

ANDRZEJ TUROWSKI

NA MARGINESIE ARTYKUŁU
WOJCIECHA WŁODARCZYKA
ROK 1989 – WOKÓŁ POJĘCIA MODERNIZMU

Problematyka związana z modernizmem, która pojawiła się w Polsce około roku 1989, o czym pisze pośrednio Wojciech Włodarczyk w swoim artykule, miała dwa aspekty. Pierwszy – artystyczny, który akcentował zagadnienia modernizmu w kontekście debaty o postmodernizmie; drugi – polityczny, który w obliczu zmian ustrojowych dotyczył klęski projektów „modernizacyjnych” wytyczanych przez władzę komunistyczną (wizje przyszłości). W miejsce modernizmu społecznego częściej pisano teraz o nowym konserwatyzmie („jak być konserwatywno-liberalnym socjalistą?” – zapytywał Leszek Kołakowski). Awangardowa utopia była porównywana z utopią „nowego człowieka” w ideologii socrealistycznej. Rozumiem dobrze to stanowisko szczególnie w wypowiedziach Wojciecha Włodarczyka, ponieważ to on jeszcze w późnych latach 70. określił terminem artystów „nowoczesnych” grupę twórców, którzy nie będąc „realistami” i nie identyfikując się z tradycją awangardy („abstrakcyjni”), stanęli w roku 1956 po stronie nowoczesności, identyfikując nowoczesność z wolnością. Później Włodarczyk wskazał na historię tego myślenia, sięgając lat 30. XX wieku, nakładając się na debatę o sztuce narodowej. Była to tradycja z gruntu różna, choć gdzieś się odnosząca do modernizmu, przynajmniej takiego, o jakim pisali w roku 1959 Kazimierz Wyka i Wiesław Juszczak. Nie wiele miała ona też wspólnego z rozwijaną kiedyś przeze mnie historią awangardy (powiązaną również polemicznie z tradycją modernizmu), powstałą na gruncie konstruktywizmu. Interesująca propozycja terminologiczna Włodarczyka wymagała ścisłej kategoryzacji zjawisk artystycznych (modernizm, awangarda *versus* nowoczesność), toteż zrozumiałe jest dla mnie domaganie się przez niego precyzji terminologicznej na poziomie metateoretycznym. Na zarzuty kierowane do mnie mogę tylko odpowiedzieć, że właśnie ta swoboda, z którą posługuję się pojęciem awangardy, jest świadomym zabiegiem metodologicznym, wynikającym z całości moich poglądów. Broniąc natomiast

poglądów Piotra Piotrowskiego, mogę tylko zapewnić o jego zdecydowanym rozróżnieniu pojęcia modernizmu, które wiązał zawsze z problematyką autonomizacji sztuki (w odniesieniu do poglądów Greenberga), oraz awangardy, którą jego zdaniem charakteryzowało polityczne uwikłanie i społeczne myślenie, tak jak o awangardzie pisał Bürger. Szczególnie widoczne było to w *Dekadzie* Piotrowskiego, książce opublikowanej w roku 1991, gdzie krytyka postaw „autonomicznych” w kręgu konceptualnego modernizmu lat 70. szła w parze z opowiedzeniem się po stronie awangardy „zaangażowanej” w procesy polityczne. O tym wszystkim pisałem w znanym zapewne Włodarczykowi artykule opublikowanym w „Szumie”, a zatytułowanym *Krytyczne instrumentarium etycznej historii sztuki Piotra Piotrowskiego*.

Zagadnienie jest jednak dużo szersze, na co Włodarczyk nie zwrócił większej uwagi. Chodzi mi o zasadniczy przełom, który dokonał się w środowisku poznańskiej historii sztuki w latach 90. za sprawą młodszych historyków sztuki. Nie była to tylko zmiana pokoleniowa i światopoglądowa, raczej mieliśmy tu do czynienia z inną kontekstualizacją polityczną i nową bazą świadomościową, która pojawiła się w całej Europie po upadku muru berlińskiego i końcu pojałtańskiego podziału świata. W przeciwieństwie do tego, co się mówiło, to wówczas właśnie lewica i prawica polityczna w warunkach wolnego wyboru nabrały właściwego znaczenia, a dotychczasowe półoficjalne wspólnoty intelektualno-towarzyskie się rozpadły. W samym myśleniu o sztuce i historii sztuki widziałbym jednak w Poznaniu po roku 1989 pewną kontynuację wątków, o których pisałem, co teraz szło w parze z nową polaryzacją wyborów politycznych, które zarówno na prawicy, jak i na lewicy się zaostrzyły. Czego więc ta reorientacja dotyczyła? Zagadnienie autonomii – tak istotne w myśleniu awangardowym, aby powrócić do kategorii Włodarczyka – teraz stało się istotnym składnikiem hermeneutyki (i fenomenologii) obrazu, uprawianej z wielkim powodzeniem przez poznańskich badaczy. Problematyka samoświadomości dyscyplinarnej zaowocowała jakże dogłębnymi publikacjami na temat historii i teorii sztuki. Podobnie docieklive okazały się refleksje nad życiem artystycznym, kiedyś wynikające z semiologii, a dzisiaj prowadzące do wielu interesujących poznawczo prac, dotyczących znaczenia zjawisk kulturowych i biografii artystycznych. A wreszcie wyłaniająca się z obowiązkowych ongiś lektur Marii Janion feministyczna historia sztuki należała niewątpliwie od lat 80. do nowej poznańskiej reorientacji. Szkoda, że problemy powyższe, na pewno dyskusyjne, nie znalazły rozwinięcia.

Nie o tym wszystkim jednak chciałbym pisać. Jest to temat osobnego artykułu. W zamieszczonych w tomie „*Artium Quaestiones*” artykułach i dyskusjach podczas stanowiącej ich kanwę konferencji jubileuszowej zabrakło mi przede wszystkim głębszego spojrzenia na rolę, jaką w przełomie lat 90. w po-

znańskiej historii sztuki odegrał Piotr Piotrowski, mój przyjaciel, a zarazem naukowy polemista, który w gorącym czasie roku 1980 rozpoczął pracę w poznańskim IHS. To wówczas w trakcie solidarnościowych rozliczeń w zmitologizowanych pojęciach awangardowej autonomii i czystości towarzyszącej jej nauki dostrzegał Piotrowski niebezpieczeństwa rysujące się przed badaczem. To wówczas postawił w centrum uwagi problematykę „etycznej historii sztuki”. W czasie, gdy powszechna staje się przemoc i nietolerancja, mówił, coraz bardziej zmitologizowana nauka nie jest w stanie wyznaczyć ludzkości właściwej drogi. Trzeba zasadniczej zmiany. Podstawy naukowe tego myślenia dała książka Piotrowskiego *Artysta między rewolucją a reakcją*, napisana w roku 1993. Podkreślałem to wielokrotnie. Była to praca pytająca o przyczyny uwikłania artysty współczesnego w ideologię władzy politycznej i określająca historyczną współodpowiedzialność twórcy w kreowaniu fałszywego obrazu rzeczywistości. Wybierając, nieprzypadkowo, jako przedmiot obserwacji „tragiczną” historię awangardy rosyjskiej, Piotrowski zdawał się formułować przesłanie i ostrzeżenie własnym czasem. Podejmując próbę rekonstrukcji procesu ideologizacji czystej formy, pragnął zrozumieć artystę „żyjącego w czasie marnym” i wskazać w konsekwencji na jego moralne uwikłanie. Odtąd Piotrowski traktował sztukę jako aktywność publiczną, będącą niejako z natury działalnością etyczną i polityczną. A politykę rozumiał jako sferę demokratycznego sporu. W projekcie Piotrowskiego, określonym postawą badawczą, chodziło nie o zdeterminowane normy moralne, lecz o ujęte historycznie zachowania etyczne. Chodziło o nowy humanizm. Wynikało z tego przekonanie Piotrowskiego nie tyle o nadrzędności wyborów społecznych nad estetycznymi, ile o niezbędności świadomości, w życiu każdego artysty i historyka sztuki, wymiaru etycznego historii i sztuki. Historii dialektycznej i materialistycznej, historii pluralistycznej i sprawczej, w której sztuka i człowiek mają swoje miejsce, swoje prawa i swoją siłę. W tym właśnie dopatrywałbym się kolejnego, tym razem „po-solidarnościowego”, zwrotu w poznańskiej historii sztuki, łączącej rygor poznawczy z pluralizmem światopoglądowym, co siłą rzeczy pozbawiało środowisko poznańskich historyków sztuki oczekiwanej wcześniejszej spójności, przyjmowanej może zbyt pochopnie i na wyrost. Warto byłoby się zastanowić nad rolą Piotra Piotrowskiego w tej już zupełnie innej historii sztuki XXI wieku, która zaczęła się niemal pół wieku wcześniej.