

**Andrzej Ciążela**

Akademia Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie

## **Blaski i cienie prowokacji jako narzędzia dialogu i edukacji w awangardowej sztuce współczesnej**

### **Wstęp**

Prowokacja jest pojęciem, które we współczesnym języku źle się kojarzy. Stanowi akt manipulacji wymierzony w autonomię jednostki i jako taka budzi sprzeciw a nawet obrzydzenie. Wyjątkiem od tej reguły jest zjawisko określane jako prowokacja artystyczna. Artyście przyznaje się prawo do manipulacji odbiorcą, które w każdej innej sferze życia traktowane jest co najmniej jako nadużycie, jeśli nie działanie zasługujące na bezwzględne potępienie<sup>1</sup>.

Wywoływanie przez kreacje artystyczne planowanych przez twórcę emocji i działań staje się wyraźnie najpopularniejszą formą artykułowania poglądów i postulatów zarówno artystów, jak i reprezentowanych przez nich środowisk. W tym sensie prowokacja staje się narzędziem dialogu i edukacji wykorzystywanym przez artystów do wychowawczego oddziaływania na publiczność. Artyści otwarcie, świadomie i konsekwentnie podejmują rolę edukatorów o bardzo daleko idących aspiracjach. O ile tradycja łączy w sposób jednoznaczny (zdecydowanie zbyt jednoznaczny) prowokację z tendencjami awangardowymi o wyraźnie lewicowej proveniencji, o tyle współczesność przynosi w Polsce wyraźnie formuły prowokacji realizowane

---

<sup>1</sup> Nawet wtedy, gdy prowokacja służy celom wzbudzającym akceptację, jak prowokacja dziennikarska czy policyjna w sprawach kryminalnych, budzi wątpliwości i niesmak jako środek, którego cel nie uświęca. Gdy sprawy stają się bardziej wątpliwe, jak w przypadku polityki czy stosunków międzynarodowych, potępienie jest jednoznaczne. Żadne państwo nie uznaje za uprawnione sprowokowania wojny, nawet jeżeli w praktyce podejmuje takie działania. Określenie prowokator należy do najbardziej dyskredytujących.

przez środowiska zachowawcze, jak również radykalnie prawicowe. Ta ekspansja prowokacji artystycznej budzi jednak coraz więcej wątpliwości zarówno w obszarze sztuki, jak i edukacji. Po pierwsze, można zadać pytanie o efekty zjawiska swoistej instytucjonalizacji prowokacji artystycznej w kulturze współczesnej. Po drugie, należy spojrzeć z perspektywy wyobcowania – simmlowskiego usamodzielniania się środków w stosunku do celów – efekty usamodzielniania się prowokacji jako autonomicznego zjawiska kultury zyskujące samoistny sens. Na koniec warto zwrócić uwagę na destrukcyjne konsekwencje prowokacji w obszarze samej sztuki.

### **Wieloznaczność prowokacji. Prowokacja jako narzędzie dialogu i edukacji**

Prowokacja należy do pojęć, które jesteśmy skłonni uznać za przeciwieństwo dialogu. Najpopularniejsze słownikowe formuły definiowania prowokacji to:

„a. «podstępne działanie mające na celu nakłonienie kogoś do określonego postępowania, zwykle zgubnego w skutkach dla tej osoby i osób z nim związanych»

b. «podstępna działalność tajnych agentów udających członków jakiejś organizacji, działających na jej szkodę»

c. przen.«postępowanie, zachowanie, efekt czyichś działań itp. mające na celu zaszokowanie kogoś, wywołanie w kimś jakichś emocji lub niekontrolowanych zachowań, których na co dzień nie przejawia»

d. praw.«nakłanianie jakiejś osoby do popełnienia przestępstwa w celu doprowadzenia do wszczęcia przeciwko niej postępowania karnego»<sup>2</sup>.

Wymuszanie na kimś reakcji i stawianie go w sytuacji przymusowej jest synonimem manipulacji. Jako takie zdaje się lokować prowokację na antypodach wszelkiego dialogu i edukacji w dzisiejszym rozumieniu tych pojęć. Trudno jednak nie zauważyć, że zarówno dialog, jak i edukacja okazują się z prowokacją związane niemal od początków refleksyjnego podejścia do obu tych obszarów.

---

<sup>2</sup> *Uniwersalny Słownik Języka Polskiego*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2003, t. 3 (P-Ś), s. 599.

Co więcej, nie chodzi w żadnym razie o jakiś wątek poboczny czy dyskusyjną, aktualizującą interpretację. Jeżeli wczytamy się w platońską *Obronę Sokratesa*, nie sposób nie zauważyć, że sam Sokrates ujmuje swoją działalność jako prowokację. Co więcej, okazuje się całkowicie świadomy jej mechanizmów i konsekwencji. Jak ujmuje to w jednym z kluczowych momentów wywodu:

„...żebyście nie obrazili boga za to, że was obdarował, jeżeli na mnie wyrok śmierci wydacie.

Bo jeśli mnie skazecie, to niełatwo znajdziecie takiego drugiego, który by tak, śmiech powiedzieć, jak bąk z ręki boga puszczonego, siadał miastu na kark; ono niby koń wielki i rasowy, ale taki duży, że gnusnieje i potrzebuje jakiegoś żądła, żeby go budziło.

I zdaje mi się, że czymś takim dla miasta ja właśnie jestem, od boga mi przydany; ja który was ciągle budzę i nakłaniam, i zawsze besztam każdego z osobna po całych dniach, to tu, to ówdzie przysiadając. Takiego drugiego nie łatwo dostaniecie, obywatele, toteż, jeśli mnie posłuchacie, to nie zechcecie się mnie pozbywać.

Ale może być, że wy się gniewacie jak ten, któremu ktoś drzemkę przerywa; radzi byście mnie pacnąć i, jak Anytos radzi, zabić mnie niewiele myśląc. Potem byście resztę życia mogli spać spokojnie, chyba że się bóg o was zatroszczy i kogoś innego wam znowu ześle<sup>3</sup>.

Cytat ten, jak sądzę, przedstawia formułę brzmiącą bardzo aktualnie, z tego powodu, iż mamy do czynienia ze społeczeństwem żyjącym w ustroju podobnie demokratycznym. Co prawda, między demokracją starożytną a współczesną istnieje wiele istotnych różnic, ale jedna z kwestii je łączących ma znaczenie fundamentalne. Władza należy do ogółu obywateli, komunikacja z którymi okazuje się problematyczna ze względu na ich liczbę. Żeby zaistnieć, trzeba zwrócić na siebie uwagę. Żeby zwrócić uwagę, trzeba wzbudzić opinię publiczną, wywołać gwałtowne reakcje, być jak ów „bąk” dotkliwie gryzący. Trzeba ryzykować oburzenie i represje, by zaistnieć.

Trzeba też mieć ku temu jakieś szczególne uzasadnienie. Sokrates powołuje się na boże natchnienie, ale bóg, o którym mówi, to nie Starostamentowy Bóg przemawiający przez Proroków Izraela. To bóg przemawiający do sumienia jednostki, nieoczywisty raczej Dajmonion, którego woli

---

<sup>3</sup> Platon, *Obrona Sokratesa*, w: Tenże, *Uczta, Eutyfron, Obrona Sokratesa, Krition, Fedon*, PWN, Warszawa 1982. s. 269-270.

społeczeństwo ani nie musi odczytywać, ani traktować jako obligującej do czegokolwiek.

Logika działania Sokratesa i logika reakcji na to działanie zdają się bezpośrednio zapowiadać to, z czym mamy do czynienia w świecie dzisiejszym.

Dobitnie świadczy o tym błyskotliwe studium Caroline Levine *Od prowokacji do demokracji. Czyli o tym, dlaczego potrzebna nam sztuka*<sup>4</sup>, które nie zawierając odniesień do Sokratesa i jego procesu, przedstawia propozycję odczytania znaczenia awangardowej prowokacji artystycznej we współczesnych państwach/społeczeństwach demokratycznych w formułach tak całkowicie zgodnych z cytowanym Sokratesowskim określeniem<sup>5</sup>, iż można podejrzewać, że autorka nie przywołuje tekstu Platona z obawy utraty kontroli nad własną narracją.

Przywołana książka stoi w punkcie wyjścia niniejszych rozważań. Jej perspektywa wydaje się problem w sposób wyraźny zawężać. Ukazuje prowokację jako narzędzie odradzania demokracji przez krytykę. Jest ona bowiem „niby koń wielki i rasowy, ale taki duży, że gnuśniej i potrzebuje jakiegoś żądła, żeby go budziło”. Levine ukazuje więc prowokację artystyczną jako narzędzie obrony praw mniejszości, przeciwdziałanie unifikacji realizującej wolę większości, oraz twórczej kreatywności, rozszerzającej estetyczną wrażliwość społeczności. Tym samym ukazuje ona tylko jeden wymiar problemu.

Sam Platon bowiem prezentuje swojego Sokratesa nie tylko jako krytyka demokracji ateńskiej służącego jej rozwojowi, ale i twórcy alternatywnej wizji ustrojowej. Platoński Sokrates nie tylko się broni w *Obronie Sokratesa*, ale również rozwija koncepcję alternatywy ustrojowej dla Aten w *Państwie*. Przekracza tym samym horyzont ateńskiej demokracji i nadaje swoim prowokacjom znacznie bardziej złożony sens<sup>6</sup>.

Książka Levine redukuje obraz do kontekstu *Obronie Sokratesa*, a awangardę do eksperymentów formalnych i obyczajowych, traktując jako zupełnie neutralny szerszy kontekst polityczny jej działalności – walki o kształt ustroju politycznego i definiowania samych podstaw społeczeństwa. Ma to pewne historyczne uzasadnienie. Levine świadomie opisuje pewien historyczny *consensus* między awangardą a demokracją, absolutyzując wnioski w sposób zbyt radykalny. Nie zwraca uwagi, że niewspółmierność horyzontów

---

<sup>4</sup> C. Levine, *Od prowokacji do demokracji. Czyli o tym dlaczego potrzebna nam sztuka*, Wyd Literackie Muza SA, Warszawa 2013 (pierwodruk 2007).

<sup>5</sup> Podobieństwo to uwidacznia dobitnie zwięzła formuła oryginalnego tytułu, której nie udało się wiernie oddać tłumaczowi: *Provoking Democracy. Why We Need the Arts*.

<sup>6</sup> I. F. Stone, *Sprawa Sokratesa*, Wyd Zysk i S-ka, Poznań 2003.

politycznych awangardy i demokracji prowadzić musi na dłuższą metę do sytuacji, gdy bądź program demokracji, bądź awangardy musi okazać się pozorem oraz utracić autentyczność i wiarygodność.

Można zaryzykować twierdzenie, że dzisiaj spoglądając na opublikowaną dziesięć lat temu książkę amerykańskiej autorki jesteśmy mądrzejsi o całą epokę – głęboki wstrząs wywołany ofensywą pravicowego populizmu, który zachwiał samymi podstawami liberalnej demokracji Zachodu<sup>7</sup>. Ukazuje ona jednak tylko to, co tkwiło pod powierzchnią powodując pęknięcia i niejednoznaczności w pozornie spójnym i logicznym krajobrazie.

Aby spróbować wyjaśnić tę kwestię, trzeba przyrzeć się bliżej relacji artystycznej prowokacji i demokracji w procesie demokratyzacji współczesnych społeczeństw.

### **Prowokacja w sztuce. Narodziny i rozwój. Dwa rodzaje prowokacji artystycznej**

Dla zrozumienia zjawiska współczesnej prowokacji artystycznej istotne jest to, że nie jest to zjawisko jednolite<sup>8</sup>. Jej rodowód wiąże ze sobą dwie wielkie romantyczne, dziewiętnastowieczne tradycje, z których wyrasta dwudziestowieczna awangarda – francuską i angielską, które promieniując na Europę (a z czasem poza jej granice) interferują i odbijają się w lokalnych zwierciadłach, nabierających tym samym nowych znaczeń i sensów.

Obie wyrastają z dokonującej się razem z romantyzmem przemiany statusu twórcy, który przestaje być wyrazicielem „ducha epoki” a zaczyna

---

<sup>7</sup> A. Ciążela, *Czy tylko demagogia? Intelktualne i edukacyjne konteksty sukcesów pravicowego populizmu w Europie i USA*, w: *Autorytarny populizm w XXI wieku. Krytyczna rekonstrukcja*, red. F. Pierzchalski, B. Rydliński, Friedrich-Ebert-Stiftung, Przedstawicielstwo w Polsce, Centrum im. Ignacego Daszyńskiego, Warszawa 2017, s. 33-47.

<sup>8</sup> Jak zauważa we wstępie prezentacji swoich badań nad zagadnieniami awangardy Jakub Kornhauser: „Jak się, mam nadzieję, okazuje, rozmaite nitki eksperymentalnych przejawów twórczości wyrastają z przekonania – całkowicie bezinteresownego – o niejednolitości pola, jakie zajmują kolejne propozycje awangardowe, nie zawsze to przekonanie znajduje wyraz w krytyce literackiej i artystycznej, chętnie zamykającej nieprzystające do siebie zjawiska w poręcznych formułach reprodukowanych w kolejnych opracowaniach tej tematyki. Wynika to zarówno z literaturoznawczej tradycji, nakazującej opisywanie wymykających się racjonalnemu oglądowi form twórczości za pomocą podporządkowanemu racjonalnemu oglądowi metaforyzmu, jak i z nieznamośności różnorodnego charakteru eksperymentalnych propozycji pogranicza literatury i sztuk wizualnych”. J. Kornhauser, *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*, Wyd. UJ, Kraków 2017, s. 7. Prezentowany tekst organizuje dążenie, by „poręczne formuły” uzgodnić z opisem owej pierwotnej dla przedstawianej problematyki niejednorodności zjawisk.

być wyrazem sprzeciwu wobec niego. O ile artysta nowożytny podobnie, jak wcześniej jego starożytni czy średniowieczni poprzednicy, dopełnia i rozwija istniejący kształt świata nadając mu plastyczny czy literacki wyraz, o tyle romantyzm buduje wizję artysty, który nie dopełnia swojego czasu, ale go przekracza i zmienia. Jest to formuła, mówiąc słowami poety – wieszczca – Juliusza Słowackiego: „wiecznego rewolucjonisty – ducha”<sup>9</sup>. Rewolucyjny charakter ducha wiąże się bardzo mocno z przekonaniem, iż nad artystą ciąży fatum sprzęgające go z owym duchem. Mówiąc słowami tegoż poety, „siła fatalna” porywająca i mobilizująca ludzi do zmiany samych siebie<sup>10</sup>.

Formuły Słowackiego wyrażają w sposób zwięzły i klarowny przekonanie, które razem z wydarzeniami Wielkiej Rewolucji Francuskiej na trwałe osadza się w świadomości europejskiej. Przekonanie, iż zmiany rodzą się w umysłach geniuszy. Wolter, Rousseau i Diderot rozbudzili rewolucyjnego ducha do kolejnego kroku w dziejach<sup>11</sup>, że Jean Louis David rozbudził we Francuzach rzymskie cnoty, a Claude Joseph Rouget de Lisle uskrzydlił ich tonami Marsylianki.

Oczywiście, mówiąc o sprzeciwie wobec własnego czasu, należy stwierdzić, że antecedensy tego mechanizmu pojawiają się już w okresie odrodzenia i oświecenia. Estetyki wskrzeszającego antyk humanizmu i inspirowanego przez J.J. Rousseau sentymentalizmu burzą sojusz artysty ze społeczeństwem swojego czasu. Nie koncentrują się one jednak na samym akcie burzenia i nie wiążą z nim jakiejś szczególnej roli artysty. Artyści realizujący postulaty humanizmu i sentymentalizmu odwołują się do realnie istniejących alternatyw dla wartości otaczającej ich kultury – humanizm do antyku, sentymentalizm do natury.

Chociaż romantyzm dziedziczy po swoich poprzednikach ideę sprzeciwu wobec swojego czasu, to nadaje jej nowy ton i nowy charakter.

---

<sup>9</sup> J. Słowacki, *Odpowiedź na „Psalmy przyszłości”*, w: Z. Krasieński, J. Słowacki. *Psalmy przyszłości. Odpowiedź na „Psalmy przyszłości”*, Universitas, Kraków 2002, s. 76.

<sup>10</sup> „Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna, Co mi żywemu na nic... tylko czoło zdo- bi; Lecz po śmierci was będzie gniołta niewidzialna, Aż was, zjadaczce chleba – w aniołów przerobi”.

J. Słowacki, *Testament mój*, w: Tenże, *Testament mój*, wybór i oprac. A. Nawrocki, Wyd. IBIŚ, Warszawa 1994, s. 48.

<sup>11</sup> N. Condorcet, *Szkic obrazu postępu ducha ludzkiego poprzez dzieje*, Montadori -Electa, PWN, Warszawa 1957. Traktat Condorceta przywoływany jest najczęściej jako skrajne sformułowanie ideologii postępu. Zbyt rzadko wspomina się o nim jako o źródle pojęcia „ideologii”, przekonania o sprawczej roli idei w dziejach człowieka.

Po pierwsze, koncentruje się na samym akcie sprzeciwu. Po drugie, nadaje mu podmiotowy charakter. Po trzecie, odwołuje się do nowego rodzaju odbiorcy, który jest efektem nałożenia na siebie procesu rozpadu społeczeństwa stanowego, a więc demokratyzacji i rozwoju mediów zapewniających rozszerzanie się kręgu odbiorców. Po czwarte, nie można zapomnieć o samym doświadczeniu Rewolucji Francuskiej, która na różnych płaszczyznach upowszechniła mit radykalnej i głębokiej zmiany dokonującej się spontanicznie, przez przypadkowy splot wydarzeń.

Przekonanie, że wystarczy kamień rzucony we właściwej chwili i moment nieuwagi ze strony rządzących, by doszło do radykalnych i nieodwracalnych zmian zaowocowało nie tylko wiarą w siłę niewielkich organizacji spiskowych, zdolnych obalić tyranie, ale i moc sprawczą indywidualnych wystąpień, zdolnych odwracać dominujące trendy. Na gruncie sztuk pięknych przekonanie to rozwijało się razem z rozwojem nowoczesnej publiczności, anonimowych bywalców wystaw, czytelników gazet informujących o zjawiskach nowych i interesujących, która zastępowała tradycyjny, spersonalizowany mecenat, określający swoje oczekiwania wobec artysty.

Artysta wypowiadający się publicznie o sprawach aktualnych i proponujący nowe ich artystyczne ujęcie, prowokujący, zrywający z konwencją, to wytwór XIX wiecznego Paryża jako artystycznej stolicy świata – sceny, na której duch dokonuje kolejnych rewolucji. Pierwszy dokonaniem, które spełnia warunki prowokacji i staje się symbolem nowego pojmowania roli artysty, jako przewodnika i nauczyciela, staje się *Tratwa* „*Meduzy* Teodora Gericault – dzieła burzącego wszelkie dotychczasowe hierarchie i reguły, którego wystawienie otwiera w 1819 roku dzieje sztuki nowoczesnej<sup>12</sup>. Kolejne wystąpienia Eugène’a Delacroix, Gustave Courbeta, impresjonistów – nadają prowokacji artystycznej status swoistego objawienia nowej sztuki definiującej nowe rozumienie piękna i nową wrażliwość na jego przejawy.

Na dzieje prowokacji artystycznej, o czym się często niesłusznie zapomina, nie mniejszy wpływ, niż paryskie skandale, miał bunt brytyjskich prerafaelitów i pisma związanych z nimi Johna Ruskina i Williama Morrisa. Bunt ten przybrał postać zerwania z akademizmem i estetyką powielania wzorów przez produkcję przemysłową w imię powrotu do sztuki rzemieślniczej – twórczej w najbardziej bezpośrednim i fundamentalnym sensie. Powrotu przed Rafaela, a więc do czasów poprzedzających ideał piękna

---

<sup>12</sup> J. Wujek, *Mity i Utopie architektury w XX wieku*, Wyd. Arkady, Warszawa 1986, s. 25-27. Także: F. Claudon i in., *Encyklopedia Romantyzmu*, WAIĘ, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 45-47.

sformalizowanego i w swojej doskonałości odczłowieczonego – pozbawionego indywidualizmu i autentyczności zapewnianych przez twórczą osobowość<sup>13</sup>.

Powrót zainicjowany przez prerafaelitów wiązał się z marzeniem o przekształceniu życia społecznego, odwrotem od produkcji przemysłowej i powrotem do rzemiosła, odwrotem od wielkomiejskiego zepsucia i powrotem do dawnego tradycyjnego stylu życia. Tworzył on integralną koncepcję alternatywy obejmującej wizję całości życia. Miasta – ogrody, wnętrza, tapety, meble, wytwory rzemiosła artystycznego tworzące świat życia jednostki, wytwarzające całościową (można by powiedzieć totalną) alternatywę dla brzydoty świata industrialnego i otaczającej człowieka produkcji przemysłowej.

Brytyjski ruch estetycznego powrotu do ideału wieków średnich zawoocował jednak nie tylko Utopią, czy też całą całą seria utopii, poczynając od *Wieści znikąd* Williama Morrisa a na Shire zamieszkanym przez Hobbitów we *Władcy Pierścieni* Johna Ronalda Reuela Tolkiena kończąc. Doprowadził on do ścisłych związków sztuki z potężniejszymi ideałami brytyjskiego socjalizmu. Morris był jednym z pierwszych zwolenników Karola Marksa. Estetyczna rewolta zrosła się jednak w Wielkiej Brytanii nie z ideałami rewolucji, ale ideą ewolucyjnej przemiany nadającej tożsamość Labour Party i Fabian Society<sup>14</sup>. Artyści brytyjscy przełomu wieków stworzyli przekonanie, że awangarda artystyczna realizować winna całościowy plan przebudowy

---

<sup>13</sup> A. Konopacki, *Prerafaelici*, Arkady, Hanschelverlag, Warszawa-Berlin 1989; G. Crepaldi, Rossetti i prerafaelici, tłum. A. Majewska, Montadori-Electa, HPS, Mediolan Warszawa 2006; *Introduction to the Decorative Arts. 1890 to the present day*, Edited by A. O'Neil, Tiger Books International London 1990, cz.1, Arts&Crafts, s. 10-36; M. Niemojowska, *Zapisy zmierzchu Symboliści angielscy i ich romantyczny rodowód*, Czytelnik, Warszawa 1976.

<sup>14</sup> Fabian Society to wpływowo stowarzyszenie intelektualistów głoszących program ewolucyjnych przemian społecznych, przeciwstawiający się idei rewolucji społecznej. Nazwa wywodzi się od nazwiska wodza rzymskiego Kwintusa Fabiusza Maksimusa zwanego Kunktatorem, którego taktyka nastawiona na unikanie rozstrzygających bitew i wyczerpywanie sił przeciwnika zadecydowała o sukcesie Rzymian w zmaganiach z Hannibalem. Najbardziej znanymi postaciami stali się Sidney i Betrice Webb, George Bernad Shaw, Herbert George Wells. Wychowanie estetyczne i sztuka stanowiły ważny element wizji Fabian, którzy osiągnęli pozycję jednego z najbardziej wpływowych środowisk intelektualnych końca XIX i pierwszej połowy XX wieku nie tylko w Wielkiej Brytanii i Imperium Brytyjskim, ale również poza ich granicami. W. Ziętała, *Towarzystwo Fabiańskie w latach 1884-1939*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2013.



społecznej, a zaangażowanie artystów brytyjskich w działalność Labour Party czyniło z tego ruchu źródło tyleż artystycznej, co politycznej inspiracji<sup>15</sup>.

Co byśmy nie powiedzieli o głębokiej rewolucji, która w rozumieniu relacji sztuki i zmiany społecznej dokonała się w Wielkiej Brytanii, trudno uznać ją samą w sobie jako inspirację dla prowokacji artystycznej w potocznym sensie. Prowokacja wiąże się z ideą buntu i rewolucji gwałtownego sprzeciwu. Związek ten pojawił się w momencie, gdy idee zainicjowane przez prerafaelitów trafiły na wyznawców idei nie tylko radykalnej i gwałtownej zmiany. Nastąpiło to w przededniu pierwszej wojny światowej we Włoszech i Rosji wśród zwolenników idei futuryzmu. Zanim jednak przejdziemy do omówienia tej formuły, warto zwrócić uwagę, że idee społecznego radykalizmu nie ograniczały się do socjalizmu brytyjskiego, znajdując również inne formuły współtworzące opisywane zjawisko.

Formuła „nowa sztuka jako narzędzia budowy nowego społeczeństwa” promieniująca z Anglii spotkała się z francuską formułą „sztuki jako drogi budowy nowej wrażliwości” rozumianej również jako wrażliwość o charakterze społecznym. Francuscy awangardowi artyści mieli różne poglądy polityczne i ewentualne zaangażowanie polityczne miało indywidualny charakter. *Wolność wiodąca lud na barykady* Eugène’a Delacroix pozostała w jego dorobku dziełem wyjątkowym. Daumier realizował się w zaangażowanej karykaturze politycznej. Artysta, który najmocniej zaistniał w polityce, Gustave Courbet tworzył sztukę zaangażowaną społecznie, pozbawioną bezpośrednich odniesień politycznych. Tradycyjnie sympatyzujący z anarchizmem<sup>16</sup> poniekąd przypadkiem stał się jednym z najbardziej znanych uczestników Komuny Paryskiej<sup>17</sup>, która złamała mu, co prawda, artystyczną karierę<sup>18</sup>, ale

---

<sup>15</sup> Doskonałym przykładem są tutaj polityczne grafiki Waltera Crane’a – jednego z najbardziej popularnych prerafaelitów – obecne w publikacjach i plakatach wszystkich chyba partii socjaldemokratycznych przełomu XIX i XX wieku. J. Kozłowski, *Walter Crane wśród Polaków, /w:/ Tenże, Proletariacka Młoda polska. Sztuki plastyczne i ich twórcy w życiu proletariatu polskiego*, Wyd. Arkady, Warszawa 1986, s. 106-120.

<sup>16</sup> Autor słynnego portretu teoretyka anarchizmu Pierre Josepha Prudhona.

<sup>17</sup> Spontanicznie angażując się w rozwijające się wydarzenia w momencie, gdy twórcy gremialnie opuszczali oblężony przez Prusaków Paryż, Courbet jako znany w Europie malarz stał się siłą rzeczy jednym z najślawniejszych uczestników tych wydarzeń. Obciążony został odpowiedzialnością za zniszczenie upamiętniającej napoleońskie zwycięstwa kolumny na placu Vendome w Paryżu, co niewątpliwie czyni go jednym z najważniejszych prekursorów performance’u. M. L. Kaschnitz, *Courbet. Prawda nie utuła.*, PIW, Warszawa 1981.

<sup>18</sup> Skazany na więzienie i pokrycie kosztów rekonstrukcji obalonej kolumny, przez resztę życia malował na skalę nieomal przemysłową niewielkie obrazy pozwalające mu się utrzymać. Tamże.

też uczyniła wzorcem artysty zaangażowanego – konstytuującym legendę awangardy jako ruchu politycznie zaangażowanego w zmianę społeczną.

Courbet okazał się być jednym z najbardziej wpływowych artystów XIX stulecia. Jego sztuka poszukująca prawdy o świecie, za cel stawiała sobie budowanie związku między estetyczną a społeczną wrażliwością twórcy i odbiorcy. Nie była natomiast budowaniem nowego świata – tworzeniem estetycznej alternatywy dla tego, co jest. Courbet nie miał zbyt wiele wspólnego z rozwijającą się równolegle na Wyspach Brytyjskich formułą sztuki tworzącej nowe życie – miast-ogrodów, sztuki użytkowej zmieniającej sposób życia w jego najbardziej codziennych przejawach.

Należy stwierdzić, że o ile fabiańska utopia była programowym wyrażeniem się rewolucji oraz apologią reformizmu i ewolucjonizmu, to zrewoltowane Włochy i Rosja rehabilitowały rewolucyjną wizję przemiany. Jedność nowej sztuki i nowego życia zdawała się czynić z fabiańskiej utopii drogę ku radykalnej rewolucji zburzenia starego i budowy nowego świata.

Włoscy futuryści wystąpili pod hasłami radykalnej zmiany nie tylko relacji między sztuką i społeczeństwem, ale i relacji między twórcą i odbiorcą. Artysta miał prowokować aktywność odbiorcy, nawet jeżeli miała ona skrajnie wrogi wobec niego charakter. Burdy i awantury wyznaczały tryumfalny pochód futurystów, jak seria aktu świadomie prowokowanych i nagłaśnianych wydarzeń<sup>19</sup>. Bardzo istotne jest to, że inicjatywa włoskich futurystów podejmując idee bliskie socjalistom brytyjskim nie miała jednoznacznego politycznie programu. Radykalizm zerwania z przeszłością i stworzenia przez sztukę nowego społeczeństwa, po przejściowym flircie z anarchizmem, nabrał charakteru nacjonalistycznego i imperialistycznego, prowadząc ku apologii wojny i wojennemu zaangażowaniu artystów.

„To, że publiczność twierdziła, że nienawidzi futuryzmu nie miało wielkiego znaczenia. Jej stała obecność i gwałtowne reakcje pozwalały na tworzenie sytuacji wojny na małą skalę, która potwierdzała słuszność artystycznego programu. Dopóki tylko publiczność zwracała na futurystów uwagę i dawała im się prowokować, futuryzm realizował cele swojego projektu politycznego, nastawionego na afirmację modernizacji Włoch w glorii wojny, technologii i zniszczenia. Niepowodzeniem mogło się okazać w tym wypadku wyłącznie neutralne zachowanie widowni...”<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> G. Lista, *Futuryzm*, Arkady, Warszawa 2002.

<sup>20</sup> C. Bishop, *Sztuczne piekło. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 91-92.

W Rosji podobne idee nabrały wyraźnie lewicowego charakteru, a dokonująca się tam rewolucja bolszewicka stała się źródłem nadziei na odrodzenie świata przez sztukę, prowadząc do dążenia do nadania nowej formy estetycznej porewolucyjnemu społeczeństwu<sup>21</sup>.

I Wojna Światowa, będąca źródłem głębokiego kryzysu tradycyjnych wartości, rodziła w wielu środowiskach przekonanie, że kultura dotychczasowa wymaga radykalnej zmiany. Środowiska o tym przekonane najczęściej znajdowały inspiracje w tym, co działo się w sztuce rewolucyjnej Rosji. Tendencję tę wzmocniło to, że futuryści włoscy po faszystowskim przewrocie dokonanym pod bliskimi im radykalnymi nacjonalistycznymi hasłami zaczęli wrastać w faszystowski establishment, stając się artystami oficjalnymi, których dzieła stopniowo traciły pierwotny awangardowy charakter<sup>22</sup>.

Lewicowy ruch artystyczny awangardy rewolucjonizującej społeczeństwo w duchu światowej rewolucji podążył zupełnie inną drogą. Rozwinięta w jego ramach utopia, załamała się gwałtownie w momencie stalinowskiego zwrotu razem z pojawieniem się doktryny realizmu socjalistycznego. Paradoks polegał na tym, że o ile doktryna realizmu socjalistycznego nie rezygnowała z idei totalnej przebudowy rzeczywistości, to rezygnowała z nowatorstwa formy estetycznej tego przeobrażenia. Konflikt, który pojawił się między awangardą artystyczną a radykalizmem politycznym jest momentem, w którym pojawia się w sztuce nowy sposób rozumienia prowokacji – ten, który w istocie określa sztukę czegoś, co nazwane zostało tzw. drugą awangardą. Sztuka drugiej awangardy zrywa sojusz z polityką. Swoje marzenia o nowym świecie realizuje już nie przez rewolucję polityczną, ale przez prowokację artystyczną. Prowokacja sama w sobie staje się aktem rewolucyjnym mającym zmienić świat.

### **Ekspansja prowokacji i jej upadek**

W sensie historycznym zwrotu tego dokonują surrealiści kontynuujący sięgające pierwszej wojny światowej działania dadaistów. Surrealizm

---

<sup>21</sup> A. Baumgart, A. Turowski, *Zdobycy słońca. Parowóz dziejów*, Prasa i Książka, Warszawa 2012.

<sup>22</sup> Otwarta na oryginalność i nowe formuły sztuka włoska okresu faszyzmu zachowała swoją dynamikę ale zeszyła na drugi plan wśród przykuwających uwagę dokonań sztuki europejskiej. Jak podkreślają współcześni badacze dopiero klęska faszystowskich Włoch wywołała gwałtowny kryzys postaw i zerwanie zdecydowanej większości artystów z oficjalnym życiem artystycznym promowanym przez władzę. (Dobrym przykładem widzenia rozwoju sztuki włoskiej w tym okresie jest młodzieńcze opracowanie Jerzego Waldorffa *Sztuka pod dyktando*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa 1939).

był ruchem artystycznym, którego cele od zawsze czyniły sztukę narzędziem całkowitego wyzwolenia człowieka z niewoli rzeczywistości i tyranii mieszczańskich konwenansów. Rewolucja surrealistyczna nigdy nie była w pełni tożsama z rewolucją komunistyczną, ale istniało między nimi silne poczucie wspólnoty. Za moment zerwania i ostatecznej emancypacji surrealizmu uznaje się z reguły konflikt między przywódcą surrealistów Andre Bretonem a przewodniczącym delegacji radzieckiej – pisarzem Ilią Erenburgiem – w czasie Kongresu Pisarzy w Obronie Kultury w 1935 roku. Konflikt zakończył się samobójstwem poety Rene Crevela usiłującego doprowadzić do kompromisu między wyżej wymienionymi artystami <sup>23</sup>.

Zerwanie surrealistów z rewolucją polityczną oraz zaproponowana przez nich formuła rewolucji artystycznej staje się momentem kluczowym w rozwoju sztuki współczesnej z różnych względów. Realizując strategię permanentnej prowokacji, surrealiści odnoszą niezwykle sukces przykuwając uwagę rozwijającego się dynamicznie świata mediów. Surrealiści stają się celebrytami, a ich działalność formą kreowania przestrzeni publicznej, skupiającej uwagę na nowych wydarzeniach. Oczywiście rzeczą staje się to, że prowokacja staje się formułą obecności artysty w sferze publicznej.

Niewątpliwie dla historii sztuki drugiej połowy XX wieku i początków XXI wieku największe znaczenie ma to, że druga awangarda formalnie rozstając się z ruchem komunistycznym, staje się – w sposób dla siebie dość nieoczekiwany – sojusznikiem sił zachowawczych, które przeciwstawiają się rewolucji.

Restrykcyjna polityka wobec kultury, która staje się jedną z najważniejszych cech obozu komunistycznego, prowadzi do pojawienia się na gruncie walki idei – opozycji „świata zniewolonego” Wschodu i „wolnego świata” Zachodu. Koniec drugiej wojny światowej krystalizuje ten podział i wynosi go jako kluczowy na sztandary „zimnej wojny”. Definiowanie się świata Zachodu jako „wolnego” otworzyło pole dla sztuki awangardowej jako sztuki, która „niewolona” w świecie „niewolonym”, w świecie „wolnym” nie tylko zachowuje „wolność”, ale zaczyna sama być „materialnym dowodem” wolności. Prawo do wolności, a więc działania, które nie uznaje żadnych ograniczeń, rzeczywiście rzuca wyzwanie autorytetom i dominującym siłom społecznym, stało się realnie funkcjonującą regułą życia społecznego.

Ujawnianie dzisiaj dokumenty świadczą o tym, że prawo do prowokacji artystycznej uznane zostało za sztandarową wartość demokracji nie tylko przez teoretyków, ale i przez praktyków walk ideologicznej w najbardziej

---

<sup>23</sup> R. Passeron, *Encyklopedia Surrealizmu*, WAiF, Warszawa 1993, s. 175.

dosłownym sensie. Stworzenie centrum awangardowej sztuki o znaczeniu międzynarodowym staje się imperatywem politycznym angażującym poważnych graczy z pogranicza sfery polityki, biznesu i kultury<sup>24</sup>. Policyjnemu prześladowaniu nieprawomyślnych artystów w „Bloku Wschodnim” zaczęło towarzyszyć ich wspieranie przez „siły specjalne” w świetle „Wolnego Zachodu”. Jackson Pollock artysta, o zdecydowanie lewicowym rodowodzie i przekonaniach, został wylansowany na czołowego artystę powojennego Zachodu przy znaczącym udziale Centralnej Agencji Wywiadowczej<sup>25</sup>.

Przywołana wcześniej postać Sokratesa i studium Caroline Levine zdają się podkreślać to, że prowokacja jest nieodłączną częścią demokratycznego świata jako czynnik zaburzający tendencję do stabilizacji oraz standaryzacji przekonań i poglądów. Spoglądając na życie artystyczne demokratycznego Zachodu, można by odnieść wrażenie, że osiągnięty został pewien ideał relacji między awangardą a demokracją.

Wrażenie to zdaje się potwierdzać pogłębianie zjawiska. O ile bezpośrednio po drugiej wojnie światowej nieufność do lewicowej awangardy prowadziła do konfliktów czy prześladowań<sup>26</sup>, to z w latach sześćdziesiątych nawet najbardziej radykalne działania spotykały się z tolerancją władz i intelektualnych elit. Podkreślić przy tym należy, że nawet najbardziej radykalni politycznie artyści głoszący hasła obalenia kapitalizmu, a nawet podejmujący takie próby w praktyce kontestacji lat sześćdziesiątych, nie stali się obiektem represji i kontroli. Za najdoskonalszy przykład tego zjawiska uznać można „papieża” nowego radykalizmu Guya Deborda – autora *Spoleczeństwa spektaklu*<sup>27</sup> i inspirowanej przez niego Międzynarodówki Sytuacionistów. Rewolucyjność nie tylko się pogłębiła, ale i rozszerzyła swój zakres na nowe fronty walki i problemy. „Walka globalnej wsi z globalnym miastem”, walka o prawa kobiet, mniejszości seksualnych, zwierząt, ochronę środowiska naturalnego zaczęły wytwarzać klimat walki z wszelką dyskryminacją, upośledzeniem i marginalizacją.

Trudno jednak nie zauważyć, że artyści realizujący ten najbardziej totalny, rewolucyjny projekt w dziejach stali się zakładnikami zawartego

---

<sup>24</sup> S. Guibault, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej: Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, Wyd. Hotel Sztuki, Warszawa 1992.

<sup>25</sup> C. Lewine, *Od prowokacji...*, wyd. cyt., s. 134-144.

<sup>26</sup> Najbardziej oczywistym przykładem jest tutaj aktywność Komisji do Spraw Badania Działalności Antyamerykańskiej pod kierunkiem Senatora McCarthy'ego, która objęła wielu ludzi filmu, ale i tak znane postaci awangardy jak Bertold Brecht.

<sup>27</sup> G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, PIW, Warszawa 2006.

niegdyś kontraktu. Sztuka awangardy stała się swoistą instytucją demokratycznego świata. Jego istotą zaś pozostało to, co przedstawiła Levine – wywoływanie fermentu, pobudzanie dyskusji, przełamywanie standaryzacji. „Prowokowanie demokracji” okazało się czymś znacznie bardziej ograniczonym niż prowokowanie rewolucyjnej zmiany.

Funkcjonująca w ramach tego kontraktu sztuka ta jest zdolna jedynie do reprodukcji mechanizmu, którego ofiarą padli surrealiści. Ich indywidualny osobisty sukces całkowicie przysłonił pierwotne cele i wizję społecznej przemiany. Twórczość drugiej awangardy stała się klasyczną sytuacją „rewolucji bez rewolucyjnych konsekwencji”. Wchodząc w sojusz z demokracją, który opisuje Levine, lewica artystyczna (a dotyczy to również lewicy intelektualnej) zyskała możliwość mówienia bez ograniczeń, ale już niekoniecznie zostania wysłuchanym. Artyści awangardy stworzyli *decorum* „wolnego świata”. W ciągu powojennego dwudziestolecia zmieniło się ono radykalnie i trwale. Estetyka, której zręby wypracowano niegdyś w nadziei na zmianę życia w Związku Radzieckim, nie tylko zmieniła estetyczne oblicze „Kapitalistycznego Zachodu”, ale powróciła do „Błoku Wschodniego” i rozlała się na obszar całego globu, tworząc pierwszą estetykę globalną.

Awangarda zmieniła zewnętrzny wygląd świata, ale rządzące nim mechanizmy okazały się niewrażliwe na krytykę i prowokację. Efektem tych zjawisk stało się pojawienie się zablokowanego rewolucyjnego potencjału, który nigdy nie osiągnął możliwości aktualizacji. Awangarda stała się laboratorium wytwarzającym prototypy z założenia pozostające prototypami. Powstały potężne ośrodki gromadzenia owych martwych utopii: muzea, ośrodki dokumentacji, galerie, centra twórczości. Powstał zamknięty obieg czyniący tę wytwórczość, wbrew jej elementarnym intencjom, prawdziwą „sztuką dla sztuki”.

Stan ten prowadzi ku bardzo złożonym i osobliwym konsekwencjom. Funkcjonowanie awangardy, jako zinstytucjonalizowanego układu, sprzyja dekadencji i manieryzmowi. Sztuka awangardy zasklepia się we własnych poszukiwaniach, tworząc projekty coraz mniej zrozumiałe poza swoim kontekstem.

Tworzy ona swoistą ideologię marzenia czy też rewolucyjnego pozoru, w obszarze którego artyści w najlepsze sprawują „rząd dusz” i rewolucjonizują otaczającą rzeczywistość. Rewolucyjne projekty zmieniające świat marzeń i zawieszane w próżni rewolucyjne idee mnożą się, jak przysłowiowe króliki w znanej niegdyś książce wspomnianego już Ili Erenburga *Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca*. Najnowszy manifest sytuacjonistów już samym

tytułem sugeruje trwanie wyimaginowanego rewolucyjnego pochodu *Spektakl dezintegracji. Sytuacjonistyczne drogi wyjścia z XX wieku*<sup>28</sup>.

Pytanie, kto i jakim kierunkiem pójdzie w świat wychodząc z wieku XX w żadnym razie nie jest tak oczywiste. Zjawiskiem, które w wieku XXI nabiera coraz większego znaczenia jest prawicowy populizm wyrastający z kryzysu modelu ustrojowego wytworzonego po drugiej wojnie światowej na „Demokratycznym Zachodzie”. Nie jest w omawianym kontekście kwestią istotną rozpatrywanie mechanizmów tego kryzysu. Ważny jest jego efekt w postaci radykalnego odrzucenia powojennego ładu nie tylko w sensie politycznym, ale również, czy nawet przede wszystkim, symbolicznym.

Rozwój tych opozycyjnych trendów najpełniejszy kształt uzyskał w USA, gdzie od lat sześćdziesiątych rozwinął się konflikt między liberałami a konserwatystami określany jako „wojny kulturowe”<sup>29</sup>. Jedną z najważniejszych strategii w ramach tych konfliktów stało się rozwijanie świadomości „nieustannego bycia prowokowanym”, interpretowania wszelkich nieakceptowanych w kulturze zjawisk jako czyjejs prowokacji mającej na celu kompromitację i marginalizację konserwatywnych wartości<sup>30</sup>.

Myślenie to wywiera obecnie coraz większy wpływ na recepcję dokonania awangardy, stawiając w centrum pojęcie prowokacji jako zasadniczej siły sprawczej współczesnej rzeczywistości. Dalszą konsekwencją jest odwrócenie w wyobrażeniach konserwatystów relacji między awangardą artystyczną a politycznym establishmentem. W ujęciu konserwatystów relacja ta zostaje w pewien istotny sposób zreinterpretowana. Rewolucyjna frazeologia awangardy zostaje potraktowana jako ukryta ideologia establishmentu, który owe rewolucyjne inicjatywy finansuje. W perspektywie tej narracji nie jest niczym osobliwym, że rząd Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej czy kierownicze gremia Unii Europejskiej są przedstawiane jako ośrodki komunistycznego spisku mającego zrealizować ideę światowej rewolucji, która bynajmniej nie załamała się w roku 1989 ale jedynie przyjęła nową postać. Przekonania te ujmuje pojęcie „lewactwa” jako określenie sił realizujących tę przewrotną strategię.

Chociaż strategia walki z „oblężeniem przez prowokację”, rozwijana przez prawicowych populistów, stanowi najważniejszy moment w jej

<sup>28</sup> McKenzie Wark, *Spektakl dezintegracji. Sytuacjonistyczne drogi wyjścia z XX wieku*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2014.

<sup>29</sup> W. J. Burszta, *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z popnacionalizmem w tle*, „Iskry”, Warszawa 2013.

<sup>30</sup> T. Frank, *Co z tym Kansas? Czyli opowieść o tym, jak konserwatyści zdobyli serce Ameryki*, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

obecności w kulturze XXI wieku, nie sposób nie zauważyć marginalnego, ale ciekawego zjawiska podejmowania formuły prowokacji przez przedstawicieli środowisk artystycznych związanych z radykalną prawicą. Zjawisko to, mające już w tej chwili swoją tradycję i instytucjonalizację, chociażby w postaci wystawy *Historiofilia. Sztuka i polska pamięć* (Warszawa, 20.05–6.08 20017) gromadzi dzieła mające na celu tę polską pamięć wyzwolić przez prowokację.

Nie wkraczając w szerszą analizę zjawiska, warto zatrzymać się na zakończeniu rozważań na wydarzeniu ów nurt rozpoczynającym. Chodzi o wystawienie przez „grupę przyjaciół artysty” w Gdańsku, obok czołgu upamiętniającego wyzwolenie Gdańska w 1945 roku, rzeźby studenta gdańskiej ASP Jerzego Bogdana Szumczyka, przedstawiającej radzieckiego żołnierza gwałcącego (niemiecką?) kobietę. Rzeźba została szybko zdemontowana przez służby porządkowe. Nie mniej zapisała się w dziejach<sup>31</sup>.

„- To przykład ciekawej interwencji, który wywołał burzliwą dyskusję – mówi Krzysztof Polkowski, dziekan wydziału malarstwa. – Moim zdaniem artysta nie przekroczył granicy w obszarze wolności wypowiedzi artystycznej, natomiast świadomie podjął decyzję, że stawia się w kontrze do obowiązującego prawa. I choć rzeźba stała kilkanaście godzin, uzyskał zamierzony efekt”<sup>32</sup>.

Trudno nie zauważyć, że dzieło wystawione w 2013 roku w Gdańsku, jednak pewne granice przekroczyło. W tym momencie tworzenie przestało być zobowiązaniem do odpowiedzialności. Artysta nie przekroczył granic, ponieważ te zostały zniesione zgodnie z logiką jednego z bohaterów Fiodora Dostojewskiego: „Jeżeli Boga nie ma, to wszystko jest dozwolone”.

## Zakończenie

Historia prowokacji artystycznej, jako sposobu kreowania świata nowych wartości estetycznych, uległa w sensie intelektualnym zakończeniu. Trudno uznać, że to, co dzieje się obecnie stwarza jakiegokolwiek wartości zasługujące na uwagę i aprobatę. O ile rozważania nad sensem prowokacji rozpocząć wypadało od cytatów z Juliusza Słowackiego, trudno nie zamknąć ich cytatem z sonetu Adama Asnyka:

„Lecz najsmutniejszy jest duchowy schyłek  
Zamierającej powoli epoki -

---

<sup>31</sup> D. Karaś, *Gwałt na pomniku, bo historia jest wulgarna*, „Gazeta Wyborcza”, 17 października 2013.

<sup>32</sup> Tamże.



Gdy wniwecz poszedł pokoleń wysiłek,

Strawiwszy wszystkie żywotniejsze soki,

A w spadku szereg błędów i pomyłek

Na dni ostatnie rzuca cień głęboki!”<sup>33</sup>.

Oczywiście, tak jak w historii powszechnej, tak i w historii kultury i w historii sztuki, kwestia wyczerpania się takiej czy innej formuły istnienia takiego czy innego zjawiska nie prowadzi to automatycznego pojawienia się formuły nowej. Stagnacja, dekadencja i degeneracja są naturalną konsekwencją egzystencji pozbawionej twórczego potencjału.

Formuła sztuki jako wyzwalającej prowokacji akurat zbliża się do 200-lecia. Gdy w 1819 roku na nieznanne wody wypłynęła „*Tratwa Meduzy*”, trudno było zgadnąć, że osiadzie na mieliźnie w Gdańsku w roku 2013. W reprodukowaniu strategii prowokacji zaangażowane pozostają potężne siły oraz całe rzesze artystów i animatorów. Prowokacja-zombie długo może jeszcze królować, czy też, jak, kto woli – straszyć. Od śmierci Rafaela do debiutu Caravaggia upłynęło osiemdziesiąt lat. Wystąpienie Carravaglia nie było wynikiem diagnozy wypalenia się manieryzmu i to nie krytyka spowodowała pojawienie się nowej epoki, ale też stwierdzenie że „król jest nagi” czasem może przyspieszyć rozwiązanie kryzysu.

Należy stwierdzić, że diagnoza dotyczy również prowokacji artystycznej jako formuły dialogu. Jak zostało to przedstawione w trakcie powojennej reorientacji koncepcji prowokacji artystycznej, pole debaty zostało ograniczone, odbierając uczestnikom dialogu wiarygodność. Ten brak wiarygodności wyzwolił inflację działań, których wzrastający radykalizm okazuje się odwrotnie proporcjonalny do efektywności.

Radykalizm ten natomiast ma to do siebie, że prowokując poprzez przekraczanie coraz bardziej fundamentalnych granic moralnych, estetycznych itd. zabija wrażliwość, której prowokowanie ma wywoływać pożądany skutek. Prowokacja artystyczna stała się więc węzłem pożerającym własny ogon. Samounicestwiła się jako narzędzie dialogu i edukacji.

### **Bibliografia:**

Asnyk A., *Nad Głębiami. Sonet XXVII*, w: Tenże, *Poezje wybrane*, PIW Warszawa 1978.

---

<sup>33</sup> A. Asnyk, *Nad Głębiami. Sonet XXVII*, w: Tenże, *Poezje wybrane*, PIW Warszawa 1978, s. 139.

- Baumgart A., Turowski A., *Zdobywcy słońca. Parowóz dziejów*, Prasa i Książka, Warszawa 2012.
- Bishop C., *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
- Burszta W. J., *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z popnacionalizmem w tle*, „Iskry”, Warszawa 2013.
- Ciężela A., *Czy tylko demagogia? Intelktualne i edukacyjne konteksty sukcesów prawicowego populizmu w Europie i USA, /w:/ Autorytarny populizm w XXI wieku. Krytyczna rekonstrukcja*, red. F. Pierzchalski, B. Rydliński, Friedrich-Ebert-Stiftung, Przedstawicielstwo w Polsce, Centrum im. Ignacego Daszyńskiego, Warszawa 2017, s. 33-47.
- Claudon F. i inn., *Encyklopedia Romantyzmu*, WAI F, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 1997.
- Condorcet N., *Szkic obrazu postępu ducha ludzkiego poprzez dzieje*, PWN, Warszawa 1957.
- Crepaldi G., *Rossetti i prerafaelici*, Montadori-Electa, HPS, Mediolan Warszawa 2006.
- Debord G., *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, PIW, Warszawa 2006.
- Frank T., *Co z tym Kansas? Czyli opowieść o tym, jak konserwatyści zdobyli serce Ameryki*, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Guibault S., *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej: Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, wyd. Hotel Sztuki, Warszawa 1992.
- Introduction to the Decorative Arts. 1890 to the present day*, Edited by A. O’Neil, Tiger Books International London 1990.
- Karaś D., *Gwałt na pomniku, bo historia jest wulgarna*, „Gazeta Wyborcza”, 17 października 2013.
- Kaschnitz M. L., *Courbet Prawda nie uluda*, PIW, Warszawa 1981.
- Konopacki A., *Prerafaelici*, Arkady, Hanschelverlag, Warszawa-Berlin 1989.
- Kornhauser J., *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje*, Wydawnictwo UJ Kraków 2017.
- Kozłowski J., *Walter Crane wśród Polaków, /w:/ Tenże, Proletariacka Młoda polska. Sztuki plastyczne i ich twórcy w życiu proletariatu polskiego*, Wyd. Arkady, Warszawa 1986, s. 106-120.
- Levine C., *Od prowokacji do demokracji. Czyli o tym dlaczego potrzebna nam sztuka*, Wyd. Literackie Muza SA, Warszawa 2013.
- Lista G., *Futuryzm*, Arkady, Warszawa 2002.
- McKenzie Wark, *Spektakl dezintegracji. Sytuacjonistyczne drogi wyjścia z XX wieku*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2014.

- Niemojowska M., *Zapisy zmierzchu. Symboliści angielscy i ich romantyczny rodowód*, Czytelnik, Warszawa 1976.
- Passeron R., *Encyklopedia Surrealizmu*, WAiF, Warszawa 1993.
- Platon, *Obrona Sokratesa*, w: Tenże, *Uczta, Eutyfron, Obrona Sokratesa, Krition, Fedon*, PWN, Warszawa 1982, s. 269-270.
- Słowacki J., *Odpowiedź na „Psalmy przyszłości”*, /w:/ Z. Krasiniński, J. Słowacki. *Psalmy przyszłości. Odpowiedź na „Psalmy przyszłości”*, Universitas, Kraków 2002.
- Słowacki J., *Testament mój*, w: Tenże, *Testament mój*, wybór i oprac. A. Nawrocki, Wyd. IBiS, Warszawa 1994.
- Stone I. F., *Sprawa Sokratesa*, Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 2003.
- Uniwersalny Słownik Języka Polskiego*, t. 3 (P-Ś) Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2003.
- Walldorf (Waldorff) J., *Sztuka pod dyktando*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa 1939.
- Wujek J., *Mity i utopie architektury w XX wieku*, Wyd. Arkady, Warszawa 1986.
- Ziętara W., *Towarzystwo Fabiańskie w latach 1884-1939*, wyd. Adam Marszałek, Toruń 2013.

---

### **The lights and shadows of provocation as a tool for dialogue and education in the contemporary avant-garde**

In the contemporary culture artistic provocation is a common phenomenon. It becomes an instrument of dialogue and education used by artists for educational influence on the audience. This phenomenon is by no means new, dating back to the Romantic period. It is not homogeneous either. Its contemporary shape is made up of different traditions: provocation as a tool to change aesthetic tastes and provocation as a tool for social change. They lead to an ever-increasing use of the potential of provocation as an effective strategy of artistic activity and the question of which direction the avant-garde will go, rejecting all the existing formulas.

**Keywords:** education, dialogue, provocation, the avant-garde.

## **Blaski i cienie prowokacji jako narzędzia dialogu i edukacji w awangardowej sztuce współczesnej**

We współczesnej kulturze prowokacja artystyczna należy do zjawisk oczywistych. Staje się ona narzędziem dialogu i edukacji wykorzystywanym przez artystów do wychowawczego oddziaływania na publiczność. Zjawisko to nie jest bynajmniej nowe, sięga swoimi korzeniami epoki romantyzmu. Nie jest ono również jednorodne. Na jego współczesny kształt składają się różne tradycje: prowokacji jako narzędzia zmiany gustów estetycznych i prowokacji jako narzędzia zmiany społecznej. Prowadzą one do coraz większego zużycia się potencjału prowokacji jako efektywnej strategii działalności artystycznej i pytania, w jakim kierunku pójdzie sztuka awangardowa porzucając dotychczasowe formuły.

**Słowa kluczowe:** edukacja, dialog, prowokacja, awangarda artystyczna.