

Koniec awangardy a przełom postmodernistyczny

Awangarda to dziecko XX stulecia formujące szyki w bojowym zadaniu forsowania postępu naukowo-technologicznego. Śmierć awangardy jest więc faktem historycznym. Wraz z wkroczeniem w wiek XXI powinny ustać dysputy na jej temat, tymczasem pojawiające się tytuły publikacji, na przykład *Awangarda po awangardzie*, sugerują jej powrót do gry, ale już na nowych zasadach¹. W świetle podobnych diagnoz powraca więc pytanie o zasadność używania terminu „awangarda” po doświadczeniach postmodernizmu. Czy słusznie pogrzebaliśmy to pojęcie wraz z modernizmem? Pierwsze wstępne uporządkowanie problematyki dotyczącej radykalnie nowatorskich przemian w sztuce XX wieku pozwoliło na odróżnienie dwu formacji awangardowych. Sytuacja skomplikowała się wraz z pojawieniem się postmodernizmu, bo jeśli rozważamy jego fenomen, to nieodłącznie z modernizmem, a trzeba jeszcze odnieść się do pojęć takich jak sztuka modernistyczna i postmodernistyczna. Problem stanowi także rozplenie podobnie brzmiących terminów (transawangarda, ariergarda, retrogarda)², co może wywołać zawrót głowy i zniechęcać do podjęcia prób rozpoznania zarysowanego terenu badawczego. Nie pozostaje nam nic innego, jak przyrzeć się po raz kolejny zawiłościom dotyczącym prezentowanych kwestii. Pomoże to także w sformułowaniu wstępnych wniosków na temat obecnego statusu awangardy.

Stefanowi Morawskiemu zawdzięczamy jedną z najbardziej znanych systematycznych analiz dotyczących dwóch formacji awangardowych w XX wieku³. Między innymi dzięki niemu, wbrew początkowym wątpliwościom co do możliwości znalezienia cech dystynktywnych pośród tak różnorodnych nurtów, zaczęto utożsamiać awangardę nie tylko z postawą buntu, aktem zerwania z tradycją, radykalnym nowatorstwem w zakresie technik artystycznych, lecz także z postawą zdystansowania wobec całej zastanej rzeczywistości, wskazującą na wyraźną wspólnotę światopoglądową grup artystycznych o utopiijnym zabarwieniu. Według Morawskiego tak rozumiana awangarda funkcjonuje w ramach tradycyjnego paradygmatu estetycznego, który został podważony dopiero przez drugą formację. Do tego momentu wnioski badacza co do jej statusu nie nasuwają wątpliwości. Sytuacja zmienia się natomiast, kiedy utożsamia on neoawangardę z postmodernizmem, stosując (w pracy *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*) obydwa terminy zamiennie⁴. Z większego dystansu czasowego można powiedzieć, że nie była to trafna

¹ G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Poznań 1995, s. 9.

² Na temat wyróżnionych pojęć zob.: A. B. Oliva, *Włoska transawangarda*, „Flash Art” 1990, nr 1; M. Grzinić, *Synteza: retroawangarda czy odwzorowanie postsocjalizmu*, „Kultura Współczesna” 1998, nr 1 (16); T. Pękala, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Lublin 2000.

³ S. Morawski, *Na zakręcie; od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 258 i n.

⁴ Niewątpliwie nie wszystkie nurty neoawangardowe można określić mianem postmodernistycznych. Wyróżnia się przede wszystkim minimal art, ponieważ niektóre działania artystów z tego kręgu zalicza się do realizujących formalistyczne ideały wcześniej awangardy. Ad Reinhard w swoim manifestie podkreślał, że chodzi mu o czystą sztukę samą w sobie.

diagnoza. Morawski wycofywał się z niej w kolejnych publikacjach, zawsze jednak jednoznacznie opowiadał się przeciwko postmodernizmowi.

W każdym razie konkluzje badacza zawarte w książce *Na zakręcie: od sztuki do postsztuki* były następujące: awangarda klasyczna jeszcze tkwi w tradycyjnym paradygmacie opartym na pewnym systemie wartości, w którym funkcjonuje podział na kulturę niską i wysoką, neoawangarda zaś przełamuje ten paradygmat. Diagnoza Morawskiego (nieco zmodyfikowana w późniejszych publikacjach) pozwoliła na przypisanie obydwu formacji dwóm różnym sposobom myślenia właściwym modernizmowi i postmodernizmowi, a następnie stała się punktem odniesienia wielu rozważań na temat awangardy.

Refleksja poświęcona problemowi, które działania awangardowe można, a których nie można powiązać z postawą modernistyczną/postmodernistyczną, zyskuje uzasadnienie w obszarze zagadnień wykraczających poza dziedzinę estetyki. Dysput dotyczących rozumienia modernizmu i postmodernizmu jest wiele i nie ma potrzeby przytaczania ich w tym miejscu. Nie jest też naszym zamiarem opowiadanie się po którejkolwiek ze stron dyskusji. Trafna wydaje się jednak diagnoza Lyotarda rozpoznającego pod koniec XX wieku nowy stan ducha, który zmienił tak bardzo perspektywę spojrzenia na kulturę i jej poznawanie czy wartościowanie, że awangarda jako forpoczta musiała ów stan zapowiadać, a może nawet częściowo go antycypować⁵. Czy jednak awangarda może znaleźć swoje miejsce w postnowoczesności? W dysputach wyróżniają się skrajne stanowiska. Zygmunt Bauman twierdzi, że awangardę gubi radykalizm i dyskurs modernistyczny, dlatego nie może ona istnieć w postmodernizmie⁶. Alicja Kępińska bez żadnych skrupułów mówi o definitywnym końcu awangardy we współczesnej kulturze ze względu na jej ambicje przewodzenia, chęć dominacji, a także przymus nadążania za postępem⁷. Tadeusz Szkołut zaś przeciwstawia się powyższym opiniom, twierdząc, że jeśli nie awangarda, to na pewno postawa awangardowa (samokrytyczna i nowatorska) istnieje w postnowoczesności⁸. Czy możemy wyrokować o słuszności którejkolwiek z powyższych diagnoz? Być może prawda nie leży po żadnej stronie, bo w czasach radykalnego pluralizmu mamy do czynienia tylko z wielością równouprawnionych punktów widzenia. Warto jednak zwrócić uwagę na to, o jakiej awangardzie mówimy. Zarówno Bauman, jak i Kępińska uwzględniają cechy związane głównie z awangardą historyczną, która niewątpliwie nie może egzystować w postnowoczesności, ponieważ funkcjonuje w ramach dyskursu modernistycznego. Z kolei Szkołut także nie podejmuje analiz dotyczących różnic pomiędzy dwoma formacjami awangardowymi, choć jego konkluzje, wyprowadzone co prawda z odmiennych przesłanek, są zbieżne z naszymi konstatacjami dotyczącymi możliwości istnienia awangardy w postnowoczesności. Łatwo wyrokować o końcu awangardy, kiedy ma się na uwadze pierwszą formację, podczas gdy ta druga

⁵ J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, Warszawa 1997.

⁶ Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6. W późniejszym artykule używa jednak pojęcia awangardy w kontekście postmodernistycznych działań artystów. Zob. idem, *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia myśli parę*, „Akcent” 1995, nr 3–4 (61–61), s. 148.

⁷ A. Kępińska, *O zdejmowaniu ciężaru z ciał niebieskich*, „Akcent” 1997, nr 1 (67).

⁸ T. Szkołut, *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Lublin 1999, s. 221–241.

niewątpliwie wkracza w epokę ponowoczesną. I może właśnie zmiana postawy neoawangardowej wskazuje na nowy sposób jej funkcjonowania w czasach ponowoczesnych?

Zacznijmy najpierw od analizy pojęcia awangardy, by potem zapytać, czy jego zakres znaczeniowy nie wyklucza możliwości istnienia awangardy w czasach, gdy – jak mówi Jameson – znika podział pomiędzy kulturą elitarną a egalitarną⁹? Zauważmy, że nie ma zgodności co do tego, czym w ogóle jest awangarda. Czy to postawa artystyczna (M. Porębski), czy raczej światopogląd (Kirby)? Według Marina¹⁰ i Kostelanetza¹¹ jest to zjawisko ponadczasowe, możliwe zarówno w przeszłości, jak i przyszłości. Nie tylko więc awangarda nie ma granic czasowych, lecz także nie ma zgodności co do jej zakresu znaczeniowego. Niewątpliwie charakteryzuje ją swoisty pluralizm postaw, nierzadko wzajemnie sobie przeczących. Bezwzględnie na pierwszym miejscu wymieniane jest zerwanie z tradycją i poszukiwanie nowatorstwa warsztatowo-formalnego. Jeśli jednak kojarzymy awangardę tak jak Marino z aktem opozycji, przekraczania i destrukcji, to motorem jej rozwoju staje się sam akt negacji niedający konstruktywnych wyników¹². Wówczas awangarda poprzez własny radykalizm znosi samą siebie. Nie pomagają jej ekscesy, awanturniczość i swoista ekscentryczność zachowań artystów. Gubi ją także wiara w postęp technologiczny i przekonanie o jedynej właściwej drodze i wizji świata, którą obrali artyści. Są to najczęściej przytaczane przez teoretyków przyczyny kresu awangardy. Pośród wielu czynników doprowadzających do jej śmierci wymieniają oni także zinstytucjonalizowanie awangardowych działań (P. Bürger), uczynienie normą hasła „przeciw normom” (Szkolūt), upadek radykalnych i rewolucyjnych utopii (Scarpetta) itp. Powyższe diagnozy wskazują jednak raczej na niemożliwość istnienia nurtów wczesnoawangardowych aniżeli – neoawangardy w postnowoczesności.

Zgodzić musimy się co do tego, że nie ma jednego pojęcia awangardy, a to, które w tej chwili analizujemy, odpowiada bardziej pierwszej formacji. Warto zatem nieco bliżej przyjrzeć się temu, z czego wynika jej niejednorodność. Wskazuje się bowiem na co najmniej dwa źródła tego terminu. Jedno, o rodowodzie militarnym, wyznacza sztuce, w zgodzie z wczesnosocjalistyczną ideologią Fourriera i Saint-Simona, rolę służebniczą wykorzystywanej do celów społecznych i ideologicznych. Drugie wiąże się z romantyczną bohemą artystyczną przeciwstawiającą się propagandowej funkcji sztuki i stojącą na straży jej autonomii i niezawisłości. Obydwa kierunki dążeń, społeczna użyteczność sztuki i ochrona jej autonomicznej wartości, z powodu wzajemnej sprzeczności, rozsadzają pojęcie awangardy od środka, choć Adorno widzi inną możliwość ich koegzystowania; dialektyczne, fluktuujące napięcie. Owo dialektyczne napięcie nie jest jednak, wedle myśliciela, możliwe w modernizmie. Dlatego opisuje on sztukę modernistyczną jako popadającą w nierozwiązywalny konflikt z własną istotą ze względu na konieczność dokonania

⁹ F. Jameson, *Postmodernism, or Cultural Logic of Late Capitalism*, „New Left Review” 1984, July-August.

¹⁰ A. Marino, *Avant-Garde: Rupture, Renversement, Destruction*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, Łódź 1978.

¹¹ R. Kostelanetz, *Introduction: What is Avant-Garde?* [w:] *The Avant-Garde Tradition in Literature*, red. R. Kostelanetz, New York 1982.

¹² A. Marino, *Avant-Garde...*, op. cit.

wyboru: czy podążać za zmianami społecznymi, czy raczej pozostać wierną swojej autonomicznej naturze, choć za cenę hermetyzmu?¹⁵. Obydwa dążenia (ochrona autonomii sztuki i jej społeczna użyteczność) są zauważalne w poszczególnych nurtach wczesnej awangardy i wpływają często na wzajemne animozje pomiędzy nimi¹⁴. Przykładowo, w ramach konstruktywizmu widoczny jest rozłam pomiędzy rosyjskimi produktywistami kładącymi nacisk na funkcjonalność sztuki a Naumem Gabo popieranym przez Kazimierza Malewicza. Gabo realizował ideały formalizmu, chronił sztukę przed wykorzystywaniem jej w innych celach aniżeli tylko artystycznych.

Znany formalista Greenberg łączy dążenie artystów wczesnej awangardy do obrony swoistości sztuki z modernizmem, uznając Kanta za prekursora modernistycznych tendencji samokrytycznych w kulturze¹⁵. Z tych względów w późniejszych pracach rezygnuje on w ogóle z pojęcia awangardy i zastępuje je modernizmem. Pozytywnie ocenia on jednak tak zwaną zimną modernę spełniającą ideały formalizmu, do której zaliczał kierunki od impresjonizmu po abstrakcję pomalarską (a więc też nurty neoawangardowe). Uważa natomiast „gorące” oblicze moderny za zbyt perwersyjne, sprzeniewierające się ideałom sztuki. Greenberg, który zbyt ceniał purystyczne tendencje w sztuce, nie zwraca jednak uwagi na społeczne zaangażowanie większości nurtów wczesnoawangardowych. Zaliczając surrealizm i dadaizm do „gorącej” moderny¹⁶, pomija istotną różnicę w postawie artystów z początku i drugiej połowy XX wieku, która dotyczy właśnie realizacji społeczno-politycznej misji emancypacyjnej. Tymczasem Bogdan Baran w taki sposób opisuje aspiracje awangardy:

„Dadaizm był antymieszkański, surrealizm na poły komunistyczny, futurizm prawicowy. To przed wojną. Późniejsze awangardy się zupełnie odpolityczniły, a neoawangardzie-postmodernizmowi społeczne czy polityczne zaangażowanie było zupełnie obce. To raczej wysoki modernizm lat 50-tych starał się odpowiadać na wymogi technologicznego ducha czasu i być „nowoczesnym” (...).”¹⁷

Greenberg słusznie dostrzega formalistyczne aspiracje wczesnej awangardy, szczególnie w kręgu abstrakcji, względem której większość nurtów neoawangardowych była nastawiona krytycznie. Trzeba jednak uważać na niebezpieczeństwo związane z utożsamieniem awangardy z modernistycznymi aspiracjami dotyczącymi czystości sztuki. Ideał sztuki dla sztuki jest realizowany w niektórych, podkreślamy: w niektórych działaniach wczesnej awangardy, zwłaszcza w tych spod znaku abstrakcji. Konsekwencją nadmiernego puryzmu jest, podobnie jak w koncepcji Kantowskiej, całkowite wyizolowanie sztuki

¹⁵ T. Adorno, *Teoria estetyczna*, Warszawa 1994, s. 5, 11, 23, 458 i n.

¹⁴ Nie można dążeń wczesnej awangardy sprowadzić tylko do jednego z wymienionych kierunków działań. Gdyby jej aspiracje utożsamiać jedynie z chęcią przeprowadzenia rewolucji społeczno-politycznej, to co zrobić z kubizmem czy fowizmem, które nie były zaangażowane społecznie? Apollinaire, wyjaśniając pobudki artystów, tłumaczył, że chodziło im o poruszenie problemu poznania, a nie o pobudki społeczno-polityczne. Jak wyjaśnić też fakt, że dadaizm wymierzony jest przeciwko sztuce, a zatem nie broni jej autonomii, a z kolei rosyjscy produktywiści, przekonani o mocy i sile oddziaływań sztuki w imię lepszej przyszłości, zatracają jej wartość na rzecz funkcjonalności?

¹⁵ C. Greenberg, *Modernist Painting*, „Art and Literature” 1963, autumn.

¹⁶ Greenberg słusznie wyróżnia te nurty wczesnoawangardowe, ponieważ zapowiadały one dokonania neoawangardy, np. obalenie pojęcia sztuki przez dadaistów czy *objet trouvé* surrealistów.

¹⁷ B. Baran, *Postmodernizm i końce wieku*, Kraków 1993, s. 277.

z dziedziny *praxis*, a zatem także zneutralizowanie możliwości społecznego oddziaływania sztuki. Jak więc pogodzić to z faktem deklaracji artystów, na przykład Władimira Majakowskiego, który nawoływał: „wzywamy lewych, rewolucyjnych futurystów, wynoszących sztukę na place i ulice, (...) do ustanowienia wspólnego frontu lewej sztuki – Czerwonej Międzynarodówki Poszukiwań”¹⁸. Artyści abstrakcyjni pojęli tę lekcję w drugiej połowie XX wieku. Czy można tworzyć jeszcze sztukę malarską, gdy stojąc w obronie czystości tego gatunku, eliminuje się z niego wszystko to, co nie należy do jego istoty, pozostawiając jedynie sam kolor? Efektem podobnych aspiracji stał się tryptyk Rodzzenki *Czysty czerwony kolor, Czysty żółty kolor, Czysty niebieski kolor* wystawiony podczas wystawy 5x5=25 w Petersburgu. Jest to przykład doprowadzenia malarstwa do kresu, poza który można wyjść jedynie w stronę abstrakcji pomalarskiej.

Dlaczego kolejni filozofowie unikają pojęcia awangardy (także Adorno rzadko go używał), a zamiennie stosują termin *moderna*? Co łączy obydwie formacje awangardowe, a co je dzieli, skoro obie zdają się partycypować w przeciwstawnych modelach modernizmu-postmodernizmu? Odpowiedź na powyższe pytania staje się jeszcze trudniejsza w świetle koncepcji Welscha, który tytułuje swoją pracę *Nasza postmodernistyczna moderna*, czym wskazuje na inny rodzaj relacji pomiędzy obydwo sposobami myślenia – taki, który nie przebiega w kategoriach zwykłej opozycji potwierdzającej linearny przebieg myśli¹⁹. Nie ma wątpliwości co do związków pierwszej awangardy z modernizmem, choć relacje pomiędzy nimi są różnie określane przez teoretyków. Jeśli modernizm wiązany jest z renesansową tradycją *consciously idea of art*, jak twierdzi Wilensky²⁰, i sięga do koncepcji sztuki nowoczesnej Baudelaire’a i Gautiera, to awangardę traktuje się najczęściej jako jej ostatnią fazę. Na podobnym stanowisku stoi większość teoretyków – między innymi: Morawski, Poggioli, Bürger. Zdarza się jednak, że niektórzy myśliciele nie odróżniają obydwu terminów i stosują je zamiennie (na przykład Lukács, Poggioli, Adorno)²¹. Wówczas stają się zjawiskami tożsamymi i jest to zarazem najwęższe znaczenie pojęcia sztuki nowoczesnej. Jej daty graniczne wyznaczają kryzys idei impresjonizmu oraz zwrot antyformalistyczny w latach sześćdziesiątych XX wieku²². Tak rozumiana sztuka nowoczesna, przez B. Barana określana jako modernizm artystyczny i literacki, stawia na obronę czystości i swoistości sztuki oraz obronę jej wysokich standardów, tak bliską ideałom formalizmu²³. Ów ideał sztuki czystej, która na wzór Kanta samokrytycznie oczyszcza się z obcych, narzuconych jej elementów, sięga jednak głębiej, opiera się na filozoficznym modernizmie. Skąd się bierze bowiem dążność do obrony swoistości sztuki, dlaczego sztuka jest uznawana za ostoję wartości? Stąd mianowicie,

¹⁸ E. Grabska, H. Morawska, *Artyści o sztuce*, Warszawa 1963, s. 360.

¹⁹ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, Warszawa 1998.

²⁰ R.H. Wilensky, *The Modern Movement In Art*, London, 1927.

²¹ Zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Poznań 1999.

²² G. Działowski, *Awangarda wobec przełomu postmodernistycznego*, „Acta Universitatis Lodzensis” 1999, nr 3, s. 111.

²³ Zob. B. Baran, *Postmodernizm...*, op. cit.

że stanowi ona sferę *sacrum* przeciwstawianą codzienności (jest to przekonanie, które według Morawskiego umacnia się co najmniej od końca XVIII wieku). Sztuka jest domeną artysty geniusza, jest nosicielem własnej prawdy, jak twierdzi Dziański²⁴. Wprawdzie Morawski nie używa w tym kontekście terminu „modernizm” (mając na uwadze szersze zjawisko w dziedzinie sztuki), ale owo *sacrum* estetyczne jest też gwarantowane w filozoficznym modernizmie ze względu na to, że uprawomocnia je podział na kulturę niską i wysoką. A z kolei ów podział umożliwia jasno sformułowane fundamenty, stałe punkty odniesienia pozwalające na orientację dzięki oświeceniowemu rozumowi. Kiedy więc odnosimy się do koncepcji modernizmu w kontekście awangardy, to nie sprowadzamy go do miana formacji stylowej, ale mamy na uwadze jego szerokie, filozoficzne rozumienie, co do którego interpretacji wciąż istnieją sprzeczne opinie²⁵. A dzieje się tak dlatego, że w najszerszym znaczeniu modernizm wywodzony jest albo od nowożytności, albo od oświecenia, choć można go rozumieć jeszcze inaczej²⁶. W tych najszerszych określeniach kluczowymi dla charakterystyki jego fenomenu są racjonalizm i dualizm Kartezjański albo metafizyka oświeceniowego rozumu i tak zwane wielkie opowieści, które za Lyotardem możemy określić jako metanarracje. Lyotard prezentuje nam własną, oryginalną wersję rozumienia modernizmu i swoiste, wyróżnione na bazie eksperymentowania, miejsce, które zajmuje w nim awangarda²⁷. Pozostawiając analizę koncepcji Lyotarda na inną okazję, trzeba jednak podkreślić, że właśnie wspomniane metanarracje (rozum oświeceniowy, idea postępu, finalistyczna wizja dziejów, zasada mocnego podmiotu itp.) są kluczowe dla zrozumienia fenomenu awangardy.

Powróćmy jeszcze do pojęcia modernizmu. Konsekwencje wynikające zarówno z nowożytnego, jak i oświeceniowego dziedzictwa, które wpłynęły na oblicze awangardy, są podobne. Kartezjusz pozostawia po sobie dualizm, który daje wyróżnionemu „mocnemu” podmiotowi myślicemu prawo, właśnie na mocy rozumu, do zmieniania świata i jego dualnego określania²⁸. Rozum staje się gwarantem binarnych podziałów na to, co prawdziwe, i to, co pozorne, pewne i wątpliwe, fundamentalne i akcydentalne. Oświecenie z kolei obdarza nas pojęciem postępu i linearnego rozwoju, optymistyczną oceną rozwoju technologicznego, a wraz z tym – wiarą w lepsze jutro i moc człowieka, który może kształtować oblicze świata. Obydwa punkty widzenia znajdują wyraz we wczesnoawangardowej postawie artystów, którzy buńczucznie chcą zrewolucjonizować świat w imię lepszej przyszłości. Jeśli istnieje bowiem postęp technologiczny, to można też uznać, że przed ludzkością pojawią się nowe perspektywy rozwoju zarówno w aspekcie artystycznym, jak i społecznym. W imię podobnych przekonań futuryści deklarują:

²⁴ G. Dziański, *Awangarda...*, op. cit., s. 121.

²⁵ G. Dziański wyróżnia trzy rozumienia modernizmu; kierunki artystyczne z końca XIX i początku XX wieku (*modern art*), formację stylową (*modernism*) oraz ideologię uzasadniającą owe kierunki (*modernity*). Idem, *Awangarda...*, op. cit., s. 120 i n.

²⁶ Istnieją jeszcze węższe rozumienia modernizmu wiązane ze sztuką z końca XIX wieku i początku XX wieku albo z awangardą klasyczną.

²⁷ J. F. Lyotard, *Kondycja...*, op. cit.

²⁸ Na temat relacji postmodernizmu z myślą Kartezjusza zob. K. Wilkoszewska, *Czym jest postmodernizm*, Kraków 1997, s. 16 i n.

„(...) chcemy stawić wojnę – jedyną higienę świata, militaryzm, patriotyzm, gest niszczycielski anarchistów”, a w innym miejscu: „przestawić i stawić życie codzienne, nieustannie i gwałtownie przetwarzane przez zwycięską naukę”²⁹.

W kwestii relacji neoawangardy z modernizmem i postmodernizmem sytuacja jest znacznie bardziej problematyczna. Przede wszystkim należałoby uściślić, o jakiej neoawangardzie mówimy i w jakiej pozostaje ona relacji z awangardą klasyczną. Nie wydaje się przecież przypadkiem fakt, że posługujemy się terminem „formacje awangardowe” pomimo widocznych koneksji neoawangardy z postmodernizmem. Tym, co niewątpliwie łączy obydwie formacje, jest pogoń za nowością i oryginalnością, radykalne nowatorstwo i eksperymentowanie, deklaracja całkowitego zerwania z tradycją, choć w różny sposób się to przejawia w poszczególnych działaniach. Niektórzy, na przykład Morawski, mówią jeszcze o elitarności kultury, a nawet partycypacji w *sacrum* estetycznym³⁰. Zeidler-Janiszewska wymienia zaś cechy typowo modernistyczne: eksperymentatorstwo formalne, kontestacja *status quo* w kulturze i życiu społecznym, a nawet nastawienie emancypacyjne, choć w drugiej połowie XX wieku bardziej w wymiarze lokalnym aniżeli uniwersalnym³¹. Także A. Książek dostrzega w obydwu formacjach przekonanie o humanizującej i dezalienacyjnej misji sztuki, dodając jednak:

„Neoawangardyści (...) kontestatorsko nastawieni do własnego »tu i teraz«, sceptyczni wobec współczesnej cywilizacji, inaczej patrzą na postęp naukowo-techniczny, dostrzegając płynące zeń wielorakie zagrożenia”³².

Zestaw cech awangardowości (charakteryzujących obydwie formacje), a w szczególności różnica pomiędzy europejską neoawangardą a amerykańskim postmodernizmem, nie była uchwytana w latach 60., gdy pojawiły się pierwsze zwiastuny sztuki postmodernistycznej³³. Różnica ta stała się widoczna dopiero w latach siedemdziesiątych, nawet osiemdziesiątych, kiedy okazało się, że za postmodernistyczną praktyką kryje się zdiagnozowany przez filozofów nowy sposób myślenia, a nie tylko chęć przekroczenia awangardy³⁴. Artyści reprezentujący postmodernizm deklarowali jednak negację jej idei. W gronie architektów byli to między innymi Charles Jenks i Charles Moore, którzy krytykowali formalistyczną, purystyczną architekturę modernistyczną. W malarstwie tak zwani „nowi dzicy” (włoska transawangarda), którzy swobodnie sięgali do różnorodnej tradycji, kładli nacisk na treść i często trywialne zestawienia, co podważało zasadę eksperymentatorstwa formalnego. W dziedzinie literatury natomiast otwiera tę listę Barth, który już

²⁹ Cyt. za: B. Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu*, Warszawa 1989, s. 48.

³⁰ S. Morawski, *Na zakręcie...*, op. cit., s. 163–181.

³¹ Mamy na uwadze wypowiedź A. Zeidler-Janiszewskiej, podczas sesji z okazji siedemdziesiątej rocznicy urodzin Z. Baumana, zatytułowanej *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, która odbyła się w 1995 roku w Warszawie w Centrum Sztuki Współczesnej.

³² A. Książek, *Sztuka przeciw sztuce. Z teorii awangardy XX wieku*, Warszawa 2001, s. 165 i n.

³³ Do tej pory w praktyce nie jest łatwo odróżnić neoawangardę i sztukę postmodernistyczną. G. Dziamski wnikliwie analizuje relacje pomiędzy neoawangardą i postmodernizmem w szeregu artykułach i publikacjach. Zob. np. G. Dziamski, *Neoawangarda w Europie Centralnej a upadek wielkich narracji* [w:] *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowowschodniej*, Poznań 1995.

³⁴ Kiedy pojawiła się włoska transawangarda, wydawało się, że ona ostatecznie wyznacza kres awangardy. A. B. Oliva, *Włoska transawangarda*, „Flash art” 1990, nr 1.

w latach sześćdziesiątych ogłosił wyczerpanie się literatury modernistycznej. Paradoksalnie, w filozoficznym dyskursie uzasadniającym te nowe praktyki artystów padały częściej diagnozy podkreślające fakt raczej wzajemnego zapośredniczenia aniżeli zwykłej negacji moderny przez postmodernę, co w przypadku Lyotarda zaowocowało nawet łagodniejszą oceną awangardy³⁵. Lyotard ceni sobie bowiem głównie postawę awangardysty-eksperymentatora, który zbliżając się do tego, co niewyobrażalne, wybierając innowacyjne środki artystyczne, porzucał wszelkie reguły³⁶. Awangarda ujmowana przez autora *La Condition postmoderne* w kategoriach kantowskiej wzniosłości, staje się wzorem dla poszukiwań filozofa w postmodernie. Jest to jednak skrajny przypadek dość pozytywnej waloryzacji awangardy w postmodernizmie.

Artystów neoawangardowych i postmodernistycznych dzieli przede wszystkim stosunek do tradycji. Umberto Eco swobodnie do niej nawiązywał, tworząc wielowątkową powieść szkatułkową (*Imię róży*) składającą się z cytatów do cytatów, odbieraną na różnych poziomach semantycznych (począwszy od elitarnego po egalitarny). W podobnym duchu tworzył Italo Calvino, igrając z tradycją i odbiorcą, tworząc „teksturę tekstu”, rezygnując z roli „mocnego podmiotu” prowadzącego narrację i wyjaśniającego przebieg zdarzeń w ciągu przyczynowo-skutkowym na rzecz pomieszania świata realnego ze światem fikcji³⁷. W przeciwieństwie do nich grupa Fluksus w neoawangardowych performance'ach z lat sześćdziesiątych, na przykład obrzucając kamieniami fortepian, chciała świadomie zniszczyć tradycję. Różnica w obydwu działaniach polega zatem na waloryzowaniu doniosłości przekazu przeszłości. Dla neoawangardy jest on negatywnym punktem odniesienia, który trzeba przekroczyć w imię wolności twórczej i oryginalności. W postmodernizmie natomiast wolność twórcza wymaga pogodzenia z tradycją, co pozwala na radosne wybieranie z niej dowolnych wątków, bez obawy o utratę doniosłości czy powagi sztuki. Dlatego naczelną zasadą tych działań jest radykalny eklektyzm, który jak w propozycji Jenksa, urasta do rangi kategorii pozytywnej łączącej to, co elitarne, z tym, co egalitarne, to, co lokalne, z tym, co internacjonalne, tradycyjne i nowoczesne³⁸. Powyższe cechy nie są jedynymi wskazującymi na rozbieżność dążeń neoawangardy i postmoderny. Morawski wymienia następujące wyróżniki sztuki postmodernistycznej: akcent na pastisz, parodię, zestaw cytatów, antyelitaryzm, dekoracyjność i ornamentykę³⁹. Ihab Hassan dodaje do podobnego zestawu cech programowy eklektyzm, zabawowość i grę, intertekstualność, powierzchowność, hedonizm, irracjonalizm itp.⁴⁰. Nieliczne z nich, jak antyelitaryzm czy cytowanie, można dostrzec w neoawangardowych dokonaniach artystycznych, ale jak słusznie wykazuje Książek, wynikają one z odmiennych przesłanek światopoglądowo-ideologicznych⁴¹.

³⁵ Ch. Jenks w pracy *Architektura postmodernizmu* sytuował jednak postmodernę w opozycji do moderny, a dopiero potem złagodził swoje stanowisko.

³⁶ Zob. K. Wilkoszewska, *Czym jest...*, op. cit., s. 44 i n.

³⁷ Na temat postmodernizmu w literaturze i innych gatunkach sztuki zob. K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 1997, s. 117–216.

³⁸ Ch. Jenks, *Architektura...*, op. cit.

³⁹ S. Morawski, *Komentarz...*, op. cit., s. 45.

⁴⁰ I. Hassan, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus 1987, s. 70–74.

⁴¹ A. Książek, *Z teorii awangardy XX wieku*, Warszawa 2001, s. 155 i n.

Jeśli chodzi o charakterystykę neoawangardy, trzeba jednak podkreślić widoczny związek pomiędzy obydwoma formacjami awangardowymi. Przykładowo Morawski dostrzega w tej drugiej wystrzenie tendencji, które po raz pierwszy pojawiły się w awangardzie klasycznej⁴². Ma on na uwadze przede wszystkim teoretyzowanie artystów, radykalne nowatorstwo, choć przejawiające się w innym zakresie aniżeli we wcześniejszej formacji, oraz problematyzację idei sztuki. Radykalizacja postawy neoawangardy w stosunku do jej poprzedniczki uwidacznia się nie tylko w tym, że artyści neoawangardowi pytają o granice sztuki, lecz także w tym, że negują i całkowicie odrzucają kategorię dzieła oraz wartości estetyczne, a nawet w ogóle porzucają obszar sztuki. Wyrazem podobnych dążeń mogą być słowa happenera A. Kaprowa, który mówił: „*Happening* jest grą w życie, jeśli wykluczy się z tej gry sztukę”⁴³. Sęk tkwi jednak w tym, dlaczego artyści negują sztukę i jakie przesłanki stoją za ich aspiracjami? Wydaje się, że można wciąż mówić o przymusie nowości i chęci szokowania, które w konsekwencji zapędzają artystów neoawangardy w kozi róg, z którego nie ma już wyjścia. Rozszerzając nadmiernie granice sztuki, doprowadzają do jej roztopienia w życiu. Jak odróżnić bowiem *happening* Vostella *Petit ceinture* z 1962 roku, w którym kierowca autobusu wiezie pasażerów w celu pokazania im bulwarów Paryża, od zwykłej czynności podróżowania czy zwiedzania miejsc atrakcyjnych turystycznie? Być może efekt działań neoawangardy nie został w pełni zamierzony i przewidziany przez samych artystów. Zapominając się w dążeniu do przekraczania kolejnych granic i barier, sami pozbawili się obszaru działań. Ich postawa byłaby wówczas postawą tragiczną, a postmodernizm w sztuce (jako wolność od przymusu nowości i autentyczności) można by potraktować jako konsekwencję destrukcyjnych praw logiki pojęcia awangardy⁴⁴.

Neoawangarda odróżnia się od awangardy klasycznej dążeniem do tego, aby przybliżyć sztukę życiu (Bürger przypisywał to dążenie także wczesnej formacji⁴⁵) i z reguły krytykuje elitarny charakter działań swojej poprzedniczki. Obydwie cechy wskazują na podobieństwa między neoawangardą a postmodernizmem. Za postmodernistyczny najczęściej uważa się *pop-art*⁴⁶, ze względu na znoszenie granicy między kulturą elitarną i kulturą masową (choć są to jednostronne analizy), oraz sztukę multimedialną⁴⁷, między innymi z powodu otwartej, polisemicznej struktury interaktywnych dzieł. Fakt wkroczenia neoawangardy w postnowoczesność widać także w *happeningach*, w których tworzywem twórczości staje się samo życie. Zacieranie granicy pomiędzy codzienną a elitarną aktywnością ludzką można zinterpretować jako negocjowanie zbyt trudnej, oderwanej

⁴² S. Morawski, *Na zakręcie...*, op. cit., s. 266 i n.

⁴³ Cyt. za: H. Kiereś, *Czy sztuka jest autonomiczna. W związku z tzw. antysztuką*, Lublin 1993, s. 26–27.

⁴⁴ Podobną wizję prezentuje Matei Calinescu, który uważa, że awangarda sama siebie unicestwiła, a zmusiła ją do tego „własna konieczność logiczna”. Zob. M. Calinescu, *Faces of Modernity*, Bloomington 1977.

⁴⁵ Por. P. Bürger, *Teoria awangardy*, Kraków 2006.

⁴⁶ Bogdan Baran traktuje *pop-art* jako prapostmodernizm w malarstwie, ponieważ występuje on przeciwko „wysokiemu modernizmowi lat 50-tych”. B. Baran, *Postmodernizm...*, op. cit., s. 275.

⁴⁷ Używamy terminu „sztuka multimedialna”, mając na uwadze sztukę z lat dziewięćdziesiątych wykorzystującą technologię elektroniczną.

od życia elitarniej sztuki (np. abstrakcyjnej). Odmienność postawy neoawangardowej względem wczesnej awangardy przejawia się także w kwestii oceny rzeczywistości. Artyści z drugiej połowy XX wieku tracą wiarę w możliwość i potrzebę zrewolucjonizowania rzeczywistości społecznej. Wprawdzie Morawski w kontekście neoawangardy mówi także o wyostrzeniu tendencji kontestacyjnych, można jednak na przykład *pop-art* interpretować dwojście, także jako afirmację popkultury i gloryfikację kultury masowej. Niewątpliwie artyści, powielając odbitki fotograficzne Marylin Monroe, jak Andy Warhol, czy tworząc gipsowe hamburgery, jak Claes Oldenberg, wyzbyli się utopijnych mrzonek na temat lepszego przyszłego świata. Igrając ze znaczeniami sztuki, starając się jedynie udokumentować w postaci szkiców własną koncepcję, albo autotematycznie, podejmując dyskusje nad pojęciem sztuki, przegrupowali swoje szeregi i przeszli w inne, mniej wojownicze szranki nowatorstwa. I właśnie obojętność w kwestii „zawojowania” świata znamionuje wkroczenie kultury masowej i postmodernizmu do dziedziny sztuki. Nie musi to jeszcze oznaczać, że neoawangarda zyskuje miano sztuki postmodernistycznej. Jest to raczej dowód na to, że może istnieć fenomen awangardy, która wyzbyła się radykalizmu i trzeźwo ocenia „tu i teraz”. Impulsem jej działań może być, jak chciałby Szkotut, nowatorstwo (choć już nie radykalne) i samokrytycyzm, ale we własnej „niszy” i na własnym podwórku – w duchu poszanowania i tolerancji w stosunku do innych artystycznych działań w pluralistycznym świecie. W takim właśnie świecie A. Danto znajduje miejsce dla dokonania Warhola, którego *Brillo box* uznaje za symbol wyzwolenia się pojęcia sztuki z jarzma filozofii. Gdy kończy się historia sztuki, sztuka przejmuje rolę filozofii i za pomocą właściwych sobie środków wyrazu odpowiada na filozoficzne pytania dotyczące własnej istoty, wyzwalając się tym samym z modernistycznej opowieści na swój temat⁴⁸.

Jeślibyśmy więc chcieli dokonać ryzykownych uogólnień w kwestii poszczególnych nurtów obydwu formacji awangardowych, to za Greenbergiem zapewne wyróżnilibyśmy te, które wydają się bliższe formalizmowi, na przykład *minimal art* czy abstrakcyjny ekspresjonizm, i te, które wyraźnie występują przeciwko abstrakcji, przybliżając sztukę życiu: *happening*, *performance* czy sztuka ziemi... Pośród tych drugich działań znamienne jest porzucenie klasycznie rozumianego dzieła sztuki na rzecz jednorazowego, efemerycznego zdarzenia czy nietrwałego procesu natury, a nawet, jak w konceptualizmie, programowe przekroczenie sztuki w kierunku filozoficznej refleksji albo informacji potocznej. Przykładem konceptualnych dążeń może być twórczość japońskiego artysty Ona Kawary, który informował znajomych telegraficznie o swoich codziennych czynnościach (późniejszy *post art*). Transgresja (na przykład w *body art*) znamienna dla działań z drugiej dekady XX wieku świadczy o przeciwstawianiu się sferze *sacrum* sztuki, przeczy ideałom modernizmu. Chęć przekraczania granic widoczna staje się już w działaniach Marcela Duchampa, a nawet w dadaizmie, czego dobrym przykładem wydaje się pierwsza wystawa dadaistyczna zorganizowana w Kolonii w latach dwudziestych przez Arpa. Zawieszona podczas tej wystawy siekiera miała zniszczyć, obalić klasyczny ideał sztuki, zerwać więzi

⁴⁸ Por. A. C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, New York 1997.

z tradycją. Akt negacji ma jednak to do siebie, że wciąż jest odniesieniem (choć negatywnym) do tego, co krytykowane. Funkcjonuje zatem w ramach opozycyjnego, dychotomicznego myślenia cechującego modernizm. Także retoryka końca, kryzysu sztuki, a zatem i problematyzacja jej statusu, świadczy na rzecz modernistycznych korzeni neoawangardy, która jakby nostalgicznie ogląda się jeszcze za modernizmem, nie mogąc się wyzwolić z jego kategorii. Kres, zmierzch, kryzys to nic innego jak zerwanie, czego? ...linearnego rozwoju sztuki. Pojęcia te wciąż są uprawomocniane przez modernistyczne metanarracje, zwłaszcza finalistycznie i teleologicznie pojmowaną wizję dziejów. Kończyć można bowiem to, co ma początek, co *implicite* zakłada pewną linearność zdarzeń. Wspólnota obydwu formacji awangardowych polega zatem na odniesieniu do *sacrum* sztuki, choć w różnych perspektywach, i uwikłaniu w modernistyczne metanarracje.

Fakt istnienia powiązań między neoawangardą a modernistycznymi metanarracjami nie musi jednak przesądzać o śmierci awangardy w postnowoczesności. Neoawangarda odzwierciedla problematyczność usankcjonowanych, dychotomicznych podziałów na sztukę nowoczesną i postnowoczesną, dywersyjnie podważa też opozycyjne myślenie w kategoriach modernizm – postmodernizm. Tkwiąc korzeniami w modernizmie, jednocześnie go podważa. Jest dojrzałym obliczem modernizmu w „naszej postmodernistycznej modernie”. Niewątpliwie w postnowoczesności nie ma miejsca na klasyczne, radykalnie wojujące awangardowe oblicze awangardy. Na przykładzie działań artystów neoawangardowych widzimy natomiast, że możliwe jest pojęcie awangardy wyzbytej utopijnej wiary w emancypację ludzkości, przekonania o jedynym słusznym kierunku przemian, pozbawionej optymizmu co do rozwoju technologicznego⁴⁹. W porządku synchronicznym potwierdza tę tezę fakt równoczesnego współwystępowania zjawiska neoawangardy i sztuki postmodernistycznej. Przypomnijmy, że umowne daty formacji neoawangardowej to lata od pięćdziesiątych do siedemdziesiątych, a więc czas, kiedy pojawiają się pierwsze działania postmodernistyczne. Z tego też względu początkowo nie odróżniano europejskiej neoawangardy od amerykańskiego postmodernizmu. Do tej pory zresztą niektórzy teoretycy, na przykład Baudrillard, uznają artystów takich jak Andy Warhol czy Daniel Buren za postmodernistycznych. Inni dostrzegają kontynuację pewnych wątków neoawangardy w postmodernizmie⁵⁰.

Andrzej Książek dowodzi, że obecnie artyści w ramach pluralistycznych praktyk postmodernistycznych, a czasami nawet opowiadając się przeciwko, tworzą *performance* i instalacje z pogranicza sztuki awangardowej⁵¹. Także niektórzy artyści, na przykład Zbigniew Warpechowski, wciąż uważają siebie za twórców awangardowych (nawet „wojujących”), odnajdując dla siebie przestrzeń działań artystycznych, bynajmniej nie w imię postmodernistycznych wyznaczników myślenia⁵². Słuszna wydaje się więc

⁴⁹ Wyjątek stanowi sztuka multimedialna.

⁵⁰ Amerykański literaturoznawca Russel Berman uważa, że postmodernizm stanowi konsekwencję neoawangardy.

⁵¹ Zob. A. Książek, *Sztuka...*, op. cit., s. 191, przypis 85.

⁵² Z. Warpechowski, *Konserwatyzm awangardowy* [w:] *Wiek Awangardy*, pod red. L. Bieszczad, Kraków 2006.

konkluzja Szkołuta, który wykazuje, że w czasach ponowoczesnych spotykamy nie tylko sztukę postmodernistyczną, lecz także inne, zarówno awangardowe, jak i tradycyjne działania artystyczne⁵³. Oznacza to, że pojęcie awangardy nie jest na trwałe związane z nieprzejednaną postawą i radykalizmem, że może istnieć w szabszej formule, już nie jako wartki nurt wyznaczający jedyny właściwy kierunek przemian, ale jako jedna z wielu postaw w obszarze małych mikrologii.

Zakres problemów, który niesie ze sobą fenomen postmoderny, a zatem i moderny jest tak rozległy, że tylko w znikomym zakresie sygnalizujemy niektóre z nich. Mówiąc o rewaloryzacji tradycji w sztuce postmodernistycznej, trzeba podkreślić, że artyści swobodnie (bez żadnych zobowiązań) wybierają z niej, co chcą (a więc mogą też sięgać i sięgają do awangardy). Dominuje zasada pozytywnie rozumianego eklektyzmu, co wynika z istnienia radykalnego pluralizmu. Zmianę perspektywy na taką różnorodność oddaje pojęcie Derridiańskiej różni, natomiast pojęcie wiedzy/władzy w ujęciu Foucaulta wyjaśnia, dlaczego nie może być ona waloryzowana, dlaczego nie wyróżnia się innych punktów widzenia. Neoawangarda tylko powierzchownie partycypuje w świecie, w którym brakuje jednoczącej perspektywy światopoglądowo-aksjologicznej, stając się raczej sejsmografem tego, co niesie ze sobą postnowoczesność, jak forpocztą rozpoznająca teren jeszcze niezbadany. Pomimo tego istnieje pokusa, żeby uznać, że w owym świecie równouprawnionych dyskursów znaleźć można miejsce dla dyskursu awangardy. Skoro każda praktyka jest dozwolona, nic nie stoi na przeszkodzie, by podjąć się awangardowego nowatorstwa, tyle że w wersji słabej (jak nazwała to Zeidler-Janiszewska), pozbawionej uniwersalistycznych ambicji. Wedle niektórych teoretyków istnienie awangardy uprawomocnia elitarność dyskursu, a próba wejścia w świat egalitarny, czego przykładem może być *pop-art* czy *happening* (brak odróżnienia sztuki i życia), doprowadza do dysocjacji awangardy, która – jeśli nie walczy – przestaje być już awangardą i roztopia się w życiu codziennym. Jeśli jednak uznać działania *happenerów* za eksperymentatorskie, badające kolejne możliwe tereny do zaanektowania przez sztukę, pośród wielu innych form aktywności ludzkiej, to istnieje szansa na pojawienie się awangardy w postnowoczesności.

Summary

The end of the avant-garde and the postmodern breakthrough

The article places the avant-garde inside the primary opposition modernism – postmodernism. It deals with the relation between the avant-garde, modern art and postmodern art. It also poses the questions concerning the relation between the classical avant-garde and modernism, and neo-avant-garde and postmodernism. The main problem of this article is: does the avant-garde can exist after the experience of postmodernism? That is why the author seeks to answer questions regarding the causes underpinning emergence of the phenomenon of avant-garde in the XXI century.

⁵³ T. Szkołuta, *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, op. cit., s. 223–227.