

MALGORZATA BACIŃSKA

CASUS KICZU WE WSPÓŁCZESNYCH SZTUKACH PLASTYCZNYCH

*If you fall asleep on horseback,
The horse will stop by the rock
Art is a car. Kitsch is a horse.*

Odd Nerdrum

Artykuł stawia pytanie: „Czy istnieje sztuka post – sztuka po końcu sztuki?”, a jeśli tak, to jaki ma ona charakter. Stąd redefinicja terminu kicz i rehabilitacja tego pojęcia w odniesieniu do założeń postmodernizmu. W tekście zaproponowane zostało pojęcie „świadomego kiczowania”, którego wytwarzanie we współczesnych sztukach plastycznych jest rezultatem świadomej decyzji artysty. Celem autorki jest wykazanie złożoności kiczu, który paradoksalnie może zaświadczać o wysokiej wartości artystycznej dzisiejszych dzieł sztuki. Interpretacji i analizie pod tym kątem zostało w tekście poddane malarstwo figuratywne Lisy Yukavage i Johna Currina.

Jednym z najciekawszych obszarów badań nad kiczem jest analiza takiego kiczu, którego wytwarzanie wynika ze świadomej decyzji artysty. Chodzi więc o strategię, którą można by określić mianem zamierzonego „kiczowania”, a nie o zjawisko, które zwyczajowo utożsamia się z twórczą nieudolnością i złym rzemiosłem. Celem tej rozprawy nie będzie więc wykazywanie artystycznej wartości kiczu klasycznego (wywodzącego się z dychotomicznego podziału Pawła Beylina¹ na kicz akademicki i jarmarczny), ale właśnie zredefiniowanie pojęcia „kicz” w odniesieniu do sztu-

¹ P. Beylin *Autentyczność i kicze* PIW Warszawa 1975 s. 226-239.

ki współczesnej. Dzisiejszy kicz nie musi mieć bowiem absolutnie nic wspólnego ze swoim historycznie i akademicko zdefiniowanym protoplastą – może być doskonały, dobrze wykończony, drogi, a co najważniejsze – niezmiernie podobający się wyrobionej publiczności. Kicz współczesny cechuje zatem pewna ambiwalencja – bywa tak, że jest on perfekcyjny, a nawet genialny.

Mirosław Pęczak twierdzi, że dzisiaj mamy do czynienia z tzw. „obciachem uwznioślonym”, który pozytywnie waloryzuje to, co „w innych warunkach byłoby niestosowne, żenujące, tandetne i wstydlive”². W dobrym guście pozostaje oglądanie rzeczy w złym guście i podczas gdy artyści bezwstydnie igrają z kiczem, odbiorcy zabawiają się w to, kto lepiej go odkontekstualizuje. Kicz jako klasyczna emancypacja mieszczańskiej *middle-class* dość przewrotnie stał się więc dzisiaj „dystynkcją” dla intelektualistów. Wobec tego ogromna popularność kiczu niekoniecznie musi oznaczać utratę zmysłowej wrażliwości i wtórny analfabetyzm estetyczny, ale właśnie wyraz snobistycznego gustu. Z tego właśnie powodu na określenie czegoś w tym charakterze lepiej używać słowa „kiczowe”, a nie „kiczowate”, które niesie z sobą znacznie bardziej negatywną konotację.

W związku z powyższym kicz powinien być podejmowany z perspektywy estetyki opisowej, która wolna jest od upraszczającej waloryzacji. Takie podejście czyni kicz zjawiskiem w pełni estetycznym i odciąża go od przypisywanej mu odpowiedzialności etycznej³. Potwierdzenie takiej metodologii badań nad kiczem w obrębie estetyki daje także współczesny malarz kiczu Odd Nerdrum, dla którego kicz w ogóle stanowi „credo estetyki”⁴.

Oczywiście sama estetyka od momentu swojego ukonstytuowania jako dziedziny badającej nie tylko teorii sztuki, ale też sytuacje estetyczne⁵, nieproporcjonalnie częściej zajmowała się tematyką sztuki „wysokiej” aniżeli kiczu. I bynajmniej nie chodzi tu o okres, w którym sam kicz

² M. Pęczak *Obciach uwznioślony* [w:] „Niezbędnik Inteligenta” (dodatek tygodnika „Polityka”) wyd. 17 nr 8 (2693) z 21 lutego 2009 r. s. 39.

³ W potocznym rozumieniu kiczowate jest to, co zaspokaja potrzeby estetyczne w sposób łatwy, płytki i niewymagający kompetencji odbiorczych. W ten sposób kicz traktowany jako wypaczona forma sztuki dobrej niesłusznie wpisuje się w rozważania natury etycznej.

⁴ O. Nerdrum *Nerdrum on Kitsch* Cover story by Sindre Mekjan in *Morgenbladet*, Oslo 23 października 1998 tł. autorki. Poglądy malarza są znacznie bardziej radykalne, twierdzi on bowiem, że „jeśli zaangażuje się moralność, kicz przestaje być dłużej kiczem, a staje się sztuką religii” (tł. autorki).

⁵ Por. M. Gołaszewska *Zarys estetyki*. Autorka opisuje estetykę jako dyscyplinę filozoficzną zajmującą się relacjami pomiędzy poszczególnymi członami kształtującymi tzw. *sytuację estetyczną* – artystą, dziełem, odbiorcą, procesem odbioru i interpretacji oraz wytwarzanymi w jego trakcie wartościami estetycznymi.

był zjawiskiem w ogóle nierozpoznawalnym (rzekomo wyzbyte sentymentalizmu epoki przedromantyczne), ale o XIX i XX wiek, kiedy jego pojawienie się w towarzystwie awangard dogłębnie podważyło dorobek dotychczasowej nauki o sztukach. W obliczu tej sytuacji estetycy uprawiający swoją dyscyplinę w tradycyjny sposób nie potrafili sprostać wyzwaniom stawianym przez współczesnych im artystów, a w obronie dawnych definicji sztuki wykazywali się niepojętą z dzisiejszej perspektywy donkiszoterią. Karkołomne nierzadko próby włączania nowych zjawisk w obręb sztuki wiązały się z zasadniczym jej przedefiniowaniem, a to z kolei oznaczało negację dotychczasowej spuścizny estetyki. Zgoda na poszerzenie semantycznego zakresu sztuki była możliwa dopiero w momencie jej symbolicznego zaprzeczenia. Wydaje się, że całkowita abnegacja sztuki paradoksalnie dała jednak estetyce katartyczne efekty. Odejście od przyzwyczajenia w definiowaniu sztuki za pomocą jej zdolności formotwórczych, mimetycznych czy estetycznych, podważenie Croceańskiej ekspresyjności i osławionego w XVIII wieku przez Batteux piękna czy w końcu spór o wartości estetyczne umożliwiły otwarcie się sztuki na zupełnie nowe zjawiska. Wydaje się, że takie uśmiercenie dawnych teorii ożywiło szukanie nowych sposobów określania tego, czym sztuka jest. Wstrząs, jakiego doznała estetyka w latach 50. XX wieku za sprawą tekstów Weitzza (*The Role of Theory in Aesthetics*, 1956) czy Kennicka (*Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?*, 1958), choć z pewnością na czas jakiś zerwał jej spójność, to jednak ostatecznie nie udało mu się jej skompromitować jako wiarygodnej dyscypliny nauki. Estetyka musiała wypracować nową definicję, która mogłaby opisać różnorodność form sztuki bez sprowadzania ich do wspólnego mianownika. Taką uniwersalną formułą do opisywania sztuki okazała się definicja alternatywna, która za sprawą konstrukcji „albo-albo” umieszczała w obszarze sztuki wykluczające wydawać by się mogło praktyki artystyczne.

Uświadczenie sobie sposobu egzystencji dzieła jako tego, co nieustannie jest stwarzane, pozwoliło zrozumieć dialektykę rządzącą istnieniem sztuki – mechanizmy jej powoływania do życia, a następnie podważania i dekonstrukcji. Wyjaśniało to także realne przeobrażenia statusu dzieła – właściwie każde działanie może uzyskać miano sztuki poprzez „wpompowanie” w nie błękitnej krwi sztuki, ale też równocześnie każde dzieło może utracić ów nobilitujący je charakter. To z kolei doprowadziło do liberalności w uznawaniu wszelkich form twórczości za sztukę i sprzyjało rozwojowi nowej wrażliwości estetycznej.

Jednakże analiza i krytyka kiczu na gruncie estetyki mogła się rozpocząć dopiero po jego niechętnym „włączeniu” w obszar sztuki. „Z punktu widzenia funkcji estetycznych oddzielenie kiczu od utworu niebędą-

cego kiczem nie wydaje się (..) możliwe”⁶ – twierdził Paweł Beylin. Apogeum refleksji o kiczu jako emancypacji złej sztuki, ale jednak przecież *Sztuki*, przypada zatem na lata sześćdziesiąte ubiegłego stulecia. Także wtedy pojawiły się najbardziej zajadłe teksty (m.in. Brocha czy Beylina), oskarżające kicz o zadanie śmiertelnego ciosu platońskiemu Pięknemu. Z dzisiejszej perspektywy zarzuty te wydają się przesadzone. Przede wszystkim należy pamiętać o tym, że kicz w momencie uzyskania nazwy wcale nie był przecież zjawiskiem nowym, ale jego rozpoznanie i wyodrębnienie spośród rozmaitych przejawów działalności artystycznej obarczyło go odpowiedzialnością za ogólny zły stan sztuki.

Badanie, a wkrótce też zafascynowanie kiczem zbiegły się w czasie z czymś znacznie gorszym niż awangardowa zgoda na „koniec sztuki” – z afirmacją tego, że sztuka może być zarówno dobra, jak i zła, a nawet fatalna. „Podoba mi się idea pięknego malarstwa, które ma duży problem (...) jak ołowiana kula przypięta do kostki. Ciężka waga, która powstrzymuje je od bycia zawsze dobrym”⁷ – taką uwagę wygłasza w 2008 roku John Currin – artysta, dla którego kicz jest właśnie jednym z inspirujących motywów twórczości. Anachroniczne z dzisiejszej perspektywy wydają się rozważania głównych teoretyków kiczu – Beylina, Brocha czy Banacha, dla których pozostawał on zjawiskiem zawsze ocenianym pejoratywnie. Nawet Andrzej Osęka, pisząc w słowie wstępnym do jednego z najsłynniejszych opracowań na temat kiczu pt. *Kicz, czyli sztuka szczęścia* Abrahama Molesa: „kicz przeżywa okres odrodzenia, by nie powiedzieć – świetności. Dawniej brzydzono się nim i omijano z daleka; od pewnego czasu traktujemy kicz z szacunkiem jako zjawisko interesujące, oryginalne. Bardziej oryginalne niż wiele innych zjawisk w naszym życiu artystycznym”⁸, choć tymi słowami uzasadniał sens badań nad jego naturą, to nie był chyba świadomy, że jako strategia artystyczna kicz zajmie wkrótce znaczące miejsce w systemie świata sztuki.

Czy istnieje sztuka „post”?

W rozważaniach na temat kiczu współczesnego najtrudniejsze wydaje się wypracowanie uniwersalnej definicji. Faktycznie, pomimo wieloletnich starań dookreślenia zjawiska istota kiczu jest coraz trudniejsza do uchwycenia. Rzadko się zdarza, że początkowe definicje znacznie lepiej pre-

⁶ P. Beylin, wyd. cyt. s. 215.

⁷ J. Curin [cyt. za:] F. Petzel *The Good, the Bad, and the Terrific* [w:] *Katalog wystawy Bad Painting – Good Art DUMONT* Wiedeń 2008 s. 194 (tł. autorki).

⁸ A. Osęka *Słowo wstępne* [w:] A. Moles *Kicz, czyli sztuka szczęścia* Warszawa 1978 s. 5.

cyzują jakiś termin niż jego późniejsze desygnacje. Dzieje się tak chyba wyłącznie w przypadku takich „otwartych pojęć” jak właśnie sztuka, piękno, twórczość, odtwórczość. „Kicz jest pojęciem nieokreślonym, wieloznacznym, używanym niemal intuicyjnie (...)” – pisał Paweł Beylin⁹. Tym bardziej zasadne wydaje się zainteresowanie kiczem, skoro problematyka jego dookreślenia sytuuje go w obrębie głównych zagadnień współczesnej estetyki.

W filozoficznych dyskusjach na temat kiczu najczęściej (obok definiensu – „zła”) określa się go jednak jako sztukę brzydką. Paradoks polega na tym, że kicz dla swoich wyznawców stara się przecież być przede wszystkim sztuką „ładną”, a to jest wszakże kategoria zarezerwowana dla rozważań na temat piękna. Potwierdza to Umberto Eco, który we wprowadzeniu do *Historii brzydoty* wśród wielu synonimów piękna sytuuje także to, „co jest miłe dla oka, przyjemne, ładne, pełne wdzięku, bajeczne”. Z kolei brzydkie jest dla niego „odpychające, straszne, obrzydliwe, nieprzyjemne, groteskowe, wstrętne (...)”¹⁰. Oczywiście już sama interpretacja różnorodnych gatunków i nurtów sztuki może prowadzić do użycia przymiotników zarezerwowanych dla jednej bądź drugiej kategorii, jednak w przypadku kiczu nieproporcjonalnie częściej posługuje się określeniami związanymi z pojęciem piękna. Podczas gdy dla swoich wyznawców kicz jest ładny, przyjemny i pociągający, to teoretycy sytuują go po stronie brzydoty (czego zmiennym przykładem jest umieszczenie przez Umberta Eco rozdziału o kiczu w *Historii brzydoty*, a nie *Historii piękna*).

Jeśli by nawet przyjąć teoretyczne supozycje, że kicz jest sztuką brzydką, to w żadnym razie nie oznacza to, że jest on równocześnie sztuką złą. Istnieje bowiem ogromna liczba dzieł, których celem jest eksponowanie brzydoty, a które bynajmniej za kicz uznawane nie są. Do takich zaliczają się chociażby artystyczne strategie naturalizmu, realizmu werystycznego, turpizmu czy awangardy z jej programowym wywyższeniem brzydoty¹¹. Jeżeli brzydota sama w sobie miałaby być czynnikiem kwestionującym jakość dzieła, to należałoby podjąć się szaleńczej próby podważenia wartości obrazów El Greca, Picassa, Bacona, o twórcach współczesnych w ogóle nie wspominając. Oczywiście można argumentować, że wybitni twórcy intencjonalnie kreują brzydotę. Oznaczałoby to, że artysta świadomie narusza normy dotyczące piękna, podczas gdy twórca kiczu

⁹ P. Beylin, wyd. cyt. s. 179.

¹⁰ U. Eco (red.) *Historia brzydoty* (tł. zb.) Poznań 2007 s. 16.

¹¹ Co zostało podkreślone w manifestach – m.in. futurystycznym Filippa Marinettiego z 1909 r. czy Dada Tristana Tzary z 1918 r. – „dzieło sztuki nie powinno przedstawiać piękna”.

czyni to w sposób niezamierzony. Prawdopodobnie takie rozróżnienie jest jednak słuszne wyłącznie w przypadku kiczu w jego najbardziej tradycyjnym rozumieniu – jako nieumiejętnego wyrażenia wartości artystycznych. Z pewnością nie jest natomiast wystarczające do opisu dzieł współczesnych artystów, którzy z premedytacją wykorzystują w swoich pracach strategię *kiczowania*. Trudno zgodzić się z Pawłem Beylinem, który twierdził: „Artysta, który miałby świadomość, iż tworzy kicz, byłby postacią tragiczną, wewnętrznie rozdartą, przeżywałby dramat antynomii pomiędzy świadomością wartości a niemożliwością jej urzeczywistnienia”¹². Wydaje się, że głównym powodem, dla którego autor *Autentyczności i kiczów* nie dostrzega innej możliwości funkcjonowania *kiczotwórcy*, jest chyba przede wszystkim brak rzeczywistego odniesienia do praktyk artystycznych. Warto nadmienić, że książka została napisana w latach 70., a refleksja nad twórczym wykorzystaniem brzydkiej sztuki¹³ w debacie publicznej rozpoczyna się na Zachodzie dopiero z początkiem lat 80. „Szeroki semantyczny zasięg przymiotnika *bad* (który w amerykańskim slangu może równocześnie oznaczać coś złego, o słabej jakości, jak i coś bardzo dobrego) zabezpiecza przed sprowadzeniem do jednej definicji (...)”¹⁴. Na dostrzeżenie takiej ambiwalencji, piętnującej zarówno słowo *bad*, jak i pojęcie kiczu, pozwoliło dopiero postmodernistyczne myślenie.

Charakterystyka postmodernizmu konsekwentnie wykazuje bowiem kompatybilność z teoriami kiczu i tym samym poświadcza, że kicz może być uznawany nie tylko za reprezentatywną formę sztuki współczesnej, ale też za swoisty metajęzyk kultury przełomu wieków. Mariusz Oziębłowski twierdzi wręcz, że „gdy chodzi o możliwość określenia sztuki postmodernistycznej mianem kiczu, to jawi się ona jako w pełni uzasadniona, gdy będziemy brać pod uwagę formalne cechy tej sztuki”¹⁵. Dzieje się tak zresztą nieprzypadkowo.

Oczywiście sam postmodernizm definiować można na bardzo wiele sposobów – każda dziedzina wypracowuje własne schematy, podług których realizuje się tzw. filozofia ponowoczesności. W kontekście sztuk plastycznych najogólniej można jednak stwierdzić, że kulturę postmoder-

¹² P. Beylin, wyd. cyt. s. 217.

¹³ W języku angielskim słowo *bad* używane jest zamiennie na określenie tego, co: 1. kiepskiej jakości; 2. złe; 3. brzydkie.

¹⁴ E. Badura-Triska *Who Becomes a Bad Painter, When, Why, and In What Sense?* [w:] *Katalog wystawy Bad Painting – Good Art DUMONT Wiedeń 2008*, s. 194 (tł. autorki).

¹⁵ M. Oziębłowski *Postmodernizm i kicz. O sposobach funkcjonowania kategorii kiczu w obrębie estetyki postmodernizmu* [w:] L. Rożek (red.) *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku* Częstochowa 2000 s. 81.

nizmu cechują przewartościowania estetyczne polegające na zacieraniu granic między dobrą a złą twórczością, a tym samym między sztuką wysoką i niską. Indywidualizm, oryginalność i modernistyczny puryzm formy zostaje zastąpiony przez powtórzenia, eklektyzm i przesadną dekoracyjność. Innymi słowy, postmodernizm pozytywnie waloryzuje to, co w kontekście kiczu tradycyjnie już uznawane jest za złe. Odtwórczość kiczu w wykładni postmodernizmu rozumiana jest raczej jako forma koniecznego „przywłaszczenia”. Sentymentalne wzorowanie się twórców kiczu na dziełach klasyków to właściwie jedyna możliwość kreowania sztuki. Z kolei przywiązywanie wagi do powierzchowności dzieła, w kiczu nieuchronnie wskazującej na jego patetyczny trywializm, w postmodernizmie ostatecznie potwierdza wywyższenie estetyki nad etykę.

Jeśli kicz zgodnie z etymologią niemiecką oznaczał „zgarbianie błota”¹⁶, to postmodernizm sprowadza się przecież do zbierania mułu współczesności. Absorbuje wszelkie formy kulturowe w stylistyczną mieszankę, w której łączy się wszystko bez wyjątku. Postmodernizm ostatecznie też potwierdza nierozzerwalny związek sztuki z codziennością i na próżno starać się dziś wyznaczyć dzielące je granice. Skoro sztuka odzwierciedla rzeczywistość, to jest taka jak ona – kolorowa, eklektyczna, komercyjna, niekiedy banalna i tandetna, ale też uwodząca. Celem kiczu jest natomiast upiększenie tej rzeczywistości i uczynienie jej jeszcze bardziej atrakcyjną. Taki właśnie obraz świata często prezentuje współczesna sztuka i choć z pewnością sformułowanie prof. Wojciecha Burszty z 1996 r., iż „nasza kultura jest kulturą kiczu”¹⁷, jest generalizujące, to z perspektywy czasu należy przyznać mu wizjonerską słuszność.

Kicz we współczesnych sztukach plastycznych

Aktualnie zauważalna jest nobilitacja kiczu, który wypiera, nie tylko w teoriach sztuki, ale również w przestrzeniach galeryjnych, sztukę dotychczas uznawaną za „dobrą”. I nie – jak do niedawna bywało – jako przykład sztuki złej, ale jako takiej, która wzbudza uczucia „między wstydem a zachwytem”¹⁸. Zauważenie takiego stanu rzeczy pozwala zrozumieć podwójne znaczenie tytułu wiedeńskiej wystawy *Złe malarstwo – dobra sztuka* zorganizowanej w 2008 r. przez MuMoK¹⁹.

¹⁶ U. Eco, wyd. cyt. s. 394.

¹⁷ W. Burszta *Kultura gadżetu* [w:] *Katalog wystawy Kicz – między wstydem a zachwytem*, Muzeum Śląskie, Katowice 2005 s. 6.

¹⁸ Tytuł wystawy mającej trzy odsłony – w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie (kwiecień – wrzesień 2005), w Muzeum Śląskim w Katowicach (październik – marzec 2006) i w Muzeum Narodowym w Gdańsku (maj – sierpień 2006).

¹⁹ Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig w Wiedniu.

Przechodząc do opisu funkcjonowania kiczu we współczesnych sztukach plastycznych, należy podkreślić, że analiza ta ma charakter wielowymiarowy. Kicz jako świadoma strategia artystyczna przejawia się bowiem w różnorodny sposób, i tak też, wieloaspektowo powinien być ujmowany. Z jednej strony mamy przecież do czynienia z popularną twórczością Jeffa Koonsa – artysty, który w swoich pracach zdaje się potwierdzać statut celebrowanego „króla kiczu”. Z drugiej strony pojawiają się artyści, którzy w prowadzonej przez siebie wyrafinowanej stylistycznie grze artystycznej odwołują się do archetypicznych wyobrażeń i tematów, ale łączą je z trywialnymi przedstawieniami (tak czyni m.in. David LaChapelle, czy Pierre & Gilles). Z konieczności w tym opracowaniu obszar badań musiał zostać zawężony do jednej formy, w jakiej przejawiać się może świadome kiczowanie – współczesnego malarstwa figuratywnego, które reprezentują m.in. amerykańscy artyści – Lisa Yuskavage i John Currin.

Ciekawym kontekstem dla analizy kiczu w obrazach Lisy Yuskavage i Johna Currina jest opublikowany na łamach „Partisan Review” w 1939 r. sławny artykuł Clementa Greenberga pt. *Awangarda i kicz*. W tekście tym Greenberg podkreślał rolę awangardowej abstrakcji, która według niego miała stanowić jedyną słuszną alternatywę wobec tradycyjnej (i wyczerpanej już) malarskiej figuratywności.

Według Greenberga, pojawienie się awangardy wiązało się z głębokim namysłem nad stanem kultury i sztuki. Była ona, jak mówił sam krytyk: „nowym rodzajem krytyki społecznej”²⁰, stanowiącym reakcją na banalizację jakości sztuki oraz na zastój intelektualnej refleksji na jej temat. Podstawowym sensem awangardowego podważania aksjomatów sztuki bynajmniej nie miało być podług Greenberga wykazywanie jej słabości, ale właśnie dopatrywanie się dla niej nowych możliwości i sposobów funkcjonowania. Chodziło o to, że pomimo samodegradacji sztuki awangarda miała nadal stymulować i utrzymywać kulturę „w ruchu”²¹. W toku swoich rozważań Greenberg doszedł do przekonania, że programowo irracjonalne praktyki awangardowe miały swoje głębokie uzasadnienie w podtrzymywaniu wysokiej jakości sztuki. Świadoma różnorodność niemożności dotychczasowego artyzmu²², awangarda planowo sprzeniewierzała się tematowi i treści. W idei *l’art pour l’art* ziszczał się więc postulat *stricte* estetycznego charakteru twórczości opartej na pozbawionej znaczeniowości formie absolutnej²³.

²⁰ C. Greenberg *Awangarda i kicz* [w:] C. Miłosz (red. i tł.) *Kultura masowa* Instytut Literacki, Paryż 1959 s. 32.

²¹ Tamże, s. 33.

²² Także tych czysto formalnych – np. w dobie reprodukcji technicznej sztuka nie mogła dłużej wiernie reprodukować rzeczywistości (przyp. autorki).

²³ „Właśnie szukając absolutu, awangarda odkryła ‘abstrakcyjne’ i ‘beprzedmiotowe’ malarstwo (...)”. C. Greenberg, wyd. cyt. s. 33.

Autonomizowaniu się awangardowych praktyk towarzyszył jednak brak zrozumienia i akceptacji społecznej. Równocześnie postęp rewolucji (przemysłowej i kulturalnej) wykrył nową klasę społeczną (mieszczanństwo), która odkrywając inne pokłady potrzeb, wcześniej w kulturze na tak szeroką skalę nierozpoznawalnych, wymuszała ich zaspokojenie. „Wynaleziono zatem nowy towar: kulturę ersatz, kicz”²⁴, który stanowić miał pewien substytut kulturalny dla tych, którzy nie potrafili zrozumieć i docenić dokonań awangardy. W tym sensie niemożność „zinternalizowania” awangardy zmusiła niewykształcone masy do stworzenia własnego odpowiednika – kiczu²⁵.

Powracając do tytułowej dychotomii tekstu Greenberga, należy podkreślić, że awangarda skojarzona została z abstrakcją, z kolei kicz z figuratywnością. W celu lepszego zilustrowania swoich diagnoz Greenberg odwołuje się do hipotetycznej sytuacji, w jakiej mógłby się znaleźć rosyjski chłop, wybierający pomiędzy twórczością narodowego malarza realistycznego Riepina a kubistycznymi kompozycjami Picassa. Abstrahując od pewnej utopijności opisywanego dylematu, Greenberg skłonny był uważać, że przewaga Riepina nad Picassem polega właśnie na jego umiejętności mimetycznego odzwierciedlenia rzeczywistości²⁶.

Według badacza, rosyjski chłop wybierze Riepina (tzn. kicz) przede wszystkim z uwagi na brak kompetencji do kontemplacyjnego odbioru abstrakcyjnego dzieła awangardowego. Jego doświadczanie sztuki musi pokrywać się bowiem ze sposobem percypowania i przeżywania samej rzeczywistości. Pragnie, aby sztuka była narracyjna, aby opowiadała historie. To, co stara się w niej dostrzec, powinno być więc dla niego zrozumiałe, a znaczenia sztuki czytelne. W przypadku kiczu sens tego, co reprezentuje, narzuca się odbiorcy aż nazbyt nachalnie. Dosłowność reprezentacji uzyskana dzięki figuratywności sprawia, że kicz się „rozumie”, zanim nawet się go „przeżyje, doświadczy”. Jego odbiór nie jest refleksyjny, gdyż jak wymownie określa to sam autor, kicz jest już jakby sztuką przetrwoną, która nie wymaga intelektualnego wkładu ze strony widza.

Oryginalnym pomysłem Greenberga było zdefiniowanie jej jako kultury „naśladowania naśladownictwa”²⁷. Dla krytyka awangarda z konieczności musiała naśladować pewne procesy i chwytły wykorzystane

²⁴ Tamże, s. 37.

²⁵ Greenberg potwierdzał, że obydwa przejawy twórczości pozostają wobec siebie w specyficznej relacji. Kicz wykorzystuje osiągnięcia kultury wysokiej – „zapozycza od niej chwytły, tricki, podstępny, prawidła, zmienia je w system i odrzuca resztę. Czerpie swoją krew (...) z rezerwuaru nagromadzonych doświadczeń”. Tamże, s. 37-38.

²⁶ „U Riepina chłop rozpoznaje i widzi rzeczy, tak jak je widzi i rozpoznaje poza obrazem – nie ma przerwy między sztuką i życiem”. Tamże, s. 41.

²⁷ Tamże, s. 35.

już wcześniej w sztuce. Co ciekawe, dowartościowując praktyki awangardystów, Greenberg równocześnie zaprzeczał ich podstawowemu sensowi – nowatorstwu. Twierdził bowiem, że każda sztuka w jakimś stopniu czerpie z przeszłości – wykorzystuje jej strategie, powiela cytaty i konwencje. Tym samym przyznawał więc, że „naśladownictwo” awangardy jest także schematyczne i wymuszone, ponieważ możliwości tworzenia opierają się na skończonym repertuarze środków. Według niego, wszelkie przejawy artyzmu zawsze podlegają pewnym prawidłowościom. W ramach takiego rozumowania nawet abstrakcjonizm sprowadza się do jakiejś formy odtwórczości. W tym sensie charakter myśli Greenberga w 1939 r. bliski był refleksji postmodernistycznej.

Komentując stanowisko Greenberga, Roger Scruton w tekście *Kitsch and the Modern Predicament* dopowiada: „dopóki unikasz dosłownego przedstawienia, dopóki przeciwstawiasz się figuratywnym konwencjom, ty także możesz być nowoczesnym malarzem”²⁸. W ten sposób, dokładnie sześćdziesiąt lat po opublikowaniu *Awangardy i kiczu*, Scruton potwierdza słuszność tez stawianych przez Greenberga. Równocześnie jednak z perspektywy końca XX wieku weryfikuje założenia samej awangardy i pokazuje nieprzewidziane przez Greenberga przeistoczenia w obrębie sztuki współczesnej.

Roger Scruton radykalizuje postawione przez Greenberga wnioski. Twierdzi, iż podstawowy problem polega na tym, że niezależnie od okoliczności, większość artystów i tak lokuje się niebezpiecznie blisko kiczu. Nie chodzi przy tym tylko o posługiwanie się figuracją (wyróżnioną przez Greenberga), ale także o popadanie w sentymentalizm oraz pretensjonalność – „kicz udaje, że coś wyraża, a odbiorca udaje, że odczuwa prawdziwe emocje”²⁹. Scruton sceptycznie odnosi się do założeń Greenberga, ponieważ teoretycznie wyznaczone granice „naśladownictwa” tak w awangardzie, jak i kiczu nie znajdują według niego odzwierciedlenia w rzeczywistych praktykach artystycznych. Co za tym idzie, uważa, że w momencie, „kiedy awangarda staje się kliszą, nie jest możliwe bronienie się przed kiczem dzięki byciu awangardowym”³⁰.

²⁸ R. Scruton *Kitsch and the Modern Predicament* [w:] „City Journal” zima 1999 [za:] http://www.city-journal.org/html/9_1_urbanities_kitsch_and_the.html (tł. autorki).

²⁹ Stanowisko Scrutona jest w tej sprawie sporne, bowiem wydaje się, że emocje wywołane u odbiorcy przez klasycznie ujmowany kicz są prawdziwe (choć nieuzasadnione), a nie – jak chciałby autor – fałszywe. Scruton ma rację jedynie w odniesieniu do dzieł sztuki współczesnej, w których kicz funkcjonuje jako świadoma strategia artystyczna. Posiadający kompetencje odbiorcy wchodzi z nim w swoistą relację, którą wszakże rozumieją – w tym sensie ‘udawanie’ obydwu stron jest uzasadnione.

³⁰ Tamże.

W obronie swojego stanowiska Scruton wykazuje się dużą dozą stanowczości. By uzasadnić wszechobecność kiczu jako części języka sztuki, twierdzi nawet, że przykładem triumfującego kiczu jest *Adagietto V Symfonii* Gustava Mahlera³¹. W rozumowaniu Scrutona kicz pozostaje współczesnym fenomenem, z którym konfrontują się także wybitni artyści. „Poważni artyści nieustannie są świadomi kiczu: boją się go, są ciągle czujni, a jeśli flirtują z kiczem, to w ramach ryzyka, wiedząc, że przekroczenie linii zmarnuje ich artystyczny wysiłek”³² – dodaje.

Takie właśnie przekroczenie cechuje figuratywne malarstwo Lisy Yuskavage i Johna Currina. Ich romans z kiczem jest aż nadto oczywisty. Twórczość oparta o przedstawienia figuratywne (uznane przez Greenberga i Scrutona za ekspresję kiczu) poprzedzona jest jednak pewną tradycją sztuki, a mianowicie – dążeniem do malarskiej narracji. Sampo Kaikkonen w eseju *From Ars to Art And Back* poświadcza, że modernistyczna awangarda skutecznie wyeliminowała z oficjalnej sztuki sentymentalizm i narracyjność. Sens kiczu polega z kolei na pozytywnym ocenianiu odrzuconej przez modernizm tradycji: „Zamiast oryginalności i eksperymentacji imituje starych mistrzów. Zamiast formalnych i ekspresyjnych tematów oraz intelektualnej konceptualizacji oferuje emocjonalne – nawet sentymentalne historie”³³. Wszystko to znajduje potwierdzenie w *Deklaracji World Wilde Kitsch*³⁴, której autorzy oświadczają: „Kicz jest wolną przestrzenią dla malarzy figuratywnych (...). Chcemy przywrócić narracyjność malarstwu”³⁵. Ważna dla kiczu rola figuracji znajduje także potwierdzenie w słowach Thomasa Linsmayera z monachijskiej Pasinger Fabrik, który otwierając Biennale Kiczu powiedział: „Malarze kiczu chcą opowiedzieć historie swoimi obrazami zamiast robić tylko obojętne obiekty wiszące na ścianie”³⁶.

³¹ Stanowiące też muzyczną oprawę do ekranizacji *Śmierci w Wenecji* Tomasza Manna w reżyserii Luchina Viscontiego, którą Scruton także uznaje za kiczową! Z pewnością jednak na wzór Brocha traktuje je jako przypadki tzw. kiczu genialnego.

³² R. Scruton, wyd. cyt. (tł. autorki).

³³ S. Kaikkonen *From Ars to Art And Back* 2007 [cyt. za:] <http://www.sampo-kaikkonen.com/articles/> (tł. autorki).

³⁴ Organizacją zarządzają trzy wykwalfikowane osobowości kiczu (jak sami siebie nazywają): Jan-Ove Tuv, Helene Knoop i Hanna C. Skurdal. Redagują oni stronę internetową przedstawiającą twórczość artystów kiczowych oraz prowadzą dyskusje nad sztuką oficjalną i kiczem (który tutaj zyskuje pozytywną konotację). Symbolem World Wide Kitsch jest motyl, którego znaczenia przywołują pojęcia rękodzieła i piękna. Ponadto ugrupowanie od 2004 roku organizuje Biennale Kiczu (2004 r. – Norwegia, 2008 r. – Monachium, Pasinger Fabrik).

³⁵ [Za:] <http://worldwidekitsch.com/> (tł. autorki).

³⁶ T. Linsmayer [cyt. za:] www.worldwidekitsch.com (tł. autorki).

W swoich pracach amerykańscy artyści – Yuskavage i Currin – zdają się jednak świadomie wykorzystywać popularne dziś strategie przeczące uznanym regułom sztuki oficjalnej. Specyficzne podejście do malarstwa figuratywnego Yuskavage i Currin prezentują publiczności od początku lat 90. Zbiegło się to w czasie z odrzucaniem malarstwa figuratywnego jako medium niedoskonałego wyrazu artystycznego. John Currin wspomina, że „w tym czasie malarstwo figuratywne było ekwiwalentem kłamstwa. (...) Idea samodzielnie stojącego tematu, który dosłownie wyjaśnia znaczenia, była nieustannie atakowana”³⁷. Niechęć do uznania słuszności malarstwa takiego, jakim widziała go krytyka, miała w przypadku Currina jednak głębsze uzasadnienie. Artysta zdecydował się na malarstwo figuratywne³⁸, bowiem dysponowało ono według niego znacznie większym potencjałem komunikacyjnym.

Kicz w malarstwie Currina i Yuskavage polega na łączeniu prowokacyjnych tematów z niekonwencjonalnymi sposobami ich przedstawiania. Tematem malarstwa Lisy Yuskavage od samego początku były wizerunki nagich kobiet. W jej obrazach przedstawienia feministyczności są jednak wyjątkowo przerysowane, ponieważ artystka obrazuje ciała o zaburzonych proporcjach. Eskalacja deformacji cielesnych sprawia, że to właśnie na nich koncentruje się uwaga widza. Co jednak istotne, w swoim malarstwie Yuskavage decyduje się na użycie uznawanej za kiczowatą, cukierkowej słodkości i pastelowej palety barw. Kobięce postaci umieszcza w malowniczych sceneriach o charakterze baśniowo-onirycznym, przeładowanych kwiatami, owocami i perłami. Bogactwo środków formalnych kontrastuje tym samym z utajoną treścią przedstawienia. Prace Yuskavage oscylują pomiędzy ukrytą brzydotą tematu a pięknem kiczowego przedstawienia, chorobliwą ambiwalencją dobrego i złego smaku, pomiędzy pożądaniem a odrazą czy wreszcie niewinnością a pornograficznością. Bez względu na to, jak zostaną zdefiniowane powyższe terminy, Yuskavage eksploruje w swoich pracach charakteryzujące je skrajności. Wydaje się, że artystka w swojej twórczości świadomie łamie granice malarstwa po to, aby wy badać możliwości tego medium.

Do głównych tematów podejmowanych przez Currina należą, podobnie jak u Yuskavage, portrety kobiet. Artysta wybiera jednak te, które z jakiegoś powodu odbiegają od tradycyjnych przedstawień. Maluje zatem kobiety w okresie przekwitania, których cielesność symbolizować ma utraconą młodość, z kolei młode kobiety przedstawia często jako niesprawne, a nawet – upośledzone. Tym samym nie dziwi więc fakt, dlaczego jego

³⁷ A.M. Gingeras *Interview mit John Currin* [cyt. za:] E. Badura-Triska, wyd. cyt. s. 88 (tł. autorki).

³⁸ Maluje także obrazy na podstawie fotografii.

obrazy oceniane są jako szokujące i bluźniercze – zaburzając kanoniczny porządek malarstwa, testują przecież tolerancyjność i elastyczność amerykańskich norm purystycznej przyzwoitości i poprawności politycznej³⁹.

To, co wszakże łączy opisywaną tu parę artystów, to wizerunki kobiet z nienaturalnie obfitym biustem. W obrazach Currina wybujałe biusty skupiają na sobie całą uwagę odbiorcy, z kolei u Yuskavage swoim obscenicznym wyglądem dręczą widza. Dzieje się tak, ponieważ piersi kobiet z obrazów Yuskavage są niepokojąco przerysowane, ich koloryt, nienaturalne kształty oraz asymetria przywodzą na myśl koszmar bohatera z powieści Mary Shelley. Warto przy tym wspomnieć, że dla Andrzeja Banacha – autora antologii *O kiczu* – ogromne piersi są „tanim” wzorcem erotyki dla kiczowego przedstawienia⁴⁰. W tym właśnie aspekcie prace Yuskavage i Currina odwołują się też do popkultury, w której paradygmat piękna odnosi się do estetycznych zabiegów na ciele kobiety.

Wydaje się jednak, że zarówno Yuskavage, jak i Currin tworzą swoje prace w oparciu o starannie wypracowane strategie artystyczne. Świadomie wykorzystują w swoich obrazach zabiegi stylistyczne, których sens dość paradoksalnie polega na podważaniu ich wiarygodności jako malarzy. Jest zapewne tak, że w świecie skwapliwie skonstruowanego dosłownego kiczu wystarczy zaledwie jeden niepasujący szczegół, by zmienić sens całego przedstawienia. Ta nieodpowiedniość, zaprzeczenie decorum zaczyna bowiem drażnić odbiorcę w obrazie, którego kiczowatość w nowym kontekście odmienia wymowę całego dzieła.

Należy także zwrócić uwagę, że malarstwo Yuskavage i Currina cechuje specyficzne podejście do tradycji historii sztuki. Artyści odwołują się bowiem do technik i stylów starych mistrzów, które czynią ich prace odtwórczymi w stosunku do dzieł sztuki dawnej. Istotnie, tradycjonalista Currin czerpie inspirację z innych kierunków, np. manieryzmu, który zaprzeczał naturalnemu, klasycznemu kanonowi piękna⁴¹. Równocześnie jednak Currin przyznaje się do obawy przed popadnięciem w rutynę doskonałej jakości: „im lepiej maluję technicznie, tym bardziej wprawia mnie to w dyskomfort”⁴². Jego malarstwo charakteryzuje więc równocześnie perfekcyjność rzemiosła i nieodpowiedniość artystycznego wyrazu, hiperrealistyczność przedstawień i karykaturalność poszczególnych elementów. Wydaje się, że twórczość Currina zaprzecza dychotomicznie pojmowanemu

³⁹ Currin znany jest także jako malarz scen pornograficznych.

⁴⁰ A. Banach *O kiczu* Wyd. Literackie, Kraków 1968 s. 77.

⁴¹ Z tej perspektywy manieryzm może być więc oceniany jako kiczowy. Nawiasem mówiąc, podobieństwo *Thanksgiving* Currina do *Madonny z długą szyją* Parmigianina jest niewątpliwe.

⁴² A.M. Gingeras *Interview mit John Currin* wyd. cyt. s. 92.

pięknu i brzydocie, gdyż spaja w sobie obydwie elementy. W swoim malarstwie Currin dokonuje swoistej trawestacji – posługując się stylistyką kiczową, udowadnia mistrzostwo własnej techniki. Lisa Yuskavage także przyznaje się do wpływu, jaki wywarło na nią malarstwo poprzedniego stulecia. Jej twórczość inspirowana jest estetyką baroku, a także włoskim renesansem oraz impresjonistyczno-realistycznymi obrazami Edgara Degasa i Édouarda Maneta.

Być może właśnie wielość sposobów odczytań wpływa na to, że malarstwo Yuskavage i Currina wprawia odbiorców w tak duże zakłopotanie. Kicz w obrazach Yuskavage z pewnością pełni funkcję „artystycznego wabika”, który przyciąga odbiorców. Dopiero w momencie przyglądania się jej obrazom widz zaczyna czuć się niekomfortowo, ponieważ zawstydzają go to, co widzi. Yuskavage stawia bowiem odbiorcę w pozycji voyeura, który swoją obecnością dodatkowo „ogolacza” nagie kobiety z obrazów. Pastelowa kiczowatość ustępuje przed przerażającą tematyką, której upiorność jest tym większa, im bardziej widz uzmysławia sobie własną indywidualną i amoralną przyjemność, którą czerpie z obrazu. W tym właśnie sensie kicz zostaje „zahaczony (...) i zaczyna się pruć jak sweter”⁴³, dopowiadając słowami Pawła Beylina.

Kiczowa figuratywność jest nie tylko uzasadniona głębszym sensem samego dzieła, ale także stanowi alternatywę dla ciągle nienasyconego rynku sztuki współczesnej. „Jesteśmy w momencie rewidowania tego, co oznacza powrót figuracji i tego, których artystów prace staną się donośne”⁴⁴. Jak poświadcza przykład Yuskavage i Currina, malarska kiczowatość może być w cenie, a jej autorzy mogą stać się wielkimi osobowościami świata sztuki współczesnej. Dzieje się tak z powodu pewnych przemian, o których wspominał także Roger Scruton.

W *Kitsch and the Modern Predicament* Scruton konkluduje, że paradygmat wyznaczony przez awangardę (sztukę modernistyczną⁴⁵) uległ wyczerpaniu. W dobie postmodernizmu pewna surowość modernistyczna przestała być dłużej tolerowana na rzecz świadomych odstępstw od uznanych strategii artystycznych. Z tego właśnie powodu uważa, że samo pojęcie postmodernizmu powinno być w ogóle zastąpione terminem „zapobiegliwego” kiczu⁴⁶. Scruton jest przekonany, że współcześni artyści

⁴³ P. Beylin, wyd. cyt. s. 186.

⁴⁴ C. Butler *Lisa Yuskavage: Critiquing Prurient Sexuality, or Disingenuously Peddling a Soft-Porn Aesthetic?* [w:] “The Washington Post”, 22 kwietnia 2007 [za:] <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/20/AR2007042000406.html> (tł. autorki).

⁴⁵ „Kicz – oznaczający antytezę sztuki modernistycznej”. O. Nerdrum, wyd. cyt.

⁴⁶ W oryginalne *preemptive kitsch*.

często romansują z kiczem, a przykładem tego mogą być właśnie prace Yuskavage i Currina. Równocześnie utrzymuje, że znacznie lepiej jest, gdy twórcy świadomie produkują kicz, aniżeli wówczas, gdy czynią to nie-intencjonalnie. „Zapobiegliwy kicz, dla kontrastu, rozkoszuje się w tandecie, w *ready-made*, w wycinankach, używając form, kolorów i obrazów, które równocześnie legitymizują ignorancję, ale także śmieją się z niej”⁴⁷. Na podstawie tego doprecyzowania Scruton przeformułowuje dychotomię Greenberga – opozycja nie polega dłużej na rozróżnianiu awangardy i kiczu, ale kiczu i kiczu jako takiej właśnie postmodernistycznej wyrafinowanej strategii artystycznej.

Wydaje się, że zasadność poglądów Scrutona polega nie tylko na słusznym rozpoznaniu i zinterpretowaniu artystycznych praktyk sztuki współczesnej, ale też na dowartościowaniu samego kiczu. Krytyk zdaje się bowiem odnajdować jego utraconą moralność, sugerując, że jedną z funkcji kiczu jest dzisiaj „ostrzeżenie” odbiorców przed zbyt pochopnym i pobieżnym percypowaniem sztuki. Kicz przyciąga, ale też demistyfikuje. W tym kontekście dość przewrotnie można uznać, że kicz nie jest – jak chce tego większość badaczy (np. Greenberg) – prostym przeciwieństwem awangardy, ale dość paradoksalnie – jej krnąbrnym dzieckiem. „To kicz jest dzisiaj awangardą”⁴⁸ – zaczepnie twierdzi Jeff Koons.

Sztuka przeszłości zawsze była tworzona ze względu na jakieś cele, awangarda natomiast zachłysnęła się bezcelowością sztuki, czyniąc z afunkcjonalizmu programową zasadę swojej egzystencji. W konsekwencji jednak zaczęła mnożyć dzieła niezrozumiałe, intelektualne i przeznaczone dla wąskiego grona odbiorców. Sztukę przestało się odczuwać, a w zamian za to starano się ją rozumieć – w rezultacie to nie dzieło się podoba, ale jego interpretacja. Taka niekorzystna konwersja ostatecznie przypięczętowała kryzys sztuki i w znacznej mierze przyczyniła się do problemu z odbiorem jej współczesnych realizacji.

W dobie postmodernizmu to właśnie kicz uzyskuje prawo głosu, mszcząc się tym samym za modernistyczne oskarżenia pod swoim adresem. „Wyzwolony z dyktatu awangardy smak i gust estetyczny odkrywa w naszych czasach przyjemność obcowania z kiczem”⁴⁹ – potwierdza Joanna Ławnikowska-Koper. Chyba jednak jest coś prawdziwego w stwierdzeniu Pawła Beylina, że wszyscy noszą w sobie piętno kiczu. Odważę się nawet na ryzykowne stwierdzenie, że potrzeba kiczu jest w naszej kultu-

⁴⁷ R. Scruton, wyd. cyt.

⁴⁸ J. Koons [za:] J. Ławnikowska-Koper *W sprawie kiczu. Głosy z Austrii* [w:] L. Rożek (red.) *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku* Wyd. WSP Częstochowa 2000 s. 10.

⁴⁹ J. Ławnikowska-Koper, wyd. cyt. s. 10.

rze równie silna, jak potrzeba piękna (które po okresie awangard pozostaje na ogół zbyt wykoncypowane i nieosiągalne). A przecież, jak pisał Milan Kundera: „nikt z nas nie jest nadczłowiekiem i nie może w pełni ustrzec się kiczu. Choćbyśmy nim nie wiem jak pogardzali, kicz przynależy do ludzkiego losu”⁵⁰.

Kitsch Status in the Contemporary Plastic Arts

The purpose of the paper is to answer the question: “Does the post-art exist – an art after the ‘end of art’?” and if an answer is positive to ask the second question: “what is its character?”. The author redefines the term “kitsch” and tries to rehabilitate it in relation to the principals of the postmodernism. “Conscious kitsching” is the notion proposed in the text, which means that the kitsch creation in the contemporary plastic arts may be a result of an intent artistic decision. The goal of the thesis is to show the complexity of the kitsch, which paradoxically may prove the high artistic value of today's works of art. In this respect the figurative painting of Lisa Yuskavage and John Currin has been interpreted and analysed.

Małgorzata Bacińska – e-mail: gosiabacinska@gmail.com

⁵⁰ M. Kundera *Nieznosna lekkość bytu* PIW Warszawa 1996 A. Holland (tł.) s. 192.