

Grzegorz Dziański

sztuki współ- czes- nej

Neoawan-
garda; wprowadzenie do

*** Neoawangarda nie została tak dobrze przebadana i opisana jak awangarda historyczna. Nie da się zatem sprowadzić, wzorem historycznej awangardy, do kilku głównych kierunków. Miejsce kierunków zajęły w niej zresztą tendencje, takie jak pop art, op art, minimal art, conceptual art, land art, body art. Wszystkie zrodzone w Stanach Zjednoczonych i stamtąd docierające do Europy. Spośród różnych opisów neoawangardy dwa wydają się szczególnie interesujące i oba, co ciekawe, prowadzą do podobnych konkluzji. Można je zatem uznać za w miarę reprezentatywne opisy interesującego nas tutaj zjawiska. Autorem pierwszego opisu jest Frank Popper, autorem drugiego – Jerzy Ludwiński.

1. W stronę demokratyzacji sztuki

Frank Popper przedstawia neoawangardę w postaci trzech rozwijających się równolegle nurtów czy też dróg rozwojowych, a więc jako zjawisko dynamiczne, zmierzające różnymi drogami do podobnego celu. Schemat Poppera wygląda następująco:

Post-dada	Post-art social	Post-Bauhaus art
Pop-art	Political art	Kinetic art
Conceptual art	Socialist realism	Art in architecture
Idealism in art	Spectator participation	Environmental art
Anti-art (Hyperrealism)	Street art	Art in town planning
Art as an expression of various human beings	Poster art	Civic art
	Prop art	Public art ¹
	Actions	
	Graffiti	
	Communal murals	

Popper widzi w neoawangardzie, tak jak Renato Poggioli, kontynuację historycznej awangardy – wszystkie trzy wyróżnione przez niego nurty nawiązują do wybranych tendencji awangardy początku XX wieku, wszystkie mają zatem charakter „postyczny”. Pierwszy z tych nurtów można nazwać post-duchampowskim. Nawiązuje on do dadaizmu, a ściślej do dada, bo dada, jak pisał Andre Breton, nie jest stylem artystycznym czy metodą tworzenia sztuki, lecz stanem umysłu. W połowie lat 50. ubiegłego wieku ten stan umysłu objawił się w różnych częściach świata (w Polsce w postaci kabaretów i teatrzyków studenckich: Bim Bom, STS, Pstrąg, Cytryna), owocując takimi zjawiskami jak neo-dadaistyczna i proto-popartowska twórczość Jaspera Johnsa i Roberta Rauschenberga. Chodzi tu przede wszystkim o malowane przez Johnsa flagi, tarcze i liczby, stawiające pytanie, czy to, co widzimy, to jeszcze flagi (tarcze, liczby), czy już obrazy flag (tarcz, liczb)? Kiedy rzecz staje się znakiem, obrazem czegoś? Chodzi o tzw. *combine paintings* Rauschenberga, podkreślające, że płótno czy też podłoże, na którym artysta maluje swoje obrazy, nigdy nie jest puste (*A canvas is never empty*), a więc, że sztuka nie jest nabudowana nad rzeczywistością, jak chciała klasyczna estetyka, np. Roman Ingarden, lecz jest częścią rzeczywistości. Chodzi wreszcie o odlane w brązie i odpowiednio pomalowane puszki piwa Johnsa (*Painted Bronze*, 1960) odwracające ideę *ready mades* Duchampa – to, co wygląda jak zwykły przedmiot codziennego użytku, puszka piwa, pędzle w kubku, latarka, nie jest zwykłym przedmiotem, lecz rzeźbą wykonaną w szlachetnym rzeźbiarskim materiale.

Nowe odczytanie przedmiotów gotowych Duchampa, przedmiotów fabrycznie, przemysłowo wytwarzanych, było punktem wyjścia amerykańskiego pop artu. Dobrze ilustruje to praca Jima Dine'a *Shovel* (1962) – łopata przyczepiona do zamalowanego płótna, będąca bezpośrednim nawiązaniem do jednego z *ready mades* Duchampa, *In Advance of the Broken Arm* (1915), a także popularne w kręgu neo-dada i pop artu *assemblages* – trójwymiarowe *collages* nawiązujące do innych *ready mades* Duchampa, np. *Why not sneeze Rose Selavy?* (1921)². *Collage*, według Maksa Ernsta, to spotkanie dwóch odrębnych rzeczywistości w obcej dla nich przestrzeni. W 1961 roku, przy okazji wystawy *Art of Assemblage* w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Duchamp przedstawił tekst *Apropos of Readymades*, wyjaśniając anestetyczną naturę *ready mades*³. Oczywiście, artyści pop artu, znacznie młodsi od Marcela Duchampa, nawiązywali do przedmiotów gotowych w zu-

pełnie innym kontekście – w kontekście rodzącego się właśnie społeczeństwa konsumpcyjnego. Chodziło im więc nie tyle o przedmioty codzienne, co przedmioty-towary, przedmioty-znaki, a właściwie o cyrkulację przedmiotów w społeczeństwie konsumpcyjnym. Różnica ta dotyczyła także europejskiej czy też kontynentalnej wersji pop artu, a więc francuskich artystów z kręgu Nouveau Realisme (Arman, Cesar, Christo, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Niki de Saint-Phalle)⁴. Różnicy tej nie można przeoczyć, bo narzuca ona inną interpretację przedmiotów gotowych. Neodadaści, a ściślej Rauschenberg, wprowadzili też nową definicję twórczości artystycznej, która zyskała niezwykłą popularność w neoawangardzie. *Malarstwo odnosi się zarówno do sztuki, jak i życia. Inaczej nie istnieje. Staram się działać w szczelinie pomiędzy nimi (Painting relates both to art and life. Neither can be made. I try to act in that gap between the two)*⁵.

Przedłużeniem ducha dada w latach 60. był Fluxus⁶. Natomiast od Jaspera Johnsa i Roberta Rauschenberga wiodła prosta droga do pop artu. Trochę zaskakujące może się wydawać przejście od pop artu do sztuki konceptualnej. Jeśli jednak przypomnimy sobie pracę Andy Warhola *Brillo Boxes* (1964), to okaże się, że uwaga artystów pop artu koncentrowała się nie tyle na przedmiotach, co na znakach przedmiotów. Warhol nie pokazuje nam płatków mydlanych Brillo, lecz opakowanie, karton, znak płatków mydlanych Brillo, intensywnie zresztą wówczas reklamowanych. To samo powiedzieć można o jego pracach poświęconych Liz Taylor, Marilyn Monroe czy Jacqueline Kennedy – Warhol korzysta zawsze z obrazów gotowych, znalezionych. Można więc powiedzieć, że jego prace skupiają się na publicznym wizerunku wybranych postaci, na wizerunku, który stał się znakiem, na postaciach, które same przekształciły się lub zostały przekształcone w znak – sukcesu, szczęścia, ogólnonarodowej tragedii. Warhol nie tyle wytwarza obrazy, co tworzy sztukę o obrazach; nie tyle przedstawia świat, co zajmuje się problemem przedstawiania świata. Przejście od pop artu do sztuki konceptualnej, sztuki operującej znakami, nie jest więc tak zaskakujące, jak mogłoby się początkowo wydawać.

Następnym etapem jest idealizm w sztuce, czyli sztuka jako idea, którą artysta może materializować (wizualizować) na różne sposoby. W artykule *Paragraphs of Conceptual Art* (1967) Sol LeWitt pisał, że najważniejsza w sztuce jest idea – *Idea staje się maszyną, która tworzy sztukę (The idea become a machine that makes the art)*. To, co artysta wnosi do sztuki, to idea – jego idea sztuki, a nie sprawność czy zręczność

manualna. *Sztuka konceptualna jest tylko wtedy dobra, kiedy dobra jest idea* (*Conceptual art is only good when the idea is good*), pisze Sol LeWitt w tym samym tekście. Przesunięcie punktu ciężkości z wykonanego przez artystę przedmiotu czy działania na ideę w radykalny sposób zmienia charakter sztuki – artysta staje się twórcą idei i z tego, a nie ze swej sprawności manualnej, zaczyna być rozliczny. Idea może zostać zarejestrowana za pomocą różnych środków – za pomocą ołówka, pędzla, mikrofonu, aparatu fotograficznego, kamery filmowej bądź wykonana bezpośrednio przed publicznością jako tzw. *event*, może się materializować w różnych mediach, ma więc charakter transmedialny.

Kolejny etap, hiperrealizm, nazywa Popper „antysztuką”, ponieważ hiperrealiści, jak twierdzi, rezygnują ze wszystkich tradycyjnych wyróżników sztuki: piękna, inwencji, osobistej ekspresji; ograniczają się do przenoszenia obrazów z jednego medium w inne, ze zdjęć na płótno. Malarz staje się tu tragarzem przenoszącym farby, i niczym więcej, a rzeźbiarz twórcą figur i przedmiotów, które możemy pomylić z realnymi postaciami i przedmiotami. Ideałem staje się magiczny iluzjonizm, zatarcie różnicy między sztuką a rzeczywistością, modelem i jego artystyczną kopią. Zaskoczeniem dla widza ma być rozpoznanie, że to, co wydawało się stołem nakrytym obrusem lub skrzynką narzędzi stolarskich, nie jest rzeczywistym przedmiotem, lecz artystyczną kopią (Wendy Castle, *Table with Cloth*, 1977; Allan Adams, *Carpentier's Tool-box*, 1979), jak w *Malowanych brązach* Jaspera Johnsa.

Punktem dojścia pierwszej z wyróżnionych przez Poppera dróg neoawangardy jest koncepcja sztuki Haralda Szeemanna zaprezentowana podczas Documenta 5 w Kassel (1972). Szeemann, który był kuratorem tych Documenta, pokazał różne rodzaje ekspresji; obok sztuki profesjonalnej (sztuki-jako-sztuki), umieścił plakat polityczny, reklamę, sztukę chorych psychicznie, sztukę dewocyjną, pamiątkarską, ogrodowe krasnale, wizje urbanistyczne itd. Koncepcja Szeemanna nawiązywała do haseł paryskiego maja '68; sztuka nie powinna być ograniczana do wąskiego grona ekspertów, powinna być oddana ludziom, tak aby każdy miał prawo do artystycznej ekspresji, do wyrażania swoich myśli, uczuć i emocji za pomocą sztuki. Szeemann i aktywiści paryskiego maja odwoływali się do prawdy dobrze znanej wszystkim tym, którzy zajmują się edukacją artystyczną. We wczesnym dzieciństwie bez większych problemów posługujemy się środkami artystycznymi do wyrażania swoich emocji, jesteśmy

nawet zachęceni do tego, byśmy śpiewali, tańczyli, rysowali, malowali. Gdzieś około 9–10 roku życia szkoła uznaje, że głównym środkiem ekspresji młodego człowieka powinien być język dyskursywny, że dziecko powinno się komunikować z innymi i informować o swoich przeżyciach i stanach emocjonalnych za pomocą języka werbalnego. Wtedy też następuje podział na te dzieci, które mają talent w jakiejś dziedzinie i powinny go dalej rozwijać oraz te, które talentu są pozbawione i dlatego skazane zostają na rolę widzów, publiczności podziwiającej umiejętności innych, utalentowanych. W ten sposób większość z nas traci kontakt z ekspresją artystyczną i nigdy już do niej nie powraca, chyba że w naszym życiu zajdą jakieś dramatyczne wydarzenia. Sztuka przestaje uczestniczyć w procesie osobniczego „stawania się sobą”⁷; staje się czymś do podziwiania.

Druga z wyróżnionych przez Franka Poppera dróg neoawangardy nawiązuje do *art social*. Terminem tym jeszcze w XIX wiecznej Francji określano sztukę zaangażowaną; sztukę, która chciała być przeciwieństwem sztuki-dla-sztuki (*l'art pour l'art*). Sztuka społecznie zaangażowana to sztuka polityczna, zabierająca, a przynajmniej starająca się zabierać głos w sprawach publicznych. Od czasu romantyzmu przywykło się uważać, że sztuka polityczna ma charakter rewolucyjny, skierowany przeciwko zastanemu *status quo*, że jej celem jest tworzenie nowego społeczeństwa, że wyraża ona poglądy i interesy grup marginalizowanych, wykluczanych, którym odmawia się prawa głosu – sztukę reprezentującą władzę czy też rządzący establishment zwykło się nazywać „sztuką dworską”, a nie „sztuką polityczną”. Największym problemem sztuki politycznie zaangażowanej jest dotarcie do tych, w których imieniu artyści chcą się wypowiadać. Aby dotrzeć do społecznie wykluczonych i marginalizowanych, artysta musi wyjść poza galerie, poza tradycyjne instytucje sztuki, a także uprościć język, jakim się posługuje, przejść na pozycje wypracowane i sprawdzone przez realizm socjalistyczny – posługiwać się językiem artystycznym zrozumiałym dla niewykształconego i nieobytego ze sztuką odbiorcy oraz prostym, jednoznacznym przekazem politycznym, z wyraźnie zaznaczonym podziałem na my (dobrzy) i oni (źli). Zbliża to sztukę polityczną do agitacji politycznej, do *Lehrstucke* Bertolta Brechta. Tak rozumiana sztuka może się jednak łatwo przekształcić w rewolucyjny styl, bez żadnych politycznych następstw, co pokazuje obraz Erro, na którym jedną ze ścian mieszczańskiej sypialni zajmuje plakat przedstawiający uzbrojonych robotników i chłopów

Trzeciego Świata („Interieur Americain”, 1968). Ważne jest więc nie tylko to, by dotrzeć do odpowiednich odbiorców, ale także, by ich zaktywizować, pobudzić do działania, a przynajmniej do dyskusji, dlatego w sztuce politycznie zaangażowanej tak ważna jest interakcja czy współpraca z odbiorcą, a właściwie odbiorcami.

Popper wskazuje dwa modele takiej współpracy: akcje organizowane wspólnie z wybraną grupą odbiorców bądź adresowane do wybranej grupy odbiorców oraz sztukę rozgrywającą się na ulicy (*street art*). W obu przypadkach celem nie jest stworzenie dzieła, lecz sytuacji, jak określali to sytuacjoniści⁸. Nie istnieje bowiem sytuacjonistyczna sztuka, a jedynie sytuacjonistyczne użycie sztuki czy też środków sztuki⁹. Sytuacjoniści nazywali to „odwróceniem” (*de-tournement*), przechwyceniem i skierowaniem sztuki przeciwko zastanej kulturze, odebraniem sztuce jej afirmatywnego charakteru, o którym mówił Herbert Marcuse. W przypadku *street artu* może to być celnie umieszczony w przestrzeni ulicy plakat bądź umiejętnie użyty rekwizyt, jak białe rowery w akcji amsterdamskich provosów z 1965 roku¹⁰. Są to więc działania z użyciem różnych znaków wizualnych, jakie można było spotkać podczas paryskiego maja '68, kiedy zrewoltowani studenci pisali: *Piękno jest na ulicy, Poezja jest na ulicy, Sztuka nie istnieje. Sztuką jesteś ty*. Paryski maj '68 był wybuchem spontanicznej, anonimowej aktywności artystycznej, która często przybierała postać krótkich rewolucyjnych haseł pisanych na murach: *Władza dla wyobraźni, Bądźcie realistami, żądajcie niemożliwego, Moje pragnienia są rzeczywistością, Zabrania się zabraniać, Anarchia to ja, Nie wyzwalaj mnie, zrobiej to sam, Pod brukiem jest plaża*. Na murach pojawiały się także takie napisy, jak *Nie mam nic do powiedzenia* czy *Chcę coś powiedzieć, ale nie wiem co*.

Street art jest sztuką rozwijającą się w przestrzeni publicznej, przestrzeni ulicy, a tym, co tę sztukę wyróżnia jest bezprawny, nielegalny charakter, brak akceptacji ze strony władz. *Street art* to zarówno tradycyjne graffiti, jak i szablony, wlepki, plakaty, projekcje wideo, uliczne interwencje i instalacje, np. zablokowanie przez Christo bezkami po benzynie ulicy Visconti w Paryżu (1962) – reakcja artysty na budowę muru berlińskiego i wojnę w Algierii. *Street art*, zwany inaczej „guerilla urban art”, sztuką miejskiej partyzantki, wywodzi się z graffiti, ale wykracza poza graffiti i dlatego definiuje się czasami jako „post-graffiti” czy neo-graffiti”. Związek z graffiti jest jednak istotny, bo wskazuje na tradycję, z którą *street art* czuje się związany.

Graffiti rozwinęło się w Stanach Zjednoczonych w drugiej połowie lat 60. jako konsekwencja zamieszek rasowych, które przetoczyły się przez większość amerykańskich miast w gorących latach 60. Graffiti było protestem, sprzeciwem kolorowej mniejszości zepchniętej do wielkomiejskich gett, wyrazem oporu wobec kulturowej dominacji białych, a zarazem znakiem przypominającym o istnieniu innego miasta – niewidzialnego, zamkniętego w dzielnicach nędzy i biedy, pozbawionego szans rozwojowych, skazanego na przemoc i wyzysk. Miasta podziemnego, stąd upodobanie do przyozdabiania graffitiarskimi znakami wagoników metra. Amerykańskie, a ściślej – nowojorskie graffiti miało niewiele wspólnego z intelektualnym, podszytym surrealistycznym dowcipem graffiti paryskiego maja '68 roku. Naznaczone było konfliktami etnicznymi, rasowymi, klasowymi, nieobecnymi raczej w protestach paryskich studentów. Amerykańskie graffiti przełomu lat 60. i 70. nie było postrzegane w kategoriach artystycznych, nie przypisywano mu też jakichś politycznych znaczeń, w przeciwieństwie do graffiti paryskiego maja; widziano w nim raczej coś na kształt wielkomiejskiego folkloru, nieudolną ekspresję miejskiej *underclass* wyrażającą się w bezmyślnych aktach agresji i wandalizmu. Stosunek do graffiti zaczął się zmieniać w latach 70., kiedy rozpoczął się proces kulturowego osławiania graffiti. Proces ten przybrał dwojaką postać: osławiania artystycznego i ideologicznego. Na graffiti zaczęto patrzeć jak na sztukę, odróżniać lepsze graffiti od gorszego, graffiti o ambicjach artystycznych od graffiti pozbawionego takich ambicji. Taka redukcja graffiti do mniej lub bardziej wyrafinowanych form artystycznych pozwoliła dopasować je do dominującej kultury, podporządkować wypracowanym przez tę kulturę kryteriom wartościowania i potraktować jako ekspresję młodych, ubogich, niewykształconych mieszkańców miast, którzy przy wszystkich formalnych niedostatkach zachowali jeszcze pewne naturalne atuty – świeżość i ostrość spojrzenia na otaczającą ich rzeczywistość.

Artystycznej nobilitacji graffiti sprzyjało zniesienie czy też zatarcie różnic między graffiti a muralami. Z drugiej strony, najpopularniejsza forma graffiti, tzw. tagi (*tags*), zaczęła być interpretowana w kategoriach jednostkowej ekspresji. Młodzi ludzie zagubieni w wielkomiejskiej dżungli próbują jakoś zaznaczyć swoją obecność, wyróżnić się z anonimowego tłumu, przekazać innym jasny i zrozumiały komunikat; oto ja, a to mój znak pokazujący, że tutaj byłem

i w każdej chwili mogę powrócić, jak w klasycznym *Kilroy was here*. Taka interpretacja rozrywała związki graffiti z miejskimi gangami i przestępczymi subkulturami i wpisywała je w ideologię mieszczańskiego podmiotu, który choć nieudolnie i z trudnościami, to jednak próbuje wyrazić własną tożsamość, swój sposób przeżywania i doświadczania świata, zaznaczyć swoje miejsce w przestrzeni publicznej. Obie interpretacje, artystyczna i ideologiczna, dążyły do oswojenia graffiti, pisze Jean Baudrillard, nie starały się zrozumieć opisywanego zjawiska, lecz przystosować je do reguł dominującej kultury¹¹. Efektem tych zabiegów było wyniesienie graffiti do rangi sztuki i wykreowanie kilku twórców graffiti – Keith Haring, Jean-Michael Basquiat – na gwiazdy młodej sztuki amerykańskiej lat 80.

Trzecia droga neoawangardy nawiązuje do Bauhausu, a ściślej, do programu wyłożonego przez Waltera Gropiusa w wykładzie *Sztuka i technika: nowa jedność* (1923). Celem miało być stworzenie nowego, produktywnego związku sztuki z nowoczesną techniką i technologią, a zarazem, zgodnie z postulatami rosyjskich produktywistów, wprowadzenie sztuki do przemysłu, by uczynić ją środkiem przekształcającym codzienne otoczenie ludzi. Wzorem był tu oczywiście *Pomnik III Międzynarodówki* (1921) Władimira Tatlina – projekt budynku, w którym miała się mieścić centrala światowego komunizmu (Kominternu).

Pierwszym krokiem w stronę nowej jedności sztuki i techniki była sztuka kinetyczna, wprowadzająca do sztuki ruch, zastępująca statyczne dzieła sztuki mobilami, dziełami ruchomymi, wchodzącymi w interakcje z widzami. Było to spełnienie marzeń rosyjskich konstruktywistów lat 20. – pierwszą ruchomą rzeźbę stworzył Naum Gabo (*Drgająca struna* – *Standing Wave*, 1920) – a jednocześnie ożywienie i odnowienie tradycji sztuki abstrakcyjnej. W 1955 roku w paryskiej galerii Denis Rene otwarto wystawę *Ruch (Le Mouvement)* z udziałem Duchampa, Caldera, Victora Vasarely'ego, Yaacova Agama, Pola Bury, Jesusa-Rafaela Soto, Jeana Tinguely'ego. Był to początek sztuki kinetycznej. Pod koniec lat 50. i na początku lat 60. grupy artystów zainteresowanych sztuką kinetyczną zaczęły powstawać w Niemczech Zachodnich (Grupa Zero w 1957 roku), Hiszpanii (Equippo 57), Włoszech (Grupa T w Mediolanie, Grupa N w Padwie), Francji (GRAV – Groupe de Recherche d'Art Visual w 1960 roku), Rosji (Grupa Dwiżenje).

Szczyt popularności sztuki kinetycznej przypadł na połowę lat 60. W 1965 roku nowojorskie Museum of Modern Art zorganizowało wystawę *The Responsive Eye*, a Stedelijk Museum w Am-

sterdamie wystawę *Null* 1965. W 1966 roku Grand Prix weneckiego biennale otrzymał Julio Le Parc, członek grupy GRAV, a dwa lata później – Bridget Riley i Nicolas Schoeffer. W 1967 roku odbyła się w Paryżu wystawa *Światło i ruch* (*Lumiere et Mouvement*), podsumowująca kinetyczno-wizualne poszukiwania¹². W sztuce kinetycznej materiały, z których wykonywano dzieła, ulegały odmaterializowaniu i nasycaly się poezją światła i ruchu. Sztuka ta bardzo często posługiwała się bowiem formami i figurami wirtualnymi. Znaczy to, że dzieło sztuki wytwarzane było przez światło i ruch – ruch rzeczywisty lub iluzoryczny (optyczny), ruch mechaniczny lub ruch przemieszczającego się widza, jak w *Modulatorze świetlno-przestrzennym* (1930) Laszła Moholy-Nagy’a czy „świetlnych baletach” Ottona Piene, członka Grupy Zero, tworzonych z cieni rzucanych na ścianę przez oświetlone i poruszające się metalowe formy z otworami.

Artyści sztuki kinetycznej poszukiwali obiektywnego, odwołującego się do praw fizyki i matematyki języka wizualnego. W sztuce widzieli rodzaj praktycznej wiedzy, którą da się z pożytkiem wykorzystać do humanizowania ludzkiego otoczenia, dlatego zainteresowani byli integracją swoich dzieł z otoczeniem architektonicznym. Było to zgodne z założeniami historycznego konstruktywizmu, który traktował sztukę jako laboratorium nowych form wizualnych o praktycznym zastosowaniu. Sztuka kinetyczna nie miała być sztuką dla elit, lecz sztuką dla każdego, miała zmieniać codzienne środowisko człowieka, czynić je lepszym, ciekawszym, atrakcyjniejszym. Żeby jednak artyści mogli aktywnie przekształcać ludzkie otoczenie, musieli podjąć współpracę z inżynierami, architektami, urbanistami, włączyć się w proces planowania miast i osiedli.

W 1967 roku zainicjowano w Stanach Zjednoczonych projekt EAT (Experiments in Art and Technology), który miał rozwijać współpracę artystów z naukowcami. Jednym z twórców tego programu był Gyorgy Kepes, dawny współpracownik Laszła Moholy-Nagy’a, który od 1946 roku prowadził zajęcia z projektowania wizualnego dla studentów architektury w MIT, a w 1967 roku powołał Center for Advanced Visual Studies. Kepes był wielkim zwolennikiem współpracy artystów z naukowcami, a powołane przez niego Centrum miało tworzyć warunki dla takiej współpracy. Projekt EAT zakończyła wystawa *Art and Technology* w Los Angeles County Museum of Art w 1971 roku. Wystawa nie wzbudziła entuzjazmu, głównie dlatego, że zmienił się klimat społeczny – w przeszłość odchodziła optymistyczna, przepełniona

wiarą w lepszą przyszłość dekada lat 60., zaczynał się czas niepewności, frustracji i przenikającego wszystkie dziedziny życia kryzysu¹³. Wystawę Maurice'a Tuchmana krytykowano za polityczny indyferentyzm, za to, że żadna z wystawionych prac nie odnosiła się do wojny wietnamskiej, którą żyła w tym czasie Ameryka. W prezentowanych na wystawie pracach widziano przejaw sztuki korporacyjnej (*corporate art*), sponsorowanej przez wielkie korporacje (sponsorem wystawy był IBM, Lockheed, The Rand Corporation, Litton Industries itd.), i narodziny tego, co później nazwano „ekonomią kultury” (*culture of economics*). Wystawie zarzucano też, że dotyczyła bardziej „wieku maszyny” niż rodzącego się właśnie „wieku elektroniki”, której symbolem stał się komputer i takie wystawy jak *Information* (Museum of Modern Art, New York 1970) czy *Software* (Jewish Museum, Nowy Jork 1970). Wystawa *Art and Technology*, pisał Douglas Davis, *była fizycznie imponująca, ale konceptualnie rozczarowująca*¹⁴.

Projekt EAT pokazał, że możliwa jest współpraca artystów z naukowcami, ale pokazał jak jest ona trudna dla obu stron. Postawił też pytanie o korzyści takiej współpracy; kto czerpie z niej korzyści i czym kosztem? A także, czy współpraca artystów z naukowcami powinna się odbywać na poziomie koncepcyjnym, poszukiwania nowych idei, jak chciał Kepes, czy na poziomie technologicznym – wykonywania i instalowania wymyślanych przez artystów projektów?

Zainteresowane artystów integracją sztuki z architekturą i ingerencją w przestrzeń miejską doprowadziło do powstania w latach 60. tzw. sztuki publicznej (*public art*), a ściślej, sztuki w miejscach publicznych (*art in public spaces*). Była to sztuka, głównie rzeźba, modernistyczna, umieszczana w zewnętrznej, otwartej przestrzeni miasta. Prace te służyły celom czysto artystycznym, ozdabianiu, wzbogacaniu, uatrakcyjnianiu miejskich przestrzeni, a jednocześnie popularyzowaniu sztuki nowoczesnej i nowoczesnej wrażliwości wśród szerokich, nie zainteresowanych sztuką współczesną widzów. Miejsce ideologii, której nośnikiem jest każdy pomnik, zajęły wartości artystyczne. Tak pojmowana sztuka publiczna była zwykłą rzeźbą pracownianą, odpowiednio powiększoną i przeniesioną w przestrzeń miejską, jak we włoskim Spoleto, gdzie latem 1962 roku wystawiono ponad sto rzeźb wybitnych współczesnych artystów, od klasyków – Hansa Arpa, Alexandra Caldera, Henry Moore’a – po Kennetha Armitage’a, Lynna Chadwicka, Eduardo Chillide, Lucio Fontanę, Arnaldo Pomodoro¹⁵. Podobne zadanie miały dwie pierwsze edycje

elbląskiego Biennale Form Przestrzennych (1965, 1967) – tu również celem było umieszczenie w przestrzeni miasta rzeźb, a właściwie form przestrzennych, zaprojektowanych przez czołówkę polskich artystów nowoczesnych. *Zrealizowane prace stworzyły otwartą galerię form związanych z miejskim otoczeniem* – pisała Bożena Kowalska¹⁶. Miejsce było tu tylko przestrzenią ekspozycyjną, neutralną wobec wystawianych rzeźb. Kiedy jednak artyści zaczęli uwzględniać miejsce i dopasowywać swoje prace do wybranego miejsca, które stawało się w ten sposób integralną częścią pracy, ich działania przekształcały się w *site-specific works*, czyli nową sztukę publiczną (*new genre public art*)¹⁷. Artysta nie kończył swojej pracy z chwilą zaprojektowania rzeźby w pracowni, lecz wchodził w dialog z miejscem, jego społecznymi i historycznymi znaczeniami. Była to już nie tyle rzeźba publiczna, co publiczny projekt realizowany przez artystę we współpracy z różnymi partnerami – architektami, urbanistami, lokalnymi władzami, a także mieszkańcami. Przykładem takich publicznych projektów mogą być projekcje Krzysztofa Wodiczko na fasadach budynków publicznych i pomnikach.

Wskazane przez Franka Poppera trzy nurty neoawangardy prowadziły, różnymi drogami, do demokratyzacji sztuki (*democratic art*). Można tu mówić o potrójnej demokratyzacji: sztuka powinna być własnością wszystkich, powinna mówić o sprawach, którymi na co dzień żyją ludzie i powinna kształtować codzienne otoczenie człowieka. Sztuka powinna porzucić wcześniejszy elitaryzm, by stać się częścią codziennego życia ludzi. Taki był cel (utopijny?), do którego – zdaniem Franka Poppera – zmierzali artyści neoawangardy.

2. W stronę epoki postartystycznej

Jerzy Ludwiński swoją koncepcję neoawangardy przedstawił w 1970 roku w artykule *Sztuka w epoce postartystycznej*¹⁸. Kilkanaście lat później nawiązał do swoich rozważań o neoawangardzie umieszczając je w szerszej perspektywie historycznej, ale niczego nie zmienił w samym opisie neoawangardy. Tej ostatniej wypowiedzi, z połowy lat 80., nadał Ludwiński formę komiksu¹⁹.

Wokół magicznego jądra sztuki (magicznego, bo w zasadzie nie możemy nic na jego temat powiedzieć) narastały, jak słoje drewna, kolejne style artystyczne – sztuka romańska, gotycka, renesansowa, barokowa, neoklasyczna – zaczyna swoją opowieść Ludwiński. Style te charakteryzowały się długim trwaniem, istniały przez dwa

stulecia, półtora stulecia, stulecie. Dopiero w XIX wieku nastąpiło przyspieszenie. Wiek XIX przeżył co najmniej trzy style artystyczne – romantyzm, realizm, symbolizm. Na początku XX wieku pojawiła się awangarda, której wyróżnikiem był pluralizm – brak jednego, dominującego stylu. Awangarda nie była więc pojęciem stylistycznym (*Wesensbegriff*), jak romantyzm, realizm czy symbolizm, lecz pojęciem czysto historycznym, porządkującym (*Ordnungsbegriff*). W czasach awangardy sztuka zaczęła być rozrywana w różne strony przez wiele kierunków artystycznych konkurujących o miano prawdziwej sztuki. Ale w czasach historycznej awangardy pojawiły się też zjawiska (fenomeny), które całkowicie oderwały się od dotychczasowego modelu sztuki, z którymi ówczesna krytyka nie wiedziała co począć – *ready mades* Duchampa, Kabaret Voltaire, *Merzbau* Kurta Schwittersa, *Firma Portretowa* Witkacego. Taki stan rzeczy trwał przez prawie pół wieku. Dopiero neoawangarda znalazła rozwiązanie, włączając wszystkie te zjawiska, które w międzyczasie ochrzczono mianem antysztuki, w obszar sztuki. Był to punkt wyjścia neoawangardy²⁰, która przeprowadziła sztukę przez kilka faz.

Pierwszą fazą była faza przedmiotu. W tej fazie pojawiają się przedmioty z pogranicza malarstwa i rzeźby, zacierają się granice pomiędzy tradycyjnymi dziedzinami sztuk plastycznych, artyści anektują przedmioty gotowe, tworzą z nich assemblages, wprowadzają realne przedmioty i materiały w strukturę obrazu. Jest to czas malarstwa materii, malarstwa strukturalnego, przedmiotów neodadaistycznych i popartowskich, konstrukcji minimal artu i op artu. Druga faza to faza przestrzeni. Przedmiot traci swoją centralną pozycję, zmienia się w element (rekwizyt) otaczającej go przestrzeni, jak w minimal arcie. Tym, czym dla tradycyjnego malarstwa był blejtram, jest teraz galeria i wybrana przez artystę przestrzeń pozagaleryjna. Jest to czas environment, land artu i poszukiwań optyczno-kinetycznych. Trzecia faza to faza czasu. Nowym, ważnym dla sztuki czynnikiem staje się czas. Dzieło przestaje być przedmiotem lub zbiorem przedmiotów wypełniających jakąś przestrzeń, staje się procesem. Zacierają się granice między poszczególnymi dziedzinami artystycznymi, sztukami plastycznymi, poezją, muzyką, teatrem. Faza ta obejmuje takie zjawiska, jak sztuka efemeryczna, happening, różnego typu akcje, interwencje, demonstracje, Fluxusowe *events*. Czwarta faza jest fazą wyobraźni. Dzieło traci swoją przestrzenną i czasową strukturę. Może pojawiać się wszędzie i obejmować wszystko, konkretyzuje się

bowiem w wyobraźni widza. *Zapis procesu twórczego ogranicza się do fazy prologowej (koncepcja) lub epilogowej (dokumentacja). Forma zapisu nie ma żadnego znaczenia, ponieważ dzieło rozgrywa się w sferze pojęciowej, w sferze idei*²¹. Fazę tę reprezentuje sztuka konceptualna i niemożliwa. Wreszcie piąta faza, która przyjmuje dwojaką postać; sztuki totalnej i sztuki zerowej. Sztuką może być wszystko (faza totalna), a zarazem sztuka staje się nieodróżnialna od rzeczywistości (faza zerowa). Faza ta należy już do epoki postartystycznej – sztuka zmienia się w „cyrkulację układów anonimowych”.

W tekście z 1970 roku Ludwiński zauważa, że ostatnia, piąta faza w ewolucji sztuki „nie została zaobserwowana”. Teraz, w połowie lat 80., jego konkluzje dotyczące epoki postartystycznej są trochę inne. Neoawangarda zniósła wewnętrzne i zewnętrzne granice sztuki, granice między poszczególnymi dziedzinami sztuki oraz między sztuką i nie-sztuką, ale nie doprowadziła do wtopienia się sztuki w rzeczywistość, a jedynie do definitywnego rozbicia dotychczasowego modelu sztuki. Nastąpił wielki wybuch i nie było już jednego modelu sztuki, jego miejsce zajęło wiele różnych modeli, powiada Ludwiński²². Nastał czas sztuki nominalistycznej, prywatnych mitologii. Gdzie się teraz podziela awangarda? Czy jest jeszcze dla niej miejsce? Neoawangarda doprowadziła do unicestwienia wszystkich pojęć, jakimi dotąd opisywaliśmy sztukę – specyfika przedmiotów sztuki, specyfika poszczególnych dziedzin sztuki, rewolucja, postęp, model sztuki itd. Wszystkie te pojęcia przestały być aktualne, a *sztuka stała się naprawdę otwarta (has become truly open)*²³, bezgraniczna.

3. Kiedy wszystko może być sztuką

Frank Popper twierdzi, że neoawangarda doprowadziła do demokratyzacji sztuki, Jerzy Ludwiński – że wprowadziła sztukę w epokę postartystyczną, w której sztuka przestała być odróżnialna od nie-sztuki, bo wszystko mogło stać się sztuką. *Jaka będzie sztuka za x lat? – pyta Ludwiński. Do lat 50. odpowiedź na to pytanie była trudna, w latach 60. – niemożliwa, teraz stała się nieoczekiwanie prosta: każda. Jaki będzie kierunek rozwoju sztuki? Każdy. Ale w pewnych przypadkach szczególnie: żaden*²⁴.

Nie będziemy się tutaj zastanawiać, w jakim stopniu demokratyzacja sztuki Poppera odpowiada epoce postartystycznej Ludwińskiego. Czy demokratyzacja sztuki musi koniecznie przybrać postać postartystyczną, tym bardziej, że sam Ludwiński nie był do końca

pewien, czy sztuka weszła w epokę postartystyczną, czy nie weszła? Zostawmy te pytania i zwróćmy uwagę na pewną wspólną cechę obu przedstawionych tu ujęć neoawangardy – na ich teleologiczność. Tak Popper, jak i Ludwiński przypisują neoawangardzie jakiś cel, przyjmują, że zmierzała ona, mniej lub bardziej świadomie, do jakiegoś celu lub – ujmując to nieco inaczej – że podporządkowana była jakiejś historycznej logice, którą da się odnaleźć i określić. Starali się odkryć ukrytą w przemianach neoawangardy logikę, zakładali więc jakąś objaśniającą przemiany neoawangardy metanarrację. Kiedy neoawangarda osiągnęła swój cel, wówczas jej historia dobiegła kresu, a tym samym zniknęła objaśniająca ją metanarracja. Napotykamy tu dobrze znaną Heglowską figurę; dzięki neoawangardzie sztuka rozpoznaje swój cel, uzyskuje samoświadomość, czyli uświadamia sobie, że może być każda (*anything*), jak powiada Ludwiński, że może posługiwać się różnymi formami, stylami, językami, mediami, że nie musi za wszelką cenę dążyć do odróżnienia się od nie-sztuki.

Boris Groys formułuje tę myśl w stylistyce bliskiej Hegłowi – sztuka stała się absolutna (*absolute*), ponieważ dzięki awangardzie, a właściwie neoawangardzie, wchłonęła swoją negację, czyli anty-sztukę. Od kiedy sztuka wchłonęła anty-sztukę, stała się absolutna, czyli całkowita, zupełna, arbitralna; sama wyznacza sobie obszary i formy działania. Nie potrzebuje żadnych samozwańczych obrońców próbujących ją zdefiniować, a to dlatego, że każda definicja ograniczałaby możliwości sztuki i pozbawiała ją absolutnego charakteru. Robienie sztuki jest sztuką, ale także deklaracja o powstrzymaniu się od robienia sztuki może być sztuką. Sztuką może być wszystko²⁵.

Jest jeszcze jedna wspólna cecha obu przedstawionych tu ujęć neoawangardy. Oba opisy podejmowane są *ex post*, z pozycji zewnętrznych wobec zamkniętego już zjawiska. Nawet jeśli autorzy nie rezygnują z pojęcia „awangarda”, jak czyni to Ludwiński, to uważają, że czas neoawangardy dobiegł końca, a nowa awangarda, jeśli się pojawi, będzie miała już całkowicie inny charakter, nie będzie wojownicza, zwalczająca konkurentów, nie będzie dążyła do zmiany, przekształcenia świata, lecz będzie występowała w obrobie świata, będzie chciała go zachować *w całej jego przyrodzie i całej dotychczasowej kulturze*²⁶, będzie awangardą typu *soft* lub *light*, awangardą ekologiczną, nastawioną raczej na ochronę świata niż jego rewolucyjną przemianę²⁷. Ten zewnętrzny ogląd, dystans do neoawangardy i jej narracji, przekonanie, że wszystkie wypracowa-

ne przez neoawangardę kategorii opisu i kryteria wartościowania straciły sens, zdaje się sytuować Poppera i Ludwińskiego na pozycjach postmodernistycznych.

Dla nas najważniejsze jednak jest przekonanie obu autorów, że teraz, po zakończeniu misji neoawangardy, sztuką może być wszystko. To jest punkt wyjścia postmodernizmu. Jeżeli wszystko może być sztuką, bo neoawangarda zniosła wszystkie modernistyczne ograniczenia nakładane na sztukę, to jak ma teraz wyglądać działalność artystyczna? Utopia, do której dążyła XX-wieczna awangarda – zniesienie autonomii sztuki na rzecz ponownego zintegrowania sztuki z życiem codziennym – zaczęła się urzeczywistniać w latach 70. i, jak każda zrealizowana utopia, okazała się czymś innym niż się spodziewano. Sztuka postmodernistyczna jest wytworem tej sytuacji – rezultatem zrealizowanej utopii awangardy, a więc swoistego zwycięstwa awangardy. Sztuka ta akceptuje i przejmuje jako swoje dziedzictwo wszystko to, co budziło wcześniej sprzeciw i było spychane w rejonu anty-sztuki.

Z drugiej wszakże strony, sztuka postmodernistyczna nie jest już i nie może być prostą kontynuacją awangardy, ponieważ utopia awangardy – dążenie do zniesienia granic oddzielających sztukę od nie-sztuki – została zrealizowana. Sztuka postmodernistyczna jest awangardowa w zamyśle, a ponowoczesna w skutkach; nie dąży do wyzwolenia twórczości artystycznej z określonych dla sztuki granic, przeciwnie, musi się odnaleźć w świecie pozbawionym takich granic, w którym nie obowiązują już wytworzone przez modernistyczny dyskurs metanarracje oddzielające sztukę od nie-sztuki. Musi się odnaleźć w świecie bez wielkich narracji, w świecie „po orgii”, jak określał lata 80. Jean Baudrillard, w świecie, w którym wszystko, co miało być wyzwolone, co chciano wyzwolić, zostało już wyzwolone, także sztuka. Musi odnaleźć się w transwersalnym świecie, w którym wszystkie dziedziny tracą swoją specyfikę, włączają się w powszechny proces konfuzji, kontaminacji, substytucji, prowadzący do utraty specyfiki poszczególnych dziedzin kultury, w którym ekonomia staje się transekonią, estetyka transestetyką, a polityka transpolityką.

Polityka nie jest już dłużej ograniczona do sfery politycznej, lecz infekuje (infects) wszystkie inne sfery – ekonomię, naukę, sztukę, sport..., pisze Baudrillard²⁸. Podobnie z innymi dziedzinami i kategoriami. Wszystko nabiera politycznego znaczenia, szczególnie po 1968 roku: nie tylko życie codzienne, ale także szaleństwo, język, media, a nawet

pożądanie. Wszystko ulega seksualizacji, wszystko może stać się przedmiotem pożądania – władza, wiedza, wszystko może być interpretowane w kategoriach libidinalnych fantazji, represji i różnic płciowych (genderowych)²⁹. Wszystko podlega estetyzacji; polityka zmienia się w spektakl, seks w reklamę. Każda kategoria jest uogólniana do tego stopnia, że traci własną specyfikę i może być łatwo wchłonięta przez inne kategorie³⁰. Jest to możliwe dlatego, że znikają przeciwieństwa; przeciwieństwem sztuki nie jest już nie-sztuka, a jeśli nie-sztuka nie jest przeciwieństwem sztuki, to wszystko może przekształcić się w sztukę i stać się „bardziej sztuką niż sama sztuka” (*more art than art*) – więcej elementów artystycznych możemy dzisiaj odnaleźć w nie-sztuce (modzie, reklamie, sztuce popularnej) niż w sztuce³¹.

Opisywany przez Baudrillarda zanik różnic między poszczególnymi sferami i dziedzinami kultury nie jest niczym nowym. To nowoczesny umysł chciał wtłoczyć wszystko w wymyślone przez siebie kategorie, dlatego rację ma Zygmunt Bauman, że postmodernizm to „płynna nowoczesność”, a ściślej – akceptacja „płynności świata”³². Rodzi się jednak pytanie, jak opisywać sztukę w tym płynnym świecie? Jak opisywać sztukę po rozpadzie dotychczasowego, modernistycznego modelu sztuki? Czy kurczowo trzymać się dawnego modelu i próbować go odbudować, czy też udawać, że nic się nie stało, a stary model nadal ma się dobrze?

Peter Burger zwraca uwagę na pewien paradoks sztuki wyzwolonej z modernistycznych narracji: im bardziej artyści starają się zacierać granice między sztuką a nie-sztuką, tym bardziej rośnie znaczenie instytucji sztuki. *Paradoksalnie, instytucja określająca, co będziemy uznawać za dzieło sztuki, a co nie, zyskuje na znaczeniu w świecie, w którym dzieła sztuki stają się nieodróżnialne od codziennych przedmiotów*³³. Wbrew autorom głoszącym, że sztuka rozpuściła się w otaczającym nas świecie i jest dzisiaj nieodróżnialna od reklamy czy projektowania, Burger utrzymuje, że granica między sztuką a nie-sztuką nie została zniesiona, lecz jest ciągle odtwarzana przez instytucje sztuki, które określają, co jest sztuką i dlaczego, ale nie poprzez szukanie definicji sztuki. Instytucje sztuki nie definiują sztuki, lecz wytwarzają dyskursy, w których muszą się odnaleźć wszystkie aspirujące do miana sztuki propozycje ■

- 1 F. Popper, *Art – Action and Participation*, London 1975, s. 281.
- 2 Pseudonim Duchampa zbudowany jako anagram zwrotu *Eros c'est la vie*. Popularność *ready makes* sprawiła, że Duchamp podjął w 1964 roku decyzję wykonania przez mediolańską galerię Arturo Schwarz limitowanej edycji swoich najważniejszych *ready makes*.
- 3 Duchamp pisał tam, że wybór *ready makes* nie był dyktowany smakiem czy gustem: *pełna obojętność, a tym samym całkowita nieobecność dobrego lub złego smaku – po prostu całkowita anestezja (in fact a complete anesthesia)* M. Duchamp, *Apropos Readymades*, [w:] *Esthetics Contemporary* (ed. R. Kostelanetz), New York 1978, s. 93.
- 4 Grupa powstała w 1960 roku. W 1961 zorganizowano wystawę *41 au-dessus de Dada* (Paryż), a rok później konfrontacyjną wystawę *Pop – Nouveau Realisme* w galerii Sidneya Janisa w Nowym Jorku.
- 5 J. Cage, *On Robert Rauschenberg, Artist and His Work*, [w:] *Silence*, Middletown 1961, s. 105.
- 6 Ruch artystyczny zainicjowany przez George'a Maciunasa w 1962 roku w Wiesbaden, obejmujący międzynarodową grupę artystów europejskich i amerykańskich.
- 7 Zob. W. Welsch, *Stając się sobą*, [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha. Część I* (red. A. Zeidler-Janiszewska), Poznań 1998.
- 8 Międzynarodówka Sytuacjonistyczna, kierowana przez Guy Deborda, powstała 28 lipca 1957 roku w Cosio d'Arroscia.
- 9 *In this sense there can be no situationist painting or music, but only situationist use of those means, Definitions*, „Internationale Situationiste”, 1958, no 1. www.bopsecrets.org/SI/1.definitions.htm
- 10 S. Home, *Gwałt na kulturze* (przekł. E. Mikina), Warszawa 1993, s. 68.
- 11 J. Baudrillard, *Kool Killer, or the Insurrection of Signs*, [w:] *Symbolic Exchange and Death*, London 1993.
- 12 W tym samym 1967 roku odbyła się wystawa *Przestrzeń – ruch – światło* we Wrocławiu, w Muzeum Sztuki Aktualnej.

- 13 O kryzysie ogarniającym wszystkie dziedziny życia społecznego, kryzysie ekonomicznym, militarnym, energetycznym, demokracji, wychowania, ekologicznym, pisał Joseph Beuys w *Apelu o alternatywę* (1977).
- 14 D. Davis, *Art and the Future*, New York 1973, s. 76.
- 15 W. Grasskamp, *Art in the City. An Italian-German Tale*, [w:] *Public Art. A Reader* (ed. F. Matzner), Ostfildern-Ruit 2004.
- 16 B. Kowalska, *Polska awangarda malarstwa 1945-1970*, Warszawa 1975, s. 132. Autorami rzeźb byli Zbigniew Gostomski, Kajetan Sosnowski, Henryk Stażewski, Henryk Morel, Lech Kunka.
- 17 Zob. M. Kwon, *One Place After Another*, Cambridge Mass. – London 2004.
- 18 Tekst został pierwotnie wygłoszony na plenerze w Osiekach w 1970 roku oraz opublikowany w katalogu wystawy *SP – Sztuka Pojęciowa* (1970). J. Ludwiński, *Art in the Postartistic Age*, [w:] *Notes from the Future of Art. Selected Writings by Jerzy Ludwiński* (ed. M. Ziółkowska), Eindhoven 2007.
- 19 J. Ludwiński, *Sztuka po*, [w:] *Pokaz poznański '85*, Galeria Studio, Warszawa 1985. *Art AFTER*, [w:] *Notes from the Future of Art*, dz. cyt.
- 20 Neoawangarda, w przeciwieństwie do abstrakcyjnego ekspresjonizmu, który inspirował się surrealizmem, cofnęła się do czasów poprzedzających surrealizm, do dada, by tam szukać dla siebie inspiracji. E. Lucie-Smith, *Movements in Art Since 1945*, London 1969, s. 11.
- 21 *Notes from the Future of Art*, dz. cyt., s. 47.
- 22 J. Ludwiński, *Art AFTER*, [w:] *Notes from the Future of Art*, dz. cyt., s. 90.
- 23 Tamże, s. 92.
- 24 Tamże, s. 88.
- 25 B. Groys, *The Artist as an Exemplary Art Consumer*, [w:] *XIV International Congress of Aesthetics*, Ljubljana 1998, „Filozofski Vestnik”, 1999, no 2, s. 89.
- 26 J. Ludwiński, *Strefa ciszy* (1998), [w:] *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty* (red. J. Kozłowski), Poznań – Wrocław 2010, s. 209.
- 27 O miękkim charakterze współczesnych ideologii pisze Jean Baudrillard.
- Dzisiejsze ideologie – prawa człowieka, obrona dysydentów, antyrasizm, SOS-temu, SOS-tamtemu – to ideologie soft, ideologie generacji, która nie zna twardej walki ideologicznej i radykalnych filozofii, to neosentymentalne odkrywanie altruizmu, radości, pomocy charytatywnej, porywu serca*, J. Baudrillard, *Cool Memories*, London 1990, s. 203.
- 28 J. Baudrillard, *After the Orgy*, [w:] *The Transparency of Evil. Essays on Extreme Phenomena*, London – New York 1993, s. 8.
- 29 Na metafizyczny charakter libido zwrócono uwagę już dawno. Patrz: B. Malinowski, *A Scientific Theory of Culture* (1944). Cyt. Za: *Naukowa teoria kultury*, [w:] *Kultura i jej przemiany* (przekł. A. Bydłoń, A. Mach), Warszawa 2000, s. 95.
- 30 J. Baudrillard, *After the Orgy*, dz. cyt., s. 9. Nie wiadomo, czy Baudrillard ma tu na myśli przemiany kultury, czy post-strukturalistyczny język opisujący te przemiany, z uwagi na czytelne odniesienia do Foucaulta, Barthesa, Lacana, Guattariego.
- 31 Używane przez Baudrillarda zwroty „more beautiful than beautiful”, „more ugly than ugly” nawiązują do pracy Andy Warhola *Thirty is better than one* (1963), replikującej trzydzieści razy Monę Lizę.
- 32 Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006; Z. Bauman, *Płynne czasy; życie w epoce niepewności*, Warszawa 2007. Zob. również A. Kępińska, *Sztuka w kulturze płynności*, Poznań 2003.
- 33 P. Burger, *Aporias of Modern Aesthetics...*, dz. cyt., s. 5.

Grzegorz Dziamski

Neo-Avant-Guard Art as an Introduction to Postmodern Art

Grzegorz Dziamski analyzes two concepts of neo-avant-guard theoreticians: by Frank Popper and Jerzy Ludwiński. They both shared a belief in avantguard's theology. They believed that avant-guard had a goal: it aimed, more or less consciously, to some purpose or—to put it slightly differently—that it was subordinated to some historic logic which we can identify and describe. They tried to reveal logic in the changes of the neo-avant-guard and they assumed that there was a meta-narrative in the conversion of neo-avant-guard which would explain the changes.

When neo-avant-guard achieved its goal, its history came to an end and thus it lost its explanatory metanarrative. Here we encounter a well-known figure by Hegel: neo-avant-guard art contributed to the formation of the goal in art thus art became self-aware. Ludwiński said that 'art knows that anything can be art', therefore it can use different forms, styles, languages, media and it does not have to make every effort to distinguish itself from non- art.

There is one common feature of the two avant-guard theories: both theories are formed ex post, from the out-side point of view, assumed when the process came to its end. Popper and Ludwiński's theories can be cosidered as post-modern theories because they both analyzed avant-guard from external position and they formed the distance to the avant-guard and its narrativ. Also, they belive that all neo-avant-guard categories of description and criteria of evaluation of art have lost their meaning.