykluczeniem ich z kategorii dzieł sztuki. Jeszcze inna odsunie, być może, problematykę rozwijaną przez estetyków zdarzenia na czas, w którym sztuka sama rozstrzygnie, czy formy, jakie przybrała w ostatnim

pięćdziesięcioleciu, były rodzajem stanu przejściowego czy nie. Wypowiedź pochodzi z wydanej w 2004 roku książki Eriki Fischer-Lichte *Ästhetik des Performativen*. Analizując w zarysie przemiany zainicjowane przez przedstawicieli neoawangardy w obszarze różnych praktyk artystycznych (plastyki, teatru, muzyki, literatury), niemiecka badaczka podkreśla nie tyle ich (dobrze już skądinąd opisaną) hybrydyzację, lecz przede wszystkim fakt, iż praktyki te realizują się **w formie przedstawienia i jako przedstawienie**. Można byłoby zapewne mówić tu o procesie teatralizacji sztuk, gdyby nie potoczne skojarzenia teatralizacji z teatrem w „starym stylu”, a nowy teatr, który włącza się aktywnie w interesujące autorkę przemiany, bardziej przypomina dzisiejsze formy aktywności plastycznej i dystansuje się wobec własnych, wcześniejszych tradycji. W tym kontekście lepsze jest (stosowane już i utrwalone wśród estetyków, badaczy współczesnej sztuki i jej krytyków) określenie wchodzących w grę procesów mianem „zwrotu performatywnego”, a odpowiadającej im estetyki mianem „estetyki performatywności”. Dodać trzeba od razu, iż obydwa terminy „utrwalił” w wydanej dwa lata wcześniej książce *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen* Dieter Mersch. Do jego propozycji, skrytykowanej przez Fischer-Lichte za nazbyt emfaticzne ujęcie kategorii zdarzenia, będę się jeszcze odwoływała. Obecnie zauważę tylko, że o ile autorce *Ästhetik des Performativen* zależy na skonstruowaniu takiej aparatury pojęciowej, która może być stosowana nie tylko w badaniach nad współczesną sztuką, ale i nad innymi dziedzinami kultury, podlegającymi dziś procesom estetyzacji, o tyle Mersch skupia się na uchwyceniu specyfiki „zdarzeniowości” w sztuce w opozycji do jej zbanalizowanych wersji potocznych.

A oto zapowiadana wypowiedź:

Zamiast tworzyć dzieła, artyści wytwarzają coraz częściej *zdarzenia*, które wklajają nie tylko ich samych, lecz także odbiorców, oglądających, słuchaczy, widzów. W związku z tym w rozstrzygającym punkcie zmieniają się warunki produkcji i recepcji sztuki. Centralnej roli w tych procesach nie pełni już oderwane i niezależnie od swoich odbiorców

egzystujące dzieło sztuki, które powstało jako obiekt w wyniku kreatywnej czynności artysty-podmiotu, a postrzeganie i pojmowanie pozostawiało podmiotowi-odbiorcy. Zamiast tego mamy do czynienia ze zdarzeniem, które powstało, trwa i zostaje zakończone w działaniu różnych podmiotów – artysty i słuchacza/widza¹.

Owo współdziałanie (i zarazem – współoddziaływanie) ma charakter bezpośredni i nie jest zależne od sfery znaczeń, a każdy z uczestniczących w zdarzeniu może w trakcie jego przebiegu doświadczyć transformacji, tj. uczestniczyć w akcie przemiany, która w dalszych partiach książki interpretowana jest jako rodzaj współczesnego rytu przejścia (liminoidalności w sensie Victora Turnera²).

Tylko w nieznacznym stopniu – czytamy dalej – performatywny zwrot w sztukach można przybliżyć za pomocą odziedziczonych teorii estetycznych – także wówczas, gdy pod wieloma względami pozostają one dalej stosowalne. Rozstrzygający jednak moment tego zwrotu, odwrót od dzieła i zakładanych wraz z nim relacji między podmiotem a przedmiotem i statusem materiału a statusem znaku, ku zdarzeniu, nie da się przy ich pomocy uchwycić. Aby objąć szczególne właściwości zwrotu, móc je badać i interpretować, potrzebne jest rozwinięcie nowej estetyki: estetyki performatywności³.

17

Jej podstawowym założeniom, kategoriom i pojęciom, testowanym od razu na obszernym materiale różnych praktyk artystycznych, poświęcona jest nie tylko przywołana książka, ale i wiele innych publikacji niemieckiej autorki.

¹ E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 2004, s. 29.

² W książce *Od rytuału do teatru* (przekład polski M. i J. Dziekanowie, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2005) Turner odróżnia właściwą klasycznym, dawnym rytuałom liminalność od liminoidalności, którą cechują się ich współczesne kontynuacje. Sam fakt, iż takie kontynuacje w dzisiejszym świecie funkcjonują i że w szczególności wytwarzają je dzisiejsza sztuka, jest dla Fischer-Lichte symptomem ponownego „zaczarowania świata”. Niemiecka badaczka podkreśla jednak, iż nie należy tego procesu traktować jako kontroświecenia, lecz raczej jako dopełnienie oświecenia (s. 318–362).

³ E. Fischer-Lichte, op. cit., s. 30.

O ile postulowana przez Erikę Fischer-Lichte nowa estetyka eksponuje łącznie trzy podstawowe kategorie: **zdarzenie, inscenizację i doświadczenie estetyczne**, Dieter Mersch koncentruje się na **zdarzeniu**, w kontekście problematyki związanej z aurą (książka powstała w ramach projektu „Reauratyzacja w sztuce performatywnej”)⁴. Lokalizując zwrot performatywny w okresie aktywności neawangardy, jego zapowiedzi odnajduje – podobnie jak Erika Fischer-Lichte – w praktykach awangardy pierwszej, już „klasycznej”, dekonstruującej, ale i też destruującej założenia estetyki dzieła (która kształtowała się od renesansu, znajdując wszakże modelowy wyraz we wczesnonowoczesnych koncepcjach sztuki autonomicznej). Ważnym punktem odniesienia staje się tu koncepcja Hegla – nie tylko dlatego, że usytuowała estetykę (jako filozofię sztuki) w siatce akademickiego „podziału pracy” i że proponowała pojęciowość rozwijaną w ramach estetyki i teorii dzieła, ale i dlatego, że tak niepokojącą kolejne pokolenia badaczy koncepcję zmierzchu sztuki można zinterpretować w perspektywie performatywnego zwrotu jako zmierzchu sztuki jako dzieła i zarazem nowy początek sztuki jako zdarzeń. W obydwu procesach (zamykania i otwierania) niektóre działania awangardowe odegrały rolę szczególnie znaczącą, podczas gdy inne skupiały się na dekonstrukcji poszczególnych składników zastanej sytuacji estetycznej.

W rozdziałach poświęconych archeologii performatywności interesują Merscha dwa kierunki: dadaizm i surrealizm, bohaterami drugiego półwiecza dwudziestego wieku czyni z kolei Josepha Beuysa i Johna Cage’a. *Aisthesis*, ekstaza i asceza to podstawowe kategorie rozwijanej w książce estetyki zdarzenia, w którą – w przekonaniu autora – wpisuje się specyficzna etyka, etyka odpowiedzi i odpowiedzialności zarazem.

Dokładniejszą charakterystykę zwrotu performatywnego i odpowiadających mu koncepcji badawczych zostawiam

⁴ D. Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 2002, s. 9.

na inną okazję⁵. Obecnie natomiast chciałabym, pamiętając przez cały czas o zarysowanym tu projekcie nowej estetyki, cofnąć się w odleglejszą (i mniej odległą) przeszłość, by „wyłowić” z niej te momenty, które budują „prehistorię” estetyki zdarzenia. Rozpocznę więc od modernistycznego programu autonomii sztuki, interpretowanego zarówno przez Petera Bürgera (w jego głośnej przed ponad ćwierćwieczem *Teorii awangardy*), jak i – z socjologicznej perspektywy – przez Pierre’a Bourdieu, jako rodzaj ideologii wspierającej procesy kształtowania się instytucji sztuki w obrębie nowoczesnego podziału pracy, który w późniejszych fazach doprowadził – jak zauważył Adorno – do „ubranżowienia” wszystkich niemal sfer ludzkiego życia. Estetyka, która w tym czasie zaczęła zdobywać status samodzielnej dyscypliny akademickiej, nie była z tych procesów wyłączona, mimo że starała się z jednej strony ugruntować własną, odrębną wśród innych działów filozofii pozycję, z drugiej natomiast *explicite* dystansowała się nie tylko od potocznego doświadczenia estetycznego, ale i od artykułowanej w manifestach czy esejach „estetyki artystów”. Odczytując tę ostatnią jako wyraz tendencji partykularnych, sama aspirowała do zbudowania koncepcji o wymiarze uniwersalnym. Jak głęboko jednak wytworzone przez nią pole teoretyczne uwikłane było od początku w kształtowanie się nowoczesnych instytucji związanych zarówno z produkcją, jak i z recepcją sztuki, pokazują m.in. analizy Pierre’a Bourdieu w *Regułach sztuki*⁶. W dostrzeżenie, że estetycy, pospołu z teoretykami i historykami sztuki, „uwięzieni są w przedmiocie”, który w swoim mniemaniu poddają obiektywizującym badaniom, znaczący udział wnieśli już praktyki wczesnoawangardowe,

19

⁵ Koncepcję zwrotu performatywnego w kulturze drugiej połowy dwudziestego wieku i odpowiadającego mu zwrotu w humanistce omawiam szerzej w tekście „Perspektywy performatywizmu” w książce *Perspektywy refleksji kulturoznawczej*, pod redakcją Ryszarda Kluszczyńskiego (w druku).

⁶ Polski przekład tej książki (autorstwa Andrzeja Zawadzkiego) ukazał się w krakowskim wydawnictwie Universitas w 2001 roku. W odniesieniu do podjętych tu rozważań zob. w szczególności fragment zatytułowany *Historyczna geneza estetyki czystej* (s. 435–475).

z impetem atakujące modernistyczną koncepcję autonomii sztuki (odslaniając tym samym jej ideologiczny charakter), wobec czego także akademicka estetyka nie mogła pozostać obojętna. Przywołaną tu wcześniej *Teorię awangardy* Petera Bürgera ujmować można jako próbę uhistorycznienia pola problemowego estetyki w obliczu awangardowych eksperymentów, ukierunkowaną na zachowania ogólnego pojęcia dzieła sztuki jako niezbędnego składnika tego pola od czasów Hegla. Hegel zmarginalizował bowiem skupiony na doświadczeniu estetycznym, a nie na dziełach sztuki, projekt Kanta. Utożsamiał też estetykę z filozofią sztuk pięknych jako podstawą ogólnej wiedzy o sztuce (co dobrze oddaje tytuł zasłużonego niemieckiego periodyku naukowego – „*Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*”). Korzystały z niej następnie konstytuujące się w dziewiętnastym wieku dyscypliny badawcze, zajmujące się poszczególnymi gałęziami sztuki w ich historycznym rozwoju. Akademickiemu podziałowi pracy w kręgu niemieckojęzycznym towarzyszyły ustalenia czerpane z Hegłowskiego *Wstępu do estetyki*, który kończy się, przypomnę, następującą konstatacją:

Wszystko tedy, co szczegółowe formy sztuki realizują w swych dziełach, to zgodnie ze swym pojęciem tylko formy ogólne rozwijającej się idei piękna. Jako zewnętrzne urzeczywistnienie tej idei wznosi się przed nami wspaniały panteon sztuki, którego konstruktorem i budowniczym jest sam siebie ujmujący duch piękna, panteon, którego wykończenia wszakże będą mogły dokonać dopiero dzieje powszechne w tysiącletniach swego rozwoju⁷.

Uwaga estetyków i badaczy poszczególnych odmian praktyk artystycznych skupiła się na dziele sztuki jako – wedle sformułowań Hegla – „jedności idei i jej zmysłowej postaci” czy „metafizycznej ogólności z określonością realnego przedmio-

⁷ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. I., przeł. J. Grabowski, A. Landmann, PWN, Warszawa 1964, s. 152. W kwestii zastosowań Hegłowskiego „panteonu” w usystematyzowaniu praktyki badawczej zob. m.in. H. Paetzold, *Aesthetik des deutschen Idealismus*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1983.

tu szczegółowego”, jedności, dzięki której sztuka jako jedna z form „udostępniania prawdy” egzystuje (obok religii i filozofii), w królestwie ducha absolutnego. To właśnie owo roszczenie sztuki do prawdy, podtrzymywane jeszcze zarówno przez Adorna, jak i przez Heideggera, sprawia, że nawet eksperymenty awangardowe nie skłaniają do rezygnacji teorii estetycznej z kategorii dzieła, albowiem – zauważa Rudiger Bubner – „prawda ukazująca się estetycznie musi mieć niedwuznaczne miejsce swego przejawiania się”⁸. Od czasów burzycielskich manifestacji futurystycznych począwszy, budziły one jednak wyraźny niepokój estetyków, którzy najpierw próbowali procesy destrukcji dzieła marginalizować, a później na różne sposoby „majstrowali” przy pojęciu dzieła tak, by je jednak choćby w ogólnej, lekko zmodyfikowanej postaci zachować. Udało się to w jakiejś mierze Bürgerowi, który, zdając sobie sprawę, iż nowoczesna estetyka nie jest wcale wiedzą czystą i niewinną, sam usytuował się w metaestetycznej perspektywie heglowsko-marksistowskiej, w wersji reprezentowanej przez Adorna. Zagadkowe stwierdzenie Adorna, iż „nieliczne dziś dzieła, które się liczą, to te, które już nie są dziełami”⁹, napro- 21
wadziło Bürgera na koncept odróżnienia ogólnego pojęcia dzieła sztuki od jego historycznej formy realizacji – dzieła „organicznego”, którego autonomii z takim zacięciem broniła sztuka i estetyka modernistyczna.

Przeciwstawiając się owej obronie i demaskując ją jako ideologię mieszczaństwa, awangarda poddała więc destrukcji jedynie „organiczny” model dzieła, zastępując go jednocześnie modelem „nieorganicznym”. Zachowana została jednak ogólna koncepcja dzieła jako „jedności tego, co ogólne, i tego, co szczególne”. O ile w dziełach „organicznych” jedność ta realizowała się bezpośrednio, o tyle dzieła „nieorganiczne” uzyskują ją w sposób pośredni. Koncepcję tę rozbudowuje Bürger przez przeciwstawienie symbolu („organicznego”) i po

⁸ R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005.

⁹ P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 1974, s. 76 (cytuje za Bürgerem, ponieważ nie udało mi się odnaleźć tego zdania w polskim przekładzie *Filozofii nowej muzyki*).

Benjaminowsku rozumianej alegorii (jako strategii „nie-organicznej”). W przypadku alegorycznie skonstruowanych dzieł awangardowych „moment jedności jest odsunięty nieskończenie daleko; a w ekstremalnym przypadku zostanie on w ogóle wytworzony dopiero przez odbiorcę”¹⁰. Uszczegółowiona w ten sposób ogólna koncepcja dzieła sztuki nie tylko nie zmuszała do jakiegś radykalnej zmiany pola badawczego estetyki, którego patronem pozostaje Hegel, ale i odpowiadała – wzorem Adorna – duchowi Hegłowskiej metody (niezależnie od tego, jak bardzo próbowała sprowadzić owego ducha na ziemię).

Przedstawiając swoją koncepcję awangardowego dzieła sztuki, Bürger polemizował z diagnozą Rudigera Bubnera z artykułu „O pewnych uwarunkowaniach współczesnej estetyki”, opublikowanego po raz pierwszy w 1973 roku. Bezpośrednio przywołał jego fragment poświęcony „przezwyciężaniu i rozsądzaniu tradycyjnej jedności dzieła”, co mógł łatwo zinterpretować w swojej książce jako efekt stosowania strategii alegorycznej. Pomiął jednak milczeniem dalsze uwagi Bubnera, które w sposób oczywisty kontekstualizują przedsięwzięcie przeprowadzone w *Teorii awangardy*, odbierając mu tym samym walor uniwersalności. Czytamy więc u Bubnera, iż:

Całkiem świadomej zdrady idei dzieła dokonuje się w akcjonistycznych praktykach, w których, jak w *happeningu*, chce się przełożyć sztukę na jakieś zdarzenie (*Vorgang*), lub jak w pewnych utworach najnowszej muzyki nie zamierza się inaugurować niczego poza jakimś łańcuchem zmiennych aktów (*Vollzuge*) bądź też za pośrednictwem zabiegów mechanicznych zamiast „dzieła” uruchamiany jest tylko permanentny proces. (...) Dążenia idące w kierunku płynnego przejścia od „sztuki” do „życia” eksperymentują w polu, gdzie nie ma już w ogóle miejsca dla szczególnej pozycji dzieła¹¹.

Być może z tej perspektywy należałoby ponownie zastanowić się nad uwagą Adorna o „dziełach, które już dziełami nie są”. I – w dalszej kolejności – podjąć próbę interpretacji Adornowskiej koncepcji i – równolegle – Heideggerowskiej,

¹⁰ P. Bürger, op. cit., s. 77.

¹¹ R. Bubner, op. cit., s. 39.

jako projektów, w których estetyka dzieła krzyżuje się już z estetyką zdarzenia.

Jedno jest pewne: dla estetyki przełomowe stały się nie praktyki awangardy klasycznej (z którymi mogła sobie poradzić choćby na sposób wskazany w *Teorii awangardy*), lecz „zdarzeniowe” eksperymenty neoawangardy, którą Bürger traktował *en bloc* jako formę spełnienia Hegłowskiej wizji zmierzchu sztuki. Choć koncepcja dzieła alegorycznego obejmowała swym zasięgiem także część dzieł neoawangardowych, autor *Teorii awangardy* odmówił jej subwersywnej mocy, właściwej awangardzie klasycznej. Jak dalece wątpliwa jest ta diagnoza, pokazuje m.in. Łukasz Ronduda na przykładzie strategii alegorycznych stosowanych w wykorzystującej nowe media sztuce ostatnich lat¹². Nie jest więc tak, że praktyka wytwarzania zdarzeń stopniowo eliminuje praktykę tworzenia dzieł; to raczej ich koegzystencja okazuje się często owocna dla obu form uprawiania sztuki. Podkreślał ten moment wyraźnie Bubner, gdy – kontynuując przytoczoną wyżej wypowiedź – dodawał: „Ta obserwacja nie wyklucza, że w konkretnych przypadkach posługiwanie się kategorią dzieła może być sensowne, neguje tylko przyjmowanie nieograniczonej bądź fundamentalnej funkcjonalności tego pojęcia”¹³.

23

Bürger nie chciał ani skorzystać z tej ostatniej sugestii, ani też podjąć z nią jakiegś bardziej zasadniczej polemiki, koncentrując się na pokazaniu emancypacyjnego potencjału wczesnych awangard. Jego adwersarz natomiast systematycznie poszerzał swoją diagnozę (dotyczącą *de facto* dzisiejszego statusu całej tradycji Hegłowskiej, która w filozoficznej estetyce zmarginalizowała oddziaływanie Kanta). Do jednego z kolejnych artykułów włączył „Dygresję o rzekomym ratowaniu pojęcia dzieła”, a więc odniósł się bezpośrednio nie tylko do koncepcji zaprezentowanej w *Teorii awangardy*, ale i do późniejszej

¹² Czyni to w obronionej w 2005 roku w Łodzi pracy doktorskiej pt. *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*. Praca ta, aktualnie w druku, ukaże się w bieżącym roku.

¹³ R. Bubner, op. cit., s. 40.

książki Bürgera, poświęconej krytyce estetyki idealistycznej¹⁴. Uwagi Bubnera posiadają wymiar ogólniejszy i odnoszą się także do tych propozycji filozoficzno-teoretycznych, których autorzy nie tylko podążają odmienną od Bürgera drogą, ale w centrum swoich prób animacji kategorii dzieła stawiają już nie dokonania awangardy z początku wieku, lecz neoawangardy. Wykraczając na moment poza obszar zakresłony przez tytuł tego szkicu zauważyć można, że perspektywa Kantowska, którą Bubner uważa za bardziej przystającą do dzisiejszej sytuacji ‘sztuki bez dzieł’ niż zmodyfikowany heglizm, otwiera możliwość reorganizacji i poszerzenia pola problemowego estetyki, co postuluje na przykład Wolfgang Iser czy – pod innym kątem – Arnold Berleant, a także, oczywiście, Erika Fischer-Lichte. W roli centralnej kategorii estetyki będzie występowało już nie dzieło (i sztuka), lecz doświadczenie estetyczne, co pozwoli też na wykorzystanie dla potrzeb współczesności tradycji amerykańskiego pragmatyzmu¹⁵. Dodać też można, że kilkudziesięcioletnie „majstrowanie” przy pojęciu dzieła stało się po prostu nużące, choć pewne próby z tego zakresu – na przykład koncepcja Arthura Danto – ciągle wzbudzają żywą dyskusję¹⁶.

Przywołałam koncepcję Bubnera nie bez powodu. Nie tylko bowiem inspirowała ona poszukiwania tych estetyków, którzy koncentrowali się na uchwyceniu przełomowego znaczenia praktyk neoawangardowych i wyczuwali, że dzieła nie da się już uratować w roli uniwersalnej kategorii estetycznej, ale i – postulując wyróżnioną rolę doświadczenia estetycznego

¹⁴ P. Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M 1983.

¹⁵ W tym kierunku zmierza Krystyna Wilkoszewska w książce *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Universitas, Kraków 2003, wyd. II. Zob. też posłowie do tej książki autorstwa Richarda Shustermana *Estetyka pragmatyczna – od przeszłości ku przyszłości*.

¹⁶ Koncepcja Danto zdaje się „więcej mówić” w konfrontacji z ujęciami wyrastającymi z innych tradycji myślowych. Do takiej opinii przekonuje lektura książki Lilianny Bieszczad *Kryzys pojęcia sztuki. Filozoficzno-estetyczne koncepcje sztuki Th. W. Adorna, H. G. Gadamera, A. C. Danto*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2003.

– oferowała pomost między rezygnującą z roszczeń do uniwersalności estetyką dzieła a nadchodzącą w ślad za nowymi praktykami artystycznymi estetyką zdarzenia.

W naszkicowanym powyżej kontekście warto przypomnieć, że w Polsce żywo zajmował się problematyką destrukcji dzieła w obszarze praktyk neoawangardowych i – co za tym idzie – w roli centralnej kategorii pola problemowego estetyki, Stefan Morawski. Zauważając, że nie wszystkie z tych praktyk porzucają „wytwarzanie przedmiotów artystycznych”, co pozwala na zachowanie (zmodyfikowanej już przez awangardę klasyczną) kategorii dzieła, podkreślał równocześnie, że inaczej rzecz się ma w sytuacji, w której zastępuje się sztukę (choć dalej mowa jest nie o sztuce, lecz o dziele) „określonym sposobem bycia bądź grą z rzeczywistością (...)”.

Linia ta – pisał dalej – wiedzie od Duchampa, poprzez sztukę gestu i akcji, do happeningu. Próbuje się tu tworzyć coś w rodzaju parateatru, paraobrazu, a także coś w rodzaju święta, w którym widz zmienia się we współautora (...) Nieustanna penetracja samego siebie i otoczenia, uautentycznienie i intensyfikacja przeżyć, dążenie do stanów ekstatycznych – oto co ma zastąpić produkowanie dzieł usychających powoli w muzeach, niezdalnych do tego, żeby obalać fetysze i wyzwalać z alienacji¹⁷.

25

W analizie tego rodzaju praktyk (które, wedle ówczesnej intuicji, miałyby zastąpić sztukę w ogóle, a dziś należałoby raczej powiedzieć o zastępowaniu – jedynie – dzieła) ważną rolę zaczynają odgrywać inne, marginalizowane wcześniej na ogół, kategorie estetyczne. Według autora *Absolutu i formy* w grę wchodziłyby: twórczość, eksploracja, partycypacja i uin-

¹⁷ S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 293. Dodać warto, że Morawski nie zmienił zasadniczo wcześniej przyjętej koncepcji dzieła sztuki, formułowanej m.in. w polemice z Ingardenem. W artykule „Próba określenia pojęcia sztuka” zamieszczonym w książce pod red. M. Grześczaka *Ruchome granice. Szkice i studia* (Gdynia 1968) pisał, iż dziełem jest „przedmiot stanowiący ekspresywną strukturę jakości zmysłowo danych, bezpośrednio lub pośrednio oglądowych”, „wydzielony z rzeczywistości autentycznej”, „wyrażający silniej lub słabiej daną indywidualność twórczą” (s. 54).

tensywniona percepcja. Gdyby Morawski nie mówił o sztuce, a jedynie o formach jej realizacji poprzez dzieła, fragmenty jego tekstów z lat siedemdziesiątych mogłyby całkiem dobrze dziś funkcjonować w antologiach, których przedmiotem jest estetyka zdarzenia czy estetyka performatywna. Inaczej zapewne widział tę kwestię inny polski estetyk – Tadeusz Pawłowski, który w wydanej w 1982 roku książce poświęconej fenomenowi happeningu (schodzącemu z artystycznej sceny na rzecz różnych form sztuki performance) nie miał żadnych wątpliwości w kwestii jego przynależności do sztuki, ani razu natomiast nie posłużył się w tej książce pojęciem dzieła, tak jakby wiadomym było już, że traci ono pozycję, jaką odgrywało dotychczas¹⁸. Z kolei Maria Gołaszewska, przeczuwając być może przyszłe znaczenie powojennych praktyk artystycznych, konstytuujących ruch Wielkiej Awangardy, postulowała modyfikację pojęcia dzieła (mając na względzie sztukę Ducham-pa i Warhola), ale rejestrowała też inne praktyki. W *Estetyce i antyestetyce* czytamy, na przykład, o „całkowitej rezygnacji z dzieła” jako o „ekstremalnej granicy zminimalizowanej artykulacji artystycznej”, a z dalszego wywodu można domyślać się, że inspiracją dla tej uwagi było jakieś zdarzenie z obszaru sztuki performance¹⁹.

Żaden jednak ze śledzących ówczesne praktyki artystyczne polskich estetyków nie zakwestionował *explicite* uniwersalnej przydatności kategorii dzieła sztuki. Także w młodszych pokoleniach nie poddaje się tej kwestii pod rozagę, aczkolwiek pewne symptomy w postaci niechęci do używania tego terminu w odniesieniu do dzisiejszych praktyk (stosuje się na ogół nazwy gatunkowe lub coraz częstsze ostatnio określenie „praca”) pozwalają przypuszczać, że idee estetyki zdarzenia (czy szerzej – estetyki performatywnej) znajdują kontynuatorów i u nas. Jak zwykle w takich przypadkach bywa, nie tylko na nowo spojrzymy wówczas na neoawangardę, ale też i na „marginesy” awangardy klasycznej (na przykład na futurystyczne

¹⁸ T. Pawłowski, *Happening*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982.

¹⁹ M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984.

inscenizowanie poezji w przestrzeniach miejskich). A także – co się z tym wiąże – rozpoczniemy na nowo pisanie dziejów estetyki nowoczesnej, eksponując te zwłaszcza tradycje, które zmarginalizował dominujący w akademickiej praktyce jej wariant Hegłowski.

Teresa Pękała

ESTETYKA ARIERGARDY

Jeszcze do niedawna militarna metaforyka awangardy jako „straży przedniej”, choć zakładała istnienie „straży tylnej”, nie prowokowała do dyskusji na temat ariergardy. Zabezpieczanie tyłów i ochrona zdobyczy oraz dumnych sztandarów nie wydawała się zwycięskiej awangardzie ani interesująca, ani potrzebna. Rewolucja awangardowa traktowana jako fakt bezsporny miała wprowadzić nowy porządek aksjologiczny, powszechny i nieprzewidujący oporu, a już szczególnie ze strony „pompierów” heroicznie broniących wysłużonych kategorii, jak doświadczenie estetyczne, forma i treść, malarstwo, literackość i muzyczność oraz wiele innych, którym miejsce wyznaczono w muzeum, a nie na „polu walki”. Artystów wspierała teoria niemal całkowicie zdominowana przez dyskurs awangardowy.

Kiedy kilka lat temu zajęłam się kategorią ariergardy, kierowała mną chęć przewartościowania modernistycznej wizji sztuki, a w szczególności utrwalonych za jej sprawą obiegowych opinii o wtórności i schyłkowości tendencji ariergardowych. Waloryzujące awangardę opinie nabrały w XX wieku kształtu koncepcji historycznych, podporządkowujących obowiązującej historiozofii obraz sztuki nowoczesnej, a w wielu wypadkach również całość dziejów sztuki.

Próba rekonstrukcji utajonego dyskursu ariergardowego jest, w moim przekonaniu, skazana na niepowodzenie, kiedy ograniczymy się do skatalogowania i opisu „antyawangardowych” dzieł, tendencji i dążeń.

Pierwszym krokiem estetyka powinno być raczej przekroczenie perspektyw narzucanych przez historię sztuki i w postawie krytycznej, właściwej przeciw filozofii, zapytanie o trafność utrwalonych w przekroju synchronicznym i geograficznym zależności między dominującymi tendencjami i dziełami.

30 Poglębiający się dystans czasowy dodał nowych argumentów za słusnością badań ukierunkowanych na ponowne odczytanie całości dziejów sztuki nowoczesnej. Nie zawsze ten obraz okazywał się bardziej klarowny i uporządkowany. Lata studiów nad awangardą wyostrzyły różnice między kolejnymi „otwartymi całościami”, proponowanymi przez estetyków i teoretyków sztuki nowoczesnej. Obecność w świadomości teoretycznej kategorii ariergardy – nie zawsze *explicite* przywoływanej – przywraca ważność coraz większej liczbie wątków europejskiej kultury artystycznej, które nie uległy dominacji dyskursu awangardowego.

Losy awangardy potwierdziły intuicję, która dziś przerozdziła się w niebudzącą chyba kontrowersji konstatację, że reprezentowana przez różne historyczne nurty awangarda i ariergarda, czyli *de facto* awangardy i ariergardy, mogą w procesie dziejowym zamieniać się miejscami. Tym bardziej należy, z coraz to nowej perspektywy, przyglądać się krytycznie i zarazem historycznie obydwu tendencjom obecnym w sztuce nowoczesnej. Poawangardowy dystans czasowy, a także doświadczenie filozoficzne i artystyczne postmodernizmu,

pozwalają, z większą pewnością, docenić wartość poznawczą i przydatność teoretyczną kategorii ariergardy.

Spory o dziedzictwo awangardy i ocenę jej roli w dziejach sztuki zyskują na wyrazistości, kiedy ich tłem uczynimy całą sztukę epoki nowoczesnej, czyli nieco inaczej, niż nakazują historyczne dystynkcje. Zdaję sobie sprawę, że tak rozległy zakres pojęcia nowoczesnej sztuki, wbrew przyjętemu zwyczajowi terminologicznemu, utrudnia w pewnym stopniu komunikację i błędnie sugeruje ujednolicenie historycznego i estetycznego pojęcia nowoczesności. Argumenty za takim użyciem pojęcia sztuki nowoczesnej wydają się jednak nie do pominięcia.

Warto w tym kontekście pamiętać, że tocząca się wokół awangardy debata ma charakter ogólnokulturowy. Historia sztuki wpisana w historię nowoczesności umożliwia podobną perspektywę, pokazując, w jaki sposób sprzeczności, załamania i pęknięcia w obrazie sztuki biorą początek z charakterystycznych dla epoki nowoczesności dychotomii. Po drugie, wyznaczenie możliwie szerokiego horyzontu poznawczego uwypukla ciągłości i kontynuację, nie odbierając wyjątkowości badanym zjawiskom. Po trzecie, niejednoznaczność historyczna i geograficzna nowoczesności, jako punktu wyjścia badań awangardy i ariergardy, umożliwia wyakcentowanie elastyczności i ruchomości granic między sztuką nowoczesną a tradycyjną w różnych regionach.

Bodźce ariergardowe, uwarunkowane lokalnie i regionalnie, z różną siłą stawiały opór uniwersalistycznym zapędom języka sztuki XX wieku. Obydwie tendencje: progresywizm i powroty do tradycji, jak pokazuje historia awangardy i postmodernizmu, mogą wydać niebywale osiągnięcia artystyczne, ale mogą również zostać „użyte” do realizacji całkowicie pozaartystycznych celów – jak awangarda rosyjska czy surrealizm.

Taka, świadoma niebezpieczeństw i nieaspirująca do miana wykładni wyróżnionej, ale jednak całościująca próba spojrzenia na sztukę nowoczesną wydaje się mieć dość oczywiste uzasadnienie – pokazuje sztukę jako artystyczną odpowiedź na pytania epoki nowoczesnej. Widziana w szerokiej perspektywie sztuka

nowoczesna jest tak samo sztuką awangardy, jak i ariergardy. Podobne przekonanie pozwala na bardziej rozległe określenie przedmiotu prowadzonych w tym zakresie badań estetycznych. Filozofia sztuki nowoczesnej, z ponowoczesnej perspektywy, powinna być w takim samym stopniu filozofią awangardy, jak i filozofią ariergardy.

Obydwu pojęć używam w dwu znaczeniach: indywidualizującym i generalizującym. Mówię o awangardzie historycznej z początku wieku i o neoawangardzie, o ich historycznych poprzedniczkach i kontynuacjach. Nurty, które wybrały inną drogę, określam ariergardą historyczną. Zajmuję się też oddzielnie postawą awangardową i postawą ariergardową w dziejach sztuki. Chociaż więc ujęcie generalizujące, a także nawyk językowy, pozwala na użycie obydwu kategorii w liczbie pojedynczej, to jest oczywiste, że historycznych awangard i ariergard było wiele.

32 Pojęcie ariergardy, w znaczeniu historycznym, ma spełnić funkcję krytyczną w demaskowaniu sztuczności podziału na „dobrą” sztukę awangardową i „złą” sztukę akademizmu, art déco i innych „ariergardowych” nurtów. Ogólniejsze zestawienie awangardowych i ariergardowych postaw artystycznych z kolei ma zwrócić uwagę na ograniczoność pozytywnego waloryzowania jednej z nich, z pozycji dominujących w danym czasie dyskursów.

I, aczkolwiek głównym przedmiotem zainteresowania uczyniłam ariergardę, to nie jest możliwe myślenie o niej poza słownikiem wprowadzonym przez awangardę. Ariergarda nie jest jednak zwykłym antonimem awangardy, tak w ścisłym znaczeniu językowym, jak również w obszarze zjawisk artystycznych, do których się odwołuje. Bo ani protoawangardowe nurty XIX wieku, ani „czysta” sztuka modernistyczna, ani Wielka Awangarda i neoawangarda nie mają swoich czytelnich, łatwo indentyfikowalnych antynurtów czy antykierunków.

Podobnie w wymiarze teoretycznym możemy, co najwyżej, mówić o pewnych tendencjach interpretacyjnych czy nurtach myślowych, które w całości lub w znacznej części dałoby się

określić jako ariergardowe. Sama kategoria zwykle nie funkcjonuje *explicite* w ich obrębie.

W tak ogólnym znaczeniu za ariergardowe można uznać opowiedzenie się przeciw retoryce zerwania ciągłości między dawną i nową sztuką. W badaniach nad przemianami artystycznymi w XX wieku przyjęcie podobnego stanowiska jest równoznaczne z odrzuceniem awangardowego modelu historii sztuki współczesnej, w myśl którego zmiana ma charakter skokowy i wprowadza całkowicie nową jakość do życia artystycznego.

Warto rozważyć też inne rozumienie ariergardowości, które da się wyprowadzić z konsekwentnej analizy zjawiska awangardowości. Zarówno awangardowość, jak i ariergardowość, zakładają istnienie jakiegoś kontinuum, a więc szeregu postaw i dzieł znajdujących się pomiędzy – nie zawsze biegunowymi – tendencjami.

Obydwa podejścia mają charakter wartościujący.

Pierwszy sposób myślenia wyklucza wprawdzie pogląd o zerwaniu ciągłości dziejów sztuki, ale polaryzuje postawy w historii sztuki na te, które utożsamiają się z wybranymi aspektami dyskursu awangardowego i w związku z tym negatywnie wartościują praktyki ariergardowe, oraz na te, które, najprościej mówiąc, dostrzegają łączność awangardy z inną sztuką (czy ze sztuką w ogóle) i dowartościowują tym samym pozostałe tendencje.

33

Druga opcja – którą można by nazwać „przestrzenną” – dostrzega całość obrazu sztuki i zależność pomiędzy awangardą i ariergardą, przyznaje więc tej ostatniej rolę do spełnienia w przemianach artystycznych, mniejszą jednak niż awangardzie. Przyczyny są złożone i wykraczają poza historiozofię artystyczną, ku ogólnej wizji dziejów, zbyt długo uporządkowanej linearnie.

Okazuje się, że możliwa jest rekonstrukcja utajonego dyskursu ariergardowego z istniejących poglądów, opinii i estetyki *implicite* dostępnej w postaci zamkniętego już, w wielu wypadkach, dorobku artystycznego minionej epoki. Taki dyskurs

„zrekonstruowany” nie jest jeszcze wystarczającą podstawą do określenia konstytutywnych cech estetyki ariergardy.

Ażeby nie wchodzić w to zagadnienie zbyt szczegółowo, porzucmy na ogólnej konstatacji, że „winę” za niedocenianie ariergardy – nawet w tych modelach historiozoficznych, które można interpretować jako ariergardowe – ponoszą dyskursy nowoczesności.

Legitymizują one pewne formy twórczości, innym takiego uprawomocnienia nie zapewniając. Jeśli chodzi o dominację dyskursu awangardowego, to dostrzec ją można we wszystkich podstawowych formach conceptualizacji sztuki nowoczesnej – w dyskursie historycznym, filozoficznym i społecznym.

Przy wprowadzaniu kategorii ariergardy, jako pewnego narzędzia interpretacyjnego, należy mieć świadomość, że jej teoretyczna opozycyjność wobec pojęcia awangardy jest wytworem dyskursu już nadbudowanego nad utrwalonym dyskursem awangardowym. Nie należy też zapominać, że takie generalizujące podejście obejmuje historycznie różne awangardy i ariergardy, które w dziejach sztuki mogą zamieniać się miejscami.

Stąd wniosek, że w podsumowaniu minionego wieku, jako wieku awangardy, trzeba dokonać reinterpretacji całości obrazu sztuki nowoczesnej, ażeby odsłonić dyskursy utajone, które niekoniecznie muszą się układać w proste opozycje. Okazać się może, że otwierając dyskurs ciągłości nie zamykamy, tym samym, dyskursu nieciągłości. Uwolnienie od „przymusu nowatorstwa” nie jest równoznaczne z całkowitym zerwaniem z tradycją awangardy, a raczej sytuuje ją w nowym kontekście.

Zgodnie z całościującą logiką „przepisywania nowożytności”, także w odniesieniu do awangardy i ariergardy, optyka historyczna z regułami następstwa powinna być przekroczona. Czas historyczny i czas estetyczny rządzą się, jak wiemy, innymi regułami.

Patrząc na nowoczesną sztukę w minionym stuleciu, z perspektywy dnia dzisiejszego, dochodzimy do wniosku, że dyskurs oryginalności współwystępuje z dyskursem kopii, a modele archetypiczne konkurują z intelektualnymi.

Krytyczna funkcja pojęcia ariergardy uwidocznia się więc nie tylko w odsłanianiu wątków zepchniętych, stłumionych przez dyskurs awangardowy, ale również w problematyzowaniu tradycyjnych opozycji nowość/dawność, oryginalność/wtórność, terażniejszość/przeszłość.

Dojrzała i prowadzona z dystansu refleksja nad doświadczeniem awangardy pokazuje, że dla procesu reinterpretacji europejskiej wizji sztuki istnieje sprzyjający klimat. By rozwikłać przyczyny nowoczesnych dychotomii, z którymi wkraczamy w XXI wiek, trzeba, moim zdaniem, uważniej przyjrzeć się nie tylko przyczynom rozpadu tradycyjnego pojęcia sztuki w konfrontacji z awangardą, ale również wcześniejszym źródłom podziału sztuk.

Odczytanie na nowo historii powstania sztuk pięknych pozwoliłoby, jak sądzę, wykazać, że klasyczne pojęcie sztuki nie uległo destrukcji dopiero pod wpływem awangardowych eksperymentów. Już, na przykład, starożytne techniki kopowania i falsyfikowania dzieł sztuki wskazują na ambiwalencję europejskiego pojęcia sztuki; były przecież tak samo potwierdzeniem unikalności aktu artystycznego jak i próbą dyskredytacji tej unikalności.

35

Uzyskanie przez sztukę autonomii w XVIII wieku również lepiej tłumaczy się w kontekście całościowej wizji kultury tego czasu niż przez naturalny proces ewolucji form sztuki. Już samo wydzielenie dzieł sztuki czystego typu, wcielających w sposób pełny cechy gatunku, okazało się bardziej teoretycznym zadaniem dla estetyków-filozofów niż respektowaną praktyką artystyczną.

Pojęcie sztuki od samego początku narażone jest na wewnętrzne przekształcenia i przekraczanie własnych granic, ponieważ złożone zostało z zespołu bardzo różnych cech sztuk pięknych. Awangardyzm, który jest stanem permanentnej transcendencji, wydaje się, z tego punktu widzenia, logiczną konsekwencją wewnętrznych paradoksów klasycznego pojęcia sztuki. Ariergardyzm zaś dostarcza dialektycznie rozumianemu procesowi źródeł oporu i punktów odniesienia.

Ta nienowa dialektyka zerwania i ciągłości, dostrzegana w wielkich systemach idealistycznych nowożytności, od Hegla poczynając, towarzyszy krystalizowaniu się europejskiego pojęcia sztuki, po części za sprawą tychże właśnie pozaartystycznych dyskursów. Także późniejsza, normatywna koncepcja awangardyzmu, jako wartości jednoznacznie pozytywnej, powstała jako część dyskursu modernistycznego.

W dużej mierze to właśnie pozaartystyczne dyskursy są sprawcami dychotomicznego obrazu sztuki, co w konsekwencji doprowadziło (w koncepcjach, w których w ogóle, choć nie wprost, taki dyskurs jest obecny) do rozumienia ariergardowego dyskursu jako antydyskursu awangardy. Intencją niniejszego tekstu jest raczej przybliżenie mechanizmu powstania takiej interpretacji niż optowanie za nią.

36

Filozoficzne przepracowanie historii sztuki polegać powinno nie tyle na zastąpieniu dyskursu awangardowego ariergardowym, ani też na wypracowaniu jakiegoś nowego dyskursu, który mieściłby się między analizą immanentną a historią idei – co ciekawie zapowiada F. Jameson – ale raczej na rozluźnieniu sztywnych rygorów, niepozwalających na przenikanie się różnych strategii badawczych.

Kategoria ariergardy ma za zadanie spełnić w teorii podobną funkcję, jaką już odegrały w obszarze działań artystycznych współczesne formy myślenia o sztuce w sztuce. Chodzi o uzyskanie dystansu krytycznego wobec różnych form konceptualizacji artystycznego doświadczenia. Tak jak świadomość metaartystyczna wyraża się w dziełach sztuki ostatnich lat przez przywołania, stylizacje, aluzje, cytaty, tak refleksja metateoretyczna, świadoma dystynktywnych cech różnych wizji sztuki i jej historii, ma szansę doprowadzić do dialogu teorii i koncepcji, nowych i dawnych odczytań. Filozoficzność estetyki w minionym wieku oscylowała właśnie w kierunku metaestetyki, co w interesującym nas temacie przyczyniło się do większego zainteresowania filozofią historii sztuki, w tym historiozofią awangardy. Warto również przypomnieć, że niektóre strategie interpretacyjne, wypracowane w ramach filozofii, pozwoliły na dość radykalne przekroczenie stylu ba-

dań skoncentrowanego wcześniej na istocie sztuki, a nie na jej dziejowym charakterze.

Procesualne i relatywne ujęcie zjawiska awangardy i ariergardy w sztuce możliwe jest niewątpliwie w duchu filozofii hermeneutycznej, która rozważa każdorazowo – za G. Scholzem – „historyczność” swego przedmiotu, punktu widzenia i własnego języka. Taka forma „myśli słabej” w sensie Vattimo ujawnić może ograniczoność awangardowej koncepcji czasu (niemal wyłącznie przyszłego) i swego rodzaju historyczną konieczność ariergard.

Zakwestionowanie jednoznacznie pozytywnej wartości awangardyzmu, możliwe z takiego punktu widzenia, pozwala przypomnieć dzieła, których wartość mierzona była zupełnie innymi kryteriami.

Oryginalność, w znaczeniu właściwym postawie awangardowej, przez wieki nie nobilitowała dzieła, wręcz przeciwnie: mogła być dowodem nieumiejętności bądź braku wiedzy na temat sztuki. Dlatego nieuprawnione jest przenoszenie kryteriów wartościowania stosowanych wobec awangardy na inne, a szczególnie na wcześniejsze formy sztuki.

37

Równie nieusprawiedliwione jest rozpatrywanie narodzin pierwszych ruchów awangardowych w izolacji od sztuki dominującej w tamtym czasie.

Protoawangarda rodzi się w klimacie, w którym społeczeństwo łoży hojnie na sztukę, a artyści, kończąc akademię, poddają jej system nauczania i promocji sztuki totalnej krytyce. Oficjalna sztuka zapożycza od „niezależnych” nowe techniki, stopniowo rozluźnia hierarchie tematów. Byłoby niezrozumiałym paradoksem historycznym, gdyby dojrzewająca pod wpływem romantycznych idei świadomość własnej wyjątkowości omijała artystów akademickich. To im najbardziej doskwierała rutyna, ograniczenie swobody twórczej, zachowawczość akademickiego systemu. Znając rygory tematyczne i wymagania rynku sztuki, częściej niż niezależni artyści nowocześni musieli zadawać sobie pytanie o możliwość tworzenia „wielkiej”, ale autentycznej sztuki.

Akademizm i akademicki eklektyzm jest wielowątkowy,

niepозbawiony indywidualności twórczych, odzwierciedlający sprzeczności XIX wieku i – chociaż rzadko się o tym pamięta – ma swój ciąg dalszy w wieku XX.

Stereotypizacja malarstwa akademickiego jako antymodelu awangardy spowodowała, że z twórczości wielkich prekursorów wybierano jedynie to, co składa się lub mogło się składać na awangardowe dziedzictwo. W ten sposób powszechnie ignorowano osiągnięcia pompierów, a nierzadko też potknięcia i nieporadność nowoczesnych podnoszono do rangi cenionej dziś wartości. U Cézanne’a szukano przede wszystkim źródeł kubizmu, u Delacroix neoimpresjonizmu, a z XIX-wiecznej architektury wybierano jedynie to, co zapowiadało nowoczesną funkcjonalność.

Trzeba krytycznego dystansu wobec awangardowego „mitu prekursorstwa”, ażeby zauważyć, na przykład, że *Martwy toreador* E. Maneta jest zdecydowanie mniej nowoczesny niż jego pierwowzór, obraz J.-L. Gerome’a *Śmierć Cezara*.

38 Postulowane więc procesualne i relatywne ujęcie awangard i ariergard umożliwia odczytywanie historii sztuki jako zbioru wydarzeń i ich interpretacji, „wpisywanych” w kolejne wielkie narracje. To one nadają różne znaczenia pojęciom awangardy i ariergardy, tak że zjawiska opisywane za ich pomocą mogą w całości dziejów wydać się ciągiem paradoksów.

Paradoks przywołanej wyżej akademii polega na tym, że powstała w wyniku ponadstuletnich buntów i utarczek ze średniowiecznym cechem, jako artystyczna „awangarda”, której celem była wolność sztuk, a przeszła do historii jako ariergarda. Los akademii powtórzyć miała, jak się okazuje, również niezależna sztuka, wraz z najbardziej radykalnymi „oddziałami przednimi”.

I akademie, i kilka wieków później, stojąca na przeciwnym biegunie, awangarda, rozpoczynają od przewrotu w imię wolności sztuki. W tak ogólnym sensie pierwsi akademicy, walczący z cechami rzemieślniczymi, jak i pierwsi niezależni walczący z akademią, w równym stopniu jak pierwsi awangardiści, zrywający z tradycją całej sztuki, są „przednią strażą”, awangardą.

Przy uwzględnieniu kontekstu historycznego nie będzie błędem stwierdzenie, że podobnie jak sztuka akademicka „akademizuje się”, kiedy odchodzi od założeń własnej teorii i stawia normę przed inwencją, tak awangarda akademizuje się, kiedy nakłada na sztukę wymóg oryginalności i nowości. Awangarda i ariergarda mogą zamieniać się miejscami.

Za sprawą tej, nie zawsze dostrzeganej i akceptowanej prawidłowości, doczekał się rehabilitacji ariergardowy akademizm, widziany w optyce postmodernistycznej, a wraz z nim kategorie eklektyzmu i historyzmu. Jest to fakt warty odnotowania, nawet jeżeli akcentujemy odmienności, słusznie podkreślając, że zrealizowanym w innym czasie projektom artystycznym towarzyszy różny cel i odmienna hierarchia wartości.

We współczesnej wersji „radikalnego eklektyzmu” za naczelną zasadę uznać by można uwzględnienie różnorodnych „kultur gustu”, niewykluczające synkretyzmu, nieakceptowanego wcześniej przez teorię akademicką. Postmodernistyczne pomieszanie stylów i składanie w nieoczekiwane całości wydaje się bardziej aleatoryczne niż eklektyczne, tak więc chodzi tu raczej o przypomnienie odległej poetyki, niż o rzeczywisty powrót do dziewiętnastowiecznego eklektyzmu i historycznego kostiumu.

39

Postmodernizm ponownie odkrywa wartości istotne też dla akademizmu, ale odczytuje je i wykorzystuje na swój sposób.

W podobny sposób interpretowane, ariergardowe tendencje w architekturze nie są powrotem do przednowoczesnych form budowania, choć wpisane w ich realizacje „projekty na życie” rewaloryzują koncepcje zdyskredytowane przez nowoczesną architekturę.

K. Frampton, z pozycji konfrontacji dyskursu awangardowego z dyskursem ariergardowym, określa „krytyczny regionalizm” i „budownictwo partycypujące” jako formę „dialektycznej krytyki z pozycji ariergardy”.

Uwzględnienie lokalnej topografii, oświetlenia, tektoniki jest wyjściem poza funkcjonalność i zmniejszeniem „zimnego” kontaktu z otoczeniem.

Tego rodzaju przykładów ożywienia w klimacie postmodernizmu, wyczerpanych (jak jeszcze nie tak dawno mogło się wydawać) formuł eklektyzmu, manieryzmu, lokalności można podać wiele. Niektóre z nich, zwłaszcza te związane z akademizmem i art déco, omawiam w swojej książce.

W tym miejscu chciałabym zwrócić uwagę na znaczenie jednego tylko z wielu wątków postmodernistycznego prze wartościowania kategorii artystycznych, mianowicie na fakt ponownego odkrycia ariergardowej art déco. W moim przekonaniu wywarło to wielki wpływ na procesy zachodzące w kulturze współczesnej, tak szeroko promującej *design*.

To dzięki aurze postmodernistycznej kultury przypominano urok „dyskretnego symultanizmu i harmonijnego synkretyzmu”, między innymi polskiej art déco. Wyrosłe w klimacie postmodernizmu i polemiczne wobec awangardowej aksjologii (choć nie negujące jej bezkrytycznie) propozycje teoretyczne i realizacje praktyczne charakteryzuje nieufność wobec ostatecznych przesądzeń co do charakteru sztuki mierzonej w kategoriach czasu.

40

Umożliwiona ogólnymi zmianami w kulturze nowa perspektywa badawcza pozwoliła na – wielokrotnie podkreślane w tym tekście – reinterpretacje historyczne. Z dzisiejszej perspektywy demaskuje się schematyczność awangardowego dyskursu, szczególnie w analizach sztuki dekoracyjnej. Przyjęte jednostronne kategoryzacje są nieprzydatne do opisu śmiałych realizacji architektonicznych i sztuki wnętrz, które odważnie nawiązują do stylów dawnych, ale jednocześnie opierają się na nowoczesnej konstrukcji przestrzeni, dążą do uchwycenia dynamizmu i czasu.

Postulowane we wstępie przekroczenie perspektyw narzucanych przez historię sztuki i ponowne odczytanie ariergardowych i awangardowych tendencji w kontekście różnych dyskursów nowoczesności dostarcza skuteczniejszych narzędzi interpretacyjnych. Niektóre z nich przywracają sens dawnym kategoriom, włączając je w nowe konteksty.

Wchodząc w tok Heideggerowskiego „myślenia przedmiotami”, odsyłającego do pojęcia sztuki jako *techne* można, na

przykład, odczytać art déco inaczej niż perfekcyjny technicznie „makijaż” epoki. Zgodnie z procesualnym i relatywnym ujęciem postaw artystycznych – wówczas ariergardowa – działalność dekoratora jest współcześnie wyróżniona i rozważana w kategoriach społecznej odpowiedzialności designera wobec świata (Welsch).

Projektant myśli w materiale, myśli więc zmysłowo, estetycznie, przez *design* „rzeczy się pięknie wysławiają”.

W kontekście dyskusji o estetyzacji rzeczywistości i uartystycznieniu struktur spoza świata sztuki rola designera jest nie do przecenienia. Z jego działalnością wiążą się oczekiwania proekologiczne, prospołeczne, a nawet nadzieje na szeroko rozumiane kształtowanie całego życia i otoczenia człowieka.

Podsumowując: wychodząca poza rekonstrukcję antyawan-gardowości próba konstrukcji utajonego dyskursu ariergardowego, przez rewaloryzację estetyki treści, historyzmu, regionalizmu, dekoratywności – nieznajdująca uznania jeszcze kilka lat wcześniej – wydaje się z punktu widzenia dzisiejszych dyskusji, jak i z perspektywy sytuacji w sztuce, w dużym stopniu dokonana.

41

Poza wymienionymi przykładami historycznej (a co za tym idzie i aksjologicznej) zmiany miejsc między awangardą a ariergardą w obrębie sztuki, tendencje ariergardowe rozszerzyły się, wraz z procesami estetyzacji, o wyraźnie odmienne myślenie o świecie. Najlepszym przykładem, potwierdzającym zachodzenie podobnych procesów w sztuce i sposobach doświadczania świata, jest obecnie kultura kształtowania codziennego otoczenia człowieka.

Opisane zjawiska potwierdzają walor poznawczy badań nad estetyką ariergardy w duchu reinterpretacji całości historycznego obrazu sztuki. Od teoretyków badających szeroko rozumiane tendencje ariergardowe we współczesnym świecie wymaga to wyjścia poza filozofię sztuki ku szeroko pojętej estetyce, w której *design* stanowi jeden z głównych punktów zainteresowania.

Grzegorz Sztabiński

IDEA WSPÓLNOTY SZTUKI W WIEKU AWANGARDY

Jedną z ważnych cech życia awangardy było powoływanie grup. Artyści łączyli się w zespoły zjednoczone takimi samymi przekonaniem i celami. Badacze dziejów sztuki różnią się w poglądach co do okresu pojawienia się grup artystycznych. Niektórzy uważają, że już twórcy skupieni wokół mecenasów czy wokół centrów kulturalnych, takich jak dwory, stanowili grupy artystyczne. Zwykle jednak przyjmuje się, że o grupach takich można mówić dopiero od początku XX wieku. Wcześniej natomiast istniały szkoły lub kręgi podzielające podobne poglądy, jednak niezaangażowane w wypracowanie nowych koncepcji sztuki i niedążące do wprowadzenia zmian w sposobie jej funkcjonowania¹.

¹ Por. hasło „grupa”, w: É. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1990, s. 811–812.

Biorąc pod uwagę okres powstawania grup twórczych, a także rodzaje celów, jakie sobie stawiały, zauważyć można, iż stanowiły one reakcję na osamotnienie artystów oraz dezintegrację i rozproszenie ich dążeń. Podkreślał to w *Teorii awangardy* Peter Bürger, rozróżniając trzy typy sztuki. Sakralna oparta była na wspólnym (*collective*) tworzeniu i odbiorze. Dworska zakładała indywidualny sposób powstawania dzieł, natomiast recepcja była zbiorowa (*sociable*). W obu tych przypadkach powstawanie grup artystycznych było zbędne. Dopiero zindywidualizowanie zarówno wytwarzania, jak i odbioru, następujące w sztuce burżuazyjnej, stworzyło powody do wystąpień grupowych. Stanowiły one obronę przed solipsyzmem artystów, ucieczkę od izolacji podmiotu. Być może, zaznacza Bürger, ścisła dyscyplina grupowa, jaka występowała w niektórych przypadkach (np. wśród surrealistów), była „próbą usunięcia (exorcise) niebezpieczeństwa solipsyzmu”².

Niektórzy badacze sztuki XX wieku zwracają uwagę na powstawanie obok grup – stowarzyszeń artystycznych. Mają one charakter zawodowy, ekonomiczny bądź towarzyski, lecz nie zmierzają do wypracowania wspólnego programu³. Natomiast czynnikiem jednoczącym grupę artystyczną, stwarzającym więzi i zależności, były najczęściej wspólne przekonania.

Ferdinand Tönnies uważał „wspólnotę ducha” za najwyższy, „swoiście ludzki” rodzaj wspólnoty. Jej wyższość w stosunku do związków powstających ze względu na „krew i terytorium” polega na „działaniu w jednym kierunku, jednomyślnym”⁴. Ten rodzaj więzi z pewnością charakteryzował główne awangardowe grupy artystyczne. Ich cechą charakterystyczną było

² P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, przeł. na język angielski M. Shaw, *Theory and History of Literature*, vol. 4, Minneapolis 1984, s. 53.

³ Por. hasło „grupa literacka” w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 174. Nie zawsze granica między grupą artystyczną a stowarzyszeniem jest łatwa do uchwycenia. Ciekawy przykład omawia Mariusz Bryl w książce *Grupa artystów plastyków „Świt”. Z dziejów kultury artystycznej międzywojennego Poznania*, Poznań 1992.

⁴ F. Tönnies, *Wspólnota i stowarzyszenie. Rozprawa o komunizmie i socjalizmie jako empirycznych formach kultury*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1988, s. 82.

przy tym dążenie nie tylko do przewyciężenia solipsyzmu twórczego, ale również pragnienie, aby wywrzeć wpływ na ogół relacji międzyludzkich zmieniając je na mniej zatamizowane i zantagonizowane, bliższe tradycyjnym wyobrażeniom wspólnotowym.

W dziejach myśli społecznej od czasów starożytnych przeżywała się idea harmonizowania działań ludzi dla wspólnego dobra. Występowała w *Państwie* Platona, poświęcał jej uwagę Arystoteles w *Polityce* wychodząc od „domu, czyli rodziny”, aby dojść do państwa powstającego na drodze naturalnego rozwoju, podobnie jak pierwsze wspólnoty, pomimo większej liczby składających się na nie osób różnorodnych. Podkreślał też, że „wspólnota państwowa ma na celu nie współżycie, lecz piękne uczynki”⁵. Dla Herdera najważniejszą wspólnotą był naród, zaś istotnym elementem wiążącym tradycja, trwała jak niezniszczalna siła przyrody. Hegłowskie państwo miało również być wspólnotą, jednak o wysoko rozwiniętej świadomości (Rozum zamiast „przesądu”) oraz o znacznej autonomii podmiotów. Państwo miało urzeczywistniać wolność, o ile nie jest „samowolą”, lecz wolnością rozsądną⁶.

45

Grupy artystyczne opisywane są często z punktu widzenia socjologicznego. Brana jest pod uwagę ich liczebność, związek z określonym terytorium, zasady organizacji, rola lidera, występowanie współpracy, jedność przekonań itp. Z tego punktu widzenia rozważa się, czy i w jakim stopniu grupa miała charakter wspólnoty lub zbliżała się do stowarzyszenia. Można jednak, jak sądzę, spojrzeć na problem w szerszej perspektywie, biorąc pod uwagę wypowiedzi programowe pojawiające się w manifestach i innych tekstach teoretycznych. Okazuje się wówczas, że członkowie awangardowych grup artystycznych pojmowali swą działalność jako wypracowywanie nowego modelu wspólnoty, który zostanie następnie rozszerzony, obejmując całą ludzkość, albo przynajmniej tę jej część,

⁵ Arystoteles, *Polityka*, przeł. L. Piotrowicz, PWN, Warszawa 1964, s. 96 (1281 a).

⁶ Por. J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, PWN, Warszawa 1991, s. 208.

która nie uległa jeszcze skażeniu toksynami cywilizacyjnymi, którą można jeszcze uratować. Wierzano więc w możliwość powstania na bazie sztuki nowej, autentycznej odmiany więzi międzyludzkich.

Dążenia te pojawiają się nawet w przypadku grup awangardowych określanych jako „pierwotne” lub „ograniczone” ze względu na ilość ich uczestników. Przykładem może być niemiecka Die Brücke, której liczbę członków historycy sztuki zwykle dokładnie określają. W manifestie jej czytamy jednak:

Z wiarą w rozwój, w nową generację tak twórców, jak odbiorców sztuki, zwołujemy całą młodzież i jako młodzież, do której należy przyszłość, chcemy uzyskać dla siebie swobodę ręki i życia, przeciwstawiając się starszym, zasiedziały siłom. Każdy, kto w sposób bezpośredni i nie-zafałszowany oddaje to, co każe mu tworzyć – należy do nas⁷.

46

Grupa ma więc w istocie charakter otwarty, a tworząc ją artyści to zarodek nowej wspólnoty. Aby do niej należeć, istotne są „bezpośredniość i niezafałszowanie”. Kryteria te są w istocie bardziej moralne niż artystyczne. Nie określają one wspólnych zasad stylistycznych twórczości. Nie precyzują hierarchicznych zależności w grupie. Czy nie powoduje to zatem iluzorycznego charakteru wspólnoty, skoro nie występują w niej uchwytnie reguły powiązań?

Sądzę, że ważnym wyjaśnieniem pozwalającym uchwycić specyficzny charakter wspólnoty zakładany przez ekspresjonistów są rozważania Theodora W. Adorno, inspirowane twórczością Arnolda Schönberga. Analizując jego utwór *Die glückliche Hand*, niemiecki filozof zauważa, że „jednostki i zindustrializowane społeczeństwo są z sobą we wzajemnej relacji, jako stale z sobą sprzeczne, i komunikują się z sobą poprzez lęk”⁸. Zanikła więc wspólnota, a na jej miejsce pojawiła się nie tylko atomizacja, ale też wzajemne sprzeczności i relacje oparte

⁷ Cyt. wg *Grupa „Die Brücke”*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym, Wrocław, 1979, s. 6–7.

⁸ T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, PIW, Warszawa 1974, s. 80.

na lęku. W związku z tym samotność stała się powszechna. „Samotność jest wspólna: jest samotnością mieszkańców miast, nic już niewiedzących o sobie nawzajem”⁹ – pisze Adorno. Jeśli jednak osamotnienie jest wspólne, to przejawia się w nim w szczególny sposób społeczeństwo, bo ujawniają się elementy intersubiektywne. Ekspresjoniści, wyczuwając to, nie mogą jednak zakładać, że dzieła sztuki będą stanowiły formę komunikacji. Stają się więc „rzeczowe”, ale jak twierdzi Adorno, „jeśli obiekt estetyczny ma być zdefiniowany po prostu jako ‘to i nic innego’, to właśnie na skutek takiej negatywnej definicji, na skutek obowiązkowego odrzucenia wszelkiej transcendencji staje się czymś więcej niż tylko tym, i niczym innym”¹⁰. Burzy on „złudzenie subiektywności”, unicestwia „swą własną funkcję ekspresyjną”. Utwór jawi się jako „kłamliwa fikcja harmonii, pojednania z sobą i z innymi; ale jednocześnie utwór jest instancją korygującą źle ustawioną jednostkę w źle ustawionym społeczeństwie. Nie tylko jednostka jest krytykiem utworu, lecz również utwór jest krytyką jednostki”¹¹. W rezultacie następuje przekroczenie granic zarówno podmiotu, jak i przedmiotu. Utwory stają się „odblaskiem pojednania rzeczywistego”¹². W tym właśnie sensie realizowane może być założenie dotyczące „bezpośredniości i niezafałszowania”. Sztuka przestaje być upiększaniem czy łagodzeniem konfliktów. Nie przynosi łatwego pocieszenia, nie buduje fikcji wspólnego przeżywania. Pozwala za to samotnym jednostkom odczuć porównywalność ich stanu, co daje pewne poczucie wspólnoty – jedynej autentycznie możliwej według ekspresjonistów.

47

Analogiczny punkt wyjścia, przeświadczenie, że w zindustrializowanym społeczeństwie jednostki ludzkie pozostają w stanie sprzeczności i samotności, obrali również dadaiści. Ponadto byli oni przekonani o przypadkowości i absurdałości istnienia człowieka. Nie wierzyli w możliwość głębszego poznania innego człowieka, autentycznego zbliżenia się do niego. Reakcja na ten stan była jednak trzeźwa, oparta na dowcipie,

⁹ Tamże, s. 85.

¹⁰ Tamże, s. 87.

¹¹ Tamże, s. 88.

¹² Tamże, s. 89.

ironicznej samokontroli. Nie celebrowano sytuacji osamotnienia, nie cierpiano z powodu braku autentycznych więzi między ludźmi. Uważano, że istniejące formy ugrupowań społecznych są tworem inteligencji i tak jak ona mają sztuczny charakter.

Inteligencja – pisał Tristan Tzara – jest organizacją jak inne, organizacją społeczną, organizacją banku lub organizacją paplaniny. Wieczorkiem światowców. Służy ona do tworzenia porządku i narzucania jasności tam, gdzie jej nie ma. Służy ona do tworzenia hierarchii w państwie. Dokonywania klasyfikacji dla pracy racjonalnej. Do oddzielania problemów z porządku materialnego od problemów z porządku moralnego, ale brania serio pod uwagę tylko pierwszych. Inteligencja jest triumfem dobrego wychowania i pragmatyzmu. Życie, na szczęście, jest czymś innym i jego przyjemności są nieskończone. Ich cena nie liczy się w monecie czystej inteligencji¹³.

48

Dadaści postulowali, żeby kierować się „energiami”, istnieć z „czystym podmuchem chwilowego wrażenia”¹⁴. Przekonanie takie nie stwarzało podstaw do tworzenia trwalszych ugrupowań i rozważania ich zasad. Dlatego związki dadaistów miały luźny, doraźny charakter. Hans Richter pisał o Cabaret Voltaire:

Każdy grał tu na swoim własnym instrumencie, czyli grał samym sobą, i to grał z całą namietnością, z całej duszy. Każdy tak niepodobny do pozostałych, był sobie własną melodią, własnym tekstem, własnym rytmem. Każdy ze wszystkich sił wyśpiewywał swoją własną pieśń... a przecież okazywało się wreszcie, że jakimś cudem stanowią jedność, że pasują do siebie i potrzebują siebie nawzajem. Do dziś nie mogę zrozumieć, w jaki sposób z tak niejednorodnych elementów mógł powstać jednolity ruch¹⁵.

Dadaści w zastanawiający sposób byli zarazem odrębni i stanowili wspólnotę. Nie była to wspólnota programowa

¹³ T. Tzara, *Conférence sur dada*, w: tegoż, *Lampisteries. Sept manifestes dada*, Société d'Impression Publicitaire A Montreuil, Paris 1963, s. 138.

¹⁴ M. Dachy, *Dada, Transformation Transparente: Lecture de Tristan Tzara*, w: *Dada – Constructivism. The Janus Face of the Twenties*, Anelly Juda Fine Art, London 1984, s. 87.

¹⁵ H. Richter, *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, przeł. J. Buras, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 38.

w sensie realizowanego razem zadania, zakładanego celu. Można natomiast mówić o swoistej wspólnocie moralnej, ze względu na podobną koncepcję życia. Było to jednak bardzo dalekie od przestrzegania zasad jakiegoś kodeksu etycznego. Wspólnotę taką cechowała ponadto maksymalna otwartość.

Dada jest stanem umysłu – czytamy w *Manifestie dadaistycznym* z 1918 roku – który może objawić się w każdej rozmowie, w ten sposób, że jesteście zmuszeni powiedzieć: ten człowiek jest dadaistą, a tamten nie; zgodnie z tym klub dada ma członków na całym świecie, równie w Honolulu, jak w Nowym Orleanie czy Meseritz. W pewnych okolicznościach być dadaistą, znaczy to być bardziej człowiekiem interesu, bardziej członkiem partii politycznej niż artystą – być artystą tylko przypadkowo¹⁶.

Podkreślano też, że klub dada w Berlinie wolno „odwiedzać bez angażowania się”, a każdy w nim „jest przewodniczącym i każdy może zabierać głos na temat sztuki”¹⁷.

Ekspresjoniści i dadaiści, dostrzegając rozkład tradycyjnych wspólnot (małżeńskiej, rodzinnej, sąsiedzkiej itp.), albo ich formalizowanie się, przekształcanie w związki nieugruntowane w przeżyciach, w zażyłości, intymności, a utrzymywane przez przepisy systemu prawn-administracyjnego, nie poszukiwali nowych, innych, trwalszych zasad więzi międzyludzkiej. Zadawali raczej pytanie, jak żyć w takim zmienionym świecie, jak może w nim istnieć sztuka, która utraciła kolektywne zakorzenienie. Awangardysty, wyobcowani ze swych naturalnych środowisk, uważając, że ta sytuacja pozwala im ostrzej uświadomić sobie kondycję człowieka, łączyli się, próbując poszukiwać sposobu i sensu bycia razem. Ekspresjoniści, odnosząc się do tradycji, uświadamiali sobie niemożność jej zaakceptowania ze względu na konsekwencje, do jakich doprowadziła we współczesnym im świecie, i dlatego wciąż na różnych poziomach poszukiwali granicy między tym, co zewnętrzne (wartościowane

49

¹⁶ *Manifest dadaistyczny*, przeł. Z. Klimowiczowa, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska i H. Morawska, PWN, Warszawa 1963, s. 322.

¹⁷ Tamże.

negatywnie), i wewnętrzne (oceniane pozytywnie)¹⁸. Dadaści, oderwani zwykle od swych naturalnych środowisk, boleśnie odczuwający konflikty nacjonalistyczne, które ujawniły się w związku z I wojną światową, akcentowali międzynarodowy charakter nowych związków artystycznych. Dobrym przykładem był Cabaret Voltaire, łączący przedstawicieli państw, które w tym samym czasie walczyły z sobą w krwawej wojnie.

Inny sposób podejścia do problemu wspólnoty i roli sztuki można zauważyć w przypadku surrealizmu i konstruktywizmu. Główną cechą refleksji teoretycznych przedstawicieli tych kierunków było poszukiwanie nowych zasad, nowych reguł twórczości. W obu przypadkach poszukiwano też nowych podstaw więzi międzyludzkich, które mogłyby zastąpić tradycyjne związki istniejące w oparciu o wspólną krew (pochodzenie rodzinne lub narodowe), wspólnotę terytorium, tradycje kulturowe itp.

50 W przypadku surrealizmu, konsekwentnie przyjmowanym punktem wyjścia była idea nadrzeczywistości. Sposób jej pojmowania ulegał w dziejach tego kierunku pewnym zmianom. Z punktu widzenia prowadzonych tu rozważań istotne jest przejście od indywidualistycznego ujęcia nadrzeczywistości do koncepcji kolektywistycznej. Początkowo, zgodnie z charakterem inspirującej surrealistów koncepcji Freuda, akcentowano rolę tego, co zachodzi w psychice jednostki ludzkiej, gdy koncentruje się na rzeczywistym funkcjonowaniu myśli, wolnym od kontroli moralnej lub estetycznej. Później jednak wzięto pod uwagę fakt, że posłużenie się metodą automatyzmu psychicznego prowadzi do wyrzeczenia się własnej, indywidualnej osobowości, o którą ludzie są zwykle tak zazdrośni. Wchodzi się jednak za to, jak pisał André Breton, w posiadanie klucza do skarbu kolektywnego¹⁹. Nieświadomość nie ma bowiem charakteru wyłącznie indywidualnego, a jeżeli stanowi także element zbiorowy, to uznać ją można za podstawę ukonstytuowania swoistej wspólnoty.

¹⁸ Szerzej piszę o tym w książce *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 1991, s. 92–93.

¹⁹ A. Breton, *Position politique de l'art d'aujourd'hui*, w: tegoż, *Manifestes de surréalisme*, J.J. Jouvert, Paris 1962, s. 272.

Podstawą jej zaistnienia ma być wspólna myśl. Pomysł ten nasunęło Bretonowi wynalezienie techniki pozwalającej ją objawić. Przykładem były praktyki poetyckie lub rysunkowe określane jako *Cadavre exquis* (Wyborny trup).

Przeprowadziliśmy – pisał Breton – pewne doświadczenie w postaci „gry towarzyskiej”, których cel odprężający i odświeżający umysł nie pomniejsza chyba ich znaczenia: szło więc o teksty surrealistyczne otrzymywane równocześnie przez wiele osób piszących (...); w tych grach doprowadziliśmy do powstania ciekawej możliwości, mianowicie do *utworzenia wspólnej myśli*²⁰.

Eksperyment ten przyczynił się do formułowania przez surrealistów sugestii dotyczących kwestii społecznych. W drugim manifestie tego ruchu czytamy, że „surrealizm przy okazji przyłoży się do czegoś, co nie jest rozwiązaniem problemu psychologicznego, choćby był to problem bardzo ciekawy”, nie może bowiem „uchylić się od postawienia na porządku dziennym jak najbardziej palącej kwestii ustroju społecznego, w jakim żyjemy”²¹.

Znane są, bo były wielokrotnie opisywane, zawiłe problemy zaangażowania politycznego surrealistów. Na podstawie podanego tu przykładu widać jednak, że podjęcie tych zagadnień nie było przypadkowe i oderwane od założeń kierunku. Powodem zajęcia się kwestiami społecznymi było poczucie zaniku autentycznych więzi wspólnotowych między ludźmi i przypuszczenie, że być może da się je odbudować w skali ogólnoludzkiej, poprzez odkrycie takiego punktu w psychice człowieka, który umożliwi życie według wspólnej myśli. Myśli nie narzucanej na mocy autorytetu lub poprzez użycie siły, myśli wolnej, współtworzonej przez wszystkich i z tego powodu bezkonfliktowej.

Niezależnie od pewnej naiwności związanej z przypisaniem daleko idących konsekwencji zastosowanej technice („grze towarzyskiej”), istotne w tym przypadku wydaje się pragnienie

51

²⁰ A. Breton, *Drugi manifest surrealizmu*, przeł. A. Ważyk, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, ułożył A. Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 145–146.

²¹ Tamże, s. 131.