

Teresa PEKALA

Antyestetyzm i nowa estetyczność

Anti-Aestheticism and the New Aesthetics

Rezygnacja z wartościowania i hierarchizowania na rzecz opisu wartości jest dziś powszechnie stosowaną procedurą badawczą. Refleksja nad sztuką, tracąc walor filozoficzności, przypomina raczej katalogowanie kolejnych zdarzeń w życiu artystycznym. Wydaje się jednak, że tam, gdzie mowa o wartościach „rozumienie nieoceniające nie jest możliwe. Nie da się oddzielić rozumienia od oceny: obie czynności są równoczesne i tworzą jeden integralny akt”.¹

Podjęmując się próby oceny niektórych zjawisk w sztuce awangardowej i w sztuce postmodernistycznej będziemy mówić o semantycznym (w szerokim, obejmującym znaczenie form, rozumieniu) wymiarze sztuki, a więc o tym, jakie wartości i w jaki sposób sztuka przekazuje. W dalszej perspektywie będziemy mieć na uwadze również jej wymiar ontologiczny (czy egzystencjalny), odnoszący się do sztuki jako aktu twórczego, który przez sam fakt zaistnienia narusza i porządkuje strukturę ontyczną świata. Współzależność między semantycznym i ontologicznym porządkiem sztuki opisać można jako realizację zasady, wedle której twórca może przestać być artystą, ale artysta nie może przestać być twórcą. „Zadaniem sztuki jest poprzez przekraczanie siebie i przekazywanie zawartych w sobie samej jakości, otwarcie drogi do idei wartości i objawienie ich w ich czystych postaciach”.² Tę zdolność do odślaniania hierarchicznej struktury bytu w akcie kreacji uznaje się za dyspozycję trwałą, dowodzącą tożsamości *condition humaine* w różnych

¹ M. Bachtin: *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa 1986, s. 490.

² W. Stróżewski: *Wartości estetyczne i nadestetyczne, [w:] O wartościowaniu w badaniach literackich*, Lublin 1986, s. 53.

czasach. Sposób przekazywania tych istotnych dla sztuki wartości nadawał twórcom awangardowym swoisty charakter. Były one tak dalece odmienne od tradycyjnych dzieł sztuki, iż coraz częściej mówiło się o antyestetyzmie sztuki współczesnej.

Ów rzekomy czy autentyczny „antyestetyzm” twórczości najnowszej był jedną z przyczyn rezygnacji estetyki tradycyjnej nie tylko z oceny wydarzeń życia artystycznego, ale i z wszelkich procedur wartościujących. Tymczasem w stosunku do większości działań ruchów awangardowych należałoby raczej mówić o antykallizmie niż antyestetyzmie. Był to bowiem „odwrót od wartości estetycznie łagodnych — piękna (w sensie ściślej-szym), śliczności, wdzięku — i pociąg do tego, co cudaczne, groteskowe, niesamowite, lecz nadto do tego, co wstrząsające, agresywne, brutalne a nawet obrzydliwe i odrażające (...). Z pewnością charakterystyczna lub ekspresyjna brzydota, groteska, niesamowitość lub makabra nie były obce arty-stom późnego gotyku (Grünewald, Bosch), baroku (Valdes Leal) i symbolizmu (Baudelaire, Une Charoque). Lecz bodaj nigdy pociąg do tego, co gwałtowne, wstrząsające i brutalne nie grał tak wielkiej roli jak w sztuce nowoczesnej, zwłaszcza w ekspresjonizmie i nadrealizmie. Odbiorcy nie pragnie się już wprawić w zdumienie, jak w epoce manieryzmu i baroku, lecz chce go się uderzyć, oszołomić, zaszokować”.³

Pojęcie wartości estetycznie ostrych, wprowadzone do literatury przedmiotu przez M. Wallisa, dobrze opisuje charakter wartości dominujących w sztuce neoawangardy. Jest to pojęcie szersze od pojęcia negatywnych wartości estetycznych i może służyć jako narzędzie kategoryzacji szerokiego nurtu sztuki ekologicznej i metafizycznej. Tendencja do dominacji ostrych wartości estetycznych nasila się w sztuce awangardowej aż do lat osiemdziesiątych. Teoretycy sztuki różnie uzasadniają upodobanie do wartości ostrych w działaniach awangardystów. T. Pawłowski pisze, że istotnym źródłem nowych wartości estetycznych, wniesionych przez awangardę, są materiały i środki nie stosowane w sztuce dawniejszej (chodzi głównie o dadaizm, fluxus, happening, sztukę biedną, sztukę ciała) a także relacje i sposoby łączenia materiałów i elementów, z których składają się realizacje współczesne. „Wśród wartości estetycznych, jakie wytwarzała sztuka dawniejsza dominowały, czy to w sensie ilości, czy miejsca w hierarchii, wartości pozytywne: piękno, wdźwięk, symetria, przejrzystość, umiar, zdolność wzbudzania upodobania. Cechą wspólną wielu nowych wartości wniesionych przez awangardę jest ich charakter negatywny: użyte materiały oddziałują dra-

³ M. Wallis: *Przemiany w sztuce i przemiany w estetyce*, „Studia Filozoficzne” 1972, 10 (83), s. 9.

pieźnie, szorstko, wywołują wstrząs, przygnębienie, czasem znudzenie (...). Ogłoszono więc odrzucenie wartości estetycznych w ogóle, chociaż faktycznie zastąpiono jedne wartości estetyczne — innymi”.⁴ Mimo że nie jest to okres jednorodny ani formalnie, ani ideowo, preferencja wartości estetycznych ostrych, mocnych i negatywnych jest wyraźna. Wniosek o deklaratywnym jedynie antyestetyzmie dominujących ruchów artystycznych nie oznacza jednocześnie tezy o wyłącznie estetycznym charakterze sztuki tamtych czasów. Wręcz przeciwnie — właśnie formacja neoawangardowa rozpoczęła proces aktywności aksjologicznej sztuki w innych dziedzinach działalności człowieka. Konceptualizm i kierunki mu pokrewne wskazują, że warunkiem koniecznym przynależności do świata dzieł sztuki stają się walory innego rodzaju. Transcendencja sztuki poza obszar tego, co estetyczne nie odebrała sztuce siły jej oddziaływania, lecz spowodowała nawet powstanie swoistego etosu sztuki. Upadek tego etosu wiąże się w dziejach sztuki XX wieku z ogólnymi przemianami w kulturze, określanymi przez Lyotarda jako schyłkowy etap ery wielkich teorii naukowych, ery wielkich ludzi i wielkich celów.

Wyczerpywanie się idei awangardowości nie jest w prostej linii wynikiem deklarowanego czy rzeczywistego (w przypadku konceptualizmu) antyestetyzmu. Po pierwsze — do głosu dochodzą wartości estetyczne innego rodzaju niż w sztuce tradycyjnej. Obszar „estetyczności” znacznie się poszerza obejmując nie zauważane wcześniej jakości. Po drugie — posiadanie walorów estetycznych nie jest w twórczości awangardowej koniecznym warunkiem osiągnięcia statusu dzieła sztuki. Przeżywanie się kolejnych ruchów awangardowych jest konsekwencją wskazanych zjawisk. Wraz z dewaluacją wartości estetycznej ulega rozmyciu samo pojęcie artystyczności. Zważywszy, że swoistość sztuki polega raczej na swoistości środków niż celów — zjawisko to słusznie interpretowano jako symptom kryzysu wartości w tej sferze kultury. Odejście nie tylko od idei estetyczności, ale i zarzucenie wymogu artystyczności (wszystko jest sztuką) musiało, w dalszej kolejności, osłabić siłę sztuki, która zawsze polegała na umiejętności wyrazu, jego intensywności, kondensacji, ozdobności, efektowności, a zwłaszcza naoczności w odsłanianiu istotnych wartości. Rozdźwięk między świadomością artystyczną radykalnie ukierunkowaną na stworzenie „nowej wrażliwości” a praktyką twórczą musiał doprowadzić do ujawnienia utopijności idei awangardy. „To prawda, że każdy twórca kwestionuje świat. W każdym razie w swoim własnym pojęciu. Ale zakwestionować w swoim własnym pojęciu, w imię własnego doświadczenia duchowego i samokrytyki, nie oznacza, że poddany w wątpliwość świat

⁴ T. Pawłowski: *Wartości estetyczne*, Warszawa 1987, s. 240, 241.

ma nieubłagalnie zacząć kroczyć inną drogą”.⁵ Rezygnacja sztuki z własnego języka bądź — wprost przeciwnie — uczynienie tego języka jedynym przedmiotem sztuki jest, w dobie obecnej, głównym powodem radykalnych przewartościowań. Przyczyną zmierzchu formacji awangardowych XX wieku nie był ani antyestetyzm, ani „nowa estetyczność”, a raczej kryzys artystyczności.

Współczesnictwo widza w działaniach awangardystów zbyt często jest pozorne, ponieważ albo nie zadaje on sobie trudu zrozumienia sensu tego działania, albo działanie to nie zawiera żadnych głębokich treści. Sztuka wychodząc na ulicę nie utożsamia, niestety, życia ze sztuką, a raczej sama banalizuje się na podobieństwo przeciętnego, codziennego życia. Wyraża się to w stwarzaniu zewnętrznych, pseudorytualnych form i oczekiwaniu, że same napełnią się odpowiednią treścią. Przy założeniu, że każda rzecz znaczy i oznacza, że wszystko może być symbolem wszystkiego, powstaje sytuacja, że nic nie jest symbolem niczego.⁶ W pogoni za nowymi symbolami, nowymi odczytowaniami ginie ich głęboka treść a zewnętrzna forma staje się nie tyle otwarta i wieloznaczna, ile po prostu niezrozumiała. Z wyraźną destrukcją „mitu obecności”, obecności przedmiotu przez znak, symbol, mamy jednak do czynienia dopiero w sztuce postmodernistycznej.

Problem „nowej estetyczności” nabiera w odniesieniu do sztuki postmodernistycznej odmiennego znaczenia niż w sztuce awangardowej. Propagowana przez artystów awangardy „nowa wrażliwość” świata zmusza ich do postawienia na szali autonomiczności państwa sztuki. W postmodernizmie „sztuczność” jest legitymizacją przynależności do świata sztuki — jedynym i wystarczającym powodem jego istnienia. Zgodnie z zasadami „dekonstruktywizmu” świata nie można „przedstawić”, gdyż wszelka tożsamość jest złudzeniem (Deleuze). Ani bowiem porozumienie poprzez sztukę, ani inne doświadczenie realnego bytu drogą zabiegów twórczych nie jest celem sztuki postmodernistycznej. Dzieło sztuki zależy, zwłaszcza w swym wymiarze semantycznym, od wszystkich innych dzieł dotychczas powstałych (Derrida). Dlatego obszarem twórczości postmodernistycznej jest sama sztuka. Wartość buduje się nie na nowości i oryginalności, a na błyskotliwości gry, pomysłowości skojarzeń, ironii. W sztuce post- „nie można mówić w sposób niewinny”, jak pisze U. Eco. Sztuka staje się rzeczywistym obszarem „sztuczności”. Omawiając Weneckie Biennale latem 1988 roku — a więc „w dobie pełnego rozkwitu postmodernizmu” B. Kowalska zauważa, że „u młodego

⁵ M. Ragon: *Czyste sumienie awangardy*, „Literatura na Świecie” 1988, 8/9(205), s. 392.

⁶ *Ibid.*, s. 285.

pokolenia najważniejszym stał się — powód twórczy, pozaartystyczny lub dotyczący analizy sztuki”.⁷ Czy zmiany, jakie wprowadza postmodernizm w wymiarze semantycznym sztuki, dotyczą również zakresu i hierarchii wartości estetycznych? Biorąc pod uwagę sposób odnoszenia się postmodernistów do wartości zastanych można by postmodernizm określić jako pookres — fazę końcową prądów, które go bezpośrednio poprzedzały. Optyka historyczno-kulturowa, dystans, na który tak trudno się zdobyć wobec dziejącej się rzeczywistości, rozstrzygnie o stopniu łączności i zerwania postmodernizmu z tradycją. Z tej perspektywy nie pozbawiona podstaw wydaje się hipoteza U. Eco, że nasza epoka, tak jak każda inna, miała swój modernizm i swój postmodernizm. Współczesny postmodernizm nie zajmuje się własnym językiem sztuki, lecz jej metajęzykiem. Dekonstrukcja dopuszcza różne reguły rozbicia wartościowej całości i pozostawia ją w stanie dezintegracji.

Nawet jednak prorok dekonstrukcji, Derrida — w dążeniu do rozbicia obowiązującego modelu rzeczywistości, także artystycznej — nie wychodzi poza ten model. Porusza się w obszarze, któremu nie przyznaje racji istnienia, używa tych samych narzędzi badawczych, które odrzuca i kwestionuje. Obraca się w kręgu „fundamentalistycznej metafizyki”, której kres przepowiada — co niezwykle trafnie wytknął Derridzie Bouveresse. Sytuacja sztuki zbliżona jest do stanu, w jakim znalazła się filozofia: „konkretne przeobrażenia, jakich można by się spodziewać na skutek zdania sobie sprawy z tej nowej sytuacji, są na razie mało oczywiste i znaczące”.⁸

Świadomość artystyczna postmodernizmu jest niewspółmierna do formy jej wyrażania. Zjawisko to jest charakterystyczne dla całej sztuki XX wieku. Odwołując się do teorii kryzysu można by je określić jako „zakłócenie stosunków między horyzontem oczekiwania a przestrzenią doświadczenia”.⁹ Istotą tak rozumianego kryzysu jest brak integracji między przeszłością, obecnością a wizją przyszłości. W kolejnych awangardach XX wieku rozdźwięk między świadomością artystyczną a balastem tradycji przybiera formę radykalnego odrzucenia środków wyrazu artystycznego. Twórczość postmodernistyczna ani nie kwestionuje, jak awangarda, ani nie akceptuje obowiązującego systemu wartości. Nie próbuje też tworzyć nowych wartości. W formie wyrazu nie szokuje, nie uderza i nie zaskakuje nowością i oryginalnością. Jeśli artystów postmodernistycznych łączy jakaś wspólna idea, to jest nią niechęć wobec „zamkniętego porządku” i jego „pozytywnych modyfikacji” oraz

⁷ B. Kowalska: *Renesans Weneckiego Biennale*, „Życie Literackie” 1988, 36, s. 8.

⁸ J. Bouveresse: *Racjonalność i cynizm*, „Literatura na Świecie” 1988, 8/9, s. 357.

⁹ P. Ricoeur: *Kryzys — zjawisko swoiście nowoczesne?*, [w:] *O kryzysie. Rozmowy w Castel Gandolfo 1985*, t. II, Warszawa 1990, s. 53.

kontestacja stanu „różnicowania się”, „zanikania” i „rozpuszczania”.¹⁰ Być może wysoka samoświadomość artystyczna zrodzi „twórczy niepokój”, który pozwoli sztuce wyjść poza etap „zastygnięcia” nad zdeintegrowanym przedmiotem jej działań. Na razie obraz sztuki w jej warstwie semantycznej charakteryzuje się odejściem od radykalnych rozstrzygnięć waloryzujących rzeczywistość i „złagodnieniem” form wyrazu. „Własna ekscentryczność”, jak pisze Bouveresse, postrzegana jest raczej jako „niezbędny etap prowadzący do wykształcenia się jakiejś bardziej interesującej formy normalności”.¹¹

Sięganie do wielu równouprawnionych konwencji artystycznych, „cytowanie” tradycji przy zgodzie na użycie jej jako instrumentu w językowej grze artystycznej — można odczytywać jako wyraz świadomości granic poznania artystycznego i jako artystyczną odpowiedź na „Niewyobrażalne”.¹² Stylistyka cytatów daje się też interpretować w perspektywie semantyki świata postulowanego. „To, co było; należy odrzucić — pisze M. Gołaszewska — przez zrozumienie na nowo tego, co było, przez reinterpretację polegającą po prostu na wzięciu w cudzysłów, potraktowaniu jako cytatu.(...) Wszystko, co potrafi pobudzić ospałą wyobraźnię, udreńczony umysł czy stygnące uczucie, nadaje się na cytat postmodernistyczny”.¹³ Przy takim odczytaniu języka sztuki postmodernistycznej jawi się ona jako konstruktywna i kreatywna. Zwłaszcza forma jej prezentacji, określana „radosną postmodernistyczną twórczością” zakłada aktywność i z pietyzmem kultuwyje „nową estetyczność” sztuki.¹⁴

Idąc dalej tropem tej interpretacji można by zmiany w warstwie semantycznej sztuki postmodernistycznej metaforycznie opisać jako zmianę typu „dionizyjskiego” okresu awangard na typ „apolliniński”, rozmiłowany w samej materii artystycznej. Byłaby to kolejna postmodernistyczna niekonsekwencja między świadomością „rozbicia” i niemożnością deskrypcji a formą jej wyrażenia. Awangarda radziła sobie z tym dylematem ucieczką poza obszar sztuki, co sprawiało, że obecność sztuki była w życiu mocno odczuwalna, ale trudna do zdefiniowania. Sztuka postmodernistyczna pilnie strzeże swoich granic. Bywa sztuką i metasztuką zarazem. Natomiast jej obecność w życiu jest mało odczuwalna. Sztuka czyni człowieka twórcą bądź przez fakt

¹⁰ Bouveresse: *op. cit.*, s. 350.

¹¹ *Ibid.*, s. 352.

¹² I. Hassan: *Postmodernizm*, [w:] *Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny*, t. II, Warszawa 1987, s. 58.

¹³ M. Gołaszewska: *Postmodernistyczna gra w kulturę*, [w:] *Oblicza postmoderny. Teoria i praktyka uczestnictwa w kulturze współczesnej*, Warszawa 1992, s. 110.

¹⁴ Por. D. Jachimowicz: *Czy postmodernistyczny twórca wie, że jest postmodernistą?*, [w:] *Oblicza postmoderny...*, s. 220.

postawienia go wobec wartości, na które musi udzielić odpowiedzi, bądź poprzez zdolność tworzenia wartości. Czy wartości, w szczególności estetyczne, mają moc organizacji postmodernistycznego świata? Jakie miejsce w horyzoncie aksjologicznym postmodernizmu zajmuje wzięta w cudzysłów brzydota, piękno i wzniosłość? Czy jakościowemu ich uposażeniu nadal przysługuje estetyczna „ostrość”? Jak opisać jakość wartości „łagodnego wdzięku” secesyjnych bibeltów, użytych jako rekwizyt współczesnej scenografii? Czy sztuka postmodernistyczna jest alternatywą wobec ostro wartościowych, radykalnych wyzwań awangardy XX wieku? Czy prognozuje przywrócenie naturalnego napięcia między wartościami estetycznie ostrymi i łagodnymi, pozytywnymi i negatywnymi, mocnymi i słabymi w sztuce? A może mamy do czynienia ze „wspaniałą pustynią duchową, w której toczy się nieskończona gra o maksymalną intensywność doraźnych doświadczeń”?¹⁵

Niezwykle burzliwe losy sztuki XX wieku przekonują, że antykallizm i antyestetyczność nie są najgroźniejszymi zjawiskami w świadomości i praktyce artystycznej. Sztuka nie musi być „piękna”, nie musi być też „estetyczna”, ale nie może być obojętna, neutralna aksjologicznie. Zapewne dychotomiczne podziały w sferze wartości estetycznych nie dają możliwości adekwatnego opisu sytuacji w sztuce obecnej. Ich niedoskonałość może stać się pokusą do odrzucenia wskaźnika skalarnego wartości i w sferze twórczości, i w akcie oceny. Uderza to jednak w sam sens wartościowości jako takiej. Spojrzenie na konstruowany (a właściwie dekonstruowany) świat postmodernistycznego dzieła sztuki z perspektywy wartościowości jego wartości — rodzi niepokój.

Postmodernistyczny „gest” jest czymś więcej niż nietzscheańskim porzuceniem obiektywizmu jakościowej pozytywności wartości. Jest próbą odebrania im treści. O ile jest to zagrożenie rzeczywiste, to wymaga od krytyków postmodernizmu wzniesienia się ponad postmodernistyczny w stylu „spór” z jego ideami.

SUMMARY

The artistic consciousness of the 20th-century art is incommensurable to the forms of its expression. In avant-garde forms there is a radical rejection of traditional means of artistic expression. Postmodernist creation neither questions, like the avant-garde, nor accepts the prevalent system of values. It is characterized by the absence of reference to any artistic paradigm and any aesthetic axiology. Can postmodernist art be an alternative against the radical challenge of the 20th-century avant-garde? Does resorting to the language of art mean that aesthetic values will regain the power of organizing the postmodernist world?

¹⁵ Cyt. za J. Wertenstein-Zuławski: *Postmodernizm i dziedzictwo kontrkultury*, [w:] *Oblicza postmoderny...*, s. 135.

