

Czy powrót modernizmu?

Tomasz Gryglewicz

Tomasz Gryglewicz

Czy powrót modernizmu?

Dwie definicje modernizmu – Jencks i Lyotard

Prowadzona przez ostatnie piętnastolecie dyskusja wokół postmodernizmu musiała naturalnie przewartościować sam termin modernizm. Przypomnijmy, że modernizm definiowano dwoako, po pierwsze – jako zjawisko wyznaczone przez teorię architektury, zakreślającą najwęższy wycinek czasowy i pole jego występowania, po drugie – jako fenomen ogólnokulturowy, formułowany na płaszczyźnie filozofii.

Konsekwentną teorię postmodernizmu, a zarazem ostrą krytykę modernizmu przedstawił żyjący w Anglii amerykański teoretyk architektury Charles Jencks. Według niego modernizm można postrzegać „jako uniwersalny, międzynarodowy styl, określony nowymi materiałami konstrukcyjnymi, adekwatny dla nowego industrialnego społeczeństwa, jego smaku i struktury socjalnej”.¹

Jencks zatem utożsamia modernizm z awangardą funkcjonalistyczną lat dwudziestych XX w., która zainicjowała styl międzynarodowy, dominujący w światowej architekturze do lat siedemdziesiątych.

¹ Ch. Jencks *Post-Modern und Spät-Modern. Einige grundlegende Definitionen*, w: *Moderne oder Postmoderne?*, hrsg. von P. Koslowski, R. Spaemann, R. Low, Weinheim 1986, s. 221.

Opisałem ruch modernistyczny jako protestancką reformację, która wierzyła w wyzwalający aspekt industrializacji i masowej demokracji.²

Według Jencksa modernizm związany z terminologią „postępu”, wywodził się w prostej linii od idei awangardy artystycznej, która pojawiła się – jak uważa – około połowy XIX wieku, zainicjowana w malarstwie wystąpieniami Gustave’a Courbета. Niemniej jednak Jencks dobrze zdawał sobie sprawę, że jego definicja modernizmu jest zbyt wąska. Obok tendencji racjonalnej w sztuce XX wieku, reprezentowanej przez funkcjonalizm i konstruktywizm, dostrzegał również przeciwstawny jej nurt ekspresjonistyczno-destrukcjonistyczny, występujący zarówno w architekturze, jak i zwłaszcza w sztukach plastycznych.

Jencks przeciwstawia więc „heroicznemu modernizmowi”, dla którego artysta był rodzajem świętego, „agonalny modernizm” wytwarzający „destrukcyjne, romantyczne wyobrażenie artysty, który podbijając nowe terytoria i wszystko »czyniąc nowym«, tworzył sztukę inną, trudną, autotematyczną i krytyczną”.³

Nie należy jednak – według Jencksa – mieszać z postmodernizmem tradycji „agonalnego” modernizmu, która odżyła w awangardzie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w „literaturze Geneta i Becketta”, w „samoniszcących się rzeźbach Tinguely’ego”, w „mechanicznej, repetycyjnej sztuce Andy Warhola”, w „nie-strukturalnej muzyce Johna Cage’a” i „technicystycznej architekturze Buckminstera Fullera”.⁴ Tradycję tę Jencks określa mianem „późnego modernizmu”, który cechuje „pastisz i schizofrenia”, a także – co powtarza za Jeanem Baudrillardem – uśmiercenie przedmiotu przez telewizję i rewolucję informacyjną, dzięki której „żyjemy w ekstazie komunikacyjnej i ta ekstaza jest obsceniczna”.⁵

Dla Jencksa bowiem postmodernizm pojawił się w pełni dopiero na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, i to jedynie w tych dziełach, które były – jak nazywa to metaforycznie – „postmodernistyczną kontrreformacją”, cechującą się odrzuceniem modernistycznego „szoku nowością” na rzecz powrotu do tradycyj-

² Tamże, s. 220.

³ Tamże, s. 223.

⁴ Tamże, s. 224.

⁵ Tamże, s. 225.

nych i klasycyzujących wartości w sztuce. W swoim rozumieniu postmodernizmu szczególnie krytycznie ustosunkowuje się on do definicji współczesnego wybitnego francuskiego filozofa Jean-François Lyotarda, który pojęciem postmodernizm obejmował właśnie różnorodne przejawy awangardy artystycznej, nazywane przez Jencksa „późnym modernizmem” lub „agonalnym modernizmem”. Filozof Lyotard inaczej niż teoretyk architektury Jencks definiuje opozycyjne pojęcia modernizmu i postmodernizmu. Koncepcja modernizmu Lyotarda jest bowiem bardzo szeroka – sięga czasów pojawienia się kartezjańskiej filozofii racjonalistycznej w XVII wieku.

W modernistycznej tradycji jest ustanowiony w kartezjańskim programie stosunek człowieka do materii

– pisze Lyotard w koncepcji wystawy w Centre Pompidou *Les Immatériaux* w 1985 r.

Chodzi o uczynienie się panem i posiadaczem natury. Wolna wola podporządkowuje sobie przypadek, na ile jest on wyobcowany z jej naturalnego odczucia i jej celów. Wyznacza ona swoje cele językowi, któremu zezwala na to, co jest możliwe (projekt), i na to co jest możliwe do wymuszenia na nim (materia).⁶

Lyotard w swoim głównym dziele *La Condition postmoderne*⁷ rozwija szerzej – scharakteryzowaną krytycznie przez Jencksa – koncepcję modernizmu jako synonimu nowożytności z jej trzema meta-opowieściami: „o emancypacji ludzkości (w oświeceniu), teologii ducha (w idealizmie) i hermeneutyce zmysłów (w historyzmie)”.⁸ Upadek tych meta-opowieści wiąże Lyotard z pojawieniem się relatywistycznego pluralizmu, zainicjowanym w kulturze XX wieku, m. in. „pesymizmem, którym karmiła się generacja przełomu wieków w Wiedniu: artyści Musil, Kraus, Hofmannsthal, Loos, Schönberg, Broch, ale także filozofowie Mach i Wittgenstein”.⁹

Widzimy, jak Lyotard w swojej koncepcji postmodernizmu przesuwają radykalnie moment jego pojawienia się na początek XX wieku, bio-

⁶ J.-F. Lyotard *Immaterialien. Konzeption*, w: *Immaterialität und Postmoderne. Jean-François Lyotard mit J. Derrida, F. Burkhardt, G. Daghini, B. Blistène*, Berlin 1985, s. 77.

⁷ J.-F. Lyotard *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979.

⁸ W. Welsch „*Postmoderne*”. *Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffs*, w: „*Postmoderne*” oder Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft, hrsg. von P. Kemper, Frankfurt am Main 1988, s. 27.

⁹ Tamże.

rać takie zjawiska awangardowe jak „przełamywanie reguł, tworzenie paradoksów, satyryczny komentarz” za postmodernistyczne.¹⁰ W podobny sposób jak Lyotard rozumuje niemiecki badacz postmodernizmu Wolfgang Welsch, dla którego główną cechą postmodernizmu jest „podwójne kodowanie”. Jedną z charakterystycznych metod postmodernistycznego „podwójnego kodu” jest dla Welscha technika kolażu.¹¹

Pojęcie modernizmu a historia sztuki nowoczesnej

Konfrontując zatem filozoficzną definicję modernizmu z definicją artystyczną dostrzegamy zasadniczą sprzeczność. Tam gdzie Lyotard i Welsch skorzy byłiby widzieć już charakterystyczne elementy postmodernizmu – bądź w dekadentyzmie bądź w kubistycznym kolażu – historycy sztuki i architektury dopatrują się zaledwie początków modernizmu. Zebrane przez wybitnego współczesnego amerykańskiego historyka sztuki Benjamin H. D. Buchloha materiały sesji *Langage et modernité* koncentrują się na:

związках między dwoma tendencjami historycznymi, które w sztuce XX wieku, przyznawały uprzywilejowane miejsce językowi – a mianowicie, z jednej strony kubizmowi (do którego dochodzą tendencje równoległe i reakcje natychmiastowe, które miały miejsce w awangardzie futurystycznej i dadaistycznej), i z drugiej strony sztuce konceptualnej, powstałej dobre pięćdziesiąt lat później i oznaczającej pojawienie się różnorodnych strategii językowych często niewspółmiernych ze sobą.¹²

Modernizm był również rozmaicie rozumiany także przez polskich badaczy. Historycy architektury, tacy jak np. Andrzej Olszewski definiowali architektoniczny modernizm w sposób zbliżony do koncepcji ich zagranicznych kolegów, tj. obejmując nim zasadniczy nurt architektoniczny XX wieku.¹³ Natomiast polscy badacze sztuk wizualnych pojmują modernizm na ogół jako nurt sztuki przełomu wieków, a więc znacznie wężiej niż światowa historia sztuki, dla której modernistyczną

¹⁰ S. Schmidt-Wulffen *Auf der Suche nach dem postmodernen Bild*, w: *Postmoderne*, s. 276.

¹¹ W. Welsch *Nach welcher Moderne? Klärungsversuche im Feld von Architektur und Philosophie*, w: *Moderne oder*, s. 237–257.

¹² B. H. D. Buchloh *Introduction*, w: *Langage et modernité*, Villeurbanne 1991, s. 24.

¹³ A. K. Olszewski *Nowa forma w architekturze polskiej, 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław 1967.

jest sztuka XX wieku do lat osiemdziesiątych. Dla Wiesława Juszcza – na przykład – modernistyczne malarstwo charakteryzowało jeszcze bardzo silne znamię naturalistyczne (malarstwo J. Malczewskiego, J. Stanisławskiego, L. Wyczółkowskiego i in.), poprzedzając fazę wczesnoekspresjonistyczną, której najbardziej typowymi twórcami byli młody Wojciech Weiss i Witold Wojtkiewicz.¹⁴

Inaczej widział zagadnienie modernizmu Mieczysław Porębski.¹⁵ Według niego modernizm przełomu wieków jest jednym z wielu modernizmów, które powracały okresowo od czasów starożytnych w sztuce zachodnioeuropejskiej, tworząc alternatywę dla okresów klasycystycznych. Modernizm wypływał bowiem – według koncepcji Porębskiego – zawsze z chęci odnowienia skostniałego języka artystycznego. Prowokowała jego rozwój, tak jak w drugiej połowie XVII wieku na Akademii Paryskiej, pokoleniowa walka między zapatrzonymi w przeszłość „starożytnikami” a „nowoczesnymi” (*les modernes*), dla których otaczająca ich współczesność była bardziej interesująca niż wywodzące się z antyku rygorystyczne kanony.

W takim jednak ujęciu modernizm końca XIX wieku i pierwszych lat wieku XX uznać by należało za zjawisko nie jednorazowe, ale za charakterystyczną, powracającą cyklicznie prawidłowość artystycznego i nie tylko artystycznego rozwoju całej naszej śródziemnomorsko-europejskiej cywilizacji¹⁶

– pisał w *Ikonosferze* Porębski.

Jednak również i według cytowanego autora po modernizmie przełomu wieków przychodzi rychło sztuka awangardowa (fowizm, kubizm, futurizm, itp.), a więc także i on używał tego terminu inaczej niż zagraniczni badacze, dla których awangarda była jednym z charakterystycznych przejawów modernizmu.

Tę paradoksalną sytuację skrajnej wieloznaczności pary pojęć modernizm/postmodernizm dostrzegają coraz wyraźniej sami autorzy tych sprzecznych definicji. Welsh rozgranicza nowożytny modernizm od „modernizmu XX wieku (ruchu awangardowego)”.¹⁷ Pisz:

¹⁴ W. Juszcza *Młody Weiss*, Warszawa 1979 i tenże: *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965.

¹⁵ M. Porębski *Modernizm i modernizmy*, w: *Sztuka około 1900*, Warszawa 1969, s. 39–47.

¹⁶ M. Porębski *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 235.

¹⁷ W. Welsh *Nach welcher...*, s. 257.

Postmodernizm występuje z pewnością po takim modernizmie, który zwykle i lepiej określić nowożytnością (*Neuzeit*). Odrzucił on naukowe projekty opanowania natury prowadzące do powszechnego szczęścia. Przeciwnie, tożsamy jest on z modernizmem XX wieku – w każdym razie z wybijającymi się innowacjami w wiodących sektorach wiedzy i sztuki. Dlatego też sądzę, że postmodernizm jest wprawdzie postnowożytny, ale nie w pierwotnym znaczeniu tego słowa postnowoczesny.¹⁸

Krytyka postmodernizmu

Co więcej, pośród badaczy postmodernizmu narasta ostatnio jego krytyka, a zarazem pojawia się postulat powrotu do ideałów modernistycznych. W zbiorze artykułów o symptomatycznym tytule *Nach der Postmoderne (Po postmodernizmie)* redaktor tomu Andreas Steffens rzuca hasło powrotu do świata – *Rückker zur Welt*.¹⁹ We współczesnej rzeczywistości – według Steffensa – jednostka ludzka czuje się wyobcowana. *Narkotyczny postmodernizm* – tak brzmi tytuł innego artykułu tego tomu autorstwa Ulricha Sonnemanna²⁰ – pogłębia owo uczucie zagubienia w świecie – *Weltlosigkeit*. Postmodernizm poprzez sztuczne dzielenie historii na epoki (*Pseudoepochalisierung*) oraz skrajny nominalizm, staje się czymś w rodzaju współczesnej gnozy, odrywającej człowieka od rzeczywistości. Pozbycie się wyobcowania może dokonać się jedynie poprzez „kulturę”, która przyniesie osobie powrót do świata z narkotycznego snu postmodernistycznego oraz poprzez – jak pisze Steffens – „konieczność odnowy nowożytnego podstawowego impulsu”.²¹ Po postmodernizmie powinna nastąpić więc nowa faza supermodernistyczna – *Hochmoderne*. „Neoromantyczny protest nowego społecznego ruchu jest radykalnie »modernistyczny«” – pisze Claus Offe w artykule *Die Utopie der Null-Option*.²²

Pierwsza faza modernizmu w sztuce?

Jeżeli przyjmiemy tezę Lyotarda, że początki modernizmu przypadają na połowę XVII wieku, to w zakresie sztuk plastycznych i architektury również rozpoczyna się wtedy kształtowa-

¹⁸ Tamże.

¹⁹ A. Steffens *Rückker zur Welt*, w: *Nach der Postmoderne*, hrsg: A. Steffens, Düsseldorf 1992, s. 319–345.

²⁰ U. Sonnemann *Die narkotische Postmoderne*, w: *Nach der Postmoderne*, s. 131–141.

²¹ A. Steffens *Rückker zur Welt*, s. 334.

²² C. Offe *Die Utopie der Null-Option. Modernität und Modernisierung als politische Gütekriterien*, w: *Moderne oder*, s. 159.

nie nowoczesnego ruchu artystycznego z jego handlem, galeriami, akademiami i salonami artystycznymi. Wiek później pojawia się krytyka artystyczna, historia sztuki i estetyka.

Niemniej jednak struktura akademicko-salonowa sztuki przeżywała coraz silniejszy kryzys od połowy XIX stulecia wraz z pojawieniem się sztuki niezależnej i jej nowych instytucji, takich jak Salon Odrzuconych, Salon Niezależnych lub pod koniec wieku stowarzyszeń secesjonistycznych. Należałoby zadać pytanie, czy wraz z tym kryzysem instytucjonalnym sztuki nie zamknęła się jakaś faza także artystyczna, zawierająca się między realizmem Caravaggia i Holendrów a realizmem Courbeta, między barokiem Rubensa a barokowym romantyzmem Delacroixa, między klasycyzmem Poussina i jego kontynuatorów na Akademii Paryskiej a Ingresem i pompierami dziewiętnastowiecznymi, czy wreszcie między architekturą późnobarokową i klasycyzmem barokowym stylu Ludwika XIV a późnym eklektyzmem w architekturze XIX wieku.

Modernizm impresjonistyczny i postimpresjonistyczny

Czymś radykalnie nowym (o ile w ogóle może powstać w sztuce coś absolutnie nowego) był dopiero impresjonizm, który – odrzucając akademickie konwencjonalne schematy i wzory historyczne – zwrócił się do rzeczywistości przez „pryzmat subiektywnego temperamentu artysty”. Impresjonizm jako pierwszy dążył do Nietzscheańskiego „przewartościowania wszystkich wartości” i wyznaczenia własnych reguł. Widzenie w nim początków modernizmu XX wieku nie jest zresztą niczym specjalnie odkrywczym, niemniej ostatnio badacze sztuki dopatrywali się w malarstwie i rzeźbie impresjonistycznej elementów tradycjonalistycznych, analogicznych do panującego w XIX wieku historyzmu, jakby zapominając o modernistycznym aspekcie tego kierunku.

Dla dalszego rozwoju modernizmu europejskiego istotne były w impresjonizmie dwa elementy. Pierwszym było pionierskie wykorzystanie w malarstwie nowych mediów, które później przekształciły radykalnie sztukę XX wieku. W wypadku impresjonizmu po raz pierwszy dzieło malarskie oparło się na estetyce fotografii migawkowej – przykładów na to dostarczają prace Edgara Degasa.

Drugim elementem prekursorskim w impresjonizmie w stosunku do

sztuki XX wieku – który należałoby podkreślić – jest to, co można nazwać efektem mgły, charakterystycznym zwłaszcza dla obrazów Clauda Moneta, począwszy od lat osiemdziesiątych XIX stulecia. Obrazy impresjonistyczne po raz pierwszy świadomie (gdyż zjawisko to występowało już wcześniej sporadycznie, np. w twórczości Williama Turnera) przyniosły kryzys dominacji przedmiotu w obrazie – przysłonięcie go jakby mgłą. Dopiero dłuższa percepcja powierzchni obrazowej rekonstruuje z tej barwnej mgły przedmiot, który jednak już nie jest tym samym przedmiotem, co na obrazach przedimpresjonistycznych. Temat i przedmiot, począwszy od impresjonizmu, tworzą subiektywny i autonomiczny świat wizji artystycznej.

Progresywne malarstwo lat 1885–1905 zdominowały kierunki postimpresjonistyczne na podobnej zasadzie, jak sztukę lat osiemdziesiątych XX wieku – postmodernizm. Z postimpresjonizmu wyłonił się symbolizm i neotradycjonalizm (program Maurice’a Denisa i nabistów) przełomu wieków oraz secesjonizm, zwłaszcza w malarstwie środkowoeuropejskim, a później wczesna awangarda: fowizm, ekspresjonizm, kubizm, orfizm, futurizm. Cechował ją ideologiczny synkretyzm, swoista gnoza, którą tworzyła mieszanina mistycyzmu i dekadentyzmu, anarchizmu i nihilizmu, eskapizmu i maszynizmu. Van Gogh, Gauguin i Cézanne stali się kapłanami tej nowej artystycznej religii. Rewolucji artystycznej w sztukach plastycznych towarzyszyły radykalne przemiany w architekturze i wzornictwie przemysłowym, odrzucające historyzm na rzecz tzw. wczesnego modernizmu secesyjnego i protofunkcjonalistycznego.

Kryzys przedmiotu w sztuce lat 1910–1913

Tymczasem, w sztuce lat 1910–1913 powraca opisany powyżej w malarstwie impresjonistycznym „efekt mgły”, z jednej strony w semi-abstrakcyjnych pracach Kandinsky’ego, z drugiej w kubizmie analitycznym Picassa i Braque’a. Kandinsky maluje wtedy serię obrazów pozornie abstrakcyjnych, w których także po dłuższej percepcji odkrywamy przedmioty i sceny. Uniezależnienie się koloru od konturu w tych kompozycjach, które utrudnia ich czytelność przedmiotową, współczesna historia sztuki interpretuje jako malarski odpowiednik teorii aury, przejętej przez Kandinsky’ego z teozofii Rudolfa Steinera. Podobny „efekt mgły” – choć osiągnięty innymi środkami – występuje w pracach Picassa i Braque’a z tego samego okresu. Przy

pobieżnym oglądzie dzieł kubistycznych fazy analitycznej dostrzegamy wyłącznie abstrakcyjny układ linii i płaszczyzn. Dopiero później wyłaniają się przedmioty, które cechuje szczególnie deformacja, odpowiadająca ówczesnym spekulacjom nad przestrzenią czterowymiarową w malarstwie – spekulacjom, którym artyści i poeci nadali charakter w większym stopniu mistyczno-hermetyczny niż naukowy. Jednak dopiero w roku 1913 przedmiot odtwarzany w malarstwie został odrzucony i zastąpiony bądź czystym malarstwem abstrakcyjnym, tak jak w twórczości Kandinsky'ego, Kupki, Delaunaya i później u Malewicza (*Czarny kwadrat na białym tle*) i Pietta Mondriana, bądź przedmiotem rzeczywistym w kolażu kubistycznym fazy syntetycznej.

Rok 1913 – pierwsze *ready-mades* Marcela Duchampa – zapoczątkuje ruch antymalarski w sztuce, przynoszący radykalne zerwanie z tradycyjnym obrazem i zastąpienie go sztuką przedmiotu. Antysztuka, opierająca się na prowokacji artystycznej, rozwinęła się w dadaizm, który jednak w latach dwudziestych, trzydziestych, a także po II wojnie światowej, zastąpiły poszukiwania, a później realizacje, nowoczesnego stylu XX wieku w oparciu o architekturę i wzornictwo funkcjonalistyczne, współdziałające z geometrycznym, a później chromatycznym, abstrakcjonizmem lub figuracją postkubistyczną (Fernand Léger, muralizm meksykański: Rivera, Orozco, Siqueiros i in.) rozumianymi jako nowoczesne monumentalne malarstwo dekoracyjne.

Modernizm i postmodernizm po 1960 roku

Nowa faza modernizmu XX wieku następuje z końcem lat pięćdziesiątych i trwa do końca lat siedemdziesiątych. Opierając się na dadaistycznych doświadczeniach antyartystycznych (neodadaizm francuski) i prowadząc dialog z masową cywilizacją konsumpcyjną (pop-art angielski i amerykański), awangarda tych lat w sposób radykalny zancgowała nie tylko status obrazu, ale samą definicję sztuki w konceptualizmie i pokrewnych mu kierunkach. Jej głównymi cechami było wykorzystanie nowych, nieartystycznych materiałów (pop-art, minimal-art), posługiwanie się „przedmiotami gotowymi” (od *assemblage'u* po instalacje), wprowadzenie ruchu i akcji do działań plastycznych (*happening*, *body art*, *performance*),

posługiwanie się nowoczesną technologią (sztuka komputerowa i video-art).

Lata osiemdziesiąte przynoszą przesyt działaniami awangardowymi oraz potrzebę powrotu do wartości malarskich. Zapowiedziana wcześniejszym malarstwem nowofiguratywnym ekspresja koloru i malarstwo tematyczne powraca w niemieckim „nowym dzikim malarstwie” i we włoskiej transawangardzie. Malarstwo to odpowiada nawrotowi w architekturze do tradycyjnych wartości takich jak forma, ornament i porządek architektoniczny – kolumny, belkowania, arkady, łuki itp. Obie te tendencje – malarską i architektoniczną, powiązано ze zjawiskiem postmodernizmu, chociaż w rzeczywistości można byłoby je nazwać trafniej postkonceptualizmem w malarstwie lub postfunkcjonalizmem w architekturze. Sztuka lat osiemdziesiątych bowiem pozostawała nadal w kanonie modernistycznym, mimo że poszerzyła go o nowe elementy i nową pluralistyczną ideologię artystyczną.

Zasługą lat siedemdziesiątych, a zwłaszcza osiemdziesiątych, jest zwrócenie uwagi na – odrzuconą przez styl międzynarodowy – tradycję secesji i historyzmu dziewiętnastowiecznego, wzrost zainteresowania akademizmem dziewiętnastowiecznym, symbolizmem i dekadentyzmem, zwrócenie uwagi na rolę środowisk prowincjonalnych i sztukę regionalistyczną: na sztukę i literaturę latynoską i środkowoeuropejską – z Wiedniem przełomu wieków i Berlinem okresu ekspresjonistycznego i postekspresjonistycznego. Wtedy właśnie przezwyciężono liniowy model postępu artystycznego, opartego na zasadzie bezwzględnej innowacji i transgresji artystycznej i zastąpiono go modelem pluralistycznym i synkretyzmem estetyczno-ideologicznym. Postmodernizm przeobraził się jednak dość szybko w coś w rodzaju nowoczesnego manieryzmu. Upowszechniany w popularnych mediach stał się on stylem nowego establishmentu.

Modernizm sztuki końca XX wieku

Lata dziewięćdziesiąte przynoszą zjawiska będące rodzajem reakcji na pustkę i łatwość postmodernistycznej konwencji. W architekturze dekonstruktywizm odrzucił stylizację na rzecz czegoś w rodzaju twórczego chaosu. W plastyce nastąpił renesans form przestrzennych, w których sięgnięto do prostych obiektów codzien-

nego lub naturalnego otoczenia – jakby nawrót *ars povera* – sztuki ubogiej, konfrontowanej z obrazami emitowanymi przy pomocy nowoczesnych technologii elektronicznych. Artyści w swoich pracach odnoszą się do podstawowych wartości, takich jak natura, człowiek i jego otoczenie. Przekazują w swoich kompozycjach subiektywne doznania psychiczne i fizyczne.

Na przykład komisarz *IX Documentów* w Kassel w 1992 roku, Jan Hoet, podkreślając w swoich wypowiedziach „kreatywną rolę chaosu”²³, szaleństwa i przekroczenia (*Etwas ver-rückt*) wykraczał poza intelektualno-konceptualne założenia postmodernizmu. Współczesna sztuka początków lat dziewięćdziesiątych „zwraca się ku temu co cielesne, fizyczne, a-konceptualne”, ukazując „absolutną banalność, nawet trywialność życia”²⁴, cechy, które wystąpiły w wielu realizacjach tej prezentacji – m. in. w pracach Ulricha Meistersa, Charlesa Raya, Ilyi Kabakova, Wima Delvoye, Jean-Michela Othoniela, Zoc Leonard.

Innym przykładem powrotu do podstawowych, modernistycznych kategorii w sztuce jest popularność u młodych artystów krakowskich sztuki instalacji artystycznej. Poprzez proste układy trywialnych elementów w banalnym otoczeniu, takim artystom jak Piotr Jaros, Krzysztof Klimek, Filip Konieczny, Czesław Minkus, Grzegorz Sztwiertnia lub Marta Deskur, udało się stworzyć przekaz wizualny o bardzo sugestywnym, emocjonalnym ładunku.

Artyści lat dziewięćdziesiątych w malarstwie, rzeźbie i instalacjach, poprzez przedmiot wyprodukowany i odrzucony lub obiekt naturalny, starają się przekazać swój temperament, swoje emocje i doznania. Sztuka powraca zatem do swoich źródeł modernistycznych. Artystyczny koniec wieku XX nawiązuje – mimo różnic w technice przekazu – do sztuki końca wieku XIX i do szerokiej tradycji dokonania awangardowych mijającego stulecia.

²³ A. Hasse *Verlust oder Vision. Dem Seiltänzer nur zusehen oder ihn begleiten?*, w: *Die Documenta als Kunstwerk*. „Kunstforum” 1992 nr 119, s. 87.

²⁴ Tamże, s. 90.