

Teksty Drugie 1996, 2-3 , s. 163-172



Czy awangarda jest wzniosła?

Tomasz Gryglewicz

b) Wykorzystanie przez Iwanowa początku kompozycji cyklicznej jako poetyckiego ekwiwalentu idei wzniosłości i zbiorowości na pierwszy rzut oka wydaje się wyróżniającą cechą jego liryki, lecz ostateczna konkluzja wymagałaby szerokiej analizy porównawczej funkcji jaką pełni cykliczność u innych poetów. Forma cyklu lirycznego jako taka niekoniecznie musi być związana z ideą wzniosłości i duchowej wspólnoty.

c) Fakty te dotyczą podkreślanej wcześniej intertekstualności lub stylizacji na antyczność w liryce Iwanowa. Stylizacja ta ma wyrazić ideę wzniosłości realizującej się zarówno ponad indywidualną oryginalnością i odrębnością, jak i ponad kulturową unifikacją. Lecz i tu przyjdzie przeprowadzić jeszcze szeroką analizę porównawczą funkcji intertekstualności i stylizacji u innych poetów, aby wyodrębnić specyficzne elementy „semantyki antycznej stylizacji” i jej związku z problematyką wzniosłości u Iwanowa.

Jednym słowem, niniejszy artykuł jest niczym więcej, jak pierwszym i wyłącznie rozpoznawczym szkicem, poprzedzającym gruntowniejszą historię wzniosłości w literaturze rosyjskiej.

Rolf Fieguth

tłum. Agnieszka Korniejenko

Czy awangarda jest wzniosła?

Do podstawowych pojęć nowoczesnej estetyki zalicza się kategorię wzniosłości, która pojawiła się, jak większość idei europejskiej cywilizacji, w starożytności grecko-rzymskiej. Przykładem jest traktat Pseudo-Longinosa *Peri hypsos* z I w. n. e. o wzniosłym stylu w retoryce, przetłumaczony przez Tadeusza Sinkę i zamieszczony w znanej lekturze akademickiej *Trzy poetyki klasyczne* (o czym traktuje tekst prof. Mieczysława Porębskiego w niniejszym numerze).

Problem wzniosłości, który powrócił w drugiej poł. XVII w. w związku z francuskim tłumaczeniem Pseudo-Longinosa, nabrał aktualności w XVIII w. w obrębie preromantycznej estetyki angielskiej. Dla Edmunda Burke'a wzniosłość jest przeciwstawna pięknu, przejawiającemu się w proporcjonalności, stosowności (*decorum*) i doskonałości. Piękne przedmioty są małe, gładkie, delikatne, wdzięczne

i wytworne. Jeżeli piękno budzi poczucie przyjemności to kontrastująca z nim wzniosłość wywołuje wrażenie przykrości, trwogi, tajemniczości, mocy i nieskończoności. Obiekty wzniosłe, do których zaliczają się wytwory zarówno natury, jak i człowieka, m. in. dzieła sztuki i architektury, cechuje ogrom, przepych, wielobarwność, ale równocześnie — kiedy indziej — surowość i dostojeństwo.

Brzmiąca dzisiaj dość naiwnie teoria Burke'a stanowi podstawę dla dalszych coraz to bardziej wyrafinowanych i hermetycznych definicji (od Kanta poprzez romantyzm i neoromantyzm do modernizmu i postmodernizmu), które w gruncie rzeczy są rozwinięciem jego prostego i rudymentalnego rozgraniczenia proporcjonalności i harmonii od monumentalizmu i ekspresji. A w istocie przeciwstawienie piękna i wzniosłości dawno straciło swój antynomiczny sens, gdyż wzniosłość traktowana jest co najmniej od czasów romantyzmu jako szczególna odmiana piękna, tak jak to zresztą przedstawił prof. Władysław Tatarkiewicz w swoich *Dziejach sześciu pojęć*.

Aktualną modę na problematykę wzniosłości zapoczątkował Jean-François Lyotard, popularnym esejem *Wzniosłość a awangarda*. Punktem wyjścia dla Lyotarda jest jego bardzo arbitralna interpretacja teorii Immanuela Kanta. Dlatego arbitralna, że Lyotard kładzie szczególny nacisk prawie wyłącznie na jedną z tez Kanta, mianowicie na twierdzenie, że odczucie wzniosłości wywołują „negatywne przedstawienia” niefiguratywne, zdolne jedynie ilustrować pojęcia abstrakcyjne, na przykład wyobrażenie nieskończoności. Takie odczytanie teorii Kanta prowadzi Lyotarda do konkluzji o wzniosłym charakterze dwudziestowiecznej sztuki abstrakcyjnej, materializującej niejako Kantowską teorię. Przykładami, które podaje Lyotard są: *Białe na białym* Malewicza, *minimal art* oraz malarstwo Barnettta Newmana, czołowego przedstawiciela nowojorskiego abstrakcjonizmu — najpierw chromatycznego, a później pomalarskiego. Newman, któremu Lyotard poświęcił osobny esej, był autorem znacznych rozmiarów obrazu zatytułowanego właśnie *Vir Heroicus Sublimis* oraz napisanego w 1948 r. artykułu *The Sublime Now* („Wzniosłość teraz”).

Obok sztuki *stricto* nieprzedstawiającej, także cała sztuka awangardowa — według Lyotarda — jest wzniosła, gdyż takie jej cechy, jak bezforemność lub wzbudzenie u odbiorcy negatywnych wrażeń — odrazy lub strachu zbliżają ją, jak sądzi, do Kantowskiej idei wzniosłości, która prokuruje percepcjowi współwystępujące odczucia

przyjemności i bólu w odróżnieniu od piękna, przynoszącego widzowi jednoznacznie pozytywną satysfakcję estetyczną.

W swojej analizie uruchamia ona oczywiście skomplikowaną pojęciowo i frazeologicznie argumentację, której nie będę szerzej prezentować, odsyłając czytelnika do jego tekstów. Zadanie, które sobie postawiłem w niniejszym krótkim artykule, jest bowiem czymś w rodzaju przetestowania z punktu widzenia historii sztuki jego głównych tez. Z lektury tych artykułów wyniosłem bowiem wrażenie, że twierdzenie o wzniosłym charakterze formacji awangardowej w sztukach wizualnych jest mocno przesadzone. Jest rzeczą przecież znaną, że język pewnych tendencji awangardy, przede wszystkim tych, które określamy jako anty-sztukę lub nurt destrukcyjny — zalicza się do nich również przykład Lyotarda: *arte povera* — programowo wyzbyty jest wszelkich pierwiastków wzniosłości, włączając w obręb dzieła sztuki elementy banalne, trywialne, a nawet wulgarne. Posługiwanie się tzw. stylem niskim wielu badaczy kultury uznało za jedną z głównych cech sztuki XX wieku.

Lekturze tekstu Lyotarda towarzyszy wrażenie, że przedstawiona dość wybiórcza interpretacja Kanta pozbawiona jest kontekstu historycznego. Studiując *Krytykę władzy sądzienia* nie natrafiłem na przykład na bezpośredni związek między wzniosłością a przedstawieniami czasu w dziele sztuki. Natomiast dla Lyotarda struktura czasowa dzieła modernistycznego, nastawionego na teraźniejszość, na „chwile”, ma świadczyć o wzniosłości. Zresztą Kant, analizując pojęcie wzniosłości w duchu preromantycznym, odnosił je przede wszystkim do budzących uczucie fascynacji i lęku zjawisk przyrody, takich jak rozszalały podczas burzy ocean lub przytłaczające swoim ogromem góry. Nie rozwodzi się natomiast szerzej nad zjawiskami artystycznymi.

Jedną z konsekwencji Kantowskiej estetyki wzniosłości, a później jej rozwinięcia w *stricte* romantycznej filozofii i estetyce, był panteistyczny kult natury, stymulujący na gruncie sztuk plastycznych rozwój malarstwa pejzażowego (najbardziej typowymi przykładami jest malarstwo niemieckiego romantyka Caspara Davida Friedricha z jednej strony, i Anglika Williama Turnera z drugiej). Po okresie realizmu i impresjonizmu wzniosłość powróciła w pejzażu symbolicznym przełomu wieku XIX i XX. Należy podkreślić, że zarówno romantyzm jak i symbolizm traktowały wzniosłość jako kategorię estetyczną, czy wprost jako odmianę piękna, a nie, jak w pierwotnym ujęciu, trop re-

toryczny. Takie elementy estetyki romantycznej, jak malowniczość, ekspresyjność, fantastyczność stały się pojęciami pokrewnymi, a nawet synonimicznymi dla wzniosłości.

Romantyczna jej definicja, zainicjowana przez Burke'a i Kanta, trwa dalej w kulturze wieku XX, lecz raczej w obrębie ariergardy artystycznej lub w ramach kultury masowej i popularnej niż w samej awangardzie. Wytropić ją można w monumentalnej architekturze lub rzeźbie pomnikowej, które ze swojej natury predestynowane są do wzniosłego oddziaływania, choćby swoją skalą, jak starożytne piramidy. Współczesne wieżowce mogą być odbierane właśnie w ten sposób. Przypomnijmy również, że Kant twierdząc, iż wyrażające się poprzez formę piękno musi mieć charakter bezinteresowny, zapowiadał modernistyczną i awangardową teorię autonomii dzieła sztuki. Natomiast uczucie wzniosłości, które wzbudza w człowieku „potęga” natury, działa — jak pisał w *Krytyce władzy sądzienia* — dla „celów praktycznego rozumu”¹, a więc wykazuje jednak pewnego rodzaju interesowność.

Wszystkie dwudziestowieczne koncepcje podporządkowujące sztukę celom pozaartystycznym, a w szczególności polityce, chętnie sięgały po efekt wzniosłości, unaoczniając potęgę władzy. Najbardziej skrajnym przypadkiem w tym względzie był hitlerowski *nazistil* lub stalinowski socrealizm. Niemniej jednak występująca w sztuce propagandowej wzniosłość nie ma nic wspólnego z teorią Kanta. Jest raczej stosowana w pierwotnym jej rozumieniu jako figura stylistyczna, jak u Pseudo-Longinosa i jego tłumacza Boileau, niż kategoria estetyczna.

Retoryczny styl wzniosły, który bardzo trafnie określił Tadeusz Sinko jako „górnny”, najczęściej sięga po patetyczne środki wyrazowe. Obok sztuki państwowej patos cechuje również niektóre dzieła nurtu protoekspresjonistycznego i ekspresjonistycznego. Przykładem jest malarstwo Edwarda Muncha ze sztandarowym jego dziełem pt. *Krzyk*. Znany tekst Stanisława Przybyszewskiego z „*Życia*”, analizujący twórczość Muncha, akcentował w niej właśnie wszystkie elementy wzniosło-patetyczne. Przybyszewski, manieryczno-wzniosłym językiem, opisywał dramat człowieka na tle otaczającej go przyrody. Występujący w literaturze i sztuce skandynawskiej neoromantyczny problem konfliktu twórczej i genialnej jednostki z mieszczańskim

¹ I. Kant *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 168.

społeczeństwem, oraz będący jego konsekwencją postulat powrotu do natury, rozwinął się szerzej w niemieckiej kulturze przełomu wieku XIX i XX, skąd został transplantowany przez Przybyszewskiego na grunt rodzimy.

Bardziej naturalistycznym i anegdotycznym od *Krzyku*, ale za to typowym dla niemieckiego symbolizmu jest obraz *Wiosenna burza* (1899) Ludwiga von Hofmanna, członka Secesji Berlińskiej. Jest to kompozycja dla współczesnego odbiorcy dość zabawna, chociaż kiedy powstawała traktowano ją całkiem serio. Widzimy na jej przykładzie, jak krótka jest droga od wzniosłości do śmieszności. Trójka obejmujących się młodych ludzi obserwuje wiosenny sztorm — rozebrany mężczyzna i dwie na wpół obnażone dziewczyny. Scena wyraża więc patos wyłamującego się z norm mieszczańskiej moralności człowieka, który przeżywa rodzaj ekstazy w kontakcie z rozszalałymi żywiołami.

Patos wiosennego odrodzenia natury symbolizował na progu wieku XX odrodzenie się nowej sztuki. Była to naczelna idea Secesji Wiedeńskiej i wydawanego przez nią czasopisma „Ver Sacrum” („Święta wiosna”). Obrazy Kolomana Mosera lub Gustawa Klimta (np. jego kompozycje ścienne *Beethovenfries* z budynku Secesji lub *Oczekiwanie* i *Spełnienie* z brukselskiego Palais Stoclet), mimo że operowały nowoczesną formą, były wzniosłe poprzez patetyczny gest, wzorowany na rozwijającym się wówczas nowoczesnym, eksperymentalnym tańcu Isadory Duncan, Ruth Saint-Denis i innych.

Patetyczny gest przedstawianych postaci wykorzystywał Ferdinand Hodler, uważany przez Fritza Burgera w książce *Hodler und Cézanne* za artystę posługującego się typowo niemiecką twardą formą i wzniosłym stylem². W rozprawie Burgera pojawiły się, podobnie zresztą jak w realizacjach Hodlera po 1900 r., treści nacjonalistyczne. Analizując niemiecki patos powoływano się w czasach secesji na wzniosły styl Richarda Wagnera i na dzieła Friedricha Nietzschego. Richard Hamann i Jost Hermand w książce o stylu około r. 1900 określili tę, zainicjowaną wagneryzmem i nietzscheanizmem, tendencję, łączącą nacjonalistyczne treści z patetyczną formą w niemieckim i austriackim malarstwie (Fritz Erler, Albin Egger-Lienz), rzeźbie (Hugo Lederer, Georg Kolbe) i architekturze (Peter Behrens, Fritz Schumacher), bardzo trafnym terminem Monumentalkunst — Sztuka

² F. Burger *Cézanne und Hodler*, München 1920 (4 wyd.).

monumentalna³. Podobnie wzniosły monumentalizm odnajdujemy w dążeniach do stworzenia polskiej sztuki narodowej w okresie Młodej Polski. Rolę inicjatora odegrał Stanisław Wyspiański. Nietzsche patronował również rodzącej się awangardzie, zwłaszcza kiedy mówił o sztuce dionizyjskiej (pisał o tym przed laty Michał Głowiński w *Masce Dionizosa*). Utwory Nietzschego recytowali w swoim atelier przy Berliner Straße w Dreźnie członkowie grupy Brücke: Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel i Karl Schmidt-Rottluff. Po przeniesieniu się do Berlina także i w ich obrazach powróciła neoromantyczna idea ucieczki od cywilizacji na łono dziewiczej natury, w obsesyjnie powtarzającym się temacie kąpiących się nagich postaci. Innym, na swój sposób wzniosłym, motywem było apokaliptyczne miasto (nazwa serii obrazów Ludwiga Meidnera), z tym, że raczej ukazywały one to, co można byłoby określić patosem destrukcji. Motyw ulicy berlińskiej i prostytutek z kompozycji Kirchnera jest dobrym przykładem na dwuznaczny związek wzniosłości i dekadencji. Jeżeli bowiem w architekturze lub rzeźbie ekspresjonistycznej, której trafnym przykładem jest *Kłęcząca* Wilhelma Lehmbrucka, nie mówiąc już o poezji, literaturze, teatrze i filmie, spotykamy często wzniosłą stylistykę i patos jako środek wyrazu — jedno z efemerycznych czasopism ekspresjonistycznych nazywało się „Das Pathos” — to właśnie w malarstwie ekspresjonistycznym, pochodzącym zwłaszcza z okresu sprzed I wojny światowej, spotykamy stosunkowo mało śladów wzniosłości i patetyczności. W zamieszczanych w berlińskim „Sturmie” recenzjach z wystaw ekspresjonistów podkreślano raczej ich odchodzenie od modelu malarstwa naturalistycznego i anegdotycznego w stronę problematyki czysto formalnej, inspirowanej międzynarodową awangardą — fowizmem, kubizmem i futuryzmem. Obok środowiska berlińskiego, drugim ważnym ośrodkiem ekspresjonizmu niemieckiego było Monachium, gdzie działała grupa Neue Künstlervereinigung i Der Blaue Reiter. Kontynuacja neoromantycznych koncepcji łączenia wzniosłości z kultem natury uchwytana jest w pracach przedstawiających zwierzęta Franza Marca lub w nawiązaniu do górskiego folkloru w obrazach na szkle Gabrieli Münter. Najsilniejszą jednak osobowością w tym środowisku był Wassily Kandinsky, twórca malarstwa abstrakcyjnego. Na jego przykładzie może-

³ R. Hamann, J. Hermand *Stilkunst um 1900*, München 1977.

my sprawdzić tezę Lyotarda o wzniosłym charakterze malarstwa niefiguratywnego.

Kiedy mówimy o odbiorze dzieła sztuki, musimy się liczyć zawsze z subiektywnością osądu. Jeżeli rozprawa *Über das Geistige in der Kunst* Kandinsky'ego z 1912 r., która jest — jak to wykazał Sixten Ringbom⁴ — rodzajem traktatu teozoficznego, porusza bardzo wzniosłe i patetyczne tony, to jego malarstwo abstrakcyjne nie budzi żadnych podniosłych emocji ani egzaltacji. Obrazy z lat 1909–1914 — nie wszystkie one są zresztą w pełni nieprzedstawiające — cechuje prawie doskonała harmonia i równowaga kolorystyczna. Ich odbiór przynosi głęboką satysfakcję estetyczną. Nie ma mowy o „negatywnych” odczuciach, o których mówi za Kantem Lyotard. Wydaje się zatem, że idea wzniosłości jest literacką koncepcją, którą trudno odnaleźć w praktyce czysto malarskiej.

Poczucie równowagi, harmonii i piękna — oczywiście nie w klasycznym rozumieniu tego terminu, lecz w nowoczesnym pojmowaniu — jest cechą kompozycji wszystkich pierwszych wielkich abstrakcjonistów, obok Kandinsky'ego również Pieta Mondriana i Kazimierza Malewicza. Chociaż intelektualno-teoretyczną podstawą ich twórczości był swoisty mistyczny synkretyzm, o którym pisał wspomniany powyżej Ringbom, a w polskiej literaturze fachowej Piotr Piotrowski⁵, a więc pewnego rodzaju tradycja romantyczna, to w praktyce malarskiej realizowali oni program autonomii malarstwa. Zupełnie inaczej odbieram więc ich obrazy niż Lyotard, dla którego są one przykładami na domniemaną awangardową wzniosłość. Przyczyna tej rozbieżności tkwi według mnie w tym, że wzniosłość daje się odczytać w malarstwie jedynie poprzez temat. Każda kompozycja nieprzedstawiająca, niekiedy wbrew intencji artysty, pragnącego przełamać obowiązującą w danym czasie normę estetyczną, prędzej czy później odbierana jest jako płaszczyzna dekoracyjna. Służy więc kontemplacji, a więc pięknu w Kantowskim rozumieniu.

Wyznaczona przez Burke'a jeszcze w XVII w. antynomia piękna i wzniosłości nie opiera się na powszechnie uznanych przeciwieństwach. Antonimem piękna jest brzydota. Natomiast dla pojęcia wzniosłości, lub według Sinki „górnosci”, musieliśmy utworzyć

⁴ S. Ringbom *Kandinsky und das Okkulte*, w: *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914*, München 1982, s. 85-101.

⁵ P. Piotrowski *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Poznań 1985, a szczególnie rozdział *Teorie transcendencji formy*, s. 58-90.

antynomiczny neologizm — coś w rodzaju „upadłości” lub „dolności”. Dla stylu „wysokiego” przeciwstawnym jest przecież styl „niski”: Bachtinowski „materialno-cielesny dół”, a więc groteska. To, co przesadnie wzniosłe i górnotłone, narażone jest na łatwą „degradację”, a czyli „zniżenie”. Dziewiętnastowieczne koncepcje groteski, choćby zarysowana przez Viktora Hugo we wstępie do *Cromwella*, zawsze dostrzegały jej antynomiczny związek ze wzniosłością. Bez wzniosłości nie byłoby groteski, tak jak bez poważnego utworu niemożliwa byłaby jego parodia. Wzniosłego króla parodiuje groteskowy błazen. Groteskowość staje się popularna w sztuce przełomu XIX i XX wieku, w symbolizmie i ekspresjonizmie, u Jamesa Ensora, samotnika z Ostendy, u Alfreda Kubina, członka Neue Künstlervereinigung i Der Blaue Reiter, a także w inspirowanym prozą Romana Jaworskiego malarstwie Witolda Wojtkiewicza. U tego ostatniego „poważna groteska” współistnieje z elementami pokrewnymi wzniosłości, takimi jak baśniowość i celebrialność. Jest to typowa dla dwudziestowiecznej teorii sztuki kontaminacja patosu i komizmu, wzniosłości i groteskowości, nawiązująca do pierwotnych przed-dziewiętnastowiecznych estetyk i występująca w komedii *dell'arte*, której renesans i twórcza recepcja nastąpiła w czasach modernizmu i wczesnej awangardy (różowy okres Picassa, *Pietruszka* Igora Strawińskiego, malarstwo Tadeusza Makowskiego i in.).

Ironia i groteska, a więc swoista anty-wzniosłość, szczególnie silnie zaznaczyła się dopiero w pokoleniu Marcela Duchampa (1887–1968), Kurta Schwittersa (1887–1948) i Stanisława Ignacego Witkiewicza (1885–1939), którzy, każdy na swój sposób, byli związani z ruchem dadaistycznym, o czym odnośnie Witkacego pisał Wojciech Sztaba w znakomitej książce *Gra ze sztuką*⁶.

Witkacy i Duchamp chętnie sięgali po wątki parodystyczne, aby w ten sposób zneutralizować podniosłą i nadętą stylistykę modernistyczną i wczesnoawangardową. Obok symbolizmu i młodopolszczyzny myślę m. in. o bardzo podniosłej tonacji manifestów futurystów włoskich i francuskich z Section d'Or, podjętej po wojnie przez konstruktywistów radzieckich, głoszących swoistą religię nowoczesności. Marcel Duchamp pisał w jednym z listów, że odczuwał świadomą konieczność „wprowadzania wesołości, lub przynajmniej humoru, do

⁶ W. Sztaba *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982.

tematu także poważnego”⁷. Późniejsze liczne egzegezy twórczości Duchampa na ogół pomijają jej groteskowo-parodystyczny aspekt, koncentrując się na faktycznych lub domniemanych treściach alchemiczno-kabalistycznych. Sam Lyotard również zapomina o komizmie, kiedy konfrontuje *Wielką szybę* i *Etant donnés* Duchampa z pracami Barnetta Newmana.

Natomiast na kontaminacji przeciwieństw groteskowości i wzniosłości zbudowana jest estetyka surrealistyczna. Jest to zresztą zrozumiałe, zważywszy w jakim stopniu nadrealizm opierał swoje podstawy światopoglądowe na psychoanalizie Zygmunta Freuda i jego teorii sublimacji libido w sztuce. Przykładem najbardziej reprezentatywnym, potwierdzającym współistnienie elementów wzniosłej, a nawet bombastycznej stylistyki, z elementami groteskowymi i obscenicznymi są obrazy Salvadora Dali, chociaż podobne cechy występowały u większości surrealistów, trwając dalej po drugiej wojnie światowej w tzw. realizmie fantastycznym i w malarstwie metaforycznym.

Tak samo niegeometryczny abstrakcjonizm powojenny, nawiązujący do ekspresjonizmu, zawdzięcza wiele surrealistycznej teorii zapisu automatycznego. Niemniej jednak jest dyskusyjne czy amerykański abstrakcyjny ekspresjonizm, którego przedstawicielem był właśnie Barnett Newman, to trafny przykład wzniosłości, jak chciałby tego Lyotard. Za interpretacją Lyotarda może świadczyć skłonność Amerykanów do wielkich formatów oraz ich zainteresowanie kulturą i magią indiańską, które wykazywał m. in. Jackson Pollock. Pomimo neoromantycznych treści, które znane są na podstawie teoretycznych wypowiedzi artystów i krytyków, same ich dzieła, które straciły po latach swój prowokacyjny charakter, są odbierane w kategoriach dekoracyjnych. Realizując główne założenia estetyki dwudziestego wieku, jakim jest zasada autonomii dzieła sztuki, dostarczają one satysfakcji wizualnej, którą zdefiniować można w kategoriach swoistego, nowoczesnego piękna, podobnie zresztą jak późniejszy pomalarski, „zimny” abstrakcjonizm lat 60., w tym *pop-art* i *minimal art*.

Natomiast powołujący się w znacznym zakresie na twórczość Marcela Duchampa nurt antymalarski, który rozwinął się zwłaszcza po 1960 r. „od pop-artu do sztuki konceptualnej” (używając tytułu popularnej książki Urszuli Czartoryskiej), a także akcjonizm i instalacja

⁷ M. Duchamp *Duchamp de signe. Ecrits*, Réunis et présentés par M. Sanouillet, Paris 1975, s. 235.

cjonizm lat ostatnich, wykazują — jak było to powiedziane na początku tego tekstu — skłonności do demystyfikacji i dekonstrukcji. Neoawangarda — termin Stefana Morawskiego — przejawia upodobania raczej do poetyki wulgarności lub groteskowości niż do wzniosłości, którą analizowali klasycy europejskiej estetyki.

Na koniec niniejszego artykułu pozwolę sobie na osobistą dygresję. Kiedy dwadzieścia lat temu oglądałem w Musée National d'Art Moderne 9 Biennale Paryskie, które było poświęcone zagadnieniu mediów, aby odpocząć od szczególnie zgiełkliwych manifestacji tejsze neoawangardy, poszedłem do sąsiadujących z salami ekspozycyjnymi pomieszczeń muzealnych. Tam właśnie ascetyczne kompozycje Mondriana, zbudowane na zasadzie bardzo subtelnej równowagi pionów i poziomów, zwróciły moją uwagę swoim harmonijnym pięknem.

Tomasz Gryglewicz