

GRZEGORZ
DZIAMSKI

NOWOCZESNOŚĆ W REFLEKSJI NAD SZTUKĄ

Czy nowoczesność stała się dzisiaj naszą starożytnością? Nowym klasycyzmem? – pytali organizatorzy XII Documenta w Kassel w 2007 roku¹. Pytanie brzmiało nieco przewrotnie, ponieważ nowoczesność przez całe stulecia uchodziła za przeciwieństwo starożytności. Nie zawsze jednak opozycja nowożytni-starożytni wyglądała tak prosto. Chciałbym tu zastanowić się nad pojęciem nowoczesności i jego zastosowaniem w refleksji nad sztuką. Zastanowić się nad tym, co znaczyło dawniej, a co znaczy dzisiaj pojęcie nowoczesności.

STAROŻYTNICY VS. NOWOŻYTNICY

Po roku 1170 poeci tworzący po łacinie rozdzielili się na dwa wrogie sobie ugrupowania: na ukierunkowanych humanistycznie zwolenników poezji starożytnej oraz na tych, którzy określali się jako moderni², pisze Ernst Robert Curtius, a w innym miejscu dodaje, że opozycja „antiqui-moderni” jest stałym zjawiskiem w historii literatury i w socjologii literatury³. Poeci dzielą się na zwolenników tego, co było i entuzjastów tego, co będzie (lub może być). Ci pierwsi to starożytnicy, drudzy to nowożytnicy. Poeci nowi nie dorastają do starożytnych, ale widzą od nich lepiej i dalej, ponieważ – według celnej i bardzo popularnej w późnym średniowieczu metafory Bernarda z Chartres – są karłami stojącymi na ramionach olbrzymów, gigantów⁴. Kilka stuleci później, w początkach epoki nowożytnej, pojawia się inna nośna metafora, przypisywana Francisowi Baconowi – starożytni są starzy jedynie w stosunku do nas, wobec świata byli młodszy od nas. Ta figura występowała często w sporze starożytników z nowożytnikami na przełomie XVII i XVIII wieku.

Od połowy XVIII wieku opozycja starożytni-nowożytni przyjmowała różne nazwy: klasycyzm-romantyzm, klasycyzm-gotyck, klasycyzm-barok. Wiek XIX najchętniej posługiwał się opozycją klasycyzm-romantyzm, gdzie romantyzm utożsamiany był ze współczesnością, z pięknem nowoczesnego życia, a klasycyzm z pięknem Dawnych

Mistrzów. Mieliśmy więc sztukę życia i sztukę księgi. W wieku XIX narodziła się kolejna opozycja: nowoczesność mieszczańska *versus* nowoczesność antymieszczańska. Nowoczesność korzystająca z postępu naukowego i rozwoju technologicznego, rewolucji przemysłowej i urbanizacji oraz nowoczesność estetyczna rozumiana jako krytyka mieszczańskiej racjonalności i jednowymiarowości, płaskości mieszczańskiego sposobu życia; opozycja katedry gotyckiej i komory celnej, o której z taką pasją pisał Chateaubriand. W połowie XIX wieku, w artykule *Malarz nowoczesnego życia* (1863) Charles Baudelaire wyłożył własną, rewolucyjną koncepcję nowoczesności (*modernite*), czyli połączenia *modo* (dopiero co, teraz) z *eternite* (wiecznością). *Nowoczesność jest przejściowa, zmienna, przygodna – to jedna połowa sztuki, której druga połowa jest wieczna i niezmienna* – pisał Baudelaire. Każda epoka ma swoją nowoczesność. Zadaniem sztuki nowoczesnej jest dochodzenie poprzez to, co zmienne, nietrwałe, ulotne, do tego, co wieczne i niezmienne. *Jeżeli konkretna nowoczesność ma stać się wartościowa jak starożytność* – pisze dalej Baudelaire – *to konieczne jest wydobyć z niej tego tajemniczego piękna, które kryje się nieświadomie w ludzkim życiu*⁵. Nowoczesny artysta stawał się alchemikiem wytapiającym złoto z błota i szlamu codziennego życia.

Na początku XX wieku pojawiła się nowa opozycja: nowoczesność-awangarda. Awangarda miała być skrajnym, eksperymentalnym skrzydłem sztuki nowoczesnej, a zarazem jednym z podstawowych pojęć w porządkowaniu obrazu sztuki XX wieku.

MODELE SZTUKI XX WIEKU

Wiek XX wypracował trzy modele opisu sztuki współczesnej⁶. W latach 30. i 40. dominował model trzech narracji: francusko-paryskiej, niemiecko-ekspresjonistycznej i awangardowo-międzynarodowej. W latach 50. i 60. model awangardocentryczny, który wyróżniał dwie zasadnicze fazy czy też formacje w sztuce XX wieku: okres

historycznej awangardy przypadający na lata 1905–1930 oraz czas neoawangardy obejmujący lata 1955–1970. Niektórzy autorzy do pary awangarda/neoawangarda dodawali jeszcze, z jednej strony, protoawangardę, przez którą rozumieli XIX-wieczne zapowiedzi awangardy, czyli kierunki artystyczne prowadzące do narodzin historycznej awangardy – romantyzm, realizm Courbeta, impresjonizm; z drugiej strony – postawangardę, czyli sztukę po upadku awangardy. W tym modelu można widzieć zwycięskie rozwinięcie awangardowo-międzynarodowej metanarracji z pierwszego modelu. W latach 80. model awangardowy wyparty został przez nowy model operujący opozycją modernizm-postmodernizm.

Opozycja modernizm-postmodernizm, nowoczesność-ponowoczesność przypominała dawne rozróżnienie na awangardę i neoawangardę, ale tylko przypominała. Modernizm jako styl międzynarodowy (*International Style*) rodzi się, a precyzyjniej rzecz ujmując – przybiera w pełni ukształtowaną postać – w latach 30. To tłumaczy gnomiczną uwagę Jean-Francois Lyotarda, że *dzieło sztuki może stać się nowoczesne tylko wtedy, gdy najpierw jest ponowoczesne*⁷. Postmodernizm sięga do awangardy drugiej i trzeciej dekady XX wieku, a więc sztuki poprzedzającej narodziny nowoczesnego stylu.

W latach 80. opozycja modernizm-postmodernizm niemal całkowicie wyparła podział na dwie formacje awangardy, a dyskusja skoncentrowała się na pytaniu, czy możliwy jest krytyczny wariant postmodernizmu? Czy sztuka postmodernistyczna może zachować krytyczno-emancypacyjny potencjał sztuki modernistycznej? Fredric Jameson w zakończeniu eseju *Postmodernism and Consumer Society* pisał: *Widzimy, że postmodernizm w pewien sposób powiela, odzwierciedla, wzmacnia logikę konsumpcyjnego kapitalizmu, bardziej istotne jest jednak inne pytanie; czy w jakiś sposób logice tej się przeciwstawia*⁸. O dwóch postmodernizmach, postmodernizmie reakcji i oporu, pisał również Hal Foster⁹, a o dwóch interpretacjach postmodernizmu

Nicholas Zurbrugg – jedna określa postmodernizm jako kulturę wyczerpania, śmierci (autora, sztuki, ideologii, historii, człowieka itd.), podczas gdy druga przedstawia go jako wyraz nowej multimedialnej kreatywności¹⁰.

Zurbrugg zaproponował nowe spojrzenie na sztukę XX wieku, które pod koniec minionego stulecia zyskało wielu zwolenników. Zgodnie z tym ujęciem w sztuce XX wieku można wydzielić dwie formacje kulturowo-artystyczne: modernistyczną i postmodernistyczną. Pierwsza przeżywa swój szczytowy moment około roku 1910, a więc wtedy, kiedy rodzi się abstrakcja, druga – w latach 80. Nie oznacza to jednak, że modernizm znika po 1910 roku, przeciwnie, po tej dacie umacnia się i utrwała, akademizuje i „muzeifikuje” jako kultura elitarna, kulturowy kanon i kulturowa dominanta; ale w tym samym czasie rodzi się już nowa, postmodernistyczna formacja. Postmodernizm rodzi się w latach 30., a w latach 50. staje się zjawiskiem widocznym we wszystkich niemal dziedzinach sztuki¹¹.

To nowe spojrzenie pokazuje, że dopiero w latach 80. dopełnił się, domknął proces zapoczątkowany przez artystów neoawangardy; dopiero w latach 80. zerwane zostały więzy modernistycznej narracji, która określała miejsce, rolę i znaczenie sztuki. Sztuka wyzwolona z modernistycznych ram, z modernistycznego dyskursu operującego uniwersalistycznymi kategoriami celu, postępu, modernizacji, utraciła dotychczasowe punkty orientacyjne, co więcej – uświadomiła sobie, że nie były to jej własne punkty orientacyjne, jak myślała, lecz reguły przejęte z wielkich opowieści epoki nowoczesnej. W ten sposób nowoczesne kategorie myślenia o sztuce okazały się równie przygodne jak wiara zachodniej nowoczesności w odkrywanie powszechnych, uniwersalnych praw gatunku ludzkiego. Sztuka ze swoją nieskrywaną wieloznacznością stała się aktywnością przypominającą nam i oswajającą nas z przygodnością i wieloznacznością życia niepoddającą się totalizującej sile rozumu.

Sztuka postmodernistyczna jest sztuką poawangardową w tym sensie, że przychodzi po awangardzie, jest niewyobrażalna bez tego, co wniosła do sztuki awangarda. Sztuka ta akceptuje i przyjmuje jako swoje dziedzictwo wszystko to, co budziło wcześniej sprzeciw i było spychane w rejony niesztuki i antysztuki. Z drugiej strony sztuka postmodernistyczna nie jest już ani nie może być prostą kontynuacją awangardy, ponieważ utopia awangardy – zniesienie granic oddzielających sztukę od niesztuki – została już zrealizowana. Sztuka ponowoczesna jest awangardowa w zamyśle i ponowoczesna w skutkach. Nie dąży do wyzwolenia sztuki z zakreślonych dla sztuki granic, przeciwnie – musi się odnaleźć w świecie pozbawionym takich granic, pozbawionym metanarracji oddzielających sztukę od niesztuki.

SZTUKA BEZ METANARRACJI

Fredric Jameson w ważnej dla dyskusji o postmodernizmie książce *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* z początku lat 90. opisywał swój stosunek do współczesnej twórczości: [...] *lubię architekturę oraz wiele nowych prac wizualnych, szczególnie najnowszą fotografię. Muzyka daje się słuchać, a poezja czytać, powieść jest najsłabszym ogniwem współczesnej kultury, niemożącym konkurować ze swoimi narracyjnymi odpowiednikami w filmie i wideo (przynajmniej jeżeli chodzi o powieść wysokoartystyczną, ponieważ inne gatunki powieści mają się całkiem dobrze, a w Trzecim Świecie sprawy wyglądają zupełnie inaczej). Kuchnia i moda bardzo się poprawiły, podobnie jak ogólna jakość życia*¹².

Kiedy mówimy, że coś jest lepsze lub gorsze, że coś się poprawiło lub pogorszyło, to musimy wskazać punkty odniesienia – względem czego? Dla Jamesona takim punktem odniesienia, którym mierzył współczesną twórczość, był kanon modernistyczny. To w porównaniu z nim dzisiejsza architektura była lepsza, powieść gorsza, a fotografia i wideo nieporównywalne (to ostatnie z oczywistych względów).

A poza tym, powiada Jameson, jesteśmy w tej szczęśliwej sytuacji, że mamy interesujące nowe malarstwo do oglądania i ciekawą poezję do czytania¹³.

Jameson zwraca uwagę na jeszcze jedną ważną sprawę – na to mianowicie, jak postmodernizm reinterpretuje wcześniejszą twórczość, wydobywając z niej nowe wartości, lepiej przystające do dzisiejszych oczekiwań i upodobań. Z interpretacji Colina MacCabe wyłania się nowy Joyce, a z odczytań Giles'a Delauze'a – nowy Proust i Kafka. Ale czy wszystkich wczorajszych klasyków można w ten sposób przepisać – pyta Jameson? Czy nie jest tak, że niektóre dzieła przeszłości okażą się odporne na takie zabiegi i pozostaną świadectwem minionych upodobań artystycznych?¹⁴

Holenderski badacz Douwe Fokkema mówi o dwóch rodzajach kodu: kodzie modernistycznym i postmodernistycznym. Żeby komunikat (dzieło sztuki, tekst) został odebrany jako komunikat i zrozumiany, nadawca i odbiorca muszą posługiwać się tym samym kodem, ale najczęściej jest tak, że kod, którym się posługują, tylko do pewnego stopnia jest wspólny. Jest to oczywiste w przypadku kodu językowego – dla zrozumienia wypowiedzi sformułowanej w języku rosyjskim czy niemieckim wymagana jest znajomość języka rosyjskiego czy niemieckiego, przynajmniej na poziomie komunikacyjnym. Wymóg ten dotyczy także kodu literackiego (artystycznego) – odczytać czyjąś wypowiedź jako tekst artystyczny oznacza podzielać wspólny kod literacki. Jurij Łotman, do którego Fokkema w tej sprawie bezpośrednio nawiązuje, wyróżnia dwa kody – kod językowy i literacki (artystyczny), który nazywa wtórnym systemem modelującym¹⁵. Fokkema do dwóch kodów rosyjskiego semiotyka dodaje jeszcze trzy inne: kod gatunkowy, socjolekt artystyczny, czyli kod okresu literackiego, nurtu czy kierunku artystycznego oraz idiolekt artystyczny, czyli kod wypracowany przez indywidualnego artystę¹⁶.

Jeżeli chcemy zrozumieć powieść ekspresjonistyczną czy surrealistyczną, to musimy znać kody artystyczne wypracowane przez ekspresjonizm czy surrealizm. Modernizm i postmodernizm reprezentują dwa artystyczne socjolekty, dwa historycznie wytworzone sposoby kodowania i dekodowania tekstów artystycznych. Prowadzi to do czterech teoretycznie możliwych relacji między nadawcą i odbiorcą. Tekst może być szyfrowany i deszyfrowany w tym samym kodzie lub szyfrowany w jednym, a deszyfrowany w drugim.

W nowożytnej literaturze europejskiej Fokkema wyodrębnia cztery kody powieściowe: realistyczny, symboliczny, modernistyczny i postmodernistyczny. Kod realistyczny polega na ciekawym opowiedzeniu historii, która się wydarzyła lub mogła wydarzyć. Opowieść jest tu podporządkowana prawidłowości i typowości. Kod symboliczny polega na wydobyciu symbolicznych znaczeń z opowiadanej historii; opowiadana historia rozgrywa się równocześnie na dwóch poziomach – literalnym i symbolicznym. Scena z *Kanału* Andrzeja Wajdy, kiedy podchorąży Korab i łączniczka Stokrotka docierają do zakratowanego wyjścia z kanału, ma wymowę symboliczną, podobnie jak scena umierania Maćka Chełmickiego w *Popiele i diamentach*, innym filmie Wajdy. Powieść realistyczna operuje znaczeniami literalnymi, powieść symboliczna znaczeniami alegorycznymi lub symbolicznymi, przy czym znaczenia te nie odsyłają do konkretnych postaci, lecz do typów czy przedstawicieli określonych kategorii społecznych – zakratowane wyjście z kanału nie odnosi się do podchorążego Koraba, lecz do żołnierzy AK.

Przedstawiając kody modernistyczny i postmodernistyczny, Fokkema skupia się na czterech relacjach: tekstu (dzieła sztuki) z autorem, tekstu z kontekstem, tekstu z kodem i tekstu z czytelnikiem. W kodzie modernistycznym tekst jest niedefinitywny, nieukończony, zawsze może być kontynuowany, autor zawsze może coś dopisać, dopowiedzieć, stąd priorytet przyznawany dziennikowi¹⁷. Ale czy to

znaczy, że modernistyczne dzieło sztuki ma charakter konfesyjny? Kod modernistyczny odwołuje się do epistemologii, dzieło jest hipotezą postawioną przez autora i weryfikowaną przez tekst, a właściwie przez czytelnika. Modernistyczny artysta pyta, jaki jest świat i jak możemy go poznać. Kod modernistyczny ma charakter autorefleksyjny, poddaje refleksji wszystkich pięć wyróżnionych przez Fokkema kodów oraz pozostawia dużą swobodę czytelnikowi, szanując jego idiosynkrazje, jego indywidualne podejście do poznawania i wyjaśniania świata¹⁸.

Czy kod postmodernistyczny jest zaprzeczeniem kodu modernistycznego? Fokkema zdaje się skłaniać ku takiej odpowiedzi¹⁹. Lepiej będzie jednak odwołać się do konkretnej powieści, ponieważ zobaczymy wtedy, jak wiele zależy od jej odczytania. Weźmy minipowieść Petera Roseia *Kim był Edgar Allan?* (1977). Narrator opowiada w niej o spotkaniu, które wpłynęło na całe jego życie. Jako dwudziestokilkuletni młodzieniec przebywał przez pewien czas w Wenecji, formalnie po to, żeby kontynuować studia, a w rzeczywistości po to, by wieść próżniaczy żywot artysty, pijaka i narkomana. Pewnego dnia w kawiarni na placu św. Marka poznał mężczyznę w średnim wieku, Amerykanina rezydującego w Wenecji, który przedstawił się bohaterowi jako Edgar Allan. Po kilku niezobowiązujących kawiarnianych rozmowach narrator nabrał podejrzeń, że poznany Amerykanin ma coś wspólnego z syndykatem zaopatrującym wenecką elitę towarzyską w narkotyki. Powieść Roseia nie przynosi wyjaśnienia ani rozwiązania, urywa się (zawiesza!) w pewnym momencie, a czytelnik pozostaje z pytaniem, czy to, o czym powieść opowiada, wydarzyło się naprawdę, czy było jedynie wytworem znarkotyzowanej wyobraźni narratora? Czy narrator spotkał kogoś obcego, czy może było to spotkanie z własnym *alter ego* o dwadzieścia lat starszym? Autor nie ułatwia odpowiedzi na to pytanie, niczego nie wyjaśnia, a jedynie pozoruje wyjaśnienie, zastanawiając się, jak można byłoby

opowiadaną historię opowiedzieć. Wyznaje na wstępie, że spisał ją z dawnych notatek, zapisków, ale także prób literackich, które w późniejszym życiu zarzucił. Powieść Roseia pokazuje przenikanie się tego, co fikcyjne, z tym, co prawdziwe. Nie jest zdominowana przez charakterystyczne dla modernizmu pytania epistemologiczne: jak można poznać rzeczywistość, lecz przez pytania ontologiczne – o jakiej rzeczywistości właściwie mówimy?²⁰ A w szerszej perspektywie – o jakiej rzeczywistości mówi sztuka?

Kody modernistyczny i postmodernistyczny dotyczą pisania i czytania tekstu. Im bardziej rozpowszechniony w jakiejś kulturze jest dany kod, tym częściej jest używany przez piszących i czytających (krytyków). W polskiej literaturze kody modernistyczny i postmodernistyczny nie cieszyły się specjalnym zainteresowaniem; polska literatura nie była odczytywana za pomocą tych kodów, nic więc dziwnego, że wśród wybitnych pisarzy modernistycznych – Andre Gide, Thomas Mann, Marcel Proust, James Joyce, Robert Musil, T.S. Eliot, Virginia Woolf – brakuje Polaków. Nie ma ich także wśród postmodernistów, choć tu próbowano wpisać swoiście polską tradycję: Gombrowicz jako pisarz graniczny na wzór Nabokova, Becketta czy Borgesa; Tadeusz Różewicz, Stanisław Lem z *Kongresem futurologicznym* (1970) i *Doskonałą próżnią* (1971); pisarze skupieni wokół „Brulionu”; proza kobieca – Manuela Gretkowska, Natasza Goerke, Olga Tokarczuk²¹. W latach 90. kod postmodernistyczny upowszechnił się na tyle, że wszystko zaczęto czytać tym kodem. Jerzy Szyłak posłużył się nim w interpretacji najgłośniejszych filmów dekady lat 90.: *Forrest Gump*, *American Beauty*, *Gracz*²².

Jeżeli kod modernistyczny i postmodernistyczny służy kodowaniu i dekodowaniu tekstu, to powstaje pytanie, czy sam tekst można przypisać do jednego z tych kodów? Fokkema twierdzi, że tak, ponieważ postmodernistyczny pisarz uważa, że każdy nowy tekst pisany jest na starym tekście. Każdy postmodernistyczny tekst jest zatem

palimpsestem. *Kim był Edgar Allan?* nawiązuje do *Śmierci w Wenecji* i opowiadań Edgara Allana Poe *Hop-Frog*, a *Bratanek Wittgensteina* Thomasa Bernharda do *Czarodziejskiej góry* Manna. W postmodernizmie jeden tekst czytany jest przez inny tekst. Literaturoznawcy nazywają to alegorezą²³.

PODSUMOWANIE

Kod modernistyczny i postmodernistyczny wyglądają jak próby zdefiniowania kodu literackiego (artystycznego), ale jest między nimi istotna różnica, doskonale wychwycona przez Fredrica Jamesona. Kod modernistyczny ma nastawienie esencjalistyczne, nastawiony jest na szukanie istoty, odrębności, swoistości sztuki, na wypreparowanie i oddzielenie czystej sztuki od wszystkiego innego, co sztuką nie jest, a jedynie udaje, pozoruje, symuluje sztukę – podczas gdy kod postmodernistyczny pozbawiony jest takich ambicji, wzorem neoawangardy porusza się w rozszerzonym polu sztuki, poszukując nowych związków sztuki z życiem. Opisując swój stosunek do sztuki postmodernistycznej, Jameson pisze o jedzeniu (*food*), ubieraniu się (*fashion*) i sposobie życia (*life world*), a więc o sztuce przenikającej do życia codziennego. Kod postmodernistyczny dopuszcza przenikanie się sztuki z niesztuką, a nawet upatruje w tym istotną wartość dzieła. *Bratanek Wittgensteina* wygląda jak wspomnienie o rzeczywistym bratanku Ludwiga Wittgensteina. Kod modernistyczny broni czystej sztuki, co sprawia, że staje się dla nas nowym klasycyzmem, depozytariuszem norm i wartości pozwalających oddzielić sztukę od niesztuki i wskazać, co na pewno jest sztuką. Jeżeli nie jesteśmy pewni, czy coś jest sztuką, a potrzebujemy takiej pewności, to sięgamy do modernizmu.

SŁOWA KLUCZOWE: **AWANGARDA, NEOAWANGARDA, MODERNIZM, POSTMODERNIZM, KOD JĘZYKOWY, KOD LITERACKI (ARTYSTYCZNY), KOD GATUNKOWY, SOCJOLEKT ARTYSTYCZNY, IDIOLEKT ARTYSTYCZNY**

- 1 M. Lewis, *Is die Moderne unsere Antike?*, [w:] *Modernity?* „Documenta Magazine”, no 1, Kassel 2007.
- 2 H. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przekł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 127–128.
- 3 Tamże, s. 258.
- 4 M. Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Durham 1987, s. 13 i nast.
- 5 Tamże, s. 48.
- 6 Zob. G. Dziamski, *Spoglądając na sztukę minionego wieku*, [w:] *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002.
- 7 J-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie; co to jest ponowoczesność*, [w:] *Postmodernizm dla dzieci*, przekł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 24.
- 8 F. Jameson, *Postmodernism and Consumer Society*, [w:] *The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture*, H. Foster (red.), Townsend 1983, s. 125.
- 9 H. Foster, *Postmodernism. A Preface*, [w:] *The Anti-Aesthetics*, dz. cyt., s. XII.
- 10 N. Zurbrugg, *The Parameters of Postmodernism*, Carbondale 1993.
- 11 Zob. G. Dziamski, *Spoglądając na sztukę minionego wieku*, dz. cyt..
- 12 F. Jameson, *Postmodernism Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, New York–London 1991, s. 298–299.
- 13 Tamże, s. 299.
- 14 Tamże, s. 305.
- 15 J. Lotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przekł. A. Tanalska, Warszawa 1984. Kod jest dla Lotmana odpowiednikiem języka (*language*) w terminologii de Saussure’a, a komunikat odpowiada wypowiedzi (*parole*).
- 16 D. Fokkema, *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, przekł. H. Janaszek-Ivanickova, Warszawa 1994, s. 16.
- 17 Tamże, s. 22.
- 18 Tamże, s. 22–25.
- 19 Tamże, s. 53–59.
- 20 Zob. B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, przekł. M. Płaza, Kraków 2012.
- 21 Zob. G. Dziamski, *Od estetyki kampu do historiozoficznej metafikcji*, „Dyskurs”, 2003/2004, nr 1, przypis 25, s. 195. Zob. również H. Janaszek-Ivanickova, *Od modernizmu do postmodernizmu*, Katowice 1998, M. Dąbrowski, *Postmodernizm; myśl i tekst*, Kraków 2000.
- 22 J. Szyłak, *Kino i coś więcej*, Kraków 2001.
- 23 E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, dz. cyt., s. 212 i nast.

Grzegorz Dziamski
Modernity in reflection on art

The twentieth century has developed three models for describing contemporary art. Three narratives dominated in the 1930's and the 1940's: Paris-French, German-Expressionist and avant-garde-international. In the 1950's and the 1960's, avant-garde-centrist model included two basic phases or formations in the art of the twentieth century. Historical avant-garde period covered the years 1905–1930. Neo-avant-garde lasted from 1955 to 1970. To a pair of avant-garde – neo-avant-garde, some authors add yet proto-avant-garde they considered as the nineteenth century artistic trends leading to the birth of the historical avant-garde – romanticism, realism of Courbet, impressionism, post-impressionism and on the other hand post-avant-garde, or art after the fall of the avant-garde. In the 1980's and the 1990's, avant-garde model was superseded by a model operating the opposition modernism – postmodernism. According to that model, the twentieth century art include two cultural and artistic formations: modernist and postmodernist formations. The first experienced its climax around 1910, when abstract art was born; the second in the 1980's. Modernism and postmodernism can be considered as two codes that define literary (artistic) codes, but there is a significant difference between them. The modernist code reveals modernist essentialist attitude, the trend of looking for essence, individuality, specificity of art, trying to melt pure art, while postmodernist code refers to the avant-garde and the expanded field of art, focusing on the relationship of art and life.

KEYWORDS: AVANT-GARDE, NEO-AVANT-GARDE, MODERNISM, POSTMODERNISM, LANGUAGE CODE, LITERARY (ARTISTIC) CODE, BRAND CODE, ARTISTIC SOCIOLECT, ARTISTIC IDIOLECT