

Grzegorz Sztabiński

Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi
Katedra Teorii i Historii Sztuki

Dylematy tolerancji w sztuce współczesnej

Zagadnienie tolerancji w związku ze sztuką można rozważać, biorąc pod uwagę dwa aspekty. Zwykle uwzględniany jest jeden z nich, związany z podkreśleniem, że należy zachowywać tolerancję *wobec* sztuki. Oznacza to, że trzeba zapewnić artystom możliwość indywidualnego poszukiwania nowych środków wyrazu, wyboru wyrażanych treści, a odbiorcom swobodę wyrażania opinii odnośnie do propozycji artystycznych. Tak pojęta tolerancja stanowić ma wyraz respektowania wolności, przejawiający się jako brak ingerencji, niewywieranie nacisków, a więc akceptowanie odmienności różnorodnych stanowisk. W każdej z wymienionych sytuacji możliwa jest oczywiście dyskusja, ale przy zachowaniu szacunku dla różnorodnych poglądów, gustów, upodobań itd. Obserwując dzieje sztuki, dostrzec można rozwój tak pojmowanej tolerancji artystycznej i estetycznej. Artyści walczyli o nią co najmniej od czasów Renesansu. Wielu autorów piszących na ten temat podkreśla, że dzieje sztuki europejskiej traktować można jako przykład ograniczania roli zewnętrznych wpływów. Także opracowywana przez estetyków od XVIII wieku koncepcja autonomii sztuki stała się argumentem, którym można posługiwać się w różnych odmianach publicznych debat w celu obrony dokonań artystycznych przed zewnętrzną ingerencją.

Uważam, że od tolerancji *wobec* sztuki należy odróżnić tolerancję w sztuce. Zagadnienie to również może być rozpatrywane w aspekcie historycznym. Może ono być pojmowane jako stworzenie każdemu szans do uprawiania działalności artystycznej. Jeśli pojmimy je w ten sposób, to również zauważymy w dziejach tendencję do liberalizacji, jednak nie tak wyraźną jak w przypadku tolerancji *wobec* sztuki. Sami artyści wprowadzali ograniczenia. Argumentem miało być w tym przypadku dobro dzieł sztuki. Nie można było, jak twierdzono, np. w imię tolerancji dopuścić do tego, żeby nieodpowiednie osoby zajmowały się działalnością malarską czy rzeźbiarską. W średniowieczu służył temu nadzór cechowy, a później przyjmo-

wano różnego rodzaju kontrolę nad kwalifikacjami malarzy lub rzeźbiarzy. Były to procedury związane z wykonaniem *morceau de réception*, a w Akademii „dzieła dyplomowego”. Stanowisko wczesnokapitalistycznego liberalizmu znalazło natomiast wyraz w poglądzie Diderota wyrażonym w *Encyklopedii*, gdzie pisał, że „nie należy nikomu odbierać prawa wykonywania zawodu nawet wówczas, gdy dana osoba nie ma po temu żadnych kwalifikacji. W przypadku wolnej gry i konkurencji na rynku wszyscy i tak wnet się poznają na jego niskiej wartości, zaś on sam zbankrutuje”¹. Tolerancja w tym przypadku związana była z przekonaniem, że ocena i tak nastąpi, prowadząc do eliminacji niewłaściwych osób. Zbędna jest więc ingerencja przewencyjna.

Zwracano też uwagę na rolę tolerancji i przymusu w procesie kształcenia artystów. W biografii artystów z XVI i XVII wieku podkreślano, że pozostawienie nadmiernej swobody adeptowi nie jest wskazane i prowadzi do braku osiągnięć. W imię sztuki nie należało więc wykazywać tolerancji, gdyż jej objawy prowadzą do opłakanych skutków. Przymus, jaki tu wchodził w grę, był dwojaki. Z jednej strony wiązał się z nadzorem nauczyciela, z drugiej zaś przybierał charakter wewnętrzny. Walter Cahn, referując osiemnastowieczne poglądy, zwraca uwagę, że miejsce osoby nadzorującego mistrza zajmował „wierzchołek sztuk”. „Každy wiersz, zabytek lub kompozycja muzyczna – pisze – zawiera stałe wartości, które reprezentuje również arcydzieło w tymże gatunku, jedynie więc porównując indywidualny wytwór z wzorem idealnym możemy określić jego właściwe miejsce w skali wartości”². W tym przypadku kwestia tolerancji lub jej ograniczenia odniesiona jest do samego artysty. Może on, biorąc pod uwagę znane mu arcydzieła jako miarę wartości, albo pobłażać sobie, albo zmuszać się do wysiłków w nadziei na dorównanie im. Uważano, że tylko druga droga jest słuszna w sztuce. W tym przypadku występuje autorytet arcydzieła, który zmusza do nieustannego doskonalenia się. Autorytet taki mógł zresztą być stosowany w stopniowo rozwijającej się krytyce artystycznej w celu eliminowania dokonań i następnie artystów uznawanych za niespełniających wysokie wymagania.

Dokonania awangardy artystycznej są zwykle podawane jako przykład twórczości stanowiącej miernik tolerancyjnej postawy *wobec* sztuki. Ne-

¹ W. Cahn, *Arcydzieła. Studia z historii pojęcia*, tłum. P. Paszkiewicz, PWN, Warszawa 1988, s. 148.

² Ibidem, s. 163.

gowanie tych dokonań przez szerszą publiczność podawano jako dowód braku tolerancji artystycznej ze strony środowiska mieszczańskiego. Czy jednak sama awangarda, która walczyła o tolerancję dla nowej sztuki była tolerancyjna? O braku takiej postawy świadczyły choćby antagonizmy między różnymi kierunkami. Przykładem może być gwałtowny atak dadaistów na ekspresjonistów w *Manifestie* z 1918 roku. Nie chodziło w nim o różnice poglądów i dyskusję, a o dążenie do eliminacji oponentów z kręgu awangardy.

Pod pozorem sięgania w głąb – czytamy w nim – ekspresjoniści w malarstwie i w literaturze przystali do tej generacji, która już dzisiaj tęsknie czeka na należne uznanie w historii literatury i historii sztuki i kandyduje do zaszczytnego wyróżnienia przez mieszczaństwo. Pod pozorem propagowania duszy wrócili oni znowu, w walce z naturalizmem, do gestów abstrakcyjno-patetycznych, których warunkiem jest życie bez treści, wygodne i nieruchawe³.

Nie chodzi tu więc o polemikę, a o wypchnięcie ekspresjonizmu z kręgu radykalnych poszukiwań artystycznych poprzez wskazanie, że oczekują tylko na zdobycie uznania wśród tej grupy społecznej, przeciw której awangarda występowała.

W ideę awangardy wpisany był też brak tolerancji wobec odbiorców. Zygmunt Bauman pisał:

Niedojrzałych, niedorozwiniętych, zacofanych, moderniści chcieli kształcić, wychowywać, nawracać; tylko jako ci, co uczą i nawracają, mogli przecież trwać na czołowej pozycji. Ich gniew rodził się z zakłopotania nauczycieli bezsilnych wobec tępoty i umysłowego bezwładu uczniów⁴.

Sytuacja taka jednak nie podkopywała pozycji awangardystów, ani też idei awangardy. Przeciwnie, brak tolerancji wzbudzał gniew, ale i podziw. Gorzej było wtedy, gdy „lekcja okaże się dla uczniów nadspodziewanie łatwa; zatrze się wtedy granica między nauczycielem a uczniem, czołowąką a peletonem, awangardą a taborem”⁵. Upada wówczas sama idea awangardy jako przedniej straży, a jednocześnie słabnie prestiż zbudowany na podstawie bezkompromisowości. Dlatego, o ile w pierwszym przypadku tolerancyjność artystów awangardowych często była wystawiana na próbę przez widzów nierozumiejących i niedoceniających ich propozycji, o tyle

³ *Manifest dadaistyczny (1918)*, bez nazwiska tłumacza, [w:] E. Grabska, H. Morawska (wybór i opracowanie), *Artyści o sztuce*, PWN, Warszawa 1969, s. 292.

⁴ Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, [w:] idem, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 158.

⁵ Ibidem.

w drugim było gorzej – okazywało się, że awangarda nie jest przednią strażą, że została doścignięta. Jednak zamiast wyrazić podziw dla pojętności odbiorców, artyści awangardowi byli zakłopotani, gdyż prowadziło to do zachwiania ich pozycji. Nie było powodów do wyjątkowych momentów, gdy okazywano tolerancję, gdy wielkodusznie pouczano niedojrzałych lub zacofanych.

Cechy te, charakteryzujące artystę awangardowego, musiały zdaniem Baumana, zaniknąć w czasach postmodernizmu. Dlatego postmodernizm dla artystów kultywujących etos awangardowy stał się źródłem cierpień. Utraciły sens opozycje pozwalające ukształtować go i stwarzające podstawę do dumy z powodu jego podtrzymywania. Artysta przestał być istotą wyróżniającą się ze względu na ukierunkowanie działalności na konfrontację z celem, jakim mogło być stworzenie arcydzieła lub wyprzedzanie wartości kulturowych swego czasu, a stał się uczestnikiem walki konkurencyjnej, polegającej na zabieganiu, jak inni ludzie, o pieniądze, sławę itp.

Pojęcia takie, jak kołtuństwo, filisterstwo, wulgarność – pisze Bauman – mogły służyć za jądro dramatów Bałuckiego czy Zapolskiej – ale dźwięczą obco na tle ponowoczesnej kakofonii podaży i popytu. Jakże tu przeprowadzić cezurę, jeśli nie wiąże się już (jak wiązała dawniej, w czasach modernizmu) z rewolucją, nowatorstwem z postępem, a odrzucenie nowatorstwa z zacofaniem i ciemnotą⁶.

W związku z tym kwestie tolerancji czy braku tolerancji w sztuce musiały ulec reorientacji. Awangardowa nietolerancja artystyczna utraciła rację istnienia, gdyż artyści reprezentujący ją zabiegają o podobne wartości jak bardziej tradycyjni twórcy, a także jak inni uczestnicy życia społecznego. W tej sytuacji zasady demokracji i pluralizmu, które powinny być przestrzegane przez wszystkich, odnoszone są także do sztuki. Nie ma również odrębnych zasad funkcjonujących na polu sztuki awangardowej.

Wizja postępu – zauważa Bauman – pozwalała na obiektywne, zdawałoby się, sądy o tym, co jest sztuką a co nie, co jest sztuką dobrą a co złą – i otaczała aurą sądów apodyktycznych opinie tych, co w jej imieniu przemawiali. Gdy jej zabrakło – wypada, jak podejrzewają np. Howard Becker czy Marcia Eaton, obejść się etykietami prestiżowych galerii i sal koncertowych i porównawczą analizą cen osiągniętych przez dzieła przez nie sprzedawane (co zresztą sprowadza się do tego samego). Moc stratyfikacyjną, jaka niegdyś doprowadziła do triumfu/klęski awangardy, posiada dziś nie tyle dzieło sztuki, co miejsce, w jakim się je nabyło i cena, jaką się za nie zapłaciło. Pod tym jednak względem nie różnią się dzieła sztuki od innych symboli pozycyjnych pozyskiwanych za pośrednictwem rynku⁷.

⁶ Ibidem, s. 162.

⁷ Ibidem.

Konkurencja w zakresie symboli pozycyjnych nie stwarza podstaw do nietolerancji, przynajmniej w takiej odmianie, jaka właściwa była w związku z istnieniem awangardy. Może ona natomiast stymulować konkurencję. W związku z tym problem tolerancji artystycznej uległ w czasach postmodernizmu przeniesieniu do innego obszaru.

Zagadnienie to dostrzegał już w latach 80. Donald Kuspit pisząc, że pluralizm i demokracja stały się wartościami akceptowanymi także w sztuce, wpływając na sposób myślenia artystów i wyznaczając perspektywę podejścia do niej odbiorców. W obydwu przypadkach istotną rolę pełniła zasada tolerancji. Jeśli chodzi o pierwszy zakres zagadnienia, to główny problem stanowi „doprowadzenie do rozejmów” pomiędzy ogromną ilością różniących się między sobą i rywalizujących twórców. Wszyscy oni mają podstawy, żeby ubiegać się o ważne miejsca w świecie sztuki, a jednocześnie nie istnieją kryteria, które pozwalałyby przeprowadzić uzasadnioną selekcję wstępną, odnoszącą się np. do nowości czy postępowości. W związku z tym łącząca się z demokracją i pluralizmem zasada tolerancji polega na uznaniu różnorodnych postaw twórczych. Każdy ma prawo ubiegać się o ważną pozycję artystyczną. Ma równe szanse w staraniach o udział w wystawach, zakupy, wysokie ceny, stypendia, dotacje, publikacje itd. Zwraca się jednocześnie uwagę na to, żeby nie było dyskryminacji, np. z powodu płci, narodowości, orientacji seksualnej. Występuje konkurencja, ale nie zwalczanie, potępienie, unicestwienie. Nie ma też pogardy pojawiającej się wśród artystów awangardowych. Równocześnie jednak zanika, na co zwraca uwagę Kuspit, potrzeba odnoszenia się do autorytetów i arcydzieł. Artyści postmodernistyczni są zorientowani na uczestnictwo w aktualnym życiu sztuki i na kształtujące się tam hierarchie. Na te same cechy zwracają uwagę krytycy artystyczni. Amerykański autor pisze, że pluralistyczna otwartość zachęca do wysuwania hasła „wolności dla wszystkich”, co zmusza krytyka sztuki do

[...] uświadomienia sobie niebezpieczeństw związanych z określaniem wartości i koniecznością rozważania przeciwnych twierdzeń wynikających z innych rodzajów sztuki. Jest to przypuszczalnie zdrowa sytuacja związana z rywalizacją wartości, w której każda odmiana sztuki ma pewną wartość⁸.

Zasada tolerancji obejmować ma więc również pole działania krytyki artystycznej. Jak w takiej sytuacji podejmować decyzje wartościujące? Ku-

⁸ D. Kuspit, *The emptiness of pluralism, the end of the new*, [w:] idem, *The New Subjectivism. Art in the 1980s*, Da Capo Press, New York 1993, s. 523. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia cytatów własne (G.S.).

spit uważa, że współczesny krytyk sztuki stał się selekcjonerem. Nie jest on sędzią, nie skazuje nikogo, ani niczego, ale też nie wynosi ponad to, co inne. On wybiera, a jego decyzja ma mniejsze lub większe konsekwencje przy określaniu pozycji artysty lub dzieła w konkurencji estetycznej.

Sztuka oparta na selekcji, dążeniu do osiągnięcia indywidualnej doskonałości, podporządkowania odbiorcy wizji artysty, nawet wtedy, gdy służyć ma ostatecznie pogłębieniu doznań widzów, ich doskonaleniu, zawiera pewne składniki przemocy i nietolerancji. Tym, co nie jest tolerowane zarówno przez artystów, jak i estetyków czy wychowawców zajmujących się popularyzacją sztuki, są powierzchowność, brak głębszego zainteresowania i wiedzy – a ich obecność uznaje się za wstępne składniki doświadczenia estetycznego – jak również zadowalanie się tym, co dostarcza emocji łatwych, choć często niezgodnych z założeniami dzieła. Nasze czasy to także okres próby uwolnienia od takich form nacisku, to czas wyzwolenia odbiorcy, uczynienia jego reakcji elementem składowym dzieła. Utwór artystyczny przestaje być traktowany jako to, co wywiera presję na odbiorcę, jako coś, co go zobowiązuje do wykonania określonych czynności recepcyjnych stanowiących warunek właściwego przeżycia estetycznego. Czynne, ale jednocześnie swobodne zachowanie odbiorcy, jego aktywny udział, zostają włączone w dzieło jako jego część składowa.

Sytuacja, o której pisałem przed chwilą, może kojarzyć się z koncepcją dzieła otwartego. Nieprzypadkowo Claire Bishop antologię prezentującą teksty podstawowe dla estetyki partycypacyjnej rozpoczęła od przedrukowania artykułu Umberta Eco z 1962 roku, zatytułowanego *Poetyka dzieła otwartego*⁹, stanowiącego pierwszy rozdział jego książki *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Włoski estetyk, powołując się na utwory Karlheinz Stockhausena, Luciana Berii, Henri Pousseura i Pierre'a Bouleza, zwraca uwagę na to, że nie mają one kształtu jednoznacznego, lecz dają możliwość tworzenia różnych form uzależnionych od inicjatywy wykonawcy. Interpretator-wykonawca nadaje więc formę dziełu. Rolę interpretatora, zdaniem Eco, spełnia jednak również czytelnik czy widz. Powołując się na przykłady literackie (refleksje Paula Valéry'ego, *Finnegans Wake* Jamesa Joyce'a itd.), stwierdza, że dzieło sztuki jest „konstruktem, który każdy, w tym także autor, może używać w zupełnie dowolny, wybrany

⁹ C. Bishop (ed.), *Participation*, Whitechapel and The MIT Press, London–Cambridge, Mass. 2006, s. 20–40.

przez siebie sposób”¹⁰. Sformułowanie to, bardzo radykalne, w innych częściach książki włoskiego autora jest łagodzone i opatrywane zastrzeżeniami. Okazuje się, że kategoria otwartości jest stopniowalna, a najwyższą jej odmianę stanowi „dzieło w ruchu”¹¹. Swoboda działań odbiorcy nie w każdym przypadku dzieła sztuki jest taka sama. Należy więc liczyć się z założeniami artysty, które znajdują wyraz w formie utworu. Dzieło, zanim stanie się polem wyborów i działań podejmowanych przez odbiorcę, jest polem „wyborów już dokonanych” przez artystę, które znajdują wyraz w formie nadanej utworowi¹². Nawet więc w przypadku „dzieła w ruchu”, takiego jak np. *Mobile* Alexandra Caldera, gdzie układ kształtów rzeźby wiszącej w przestrzeni zależy od decyzji widza, nie ma on pełnej swobody zachowań. Nie może np. urwać jednego z elementów i zabrać go do domu¹³. Swoboda jego postępowania ograniczona jest przez założenie formotwórcze artysty, które choć pozostawiają szerokie pole dla podejmowania wyborów i działań, są „owocem określonego zamysłu, stanowią więc dzieło”¹⁴. Pole sugerowanej tolerancji wobec zachowań odbiorcy uwzględniane przez Eco zostaje więc rozszerzone. Można nawet powiedzieć, że sugerowane jest, żeby wyszedł on poza dotychczasowy zakres zachowań zakładanych podczas kontaktów ze sztuką, jednak równocześnie określone są granice tej swobody. Pojawiają się one jako uświadamiane sobie przez widzów intencjonalne założenia, które wyznaczają zakres tolerancji w sferze odbioru. Nie tylko znaczenia, ale również forma dzieła otwartego ulegać może częściowej zmianie podczas kontaktu z odbiorcą (w przypadku „dzieła w ruchu”), nadal jednak dzieło istnieje jako to, co zostało zaplanowane przez twórcę i co ogranicza swobodę działań podejmowanych przez widza lub czytelnika. Zakres tolerancji został więc rozszerzony, ale nie jest to tolerancja pełna.

Sztuka partycypacyjna zmierza w kierunku znoszenia tych ograniczeń. Przede wszystkim forma przestaje być w niej pojmowana jako rezultat

¹⁰ Ibidem, s. 28.

¹¹ Zagadnienie to omawiałem w artykule *Koncepcja „dzieła otwartego” Umberto Eco a problem wartości*, „Studia Estetyczne” 1980, s. 296–298.

¹² Eco pisze o tym w rozdziale *Dzieło otwarte w sztukach wizualnych* (U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Estachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 187–188).

¹³ Możliwość taka występuje w przypadku prac Felixa Gonzaleza-Torresa, tworzącego na przełomie XX i XXI wieku i uważanego przez Bourriauda za jednego z głównych przedstawicieli sztuki relacyjnej. Prezentuje on na wystawach sterty identycznych wydruków offsetowych na papierze. Odbiorcy mogą arkusze takie zabierać ze sobą. Podobnie jest w przypadku instalacji tworzonych przez tego artystę z cukierków w kolorowych papierkach.

¹⁴ U. Eco, *Dzieło otwarte...*, s. 188.

przyjmowanych przez artystę intencjonalnych założeń. Kształtuje się ona na skutek interakcji między tym, co proponuje twórca, a zachowaniami uczestników wydarzenia artystycznego. Jego inicjator (artysta) występuje z pewną propozycją, ale to, jaki charakter przybierze jego sugestia, zależy od osób biorących w nim udział¹⁵. Mamy więc do czynienia z tolerancją polegającą nie tylko na zezwalaniu na robienie tego, co było wcześniej zakazane. Nie chodzi tu o „poluzowanie” obowiązujących zakazów, a o zmianę strukturalną polegającą na tym, że nakazy i zakazy określane są wspólnie przez artystę i publiczność jako współtwórców dzieła lub wydarzenia.

Scharakteryzowana tendencja znalazła wyraz w koncepcjach określanych jako sztuka relacyjna (Nicolas Bourriaud), sztuka dialogiczna (Grant Kester) i sztuka partycypacyjna (Claire Bishop). Między koncepcjami tymi zachodzą różnice, a nawet ich autorzy prowadzą spory. Skoncentruję się tutaj na dwóch ostatnich teoriach, gdyż w nich właśnie pojawia się najwyraźniej swoiste podejście do problemu tolerancji w sztuce.

Kester proponuje koncepcję sztuki opartej na dialogu między uczestniczącymi osobami. Jedną z tych osób jest artysta. Nie narzuca on jednak formy „dzieła”, a tylko podejmuje przygotowania do jego zaistnienia. Natomiast kształt, jaki przybierze, zależy od decyzji współuczestników. Przykładem, na jaki kilkakrotnie powoływał się, jest działalność austriackiego kolektywu artystycznego *Wochenklausur*. Jedną z jego akcji, która miała miejsce w 1994 roku, polegała na zorganizowaniu trzygodzinnego spotkania na małym statku turystycznym, które poświęcone było sytuacji starych prostytutek, często bezdomnych i uzależnionych od narkotyków. Wzięli w nim udział politycy, dziennikarze, pracownicy branży usług seksualnych i aktywiści społeczni. Forma i przebieg dyskusji nie były z góry zaplanowane. Artyści ograniczyli się do zaproponowania tematu i zaproszenia osób zainteresowanych nim. Takich „pływających dialogów” było więcej i dotyczyły one różnych zagadnień.

Przykładem innego typu, na jaki powołuje się Kester, jest projekt billboardowy Loraine Leeson i jej partnera Petera Dunna *West Meets East*. Uczestniczyły w nim przebywające w Anglii uczennice pochodzenia bengalskiego. Jego realizacja oparta była również na dialogu, ale inaczej pojętym. Kester pisze, że artyści starali się dowiedzieć tak wiele, jak to możliwe na temat kulturowych i politycznych problemów młodych Bengalek, ich osobistych

¹⁵ Problematykę tę omawiałem w artykule *Art, participation and aesthetics*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2018, vol. 20, s. 45–47.

potrzeb i umiejętności, uwzględniając je w afiszach wystawianych na ulicach. Powstała w ten sposób kreacja pozwalająca, jak pisał amerykański autor, „wyjść poza nasze własne doświadczenia i ustanowić związki z innymi, które będą w większym stopniu oparte na współodczuwaniu”¹⁶.

Sztuka dialogiczna, zdaniem Kestera, odchodzi od dawnego modelu uprawiania twórczości artystycznej, w którym główna rola przypadała artyście. To on tworzył wówczas propozycję, której konsumpcją zajmowali się odbiorcy, znajdując w niej podstawy do satysfakcji estetycznej. Dawny podział ról w sztuce zostaje zakwestionowany, gdyż oparty był na dominacji i rodzaju przemocy. Artyści ewentualnie pozwalali odbiorcom na pewną swobodę, której zakres był jednak ograniczany i kontrolowany. Oczywiście podkreślano, że „przemoc” ta zachodzi dla dobra odbiorców, którzy dzięki poddaniu się jej odnoszą estetyczne korzyści. W sztuce dialogicznej artysta ma być inicjatorem i pomocnikiem, natomiast główna rola w kreowaniu dzieła przypadać ma uczestnikom. W przykładach omawianych przez Kestera główny wkład do dzieła wnoszą osoby włączające się w jego powstanie. Nie są to jednak wszyscy, którzy mają do czynienia z dziełem. Tylko część spośród nich staje się jego pomysłodawcami lub wykonawcami i przekształca się w „uczestników”. Pozostają jeszcze „odbiorcy”, którzy bezpośrednio (poprzez oglądanie) lub pośrednio (dzięki dokumentacji) zapoznają się z utworem. Dla nich oparte na partycypacji „wydarzenie tworzenia” istnieje jako „obiekt zewnętrzny”, który staje się przedmiotem oceny estetycznej. Zwracała na to uwagę Claire Bishop pisząc, że „pomimo awersji Kestera do zajmowania się *f o r m ą* i wywoływanymi „reakcjami *a f e k t y w n y m i*” brane są pod uwagę przy takiej zewnętrznej (estetycznej) recepcji „drażniące połączenie tradycyjnych wzorów dekoracyjnych i krzykliwej fotografii barwnej w ramach zastosowanej w *West Meets East* estetyki montażu”¹⁷. Problem tolerancji w odniesieniu do odbiorców niebędących bezpośrednimi uczestnikami przeprowadzanego działania nie zostaje więc rozwiązany. Nadal istnieją oni na zewnątrz toczonego dialogu, a zachowania ich w dalszym ciągu albo poddane mogą być kształtowaniu poprzez pouczenia, albo potępiane, jeśli wyłamują się z oczekiwanych zasad. Co stanie się np., gdy na którymś z billboardów związanych z akcją *West Meets East* ktoś umieści jakiś obsceniczny napis lub rysunek? Czy

¹⁶ G. Kester, *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley 2004, s. 150.

¹⁷ C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Wydawnictwo „bęc zmiana”, Warszawa 2013, s. 53.

działanie to zostanie zaakceptowane jako współuczestniczenie w tworzeniu dzieła dialogicznego?

Tradycyjne koncepcje recepcji sztuki, oparte na podziale na artystę, dążącego do wywarcia wpływu na odbiorców, i widzów podporządkowujących się temu oddziaływaniu, Kester uważa za „estetykę ortopedyczną”. Artyści, a także krytycy sztuki i estetycy zajmujący się zagadnieniami odbioru utworów, traktowani są jako lekarze, którzy dostarczyć mają ludziom „protezy” pomagające poruszać się w życiu emocjonalnym. Stosowano w tym celu różne sposoby postępowania. Niektóre z nich były łagodne, oparte na zaproszeniu do kontemplacji, inne gwałtowne, oparte na zasadzie szoku. Czasami odwoływały się do dyskursu realistycznego w sztuce, innym razem do braku rozpoznawalnego obrazu rzeczywistości – do estetyki piękna lub estetyki wzniosłości. W pierwszym przypadku, jak np. w koncepcji Friedricha Schillera, dochodzić miało do „rodzaju doświadczenia, który restauruje ontologiczną całościowość i integralność ludzkości”, w drugim następować miało „»ontologiczne zakłócenie« [*ontological dislocation*] jako terapeutyczne antidotum w stosunku do zośrodkowanej i opartej na dominacji tożsamości Kartezjańskiej”¹⁸. W związku z ostatnim sformułowaniem Kester rozważa szerzej koncepcję wzniosłości Jeana-François Lyotarda. Uważa przy tym, że protetyczny charakter właściwy jest dla całej tradycji estetycznej związanej z tą kategorią, biegnącej od rozważań Edmunda Burke’a i Immanuela Kanta. Niezależnie więc od odmienności stanowisk w estetyce i charakteru podkreślanych wartości, tym co łączyło wszystkie poglądy, było pragnienie dostarczenia intelektualnych protez pomagających w uchwyceniu określonych wartości obecnych w dziełach sztuki, a w istocie uformowanie przez to odbiorców zgodnie z zakładanym modelem człowieka.

Kester uważa, że odbywało się to na drodze podkreślenia roli artysty. „Ortopedyczna orientacja” zakłada – pisał – że „artysta jest wyższą istotą, zdolną do przeniknięcia zasłon mistyfikacji, które w innych przypadkach myślą i dezorientują nieszczęsny nowoczesny podmiot”¹⁹. Amerykański autor ponownie nawiązuje w związku z tym do poglądów Lyotarda. Podkreśla, że filozof ten lekceważy różnorodność form dyskursywnych interakcji, jakie mogą zachodzić między ludźmi. Dla niego komunikacja jest tylko „agonistyczną” rywalizacją. Cytuje w związku z tym sformułowanie fran-

¹⁸ G. Kester, *Conversation Pieces...*, s. 86.

¹⁹ Ibidem, s. 88.

cuskiego myśliciela pochodzące z *Kondycji postmodernistycznej*: „mówić to walczyć”. Sztuka stanowi w związku z tym „semiotyczną grę o sumie zero-wej” – „artysta »wygrywa«, gdy odbiorca jest pozbawiony w jak największym stopniu planu dyskursu, w którym bierze udział [*framework of shared discourse*] i pozostawiony w epistemologicznym opuszczeniu”²⁰.

Nie będę tu podejmował zagadnienia zasadności takiej interpretacji poglądów Lyotarda. Ważne jest natomiast z punktu widzenia rozważanego tu problemu zaakcentowanie przez Kestera faktu, że w estetyce postmodernistycznej nie uległo zasadniczej zmianie podejście do roli artysty jako tego, kto dominuje nad odbiorcami, prowadzi z nimi grę, w której zwycięstwem jest dominacja. Można nawet powiedzieć, że dawniej troska o odbiorcę była większa. W dawnych koncepcjach przeżycia wzniosłości (np. u Burke’a czy Kanta) zaakcentowane jest, że przebieg tego doznania ma charakter dwufazowy. W pierwszej fazie tylko pojawia się myśl o bólu lub niebezpieczeństwie, przerażenie, lęk lub groza, w drugiej natomiast – wzmocnienie odczucia ludzkiej siły duchowej i wielkości człowieka. U Lyotarda zaś odbiorca pozbawiony jest takiego wsparcia i dlatego Kester wspomina o rodzaju wzgardy ze strony artysty. Tendencji tej przeciwdziałać ma sztuka dialogiczna i odwołująca się do niej estetyka.

Claire Bishop ostro polemizuje z tą wersją tolerancji artystyczno-estetycznej, jaką proponuje Kester.

Nacisk Kestera na czynnik współodczuwającego identyfikowania się z innym – twierdzi – jest typowy dla dyskursu sztuki partycypacyjnej, w którym etyka oddziaływania interpersonalnego bierze górę nad polityką sprawiedliwości społecznej. Przedstawia on, znany skądinąd, zbiór intelektualnych trendów zainicjowanych przez politykę tożsamości i skonsolidowanych w teorii lat 90.: szacunku dla innego, uznania dla różnicy, ochrony fundamentalnych wolności i zainteresowania prawami człowieka²¹.

Powołując się na sformułowanie Petera Dewsa, określa tę orientację w sztuce i estetyce jako „zwrot etyczny”, w którym kwestie własnego sumienia i powinności, uznania i szacunku dla innych ludzi, sprawiedliwości i prawa odgrywają podstawową rolę. Nie kwestionując całkowicie jego znaczenia, zwraca jednak uwagę na fakt, że tacy ważni współcześni myśliciele jak Alain Badiou, Jacques Rancière czy Slavoj Žižek pozostają krytyczni wobec „żargonu praw człowieka i polityki tożsamości”. Dlatego, nie podważając najlepszych intencji rzeczników sztuki opartej na społecznej współ-

²⁰ Ibidem, s. 87.

²¹ C. Bishop, *Sztuczne piekła...*, s. 53–54.

pracy, zwraca uwagę na niebezpieczeństwo polegające na tym, że występujące tam dążenie do tolerancji może stawać się rodzajem zasady represyjnej. Zdaniem Bishop:

Domaganie się konsensualnego dialogu sprawia, że pojawia się ryzyko przestoczenia się wrażliwości na różnice w nowy rodzaj represyjnej normy – takiej, w której artystyczne strategie zakłócenia, interwencji i nadidentyfikacji zostają automatycznie wykluczone jako „nieetyczne”, ponieważ wszelkie formy autorstwa zrównuje się z autorytetem i imputuje się im totalistyczne zapędy²².

W ten sposób działania krytyczne podejmowane w sztuce byłyby uznane za takie, które zakłócają dążenie do osiągnięcia zgody i porozumienia.

Problematykę tę Bishop rozważyła szerzej w artykule *Antagonism and Relational Aesthetics*, w którym podjęła krytykę poglądów innego reprezentanta estetyki partycypacyjnej Nicolasa Bourriauda. Główne zarzuty dotyczyły podkreślanego w koncepcji sztuki relacyjnej²³ dążenia do osiągnięcia zjednoczenia, konsensusu na drodze erozji tradycyjnego podziału na artystę i odbiorców oraz promowania takich odmian działalności artystycznej, w których zasadniczą rolę będzie odgrywało doświadczenie bycia razem, jakiego zaznać może każdy uczestnik wydarzenia – zarówno twórca jak i odbiorca. Bishop omawia krótko działalność wybranych artystów, których twórczość Bourriaud uważa za charakterystyczną dla sztuki relacyjnej. Jednym z nich jest Rirkit Tiravaninija, który w galeriach sztuki zamiast wystaw organizuje spotkania związane z degustacją przygotowanych przez siebie potraw tajskich. Ich wspólne jedzenie stać się ma środkiem stwarzania relacji między wszystkimi uczestnikami. Zamiast stosunków opartych na dominacji i podporządkowaniu, które powstają wówczas, gdy artysta prezentuje twory swego talentu i szczególnych umiejętności, dochodzi do niezobowiązującego spotkania, w czasie którego znikają istniejące różnice. Każdy ma szansę poczuć, że jest razem z innymi. Innym artystą promowanym przez francuskiego krytyka sztuki i estetyka jest Liam Gillick. Tworzy on w galeriach lub muzeach instalacje nawiązujące ze względu na zastosowane kształty geometryczne do modernistycznej architektury i designu. Formy takie, zgodnie z założeniami dwudziestowiecznych architektów i projektantów, wywierać miały wpływ na sposób życia ludzi, którzy wśród nich żyją, czy z nich korzystają, prowadząc do racjonalizacji działań, zaprowadzenia porządku itp. Cele takie i związaną z nimi presję Gillick

²² Ibidem, s. 54.

²³ Por. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012.

uważa za brak tolerancji. Dlatego kolorystyka jego prac jest celowo jaskrawa, niekiedy kiczowata. Stosowane są też świetlne efekty ludyczne, które mają wywoływać skojarzenie z dyskoteką. Zdaniem artysty, dyskoteka jest miejscem, gdzie ludzie czują, że są razem nie dlatego, że uzgodnili swe poglądy, a z powodu wspólnego podlegania efektom wywieranym przez otoczenie, wykonywaniu podobnych ruchów itp. W odniesieniu do prac tego typu, a także w związku z krytyką koncepcji estetyki relacyjnej Bourriauda, Bishop zadaje pytanie: czy nie następuje w nich zrównanie harmonii społecznej z „pozorami społecznej harmonii”²⁴?

Powodem zadania tego pytania jest uwzględniona w artykule angielskiej autorki koncepcja demokracji sformułowana przez Ernesto Laclaua i Chantal Mouffe. W książce *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*²⁵, wydanej w 1985 roku, autorzy zwrócili uwagę na rolę zagadnienia antagonizmu w społeczeństwie demokratycznym. Demokracja w pełni funkcjonująca, ich zdaniem, nie polega na zaniku antagonizmów, a przeciwnie, na podejmowanej wciąż debacie nad ich formą i granicami. Spory nie powinny być więc w sztuce łagodzone czy zamazywane, a podtrzymywane i ujawniane. Należy tylko znaleźć takie ich formy, które nie prowadziłyby do rozkładu społeczeństwa, a przeciwnie, sprzyjały jego transformowaniu. Z tego punktu widzenia działania określane jako sztuka relacyjna nie rozwiązują żadnych problemów, a przyczyniają się tylko do ich chwilowego zamazania czy wymazania. Pojawiające się w ich przypadku formy tolerancji są zewnętrzne, pozorne i ograniczają się do pewnych momentów czasu i izolowanych miejsc. Sztuka relacyjna zbliżałaby się więc pod tym względem (pomimo wszystkich zgłaszanych zastrzeżeń i protestów) do takiej tradycji teoretycznej, w której doświadczenie estetyczne stanowi odrębne przeżycie, chwilowy stan różniący się od codziennej praktyki. W takich momentach panowałaby wśród uczestników seansu estetycznego tolerancja przekraczająca podziały ekonomiczne, polityczne itp. Nie znajdowałaby ona jednak kontynuacji poza salą koncertową, galeryjną czy muzealną. Taki szczególnie, choć skądinąd wartościowy, stan rzeczy należy jednak odróżnić od rodzaju tolerancji ujawniającej się przy wystąpieniu różnic poglądów i ich konfrontacji. Podczas wspólnego spoży-

²⁴ C. Bishop, *Antagonism and relational aesthetics*, [w:] Z. Kocur, S. Leung (eds), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Wiley-Blackwell, New York 2013, s. 187.

²⁵ E. Laclau, Ch. Mouffe, *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007.

wania zupy tajskiej czy zabawy w dyskotecę antagonizm nie znika, a tylko ulega zawieszeniu lub przechodzi w fazę utajoną²⁶.

Bishop uważa, że bez antagonizmu mamy do czynienia tylko z „narzucanym konsensusem autorytarnego porządku”²⁷. Konieczność uwzględnienia antagonizmu nie oznacza jednak pesymizmu, nie jest związana z wyłączeniem możliwości tworzenia utopii w polu polityczności. Przeciwnie, angielska autorka sądzi, powołując się na poglądy Laclaua i Mouffe, że bez pojęcia utopii nie ma możliwości „radikalnej wyobraźni”, polegającej na zrównoważeniu napięcia między wyobrażonym ideałem i pragmatycznym kierowaniem. Nawijając ponownie do spotkań na wystawach organizowanych przez Tiravaniję, stwierdza, że udaje mu się jednak stworzyć rodzaj wspólnoty, której członkowie identyfikują się z innymi ze względu na powstanie szczególnej atmosfery. Handlarze sztuką wchodzi wówczas w więzi z jej miłośnikami, ponieważ ewokowana jest atmosfera podobna do takiej, jaka powstaje w barze późną nocą. Nie można jednak uznać tego typu sytuacji za emblematyczną dla „demokracji”. Dlatego nie odrzucając całkowicie rodzaju tolerancji stanowiącej rezultat zacierania granic między różnymi pozycjami, stanowiskami i poglądami, Bishop opowiada się za taką odmianą sztuki partycypacyjnej, w której tolerancja oparta jest na antagonizmie i negocjacjach.

Uogólniając można powiedzieć, że zasada tolerancji w sztuce współczesnej może przybierać różne formy. Można próbować włączać ją do zasad tworzonego dzieła, albo uważać, że związana jest z sytuacją, jaka wokół niego i w związku z nim zostaje wytworzona. W drugim przypadku performanse i instalacje często są naznaczone uczuciami niepewności, skrępo-

²⁶ Za jedną z odmian zamazywania granic w sztuce relacyjnej uznać można podkreślane w niej próby rezygnacji z pozycji artysty. Twórcy takich wydarzeń, w imię „demokratyzacji”, deklarują rezygnację ze swej uprzywilejowanej pozycji, przyjmując rolę jednego z uczestników. Zwracał na to uwagę Paweł Moźdzynski w artykule *Przemoc symboliczna w sztuce partycypacyjnej* opublikowanym w 2015 roku w internetowym „Obiegu” (archiwum-obieg.u-jazdowski.pl); dostęp: 31.07.2019. Biorąc pod uwagę wypowiedzi polskiego przedstawiciela tego rodzaju twórczości Romana Dziadkiewicza, zwrócił uwagę na podkreślanie przez niego „pełnej wolności i równości uczestników” oraz „pełnej inkluzywności, akceptującej każdą formę działania, niedziałania i obecności”. Okazuje się jednak, że pewne rodzaje zachowań były przez niego pożądane i preferowane („erotyzm, rozluźnienie, improwizacja”). W związku z tym, jak zauważa Moźdzynski, brany był pod uwagę „kanon wartości i reguł”, a także „niejawna władza”. Poza tym Dziadkiewicz, podobnie jak inni przedstawiciele sztuki relacyjnej, uważa się za autora wydarzenia. Moźdzynski interpretuje tę sytuację jako objaw „przemocy symbolicznej” rozumianej zgodnie z koncepcją sformułowaną przez Pierre’a Bourdieu.

²⁷ C. Bishop, *Antagonism and relational aesthetics...*, s. 177.

wania i dyskomfortu. Rodzi się wówczas, jak podkreśla Bishop, „napiecie między widzami, uczestnikami i kontekstem”.

Integralną częścią tego napięcia – pisze – jest wprowadzenie współuczestników z różnych środowisk ekonomicznych, co z kolei służy zakwestionowaniu autopercepcji sztuki współczesnej jako dziedziny, która zawiera w sobie inne społeczne i polityczne struktury²⁸.

Sztuka współczesna jest zjawiskiem, które przez jej komentatorów i badaczy traktowane jest często jako modelowy obszar występowania tych procesów, które w szerszej skali dotyczą całego życia społecznego. Przedstawiona tu uwaga Bishop odnosi się do koncepcji demokratyzacji rozumianej jako otwartość na każdego potencjalnego odbiorcę, którego stanowisko może być uwzględnione w toczącym się sporze czy debacie. Świadczyć ma to o cechującej sztukę tolerancyjności i nastawieniu na każdego, kto chciałby się nią zainteresować. W istocie krąg jej uczestników jest jednak dość wąski i ograniczony do pewnego środowiska artystów i bywalców określonego rodzaju wydarzeń artystycznych. Na podstawie zachodzących w nim procesów formułowane są poglądy ogólne, odnoszące się do idei tolerancji, które przeciwstawiane są wcześniejszym, nietolerancyjnym sytuacjom. Zagadnienie to, jak starałem się pokazać, jest bardziej złożone.

Bibliografia

- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.
- Bishop C., *Antagonism and relational aesthetics*, [w:] Z. Kocur, S. Leung (eds), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Wiley-Blackwell, New York 2013.
- Bishop C. (ed.), *Participation*, Whitechapel and The MIT Press, London–Cambridge, Mass., 2006.
- Bishop C., *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Wydawnictwo „bęc zmiana”, Warszawa 2013.
- Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2012.
- Cahn W., *Arcydzieła. Studia z historii pojęcia*, tłum. P. Paszkiewicz, PWN, Warszawa 1988.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Estachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Czytelnik, Warszawa 1973.
- Grabska E., Morawska H. (wybór i opracowanie), *Artyści o sztuce*, PWN, Warszawa 1969.
- Kester G., *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley 2004.

²⁸ Ibidem, s. 180.

- Kuspit D., *The New Subjectivism. Art in the 1980s*, Da Capo Press, New York 1993.
- Laclau E., Mouffe Ch., *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007.
- Możdżyński P., *Przemoc symboliczna w sztuce partycypacyjnej*, „Obieg” 2015; online: archiwum-obieg.u-jazdowski.pl (dostęp: 31.07.2019); obecnie (dostęp: 15.12.2020) publikacja dostępna pod adresem: mozdzynski.bio.uw.edu.pl/wp-content/uploads/sites/12/2020/11/Przemoc-symboliczna-w-sztuce-partycypacyjnej.pdf.
- Sztabiński G., *Art, participation and aesthetics*, „Art Inquiry. Recherches sur les arts” 2018, vol. 20, s. 43–59.
- Sztabiński G., *Koncepcja „dzieła otwartego” Umberto Eco a problem wartości*, „Studia Estetyczne” 1980, nr 17, s. 291–314.

Abstrakt: Autor artykułu rozróżnia „tolerancję wobec sztuki” i „tolerancję w sztuce”. Pierwsze zagadnienie dotyczy niewystępowania indywidualnej lub zbiorowej ingerencji w sprawę twórczości i rozpowszechniania jej rezultatów. Drugie odnosi się do rezygnacji z represyjności w toku kształcenia, uprawiania działalności artystycznej oraz recepcji wykonanych dzieł. O ile akceptację tolerancji rozumianej w pierwszym znaczeniu można uznać dziś za oczywistą, o tyle w drugim przypadku pojawiają się trudne wybory. Przykładem może być dwudziestowieczna awangarda, z jednej strony walcząca o wolność dla sztuki, z drugiej zaś nakładająca na sztukę i jej funkcjonowanie różnorodne restrykcje. Współczesną sytuację artystyczną cechuje demokracja i pluralizm. Jednak również ten stan nie jest wolny od dylematów. Niektóre z nich zostały szerzej przedstawione na przykładzie koncepcji sztuki partycypacyjnej Granta Kestera, Nicolasa Bourriauda i Claire Bishop. O ile dwóch pierwszych autorów uważa, że partycypacja uczestników wydarzeń artystycznych powinna być oparta na dialogu i tworzeniu sytuacji zmierzających do porozumienia, o tyle Bishop sądzi, że podstawą prawdziwej demokracji jest antagonizm i dlatego zakłada ścieranie się w sztuce przeciwstawnych poglądów.

Słowa kluczowe: tolerancja w sztuce, demokracja i pluralizm artystyczny, partycypacja, Nicolas Bourriaud, Grant Kester, Claire Bishop.

Dilemmas of tolerance in contemporary art

Abstract: The author of the article distinguishes between „tolerance towards art” and „tolerance in art”. The former concerns the absence of individual or collective interference in creativity and the dissemination of its results. The latter refers to the renouncement of repression in the course of education, artistic activity and during the reception of performed works. While the acceptance of tolerance in

the first sense can be taken for granted today, in the second case difficult choices emerge. One example is the twentieth-century avant-garde, which on the one hand fights for freedom for art and on the other – imposes various restrictions on art and its functioning. The contemporary artistic situation is characterized by democracy and pluralism. However, this is not free from dilemmas either. Some of them have been presented in more detail on the example of the concept of participatory art of Grant Kester, Nicolas Bourriaud and Claire Bishop. While the first two authors believe that the involvement of participants in artistic events should be based on dialogue and the creation of situations aimed at understanding, Bishop believes that the basis of true democracy is antagonism and therefore presupposes a clash of opposing views in art.

Key words: tolerance in art, democracy and artistic pluralism, participation, Nicolas Bourriaud, Grant Kester, Claire Bishop.