

PAWEŁ MOŹDŻYŃSKI   
Uniwersytet Warszawski

## TRANSGRESJE ARTYSTEK I ARTYSTÓW SPOŁECZNIE ZAANGAŻOWANYCH. MORALNE IMPLIKACJE I KONFLIKTY AKSJOLOGICZNE

### Streszczenie

Artykuł traktuje o transgresji artystów zaangażowanych społecznie, moralnych implikacjach i konfliktach aksjologicznych. Tekst otwiera omówienie przedmiotu badań, wykorzystywanych koncepcji i teorii (m.in. Pierre Bourdieu, Nathalie Heinich, Zygmunt Bauman, Emil Durkheim, Maria Ossowska) oraz przedstawienie przyjętej perspektywy socjologii krytycznej. W następnych częściach artykułu zaprezentowane są szczegółowe badania wybranych wątków transgresyjnych w sztukach wizualnych oraz przemiany artystycznego etosu. Autor stwierdza brak kodeksu etycznego artysty. Na zakończenie zastanawia się nad możliwością zastosowania koncepcji „Etyki bez kodeksu” Leszka Kołakowskiego i „osobistej moralności” Zygmunta Baumana do produkcji artystycznej.

**Słowa kluczowe:** socjologia sztuki, socjologia moralności, sztuki wizualne, sztuka zaangażowana społecznie, sztuka krytyczna, transgresja

### WSTĘP. PRZEDMIOT I PERSPEKTYWA TEORETYCZNO-BADAWCZA

Przedmiotem niniejszego tekstu jest próba ujęcia moralnych implikacji transgresji artystycznych dokonywanych w polu sztuk wizualnych (plastycznych) XX i XXI w. Interesują mnie przekroczenia dokonywane w ramach sztuki

---

Dr hab., Katedra Socjologii Moralności i Wiedzy, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW,  
e-mail: [p.mozdzyński@uw.edu.pl](mailto:p.mozdzyński@uw.edu.pl); <https://orcid.org/0000-0001-9569-5447>

społecznie zaangażowanej i związane z nimi konflikty aksjologiczne. Niniejszy artykuł ma charakter teoretyczny, choć korzystam w nim z wyników moich wieloletnich badań nad sztuką współczesną [przede wszystkim: Możdżyński 2009; 2011a; 2011b; 2013; 2021; 2023]. Wykorzystywanym przeze mnie materiałem są publikacje zarówno teoretyków i badaczy, jak i aktorów działających w polu sztuki – artystów, kuratorów, krytyków. Ograniczenia artykułu wymagają skrótowego potraktowania tematu, natomiast systematyczne badanie relacji sztuki zaangażowanej społecznie z moralnością wymaga potężnej monografii.

Badanie transgresji ukierunkowanych na ujawnienie ukrytych społecznych uwarunkowań porządku moralnego, jak i determinantów (ekonomicznych, politycznych) sztuki i samych artystów, wymaga, jak uważam, podejścia krytycznego<sup>1</sup>. Zarówno dominujący ład moralny, etyki szczegółowe, jak akty ich transgresji są nieoczywiste, funkcjonują przy tym w warstwie niejawnej. „Zadaniem socjologii, podobnie jak każdej innej nauki, jest odsłanianie tego, co ukryte” – pisał Bourdieu [2009: 42]. Za niezbędne uważam „wątpienie radykalne” [Bourdieu, Wacquant 2001: 135]. Ważna tu jest samoświadomość badacza, gdyż – chcąc nie chcąc – jest on zaangażowany w badaną rzeczywistość i nie powinien, jak sądzę, ukrywać swojego punktu widzenia. Ponowoczesność (lub jakkolwiek inaczej nazwana współczesność) w zakresie badania faktów moralnych stawia nowe, dodatkowe wyzwania i w szczególny sposób wymaga postawy krytycznej. Obydwa problemy – zarówno etyczny wymiar badań nad moralnością, jak i nowe formy faktów moralnych – wyłożył Bauman:

Socjologia ma rację bytu tylko jako myśl krytyczna i wobec rzeczywistości podejrzliwa. Należy się socjologom zajmować ponowoczesnością dlatego, że obok odziedziczonych po przodkach, zastawia też ona na autonomię moralną i wolność ludzką sobie tylko właściwe zasady, tym podstępniejsze, że nowe i niemal nie udokumentowane. Zajęcie to traktuję jako zadanie nie tylko poznawcze, ale i moralne. Moralność przecież, podobnie jak demokrację, rozpoznaje się po tym, że nigdy nie jest z siebie zadowolona i nigdy nie uważa, że uczyniła wszystko, co do niej należało [Bauman 1995 s. 158].

<sup>1</sup> W tej kwestii moje podejście zupełnie rozmija się z zaproponowanym przez Nathalie Heinrich, do której koncepcji poniżej wielokrotnie się odnoszę. W znamienne zatytułowanym tekście *Nędzia socjologii krytycznej* przypuszcza ona frontalny atak na Pierre’a Bourdieu, jednak forma tego ataku sprawia wrażenie osobistego rozliczenia z Bourdieu, którego była uczennicą [Heinrich 2019]. Socjolożka, atakując teorię krytyczną, nie odnosi się do innych przedstawicieli tego nurtu (m.in.: Maxa Horkheimera, Theodora Adorno, Waltera Benjamina, Basila Bernsteina). Dodatkowo socjologię krytyczną postrzega jako niedającą się pogodzić metodami jakościowymi [Heinrich 2019: 58–59]. Podobnie wybiórczo traktuje podejście konstruktywistyczne, ograniczając się i w tym przypadku do polemiki z Bourdieu. Również Durkheimowski postulat wyrażony w zdaniu: „[s]ocjolog nie może wypowiadać się w kwestii istoty wartości, wykładając przy tym swój punkt widzenia” [Heinrich 2019: 171] uważam za nierealistyczny.

W niniejszym tekście korzystam z wielu teorii i ujęć badanych fenomenów. W konceptualizacji zjawisk moralnych opieram się na klasycznych teoriach Emila Durkheima [1999; 2011] i Marii Ossowskiej [2005]. W badaniu zjawisk rządzących sztuką wykorzystuję teorię pola społeczno-kulturowego Pierre'a Bourdieu [2001; 2005]. W tym zakresie ważne są też dla mnie ustalenia m.in. Scotta Lasha i Celi Lury [2011] oraz Luca Boltanskiego [2011]. W ujęciu transgresji artystycznych przychodzi mi z pomocą teoria strukturalności i antystrukturalności oraz praktyk liminalnych autorstwa Victora Turnera [2010 i in.].

Poniższy wywód rozpocznę od rozdziału, w którym przywołam teorie moralności, sztuki i sztuki zaangażowanej, następnie szczegółowo przyjrę się wybranym wątkom transgresyjnym pojawiającym się w sztukach wizualnych. Kolejne części będą poświęcone rozważaniom nad przemianami artystycznego etosu oraz nad brakiem kodeksu etycznego regulującego tworzenie i odbiór. Na zakończenie artykułu przedyskutuję możliwości zastosowania koncepcji „Etyki bez kodeksu” do produkcji artystycznej.

## MORALNOŚĆ, SZTUKA, SZTUKA ZAANGAŻOWANA

Moralność i sztuka pozostają w silnej relacji ze sobą, wzajemnie się przenikają, lecz – jak określiła to Maria Ossowska – „rzadko bywały w stosunkach neutralnych” [Ossowska 2005: 96]. Durkheim wskazał na kolizję sztuki z moralnością: moralność będąca podstawą funkcjonowania społeczeństwa rządzi się „zobowiązaniem” i „przymusem”, natomiast sztuka „... jest całkowicie odporna na wszystko, co przypomina zobowiązanie, ponieważ stanowi sferę wolności” [Durkheim 1999: 68]. Co prawda sztukę mogą „... ożywiać idee moralne albo może ona wiązać się z ewolucją zjawisk moralnych, [lecz] sama w sobie nie jest moralna” – skonstatował. Durkheim zauważył też, że dla społecznego *status quo* sztuka jest niebezpieczna: „...nieumiarkowany rozwój zdolności estetycznych stanowi objaw groźny z punktu moralności” [Durkheim 1999: 68]<sup>2</sup>.

Z wypracowanej przez Marię Ossowską i Emila Durkheima perspektywy wynika, że fakty moralne należy traktować jako fakty społeczne [Ossowska

<sup>2</sup> W kierunku wytyczonym przez Durkheima poszedł Daniel Bell, który w *Kulturowych sprzecznościach kapitalizmu* oskarżył sztukę o zniszczenie moralności chrześcijańskiej. Za sprawą sztuki – kultura oderwała się od struktury społecznej, w czego wyniku kultura i przewodzący jej artyści „zapanowali nad społeczeństwem”. Artyści również spowodowali, że starą, purytańską moralność zastąpiły „rozluźnienie” i poszukiwania „nowych form wrażliwości”. Nastąpiło przejście „[o]d etyki protestanckiej do psychodelicznego bazaru”, a „[m]oralność uciechy” zastąpiła stara, powściągnięta popędy „moralność przyzwoitości” [Bell 1994: 92, 107–108].

2005: 181–199; Durkheim 2009: 43, 47; 2011: 392–393, 403]. Rozmaitość form, jakie przybiera moralność będąca częścią ideologii i światopoglądów panujących w różnych społeczeństwach i okresach historycznych, uniemożliwia zbudowanie jednolitych i wyczerpujących zarazem definicji. Ossowska pokazała, że wartości i normy moralne są trudne do wyodrębnienia od innych kategorii wartości, a sama próba ich wyodrębnienia jest „sprawą moralną”, i zaproponowała pojęcie szersze – etosu, które jest zbliżone do pojęcia stylu życia [Ossowska 2005: 178, 180]. Inni badacze i teoretycy ujmują moralność w perspektywie zmian społecznych (Max Weber, Daniel Bell, Zygmunt Bauman), relacji baza–nadbudowa (Karol Marks), gier i rytuałów interakcyjnych (Erving Goffman, Randal Collins), władzy i przemocy symbolicznej (Pierre Bourdieu) itd.

Ze sztuką jest podobnie, ze względu na nieustającą transgresję podejmowaną przez artystów(-tki) awangardowych i współczesnych, ze względu na szybkie zmiany trendów i mediów artystycznych istoty sztuki zdefiniować nie sposób. Nawet jeżeli zrezygnujemy z ahistorycznego spojrzenia, które przez lata cechowało historię sztuki, i ograniczymy stosowanie pojęć „sztuki”, „artysty” i „dzieła” do społeczeństw nowoczesnych i późnonowoczesnych, nie będziemy w stanie sformułować definicji precyzyjnie wytyczającej granice pomiędzy sztuką a nie-sztuką i uwzględniającej wszystkie ważne aspekty sztuki. Socjologowie sztuki oraz wielu teoretyków i badaczy reprezentujących inne dziedziny (filozofa, historia sztuki) stosuje definicje instytucjonalne, według których pojmuje się sztukę, artystę, dzieło tak, jak są definiowane przez społeczeństwo, w którym te zjawiska zachodzą.

Pierre Bourdieu stworzył koncepcję pola sztuki, unikając definicji substancjalnej. Pole artystyczne według Bourdieu jest obszarem względnie autonomicznym wobec innych pól, w jego łonie toczą się walki pomiędzy aktantami(-tkami) – artysty(-tki), kuratorzy(-rki), krytycy(-czki), kolekcjonerzy(-rki), pracownicy(-ce) instytucji artystycznych – o władzę i kapitały, a samo istnienie zjawiska nazywanego sztuką jest ukierunkowane na reprodukcję różnic społecznych [Bourdieu 2005]. Howard S. Becker z kolei użył pojęcia zbliżonego – „świat sztuki”. Becker zdekonstruował mit wyjątkowości artysty(-tki) i indywidualnej produkcji dzieł sztuki. Artyści(-tki) według Beckera tworzą dzięki sieciom współpracy i działaniu zespołów wspierających, do których należą m.in. mecenas, krytycy, drukarze, producenci płótna, farb, instrumentów muzycznych, papieru, odczynników fotograficznych [Becker 2008].

Filozof Arthur Danto, poszukując definicji „sztuki”, „dzieła”, „artysty” wskazał ich zmienność i historyczny charakter ich percepcji oraz ujęć. Według Danto sztukę, artystę i dzieło definiuje teoria artystyczna panująca w każdym

społeczeństwie i pozostająca w silnym związku z ideologią dominującą [Danto 2006]. Historyk i filozof sztuki George Dickie, wyjaśniając zasady rządzące światem sztuki, posłużył się natomiast metaforą chrztu: to instytucje artystyczne (akademie, muzea, galerie itp.) oraz certyfikowani aktorzy(-ki) (krytycy, kuratorzy i inni artyści) dokonują „chrztu”, w wyniku którego „zwykły” człowiek staje się artystą, a rzecz dziełem [Dickie 1974].

Powyżej poczynione szkicowo uwagi doprowadzają do oczywistego dla socjologa(-zki) wniosku: oba fenomeny społeczne – moralność i sztukę – należy badać w perspektywie współczynnika humanistycznego, sformułowanego przez Floriana Znanieckiego [1986].

Również przejrzysta definicja „sztuki zaangażowanej” nie istnieje. Sztukę zaangażowaną rozumiem jako nurt, w którego ramach tworzone są dzieła sztuki posiadające przekaz odnoszący się do ważnych problemów społecznych (moralnych, etycznych, politycznych, ekonomicznych itd.) i nowoczesną/współczesną formę artystyczną. Szczególnym przypadkiem sztuki zaangażowanej jest „sztuka krytyczna”, która pojawiła się w Polsce w latach 90. [por. Żmijewski 2008a; Możdżyński 2011a; Sienkiewicz 2014]. Nurt ten wzbudził niezwykle silną krytykę ze strony opinii publicznej, dyskusje i konflikty aksjologiczne, przez co staje się dobrym obiektem badań.

## TRANSGRESJE SZTUKI ZAANGAŻOWANEJ

Główną cechą sztuki współczesnej jest nieustająca transgresja<sup>3</sup>, unieważnienie triady dobro–prawda–piękno, destrukcja starych zasad etycznych, estetycznych i konwenansów budujących *status quo* oraz konflikty wpływające z owych przekroczeń. Konflikty aksjologiczne wpływające z twórczości artystycznej ujawniają zasady rządzące innymi polami społecznymi bądź światem społecznym w ogóle. Również negatywne reakcje opinii publicznej na prowokacje artystyczne, reakcje czasem skrajne, kończące się niszczeniem dzieł lub przenoszące się do sal sądowych, próby cenzurowania przedsięwzięć artystycznych ukazują jawne i niejawne mechanizmy działania społeczeństwa. Dzieło sztuki zaangażowanej jest „obiektem krytycznym” w rozumieniu socjolożki sztuki Nathalie Heinich:

<sup>3</sup> Oczywiście artystyczne transgresje nie są cechą jedynie sztuki współczesnej. Przekraczanie granic w zakresie warsztatu i ustalonych konwencji formalnych zachodziło od początku fenomenu, który nazywamy sztuką. Przekraczanie granic estetycznych i etycznych stało się prawem i obowiązkiem artysty wraz z powstaniem romantycznego mitu artysty w XIX w. W niniejszym tekście natomiast koncentruję się na specyficznych sposobach przekraczania granic obecnych w sztuce XX i XXI w.

Moim zdaniem dobry obiekt (badawczy) jest obiektem krytycznym, granicznym, kontrowersyjnym i problematycznym nie tyle dla badaczy – w kontekście dyskusji i wyzwań teoretycznych – ile dla samych aktorów. Rozpoznajemy to po prostu po sporach, jakie wywołuje [...]; skoro zaś mamy spór, to mamy jednocześnie konflikt pomiędzy dwoma systemami wartości lub sposobami przedstawiania obiektu [Heinich 2019: 32].

Zbigniew Libera, jeden z najważniejszych przedstawicieli polskiej sztuki krytycznej, mówił w wywiadzie: „W sztuce wolno jeszcze eksperymentować, to jedna z niewielu dziedzin rzeczywistości, gdzie jeszcze to wolno” [Żmijewski 2008d: 258]. Artyści(-tki) na żywym społecznym organizmie przeprowadzają „laboratoryjne” eksperymenty: prowokują, dokonują transgresji, czego efektem jest wiedza o konstruktach ukrytych w moralności, estetyce, ekonomii, polityce itd., w ten sposób ujawniają mechanizmy reprodukujące *status quo* [Lyotard 1996; por. Kurant i in. 2009]. Zgodnie z tym, co pisał Georges Bataille („Transgresja nie jest zanegowaniem zakazu, lecz jego przekroczeniem i dopełnieniem” [Bataille 1999: 42, 68]), w wyniku transgresji i naruszenia dominującej aksjologii powstają nowe wartości lub rozumienie dotychczasowych ulega transformacji. Ukierunkowana na ochronę *status quo*, wprowadzana przez władze ekonomiczne, polityczne i instytucje artystyczne, cenzura sztuki jest motywowana „ochroną moralności”, „uczuciem religijnym” (co jest szczególnie aktualne w dzisiejszej Polsce), „dobrem dzieci” bądź wartościami ekonomicznymi (finansowanie z pieniędzy podatników sztuki „niezrozumiałej dla ogółu”).

Victor Turner widział artystów(-tki) podobnie do proroków, jako „ludzi progę” [Turner 2010: 140], wykraczających w swym procesie twórczym poza zakazy i nakazy rządzące sferą strukturalną, wchodzących w stany liminalne, poszukujących możliwości tworzenia *communitas*<sup>4</sup>. „My jesteśmy wrażliwymi, wykształconymi przestępcami” – mówił Libera [Żmijewski 2008d: 258]. „Sztuka, jak i wszelkie wtajemniczenie, prowadzi do rejonów świadomości, które normalnie pozostają zakryte. Rejonów, których w porządnym towarzystwie się nie odsłania, ani też o nich nie mówi” twierdził Jerzy Nowosielski, wybitny polski malarz, przedstawiciel nurtu abstrakcji mistycznej [Mazurkiewicz, Podrazik 2007: 79]. W obliczu „śmierci Boga”, instytucjonalizacji religii i zaniku przeżycia religijnego (laicyzacji) sztuka współczesna w pewnym stopniu zagospoda-

<sup>4</sup> Turner w *Procesie rytualnym* [Turner 2010: 140], nazwał artystów „ludźmi progę”, do opisu sztuki współczesnej użył też kategorii liminalności. W późniejszych publikacjach [Turner 2005a; 2005b] wycofał się z diagnoz poczynionych w *Procesie rytualnym*, klasyfikując zjawiska artystyczne jako „liminoidalne”. Mocno oceniające rozróżnienie Turnera na liminalność i liminoidalność uznaję za nieprzydatne, pozostając wiernym jego ustaleniom dokonany w *Procesie rytualnym*.

rowuje pole pozostawione przez religie – w zakresie transgresji doświadczenia życia codziennego, poszukuje doświadczeń liminalnych, *communitas*, dokonuje prób (re)konstrukcji form rytualnych i misteryjnych [Możdżyński 2008; 2011a; por. Turner 2010].

Poniżej przedyskutuję wybrane spośród najważniejszych transgresje sztuki zaangażowanej, oscylujące wokół: śmierci, religii, ciała i płci, Innego, przyrody.

## ŚMIERĆ

Śmierć jest centralnym zagadnieniem systemów moralnych, religijnych, świeckich ideologii, jest obłożona tabu, moralnymi i prawnymi zakazami oraz nakazami. Śmierć jest również ważnym tematem w wizualnych sztukach współczesnych i polem przekroczeń dokonywanych przez twórców, efektem są konflikty aksjologiczne między artystami(-tkami) a resztą społeczeństwa<sup>5</sup>. Eksperymenty artystów(-tek) w zakresie kontaktu ze śmiercią przybierają niekiedy dramatyczny charakter. Rudolf Schwarzkogler, przedstawiciel radykalnej grupy performerów Akcjonści Wiedeńscy, w ramach ostatniej akcji artystycznej popełnił samobójstwo (1969). W jednej ze swoich akcji Marina Abramović zagrała w „rosyjską ruletkę” (1970) – artystka przystawiła do głowy nabity pistolet i zakręciła magazynkiem, jednak dyrektor galerii przerwał tę niebezpieczną akcję. W kontrowersyjnej pracy wideo *Berek* (1990) Artur Żmijewski zmierzył się z Zagładą i pamięcią o niej. Film pokazuje nagich ludzi w różnym wieku bawiących się w berka w pomieszczeniu, które okazuje się komorą krematoryjną (część zdjęć była realizowana w domowej piwnicy). Zderzona została tutaj tragedia ofiar komór gazowych z nagością i zabawą. Artysta twierdził, że chciał przekroczyć ceremonialne, puste gesty wykonywane przez polityków i publiczność zwiedzająca obóz koncentracyjny, przywrócić realną pamięć o ofiarach, napełnić tę przestrzeń „życiem”. Żmijewski mówił: „...miałem poczucie, że [...] [ta] zabawa jest rodzajem nabożeństwa, rytuału, który odczarowuje te ściany” [Jakubowicz 2004: 15–16].

Joseph Beyus, nazywany „szamanem sztuki XX wieku”, w swoich performansach wielokrotnie podejmował problem śmierci, odwołując się do własnego doświadczenia balansowania na granicy życia w czasie II wojny światowej. W trzygodzinnym performansie trzymanemu na kolanach martwemu zającowi

<sup>5</sup> Dla konceptualizacji eksperymentów, prowokacji i transgresji norm regulujących kontakt ze śmiercią w jednym z wcześniejszych tekstów użyłem pojęcia „tanatologia stosowana” [Możdżyński 2011b].

„tłumaczył” znaczenie swojej twórczości (*W jaki sposób wyjaśnić obrazy martwemu zającowi*, 1965). Poszczególne elementy i rekwizyty użyte w tej akcji miały dla artysty duchowe znaczenie (m.in. miód, złoto, filc, żelazo) [Beuys 1990: 48–49].

Katarzyna Kozyra, przedstawicielka polskiej sztuki krytycznej, poruszyła opinię publiczną sławną instalacją – wypchane zwierzęta ustawiła w „piramidę” (*Piramida zwierząt*, 1993). Niektórym z nich sama zadała śmierć – na przykład w ubojni dla zwierząt w obecności lekarza weterynarii uśmierciła klacz zgodnie z panującą procedurą. Intencją Kozyry była prowokacja opinii publicznej, naruszenie panującego tabu, ujawnianie „przemysłu śmierci”. W wywiadzie opisywała reakcję ludzi, którzy czekali „z wiaderkami” na mięso pochodzące z zabitej klaczy. Wzburzyło to opinię publiczną, ale jednocześnie prowokacja ta obnażyła podwójną moralność w zakresie zabijania: prawo zabijania zwierząt mają pracownicy ukrytych przed opinią publiczną ubojni, ujawniająca tabuizowaną prawdę artystka jest poddana ostracyzmowi. Kozyra w tym okresie – co ważne dla tematu – była w trakcie leczenia onkologicznego i sama zmagająca się z lękiem przed śmiercią [Żmijewski 2008c].

## RELIGIA

W przedsięwzięciach artystycznych XX i XXI w. transgresja moralna i religijna jest związana z poszukiwaniami nowych form duchowości, wyzwolonych spod represyjnych norm zinstytucjonalizowanych wspólnot religijnych. Artyści i artystki chętnie wkraczają w obszar doznań liminalnych. Dekonstrukcji przeżycia religijnego organizowanego przez zinstytucjonalizowane religie dokonał Paweł Althamer w słynnym performansie *Kardynał* (1991). Artysta, paląc marihuane, przy dźwiękach muzyki religijnej wszedł do bali wypełnionej papierem mâché (papier roztopiony w wodzie). Althamer w ten sposób pragnął samemu doświadczyć stanu zmienionej świadomości i zarazem pokazać, że „doświadczenie religijne” jest dostępne bez zapośredniczenia rytuałów organizowanych przez zinstytucjonalizowane kościoły [Kardasz 2005: 39].

Część dzieł sztuki w radykalny sposób jest nastawionych na destrukcję represyjnego związku religia–ciało. Grzegorz Klaman w *Emblematkach* (1993) użył ludzkich organów – mózgu, jelit, wątroby, ucha – zatopionych w szklanych pojemnikach wypełnionych formaliną. Pojemniki miały różne kształty – np. greckiego, równoramiennego krzyża czy rodła (ramienia swastyki). Ta praca była pokazywana m.in. w nieczynnym kościele katolickim w Belgii na wzbudzającej kontrowersje wystawie *Irreligia* (2001). Artysta opisywał swoją ekspozycję:



„Jest jak tajemnicza kaplica do medytacji człowieczeństwa, z jednej strony Ciało Chrystusa, z drugiej ciało anonimowego człowieka: nasze ciało. [...] [T]a praca dla nieuprzedzonego jest jak powiew świeżego spojrzenia, jest zerwaniem jakiejś zasłony” [Żmijewski 2008b: 146].

Artyści sięgają też po radykalne środki wyrazu. Abramović w swoim wideo pokazała samą siebie podczas rytuału biczowania się. Jednocześnie, nadając tytuł *Spirit House* (1997), postawiła pytanie o rolę kobiety w chrześcijańskich praktykach religijnych [Ujma 2000: 77]. Andreas Serano (1987) zamoczył krucyfiks w naczyniu wypełnionym moczem [Heartney 2006: 21], z kolei Jacek Markiewicz w performansie przytulał się nagim ciałem do krucyfiksu (1993), co w intencji artysty było sprzeciwem wobec idolatrii. „I mimo wszystko jest to praca religijna – o uwielbieniu Boga. Liżąc wielki, średniowieczny krucyfiks, dotykając go nagim ciałem, obrażając go, gdy leży pode mną, modłę się do Prawdziwego Boga” – artysta tłumaczył [Kozyra, Żmijewski 2008: 276].

Ciekawy konflikt aksjologiczny/ideologiczny wywołała rzeźba Maurizio Cattelana *La nona ora* (1999). Ukazywała ona Jana Pawła II przygniecionego meteorytem. Rzeźba została pokazana w „Zachęcie” w 2001 r. Instalacja mocno zbulwersowała prawą stronę opinii publicznej w Polsce i wywołała bezpośrednią interwencję polityków, którzy chcąc wydobyć figurę leżącego papieża, rzeźbę uszkodzili. W odpowiedzi na tę pracę Jerzy Kalina (rzeźbiarz z nurtu sztuki przykościelnej w latach 80. i autor *Pomnika Ofiar Tragedii Smoleńskiej 2010 roku* (2018) umieszczonego na Pl. Piłsudskiego w Warszawie), stworzył instalację *Zatrute źródło* (2020) umieszczoną na dziedzińcu Muzeum Narodowego w Warszawie z okazji setnej rocznicy urodzin Jana Pawła II. Instalacja Kaliny przedstawiała polskiego papieża stojącego w zabarwionej na czerwono wodzie (symbol komunizmu), trzymającego głaz ponad głową. Wystawiona w okresie protestów przeciw zaostreniu prawa aborcyjnego praca Kaliny stała się przedmiotem krytycznych akcji kobiet [Bollin 2020].

## CIAŁO I PLEĆ

Wojna kulturowa wokół ciała i płci jest jednym z najważniejszych konfliktów aksjologicznych rozgrywających się w XX i XXI w. Sztuka ciała, koncentrująca się na relacji cielesność–władza i społecznym wytwarzaniu płci kulturowej, stała się w drugiej połowie XX w. też jednym z dominujących nurtów w sztukach wizualnych. Artyści(-tki) eksplorują ukryte mechanizmy kontroli nad ciałem, walczą o wolność i upodmiotowienie, równouprawnienie kobiet i mężczyzn, osób nieheteroseksualnych, o prawdę w zakresie przedstawiania i funkcjonowania

cielesności niemieszczących się w kulturze masowej. Celem artystów już nie jest przedstawianie ciała ludzkiego, a dekonstrukcja kulturowych kanonów piękna cielesnego, ujawnianie ukrytych i nieuświadomionych zasad oraz zakazów, łamanie tabu w zakresie niekanonicznych wizerunków cielesności. Problem upodmiotowienia kobiet i wyzwolenia kobiecego ciała wprost podejmuje sławny plakat *Twoje ciało jest polem walki* Barbary Kruger (1989). Praca ta przedstawia twarz kobiety podzieloną na połowy: jedna jest pozytywem, druga negatywem. Bilbordy z plakatem Kruger wisiały na ulicach polskich miast w latach 90.<sup>6</sup>

W wielu przedsięwzięciach ciało jest traktowane jako medium artystyczne. Abramović w wideo *Sztuka musi być piękna, artystka musi być piękna* (1975) z wielkim zapalem prowokującym ból czesze się, w ten sposób odkryła podporządkowanie artystek (i wszystkich kobiet) zniewalającym normom piękna cielesnego. Alicja Żebrowska sfilmowała lalkę Barbie wyłaniającą się z waginy. Praca ta jest protestem przeciwko kanonom piękna narzuconym kobietom przez społeczeństwo konsumpcyjne, jednocześnie tytuł tej akcji *Grzech pierworodny* (1993) jest protestem wobec represji, którym poddane są kobiety w religiach judeochrześcijańskich [Kowalczyk 2000: 166].

Zbigniew Libera w głośnym wideo *Jak tresować dziewczynki* (1987) ukazał małą dziewczynkę przyozdabianą przez dorosłych symbolami kobiecości (usta malowane szminką, nakładane korale i klipsy itp.). Artysta podjął też temat „tresowania” chłopców: stworzył ekspander (przyrząd do ćwiczeń kulturowych) w rozmiarze pasującym do ciała 10-letniego chłopca i przyrząd do wydłużania penisów [Żmijewski 2008d: 250–253; Sienkiewicz 2014: 208–209].

Dorota Nieznalska podjęła w *Pasji* (2001) temat wartości społeczeństwa patriarchalnego i kultu męskiej siły fizycznej. Umieściła fotografię penisa na podświetlonym krzyżu równoramiennym, towarzyszył temu film i fotografie ukazujące mężczyzn ćwiczących na siłowni. W intencji artystki instalacja miała być protestem przeciw patriarchalnej dominacji opartej na sile fizycznej. Instalacja wzbudziła silny konflikt aksjologiczny (ideologiczny), który przerodził się w długotrwały proces sądowy [Kowalczyk 2014]<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Zob. Kruger Barbara. *Twoje ciało to pole walki*, (1995). Kuratorka: Milada Śliżyńska. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, [http://archiwum.u-jazdowski.pl/upload/file/10\\_Barbara\\_Kruger\\_1995.pdf](http://archiwum.u-jazdowski.pl/upload/file/10_Barbara_Kruger_1995.pdf) [dostęp: 23.03.2023]

<sup>7</sup> Sprawa Pasji jest modelowym przykładem konfliktu aksjologicznego między przekraczającymi konwencje moralne artystkami(-tami) a środowiskami konserwatywnymi. Konflikt ten przerodził się w najdłuższy w Polsce proces sądowy dotyczący wolności wyrazu artystycznego. Po wystawieniu dzieła w 2001 Nieznalska została oskarżona o obrazę uczuć religijnych. Co ważne dla zasadności procesu, część osób oskarżających artystkę nie widziało tego dzieła. Pisano listy

Ciekawym przykładem konfliktu dotyczącego etyki seksualnej jest tzw. Afera bananowa. Natalia LL sfotografowała kobiety jedzącej banana i kisiel, praca ta przywodzi skojarzenia seksualne (*Sztuka konsumpcyjna*, 1972). Fotografie Natalii LL były reprodukowane w albumach poświęconych historii sztuki XX w., zyskały „klasyczny” status, stopniowo uległy zapomnieniu, wydawać by się mogło, że utraciły krytyczny, transgresyjny charakter. Jednak w roku 2019 nowo nominowany dyrektor Muzeum Narodowego postanowił zdjąć ową pracę z wystawy stałej, motywując tę decyzję „dobrem młodzieży”. Wybuchł skandal, działanie dyrektora wywołało protesty środowisk artystycznych, a później przeciwników obozu rządzącego. Przed Muzeum odbyły się protesty, których uczestnicy gromadnie jedli banany [Sienkiewicz 2019]. Do dziś (styczeń 2023) wystawa sztuki nowoczesnej jest zamknięta dla zwiedzających.

Protestując przeciwko rolom i praktykom narzuconym kobietom przez patriarchalne społeczeństwo, niejednokrotnie artystki wybierały radykalne środki wyrazu. Najślawniejszą przedstawicielką radykalnego feministycznego performansu była Gina Pane. Artystka wielokrotnie cięła swoje ciało w sprzeciwie wobec uprzedmiotowieniu kobiety i jej redukcji do ciała mającego cieszyć męski podmiot. Radykalne akcje przeprowadzane na własnym ciele inna artystka (Else Gabriel) wyjaśniała następująco: „Rozwijałam broń potrzebną w codziennej walce; na przykład autoperforacja, robienie dziur w samej sobie, była pomocna w neutralizacji nadmiaru uczuć, przez doświadczanie dobrych lub złych emocji doznawanych w wyniku ruchu ostrego przedmiotu” [Gillen 1991: 354, za: Piotrowski 2003: 233].

Ciało jest też wykorzystywane jako narzędzie w walce politycznej. Piotr Pavlenski, sławny rosyjski akcjonista, w akcie protestu przeciw autorytarnej polityce Putina poddawał swoje ciało w miejscach publicznych różnego rodzaju radykalnym okaleczeniom: przybił worek mosznowy do bruku na Placu Czerwonym; uciął sobie kawałek ucha, siedząc na budynku szpitala psychiatrycznego, w którym przetrzymywano opozycjonistów; zaszył sobie usta w proteście przeciw uwięzieniu kolektywu feministycznego Pussy Riot. Co ciekawe, radykalne prowokacje Pavlenskiego wprawiały w konsternację funkcjonariuszy władzy.

---

protestacyjne przeciwko artystce, środowiska artystyczne i lewicowe broniły jej. W sądzie pierwszej instancji Nieznalska została uznana za winną i skazana na karę sześciu miesięcy ograniczenia wolności (prace na cele społeczne). Z kolei w 2009 r. Sąd Apelacyjny uznał Nieznalską za niewinną. Na skutek kolejnego odwołania w 2010 r. odbył się ostatni proces przed Sądem Okręgowym podtrzymujący wyrok uniewinniający. Ostatecznie w 2011 r. po jedenastu latach artystka została uznana za niewinną. Proces ten okrzyknięto najważniejszym procesem o wolność sztuki w Polsce [Kowalczyk 2014; zob. strona internetowa artystki: Nieznalska Dorota, Pasja, <https://nieznalska.com/pasja>, dostęp: 10.12.2022].

Policjanci na co dzień poddający obywateli(-lki) represjom fizycznym w trakcie akcji Pavlenskigo próbowali artystę chronić, zmniejszać jego ból, zapewniali pomoc medyczną [Kutyła, Wałaszowski 2016].

Artyści walczą przeciw kultowi zdrowia i młodości, a także cenzurze ciał chorych, słabych, starych. Wizerunki ciał chorych, starych „niekompletnych” są zepchnięte do społecznej nieświadomości. Artur Żmijewski w wideo i cyklu fotografii *Oko za oko* (1998) pokazał nagich ludzi pełnosprawnych i niepełnosprawnych, pozbawionych kończyn. Filmy i zdjęcia ukazują zespolone ciała pełnosprawne i niepełnosprawne. Razem wykonują proste czynności – kąpiel, chodzenie po schodach itp. [Ronduda 2006: 117]. Kozyra w serii fotografii przedstawiła swoje nagie ciało zniszczone przez chorobę nowotworową w pozycji kobiety sportretowanej przez Maneta (*Olimpia*, 1996). Monika Mamzeta Zielińska nakręciła film dotyczący życia kobiet po mastektomii i rekonstrukcji piersi (*Idzie rak*, 2021). Film ukazuje półnagą artystkę w trakcie wykonywania tatuażu na zrekonstruowanej piersi. Artystka najpierw „przymierza” na sobie projekty, później widać ją leżącą w trakcie wykonywania tatuażu. Opowiadając o mastektomii, Mamzeta śmieje się i komentuje wzory<sup>8</sup>. Libera w bardzo kontrowersyjnym wideo *Obrzędy intymne* (1984) pokazał siebie samego dokonującego czynności higienicznych na chorej, nieprzytomnej babce. Widać na filmie bez retuszu i cenzury nagie „miejsca intymne” kobiety [Sienkiewicz 2014: 13–14]<sup>9</sup>.

## INNY

Problem Innego (Obcego) jest jednym z głównych zagadnień moralnych drugiej połowy XX w. Inny jest też jedną z najważniejszych figur sztuki zaangażowanej. Tematem dzieł sztuki jest krzywda wykluczonych i represjonowanych, przywrócenie im istnienia świadomości społecznej, nagłośnienie ich krzywdy, próby działań wkluczających.

Już na początku XX w. artystów zainteresowała twórczość szaleńców, w efekcie powstał nurt Art Brut [por. m.in. Możdżyński 2013]. Jednym z artystów współczesnych, który skierował swoją uwagę na Obcego, jest Krzysztof Wodiczko. Wodiczko uprawia – jak sam to określa – „ksenologię”, czyli bada

<sup>8</sup> Opis na podst. dokumentacji filmowej przekazanej przez artystkę.

<sup>9</sup> Libera filmował ciało swojej babki, mając lat 17, nie był wtedy artystą i – jak później twierdził – nie zamierzał filmu upublicznić. Wątpliwości wzbudza fakt, że filmowana kobieta w trakcie była nieprzytomna. Libera po latach z filmu uczynił dzieło sztuki, wzbudziło to kontrowersje związane z ochroną wizerunku osób przedstawianych w dziele sztuki. Artysta tłumaczył, że *Obrzędy intymne* łamią cenzurę obyczajową, ukazując prawdę o cielesności starych ludzi.

sytuację ludzi wykluczonych, doznających przemocy (m.in. bitych i gwałconych kobiet, bezdomnych, chorych na AIDS itp.). W *Projekcjach publicznych* (od 1981 r.) artysta rzutuje z projektorów na obiekty publiczne (m.in. sądy, pomniki, mosty) wizerunki Obcych. Tworzy „Instrumenty ksenologiczne” przywracające widzialność i sprawczość różnym imigrantom, ofiarom przemocy szkolnej. Wraz ze studentami MIT skonstruował *Pojazd dla bezdomnych* (1988–1989), który miał ułatwić życie na ulicy (pojazd jest wyposażony m.in. w zbiornik na puszkę, umożliwia też spanie w nim z psem) [Wodiczko 2015].

Paweł Althamer w jednym z domów kultury pracował z osobami niepełnosprawnymi intelektualnie. Tworzył z nimi instalacje, które są umieszczane w przestrzeni publicznej. W świetlicy socjoterapeutycznej na Pradze Północ w Warszawie (dzielnicy zmagającej się z licznymi problemami społecznymi, m.in. złymi warunkami mieszkaniowymi, alkoholizmem i narkomanią), prowadził zajęcia plastyczne z młodzieżą pochodzącą z rodzin dysfunkcyjnych. Młodzież postanowiła stworzyć rzeźbę miejscowego alkoholika, rzeźba stała na ulicy (*Pan Guma*, 2009). Instalacja stała się zarzewiem konfliktu – dorośli mieszkańcy Pragi (w szczególności rodzina mężczyzny) byli oburzeni rzeźbą, poczuli się wtórnie napiętnowani. Rzeźba została przeniesiona do Muzeum Sztuki Nowoczesnej [por. Althamer 2009].

Artyści(-stki) poświęcają swoją sztukę też odrębnej kategorii Innych: osobom nieheteroseksualnym. Karol Radziszewski, założyciel Queer Archives Institute, stworzył kilka serii portretów wybitnych nieheteroseksualnych Polek i Polaków. Cykl jego prac *Hiacynt* (2020) jest poświęcony akcji przeprowadzonej przez peerelowską Służbę Bezpieczeństwa w latach 70. XX w., wymierzonej w osoby homoseksualne. Projekt *Fag Fighters* (2007) ukazuje fikcyjną grupę homoseksualnych anarchistów(-stek) dążących do wprowadzenia równouprawnienia hetero- i homoseksualizmu. W tym projekcie Radziszewski w przewrotny sposób wiąże kulturę gejowską z wartościami rodzinnymi: w jednym z filmów widać babkę artysty szyjącą wnukowi różową kominiarke<sup>10</sup>.

## PRZYRODA

Posthumanizm i bioetyka rozszerzają zainteresowania humanistyki na inne organizmy żywe i ekosystemy, dają podstawy filozoficzne działaniom ruchów ekologicznych, ukierunkowanym na ochronę zwierząt, powietrza, klimatu.

<sup>10</sup> Zob. internetową stronę artysty: Karol Radziszewski, *Fag Fighters* (2007-ongoing), <http://www.karolradziszewski.com/index.php?/projects/fag-fighters> [dostęp: 22.03.2022].

W tej posthumanistycznej awangardzie idą również artyści(-stki)<sup>11</sup>. Biorą przy tym czynny udział w tworzeniu nowego bio-etosu, który stopniowo przenika do głównego nurtu życia społecznego [por. Wasilewski 2021: 155–166].

Jarek Lustych, artysta, który tworzy w przestrzeni przyrody instalacje site-specific i nagrywa „śpiew rzek”, buduje „instrumenty”, których zadaniem jest wydobywanie ukrytego brzmienia wody (*Latent Voice*, od 2016 r.), dobrze oddał krytykę cywilizacji „oderwanej od natury”. Krytyka ta staje się punktem wyjścia do współczesnej twórczości proekologicznej:

Znaczna część problemów ekologicznych jest wynikiem izolacji współczesnego człowieka od przyrody, stanowiącej dla niego najwyżej malownicze tło fotografii. Żyjąc w sztucznie stworzonym środowisku galerii handlowych, klimatyzowanych biur czy pojazdów, straciliśmy przyrodzony, cielesny związek z naturą, a tym samym przestaliśmy dostrzegać ogromną większość otaczającego świata w jego niezwykłej różnorodności [Lustych: 2020].

Tatiana Czekalska i Leszek Golec, inspirując się hinduską ideą ahimsy, stworzyli narzędzia do ochrony „niewidzialnych istot” (*Avatar*, 1997). Umieszczali różne „przedmioty znalezione”, które były naznaczone działalnością owadów i zwierząt, czyniąc z nich faktycznych autorów dzieł: rzeźba św. Franciszka i egzemplarz Biblii zjedzone częściowo przez kołatka domowego, katolickie szaty liturgiczne zjedzone przez mole. W trakcie wystawy za miskę na karmę dla zwierząt służyła księżowska „piuska” [Lubiak 2006; Szablowski 2020].

Wartości współodczuwania z przyrodą i jej ochrony bardzo silnie są wcielane przez ruch ekofeministyczny. Agnieszka Brzeżańska na wystawie *Cała Ziemia parkiem narodowym* (2019) – zestawiła archetypy kobiecości (m.in. wizerunki Wielkiej Matki), poszukiwania duchowe o proveniencji buddyjskiej i motywy dzikiej przyrody. Brzeżańska używa w swojej twórczości naturalnych materiałów (m.in. gliny). Co roku powtarza wraz z Ewą Ciepielewską artystyczne przedsięwzięcie integrujące z naturą (*Flow/Przepływ*, 2016–2019) w formie wielodniowych rejsów po Wiśle [Tarasiuk 2020: 17].

## PRZEMIANY ETOSU ARTYSTY(-TKI)

W XX i XXI w. nastąpiły i nadal następują znaczne przemiany etosu artysty, ściśle związane z podważeniem mitologii artystycznej i z przemianami zasad pola artystycznego [Możdżyński 2016; 2018]. Już na początku XX w. został zdezwauowany mit dzieła oryginalnego, jednostkowego, niepowtarzalnego. Marcel Duchamp

<sup>11</sup> Z ochroną życia zwierząt wchodzą w kolizję wyżej wspomniane prace Katarzyny Kozyry czy wpływowe prace Damiana Hirsta.

przykładowo ze zwykłego, seryjnie wyprodukowanego pisuaru uczynił rzeźbę (*Fontanna*, 1917). Jednocześnie dzieła sztuki stały się produktami przemysłu kulturowego [Horkheimer, Adorno 2010]. Andy Warhol pozbawił publiczność resztki złudzeń, nazywając swoją pracownię „Fabryką”, w której produkował serie dzieł sztuki. Damien Hirst czy Jeff Koons poszli dalej: ich instalacje, rzeźby i wydruki uzyskujące astronomiczne kwoty na aukcjach są tworzone przez zespoły zatrudnionych anonimowych podwykonawców [Burn 2009: 199–206, 309–356]. Podważony został mit niepodległości sztuki od innych pól społecznych (ekonomia, polityka itp.) wyrażony w dziewiętnastowiecznej formule „sztuka dla sztuki”. Zasada zanegowania korzyści materialnej, jeszcze uznana za aktualną przez Bourdieu, już nie istnieje – kapitał symboliczny artysty jest już współbieżny z kapitałem ekonomicznym [por. Bourdieu, Wacquant 2001: 78]. Nowe, agresywniejsze formy utowarowienia realizowane przez globalny rynek sztuki, traktujący dzieło sztuki jak zwykłą inwestycję finansową, podważyły stare formy mecenatu [Lash, Lury 2011]. Prywatne galerie posługują się narzędziami promocji i marketingu ukierunkowanymi na podbicie cen sprzedawanych dzieł sztuki. Zgodnie z zasadami „nowej muzeologii” muzeum jest traktowane jak „przedsiębiorstwo” świadczące usługi w zakresie niecodziennych doświadczeń, aprobowane jest zjawisko hipermarketyzacji (makdonaldyzacji, disneylandyzacji) muzeów [Matt 2006]. Częścią tych zmian jest transformacja etosu artysty. Luc Boltanski pisał:

Figura artysty postromantycznego [...] – wulgarnego, uzależnionego od alkoholu, popularnego i przede wszystkim zbuntowanego – została dziś zdyskwalifikowana i zastąpiona nową figurą, która łączy w sobie przymioty uczonego – świadomego tego, co robi i co nadaje temu wartość – oraz przedsiębiorcy przygotowanego do zarządzania procesem tworzenia wielkich maszyn, utrzymujących status unikatów, nawet jeśli ich wytworzenie wymaga udziału dużej liczby współpracowników [Boltanski 2011: 39]<sup>12</sup>.

Współczesny artysta poświęca znaczną część swojego czasu na aplikowanie o środki umożliwiające realizację multimodalnych projektów artystycznych, startuje w konkursach, ubiega się wciąż o stypendia, granty, rezydencje artystyczne realizowane przez muzea, galerie, jednostki administracji publicznej oraz biznes; wkłada dużo pracy w biurokratyczną i logistyczną obsługę projektów artystycznych. Uprojektowanie procesu twórczego wymogło na artystach poddanie się standaryzacji, prawom rządzącym społeczeństwem spektaklu [Możdżyński 2018].

<sup>12</sup> Boltanski pisze o dziełach sztuki posiadających status unikatów, unikalność dzisiejszych dzieł jest jednak wyrażona jedynie w podpisie artysty, nie zaś w cechach „fizycznych” odróżniających dzieło sztuki. Wątpliwa jest też jego teza na temat nałożonego na artyst(k)ę obowiązku przyswojenia przymiotów uczonego.

Pomimo tych i wielu innych procesów ukierunkowanych na przejęcie sztuki przez instytucje późnego kapitalizmu artyści(-tki) wciąż jeszcze „pracują na emocjach”, swoje emocje czynią „materiałem” sztuki i wykorzystują ich energię w twórczości [Możdżyński 2009]. Wykonują „pracę emocjonalną” opartą na „transmutacji uczuć” [Hochschild 2005: 160–162], lecz emocjonalność twórców(-czyń) została podporządkowana masowej pogoni za doświadczeniami [Bauman 1993], „logice rynkowej” [Hochschild 2005: 196] i wpisana w „kapitalizm emocjonalny” [Illouz 2009]. Paradoksalnie dzieła sztuki zaangażowanej, krytycznej, podważającej zręby pola polityki i ekonomii, dekonstruującej zasady społeczeństwa kapitalistycznego są bardzo dobrym towarem na rynku sztuki i dobrą inwestycją finansową. W tym kontekście nasuwa się zasadne pytanie o wpływ autocenzury i prewencyjnej cenzury ekonomicznej, którym są poddani artyści i artystki.

### ETYKA ZAWODOWA ARTYSTÓW I ARTYSTEK?

W obliczu wielu nadużyć dokonywanych przez przedstawicieli rozmaitych profesji prowadzone są dyskusje nad etyką zawodową. Efektem są mniej lub bardziej sformalizowane przepisy – kodeksy etyczne (lub zasady) lekarza, policjanta, nauczyciela, urzędnika publicznego, wykładowcy akademickiego itp.<sup>13</sup> Radykalizm prowokacji artystycznych prowadzi do pytań o regulacje, którym powinna być podporządkowana działalność artystyczna. Pytanie: „Co wolno artystcie?” wciąż jest stawiane.

Do pytań szczegółowych o etyczne granice twórczości artystycznej należy zaliczyć m.in.:

- Czy artyści(-stki) mogą dokonywać prowokacji w zakresie wartości estetycznych? Czy artyści powinni szanować gusta publiczności?
- Czy mogą dokonywać prowokacji i transgresji etycznych (moralnych): w zakresie etyki seksualnej, życia religijnego, pamięci ofiar wojen itp.?
- Czy mogą wykorzystywać wizerunki osób (w szczególności fotografie i wideo przedstawiające ich nagie ciała) bez ich wiedzy i zgody?
- Czy mogą ustawiać w przestrzeni publicznej dzieła sztuki wbrew wiedzy i woli społeczności mieszkańców?
- Czy mogą monetaryzować dzieła zaangażowane odnoszące się m.in. do krzywdy ludzkiej?
- Czy mogą sprawiać ból i zabijać zwierzęta w celu wywołania wstrząsu w publiczności i ujawnienia krzywdy zwierząt lub dla wzbudzenia wrażeń este-

<sup>13</sup> Wiele zagadnień dotyczących trudności formułowania etyk zawodowych zostało zarysowanych w przeprowadzonej przed laty dyskusji redakcyjnej *Etyki* [Środa i in. 1994].



tycznych? Czy mogą dokonywać eksperymentów genetycznych na zwierzętach, jak to się dzieje w nurcie bioart?

- Czy mogą używać prac innych artystów(-tek), nie umieszczając informacji o prawdziwym autorstwie?<sup>14</sup>.

Oczywiście przedstawiona lista pytań i zagadnień aksjologicznych dotyczących wolności artystycznej i jej granic nie jest kompletna. Podstawowym problemem w tworzeniu jakichkolwiek przepisów etycznych ograniczających artystów(-stki) jest programowa wręcz transgresja wbudowana w ideę sztuki współczesnej i niechęć środowiska artystycznego do ograniczeń, w związku z czym tworzenie granic jest skazane na próby ich przekroczenia. Trudnością w stworzeniu mniej lub bardziej skodyfikowanej etyki zawodowej artystów(-stek), jak na razie nie do rozwiązania, jest – o czym pisałem wyżej – brak przejrzystych i wyczerpujących definicji „sztuki”, „artysty” i „dzieła”. Jak w obliczu owej nieokreśloności stworzyć etykę zawodową artystów(-stek), nie powtarzając przy tym dyrektyw etyki ogólnej? Jak wypracować standardy pracy artysty(-stki), kiedy nie wiemy, kto powinien być nią objęty? Jak sformułować przepisy etyczne odnoszące się do dzieła sztuki, kiedy nie możemy określić, czym owo dzieło jest? Jak stworzyć aktualne dziś i jutro normy etyczne, w sytuacji, kiedy nie możemy przewidzieć przyszłych pytań twórczych i form wyrazu? Oczywiście pytań możemy postawić więcej.

Próby tworzenia etyki artystycznej przez organizacje twórcze napotykają te problemy i ograniczają się – jak to jest w przypadku College Art Association – do przyjmowania fragmentarycznych „misji” i „standardów”, np. dotyczących bezpieczeństwa używanych materiałów czy przestrzegania praw autorskich [*Professional Practices for Artists* 1997–2011], lecz nie są one powszechnie przestrzegane. Propozycje etycznych zaleceń bywają niekiedy formułowane przez samych(-me) artystów(-stki) (np. przez Karen Atkinson), jednak nie spotykają się one z akceptacją środowiska, co najwyżej stają się tematem niekonkluzywnych dyskusji [zob. Atkinson 2017].

<sup>14</sup> Przykładem działania etycznie wątpliwego w zakresie przestrzegania praw autorskich była wystawa Polska neoawangarda wpływowego polskiego artysty mieszkającego i tworzącego w Nowym Jorku, Piotra Ukłańskiego. Ukłański otrzymane reprodukcje prac i dokumentacje performansów wykorzystał bez wiedzy i zgody autorów (Wiktora Gutta i Grzegorza Kowalskiego) na swojej indywidualnej wystawie w jednej z londyńskich galerii. Nie umieścił przy tym informacji o rzeczywistych autorach. Po wybuchu skandalu Ukłański tłumaczył, że uprawia „sztukę zawłaszczenia”. Ukłański przegrał proces sądowy wytoczony przez autorów zawłaszczonych dzieł [zob. Wasilewski 2021: 129–144].

Niechęć artystów(-stek) wobec różnych prób ograniczenia twórczości, jak sądzę, wynika z podstawowej wątpliwości: czy sztuka obwarowana jakimikolwiek regułami (w tym wypadku etycznymi) będzie posiadać jeszcze walor transgresyjny?

### **ZAKOŃCZENIE. ARTYSTYCZNA ETYKA BEZ KODEKSU? MORALNOŚĆ OSOBISTA ARTYSTY(-STKI)?**

Dyskusje nad etycznymi implikacjami transgresji artystycznych „wbudowanych” w sztukę współczesną i problemami związanymi z odpowiedzialnością artysty(-stki) prowadzą do koncepcji „Etyki bez kodeksu” Leszka Kołakowskiego i „moralności bez etyki” Zygmunta Baumana. Kołakowski zarzucił moralności kodeksowej próbę ucieczki od niepokoju i poszukiwanie doskonałego bezpieczeństwa moralnego przez redukcję podmiotowości siebie do otaczającego świata. Również postawa przeciwna, nazwana przez Kołakowskiego „nihilistyczną”, jest ukierunkowana na redukcję niepokoju moralnego tym razem poprzez redukcję świata do siebie samego [Kołakowski 1967: 153, 164]. Tu człowiek poszukuje „maksymalnej realizacji własnych zasobów energetycznych” i dokonuje tego z „autoafirmacją osobowości w jej odróżnieniu od reszty świata, a więc właśnie z dążeniem do samodzielnego torowania dróg dla wyrażenia własnej niepowtarzalności” [Kołakowski 1967: 166]. Autor „Etyki bez kodeksu” zaproponował „współczynnik cogito” zasadzający się na diagnozie: „[k]ażdy z nas jest częścią świata, ale nikt nie może być rozłożony bez reszty na warunki, w których żyje, ani utożsamiony z jakąkolwiek rzeczywistością preegzystującą” [Kołakowski 1967: 186]. „Współczynnik cogito” zakłada świadomą postawę moralną, której nieodłączną częścią jest nieredukowalny niepokój moralny związany z wyborem będącym częścią życia. „Ocena decyzji jest tedy – pisał Kołakowski – zrelatywizowana do samowiedzy tego, kto podejmuje decyzję, i w formie uniwersalnej nie daje się zaartykułować” [Kołakowski 1967: 175]. W dalszym toku wywodu stwierdza:

...nie jest naszym zadaniem wynajdywać środki rozweselające, które bez zmiany warunków zapewnią ludziom dobre samopoczucie moralne i spokojne sumienie; zadaniem jest, przeciwnie, uświadamiać nieuchronnie konfliktowy charakter życia moralnego i pobudzać do refleksji nad tym, które z owych konfliktów i w jakich granicach mogą być łagodzone przez praktyczne reformy, które natomiast stanowią może organiczne kalectwo naszego gatunkowego bytu [Kołakowski 1967: 183–184].

Z kolei Bauman zastanawia się nad przemianami w zakresie etyki i moralności, które nastąpiły w XX w. Nowoczesność – pisał socjolog – była pełną

złudzeń „erą etyki”, a wraz z jej upadkiem nastąpił kryzys moralny. Człowiek ponowoczesny, już bez nowoczesnych złudzeń, jest skazany na pełną niepokoju i konfliktów „osobistą moralność” pozbawioną niekwestionowanych punktów orientacyjnych. Kryzys ten według Baumana może przynieść pozytywne rozwiązanie. „Ponowoczesność, dzięki wojnie wypowiedzianej pewnym złudzeniom, ma szansę zapisania się w historii jako «era moralności»” [Bauman 1995: 156]. W erze powtórnego zaczarowania świata, w której człowiek jest już skazany na osobistą moralność, konieczne jest prowadzenie „etycznych negocjacji”, które jednak nie muszą się wcale zakończyć sukcesem, a „[ś]wiat nie musi koniecznie stać się wskutek tego lepszy i bardziej gościnny” [Bauman 1994: 26].

Obie koncepcje, Kołakowskiego i Baumana, można odnieść do sztuki zaangażowanej i konfliktów przez nią generowanych<sup>15</sup>. Po jednej stronie stoi pewna część opinii publicznej marząca o stworzeniu kodeksu etycznego/moralnego rządzącego się symetrią wartości i obowiązków. Z drugiej – programowo odrzucający(-e) kodeksy artyści(-tka) zaangażowani(-ne). Co ważne, w modelach Kołakowskiego i Baumana niedającą się pominąć częścią świadomej postawy jest poczucie odpowiedzialności, nieredukowalne do kodeksu etycznego, lecz też broniące przed pokusą dowolności:

Poczucie odpowiedzialności, nie dającej się przenieść bez reszty na gotowe reguły, a mimo to związanej wartościami doświadczanymi jako niedowolne (choć historyczne i ludzkie w genezie), jest tedy warunkiem niezbędnym życia, w którym rzeczywistość ukazuje się jako sensowna, a osobnik ludzki jako wolny [Kołakowski 1967: 187].

„Prawdziwa jaźń” jest wolna – jest to powód do radości, ale wcale nie mniejszy powód do troski. Poza kategorią „wykonawcy ról” jesteśmy bowiem „naprawdę sobą”, a zatem ponosimy pełną odpowiedzialność za swoje czyny [Bauman 1994: 12].

Budzą się w związku z tym wątpliwości: czy (przynajmniej niektóre) prowokacje artystyczne nie zasadzają się na redukcji niepokoju moralnego i nie wyrastają z komfortu programowo czystego sumienia; czy artyści(-stka) nie uciekają w wyzbycie z odpowiedzialności przekonanie o dowolności podejmowanych wyborów? Wątpliwości te przynosi choćby Zbigniew Libera, który w znamiennej zatytułowanym wywiadzie *Artysta nie może być odpowiedzialny* mówił:

Co znaczy tutaj odpowiedzialność? Czy chodzi o odpowiedzialność wobec przyjętych na drodze twórczej założeń, konsekwencję i śmiałość w obliczu nieznanego, czy cokolwiek innego z zakresu – nazwijmy to – etyki artysty? Nie przypuszczam, myślę, że odpowiedzialność

<sup>15</sup> Kołakowski nie odniósł swojej koncepcji do sztuki i działalności artysty(-stka). Bauman napisał kilka esejów o sztuce, jednak głębiej i bardziej systematycznie nie przebadał kwestii transgresji artystycznych i konfliktów aksjologicznych. Lekko zaakcentował te zagadnienia w dwóch esejach poświęconych Krzysztofowi Kłamanowi [Bauman 2010a] i Mirosławowi Bałce [Bauman 2010b].

tutaj należy rozumieć w kontekście zupełnie innej racjonalności, która domaga się przestrzegania normy przez wszystkich w społeczeństwie. Jeśli artysta zaczyna być odpowiedzialny w tym sensie, to przekreśla możliwość rzeczywistych, uczciwych badań, które podjął. [...] Odpowiedzialność zachowuję jako obywatel, z tak zwanego rozsądku, czyli po najmniejszej linii oporu, idąc ulicą, czy używając miejskiego transportu, żyjąc w mieście. Tu muszę być odpowiedzialny, tu każda nieodpowiedzialność może grozić śmiercią, własną lub czyjąś. Ale nie w sztuce [Żmijewski 2008d: 258–259].

Jakie są szanse na rozwiązanie konfliktu między artystami(-tkami) dokonującymi transgresji a różnymi środowiskami społecznymi (m.in. kościołami, politykami, organizacjami chroniącymi praw zwierząt) pragnącymi ograniczyć (nieraz kodeksowo) wolność wyrazu artystycznego? Sądzę, że konflikty dotyczące sztuki pozostaną z nami, lecz potrzebne są wskazane przez Baumana negocjacje, w których wyniku i artyści i ich atakujący przedstawiciele opinii publicznej przestaną być wrogami, a staną się przeciwnikami – spojrzą na problemy transgresji artystycznej z wielu stron, wcielając zasady demokracji radykalnej (agonicznej) [Mouffe 2008].

W obliczu ujawniania w Polsce różnych zjawisk przemocy obecnej w sferach artystycznych pilnie są potrzebne negocjacje w sprawie zasad zapewniających bezpieczeństwo, wolność i godność artystów(-stek), odbiorców(-czyń) lub innych osób/istot biorących udział w procesie tworzenia i odbioru. Jednak obecnie nie widać gotowości aktorów(-rek) pola sztuk wizualnych do sformułowania nawet podstawowych dyrektyw etycznych mających powszechne zastosowanie.

## BIBLIOGRAFIA

- Althamer Paweł.** 2009. Guma. <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/althamer-pawel-guma> [dostęp: 14.12.2022].
- Atkinson Karen.** 2017. Ethics for artists. Huffpost. [https://www.huffpost.com/entry/ethics-for-artists\\_b\\_826053](https://www.huffpost.com/entry/ethics-for-artists_b_826053) [dostęp: 10.12.2022].
- Bataille Georges.** 1999. *Erotyzm*. tłum. Maryna Ochab. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Bauman Zygmunt.** 1993. „Ponowoczesne wzory osobowe”. *Studia Socjologiczne* 2(129): 7–31.
- Bauman Zygmunt.** 1994. „Moralne obowiązki, etyczne zasady”. *Etyka* 27: 9–28.
- Bauman Zygmunt.** 1995. „A jeśli etyki zabraknie...”. *Kultura Współczesna* 1–2(5–6): 146–159.
- Bauman Zygmunt.** 2010a. Słuchając przeszłości, rozmawiając z przeszłością. W: *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie*. Tegoż, 79–86. Łódź: Wydawnictwo Oficyna.
- Bauman Zygmunt.** 2010b. Na wertepach cielesnego wyzwolenia. Wokół sztuki Grzegorza Klama. W: *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie*. Tegoż, 103–111. Łódź: Wydawnictwo Oficyna.
- Bauman Zygmunt.** 2000. *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa: Sic.
- Becker Howard S.** 2008. *Art worlds*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.

- Bell Daniel.** 1994. *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*. tłum. S. Amsterdamski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Beuys Joseph.** 1990. *Teksty, komentarze, wywiady*. tłum. J. Jedliński, A. Sochacki, M. Piotrowska, Akademia Ruchu, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej.
- Bollin Przemysław.** 2020. Jerzy Kalina o „Zatrutym źródle”: zaczynam się czuć, jak w barbarii. Onet. <https://kultura.onet.pl/sztuka/jerzy-kalina-autor-rzezyby-jana-pawla-ii-zabiera-glos-destrukcja-kraju/rjtd471> [dostęp: 10.11.2022].
- Boltanski Luc.** 2011. Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom. tłum. I. Bojadziejewa. W: *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*. J. Sowa (red.), 17–44, Warszawa: Bęc Zmiana.
- Bourdieu Pierre.** 2001. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. tłum. A. Zawadzki. Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Bourdieu Pierre, Wacquant Loïc J.D.** 2001. *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. tłum. A. Sawisz. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Bourdieu Pierre.** 2005. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*. tłum. P. Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Bourdieu Pierre.** 2009. *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*. tłum. K. Sztandar-Sztanderska, A. Ziółkowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Burn Gordon.** 2009. *Sex & violence, death & silence. Foreword by Damien Hirst with David Peace*. London: Faber And Faber Bloomsbury House.
- Danto Arthur C.** 2006. *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. tłum. i oprac. L. Sosnowski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Dickie George.** 1974. *Art and the aesthetic: An institutional analysis*. New York–Ithaca: Cornell University Press.
- Durkheim Emile.** 1999. *O podziale pracy społecznej*. tłum. K. Wakar. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Durkheim Emile.** 2011. *Samobójstwo. Studium z socjologii*. tłum. K. Wakar. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Gillen Eckhart.** 1991. Angst vor Deutschland. W: *Autoperforationartistik*. C. Tannert (red.), 356–363. Nürnberg: Kunsthalle.
- Heinich Nathalie.** 2019. *Sztuka jako wyzwanie dla socjologii. Rozmowy z Julianem Tenedosem*. tłum. J.M. Kłoczowski. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki.
- Heartney Eleanor.** 2004. Orlan: Magnificent „and”, W: *Orlan. Carnal art*. C. Cros, V. Rehberg, L. le Bon (red.), transl. D. Dusinberre, 223–234. Paris: Flammarion.
- Hochschild Arlie R.** 2005. *Zarządzanie emocjami. Komercjalizacja ludzkich uczuć*. tłum. J. Konieczny. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Horkheimer Max, Theodor W. Adorno.** 2010. *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*. tłum. M. Łukasiewicz. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Illouz Eva.** 2009. *Uczucia w dobie kapitalizmu*. tłum. Z. Simbierowicz. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Jakubowicz Rafał.** 2004. Ekstaza pamięci. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz, *Format. Pismo Artystyczne* 44: 14–16.
- Kardasz Magda.** 2005. Przewodnik po twórczości Pawła Althamera. W: *Paweł Althamer zachęca*. M. Jurkiewicz, J. Pieńkos (red.), 9–15. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki.
- Kolakowski Leszek.** 1967. *Kultura i fetysze. Zbiór rozpraw*, Warszawa: PWN.

- Kowalczyk Izabela.** 2000. Tożsamość zapisana ciałem. W: *Sztuka kobiet*. J. Ciesielska, A. Smalcerz (red.), 158–177. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA.
- Kowalczyk Izabela.** 2014. „Sprawa Doroty Nieznalskiej a wojny kulturowe”. *Studia Kulturoznawcze* 2(6): 73–90.
- Kozyra Katarzyna, Artur Żmijewski.** 2008. Rozwarta i gotowa. Z Jackiem Markiewiczem rozmawiają Katarzyna Kozyra i Artur Żmijewski. W: *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*. A. Żmijewski (red.), 272–279. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Kurant Agnieszka, Oskar Dawicki, Łukasz Ronduda, Janek Simon, Edwin Bendyk.** 2009. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Manifest Nooawangardy/Nowa Autonomia Sztuki. <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/13677#1> [dostęp: 31.12.2022].
- Kutyla Julian, Patryk Wałaszowski.** 2016. *Pawlenski*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Lash Scott, Celia Lury.** 2011. *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*. tłum. J. Majmurek, R. Mitoraj. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Lubiak Jarosław.** 2006. Dzieło nie tylko ludzkie. *Exit* 1(65). <http://kwartalnik.exit.art.pl/article.php?edition=11&id=225&lang=pl> [dostęp: 12.10.2020].
- Lustyk Jarek.** 2020. *Latent Voice*, <http://latentvoice.pl/#> [dostęp: 23.03.2021]
- Liotard Jean-Francois.** 1996. Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu. tłum. M.P. Markowski. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. R. Nycz (red.), 62–80. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszyński.
- Matt Gerald.** 2006. *Muzeum jako przedsiębiorstwo. Łatwo i przystępnie o zarządzaniu instytucją kultury*. tłum. A. Wajs. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Mazurkiewicz Roman, Władysław Podrazik.** 2007. *Prorok na skale. Myśli Jerzego Nowosielskiego*. Kraków: Znak.
- Mouffe Chantal.** 2008. *Polityczność. Przewodnik Krytyki Politycznej*. tłum. J. Erbel. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Możdżyński Paweł.** 2008. Rytuałna sztuka współczesna. W: *Oblicza religii i religijności*. I. Borowik, M. Libiszowska-Żółtkowska, J. Doktor (red.), 398–420. Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS.
- Możdżyński Paweł.** 2009. Emocje sztuki współczesnej. W: *Emocje a kultura i życie społeczne*. P. Binder, H. Palska, W. Pawlik (red.), 149–169. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Możdżyński Paweł.** 2011a. *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Możdżyński Paweł.** 2011b. „Tanatologia stosowana sztuki współczesnej”. *Dyskurs. Zeszyty naukowo-artystyczne ASP w Wrocławiu* 12: 112–132.
- Możdżyński Paweł.** 2013. Wykluczeni w polskiej sztuce współczesnej (1980–2011). W: *Spolecznie wykluczeni. Niewygodni, nienormalni, nieprzystosowani, nieadekwatni*. A.M. Kłonska, M. Szulc (red.), 153–170. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Możdżyński Paweł.** 2016. Akademia Sztuk Pięknych w horyzoncie społeczeństwa konsumpcyjnego i pogoni za wrażeniami. W: *Sztuki w kontekście społecznym. Nowe role akademii i współczesne oblicza akademizmu*. Ł. Guzek (red.), 9–16. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku.
- Możdżyński Paweł.** 2018. Transgresje i implozje późnego kapitalizmu. W: *Rozumienie granic, granice rozumienia. Fenomenologicznie inspirowane interwencje w polu sztuki i humanistyki*. K. Biały, M. Domański (red.), 146–159. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi.

- Możdżyński Paweł.** 2021. Cierpienie artystek i artystów. Analiza polskiego dyskursu sztuk wizualnych po 1989 roku. W: *Cierpienie w perspektywie socjologicznej*. P. Możdżyński (red.), 197–232. Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS.
- Możdżyński Paweł.** 2023. Transgresyjne sacrum we współczesnych sztukach wizualnych. Próba typologii. W: *Sztuka wobec metafizyki. Postawy i strategie lat 2000–2020*. Ł. Murzyn, R. Solewski, B. Stano (red.), 51–80. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Ossowska Maria.** 2005. *Socjologia moralności. Zarys zagadnień*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Piotrowski Piotr.** 2003. „Ciało i tożsamość: sztuka ciała w Europie Środkowej”. *Artium Quaestiones* 14 (2003): 201–256.
- Professional practices for artists.* 1997–2011. College Art Association. <https://www.collegeart.org/standards-and-guidelines/guidelines/practices> [dostęp: 21.12.2022].
- Ronduda Łukasz.** 2006. *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*. Kraków: RABID.
- Sienkiewicz Karol.** 2014. *Zatańcz ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*. Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Karakter.
- Sienkiewicz Karol.** 2019. Kto się boi bananów Natalii LL, czyli dulszczyzna i cenzura w Muzeum Narodowym. Dyrektor Miziołek wyskoczył przed szereg. *Gazeta Wyborcza*. <https://wyborcza.pl/7,112588,24708236,kto-sie-boi-bananow-natalii-ll-czyli-dulszczyzna-i-cenzura.html> [dostęp: 12.10.2020]
- Szablowski Stach.** 2020. Czekalska + Golec. Newbornes. Galeria Monopol. <https://galeriamonopol.pl/czekalska-golec-newborns/> [dostęp: 12.08.2021].
- Środa Magdalena, Barbara Skarga, Wojciech Pawlik, Krzysztof Kiciński, Ija Lazari-Pawłowska, Henryk Jankowski, Jan Woleński, Joanna Górnicka, Robert Piłat, Marek Wichrowski, Grzegorz Hansen, Janusz Kraszewski.** 1994. „Dyskusja redakcyjna: wokół etyki zawodowej”. *Etyka* 27: 167–206.
- Tarasiuk Agnieszka.** 2020. Agnieszka Brzeżańska. Cała Ziemia Parkiem Narodowym. Przewodnik po wystawie. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Turner Victor.** 2005a. *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*. tłum. W. Usakiewicz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Turner Victor.** 2005b. *Od rytuału do teatru*. tłum. M. i J. Dziekanowie. Warszawa: Volumen.
- Turner Victor.** 2010. *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*. tłum. E. Dżurak. Warszawa: PIW.
- Ujma Magdalena.** 2000. Strach przed śmiesznością. W: *Sztuka kobiet*. J. Ciesielska, A. Smalcerz (red.), 70–91. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA.
- Wasilewski Marek.** 2021. *Sztuka w czasach populizmu*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Wodiczko Krzysztof.** 2015. *Socjoestetyka. Rozmawia Adam Ostolski*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Znaniński Florian.** 1986. Fakty i przedmiot kulturowe. W: *Znaniński*. J. Szacki (red.), 60–64. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Żmijewski Artur** (red.). 2008a. *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Żmijewski Artur.** 2008b. Pieśń skórzanego worka. Z Pawłem Althamerem rozmawia Artur Żmijewski. W: *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*. A. Żmijewski (red.), 58–63. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

**Żmijewski Artur.** 2008c. Z wiaderkami świńskim truchtem. Z Katarzyną Kozyrą rozmawia Artur Żmijewski. W: *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*. A. Żmijewski (red.), 186–194. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

**Żmijewski Artur.** 2008d. Artysta nie może być odpowiedzialny. Ze Zbigniewem Liberą rozmawiają Łukasz Gorczyca i Artur Żmijewski. W: *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*. A. Żmijewski (red.), 243–259. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

*Paweł Możdżyński*

### **TRANSGRESSIONS OF SOCIALLY ENGAGED ARTISTS. MORAL IMPLICATIONS AND AXIOLOGICAL CONFLICTS**

#### **Abstract**

This article addresses socially engaged artists' transgressions, and their moral implications and axiological conflicts. The text opens with the presentation of the subject of the research, the concepts and theories commonly utilised (including Pierre Bourdieu, Nathalie Heinich, Zygmunt Bauman, Emil Durkheim, Maria Ossowska) and the critical sociology perspective adopted in the text. In the following parts of the article, the author examines in detail selected transgressive threads in the visual arts, changes in the artistic ethos and notices the lack of an artist's ethical code. Finally, he reflects on the possibility of applying Leszek Kołakowski's concept of "ethics without a moral code" and Zygmunt Bauman's concept of "personal morality" to artistic production.

**Keywords:** sociology of art, sociology of morality, visual arts, socially engaged art, critical art, transgression