

Krystyna Pankowska
Uniwersytet Warszawski
Wydział Pedagogiczny

O granicach i ich przesuwaniu w przestrzeniach sztuki współczesnej

Wstęp

Jednym ze znaków sztuki współczesnej nie jest już oryginalność, która była domeną awangardy, lecz rozgłos wywoływany metodą szoku, polegający na przesuwaniu w artystycznych działaniach granic estetycznych i etycznych. Szok może służyć dobrej sprawie, często stanowi jedyne rozpaczliwe narzędzie artysty w próbie przekazania ważnego przesłania, walczącego w ten sposób o miejsce na zatłoczonej artystycznej arenie, często jednak służy samemu wypromowaniu osoby artysty lub wręcz komercjalizacji jego sztuki¹. Celem niniejszego tekstu nie jest jednak uproszczone wartościowanie sztuki współczesnej, lecz ukazanie na wybranych przykładach, jak artyści wykraczają poza społecznie przyjęte ramy twórczości, także te dotyczące podejmowania nieobecnych dotąd tematów czy korzystania z nowych materii i środków wyrazu w konstruowaniu artystycznych wypowiedzi. Nade wszystko jednak tekst ten jest próbą ukazania przemian w sztuce jako zjawiska wynikającego z przeobrażeń następujących w innych wymiarach naszej rzeczywistości, odpowiadającego niejako na nie, albo też po prostu wyzwolonego dzięki nim z wcześniejszych społecznie przyjętych norm i estetycznych okowów. Sztuka bowiem i poszukiwania twórcze artystów zawsze są wyrazem swoich czasów. Jednym ze znaków naszych czasów jest przekraczanie i negowanie różnych tradycyjnych granic, których miejsce nie zawsze jednak zajmuje nowy porządek. Pozostaje zatem otwarte pytanie o to, co i jak w istocie wyraża sztuka współczesna, która w sposób nieraz kontrowersyjny i gwałtowny przesuwa i rozszerza granice. Prostą odpowiedzią jest brak hierarchicznego uporządkowania i przyspieszenie zmian

¹ Przykładem są wymieniane przez krytyków chociażby dzieła Jeffa Koonsa, którym krytycy odbierają jakąkolwiek wartość. Jean Baudrillard pisze następująco: „Koons to nie jest nawet regresja: to miękkość, całkowity luz. Widzisz i zapominasz” (J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 99).

w obrębie naszego świata. Należy jednak również zaznaczyć, że współczesna sztuka, budząca estetyczne przerażenie, miała swoich poprzedników w kanonie kultury zachodniej. Nie chodzi tu wcale o proste wytłumaczenie czy usprawiedliwienie dzisiejszych czy dawnych artystów, lecz stwierdzenie, że to właśnie oni za sprawą odważnej postawy od dawna przesuwali estetyczne i etyczne granice, dzięki czemu wyprzedzali swoje epoki i stanowili ich czuły sejsmograf.

O zmianach i przesuwaniu granic we współczesnym świecie

Przełom wieku XX i XXI to czas przyspieszonych zmian, które wiele lat temu Alvin Toffler nazwał „szokiem przyszłości”². Zmiany te spowodowały gwałtowne przesunięcie granic w wielu obszarach życia człowieka, w minionych wiekach stabilnych i niemal niezmiennych. Świat był *constans*, stałe były również prawa chroniące ludzkie przestrzenie. Dziś zmiany dotyczą wszystkich sfer funkcjonowania człowieka. W ich wyniku na niespotykaną dotąd skalę rozchwiane zostały niemal wszystkie granice, w tym również etyczne i estetyczne.

Destabilizacja granic w różnych obszarach naszego życia została swego czasu nazwana także – jako diagnoza stanu rzeczy – postmodernizmem. Postmodernizm traktowano jako trend kulturowy wywołujący niepokojące i niepożądane zmiany i w tym rozumieniu oskarżano jego przedstawicieli o ich dekretowanie. Leszek Kołakowski, zapytany kiedyś o definicję postmodernizmu, wypowiedział najkrótszą, a zarazem najbardziej pojemną jego definicję: „Postmodernizm to znaczy wszystko wolno”. Jest to stwierdzenie odnoszące się właśnie do granic, postmodernizm bowiem zniósł je wszystkie, w tym także granice tolerancji w sztuce i w życiu.

Termin „postmodernizm” był już stosowany w Ameryce pod koniec lat 50. XX wieku na określenie wyjałowienia kultury, a dopiero w dekadach kończących XX wiek zaczęto go stosować na szerszą skalę w odniesieniu do sztuk plastycznych, architektury, literatury, kina, muzyki, tańca itd., także do nowych „towarów” i tekstów kulturowych, takich jak np. reklama, zacierających hierarchie i granice kulturowe. Główne cechy dystynktywne postmodernizmu, takie jak podważanie historyzmu, wszechobecność pastiszu oraz załamanie się systemu znaczeń, pociągnęły za sobą upadek dotychczasowych metod referencji i reprezentacji. Na początku za pomocą tego pojęcia opisywane były zatem pewne zjawiska z obszaru kultury i sztuki,

² A. Toffler, *Szok przyszłości*, tłum. E. Ryszka i W. Osiatyński, PIW, Warszawa 1970.

następnie zaś przeniesiono je na inne obszary doświadczeń człowieka, generalnie też postmodernizm stał się platformą filozoficznych, politycznych i socjologicznych refleksji na temat różnych sfer życia społecznego i osobniczego człowieka w świecie kultury.

Pod koniec ubiegłego stulecia postmodernizm w sztuce oraz w naukach społecznych stał się też polem intelektualnej walki. Chodziło tu jednak o coś znacznie ważniejszego niż tylko o istnienie czy nieistnienie nowego stylu artystycznego, i o coś zdecydowanie istotniejszego niż tylko o właściwy profil intelektualny. O co zatem toczyła się walka i jaki był podstawowy temat prowadzonych debat? Chodziło zasadniczo o załamanie się ogólnego porządku świata, o zachwianie jego posadami i destabilizację jasno określonych dotychczas norm i wartości, czyli, inaczej mówiąc, o destabilizację granic świata człowieka.

Jednym ze sposobów na wytyczanie granic naszej kultury, naszego ludzkiego świata był kanon, który przez długi czas stanowił punkt odniesienia w wychowaniu, w edukacji. Tu również nastąpiło zachwianie. Pojawiła się nowa postawa związana z populizmem kulturalnym, której podstawą stało się przekonanie, że to, co się podoba tzw. zwykłym ludziom jest ważniejsze od tego, co proponuje kultura elitarna, wymagająca od uczestników przygotowania i nieraz dużego wysiłku. Zauważa się też nader wyrazistą ekspansję owego populizmu, czemu zresztą sprzyja atmosfera relatywizmu i rozchwiania kryteriów oceny zjawisk artystycznych, która wyrosła na fali postmodernizmu. Metodologiczna poprawność postmodernizmu zakładała bowiem, że nie można stawiać granic, nie można niczego hierarchizować, ustawiać na skali niższości i wyższości. Kryteria wartościujące, czyli odniesienie do tego, co „dobre” i „złe”, zastąpione zostały przez mówiące o tym, co „różne”, zatem „równoważne”³.

Zachwiany w swoich podstawach kanon stał się przedmiotem ożywionego dyskursu akademickiego, zapoczątkowanego przez wydaną w 1987 roku słynną książkę Allana Blooma *Umysł zamknięty*. Amerykański profesor filozofii, a zarazem uważny obserwator i krytyk kultury, zwolennik kształcenia kanonicznego, twierdzi, że współczesny system edukacji koncentruje się raczej na kształceniu posłusznych obywateli, pracowników i konsumentów, niż na formowaniu jednostek o solidnych podstawach kulturowych, zdolnych do samodzielnego, krytycznego myślenia. Jednakże

³ K. Pankowska, *Kultura – sztuka – edukacja w świecie zmian. Refleksje antropologiczno-pedagogiczne*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

według Blooma i innych zwolenników kanonu bez jego obecności nie da się wykształcić młodego człowieka. Trzeba przy tym zauważyć, że w ostatnim czasie to nierozzerwalne sprzęgnięcie kanonu i edukacji jest coraz częściej podważane, pojawiają się stanowiska, że wiedza zawarta w tradycyjnych granicach kanonu jest już dziś zbędna, że nie można trzymać młodych ludzi w zatęchłym jakoby archiwum kultury, ponieważ nie znajdują tam odpowiedzi na aktualne pytania, które ich najbardziej nurtują.

Można też spotkać się z twierdzeniem, że to postmodernizm rozsadził kanon od środka, ponieważ zakodowane w nim wizje i granice obowiązującego porządku świata przestały być uniwersalne i stały się zbędne. Allan Bloom uważa, że prowadzi to do problemów komunikacyjnych i zakłócenia międzypokoleniowego przekazu, do młodych ludzi nie dociera dziś prawda zawarta w granicach tradycyjnego kanonu. Pyta zatem, jak się ma dziś komunikować z nimi⁴. Natomiast Zygmunt Bauman pisze o kalejdoskopowej ponowoczesnej kulturze „nieustającego karnawału”, która „zastępuje kanon kulturowy korowodem krótkotrwałych mód”, i dodaje: „Kultura ponowoczesna jest, rzecz można, nieustanną próbą generalną śmierci, codzienną lekcją poglądową nietrwałości wszechrzeczy (...)”⁵.

Rozważania Blooma i Baumana datowane są na czas, gdy ruszyła już lawina gwałtowanych zmian i to w każdym aspekcie naszego życia. To czas, w którym nie tylko doszło do przyspieszonych procesów emancypacyjnych, a w ślad za nimi do zmian społecznych i obyczajowych, lecz nastąpiła także era nowych technologii i wynalazków, które sprowokowały nieobecne wcześniej dyskusje ontologiczne⁶. Jest to też czas, w którym zaczęto pytać

⁴ Np. rozważa rolę kanonu w kontekście zmian i przemieszczania granic w obszarze życia społecznego, w tym obyczajowych, które mają wpływ na jego studentów. A. Bloom pisze: „Anna Karenina i Madame Bovary są cudzołóżnicami, lecz kosmos nie buntuje się już przeciwko ich zbrodni. Dzisiaj Anna otrzymałaby zapewne prawo do opieki nad synem w polubownej rozprawie rozwodowej Kareninów. Wszystkie romantyczne powieści, które ukazują dalece od siebie różnych mężczyzn i kobiety, ich rozbuchaną, sublimowaną zmysłowość i obstawanie przy sakramentalnym charakterze małżeństwa, nie odnoszą się już do żadnej rzeczywistości, która dotyczyłaby dzisiejszych młodych ludzi. Przestali interesować Romeo i Julia, których miłość pokrzyżowali rodzice, przestał interesować Otello z jego zazdrością czy strzegąca swej niewinności Miranda”. Są to dziś dla nas oczywiste konstatacje i przykład może błahy, chociaż świadczący o tym, że zmieniły się granice stałych dotąd kanonów, pamiętajmy jednak, że tekst Blooma powstał kilkadziesiąt lat temu, w: Allan Bloom, *Umysł zamknięty*, tłum. T. Bieroń, wyd. 2: 1997, s. 127–128.

⁵ Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Wyd. Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 17–18.

⁶ W tym np. w inżynierii genetycznej. Oto dzięki inżynierii genetycznej urodziło się pierwsze sklonowane zwierzę na świecie, owca Dolly, co zainicjowało dyskusję o możliwości klonowania czło-

o granice wolności i granice tolerancji w życiu społecznym, o granice wartości, które dotychczas chroniły świat człowieka i jego niezbywalne prawa.

W coraz mniejszym stopniu świat ten określają bowiem tradycyjne normy i wartości społeczne, obserwuje się za to wolność bez granic, którą opisuje w swoich książkach Zygmunt Bauman, a ta pozostawia człowieka samego z bezmiarem świata i niewiadomą czyhającą na każdym etapie życia. Bauman pisze o metaforze wędrówki człowieka przez życie następująco: „Szlaku nie można planować zawczasu, jeśli z dnia na dzień sieć dróg się zmienia, a na ruchomych skrzyżowaniach ustawia się coraz to nowe, i coraz mniej czytelne, drogowskazy”⁷. Sytuację współczesnego człowieka w świecie bez wyraźnych norm i wektorów określa też w sposób przejmujący wiersz Tadeusza Różewicza *Spadanie czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego*:

słowo spadanie nie jest
słowem właściwym
(...)
człowiek współczesny
spada we wszystkich kierunkach
równocześnie
w dół w górę na boki
na kształt róży wiatrów (...)

Z pewnością, w świecie, w którym dokonały się głębokie i nieodwracalne przemiany, człowiek skazany na wolność, na świat bez wektorów i granic, żyje dziś „na kształt róży wiatrów”, pozostając ponadto wobec tych przemian często zupełnie bezradny.

Artystyczni ekstremiści w poszukiwaniu materii sztuki

Przyspieszenie zmian przekłada się na nowe paradygmaty i normy dotyczące całego społecznego i jednostkowego życia człowieka. Ogromne zmiany nastąpiły również w przestrzeniach sztuki. O zmianach tych w poszukiwaniu i aktualizowaniu XX-wiecznej definicji sztuki pisał już swego czasu Władysław Tatarkiewicz. Mając świadomość ograniczeń definicyjnych, zauważył, że takie kryteria sztuki jak piękno, naśladowanie rzeczywistości, a także ekspresja i przeżycia estetyczne są dalece niejasne i w istocie

wieka (w 2018 r. taką możliwość potwierdzili naukowcy chińscy), a światem zaczęły zawiadywać nowe technologie, przemieszczające nas sukcesywnie w świat wirtualny.

⁷ Z. Bauman, *Dwa szkice...*, s. 19.

zaciemniają ostateczną definicję pojęcia „sztuka”. Stworzył zatem pojemną definicję alternatywną, zawierającą następujące określenia:

świadomy wytwór człowieka jest dziełem sztuki zawsze i tylko wtedy, gdy odtwarza rzeczywistość bądź kształtuje formy, bądź wyraża przeżycie, a zarazem jest zdolny bądź zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać⁸.

Każde kolejne przesunięcia definicyjne dotyczące sztuki nieprzypadkowo odbywały się równolegle do zmian w innych obszarach życia człowieka. Artyści, odpowiadając na nie, zajmowali się zarówno respektowaniem starych granic, jak i ich przesuwaniem czy wreszcie tworzeniem nowych. Dziś w dużej mierze odzwierciedlają one chaos naszego świata i być może zagubienie, bezradność czy rozpaczliwe wołanie człowieka o uwagę. A sama sztuka, wciąż żywa, choć przewrotnie wymyka się definicjom, to nadal nie tylko kreuje artystyczny wymiar świata, ale formuje na nowo jego sumienie.

Jak tendencje te przełożyły się na wypowiedzi artystyczne? Światem sztuki coraz częściej rządzi element szoku, który zresztą nie jest zjawiskiem nowym, ale w ostatnim czasie przybrał niewyobrażalne wcześniej rozmiary. Jednocześnie „wraz z natężeniem hałasu rośnie próg wrażliwości, i każdy następny przekaz musi być głośniejszy od poprzedniego, każdy obraz jaskrawszy, każdy szok dotkliwszy”⁹, jak mówi Zygmunt Bauman. Wydaje się, że wstrząs z definicji sztuki według Władysława Tatarkiewicza ma dziś największe znaczenie w artystycznych przedstawieniach, gdzie przekraczane są granice tradycyjnej materii sztuki i dobrego smaku, a współcześni artyści odżegnują się od wielu niegdyśiejszych, nieobowiązujących już dziś kategorii definiujących sztukę, w tym piękna.

Sztuka coraz częściej ociera się o skandal obyczajowy czy religijny prowokację, pojawiają się artystyczni ekstremiści przekraczający kolejne granice etyczne i estetyczne. Przekraczanie to dotyczy dziś w dużej mierze materii sztuki, a najgłośniejsze przykłady dotyczą m.in. działań z obszaru *body art*, sztuki *fekalicznej* i sztuki *banalnej codzienności*.

Artyści z nurtu *body art* wykorzystują ciało, które przestało ich interesować jako obiekt do odtwarzania, stało się za to elementem kreacji i artystycznej gry znaczeń. Ciało jest dziś przede wszystkim jednym z podstawowych elementów performansów. Jako pierwsi próby te zapoczątkowali w swoich galeriach wiedeńscy akcjonisci w latach 60. i 70. XX wieku, od tego czasu nurt *body art* nieprzerwanie jest obecny w świecie artystycznym.

⁸ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1, PWN, Warszawa 1962, s. 172.

⁹ Z. Bauman, *Dwa szkice...*, s. 19.

W latach 90. XX wieku po własne ciało jako tworzywo zaczęła sięgać francuska artystka o pseudonimie Orlan. Przeprowadziła ona szereg operacji plastycznych swojej twarzy, traktując zarazem dokumentacje fotograficzne i filmowe własnej zmasakrowanej fizjonomii jako dzieło sztuki. Sztukę tę określiła stworzonym przez siebie terminem *carnal art*. Przy użyciu komputera, łącząc wizerunki Mony Lisy, Psyche, Diany i Wenus, stworzyła jeden portret, do którego upodabniała się w trakcie kolejnych operacji. Wykorzystując więc kanon sztuki dawnych mistrzów, modelowała czoło na podobieństwo Mony Lizy, podbródek – modelkę Boticellego, usta – dziewcząt z obrazu Bouchera. „Oddałam swoje ciało sztuce” – pod takim hasłem występowała, twierdząc, że wchodzi w ten sposób w dyskurs z dawną sztuką. Orlan zyskała niewątpliwie sławę, jednak jak do tej pory nikt nie próbował jej naśladować. Pojawia się tu pytanie: czy człowiek może być dziełem sztuki?¹⁰

W sztuce ciała nieodłącznym elementem jest ból. Poddawała się mu niejednokrotnie również Marina Abramović, jedna z największych gwiazd performansu. W jednej ze swoich kontrowersyjnych i odważnych artystycznych akcji zapraszała obecnych w neapolskiej galerii, by w dowolny sposób posługiwali się jej ciałem, używając zgromadzonych tam rekwizytów (szczyryk, pistolet, nożyczki, żyłtka, łód, pędzel itd.). Artystka skończyła performans w podartym na strzępy ubraniu i z licznymi ranami, z których sączyła się krew. W innych artystycznych akcjach Abramović kaleczyła się żyłtką, wycinając na swoim brzuchu gwiazdę, obijała się boleśnie o ścianę, narażała na spalenie. Wcześniejsze próby w testowaniu granicy bólu podejmowała także Gina Pane, która cięła i kaleczyła ciało szkłem i ostrymi narzędziami. Australijski performer Stelarc podwieszał się na hakach wczepionych bezpośrednio w jego skórę. Inny artysta Chris Burden z kolei dał się ukrzyżować na masce samochodu, do której przybito mu ręce i nogi, a następnie biczowano nagie ciało do krwi.

Wraz z artystycznymi eksperymentami z ciałem przyszła pora na jego wydzieliny: krew, mocz i spermę. Festiwal szoku i zarazem przesuwania artystycznych granic uzupełnia zatem sztuka, którą można nazwać fekaliczną, wykorzystująca ekskrementy ludzkie i zwierzęce. Na jednej z najbardziej kontrowersyjnych wystaw kończących wiek XX, na słynnej wystawie

¹⁰ Na pytanie to odpowiada Marina Abramović w swoim najgłośniejszym performansie *Artysta obecny*, w którym ukazuje, że wystarczy jedynie niczym nieskażona, autentyczna obecność artysty-człowieka wobec odbiorcy-człowieka.

Sensation w Londynie, w pracy *Virgin Mary* Chrisa Ofiliego wykorzystane zostały odchody słoni. Za pierwszego jednak przedstawiciela sztuki fekalicznej uważany jest Włoch Piero Manzoni, który jeszcze w latach 60. XX wieku pakował w puszki i wystawiał na sprzedaż „gówno artysty”, z pełnym namaszczeniem eksponowane następnie w muzeach. W roku 2000 belgijski artysta Wim Delvoye w jednym ze swoich niekonwencjonalnych projektów artystycznych pt. *Cloaca* pokazał maszynę symulującą proces trawienia i wydaliniczy. Na wystawie *Ars Electronica* w Linzu w roku 2007 otrzymał za tę pracę nagrodę.

Na tej samej wystawie, w roku 2017, została nagrodzona słoweńska artystka Maja Smrekar za zupełnie inny kontrowersyjny projekt zatytułowany *K-9_ topology*, w uzasadnieniu nagrody jury podkreśliło „całkowite poświęcenie artystki dla sztuki”. Na czym ono polegało i jakie granice tym razem zostały przekroczone? Artystka, która zamierzyła pokazać więź ludzi ze zwierzętami, przez trzy miesiące przebywała zamknięta ze swoimi dwoma psami. Szczęnię karmiła swoją piersią, wywołując laktację za pomocą farmaceutyków. Zrealizowała też kontrowersyjny eksperyment „zapłodnienia”, polegający na połączeniu pobranej od siebie komórki jajowej z komórką somatyczną drugiego psa, przy użyciu metody podobnej do *in vitro*.

Wobec przywołanych wyżej przykładów wykorzystywania kontrowersyjnej materii sztuki niewielkie wrażenie wywierają działania artystyczne, które można by nazwać sztuką banalnej codzienności („od sztuki w sensie ścisłym przeszliśmy w sferę swego rodzaju transestetyzacji banalności”¹¹ – mówi Jean Baudrillard). Wśród nich jeden z najbardziej wyrazistych przykładów stanowi słynna instalacja brytyjskiego artysty Damiena Hirsta. Na pracę, pokazywaną w nowojorskiej galerii Eyestorm, składały się kubki z niedopitą kawą, rozrzucone butelki po piwie, popielniczki pełne niedopałków, papierki od słodczy, kawałki gazet, palety pobrudzone farbą, pędzle i drabiny. Instalacja miała zaskakujący finał. Na pracę w specyficzny i naturalny sposób zareagował zatrudniony w galerii sprzątac, który przyszedłszy rano do pracy zobaczył bałagan, zgarnął więc wszystkie śmieci do worka i po prostu wyrzucił. Na wieść o tym Hirst z zadowoleniem zauważył, że reakcja sprzątacza zaświadcza o tym, jak głęboki związek z codziennością ma jego sztuka.

Odnosząc się do tego typu aktywności artystycznej Baudrillard mówi: „Przytłaczająca większość sztuki współczesnej temu się właśnie oddaje

¹¹ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, s. 105.

– zajmuje się przywłaszczaniem banalności, odpadów, miernoty jako wartości i jako ideologii”. I dodaje: „Sztuka staje się wówczas niczym więcej niż operacją na poły magiczną: przedmiot w swej banalności zostaje przeniesiony w obszar estetyki, co czyni z całego świata jakiś swego rodzaju *ready-made*”¹². Filozof w sposób bezpośredni nawiązuje tu do idei Duchampa, do artystycznego wydarzenia *ready-made*, rzeczy gotowych, w którym akt artystyczny jest bezpośrednią transpozycją przedmiotu na obiekt sztuki.

Również Donald Kuspit wieszczący w swojej słynnej książce koniec sztuki, wystawia tego typu zjawiskom artystycznym surową, a nawet wręcz druzgocącą opinię, przywołując zarazem pojęcie postsztuki na oznaczenie zjawisk wkraczających w życie codzienne z usunięciem wrażeń o charakterze estetycznym.

To, co kiedyś było zwane sztuką piękną, staje się kolejnym pospolitym wydarzeniem w zwykłym świecie, tracąc jakiegokolwiek cechy, które czyniły ją daleką od trywialności, które pomogły jej zanegować codzienność i wznieść się ponad nią. Rolą postartysty jest przekonanie nas, że żadne doświadczenie inne niż codzienne nie jest możliwe¹³.

Postsztuka jest „przygodą semiotyczną”, wykorzystującą codzienne środki do wytworzenia konceptualnego zgrzytu.

Podobnie kres sztuki wieszczy Baudrillard: „To, co dziś zwiemy sztuką, zdaje się nieść świadectwo nieodwracalnego spustoszenia. Sztuka została przebrana za ideę, a idea za sztukę”. I dodaje:

Cała sztuka nowoczesna jest konceptualna w takim sensie, że fetyszyzuje w dziele pojęcie, stereotyp intelektualnego modelu sztuki – tak samo to, co fetyszyzowane w obrębie towaru, nie ma rzeczywistej wartości, lecz zyskuje abstrakcyjny stereotyp wartości. Skazana na ową fetyszystyczną i dekoracyjną ideologię sztuka pozbawiona zostaje własnego istnienia¹⁴.

Działania artystów przekraczających granice estetyczne materii sztuki spotykają się często z druzgocącą krytyką. Oceny etyczne dotyczą różnych sytuacji, i tak np. Kuspit wskazuje na niemoralne zachowanie artystów wykorzystujących nieszczęście innych ludzi. Wskazując instalację na temat tragedii uchodźców na morzu (zatonienie 200 Azjatów w drodze do nowego życia w Europie), twierdzi, że jest ona rodzajem sprzedawania informacji społecznej jako sztuki. Polega po prostu na sprzedawaniu informacji o cierpieniu innych ludzi jako sztuki.

¹² Ibidem, s. 134.

¹³ D. Kuspit, *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2004, s. 77.

¹⁴ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, s. 67.

Wszystko to czyni omawiane zjawisko postsztuką, a nie sztuką – rodzajem sterowanej metaforyki, bez żadnego znaczenia estetycznego, to jest bez żadnego transcendentnego przeniesienia, które zamieniłoby to dzieło w tragiczną sztukę. Wyłącznie takie delikatne, przetworzone informacje zrobiłyby z niego wielkie doznanie, a nie nadający się tylko do sprzedaży zapis wydarzenia¹⁵.

Przekraczanie granic w sztuce nie jest zjawiskiem nowym, występuje ono również w sztuce dawnej, chociażby w przedstawianiu różnych zjawisk brzydoty jako przeciwieństwa piękna¹⁶. I tak np. kontrowersyjny dziś Serrano twierdzi, że prekursorem jego myśli artystycznej jest Goya, którego dzieła również budziły w swoich czasach przerażenie i obrzydzenie. Jako przykład służy seria *Czarne malowidła* wykonana przez Goyę pod koniec życia. Sceny kanibalistycznego dzieciobójstwa w obrazie *Saturn pożerający swe dzieci* czy budzący litość, porażający w rozpacz *Pies zagrzebany w piasku* szokują i przerażają także i dziś, także dla współczesnego odbiorcy nie jest zatem możliwy odbiór tych dawnych przedstawień z pozycji estetycznego dystansu.

Sztuka Goi sprawiała, że ludzie jasno uświadamiali sobie okropności ludzkiej natury w skrajnie krytycznych chwilach. W cyklu „Kaprysy” przedstawił bezlitosne obrazy moralnej deprawacji, w scenach ukazujących burdele i karykaturach, które prezentowały ludzi pod postacią kurczaków, a lekarzy – osłów. (...) Sam malarz tłumaczył swoje malarstwo następująco: Potępienie ludzkich błędów i występków – chociaż wydaje się to domeną retoryki i poezji – może również stanowić godny przedmiot malarstwa¹⁷.

Serrano mówi wprost o swoim silnym przywiązaniu do tradycji sztuki hiszpańskiej, która bywa zarówno brutalna, jak i piękna. Cynthia Freeland wskazuje jednak na fakt, że może właśnie perspektywa moralna odróżnia Goyę od takiego artysty jak Serrano. „Serrano bowiem (jak sądzą niektórzy) szukał sensacji lub zbyt mętnie przedstawiał znaczenie takich obrazów, jak *Piss Christ* i *Heaven and Hell*, stanowisko Goi natomiast wydaje się jasne i możliwe do obrony”¹⁸.

Baudrillard zaś, upatrując w tego typu praktykach – podejmowanych np. przez Jeffa Koonsa – zjawisko bezrefleksyjnego nawiązywania do sztuki dawnej, uważa, że

¹⁵ D. Kuspit, *Koniec sztuki*, s. 84.

¹⁶ U. Eco, *Historia brzydoty*, Dom Wyd. REBIS, Poznań 2007.

¹⁷ C. Freeland, *Czy to jest sztuka*, tłum. R. Bartold, Dom Wyd. REBIS, Poznań 2007, s. 44.

¹⁸ Ibidem.

kryje się za tym jedynie gra kompromisu zarazem z obecnym stanem rzeczy i wszystkimi minionymi formami historii sztuki. Świadcstwo dziwaczności, banału i nicości wyniesione do rangi wartości, a nawet perwersyjnej rozkoszy estetycznej¹⁹.

Przekraczająca granice sztuka współczesna – szokująca, niezrozumiała, niejednoznaczna, bez wyraźnych wektorów do oceny – jest zatem poddawana krytycznemu oglądowi i ostrej analizie. Jednocześnie należy sobie zdawać sprawę, że będąc w centrum przemian nie zawsze można dokonać prawdziwej, obiektywnej oceny artystycznych procesów oraz ich wpływu na doświadczenie odbiorcy. Truizmem jest stwierdzenie, że prawdziwą sztukę weryfikuje zawsze czas. Przyszłość zatem może ostatecznie zreinterpretować i zaktualizować sztukę naszych czasów, co oznacza zmianę struktury znaczeń, zmianę konotacji. W ten sposób (i w tym kontekście) sztuka jest zawsze żywa, bowiem każdorazowo stanowiąc „produkt” swoich czasów, ma możliwość rozwijania się i bogacenia, zawsze od nowa zapośredniczając nowe warstwy doświadczenia, w które wpisują swe oczekiwania odbiorcy przyszłości. Z pewnością więc przyszłość podkreśli również dynamiczną aktualność sztuki naszych czasów i to przyszłość właśnie określi granice tolerancji sztuki.

Pytanie o edukację

Czy w obliczu tych transformacji można jeszcze myśleć o posłannictwie sztuki współczesnej i odpowiedzialności artysty? Nadzieję daje fakt, że wprawdzie żyjemy na karuzeli przemian, lecz pewne sytuacje egzystencjalne i ich konteksty wykazują głębszą trwałość, niż mogłaby na to wskazywać dynamika gwałtownego przyspieszenia zmian. Albo inaczej rzecz ujmując: nawet jeśli żyjemy w tyglu przyspieszonych zmian i stajemy wobec problemów, które wciąż świat stawia przed nami, to pewne aspekty naszego świata i naszej ludzkiej kondycji są stare, znane, niezmiennie od dawna i w dalszym ciągu utrzymują zarówno granice naszego świata, jak i kwestię odpowiedzialności artysty-człowieka za siebie i innych. Może w końcu jest to ostateczne kryterium sztuki i jej trwania?

Przełom wieku XX i XXI to czas gwałtownej przemiany tradycyjnych form życia umysłowego, kulturalnego i społecznego. Pojawia się niespotykana dotychczas na taką skalę bezwzględna krytyka dotychczasowych wartości i autorytetów, w której biorą udział również artyści, negując stare wzory i zastane funkcje sztuki. Z drugiej strony rodzi się świadomość no-

¹⁹J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, s. 79.

wych zagrożeń, są to zatem czasy nieznanej dotąd troski artysty o człowieka, który swą nieograniczoną wolność zyskał kosztem bezpowrotnej straty harmonijnego ładu świata i swojej egzystencji.

Być może też to właśnie współcześni artyści, jak pisze Barbara Kwiatkowska-Tybulewicz:

poruszając się na granicy tego, co estetyczne i anestetyczne, symboliczne i niesymbolizowane, znane i nieznane, oswojone i nieoswojone (...) takim właśnie działaniem zmuszają widza do refleksji, rozbijają uśpioną świadomość, przełamują zatrzaśniętych w dydaktyce edukacji artystycznej i nawykach odbiorców. (...) właśnie w ten paradoksalny sposób sztuka próbuje ocalić naszą wrażliwość²⁰.

Wydaje się więc, że sztuka, której istotą jest ciągle testowanie naszej świadomości percepcyjnej oraz aktualizowanie i rozwijanie świadomości otaczającego nas świata, była i zawsze będzie dla ludzi ważnym obszarem życia, a dokonania artystów wciąż będą zdumiewać i szokować, ale też stanowić podstawę do głębszej refleksji nad istotą naszego miejsca w świecie.

Jak jednak w tym wszystkim – pyta Bauman – odróżnić postrzeżenia ważne od błahych, trwale od ulotnych – jak wysupłać prawdę spod warstw strojów jarmarcznych (...) jak poszatkować szum na dźwięki, jak wyłuskać obraz z powodzi kolorów, wykroić zdania z potoków słów?²¹

Z pewnością jest tu miejsce na trudną rolę pedagoga – wychowawcy estetycznego – edukatora sztuki, uprzystępniającego odbiorcy sztukę naszych czasów, otwartego na jej nowe przestrzenie.

Bibliografia

- Baudrillard J., *Spisek sztuki*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.
- Bauman Z., *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Wyd. Instytut Kultury, Warszawa 1994.
- Bloom A., *Umysł zamknięty*, tłum. T. Bieroń, wyd. 2, Zysk i S-ka, Poznań 1997.
- Eco U., *Historia brzydoty*, Dom Wyd. Rebis, Poznań 2007.
- Freeland C., *Czy to jest sztuka*, tłum. R. Bartold, Dom Wyd. Rebis, Poznań 2007.
- Kuspiński D., *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, P. Huelle, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2004.
- Kwiatkowska-Tybulewicz B., *Wychowawcze aspekty sztuki współczesnej. Z perspektywy pedagogiki krytycznej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.
- Pankowska K., *Kultura – sztuka – edukacja w świecie zmian. Refleksje antropologiczno-pedagogiczne*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

²⁰ B. Kwiatkowska-Tybulewicz, *Wychowawcze aspekty sztuki współczesnej. Z perspektywy pedagogiki krytycznej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 16.

²¹ Z. Bauman, *Dwa szkice...*, s. 19.

Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1, PWN, Warszawa 1962.

Toffler A., *Szok przyszłości*, tłum. E. Ryszka, W. Osiatyński, PIW, Warszawa 1970 (wyd. 2: 1998, wyd. 3: 2007).

Wojnar I., *Nauczyciel i wychowanie estetyczne*, PZWS, Warszawa 1968.

Abstrakt: Od dawna artyści przesuwali estetyczne i etyczne granice, dzięki czemu wyprzedzali swoje epoki i stanowili ich czuły sejsmograf. Skoro sztuka jest wyrazem swoich czasów, nasuwa się pytanie, co i jak wyraża sztuka współczesna, która często w sposób kontrowersyjny i gwałtowny przesuwa i rozszerza swoje granice. Zjawisko destabilizacji granic (etycznych, estetycznych) zadekretował postmodernizm, którego najkrótsza definicja brzmi: wszystko wolno. Metodologiczna poprawność postmodernizmu zakładała bowiem, że nie można stawiać granic, nie można niczego hierarchizować, ustawiać na skali niższości i wyższości. Celem niniejszego tekstu jest ukazanie na wybranych przykładach wykraczania artystów poza społecznie przyjęte ramy twórczości, w tym dotyczące podejmowania nieobecnych dotąd tematów czy korzystania z nowych materii i środków wyrazu w konstruowaniu artystycznych wypowiedzi. Tekst jest próbą ukazania przemian w sztuce jako zjawiska wynikającego z przemian w innych wymiarach naszej rzeczywistości, wyzwolonych z wcześniejszych społecznie przyjętych norm i estetycznych okowów.

Słowa kluczowe: artyści, granice, postmodernizm, normy społeczne, środki wyrazu.

About borders and their movement in spaces of contemporary art

Abstract: For a long time, artists have pushed aesthetic and ethical boundaries, making them ahead of their time and constituting their sensitive seismograph. Since art is an expression of its times, the question arises what and how does contemporary art express, which in a controversial and violent way shifts and expands its boundaries. The phenomenon of destabilization of boundaries (ethical, aesthetic) was decreed by postmodernism, the shortest definition of which is: everything is allowed. The methodological correctness of postmodernism assumed that no limits could be set, nothing could be hierarchized, nothing could be set on the scale of inferiority and superiority. The purpose of this text is to show, on selected examples, that artists go beyond the socially accepted framework of creativity, including those concerning the taking up of previously absent topics or the use of new matter and means of expression in constructing artistic statements. The text is an attempt to show changes in art as phenomenon resulting from changes in other dimensions of our reality, liberated from earlier socially accepted norms and aesthetic fetters.

Key words: artists, borders, postmodernism, social norms, means of expression.