

JOANNA PAŚNIEWSKA

(UNIWERSYTET SWPS)

## KONDYCJA WSPÓŁCZESNEGO ARTYSTY WOBEK WARTOŚCI AWANGARDOWYCH

### RECENZJA KSIĄŻKI

Grzegorz Sztabiński, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2011, 243 strony.

### STRESZCZENIE

Książka Grzegorza Sztabińskiego jest rewizją dwudziestowiecznej awangardy artystycznej pod kątem idei wspólnoty, wolności i autorytetu. Sztabiński próbuje zrekonstruować – w perspektywie podjętych przez siebie wątków problemowych, do których należą wymienione idee oraz kwestia statusu artysty – pewną możliwą tożsamość zjawiska awangardowości, aby następnie wyznaczyć pęknięcie bezpowrotnie oddzielające awangardę od czasów współczesnych i określić przesunięcie aktualnej sytuacji artystycznej w relacji do awangardowej przeszłości. Autor książki wyraźnie podkreśla wątek statusu artysty i zarysowuje współczesną jego sytuację poprzez objaśnienie jej zaśluzenia w awangardzie, wskazując na to, że awangarda jest stale obecnym, niewymazywalnym archetypem, z którym każdy terażniejszy artysta musi się na różne sposoby zmierzyć. W procesie tropienia idei wspólnoty, wolności i autorytetu ujawnia się intencja wychwycenia ich nowej funkcjonalności dla współczesnych artystów.

### SŁOWA KLUCZOWE

awangarda, wspólnota, wolność, autorytet, artysta, postmodernizm

### INFORMACJE O AUTORCE

Joanna Paśniewska

Uniwersytet SWPS w Warszawie

e-mail: pas.joan@gmail.com

Książka Grzegorza Sztabińskiego jest wielopoziomowa i wielowątkowa. Zamysł autora nie kończy się na rewizji dwudziestowiecznej awangardy artystycznej pod kątem wskazanych w tytule, a jego zdaniem niewyartykułowanych dotąd w sposób jednoznacznie odrębny, idei wspólnoty, wolności i autorytetu. Sztabiński próbuje zrekonstruować – w perspektywie podjętych przez siebie wątków problemowych, do których należą wymienione idee oraz kwestia statusu artysty – pewną możliwą (choć nie absolutną, z czego autor doskonale zdaje sobie sprawę) tożsamość zjawiska awangardowości, aby następnie wyznaczyć pęknięcie bezpowrotnie oddzielające awangardę od czasów współczesnych i określić przesunięcie aktualnej sytuacji artystycznej w relacji do awangardowej przeszłości. Ta wielopoziomowość jest tyleż ambitnym wyzwaniem badawczym, co w pewnym sensie taktyką metodologiczną, dlatego że łączy się z koniecznością określenia przez autora własnego miejsca, usytuowania się w dyskursach opisujących współczesność, oraz z potrzebą ujęcia awangardy w ramy czasowe. Sztabiński analizę poszczególnych wątków w obrębie dziedziny awangardowej poprzedza wstępem, przedstawiającym ich dzieje w czasach antycznych i nowożytnych, a następnie śledzi losy wyróżnionych przez siebie problemów w dyskursach postmodernistycznych. Takie przednowoczesne i ponowoczesne oflankowanie spina klamrą centralny obszar rozważań i mocuje awangardę w szerokim horyzoncie, co z jednej strony ukazuje ją jako konieczność na linii historycznych przemian, konsekwentny w swoich czasach wykwit nowoczesności, a z drugiej doprawia do niej postmodernistycznego cenzora, który wskazuje na awangardowe aporie i paradoksy oraz jej metafizyczne uwikłania. Autor książki uwzględnia wszystkie kluczowe teorie awangardy stworzone przez takich badaczy, jak José Ortega y Gasset, Theodor Adorno, Renato Poggioli, Peter Bürger, z których każdy opisuje tę formację z innego punktu widzenia i inaczej rozkłada akcenty interpretacyjne. Ukazuje to, że zagadnienie awangardowości nie jest jednolicie pojmowane, wobec czego jest dziedziną otwartą i wymagającą rewizji. Sztabiński pisze: „Patrzę na awangardę z perspektywy tego, co wydarzyło się w czasie ostatnich trzech dekad”<sup>1</sup>. W retrospektywie tej czytelny jest nacisk położony na dystans dzielący współczesne czasy (których początek ustalony jest mniej więcej na przełomie lat

---

<sup>1</sup> G. Sztabiński, *Imne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Warszawa 2011, s. 9.

siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku) od awangardy, dystans, który zdążył wypełnić się mnogością postmodernistycznych teorii, na ogół oddzielających praktyki awangardowe od praktyk współczesnych grubą kreską i przez to spychających awangardowe modele działania i myślenia w domenę archeologii. Na tym etapie dyskursu badacz, zajmując własne, krytyczne stanowisko, również doszukuje się kontynuacji teoretycznego dookreślenia awangardyzmu, przy czym z uwagi na to, że „jakości” postmodernistyczne budowane są w oparciu o przeciwstawienie się specyficznym dla awangardy „jakościom” modernistycznym, dookreślenia te mają charakter pośredni i negatywny.

Autor wspiera się na ustaleniach zawartych w bogatym dorobku Stefana Morawskiego, znakomitego badacza i klasyfikatora awangardy, którego pamięci książka jest dedykowana. Podobnie jak on wyznacza cezury zjawiska awangardyzmu, opisując tym pojęciem zarówno klasyczną, przedwojenną Wielką Awangardę, jak i neoawangardę lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w której mimo odmiennych okoliczności społeczno-kulturowych uwydatniły się wszystkie postawy i dążenia awangardy pierwszej połowy wieku. Awangarda klasyczna i nowa awangarda to zjawiska tyleż artystyczne, co pozaartystyczne, angażujące się w wiele systemów światopoglądowych i ideologicznych odnoszących się do bieżącego stanu cywilizacji i kultury, co przejawiało się przeważnie głęboką niechęcią wobec nich, a niekiedy tylko było ich wspieraniem (konstruktywizm i pop-art). Sami awangardziści w manifestach i komentarzach dawali wyraz odmienności swoich celów artystycznych, które polegały na przekroczeniu dzieła i sztuki oraz ich radykalnym zespoleniu z celami poza-artefaktualnymi. Artyści awangardowi i neoawangardowi, pomimo bardzo różniących się modeli twórczości, bazowali na podobnym odczuciu swojej roli i powinności, z porównywalną determinacją dążyli do zmiany i naprawy tego, co potępiali. Przyjęcie takiej syntetycznej podstawy w obrębie zjawiska awangardowości pozwala Sztabińskiemu na zestawienie pod wspólnym szyldem tak różnych kierunków artystycznych.

Na wielość zestawianych przez siebie teorii i nie do końca spójny obraz awangardy, jaki się z nich wyłania, Sztabiński znajduje własne remedium, które jest zarazem uzasadnieniem tego stanu rzeczy, jak i użytecznym narzędziem do rozprawiania się z ogromem literatury przedmiotu. Na fenomen awangardy można patrzeć z zewnętrznego i wewnętrznego punktu widzenia, a każdy z tych oglądów prowadzi do innych ocen i wniosków. Zewnętrzny jest związany z odczytywa-

niem awangardy z perspektywy wiedzy, że był to projekt niemożliwy, nieudany, irracjonalny i utopijny, co wiąże się z pewnym rozliczaniem i mitoburstwem. Upoważniać może do tego dystans czasowy, ale pomimo tego dystansu ujęcia takie zawodzą w uchwyceniu awangardy jako szerszej całości i redukują jej złożoność do kategorii, która została uznana za wiodącą. Wewnętrzny punkt widzenia jest nastawiony na uważną lekturę teorii i komentarzy samych awangardzistów, na wsłuchanie się w przekazy artystów kierowane z konkretnie uwarunkowanych czasów. Ten sposób recepcji zawiera w sobie intencję zrozumienia formacji i jej przedstawicieli od środka, polega na postawieniu się w centrum towarzyszących im dylematów. Nawiązując do tego rozróżnienia na optykę badacza i optykę artysty, wskazać trzeba na kolejny element metody w indywidualnym podejściu Sztabińskiego do zagadnienia awangardy. W celu zrekonstruowania tytułowych idei z szerokiego zjawiska XX-wiecznej awangardy przyjmuje on wspomnianą już, równie rozległą historycznie, wielopoziomową perspektywę, która zapewnia grunt pod taki projekt. Dodatkowo jednak w swoim czytaniu awangardy stosuje zarówno zewnętrzny, jak i wewnętrzny punkt widzenia, przemieszcza się pomiędzy tymi modelami, tak aby nic, co cenne dla lepszego uchwycenia badanych wartości, nie zostało utracone. Autor zdecydowanie unika redukcji, woli położyć większy nacisk na złożoność, by przez kategoryczne rozstrzygnięcia nie posunąć się do anulowania znaczeń; wykonuje pracę rozjemczą i pojednawczą, mediuje między reprezentacjami estetycznymi i dyskursywnymi awangardzistów oraz między koncepcjami, które dają wykładnię samej awangardy, a także tymi, które odnoszą się do idei rozpatrywanych w książce. Nie skupia się na tym, jak awangarda była niewydolna w realizacji stawianych sobie celów, nie rozbraja powagi ani rozumności tej formacji, ale afirmuje ją jako fenomen przede wszystkim kulturotwórczy.

Poza głównym, tytułowym założeniem książki wyraźnie daje o sobie znać wątek statusu artysty. Sztabiński z łatwością potrafi przyjąć perspektywę artysty awangardowego, ponieważ sam jest czynnie działającym artystą i kwestia ta, a szczególnie pytanie o kondycję artysty współczesnego, jest dla niego bliska i ważna. Powracające pytanie: „Jak doświadczenie awangardowe i uformowane w nim obszary wartości funkcjonują obecnie?” i udzielane na nie odpowiedzi częściowo tylko dotyczą zachodniego społeczeństwa czy świata sztuki. Pytanie to adresowane jest zwłaszcza do artysty. Sztabiński stara się zaryso-

wać współczesną sytuację artysty poprzez objaśnienie jej zadłużenia w awangardzie i robi to nie tylko w sposób negatywny, wyostrowając pojęcie o tym, kim artysta już nie jest, ale przeciwnie, wskazuje na to, że awangarda jest stale obecnym, niewymazywalnym archetypem, z którym każdy terażniejszy artysta musi się na różne sposoby zmierzyć. W procesie tropienia idei wspólnoty, wolności i autorytetu ujawnia się biegnąca ukrytym nurtem intencja wychwycenia ich nowej funkcjonalności dla współczesnych artystów. Autor analizuje wszystkie skorelowane pojęcia estetyczne, tzn. sztukę, dzieło i artystę, jednak w mojej ocenie spośród nich wyróżnioną figurą jest artysta, który występuje jako podmiot dzieła i sztuki, wraz ze swym wyposażeniem duchowym, intelektualnym i moralnym jest pomostem między dziełem sztuki a światem, to on zarządza rozpatrywanymi wartościami.

Konstrukcja książki, której trzy części, każda poświęcona innej idei, są poprzedzone i zamknięte rozważaniami na temat artysty, odzwierciedla zainteresowanie autora tym problemem. Wprowadzającym rozróżnieniem, wskazującym na zmianę świadomości artysty współczesnego względem artysty awangardowego, jest odmienny sposób ich samookreślenia. Awangardzista podejmuje wysiłek redefinicji swojej pozycji wobec tradycyjnych przekonań o roli artysty, a także wobec sztuki. Neguje izolującą od realiów życia XIX-wieczną koncepcję twórcy-geniusza i przyjmuje aktywny stosunek do praktycznych spraw społecznych, dokonując przy tym rozmaitych manipulacji pojęciem sztuki, które przez zaprzeczanie mu, czy jego zdecydowane poszerzenie, całkowicie wychodzi poza dawne kontury. O ile taką generalną logikę daje się uchwycić w przypadku twórców awangardowych, o tyle operacja taka zawodzi, gdy mowa o artystach współczesnych. Ci ostatni w warunkach postmodernistycznego relatywizmu wartości znaleźli się w sytuacji wypalenia stabilnych punktów oparcia, co uniemożliwia formułowanie zasad i celów. Stali się oddefiniowani. Działania awangardystów oparte były na zasadach, co prawda epatujących nowością i częstokroć obrazoburczych, ale jednak zasadach, których artysta się trzymał. Jeszcze w neoawangardzie, przez niektórych odczytywanej jako przedsiónek standardów ponowoczesnych, jest usiłowanie odnalezienia czegoś istotnego. Wyjątkiem na tym tle jest strategia artystyczna Andy'ego Warhola. To on według Sztabińskiego oddefiniował artystę, gdyż dotknął wszystkich ekstremów definicyjnych, skupił w swojej postawie wszystkie, nawet przeciwstawne sensy, a zatem wymknął się definicji, która zwykle jest określeniem w sto-

sunku do opozycyjnego zestawu pojęć i wartości. Stan oddefiniowania podtrzymywany jest przez samych artystów współczesnych, ze swej strony dokonujących oszacowań minionych zmagania awangardystów z sensem sztuki i dzieła. Proces ciągłej redefinicji zatracił w ich oczach moc uzyskania ostatecznej charakterystyki, co dało przekonanie o braku zasad, a artyści na dobre zarzucili intencje trwałego związania się z jakimś przyporządkowaniem. Można skojarzyć się z jakimś celem, postawą czy definicją, choćby stosując będący schedą po awangardzie odautorski komentarz do swych działań, jednak na tak rozregulowanym i upłynnionym podłożu definicyjnym, na jakim znalazł się współczesny artysta, trwałość takiego gestu jest iluzją. Sztabiński zauważa, że zabieg taki jest raczej elementem artystycznej strategii zorientowanej na pragmatyczną okazję niż próbą wytyczenia jedynie słusznego azymutu. W zakończeniu autor dopełnia obraz awangardowej tożsamości, rozpatrując złożony obraz artystów awangardowych, którzy pod swym fasadowym aktywizmem i bojowym nastawieniem często skrywali zadumę, gorzką refleksję, przecucie końca i ostatecznej katastrofy. Na nasuwającą się wątpliwość, czy w związku z widocznymi zaczątkami postmodernistycznego stanu świadomości awangarda była formacją opierającą się na pozorowanej tożsamości, Sztabiński znajduje odpowiedź potwierdzającą, że wzorzec zachowania awangardzisty był inny i że daje się go objąć wspólnym kontekstem zaczerpniętym z Freudowskiej psychoanalizy. Jako wspólny front świadomości awangardowej w tym przejawianym podzieleniu nastrojów wskazuje on melancholię, psychiczny kompleks dwóch naprzemiennych faz o dwoistych, przeciwstawnych sobie zespołach objawów. Melancholia związana jest z doświadczeniem przez chorego utraty jakiegoś nie całkowicie uświadomionego elementu własnej osoby i z próbą przewyciężenia wywołanego przez to cierpienia albo przez wycofanie z życia i oszczędne wydatkowanie swojej energii, albo przez maniackalne wysiłki uzupełnienia doznanej straty na zewnątrz. Takie chorobliwe uwikłanie w sztukę, będącą obiektem utraconej miłości, daje się zaobserwować u przedstawicieli awangardy. Utrata kluczowej części własnej identyfikacji, złamanie relacji ze sztuką dokonujące się przez wspomniane manipulacje jej pojęciem, to centralny problem, który uruchamia różne mechanizmy radzenia sobie z wyrwą w postrzeganiu własnej roli. Jest to szerokie spektrum zachowań i postaw awangardzistów (a w nawiązaniu do wstępu – redefinicji): od pasywnej rezygnacji, poprzez utożsamienie się z utraconym obiektem,

aż po symptomatyczną dla manii hiperaktywność. Sztabiński stwierdza, że w awangardzie przedwojennej przeważały symptomy manii i aktywizmu, a w fazie neoawangardowej, bogatszej o lekcję udzieloną przez pierwszą awangardę, punkt ciężkości przesuwają się na stronę stanów bierności.

Wszystkie omawiane w książce idee nadbudowują się w awangardzie na popartej diagnozą krytyce wspólnoty, panującego w niej zniewolenia oraz osób czy instytucji będących beneficjentami tego stanu rzeczy, które chcą ów stan podtrzymywać. Sztabiński bada wizje wspólnoty w koncepcjach awangardystów, znajdując paralele jej funkcjonowania w różnorodnych formacjach artystycznych, takich jak ekspresjonizm, dadaizm, surrealizm i konstruktywizm. Z wszystkich analizowanych manifestów wyłania się obraz wspólnoty otwartej, egalitarnej, ponadterytorialnej i pozacielesnej. Postulaty te nie tylko dotyczyły integracji w ramach własnych grup artystycznych (do czego często zagadnienie wspólnoty w związku z awangardą było sprowadzane), ale stanowiły załączek nowej wspólnoty w ogóle, były skierowane do ogółu społeczeństwa z propozycją bogatszego duchowo, wspólnotowego życia, mającego spoić wyobcowanych ludzi. Autor rozpatruje zagadnienia wspólnot w oryginalnych kategoriach wertykalizmu i horyzontalizmu, zachodzącej w nich komunikacji między artystami, ich dziełami i zbiorowością odbiorców i wyciąga wspólną, choć złożoną postawę artystów wobec powiązanych kwestii indywidualizmu i przynależności. Nieodzowne dla awangardzisty poczucie kryzysu kultury i wielość powodów do dystansowania się od wspólnotowego zaplecza uniemożliwia mu harmonijne, jak dawniej, wpasowanie się w nie i organiczny z nim związek, a także skłania go do projektowania nowych form zaistnienia wspólnoty. Nie mogąc pozwolić sobie na przynależność afirmatywną, artyści realizowali przynależność krytyczną, w czym też wyrażał się ich indywidualizm. Sztabiński pokazuje, że w relacji między tym, co jednostkowe, i tym, co zbiorowe, istniało wyważenie między odrealnionym i wykalkulowanym ocaleniem siebie od świata, do którego żywili awersję, a przełamaniem autonomii sztuki i izolowanego charakteru twórczości; wypośrodkowanie między kompletnym zacieraniem granic sztuki i praktyki życiowej a własnym wyniesieniem się ponad jej poziom. Ten margines niezgody sprawia, że artysta bierze na siebie odpowiedzialność za wynalezienie innego niż w zwykłej praktyce życiowej połączenia jednostki ze wspólnotą, zachowuje swoją wyjściową odrębność po to, by ponownie, na stworzonych przez

siebie zasadach, otworzyć się na zbiorowość. W każdej z opisanych koncepcji wspólnot dominuje silne ukierunkowanie horyzontalne, które łączy działalność artystyczną i jej efekty w plan reformy człowieka w całym, tzn. estetyczno-odbiorczym i pozaestetycznym, wymiarze jego życiowej praktyki. Jednak aby w nowych wspólnotach mogło nastąpić uzdrowienie relacji międzyludzkich, otwarcie awangardzisty nie mogło być całkowite. Sztabiński uważa, że było to zawsze „otwarcie ale”; artysta według nadrzędnego kryterium autentyczności dokonywał selekcji tego, co właściwe i zdrowe, od tego, co szkodliwe i chore. Wszystkie grupy artystyczne w swoich wizjach wspólnoty ustanawiały takie sposoby przynależności do zbiorowości, które jednocześnie nie krępują indywidualnej swobody jej uczestników do odnalezienia swej unikalnej podmiotowości. Autor wyróżnia dwie odmiany przynależności, zasady włączania do nowych wspólnot. Surrealiści i konstruktywiści planowali i programowali ten proces, precyzyjnie identyfikując siły jednoczące (surrealistyczna zasada nadrzeczywistości, konstruktywistyczny kolektywizm i produktywizm), a ludzie agitowani byli do uczestnictwa przez uznanie słuszności postulatów emancypacyjnych. W przypadku ekspresjonizmu i dadaizmu mechanizm kształtowania się nowej wspólnoty jest samorzutny, powstaje ona spontanicznie, gdy każdy z uczestników koncentruje się na wkładzie własnym, swoim zadaniu do wykonania (ekspresjonistyczna komunikacja z absolutem, dadaistyczne „śpiewanie własnej pieśni”). Spośród powyższych modeli przynależności w neoawangardzie przeważał dadaistyczny wzorzec budowania więzi. Za przykład wspólnotowo zorientowanego artysty nowej awangardy podaje autor Josepha Beuysa, który ze swym sztandarowym hasłem „każdy jest artystą” dążył do stworzenia solidarnej wspólnoty upodmiotowionych ludzi, uodpornionych na manipulacje ze strony kultury masowej i władzy.

W części poświęconej idei wolności autor książki poszukuje przełożeń plastycznych i koncepcyjnych zagadnień przestrzeni obecnych w teoriach awangardowych na zakres swobody artystycznej. Zestawia odmienne dla awangardy klasycznej i neoawangardy strategie pozyskiwania przestrzeni wolności. W awangardzie klasycznej artysta był podmiotem całej przestrzeni, a działalność formatywna wpisywana była w nieograniczoną przestrzeń własnej wolności. W przedstawianiu „tematu ludzkiego” nie było miejsc wyznaczonych, jak dawniej, dla Boga, Stworzenia i człowieka, przewyciężona była też występująca w romantyzmie konfrontacja z przestrzenią, sugerująca stawiany przez



nią opór. Dzięki sile woli całe dzieło było dla futurystów i surrealistów stematyzowaniem nieograniczonych pragnień wolności i swobody, możliwości zawładnięcia przestrzenią. O ile punktem wyjścia był dla nich doświadczany świat, opracowywany w dziełach bez liczenia się z racjonalnymi i symbolicznymi organizacjami przestrzeni, o tyle konstruktywiści wychodzili od projekcji pustej, nieograniczonej, niezróżnicowanej kierunkami, jednorodnej przestrzeni i próbowali urzeczywistniać tę wizję w swojej twórczości. W neoawangardzie przestrzeń wolności uzyskiwana jest w przeciwny sposób. Artysta wychodzi od rozpoznania nieuchronności swoich uwikłań w zastane obszary świata (metropolia, galeria) i próbuje wyekstrahować z tej sytuacji ów „ludzki sens” za pomocą gry, jak przykładowo w pop-artowskiej kombinatoryce emblematami kultury masowej konsumpcji czy land-artowskim kreowaniu relacji między różnymi rodzajami przestrzeni, dającej wyzwalającą możliwość przebywania w wielu miejscach naraz. W kolejnym rozdziale Sztabiński, w oparciu o koncepcję liberalnej nadziei, nakreśla ogólne ideowe tło, na którym rozgranicza modernistyczne i postmodernistyczne sposoby dochodzenia do wolności i utrzymywania jej. W świetle Rortiańskiego podziału uzasadnień wolności na metafizyczne i ironiczne nie daje się według autora uchwycić specyfiki neoawangardy. Swoisty moralizm nowej awangardy był wynikiem rozpoznania błędu awangardy klasycznej, której dążenia emancypacyjne ugruntowane były w roszcującym sobie prawdziwość odwołaniu do uniwersalnej natury człowieka. Metafizyczny fundament ustąpił w niej miejsca niemającemu nic wspólnego z ironią etosowi, dla przedstawicieli nowej awangardy będącemu równie solidnym punktem odniesienia, z którego mogli poddawać ocenom moralnym zarówno praktyki świata sztuki, jak i własne zaangażowanie społeczne i polityczne. Klimat neoawangardy jest w tym sensie modernistyczny, że wpisuje się w tradycyjny moralizm, polegający na zbiorze zasad, co prawda w przypadku całej awangardy konstytuowanych od nowa, ale jednak zasad umożliwiających ciągłą samokontrolę słuszności własnej artystycznej orientacji. Awangardziści pierwszej połowy wieku mieli sporą łatwość w rozróżnianiu czynników nieprzydatnych od tych, które miały wieść ku lepszej przyszłości, natomiast neoawangardziści mieli większą świadomość złożoności sytuacji, wobec chwiejących się wartości przeczuwali ich kryzys. Jednak mimo z jednej strony niezgody na to, co jest, z drugiej zaś bezradności względem braku przekonania co do planu naprawy, podtrzymywali oni zasadniczą spójność własnych działań wyzwalających na polu kultury.

Awangardyści, wychodząc od sztuki, systematycznie poszerzali kręgi zagadnień będących przedmiotem ich zainteresowania. Taka auto-mitologizacja nie miała związku z manią wielkości, nie chodziło o poklask, ale o przypisanie sobie i sztuce zdolności przywództwa do wyjścia z kryzysu. Negacja i nowość, wynalazczość i anarchizm – są to postawy, które destabilizują autorytety, ale właśnie one, dzięki awangardystom, stały się autorytatywne do tego stopnia, że weszły do regularnego repertuaru postaw współczesnych artystów. Następcy w ciągu pokoleniowym artystów nie ulegają już mentorskim wpływom swoich poprzedników, ale biorą na siebie ciężar sprostania zastanym okolicznościom.

Jak zatem przedstawia się kondycja współczesnego artysty wobec wartości awangardowych? Z rozproszonych w całej książce uwag wyłania się następujący obraz. Artysta współczesny znajduje się w zupełnie innym środowisku ideologicznym, w warunkach już przekroczonych granic, które dla awangardzistów były jeszcze nieprzekraczalne, i osiągniętych celów, które dla awangardzisty nie mogły być osiągnięte. Globalna wspólnota, będąca zbiorem nie tylko europejskich tradycji kulturowych, dzięki mediom i internetowi, w których wszystko demokratycznie i niehierarchicznie przenika się i współistnieje bez mistrzów i programów, zdaje się odpowiadać charakterystyce wspólnot postulowanych przez awangardę. Kłopotliwa wizja europocentrycznej (etnocentrycznej) wspólnoty jest już nieaktualna, w wielokulturowym świecie nie trzeba aspirować do włączenia się we wspólnotę, przynależność – w awangardzie związana z akceptacją jakiejś reguły – jest dana każdemu i przyjmuje postać bezwiednego uczestnictwa. Wiodącą i eksponowaną w dyskursach współczesności ideą jest liberalizm, wolna konkurencja na rynku idei, o których przewadze decyduje plebiscyt. Sztuka ma jednak szansę pozostać na wyróżnionej pozycji w całym obszarze kultury. Sztabiński powołuje się na Rorty'ego koncepcję „upoetycznienia kultury” i formułę „tęgiego poety”. Dają one liberalną nadzieję na to, że każdy włączony jest w proces tworzenia właściwego sobie zestawu prawd, spójnych wewnętrznie, ale odmiennych od innych, które nie muszą ze sobą konkurować, bo jest to wysiłek daremny, ale wzajemnie koegzystujący. Paradygmataczna dla Rorty'ego wizji wolności, czy „upoetycznionej kultury”, była działalność dadaistów, którzy czujnie i konsekwentnie unikali pokus samookreślenia i wszelkiej trwałości.

Współczesnemu artyście towarzyszy metaświadomość, że nie ma na czym się wesprzeć, ponieważ uwarunkowania współczesnej rze-

czywistości pozbawiają go celów i zasad. Wie on, że wszystkie artystyczne działania są równowartościowe i jednakowo słuszne i że nie ma podstaw do przyjmowania zasad na trwałe, a wszystko, co zaakceptuje i uwewnętrzni, w ostatecznym rozrachunku jest wymienne. Czy w takim pejzażu ideowym daje się jeszcze zidentyfikować jakiś kryzys kulturowy, który w misji awangardzistów był tak niezbędnym podłożem dla wielkich roszczeń sztuki? Sztabiński nie przeocza jednak różnych oczywistych znaków obecnego kryzysu. Zwycięstwo w pluralistycznym świecie sztuki jest bezideowe, liczy się tylko lepsze przystosowanie do zasad gry rynkowej. Liberalizm często okazuje się wolnością jedynie w sensie ekonomicznym, a jako taki nie rozwiązuje żadnych problemów społecznych i nie daje nadziei na społeczną sprawiedliwość. Dyskusja równouprawnionych stanowisk jest możliwa, ale jest rozmięczona (upoetyczniona), nie ma w niej miejsca na starcia i konfrontacje, co – jak twierdził Morawski – wyklucza rzeczywisty rozwój. Według tego badacza wskaźnikiem kryzysu postmoderny jest sposób odnoszenia się do dziedzictwa awangardy. Odbiór ten jest płaski i zabawowo traktowany, a postmodernistyczna sztuka dostarcza bodźców niezobowiązujących do wyzwań i transgresji. Sztabiński opisuje postmodernistyczną odmianę przestrzeni wolności metaforą labiryntu. Wolność w takiej przestrzeni funkcjonuje jako wielość ścieżek i dróg, które nie prowadzą do wyjścia i choć dają oszałamiające odczucie zwielokrotnienia możliwości, są rodzajem uwięzienia. Usytuowanie w labiryncie pozbawia poczucia miejsca w przestrzeni, co – w przełożeniu na kondycję artysty – pozbawia go stanowiska potrzebnego do rozsądzenia, co akceptować, a co odrzucić, odbiera chęć rozumienia swojego położenia. Ponadto przestrzeń labiryntu nie jest rzeczywista, ale hiperrzeczywista. Na skutek wypełnienia świata ludzkimi jego wyobrażeniami i odzwierciedleniami rzeczywistość przekształca się w rzeczywistość pozoru, w której mieszają się porządki tego, co wzorcowe i pierwotne, oraz tego, co pochodne i wtórne.

Współcześni artyści z zewnętrznego punktu widzenia są oddefiniowani, ale każdy z nich – z jednostkowego, wewnętrznego punktu widzenia – poszukuje jednak jakiegoś własnego zakresu pracy do wykonania; deklarują oni potrzebę pozostawiania w obszarze sztuki oraz normalizacji swojego statusu. Sztabiński wyróżnia pewne propozycje, które nie są instrukcjami, ale sugestiami, fragmentami mapy, która daje szansę dotrzeć do możliwych współcześnie modeli wspólnoty i wolności. Artysta nie powinien w swoim działaniu propagować jednej idei, ale wykazywać ustawiczny sprzeciw wobec utrwalenia jednego, domi-

nującego sensu. W terminach Jeana-Luca Nancy'ego jest to opór względem immanencji i sposób na podtrzymywanie wspólnoty niedokonałej (*désœuvreé*), ciągle stającej się, która nie może przyjąć żadnego ostatecznego kształtu. Współczesny twórca może też zwrócić się do dowolnie wybranej tradycji, którą postrzega jako wartościową, i wokół niej zjednywać ludzi (Donald Kuspit). We współczesnych warunkach powszechnych przywilejów wolnościowych obowiązujących w całym społeczeństwie, w którym ludzie wykorzystują wszystkie sposobności do nieskrępowanego wyrażania siebie, a osoby postronne, niebędące zawodowymi artystami, mają różne motywacje, aby sterować światem sztuki, dopuszczają się radykalnych transgresji w jego obszar, kiedy demonstrowanie swoich praw do swobody działania staje się wręcz rytualne – wolność artysty wydaje się krucha, a traktowana jedynie jako wewnętrzne usposobienie jest nieefektywna. W odpowiedzi na ryzyko zawężenia domeny artystycznej wolności Sztabiński poddaje pod rozagę formułę sztuki subwersywnej, której uprawianie stwarza artyście szansę pozostania zawodowym eksploratorem wolności. Działania subwersywne to typ sztuki krytycznej występującej już od trzech dekad, której istotą jest operowanie na istniejącej już kulturze artystycznej i wprowadzanie do niej symbolicznych zmian; opiera się ona na specyficznym mechanizmie pastiszu i niezauważalnych przesunięć w jego obrębie. Wolność artystów w tym modelu sprofilowana jest przez autora książki jako ciągły wahadłowy ruch między wolnością do czegoś (ku dziełu, ku celowemu wywołaniu kontrowersji, ku afirmacji jednego systemu symbolicznego) a wolnością od czegoś (wyrażającą się wyłącznie w anarchii i negacji istniejących systemów symbolicznych). Tak wyłożona przez Sztabińskiego profesjonalizacja wolności jest próbą dodefiniowania artystów i nadania im rangi niezależnych interpretatorów realiów współczesnej kultury, którzy testując przekraczalność granic, badają stan świadomości społeczeństwa.

Autorytet fotografii, zapewniający obiektywne utrwalenie obrazu rzeczywistości i wpisujący się w nurt nowoczesnej wynalazczości, moim zdaniem wciąż utrzymuje w mocy autorytet artysty. Według autora obrazy cyfrowe, będące aktualną wersją obrazów maszynowych, których ciąg zapoczątkował wynalazek fotografii, pozwalają stwarzać realność bez odniesienia i tym samym są odpowiednim narzędziem do kultywowania pozorności hiperrzeczywistego świata. Prawdą jest, że w toku coraz dalej posuniętej kontroli człowieka nad procesami naturalnymi czynnik nieograniczonej technicznej manipulacji zaczyna przeważać nad czynnikiem odzwierciedlającym (który występuje w obrazie

fotograficznym, przy uznaniu, że jest on utrwaleniem odbitej wiązki światła). Jednak przyznanie autorytetu bezosobowym technologiom, które rozwinęły się na bazie zdeprecjonowanej roli oka, jest zagubieniem czynnika ludzkiego. Oko, traktowane w kategoriach mechanicznego urządzenia, nie może wygrać z aparatem fotograficznym w dziedzinie adekwatnego oddawania rzeczywistości empirycznej. Wynalazek fotografii ustanowił jednak inny przełom: wyzwalałając optyczną nieświadomość, ujawnił konwencjonalność malarstwa mimetycznego, ukazał jego związek ze schematami pojęciowymi i wiedzą. Zwołał artystów z obowiązku odtwarzania rzeczywistości, był impulsem do przewartościowania swojej działalności i otwarcia nowego rozdziału w sztuce. Powiązanie tego, co wizualne, z tym, co myślowe i intelektualne, stało się jeszcze bardziej nieuchronne, a widzenie awansowało do rangi refleksji. Artysta dzięki wynalazkowi fotografii raz na zawsze zyskał przywilej i obowiązek myślenia, wynajdywania rozwiązań aktualnych problemów artystycznych i pozaartystycznych oraz autorytet każdorazowego ustalania relacji dzieło – świat.

#### CONDITION OF THE CONTEMPORARY ARTIST IN THE FACE OF THE AVANT-GARDE VALUES

##### ABSTRACT

The book of Grzegorz Sztabiński is a revision of twentieth century artistic avant-garde, in which the author examines crucial ideas of this formation, such as: community, freedom and authority. In perspective of these mentioned problem threads and also taking into account the matter of artist's status, he attempts to indicate possible identity of this phenomenon, then to designate a split separating it from contemporary times, to finally describe a shift in an actual artistic situation in relation to avant-garde past. Sztabiński distinctly stresses the artist's condition thread and presents the actual artistic situation by showing irremovable affiliations with avant-garde that proves it is still present and lasts as an archetype, which every present artist inevitably faces up to on many different ways. In the process of pursuing the community, freedom and authority ideas, a strong intention to capture their new functionality for contemporary artists unfolds.

##### KEYWORDS

avant-garde, community, freedom, authority, artist, postmodernism

