

Opis bibliograficzny: Jerzy Busza, *Kłopoty z postmodernizmem*, "Foto", 1988, nr 4, s. 3-4

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: postmodernizm

Tekst:

Motto pierwsze: „Zwykliśmy uważać eksperyment za beznamietne ćwiczenie z zakresu techniki. W moim odczuciu technika ma to samo znaczenie dla twórczości, co dla sztuki kochania. Innymi słowy, przemawiają do nas zarówno płynąca z głębi serca nieporadność, jak i pozbawione serca umiejętności; najwyżej jednak stawiamy pełną pasji wirtuozerię.”

John Barth

Motto drugie: "Dzisiaj fotografia artystyczna zbiera wątpliwe żniwo osiągnięcia wszystkiego, co zostało nakreślone w programie połowy dziewiętnastego wieku: powszechne uznanie tej formy sztuki, zapewnienie miejsca w muzeach, rynek (choć kapryśny), dziedziczony rodowód, uznany kanon. Z drugiej strony fotografia artystyczna, wciąż wroga wobec modernistycznego posłuszeństwa autonomii, samoodniesień i transcendencji twórczości artystycznej, systematycznie działa na rzecz własnej niestosowności i trywialności. Jest - mówiąc przenośnie - wystrojona, ale nie dokąd pójść."

Abigail Solomon-Godeau

Tytuł niniejszego tekstu bez żadnego kamuflażu odnosi się wprost do referatu Marcina Giżyckiego, wygłoszonego w Warszawie na sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w listopadzie 1984 roku. Sesja była poświęcona zagadnieniom „Sztuki po 1945 roku”, a ów referat nosił znamieny tytuł: „Kłopoty z postmodernizmem - przyczynek do języka polskiej krytyki artystycznej”. Zaletą tego referatu - w całości opublikowanego w „Obscurze” (nr

1985/33-34/3-4, s. 5-18), jest pokazany ogromnie rzetelnie rozwój zjawiska postmodernizmu, perypetie, by tak rzec, jego dojrzewania, które najbardziej zainteresowały historyka.

Zjawisko postmodernizmu jest na wskroś amerykańskie, sięga lat pięćdziesiątych i po raz pierwszy uświadomiono je sobie bodaj na gruncie architektury i nieomal równolegle na gruncie literatury. Sztuki plastyczne czy wizualne nie mogły w tej mierze pozostać w tyle. Oczywiście, najbardziej fascynującym problemem są ponawiane przez różnych autorów próby zdefiniowania postmodernizmu. Zbigniew Lewicki we wstępie do "Nowej prozy amerykańskiej, Szkice krytyczne", książki wydanej nakładem "Czytelnika" w roku 1983 powiada tak: " W języku angielskim «postmodernizm» ma dwa równoległe znaczenia: to, co następuje po modernizmie, i to, co następuje po epoce współczesnej. W swym drugim znaczeniu jest ono właściwie nieprzekładalne: krytycy amerykańscy używają pojęcia »modern« w odniesieniu do współczesnych pisarzy tradycyjnych (jak Bellow czy Malamud), termin »postmodern«, a więc niejako »wykraczający w przyszłość« rezerwując dla twórców bardzo nowatorskich, niekiedy zresztą zastępując go bardzo już dziwnie brzmiącym pojęciem »post-contemporary«".

Od początku lat osiemdziesiątych w polskim piśmiennictwie estetycznym termin „postmodernizm” zdobył trwałe miejsce, ale (nie ja jeden wyrażam przekonanie) każdy z posługujących się nim autorów pojmuje go zgoła odmiennie. Dlaczego? Z kilku powodów, choć głównym pozostaje to, że pomimo globalizacji zjawisk kultury i sztuki nasza lokalna tradycja cywilizacyjna, kulturalna i artystyczna jest oczywiście absolutnie nieporównywalna, wręcz mechaniczne adaptowanie „postmodernizmu” do naszych warunków pod każdym względem jest czynnością zbyteczną, co wiodącą donikąd. A jednak, wyczuleni na aktualną problematykę twórczości krytycy i teoretycy sztuki coraz natarczywiej pytają o kształt postmodernizmu w jego, by tak powiedzieć, polskiej mutacji. W cytowanym esej powie Marcin Giżycki: „Włączenie słów »postmodernizm«, »postmodernista«, »postmodernistyczny« w zakres słownictwa polskiej krytyki i historii sztuki jest po prostu nieuniknione.”. Świadomość tego u nas torowała sobie drogę do coraz powszechniejszej praktyki krytycznej, ale dopiero w latach osiemdziesiątych. W minionej dekadzie, mniejsza tutaj o powody, delektowaliśmy się głównie nurtem metodyzującym sztuki, który stał się swego rodzaju artystycznym laboratorium. Ogromna praca i niezliczone doświadczenia międzynarodowego gremium artystów dowiodły niezbicie, że nie jest już rzeczą możliwą rozwijanie ideologii artystycznych wedle reguł, które zawdzięczamy tradycji awangard artystycznych, tych dawnych z przełomu wieków, [s.4:]

tych z lat dwudziestych i trzydziestych oraz awangard najnowszych, powojennych. Stało się po prostu jasne, że kresem procesu rozwoju ideologii stał się konceptualizm. Nie jest on już „modny”, nie jest też w stanie skupić na sobie uwagi któregośkolwiek z poważnych twórców, gdyż ani w sensie teoretycznej spekulacji, ani na gruncie praktyki artystycznej, nie jest w stanie merytorycznie ewoluować, tkwi więc w naszej świadomości jako nieprzewyciężona ostateczność. Inne kierunki, podobnie, wiodły nurty awangardowe do samozaprzeczeń i donikąd. Z tą, jeżeli nie niewesołą, to przynajmniej bolesną świadomością musimy żyć i tworzyć, bo nic zdaje się nie wskazuje, by nowoczesne społeczeństwa chciały się pozbyć którejkolwiek ze swych działalności, więc i sztuki.

Sztuka-fotografia nie mogła być wyjątkiem. Jej rozwój dobiegł kresu, kresem tym - jak powiedziałem - był konceptualizm. Dramatyczne próby stworzenia nowych, oryginalnych stylistyk artystycznych okazywały się utopią. Z takim mniej więcej przeświadczeniem napisałem szkic krytyczny pt. „Zmierzch sztuki-fotografii”, którego pierwszą wersję ogłosiłem w „Obskurze” (nr 1985/33-34/3-4), a ostateczną na łamach „Miesięcznika Literackiego” (nr 3/1986 rok).

Cały ten stosunkowo obszerny tekst można sprowadzić do kluczowego zdania, które tutaj należy powtórzyć. Otóż, obecnie mnożenie fotograficznych obrazów, dokumentacji, rejestracji etc. wiedzie artystów ku powtarzaniu gestów pustych, gestów ongiś przez innych już wykonywanych, gestów ledwie symbolizujących tak zwaną działalność artystyczną, z nią samą nie mających już nic a nic wspólnego. To na tym właśnie polega ogromna rytualizacja sztuki, życia artystycznego we wszelkiego rodzaju ich dzisiejszych przejawach. Dzieje się tak dlatego, że tradycja przyzwyczaiła nas do, w pełni oryginalnych, rewelacji artystycznych. Tymczasem wszelkie możliwości działań uległy wyczerpaniu, artyści muszą więc - jak wyżej - powtarzać cudze gesty, w konsekwencji muszą uprawiać twórczość wtórną. I tu ujawnia się tyleż kłopot, co i paradoks postmodernizmu, gdyż z definicji „twórczość wtórna” nie jest twórczością, lecz po prostu odtwórczością. A zatem artysta jakby traci prawo do swego tytułu.

Oglądałem wiele wystaw, przez moje ręce przeszło wiele katalogów i albumów artystów będących w centrum uwagi międzynarodowej krytyki. W każdym przypadku powtarzał się ten sam „chwyt”. Otóż twórcy zabiegając o indywidualizm wypowiedzi musieli sięgać po skądinąd znane sposoby kreacji czy fotograficznego obrazowania. Jedynym z tego logicznym wnioskiem była konfuzja taka: po zmierzchu sztuki-fotografii doczekaliśmy się swego rodzaju

„fotograficznego klasycyzmu”, co sprowokowało mnie do napisania artykułu pod tytułem „Fotografia konserwatywna”, który ukaże się w najbliższym kwartalniku „Fotografia”. Idzie o to, że sztuka-fotografia i antysztuka-fotografiam, przedmioty i obrazy, wreszcie ideologie, które nazywamy artystycznymi - wszystko to już teraz stanowi swego rodzaju muzeum. Każda nowa propozycja artystyczna to tylko czczy gest zadłużania się w tym muzeum, co sprowadza się do czerpania z jego zasobów gotowych sposobów artykulacji „prawd” artystycznych. Jeżeli jednak tak czynimy, a tyczy się to zarówno twórców, jak i odbiorców, to czynimy to na mocy szczególnego, kulturowego porozumienia. Nosi ono przykrą dla wielu nazwę - konwencja. Rzecz jasna, każda epoka artystyczna na własny użytek wypracowuje sobie własne konwencje, czyli usankcjonowane sposoby komunikacji artystycznej. Osobliwością naszej epoki jest to, że posługuje się ona wyłącznie konwencjami, bo konwencjonalizacji uległo „wszystko”. Zilustruję to przykładem, jakim posłużył się Czesław Miłosz w „Sporze z klasycyzmem”, co czego warto sięgnąć (zob. Cz. Miłosz, „Świadek poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku”, wyd. Czytelnik, Warszawa 1987 r.). Otóż Czesław Miłosz przypomina „Odprawę posłów greckich” Jana Kochanowskiego, której temat został wzięty z paru wierszy „Iliady” i obfitej literatury. Czytelnik, zarówno dzisiejszy jak i współczesny Janowi Kochanowskiemu, nie czytał tego dramatu, by dowiedzieć się, jak skończy się akcja. On ją znał. Jeżeli oczekiwał czegoś, to dobrego poetyckiego rzemiosła w utworze na zadany temat. My jesteśmy w identycznej sytuacji. Z pewnością nie możemy spodziewać się burzenia i rewolucjonalizowania sztuki, bo to już mamy poza sobą, przynajmniej na tym etapie rozwoju form kultury. Spodziewać się możemy, jak w klasycyzmie właśnie, wyłącznie cyzelowania form.

Świadomość tego ma oczywiście odmienne konsekwencje w kulturze amerykańskiej, w Europie Zachodniej i u nas. Niewątpliwie najciekawsze są oczywiście dokonania twórców amerykańskich, których postmodernistycznemu dorobkowi zostanie poświęcona „Obscura” 1988/64/6. W Europie Zachodniej, doniósł mi o tym Sławomir Magala z Rotterdamu, krytycy sztuki zrobili nieoczekiwany użytek z koncepcji „bezpłatnej przejażdżki”, która to koncepcją posłużył się zachodnioniemiecki socjolog Oscar Negt przy okazji rozważań poświęconych próbom utworzenia zielono-czerwonej koalicji między partią „zielonych” a SPD w Republice Federalnej Niemiec. Oscarowi Negtowi chodziło o to, co obydwie partie w aspekcie koalicyjnych zamierzeń mają - by tak rzecz - „dane z góry”, o co nie muszą zabiegać, co jest dziedziczną z tradycji „ulgą”, której zdobycie wymaga uświadomienia jej sobie, a nie mozołu dochodzenia do niej. W takiej właśnie sytuacji jest dzisiaj artysta postmodernizmu, który nie

musi zabiegać o złudny mit niepowtarzalnej oryginalności a jedynie skupia swoją uwagę na tym, co ma „dane z góry”, co jest swego rodzaju „ulgą” w drodze w świat idei sztuki, po którym „przejażdżka” ma charakter „przejażdżki darmowej”, bo wiedzie dawno odkrytymi i przyswojonymi szlakami. W sukurs tym konstatacjom przychodzi książka nosząca znamienity tytuł: „Teoria końca sztuki”. Jej autor, Victor Burgin (zob. „Obscura” { nr 1987/52/2}), jest jednym z najoryginalniejszych dzisiaj brytyjskich krytyków. Victor Burgin, mówiąc w dalekim uproszczeniu, sytuację w sztuce porównuje do sytuacji panującej w nauce. Nie ma, powiada, jedynej prawdy i jedyne autorytetu. Wszystko uległo rozproszeniu (nawiasem mówiąc, „Fotografia rozproszona” to tytuł eseju Alicji Kępińskiej w katalogu, przygotowywanej w chwili, gdy piszę niniejsze, wystawy nowoczesnych wątków fotografii; jest ona zapowiedziana na marzec 1988 roku, a zostanie otwarta w poznańskim Biurze Wystaw Artystycznych.) Podobnie w sztuce, nie ma już geniuszy na miarę Pabla Picassa czy dominującego kierunku. Miast tego mamy raczej do czynienia z autorytetami lokalnymi, mnogością nieporównywalnych ze sobą zjawisk artystycznych, których jedyną zaletą jest to, że żywią się lokalnymi fobiami, lokalnymi zapotrzebowaniami etc. na kulturę artystyczną, sztukę i twórców.

Nie może nas dziwić więc, że takim okolicznościom towarzyszy niebywałe wręcz zainteresowanie filozoficzną problematyką twórczości pojmowanej zresztą bardzo różnorodnie, jako szczególna dyspozycja jednostki czy charakteryzująca większe zbiorowości (np. klasy społeczne, naród etc.) skłonność do innowacyjności, która przejawiać się może we wszelkich dziedzinach życia zarówno indywidualnego jak i zbiorowego.

Kończąc niniejszy tekst muszę powiedzieć, że bardzo grubą linią naszkicowałem tutaj kłopoty z postmodernizmem. Konkluzja końcowa jest taka: jesteśmy daleko od pełnego rozeznania się w obecnej sytuacji artystycznej, ale tak, jak sugeruje Marcin Giżycki - będziemy musieli dalej próbować definiować postmodernizm w jego polskiej mutacji. Mam wrażenie, że ciągle jesteśmy na początku tej drogi.

Niektórzy, konserwatyści oczywiście, przywiązani do atrakcyjnych jeszcze niedawno awangard, wyuczeni ich tradycji - dopatrują się w postmodernizmie kolejnego stadium kryzysu, który wstrząsa naszą niespokojną epoką. Jeżeli tak sądzą, to nie szkodzi. To nic nie zmienia. Wszystko wskazuje na to, że obecna epoka artystyczna nie przeobraża swego kryzysu w chorobę czy bezsilę. Przeciwnie, po obydwu stronach Atlantyku z symptomów kryzysu staramy

się sklecić program pozytywny. Lecz nikt jeszcze nie umie powiedzieć, jakie mamy w tej mierze szanse powodzenia.