

GRZEGORZ SZTABIŃSKI

## PROFESJONALIZACJA WOLNOŚCI. SWOBODA ARTYSTY W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

Dzieje sztuki często są rozpatrywane w związku z rozszerzaniem się zakresu swobody twórczej. Ujęcie takie zakłada, że wolność jest wartością stałą, transhistoryczną, która może wzrastać lub być ograniczana w zależności od warunków społecznych. Powołując się na poglądy Borisa Bernsteina, autor artykułu kwestionuje takie ujęcie, aby następnie zadać pytanie o swoiste cechy pojmowania wolności w sztuce współczesnej. Twierdzi, że wyznacza je zaakcentowanie opozycji między szeroko pojętym totalitaryzmem i liberalizmem. Zagadnienia te z zakresu polityki zostały przeniesione przez filozofów postmodernistycznych do obszaru kultury, prowadząc do tropienia różnych odmian ograniczania swobody. Jako przykład omówiono między innymi poglądy Richarda Rorty'ego, który wywiedzionemu z tradycji oświeceniowej modelowi liberalizmu kulturowego opartego na wzorcu nauki przeciwstawił model kultury „upoetycznionej”, akceptującej przypadkowość, ironię, indywidualizm. Cechy te, jak twierdzi, przynajmniej od XIX wieku były uważane za właściwe dla sztuki. Obecnie mają być upowszechnione.

W dalszej części artykułu autor rozważa, czy rzeczywiście dążenie do wolności artystów awangardowych było połączone ze świadomością przypadkowości i ironią. Zwraca uwagę na charakterystyczne dla nich poszukiwanie trwałych kryteriów, które z postmodernistycznej perspektywy można by uznać, jak określiła to Suzi Gablik, za „męczące zakazy”. Rezygnacja z tych poszukiwań jest cechą współczesnych działań artystycznych. Jednocześnie przestają obowiązywać rozróżnienia na to, co dawne i nowe, należące do kultury wysokiej i popularnej, zanika dążenie do koherencji. Można w związku z tym uznać, że twórcy postmodernistyczni przyjęli rolę awangardy liberalizmu, a manifestowanie różnych odmian swobód uznali za swój „profesjonalny” wyróżnik. Ważnym przykładem tego stają się działania subwersywne w sztuce. Autor artykułu sądzi, że niezależnie od podkreślanych przez niektórych artystów dążeń krytycznych, stanowią one przede wszystkim wyraz obalenia kolejnych wolnościowych tabu. Działa się nie tyle, żeby coś stworzyć, ile żeby zmanifestować swą wolność.

---

Współcześni zwolennicy liberalizmu chętnie powołują się na sztukę, widząc w niej przykład realizacji zasady wolności. Czasami precyzują, że mają na myśli działalność artystyczną od czasów romantyzmu. Niekiedy zaznaczają, że dopiero w ramach awangardy XX wieku dążenia te uzyskały pełny wymiar. Czy znaczy to, że wolność artystyczna wcześniej nie występowała albo, że stanowiła przedmiot pragnień, które ze względu na panujące sposoby pojmowania sztuki nie mogły być spełnione, a często nawet nie dawały się wyartykułować? Boris Bernstein uważa takie przeświadczenie za „rutynowy błąd historyków sztuki”. Przyczyną błędu jest to, że wolność pojmuje się jako „ideę transhistoryczną lub przynajmniej wartość transhistoryczną, istniejącą odwiecznie; może jej być więcej lub mniej w stosunku do jakiejś «pełnej wielkości»”<sup>1</sup>. Zgodnie z tym przeświadczeniem sposób rozumienia wolności artystycznej zasadniczo nie ulega zmianie w dziejach. Niezależnie od epoki przyjmuje się mniej więcej taki sam sposób jej pojmowania. Koncepcja ta jest wygodna, gdyż pozwala oceniać poszczególne okresy w sztuce ze względu na stopień realizacji tego samego kryterium. Tymczasem, jak twierdzi ów autor, powołując się na Gadamera, problem wolności nie jest jeden i ten sam, pytanie o wolność nie jest zawsze tym samym pytaniem. Bernstein proponuje w związku z tym rozważenie, jak ta wartość kształtowała się i zmieniała.

Stanowisko swe autor artykułu ilustruje przykładami zaczerpniętymi z czasów starożytności i średniowiecza, kiedy to według zwykle przyjmowanych przekonań nie istniała możliwość swobodnych działań artystycznych. Antyczna rzeźba egipska i grecka były skrupowane kanonami. Twórcy posągów w obu przypadkach mogli jednak czuć się wolni nie w tym znaczeniu, że reguły łamali, ale mając poczucie realizowania określonych wartości – tego, że „dają życie” (w języku starożytnych Egipcjan to określenie odpowiadało słowu „rzeźbiarz”), a u starożytnych Greków – ujawniają ukryty archetyp antropocentryczny. Podobnie w średniowieczu, kiedy rzeźbiarz był traktowany jako rzemieślnik, ograniczony programami zleciodawców i patronów, realizując swe dzieła według kanonu – jak pisze Bernstein – był „właściwie prawdziwie wolny, gdyż nie musiał myśleć o kompozycji, temacie, charakterystyce osób i podobnych sprawach, mógł zaś bez reszty oddać się najistotniejszej, duchowej warstwie dzieła”<sup>2</sup>. Problem wolności artysty należy więc rozważać w określonym „środowisku pojęciowym”. Dopiero wówczas można bę-

---

<sup>1</sup> B. Bernstein pisał: „Ale równie malarz, jak poeta, ma prawo do swobody twórczej. Korzystam z tego prawa i drugim polecam korzystać, lecz...” w: G. Wiśniewski (tł.) *Kultura Współczesna* 1994 nr 1 s. 5 – cytata jest tu tytułem artykułu.

<sup>2</sup> Tamże, s. 9.

dzie właściwie zrozumieć na czym polegać może wolność i czym jest jej brak w sztuce.

Współczesne pojmowanie tego zagadnienia wydaje się być związane przede wszystkim z problematyką totalitaryzmu i liberalizmu politycznego. Pierwszy aspekt był wielokrotnie analizowany i wydaje się oczywisty<sup>3</sup>. W przypadku drugiego zarysowują się różne perspektywy. Jedną z nich można określić jako oświeceniową. W istotny sposób, jak twierdzi Richard Rorty, przyczyniła się ona do powstania demokracji liberalnej, jednak występuje w niej wiele cech charakterystycznych dla myślenia metafizycznego. Amerykański autor zalicza do nich przekonanie o możliwości osiągnięcia prawdy ostatecznej, wiarę w racjonalność i obowiązek moralny. Uważa, że są to świeckie odpowiedniki, zastępujące koncepcję Boga ubóstwieniem świata lub ludzkiej jaźni. Na miejsce idei świętości wprowadzona zostaje „wierność prawdzie”, a w sferze moralności poszukiwanie obiektywnych wartości etycznych. Koncepcje te, jeśli miały obowiązywać powszechnie, musiały być uzasadnione. Dlatego argumentacja wykazująca ich słuszność stanowiła istotną część głoszonych poglądów. Wolność miała więc podlegać określonym zasadom i realizować ustalone cele.

Programowość, ideowość, zaangażowanie w ramach liberalnego wzorca oświeceniowego stanowiły pozytywne cechy. Dzięki temu, że ktoś jest „logiczny”, „metodyczny” ma szansę osiągnięcia wartości, które nie są doraźne, przypadkowe. W ten sposób dawny model kapłana został zastąpiony wzorcem naukowca poszukującego obiektywnej prawdy.

Oświeceniowej perspektywie liberalnej Rorty przeciwstawił koncepcję opartą na przygodności i ironii. Uznał, że należy zrezygnować z traktowania języka jako środka wyrażania obiektywnej prawdy o świecie lub człowieku. W pozytywistycznej wersji język miał powoli zbliżyć się do ujęcia zarysów świata fizycznego, w romantycznej doprowadzić Ducha do samoświadomości. Zamiast tego amerykański autor uważa, że ewolucja języka to „proces ciągłego wypierania starych form życia przez nowe – nie po to, by zrealizować jakiś wyższy zamysł, lecz na ślepo”<sup>4</sup>. W związku z tym proponuje, by traktować walkę idei jako konfrontację słowników i tworzonych przy ich użyciu metafor. Rorty uważa, że zmiana ta może zapobiec nietolerancji. Gdy zrozumiemy, że szczegółowe badanie konkurencyjnych koncepcji nie prowadzi nas do wykrycia

---

<sup>3</sup> Oczywiście ta może być jednak zwodnicza. Bernstein pisze: „Najprościej stworzyć sobie wyobrażenie o wolności, póki jesteś jej pozbawiony. Trudności zaczynają się po wyjściu za bramy łagru. Pewien znany intelektualista, niegdyś więzień Gułagu, wyznawał, że nigdzie nie czuł się bardziej wolny aniżeli za drutami”, tamże, s. 5.

<sup>4</sup> R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność* W.J. Popowski (tł.) Spacja, Warszawa 1996 s. 39.

prawdziwych czy podstawowych wartości, walka pod ich hasłem czy potępianie ich przeciwników utraci sens. Działanie w imię ponadczasowej Prawdy czy Dobra okaże się iluzoryczne, gdyż nie ma kryteriów pozwalających je ustalić. „Nie sposób bowiem będzie – pisał – wznieść się ponad język, kulturę, instytucje i praktyki, które przyjęliśmy, i spojrzeć na nie jako na stojące w jednym rzędzie z wszystkimi innymi”<sup>5</sup>. Utraci sens szczegółowa analiza konkurencyjnych wartości, w celu wykrycia tych, które są obiektywnie uprzywilejowane. Trzeba będzie pogodzić się z przygodnością, przyjmując, że języki zmieniają się z biegiem historii, a wraz z nimi metafory wyrażające sposób pojmowania świata i człowieka. Istoty ludzkie nie mogą „uciec od swej historyczności”, mogą jedynie „manipulować naprężeniami wewnątrz własnej epoki po to, by wytworzyć zaczątki epoki następnej”<sup>6</sup>. Kolejnej to nie znaczy wyższej czy lepszej, lecz po prostu innej.

Rorty zdaje sobie sprawę, że taki punkt widzenia obcy jest tradycyjnej koncepcji filozofii. Dlatego, dostrzegając jego podobieństwo do pewnych sposobów pojmowania sztuki, zaproponował „upoetycznienie” kultury. Postulat ten określił jako „liberalną nadzieję”, gdyż spełniając ją, „każdy będzie miał równe szanse zaspokojenia swych idiosynkratycznych fantazji”<sup>7</sup>. W nowej wersji liberalizmu zastąpi ona „nadzieję oświeceniową”, która zakładała, że kulturę można „zracjonalizować” czy „unaukować”.

Wzorcowym bohaterem nowej wersji liberalizmu staje się „tęgi poeta”. Charakteryzując go, Rorty podkreśla, że nie ma on ambicji odkrywania uniwersalnej prawdy ani wyrażania ogólnie ważnych poglądów na temat ludzkiego losu. Godzi się na względność formułowanych przekonań. Nie odczuwa „metafizycznej” potrzeby wskazywania ostatecznych wartości. Jest szczęśliwy, gdy zdarza mu się znaleźć słowa pasujące do fantazji ludzkich. Zadowolona się tym, że jego metafory odpowiadają niejako odczuwanym potrzebom reszty społeczeństwa. Działalność swą uprawia bez potrzeby uzasadniania osiąganych wyników. Uznając jednak przygodność swych przekonań, potrafi trwać przy nich niezachwianie i walczyć o ich uznanie. Rorty pisze, że taki zespół cech powinien charakteryzować także innych przedstawicieli społeczeństwa liberalnego. Podkreśla, że „rewolucyjny artysta i rewolucyjny naukowiec, a nie artysta szkolny i normalny naukowiec są najlepszymi wzorami cnót”<sup>8</sup>. W społeczeństwie liberalnym ceni się bowiem innowacje. Dlatego „rewolucje” w różnych dziedzinach kultury są pożądane. Nie należy ich jednak traktować jako ustanowienia właściwego czy najlepszego porządku.

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 81.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże, s. 84.

<sup>8</sup> Tamże, s. 94.

Trzeba więc wyrzec się poczucia mocy, które dawać może metafizyczne przekonanie, że odkryta została ostateczna prawda albo, że stworzona teoria lub dzieło sztuki stanowi konieczną konsekwencję nurtu rozwojowego historii, ukoronowanie wcześniej podejmowanych wysiłków. Nawiązania do przeszłości powinny mieć swobodny charakter i polegać na odczuciu osobistego związku z tym, co ktoś dawniej napisał czy wykonał. Rorty pisał:

Uznać swój język, swoje sumienie, swoją moralność i swoje największe nadzieje za przygodny wytwór, za udosłownienie czegoś, co niegdyś było przypadkowo powstałymi metaforami, oznacza przyjąć tożsamość, która kwalifikuje nas do obywatelstwa takiego idealnie liberalnego państwa<sup>9</sup>.

Czy artyści nowocześni byli „tęgimi poetami”? Suzi Gablik podkreśla, że „modernizm był w głębi serca ideologiczny – pełen męczących zakazów dotyczących tego, czym sztuka powinna i nie powinna być”<sup>10</sup>. Skąd więc bierze się przekonanie, że artystów od czasu romantyzmu, szczególnie w XX wieku, cechowała swoboda twórcza, indywidualizm, akceptowanie przygodności? Być może powodem tego jest akcentowany, zwłaszcza w XIX wieku, sprzeciw wobec rzekomo wiecznotrwałych dogmatów klasycyzmu, a na przełomie XIX i XX wieku bunt przeciw akademizmowi. Jeśli jednak dokładniej przyjrzymy się poglądom rewolucyjnych wówczas artystów, okaże się, iż u podłoża ich sprzeciwu leżały odmienne przekonania „metafizyczne”, jak powiedziałby Rorty.

Jednak teza o liberalizmie, przynajmniej w odniesieniu do sztuki awangardowej XX wieku, pojawia się wielokrotnie. Występuje na przykład u Jean-François Lyotarda, gdy ten twierdzi, że różnorodność jej artystycznych „propozycji” przyprawia o zawrót głowy. „Nie należy jednak twierdzić, że każdy z tych eksperymentów jest subiektywnym widzeniem Bytu” – pisze ów filozof gdyż – „jedność tego, co liczy się w każdej dzisiejszej propozycji artystycznej, zawiera się w pojedynczości owej propozycji, ta zaś nie bardziej jest «subiektywna» od innych, albowiem żadna z nich nie posiada przywileju obiektywności”<sup>11</sup>. Każde dzieło ukazuje więc „własny mikroświat”, którego jednak nie można określić jako subiektywny w tym znaczeniu, że odbiega od jakiejś istniejącej i możliwej do przedstawienia przez kogoś obiektywności, gdyż możliwe są tylko różne indywidualne propozycje uczestniczące w grze. Świadomość tego, właściwą dla postmodernizmu, Lyotard przeciwstawia modernistyczne-

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> S. Gablik *Has Modernism Failed?* Thames and Hudson, London 1985 s. 73.

<sup>11</sup> J.-F. Lyotard „Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu” M.P. Markowski (tł.) w: R. Nycz (red.) *Postmodernizm. Antologia przekładów* Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997 s. 75.

mu poszukiwaniu wspólnych kryteriów. W świetle tego, już awangardę artystyczną pierwszej połowy XX wieku można uznać za ponowoczesną. Wychodzi ona poza granice możliwości znalezienia konsensusu, narusza wiarę w wartość wspólnych przekonań, doprowadzając do „sądów bez kryteriów”. Cechuje ją więc według francuskiego filozofa „poganizm”, rozumiany jako wyrzeczenie się występującego wcześniej w różnych postaciach totalitarnego „monoteizmu”.

Uważam, że różnice między koncepcjami twórczości awangardowej, które zarysowałem tu na przykładzie stanowisk Lyotarda i Gablik, są związane z dwoma sposobami jej ujmowania: zewnętrznym i wewnętrznym. Z pierwszej perspektywy sztuka od początku XX wieku jawi się jako gra wielu propozycji twórczych, z których żadna nie uzyskuje trwalszej dominacji. Nie można nawet przyjąć, że poszczególne kierunki artystyczne następują po sobie w jakiejś logicznej kolejności, gdyż równocześnie istniały jako jednakowo aktualne propozycje fowizm i kubizm, konstruktywizm i surrealizm. W porównaniu ze sztuką poprzednich wieków sprawia to wrażenie nie tylko większego zróżnicowania, ale również przygodności, względności formułowanych propozycji, które zresztą często nie są podtrzymywane nawet przez okres życia jednego artysty. Wielu z nich zmieniało swe „słowniki” kilkakrotnie, jak można powiedzieć, stosując terminologię Rorty’ego. Czy jednak świadczy to o liberalnym nastawieniu tych twórców?

Inaczej problem należy ująć z wewnętrznego punktu widzenia, uwzględniając perspektywę nie odbiorcy czy badacza, lecz artysty. Każde z przyjmowanych stanowisk okazuje się wówczas nie tyle propozycją w grze, nie tyle posunięciem, które w przypadku niekorzystnego rezultatu można szybko zastąpić nowym, innym działaniem<sup>12</sup>, ale wynikiem głębokiego przekonania o odkryciu prawdy lub wyrażeniu w dziele swego Ja, a więc, jak powiedziałyby Rorty, objawem „metafizycznej potrzeby”. Stąd wywodzi się twierdzenie Gablik o „męczących nakazach”, które towarzyszyły twórczości awangardowej. Nie pochodziły one (jak miało to miejsce w sztuce poprzedzającej modernizm) z zewnątrz, z reguł ustalanych przez Kościół, dwór, akademię, lecz stanowiły wynalazek samych artystów, którzy mając poczucie odkrywania ostatecznej prawdy, czuli obowiązek jej krzewienia i obrony. Prowadziło to do zaangażowania

---

<sup>12</sup> Por. J.-F. Lyotard *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy* M. Kowalska i J. Migasiński (tł.) Aletheia, Warszawa 1997 s. 44–45. Lyotard uważał, że w „grach językowych” nie tylko nie chodzi o odkrycie prawdy, ale nawet sukces nie jest uważany za konieczny. Pisał: „Nie znaczy to koniecznie, że gra się po to, żeby wygrać. Można wykonać jakiś ruch dla przyjemności czerpanej z jego wynalezienia: cóż innego tkwi w trudzie drażnienia języka podejmowanym przez mowę potoczną czy literaturę? Ciągłe wynajdywanie sposobów wyrazu, słów i sensu, które na poziomie mowy jest tym, co wywołuje ewolucję języka – sprawia wielką przyjemność”, tamże, s. 45.

moralnego w sztuce, ukształtowania się swoistego etosu. Jego główną wartością była wierność idei artystycznej. Uzasadniając ją, Arnold Schönberg zauważał, że zaistnienie „moralności sztuki” jest „odpowiedzią na ten świat, który pod wielu względami oddał się amoralnemu, zorientowanemu na sukces materializmowi, w rezultacie czego wszelkie etyczne uwarunkowania naszej sztuki zaczęły zanikać”<sup>13</sup>.

Szczególne miejsce w ramach propozycji awangardowych zajmowali dadaiści. Można ich uznać za tych, którzy w największym stopniu zbliżyli się do koncepcji wolności jako uznania własnej przygodności i przygodności tworzonych dzieł. Kpili z metafizycznego i moralistycznego zaangażowania cechującego przedstawicieli innych kierunków awangardowych (zwłaszcza ekspresjonistów). Twierdzili, że kubizm czy futurizm szybko stały się równie akademickie, jak tradycja renesansowa lub barokowa. Wszystkie one stanowią schematy, którymi można manipulować, stwarzając napięcia, gdyż w żadnym stylu albo tendencji nie jest zawarty prawdziwy kształt świata czy prawda o ludzkiej jaźni. Uważali się za ludzi wyzwolonych z przesądów kulturowych, ale jednocześnie podkreślali, jak ujmował to Tristan Tzara, występowanie „nowego gatunku heroizmu intelektualnego”<sup>14</sup>. Polegać miał on przede wszystkim na możliwości życia bez tradycyjnie przyjmowanych „podpórek”, jakimi były idee religijne, humanistyczne, artystyczne. Zgadzało się na istnienie w stanie względności, zmienności. Marcel Janco pisał, że dadaiści otwierają nową „fazę w rozwoju nowoczesnej mentalności”<sup>15</sup>. Przy tym poczuciu swobody mieli jednak świadomość pojawiania się niebezpiecznych konsekwencji. Wolność od ograniczeń, jeśli nie podlega surowej moralnej kontroli, przestrzegającej niezależności podejmowanych decyzji, może stać się koniunkturalną dowolnością. Dadaiści zakładali więc moralizm awangardowy w nie mniejszym stopniu niż przedstawiciele innych kierunków, ale inaczej go pojmowali. Marcel Duchamp podkreślał konieczność ograniczania ilości *ready made*, choć koncepcja ta umożliwiała zasadniczo łatwe i szybkie wybieranie przedmiotów codziennego użytku z otoczenia i podnoszenie ich do rangi dzieł sztuki. Nie dawali się też dadaiści uwieść objawom popularności czy sławy, które są zniewalające, gdyż idol musi zachowywać się tak, jak chcą tego fani, a więc ogranicza swą wolność lub traci ją<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Cyt. za: S. Gablik wyd. cyt. s. 74.

<sup>14</sup> Cyt. za: G.-E. Clancier *Panorama critique de Rimbaud au Surréalisme* Pierre Seghers, Paris 1955 s. 378.

<sup>15</sup> M. Janco „Creative Dada” w: *Dada. Monograph of a Movement* W. Verkauf (red.), London–New York 1975 s. 18.

<sup>16</sup> Tzara wspominał, że na początku lat dwudziestych jego nazwisko stało się znane we Włoszech dzięki kilku przyjaciółom. Zaczął otrzymywać wiele listów. „Prawie wszystkie – wspominał – zaczynały się «Caro amico», ale większość moich korespondentów nazywała

Gablik uważa, że ograniczenia, które twórcy modernistyczni dobrowolnie uwzględniali, przestały być brane pod uwagę w twórczości ponowoczesnej. Współczesną świadomością artystyczną cechuje „tolerancyjność dla wielości sprzecznych wartości”<sup>17</sup>. Jednakowo są traktowane propozycje właściwe dla różnych koncepcji twórczych nie dlatego, że – jak uważali dadaści – do wszystkich należy odnieść się negatywnie, a w związku z tym, że we wszystkich można dostrzec zalety ujawniające się z jakiegoś punktu widzenia. Więcej, traktowane to jest jako mądrość dająca przewagę nad dawnymi jednostronnymi ujęciami, wciąż uwikłanymi w spory i walki. Dzięki takiej pluralistycznej wyrozumiałości uwolnieni zostajemy od „nietolerancyjnej wyłączości i od awangardowego imperatywu ciągłej innowacji”<sup>18</sup>. Jak uważali moderniści, zmiana powinna mieć sens, powinna zmierzać do realizacji określonego celu. Aby ten cel określić, należy uwierzyć w określone wartości, przyjąć je jako możliwie trwałe. Łączy się to z postawieniem ich ponad innymi, uznaniem za jedynie słuszne, wieczne albo choćby za najodpowiedniejsze dla określonego momentu dziejowego. To zaś okazuje się zwykle nie do pogodzenia z zasadą pełnej tolerancji. Jeśli jesteśmy przekonani, że coś jest słuszne, staramy się innych o tym przekonać. Trudno zaś dokładnie określić, w jakim momencie perswazja przechodzi w przymus.

Rezygnacja z głębokiej wiary w wyłączną słuszność uznawanych wartości i krzewienia ich wśród innych, uznanie, że w imię prawa do indywidualnego określania perspektyw działań należy każdemu pozostawić swobodę wyboru, prowadzi do zaniku szerszych przemian społecznych, do zastoju, w ramach którego występuje tylko mnogość drobnych ruchów. Sytuację tę opisuje Zygmunt Bauman, powołując się na Leonarda B. Meyera. Twierdzi, że sztuka postmodernistyczna

znalazła się w „stanie zmiennes-stałym”, stanie „ruchomego zastoju” (*stasis*); żaden jej fragment nie trwa w bezruchu, ale nie ma w tym rozgardiaszu systemu czy logiki, ruchy cząstek nie dodają się do siebie, całość nie rusza się z miejsca – efekt znany uczniom szkolnym pod nazwą „ruchów Browna”<sup>19</sup>.

Artyści mają w tej sytuacji poczucie nieskrępowanej wolności. Rozróżnienia na to, co dawne i nowoczesne, należące do kultury wysokiej i popularnej nie obowiązują. Można zgodnie z tą koncepcją innowacji swobodnie wybierać składniki z różnych obszarów i dowolnie je łączyć.

---

mnie «carissimo e illustrissimo poeta». To spowodowało, że zdecydowałem się szybko zerwać stosunki z tym ludem zbyt entuzjastycznym” (cyt. za: Marc Dachy „Dada. Transformation transparente: lecture de Tristan Tzara” w: A.B. Nakov i in. (red.) *Dada-Constructivism: The Janus Face of the Twenties*, katalog wystawy Annelly Juda F.A., London 1984 s. 82).

<sup>17</sup> S. Gablik wyd. cyt. s. 73.

<sup>18</sup> Tamże, s. 75.

<sup>19</sup> Z. Bauman *Ponowoczesność jako źródło cierpienia* Sic!, Warszawa 2000 s. 156.



Wszystkie „słowniki” mają jednakową wagę, gdyż są przygodne. Nie jest potrzebne uzasadnianie ich wyboru w inny sposób niż biorąc pod uwagę aktualne względy praktyczne. Nie trzeba też zastanawiać się nad ich koherencją, gdyż, jak już zauważał Rorty w odniesieniu do dziedzin pozaartystycznych, „winniśmy zaniechać układowego podejścia do słowników, praktyk i wartości”<sup>20</sup>. Filozof nawiązywał pod tym względem do poglądu wyrażonego przez Isaiaha Berlina w książce *Dwie koncepcje wolności*<sup>21</sup>, według którego nieuzasadnione jest przekonanie, że wszystkie pozytywne wartości, w które ludzie wierzyli, muszą w ostatecznym rachunku być zgodne lub wzajemnie warunkujące się. Można więc tworzyć ich zestawy niespójne. Ograniczeń nie powinno stwarzać oparte na systemach myślenie logiczne ani też odczucie, że coś jest zgodne z naszym Ja. Artysta może poprzez dokonywane wybory wskakiwać w nowe role i próbować stawać się kimś innym.

Czy ta sytuacja stwarza szansę swobodnego, niczym nieskrępowanego rozwoju? Wydaje się, że zaistniały dla jego realizacji optymalne warunki. Usunięte zostały przeszkody nie dlatego, że pokonano je, uzasadniając niesłuszność lub anachroniczność wszelkich krępujących, ograniczających wolność koncepcji na drodze dyskusji, poprzez przyparcie do muru i wykazanie wyższości stanowiska liberalnego. Nastąpiło to, jak pisze Rorty, gdyż okazało się, że „wszystkie słowniki, nawet te, które zawierają najpoważniej traktowane przez nas słowa, słowa najistotniejsze dla naszego opisu samych siebie – są wytworami człowieka, narzędziami do tworzenia innych ludzkich artefaktów”<sup>22</sup>. Niemożliwe jest więc zwycięstwo poprzez dyskusję, pokonanie poprzez wykazanie niesłuszności poglądów. Jeśli nawet takie odczucie może pojawić się u kogoś, jest ono złudne. Rorty twierdzi, że mur, do którego przyparliśmy przeciwnika, ostatecznie okaże się zawsze jeszcze jednym z możliwych słowników, „wymalowaną dekoracją, kolejnym dziełem człowieka, kolejnym fragmentem kulturowej scenografii”<sup>23</sup>. Po cóż więc prowadzić spory, jeśli nie wiąże się z nimi nadzieja na znalezienie rozstrzygnięcia problemu? Wartością jest samo trwanie dyskusji. Uświadamia nam ona naszą wolność, a jednocześnie przygodność wszystkich, w tym także naszych własnych, poglądów i dzieł. Musimy ostatecznie zgodzić się na ich cząstkowość, względność, przemijalność. „Upoetyczniona kultura”, jak ją określa Rorty, stwarzałyby też jeszcze jedną szansę. Skłaniając nas do tego, żebyśmy

---

<sup>20</sup> R. Rorty wyd. cyt. s. 74–75.

<sup>21</sup> I. Berlin *Dwie koncepcje wolności* D. Grinberg (tł.) Res Publica, Warszawa 1991 s. 184.

<sup>22</sup> R. Rorty wyd. cyt. s. 85.

<sup>23</sup> Tamże.

przestali zajmować się poszukiwaniem kamieni probierczych, wyzwoliłaby ona ograniczaną wcześniej swobodę działania.

Byłaby to kultura – pisze amerykański filozof – która właśnie poprzez traktowanie wszystkich kamieni probierczych jako (...) artefaktów obrałaby sobie za cel stwarzanie artefaktów coraz bardziej różnorodnych i wielobarwnych<sup>24</sup>.

Tworzenie ze świadomością przygodności tego, co realizowane, występowało w działalności dadaistów. Chcąc zachować wolność, zrezygnowali oni z koncepcji dzieła sztuki, którego wykonaniu należy podporządkować swe myśli, uczucia, a czasem życie. Zamiast tego proponowali, jak określił to Marc Dachy, „energie poetyckie, malarskie, dźwiękowe”. Nie zmierzały one do stworzenia czegoś stałego, będącego rezultatem skupienia i wysiłku, lecz ujawniały istnienie „z czystym podmuchem chwilowego wrażenia”<sup>25</sup>. Działalność ta nie była podporządkowana wytwórczości. Nie było konieczne, żeby w jej rezultacie powstało coś trwałego. Przeciwnie, dadaści szczególnie cenili twórczość efemeryczną, która nie może stać się dla kogoś innego wzorcem do naśladowania (a więc nie ograniczy niczyjej wolności), a także dla samego artysty nie stanie się zobowiązaniem do kontynuacji, utrudniającym swobodne podejmowanie następnych decyzji. Dadaści nie chcieli nawet określać się jako artyści, gdyż ich zdaniem już to prowadziło do przyjęcia ograniczeń – konieczności odniesienia się, choćby negatywnie, do tradycji artystycznej<sup>26</sup>.

Dylematy te przez twórców współczesnych nie są tak radykalnie rozstrzygane. Pragnienie wolności często jest dla nich trudne do pogodzenia z akceptacją przygodności. Chcą, a zarazem nie chcą świadomie opuszczać obszaru sztuki. Nie pragną już, jak przedstawiciele awangardy, pełnić w sztuce roli „kapłanów”, „proroków” lub „robotników” czy „inżynierów”. Obce jest im poczucie misji. Czasami deklarują, że chcą być po prostu artystami, choć jednocześnie trudno im określić, co miałyby to oznaczać. Szukanie oparcia w rzemieślniczej doskonałości wytworu nie wchodzi w grę, gdyż obszar ten został skutecznie zawłaszczony przez przemysł kulturalny. Współczesnym artystom trudno jest konkurować z jego produkcją, ze względu na możliwości materiałowe i techniczne oraz zaangażowane środki finansowe<sup>27</sup>. Podkreślanie wyjątkowości ze względu na posłannictwo, występujące w różnych postaciach zwłaszcza

---

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> M. Dachy wyd. cyt. s. 87.

<sup>26</sup> Charakterystyczne jest, że Marcel Duchamp, który początkowo określał swą działalność jako „antyszukę”, później zdecydował się użyć nazwy „sztuka” sugerującej obojętność wobec tradycyjnych zagadnień artystycznych.

<sup>27</sup> Por. S. Cubitt „Media Arts and Criticism at the Millennium” *Art Inquiry* 1999 vol. I.

od czasów romantyzmu, utraciło aktualność, często zaś odbierane bywa jako śmieszne. Równocześnie zaś artyści nie chcą zrezygnować z wyjątkowości. Dylemat ten znalazł wyraz w publicznej rozmowie przeprowadzonej wiosną 1982 roku w Nowym Jorku, o której pisze Gablik. Gdy malarka Susan Rothenberg stwierdziła, że artyści są obecnie „po prostu ludźmi”, inny malarz David Salle zaśmiał się, a Brice Marden zauważył: „To nieprawda, jesteśmy bardzo niezwykłymi ludźmi, ponieważ jesteśmy wolni”<sup>28</sup>. Sztuka staje się więc swoistym obszarem profesjonalizacji wolności. W społeczeństwie liberalnym artyści chcą czuć się *awangardą wolności*.

Należy jednak zaznaczyć, że jak każda awangarda, także ta zagrożona jest szybkim wkraczaniem innych osób na zdobyte obszary. Zakresy swobód doświadczane przez artystów stają się prawie natychmiast udziałem innych ludzi, którzy uwzględniają je w mniejszym lub większym stopniu w swej praktyce życiowej. Przykładem może być postępowanie niektórych polityków, którzy podejmują działania równie radykalne, jak artyści, a nawet przypominające je. W Polsce szczególnie głośne było działanie posłów Witolda Tomczaka i Haliny Nowiny-Konopczyny. W akcie protestu, w grudniu 2000 roku dokonali oni ingerencji w wystawioną na wystawie w warszawskiej Zachęcie rzeźbę Maurizio Catellana *La Nona Ora*. Praca ta przedstawia leżącą figurę papieża Jana Pawła II, przygniecioną meteorem. Posłowie zdjęli ów kamień, wprowadzając istotne zakłócenie do dzieła. Komentując to działanie, Artur Żmijewski pisał:

Tomczak i Konopczyna pokazali, że strategie sztuki „czytają ze zrozumieniem” i mogą ich używać. Są w stanie dokonać transgresji i złamać tabu galerii. Zarówno Tomczak i Konopczyna, jak przykrywający figurę papieża prześcieradłem Wojciech Cejrowski zrozumieli lekcję i podjęli wyzwanie, odpowiadając „tym samym językiem” gestów i działań plastycznych, językiem performensu<sup>29</sup>.

Przedstawiciel polskiej sztuki krytycznej rozważa także analogie między działaniami artystycznymi, takimi jak filmy kręcone ukrytą kamerą przez Katarzynę Kozyrę w budapesztańskiej łaźni żeńskiej (1997) i męskiej (1999), oraz nagraniem przez Adama Michnika rozmowy z Rywinem w 2002 roku i potajemnym filmowaniem przez Renatę Beger swych rozmów z politykami w 2006 roku. Różnice między nimi Gablik dostrzega jedynie w tym, że w przypadku działań politycznych pojawia się ekspozowanie szlachetnego celu, usprawiedliwiającego podjęte przekroczenie granic swobód. W istocie jednak, jak sądzi, transgresja obecna wcześ-

<sup>28</sup> S. Gablik wyd. cyt. s. 83.

<sup>29</sup> A. Żmijewski „Społeczne sztuki stosowane” *Krytyka Polityczna* 2007 nr 11–12 s. 16.

niej w sztuce „weszła do repertuaru politycznych strategii. Całego ciągu «negatywnych» transgresji – złamania wolnościowego, demokratycznego tabu – dokonał jako minister edukacji Roman Giertych”<sup>30</sup>.

Przenoszenie różnych rodzajów przekraczania granic sztuki i obszaru życia codziennego powoduje, że artyści występujący jako awangarda wolności mają coraz bardziej zawężony zakres działań. W coraz mniejszym stopniu to, że chcą prezentować się jako ludzie wolni, jest w stanie ich wyróżnić. Często swoboda artystyczna różni się od liberalizmu manifestowanego w innych obszarach życia głównie formą, a nie radykalizmem treści. Coraz trudniej jest wskazać zakresy, w których poczucie wolności charakteryzujące współczesnych twórców mogłoby znaleźć pozytywne spełnienie, gdzie mogliby oni czuć się awangardą. Prowadzi to do radykalizacji zachowań twórców oraz ich medializacji.

Przykładem swoistej konkurencji między artystą reprezentującym sztuki plastyczne a aktorem Danielem Olbrychskim, występującym w tym przypadku jako urażony odbiorca, był incydent w warszawskiej galerii Zachęta. Piotr Uklański w ramach swej wystawy *Naziści* pokazał powiększone fotografie różnych aktorów w mundurach, jakie nosili Niemcy w czasie II wojny światowej. Były to fragmenty kadrów filmowych. Celem pokazu było, jak mówił, zwrócenie uwagi na jedną z odmian męskiego stereotypu w kulturze masowej. W tym przypadku dodatkowo, jak twierdził Uklański, ukształtowany stereotyp prowadzi do „przekłamywania prawdy o historii”, gdyż dla wielu ludzi filmy przygodowe są głównym źródłem informacji o przeszłości, zaś oficerowie niemieccy są ukazywani zwykle jako mężczyźni przystojni, eleganccy, pociągający, co w odczuciach wielu widzów przyćmiewa okrucieństwa popełniane przez nich w czasie wojny. Daniel Olbrychski, którego zdjęcie pochodzące z jednego z filmów również znalazło się na wystawie, wszedł do galerii z szablą i zniszczył nią swą fotografię. Występował, jak podkreślał, w obronie własnego dobrego imienia, które według niego zostało naruszone. Bronił więc swej tożsamości przeciw samowoli autora prezentacji. Łamał jednak drastycznie społeczne zasady poszanowania dla dzieł sztuki. To zderzenie dwóch odmian manifestowania wolności wywołało dyskusję w prasie i telewizji. Etyk Magdalena Środa, komentując zachowanie Olbrychskiego, pisała, że pomysł „zapromowania własnej osoby w scenerii muzeum i zagrania «spontanicznego oburzenia z szablą w dłoni» przy asyście kamer dowodzi nie tylko aktorskiego kunsztu, ale i umiejętności reżyserskich oraz komercyjnych”<sup>31</sup>. Sprowadziła więc problem do opisu medialnego. Zauważyła również, iż

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> Komentarz zamieszczony w *Gazecie Wyborczej* z dnia 23.11.2000 s. 14. – krótki tekst M. Środy został umieszczony jako komentarz bez tytułu, w ramce, obok rozmowy D. Jareckiej z P. Uklańskim.

jeśli ktoś decyduje się na wykonywanie zawodu, którego istotą jest modyfikowanie i sprzedawanie własnego wizerunku, musi też pogodzić się z konsekwencjami, to znaczy z faktem, że wizerunek ten może się znaleźć w najdziwniejszych miejscach i że przeróżne intencje mogą kierować jego wywieszeniem<sup>32</sup>.

Autor wystawy zniszczeniem swej pracy, a także całym zdarzeniem, nie był zmartwiony. Nie krył nawet satysfakcji. Rozmawiając z Dorotą Jarecką, mówił: „Sam powinienem być coś takiego zaaranżować. Dostarczyło mi to nieprzeciętnej reklamy. Dziennik telewizyjny zwykle nie zajmuje się recenzowaniem wystaw”<sup>33</sup>. Przykład ten pokazuje, że przynajmniej w przypadku niektórych działań artystycznych zagadnienie wolności przestaje być problemem wewnętrznym. Swoboda zachowań staje się ważna, gdy jest manifestowana. Liczy się możliwość nadania możliwie szerokiego rozgłosu jej objawom.

Innym przykładem tego typu, choć, co ciekawe, nie zauważonym przez prasę polską, było namalowanie przez rosyjskiego artystę Aleksandra Brennera znaku amerykańskiego dolara na wystawionym w Amsterdamie obrazie Kazimierza Malewicza *Suprematyzm (Biały krzyż na szarym tle)*. Sprawca czynu został aresztowany. Wówczas Giancarlo Politi, redaktor naczelny międzynarodowego pisma artystycznego *Flash Art*, występując w imię obrony swobody artystycznej, opublikował tekst, w którym domagał się uwolnienia Brennera, gdyż „próbował on zrealizować szczególnie ambitne dzieło sztuki”. Dowodził, że nie jest on chuliganem, a „transgresywnym artystą o silnej osobowości”<sup>34</sup>. Działanie i publikacja wywołały dyskusję na temat granic wolności. Prezentowane w niej poglądy były zróżnicowane. Z jednej strony zwracano uwagę na to, że efekt szoku w sztuce powinien mieć granice w postaci regulacji prawnych. Przypominano, że futuryści, którzy głosili w swym manifeście chęć spalania muzeów, nawet po związaniu się z faszystami nie przeszli do czynów. Gdyby to uczynili, przekroczyliby dopuszczalne granice swobód, podobnie jak przekraczają je organizacje mafijne. Z drugiej jednak strony wskazywano, że w działaniu Brennera przeważają czynniki konstruktywne, które są charakterystyczne dla radykalnych przejawów artystycznych transgresji. Różni to jego akcję od działań wandalów czy psychopatów, którzy również stosują „agresywne strategie” w muzeach na całym świecie. Malewicz w swoich czasach był artystą radykalnym,

---

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> *Przekłamywanie prawdy* wywiad Doroty Jareckiej z Piotrem Uklańskim, tamże.

<sup>34</sup> G. Politi „Freedom for Brenner: In the Name of Art” *Flash Art* 1997 nr 193 s. 55.

manifestującym swą wolność twórczą. Dziś kontynuacja tej postawy wymaga zastosowania ostrzejszych środków<sup>35</sup>.

Nowe, ostrzejsze środki, które są szeroko stosowane w działalności artystycznej od ponad trzydziestu lat, określone zostały jako działania subwersywne. Zdaje się, że jako pierwszy opisał je szerzej Hal Foster. Stosujący je artyści

interwenują (...) w przestrzeń publiczną, w przestrzeń społecznych reprezentacji i języka artystycznego, traktując je (jednocześnie) jako cel i broń (narzędzie walki). Ta zmiana w praktyce artystycznej łączy się ze zmianą w postawie: artysta zaczyna raczej manipulować znakami już istniejącymi niż produkować nowe obiekty artystyczne<sup>36</sup>.

Stworzenie nowego, własnego języka czy „słownika” przestaje być celem. Zmierzają się raczej do przekodowania istniejących systemów znakowych w taki sposób, żeby ujawnić niedostrzegane wcześniej znaczenia. W związku z tym tworzone dzieło nie musi być od początku do końca własne, oryginalne. Artysta raczej włącza się czy przyłącza do czegoś już istniejącego. Można to potraktować jako kolejny akt wolności, złamanie niepodważalnego wcześniej ograniczenia.

Korzystanie z elementów dokonań innych artystów traktowano w sztuce nowoczesnej jako objaw słabości. Nadanie dziełu cech indywidualnych stanowiło podstawę ujawnienia poglądu na to, czym sztuka jest, czym powinna być, a także wyrażenia własnych idei politycznych, moralnych itp. Idea musiała być powiązana z odpowiednią formą. Dlatego zastąpienie jednej formy przez inną, nową było uznawane za wyraz buntu. Korzystanie z form istniejących traktowano jako uległość wobec tradycji lub narzuconych przekonań. Stawało się też powodem oskarżeń o niemoc twórczą albo konformizm. W przypadku strategii subwersywnych mamy do czynienia ze zmianą sytuacji. Właśnie rezygnacja z poszukiwania własnej formy, z tworzenia dzieła od początku, od zera, ma być aktem wyzwalającym i krytycznym.

Początków działań subwersywnych można się doszukiwać w niektórych praktykach awangardy z pierwszej połowy XX wieku<sup>37</sup>. Uważam jednak, że tak szeroki sposób ich pojmowania zaciera w pewnym stopniu specyfikę tego rodzaju aktywności. Kolaż kubistyczny, kolaże, fotomontaże i montaże złożone z przedmiotów trójwymiarowych

---

<sup>35</sup> Wypowiedzi te były publikowane jako listy do wydawcy w numerach 194 i 195 pisma *Flash Art*.

<sup>36</sup> H. Foster „Subversive sign” w: tegoż *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics* Bay Press, Seattle 1985.

<sup>37</sup> Łukasz Ronduda w ciekawej książce *Strategie subwersywne w sztukach medialnych* (Rabid, Kraków 2006) początki tego typu działalności dostrzega w kubistycznych kolażach, a zwłaszcza w dadaistycznych i konstruktywistycznych fotomontażach.

w twórczości konstruktywistów, dadaistów lub surrealistów są praktykami, w których szło o stworzenie dzieła pojmowanego jako rezultat działalności formotwórczej, nawet jeśli uwzględniany był w nich udział obiektów znalezionych i przypadku. Gotowe, zastane elementy obce włączane były w zakładaną własną strukturę utworu. Artyści awangardowi z początku XX wieku mieli poczucie mocy twórczej, która pozwalała im posłużyć się znajdującymi elementami zaczerpniętymi bezpośrednio z rzeczywistości, gdyż wiedzieli, że stworzona całość i tak będzie ich dziełem. Nie dopuszczali pod tym względem dwuznaczności. Sens utworu był wyraźnie, intencjonalnie określony. Dlatego praktykę polegającą na włączaniu elementów obcych w strukturę dzieł awangardowych powstających w pierwszej połowie XX wieku, a także w początkowych dekadach po II wojnie światowej, określiłem w napisanych kilkanaście lat temu artykułach jako cytowanie<sup>38</sup>. Podobnie jak w pracy naukowej przytacza się fragmenty tekstów cudzych po to, żeby poprzeć własną argumentację, poddać analizie przywoływane poglądy lub przeprowadzić ich krytykę, artyści awangardowi wyraźnie zaznaczali swe stanowisko i powody użycia elementów obcych, występujących w ich dziełach. Cytat plastyczny był dla nich środkiem służącym realizacji określonego celu. Tymczasem w przypadku współczesnych praktyk subwersywnych dystans wobec wykorzystywanych elementów cudzych nie jest wyraźnie podkreślany. Grzegorz Dziamski pisze, że „subwersja polega na naśladowaniu, na utożsamianiu się niemalże z przedmiotem krytyki, a następnie delikatnym przesunięciu znaczeń. Ten moment przesunięcia znaczeń nie zawsze jest uchwytny dla widza”<sup>39</sup>. Podejrzewam, że nie zawsze czy nie w pełni jest on uchwytny również dla artystów, u których fascynacja elementami wykorzystywanymi w praktykach subwersywnych może, ale nie musi wyraźnie łączyć się z krytyczną oceną ich pierwotnego sensu. Zwraca na to uwagę Łukasz Ronduda, gdy charakteryzuje współczesne przejawy ich zastosowania.

W ostatnim okresie – zauważa – w strategiach subwersywnych, skupionych na problemach przestrzeni publicznej, możemy zaobserwować znużenie praktykami krytycznymi (praktykami radykalnej krytyki „zawłaszczonego” w obszar artystycznych operacji materiału). Większe znaczenie (szczególnie w polu wideo i filmu) zdaje się zdobywać chęć rewitalizacji pewnych wartości, symboli, które współczesna kultura wizualna wyparła lub o których

---

<sup>38</sup> Por. „Awangarda a postmodernizm: zagadnienie cytatu” w: G. Dziamski (red.) *Awangarda w perspektywie postmodernizmu* Humaniora, Poznań 1996; „Cytat i gra. Problemy postmodernizmu w sztukach plastycznych” w: A. Izdebska i D. Szajnert (red.) *Postmodernizm po polsku?* WUŁ, Łódź 1998.

<sup>39</sup> G. Dziamski „Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusję” *Gazeta Malarzy i Poetów* 2001 nr 2–3.

zapomniała, chęć ukazania przeszłości, tradycji, historii w nowym świetle – celem przywrócenia ich współczesności<sup>40</sup>.

Ta chęć przywrócenia nie łączy się jednak z wyraźnie pozytywnymi decyzjami artystów, z jawnym uznaniem przez nich wartości tego, co zostało z kultury wyparte. Nie potwierdzają jej też inne działania przez nich podejmowane. Takie działania konsekwentnie prowadzone, mogłyby uczynić bardziej wiarygodnymi próby włączenia do współczesnego systemu wartości składników kultury, o które uprawiający strategię subwersywną zdają się upominać w wykonywanych pracach. Tymczasem konsekwencją w działaniu, trwalsze propagowanie określonych wartości lub dążenie do ich integracji ze współcześnie uznawanym systemem są często odczuwane jako obce w stosunku do panującego nastawienia pluralistycznego (czy raczej synkretycznego), gdzie fakty przystosowania lub uzgodnienia czegoś traktuje się jako wyraz tendencji totalitarnych.

Praktyki subwersywne można, w świetle problematyki podejmowanej w tym teście, uznać za wyraz obalenia kolejnych wolnościowych tabu. W sztuce zniesiony zostaje podział na postawę kreatywną i konsumpcyjną. Konsumpcja uznana zostaje za odmianę kreacji. „Czytanie” występuje zarówno w działaniach odbiorcy, jak i artysty. Jednocześnie zaś przestaje się ono kojarzyć z bierną kontemplacją. Uzyskuje aspekt aktywny, związany z możliwością podjęcia wysiłków interpretacyjnych przechodzących w krytykę. Z obu stron, artyści i odbiorcy, mogą wystąpić elementy szczególnej inwencji odnoszącej się do tego, co skądinąd znane czy co zbyt jednoznacznie kojarzy się z czymś ważnym, podniosłym albo banalnym czy nagannym. Podejmowane są próby rehabilitacji tego, co negatywne i wskazania wątpliwych aspektów w tym, co oceniane było pozytywnie. Jednocześnie zaś artysta rezygnuje z chęci sterowania reakcjami odbiorców. Z tego punktu widzenia przywołana praca Uklańskiego stanowi dobry przykład bodźca prowokującego różnorodne zachowania. Autor żadnych spośród nich nie uważa za niewłaściwe. Skłonny byłby nawet, o czym świadczy przytoczona wyżej wypowiedź, sprowokować inne gwałtowane reakcje poszerzające zakres zainteresowania wystawą w mediach. Nie chodzi więc o wolność twórczą realizującą się w możliwości wyrażenia kontrowersyjnych poglądów, ale o taką, która stanowi swobodne prowokowanie do dyskusji. Dyskusji tej nie chce się kontrolować w zakresie jej zgodności z wyjściową ideą, lecz pragnie się ją wzmacniać różnymi środkami, gdy zaczyna przygasać. Z tego punktu widzenia, sytuującego zdarzenie między sferą artystyczną a życiem, ujawnia się interesująca problematyka granic i ich przekraczania, a dokładniej testowania przekraczalności granic. Sens takiego spraw-

---

<sup>40</sup> Ł. Ronduda, wyd. cyt. s. 212–213.



dziania polega na tym, że w przypadku sztuki może odbywać się ono bez poważniejszych konsekwencji społecznych. Prowadzone w związku z nim dyskusje pozwalają na manifestowanie stanowisk odnośnie granic wolności, ale nie zakłócają podstawowych zasad życia zbiorowego. Mogą natomiast ujawnić zalety i wady rozszerzenia czy dopełnienia swobód. Pokazać, w jakim stopniu wolność innego może być granicą mojej wolności. Działania subwersywne mogą też (być może) uświadomić, że istnieją wartości symboliczne, które jako własność wspólna, zbiorowa powinny podlegać ochronie przed ich zawłaszczeniem.

Wszystkie te działania można uznać za objaw uwolnienia się artysty od idei dzieła sztuki. Swobodę twórczą tradycyjnie rozważano w ścisłym związku z aktem kształtowania utworu. Akt ten, stopniowo uwalniany od narzucanych odgórnie reguł, w XIX wieku zaczął być porównywany ze stwórczą działalnością Boga. Artysta stawał się wolny, aby móc osobiście wybierać lub wynajdywać sposoby postępowania kreatywnego, jednak przy uwzględnieniu celu, jakim było dobro dzieła. Wolność w sztuce pojmowano więc zwykle jako swobodę potrzebną do stworzenia czegoś. Artysta powinien być wolny, ale nie po to, żeby się tą wolnością cieszyć, ale żeby zaangażować ją w powstanie dzieła.

W przypadku działań subwersywnych porządek ten ulega istotnemu naruszeniu. Artysta nie tyle chce być wolny, żeby coś stworzyć, ale żeby poprzez podjęte działania ujawnić swą wolność. Odrzuca więc niewolę związaną z dążeniem do uczynienia ze swego utworu środka wyrazu określonych wartości, podporządkowania swej twórczości propagowaniu ich. Nie pragnie też silnej identyfikacji z dziełem. Nie musi powoływać go od początku, od zera jako rezultatu całościowej wizji. Ogranicza się do interwencji w coś zastanego, a więc zakłada wcześniejsze istnienie czegoś, co jego działanie wywołuje, prowokuje, i do czego odnoszą się jego czyny wykorzystujące zastane treści i formy. Zarówno „cel”, jak i „broń (narzędzie walki)”, jak pisał Foster, pochodzą tu z zewnątrz, są „znalezione” przez artystę. Twórca nie traktuje ich jako własnych, lecz przyjmuje jako to, co pozwala mu zmanifestować swą wolność. Wolność zaś jest wyrazem swobody myślenia i działania, ale wobec czegoś obcego – istniejącego w przestrzeni publicznej, w sferze społecznej reprezentacji i funkcjonujących języków. Swoboda ta nie kulminuje też ani w wyraźnej identyfikacji, ani w negacji tego, co stało się przedmiotem zainteresowania. Dlatego nie realizuje się poprzez potwierdzanie idei w formotwórczym działaniu, lecz cząstkowe, fragmentaryczne, nie uwarunkowane przez wcześniej przyjętą zasadę reagowanie na to, co się zdarza. Nie jest dla niej właściwe korzystanie z możliwości tworzenia ze świadomością tego, co słuszne, lecz raczej problematyzowanie podejmowania decyzji niezależnych, możliwości wyłamania się z uwarun-

kowań. Często ujawniana jest przy tym dwuznaczność, brak wyraźnego zdecydowania. Sytuacja taka w przypadku pojmowania wolności jako podstawy do stworzenia dzieła uniemożliwiałaby podjęcie działań. Natomiast w strategiach subwersywnych pozwala manifestować całą gamę swobód, obejmującą różne odmiany wahań czy niemożności jasnego wyboru „za” lub „przeciw”. Można więc powiedzieć, że jest to celebrowanie przez artystę wolności poprzez pokazywanie jej różnych odmian i aspektów, manifestowanie jej wobec odbiorców i samoutwierdzenie się we własnej niezależności. Sytuacja ta jest więc ściśle związana ze wspomnianą profesjonalizacją wolności w sztuce.

Czy tę odmianę wolności artystycznej należy uznać za objaw kryzysu lub wyczerpania? Uważam, że wręcz przeciwnie. Z punktu widzenia procesu liberalizacji artystycznej mamy tu do czynienia z uwzględnieniem nowego obszaru, nowego zakresu swobody przyczyniającego się do zniesienia istniejących wcześniej ograniczeń. W dawnych koncepcjach twórczości, od Platonskiego „boskiego szaleństwa” poczynając, uważano iż artystą nie można zostać na podstawie własnej decyzji. Może nim być wybraniek Muz, ktoś od urodzenia naznaczony swoistym piętnem, obdarzony szczególnym talentem<sup>41</sup>, który mógł być zarówno szczęściem, jak przekleństwem, gdyż wielokrotnie powodował życiowe kłopoty i niepowodzenia. Uprawianie sztuki było więc związane z pewną postacią determinizmu. Artyści z końca XIX i początku XX wieku siłą swej woli starali się tę sytuację przezwyciężyć. Cechował ich swoisty woluntaryzm. Renato Poggioli, powołując się na Ortegę y Gassetę, pisał, że Mallarmé był pierwszym, który dzięki własnej decyzji chciał być poetą<sup>42</sup>. Rimbaud natomiast w 1871 roku twierdził, że można „uczynić się jasnowidzem (...) przez długie, bezgraniczne i wyrozumowane rozregulowanie wszystkich zmysłów”<sup>43</sup>. Siłą woli lub przez zastosowanie fizjologicznych lub psychologicznych środków dążono więc do przezwyciężenia determinizmu artystycznego, do osiągnięcia zamierzonych celów, bez brania pod uwagę wrodzonych dyspozycji lub potrzebnych „święceń”. Artyści awangardowi poszli jeszcze dalej. Poszukiwali sposobów uprawiania twórczości albo poprzez wyzwolenie nieuświadomionych mocy człowieka, albo świadome wynajdywanie systemów pozwalających tworzyć dzieła jako zastosowanie metody. Strategie subwersywne, jako kolejny etap zmierzający do rozszerzenia obszaru działań twórczych, polegają

---

<sup>41</sup> Władysław Witwicki przekładając tekst Platona, używa sformułowania „święceniami potrzebnymi” do uprawiania sztuki por. Platon *Fajdros* PWN, Warszawa 1958 s. 67.

<sup>42</sup> R. Poggioli *The Theory of the Avant-Garde* G. Fitzgerald (tł. z włoskiego) Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1968 s. 189.

<sup>43</sup> A. Rimbaud *Poésies. Une saison en enfer Illuminations et autres textes* P. Pia, Paris 1963 s. 220.

na uprawianiu ich bez szczególnych umiejętności warsztatowych. Także sfera formalno-ekspresyjnych sprawności przestaje być istotna. Następuje więc uwolnienie od dalszych determinant artystycznych<sup>44</sup>.

Scharakteryzowana tu sytuacja wolności artysty w sztuce współczesnej przywodzi na myśl rozważania niektórych XVII-wiecznych filozofów na temat *liberté d'indifférence*. Sformułowanie to było w różny sposób przekładane na język polski, sprawiając wyraźny kłopot tłumaczom. Maria i Kazimierz Ajdukiewiczowie, przekładając *Medytacje* Kartezjusza, używali zwrotu „wolność niezdecydowania”<sup>45</sup>. Stanisław Cichowicz przetłumaczył tę nazwę „wolność w niezróżnicowaniu”<sup>46</sup>, a Maria Frankiewicz „obojętna wolność”<sup>47</sup>. Kłopoty z tłumaczeniem biorą się między innymi z tego, że określana w ten sposób odmiana wolności dotyczy zarówno najwyższej mocy Boga, jak tego, co u człowieka może być uznane za słabość. Biorąc pod uwagę pierwszą z tych możliwości, Kartezjusz twierdził, że „najwyższe niezdecydowanie w Bogu jest najwyższym dowodem jego wszechmocy”<sup>48</sup>, mając na myśli fakt, że podejmuje on decyzje w sposób wolny, czyli niezależnie od jakichkolwiek motywów czy racji. Analogiczna sytuacja braku motywów lub racji umożliwiających lub ułatwiających podejmowanie decyzji przez człowieka prowadzi albo do działania przypadkowego, albo niemożności podjęcia wyboru, jak w opowieści o osłe Buridana. Dlatego Descartes podkreślał, że „wielce różne niezdecydowanie przysługuje ludzkiej i boskiej wolności”<sup>49</sup>, gdyż „nieświadomość tego, co słuszne, czyni nas niezdecydowanymi”<sup>50</sup>. Wolność ludzka powinna być więc ukierunkowana, a wówczas przejawia się w dążeniu do czegoś dobrego i prawdziwego, nie będąc nigdy niezdecydowana.

Leibniz oprócz koncepcji *liberté d'indifférence* wprowadził pojęcie *indifférence d'équilibre* (obojętna równowaga).

Istnieje więc – pisał – wolność wynikająca z przygodności albo w pewnej mierze z obojętności, o ile przez obojętność rozumiemy, że nic nas nie zmusza do takiej czy innej decyzji, lecz nigdy nie ma obojętnej równowa-

<sup>44</sup> „Strategie subwersywne «produkuja» formy pasożytnicze, niedoskonałe, będące wynikiem przemocy (kradzieży, porwania, gwałtu obrazów). To formy niedojrzale (pozbawione rutyny związanej z «pełną dojrzałością» lub doskonałością społeczno-polityczno-artystyczną, którą projektował modernizm” – pisze E. Ronduda wyd. cyt. s. 214.

<sup>45</sup> R. Descartes *Medytacje o pierwszej filozofii wraz z zarzutami uczonych mężów i odpowiedziami autora* PWN, Warszawa 1958 BKF t. II s. 32–33.

<sup>46</sup> G.W. Leibniz *Wyznanie wiary filozofa* PWN, Warszawa 1969 BKF s. 270–271.

<sup>47</sup> G.W. Leibniz *Teodycea* PWN, Warszawa 2001 BKF s. 156.

<sup>48</sup> R. Descartes, wyd. cyt. 32.

<sup>49</sup> Tamże.

<sup>50</sup> Tamże, s. 33.

gi, czyli stanu, w którym wszystko jest zupełnie jednakowe, i nic bardziej nie skłania w jakimś kierunku<sup>51</sup>.

Występował więc w jego rozważaniach podkreślany przez Rorty'ego związek między wolnością i przygodnością. W przeciwieństwie do amerykańskiego autora, który wierzył, że w sytuacji tej możliwy jest osobisty wybór i podmiotowe zaangażowanie, niemiecki filozof był skłonny dostrzegać raczej niezróżnicowanie i obojętność. U Leibniza idea „obojętnej wolności” konceptualizowała bowiem zagadnienie wyboru w sytuacji braku możliwości opowiedzenia się za czymś, ze względu na istnienie różnorodnych motywów o równej wartości. Problemem stawało się dla niego więc, czy rzeczywiście możliwa jest sytuacja, w której zachodzi całkowita równowaga bodźców, tak że żaden nie skłania nas bardziej do działania od innego. Uznawał, że taka obojętna równowaga nie zachodzi, gdyż zawsze wywierają na nas wpływ pewne determinacje pochodzące z zewnątrz lub będące rezultatem wcześniejszego postępowania. Nie brał jednak pod uwagę świadomych dążeń do liberalizacji, do uwolnienia się od możliwie wielu przymusów. W tej zaś sytuacji obojętna równowaga pojawia się jako punkt graniczny pragnienia wyzwolenia się.

Przywołana tu problematyka *liberté d'indifférence* wydaje się mieć istotne związki z dążeniami wyzwoleniczymi współczesnych artystów. Dążą oni do nieograniczonego powiększania możliwości twórczych poprzez eliminowanie wcześniejszych ograniczeń dotyczących sztuki. Przyświeca im też idea eliminacji dyrektyw, które mogłyby ukierunkowywać podejmowane wybory. Przyjęcie jakichkolwiek dyrektyw byłoby uznane za rezygnację z wolności. Pod tym względem współczesna świadomość artystyczna różni się zdecydowanie od przytoczonych tu uwag Kartezjusza. Współczesny twórca nie odczuwa lęku przed niezdecydowaniem. W związku z tym albo staje się równy Bogu, albo uznaje, że uzasadnione są działania dowolne, przypadkowe. Wolność jego została wzniesiona tak wysoko, że nie dotyczą jej podstawowe trudności, które w swych rozważaniach metafizycznych podejmowali dawni filozofowie.

Niezależnie od tego, jak oceniamy sztukę współczesną, z pewnością zbliża się ona do sytuacji granicznych. Napięcia między ograniczeniami i dążeniami wyzwalającymi, które w przeszłości stanowiły podstawę przemian artystycznych, zostały przewyciężone. Gdy pojawiają się bariery limitujące swobodę twórczą, artyści reagują na nie zniecierpliwieniem. Uznają, że są to lokalne przeszkody będące rezultatem zadawnionych przesądów, braku zrozumienia aktualnej sytuacji lub złej woli. Nie warto nawet w takich sytuacjach podejmować polemiki, uzasadniając

---

<sup>51</sup> G.W. Leibniz *Teodycea*, wyd. cyt. s. 156.

jakoś potrzebę wolności sztuki, gdyż jest ona oczywista. Pozostaje tylko ominąć przeszkodę i cieszyć się swobodą.

W tej sytuacji pełne urzeczywistnienie wolności, doprowadzenie jej do stanu ekscesu, może okazać się sytuacją ostateczną. Za taki stan Jean Baudrillard uważał „osiągnięcie doskonałości w znaczeniu ukończenia i dopełnienia, całkowitego urzeczywistnienia”<sup>52</sup>. Zdaniem francuskiego filozofa różne przejawy takiego „scałościowania” można zauważyć we współczesnym świecie. Łączy je to, że „nie sposób znaleźć innych możliwości, nie ma już nawet samego «inaczej»”<sup>53</sup>. Coś znika, gdyż możliwe jest tylko panowanie „tego samego”. Sytuację taką Baudrillard uważa za „zbrodnię doskonałą”. W jej rezultacie następuje nie śmierć, lecz „eksterminacja”. Śmierć to zakończenie procesu, natomiast eksterminacja stanowi „pozbawienie kresu, odebranie skończoności”. To, co mogłoby zagrażać końcem czy śmiercią znikło, nastąpiło „usunięcie dwoistości, antagonizmu między życiem a śmiercią”<sup>54</sup>.

Problem wolności pełnił istotną rolę w dziejach sztuki ze względu na różnorodność sytuacji, w jakich się pojawiał. Znaczenie nadawały mu zarówno „środowiska pojęciowe”, w których swoboda twórcza przybierała różne formy w zależności od kontekstów teoretycznych, w jakich ujmowana była sztuka, a także realnych ograniczeń, z którymi musieli radzić sobie konkretni artyści. Współczesna sytuacja sprawia wrażenie zaniku tego procesu. Być może ujawnione zostaną jeszcze pewne odmiany swobód twórczych, które dotąd nie zostały uwzględnione. Można jednak z góry założyć, że nastąpi to przy pełnej aprobacie krytyków i stanie się obiektem pośpiesznych zabiegów o uwzględnienie rezultatów tych działań w mediach i w kulturze popularnej. Nie ma bowiem alternatywy dla wolności artystycznej. Dwoistość wolności oraz jej ograniczeń została usunięta. Artyści mogą tylko licytować się, jaki rodzaj swobody jest bardziej spektakularny.

#### THE PROFESSIONALIZATION OF LIBERTY: ARTISTIC FREEDOM IN CONTEMPORARY ART

The history of art is often discussed in connection with broadening the scope of artistic freedom. Such an approach is founded on the assumption that freedom is a constant, transhistorical value which may be increased or limited depending on social conditions. Invoking Boris Bernstein's views, the author challenges this approach, which allows him to consider the singular features of freedom in

---

<sup>52</sup> J. Baudrillard *Słowa klucze* S. Królak (tł.) Sic!, Warszawa 2008 s. 55.

<sup>53</sup> Tamże.

<sup>54</sup> Tamże, s. 54.

contemporary art. He argues that these features are delimited by emphasizing the opposition between broadly understood totalitarianism and liberalism. Postmodernist thinkers have transferred these issues from the area of politics to the domain of culture, which has resulted in detecting a variety of freedom restrictions. As an example, the author discusses the views of Richard Rorty who opposed the model of cultural liberalism (based on scientific patterns) to „poeticized culture” (characterized by randomness, irony and individualism).

*Grzegorz Sztabiński* – e-mail: [grzegorzsztabinski@op.pl](mailto:grzegorzsztabinski@op.pl)