12

zeszyty artystyczne

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / czerwiec 2004 / issn 1232-6682

Wojna kulturowa

Piotr Kurka „I have a dream..." / **„Czy w Polsce toczy się wojna kulturowa?"** Dyskusja o cenzurze i wolności sztuki, ASP w Poznaniu, 21.01.2004 / **Alicja Kępińska** Te wspaniałe płody piekła / **Aneta Szyłak** Sztuka, pieniądze, cenzura. O trwałości wojen kulturowych w USA / **Izabela Kowalczyk** „Sztuka zdegenerowana" – na przykładzie retoryki nienawiści Kampfbundu i polskiej krytyki gazetowej / **Paweł Leszkowicz** Dlaczego homoseksualizm? Wojna seksualna w Polsce i kryzys praw człowieka / **Marek Krajewski** Publiczność sztuki w Polsce. Na przykładzie Zewnętrznej Galerii AMS **#** Rozmowy z: **Shirin Neshat** / **Joshuą Neusteinem** **#** Galerie ASP: **Sławek Sobczak** Galeria ON / **Małgorzata Gryglicka** Galeria AT / **Wojciech Duda, Paweł Kaszczyński** Galeria Aula / **Krzysztof Baranowski** Rotunda / **Mikołaj Poliński** Naprzeciw

Język kostniejący w gmachach akademii
szuka schronienia u dzieci i „obłąkanych" poetów

Raoul Hausmann

Cz 213 / 2004 / [z.] 12

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu Biblioteka Główna

Wojna kulturowa

Piotr Kurka / „I have a dream..." 3

„Czy w Polsce toczy się wojna kulturowa?" / Dyskusja o cenzurze i wolności sztuki, ASP w Poznaniu, 21.01.2004 7

Alicja Kępińska / Te wspaniałe płody piekła 29

Aneta Szyłak / Sztuka, pieniądze, cenzura. O trwałości wojen kulturowych w USA 33

Izabela Kowalczyk / „Sztuka zdegenerowana" – na przykładzie retoryki nienawiści Kampfbundu i polskiej krytyki gazetowej 39

Paweł Leszkowicz / Dlaczego homoseksualizm? Wojna seksualna w Polsce i kryzys praw człowieka 55

Marek Krajewski / Publiczność sztuki w Polsce. Na przykładzie Zewnętrznej Galerii AMS 67

Rozmowa z **Shirin Neshat** 89

Rozmowa z **Joshuą Neusteinem** 97

Galerie ASP:

Sławek Sobczak / Galeria ON 105

Małgorzata Gryglicka / Galeria AT 113

Wojciech Duda, **Paweł Kaszczyński** / Galeria Aula 121

Krzysztof Baranowski / Rotunda 125

Mikołaj Poliński / Naprzeciw 126

Piotr Kurka, *Dostałem pieska*, obiekt, 2003.

Piotr Kurka

„I have a dream..."[1]

Nie ulegnę urokowi i prawidłom narracji, aby napisać: *wiele lat temu...* Wolę „jasność" w rozumieniu Johna Barrymana: *...wstrzykują mi różne śpiewne świństwa. Żadnych reguł. Pisz jak najzwięźlej, jak umiesz, w porządku ważności.*

Przyjechałem do Ziemi Świętej, by uczestniczyć w Forum El-Dan, artystycznym projekcie, którego rezultatem miał być zalążek Sculpture Park w dolinie Ein Kerem pod Jerozolimą.

W ciągu trzech miesięcy spędzonych w Izraelu myślałem często o tym, dlaczego w jednym geograficznie niewielkim miejscu i w historycznie krótkim czasie pojawiło się tylu proroków. Były też inne miejsca. Ale zawsze skupiające jak soczewka lub kropla. Załamując równoległość statystycznej równowagi, należy wspomnieć o innym miejscu, które zrodziło co najmniej tylu filozofów, co kompozytorów. Ale prorok jest zawsze przed artystą. Poza hierarchią. Nawet jeśli ktoś próbuje tę hierarchię Ostatecznie Rozwiązać. W imię porządku wyznaczonego przez ekskluzywizm i dominację.

Miejsce i język mogą wywołać profetyczny niepokój. Ten niepokój jest zaraźliwy jak insomnia Rebeki ze „100 lat samotności."

Doświadczyłem tego wiele razy, witając żółto-fioletowe świty w dolinie Ein-Kerem.

W długich i niskich promieniach drzewa oliwne znikały na tysiącletnich tarasowych zboczach, zostawały tylko mocne fioletowe cienie wśród żółtego światła. Zmaterializowany fowizm o zapachu szałwi. Czas w tym miejscu nie miał liniowego charakteru. Przyspieszał i zwalniał jak w osobliwości Hawkinga. Na razie jesteśmy, kochany pijany Johnie Barrymanie, tam. W ogromnym domu z białego kamienia z kilkoma tarasami. Na jednym z nich usiłujemy spawać konstrukcje przy pomocy dwóch słabnących coraz bardziej Arabów (Ramadan, czyli post). Spawanie w 40-stopniowym upale bez jedzenia i picia. Właściciel domu, kobieta, której nowojorski adres świadczy o dużej ilości zer na koncie, nabiera w Izraelu molierowskich cech. Prawie codziennie toczymy walkę o materiały i ich jakość. Jej oszczędność, śródziemnomorska maniana, rozpulchniony czas i Ramadan biorą nas we władanie, zakazując tworzyć według jakiegokolwiek planu. Ale oczekiwanie w takim miejscu jest jak filozoficzny traktat, w którym ciągle coś się staje, budując przeplecione meandry niepokoju, insomnię i narkotyczny stan następnego dnia po nocy spędzonej na śledzeniu białych gekkonów na kamiennej ścianie. Obok domu są schody, na których Maria

[1] Tytuł przemówienia Martina Luthera Kinga, murzyńskiego działacza, zamordowanego w 1968 roku.

spotkała się z Elżbietą. W dole, w źródle Miriam (czyli Marii), szalony starzec pierze codziennie swoje oślepiająco białe ubrania, susząc je w słońcu. Uczymy się znaczeń.
Rośnie ilość straconych bezpowrotnie nocy i zyskanych fowistycznych poranków. Rosną też zdarzenia. Któregoś dnia ktoś napada i morduje, a może i gwałci, dwie mniszki z prawosławnego klasztoru, nieopodal naszego domu. Kilka dni później ktoś rani dwóch żołnierzy izraelskich na przystanku autobusowym, z którego często jeździmy do Jerozolimy. Potem przy Jaffa Gate pijany z nienawiści szyita rani nożem starca na oczach jego przerażonego kilkuletniego wnuka. Jesteśmy w środku wiru. Przezroczyści i pozornie nietykalni. Ale energetyczna soczewka – biblijny czakram – nie działa. Myślimy: *Dlaczego niektóre miejsca na ziemi są tak naznaczone?*
Zaprzyjaźniamy się z amerykańską rzeźbiarką, mieszkającą w dolinie. Nadczynność obrazów trzeba uzupełnić pełnymi rękami. Pożyczamy glinę i wypełniamy niespokojne noce i ręce, starając się lepić małe modele tego, co mogłoby powstać, gdyby skończył się Ramadan; nadeszły materiały, i tak jakby *la hesbon* (na kredyt) nie był jednym z pierwszych hebrajskich słów, które przyszło nam poznać. Niektóre z tych małych obiektów tworzyły się „mimo woli", jak telefoniczne rysunki, jak kulka z chleba. Suszyły się potem w słońcu na górnym tarasie.
W czasie jednej z tych nocy powstała „nieziemska" figurka. Pisząc „nieziemska", widzę, jak palce artysty plączą się, przeszkadzając wyłaniającym się kształtom. Słyszę słowa racjonalne i przeczące magii samoistnych narodzin. To był fetysz, bożek ze świątyni Heliogabala. Jak niewyraźny bełkot z ust Artaud: *sam się kazał zrobić*. Następny dzień rozpoczął się leniwym południem, w wilgotnym ogrodzie, kontemplacją kolibrów wiszących w kwiatach nad hamakami. Arabscy spawacze gdzieś odeszli, zataczając się z głodu. Fale wzbierającej ciszy. Jak przed burzą albo tajfunem.
I burza przyszła wraz z krzykiem. Przerażającym, rozpaczliwym kobiecym krzykiem. W tym kraju krzyk nabiera szczególnego znaczenia. W najłagodniejszej formie może oznaczać dotknięcie nadlatującego kamienia od strony małego chłopca, który zazdrości starszym broni ukrytej w burnusach. Bieg w stronę tarasu. Białe kamienie, oślepiająco białe w słońcu południa, zlane krwią. Wszędzie żywa, rozlewająca się czerwień. Taras niczym wnętrze świątyni Kali. Szlochająca kobieta i rana w nodze jak otwarte usta, i nieustannie płynąca krew z rozciętej tętnicy.
To konstrukcja mojej rzeźby z metalową siatką, ostrą jak brzytwa. Izrael to kraj przygotowany na rany. Wojskowy szpital nieopodal, i znów oczekiwanie, tym razem na zespolenie rozerwanego ciała i żył. Siedziałem na szpitalnej ławce, czekając na Danielę, obserwując ambulanse z gwiazdą Dawida,

przywożące ofiary z krainy proroków. Codzienność szpitalna. Prawie bez wzruszeń. Myślałem, że wzruszenia też mają swoje proporcje, że z końcem dnia już nic się nie wydarzy. Ale z otwartych drzwi ambulansu wyprowadzono młodą, piękną kobietę w wojskowym mundurze. Nie była zraniona (przynajmniej bez widocznych oznak). Była szalona. Z jakiegoś powodu oszalała. Jakiś rodzaj bólu, zdarzenie, widok czegoś, zakłóciły jej koszarowo-stabilny obraz świata. Przeprowadzono ją delikatnie i stanowczo tuż obok mnie, piękną i pełną bolesnej Inności.

Szaleństwo, rany i wykluczenie. Jak Masada. Albo Schubert.

Wieczorem karetka z Magen David przywiozła mnie i Danielę do domu. Kiedy zasnęła, poszliśmy na górny taras. Figurka bożka leżała na boku, obok odłamana stopa, pęknięta dokładnie w tym samym miejscu, w którym Daniela zraniła się w nogę...

Gdybym posłuchał Barrymana, musiałbym zmienić kompozycję tego tekstu, ale związek powyższej opowieści z pewną fotografią *w porządku ważności* uruchomiłby śmiercionośny dyskurs zbyt wcześnie.

Właściwie to trzy fotografie, ale dwie z nich to tylko przebłysk, profetyczna migawka z przypadkowego sąsiedztwa. Sklep z gazetami, dwie okładki: na jednej szejk Yassin, na drugiej postać z „Pasji" filmu Mela Gibsona. Są podobne. I to nie tylko strój. Są dwie naraz podobne do tej szalonej kobiety. Są dwie tą kobietą.

I teraz, mój drogi Barrymanie, to właściwe: zwęglone zwłoki starca trafionego rakietą z precyzją godną kraju kompozytorów i filozofów, a nie pasterzy i proroków. Ze spalonej i paradoksalnie rozpoznawalnej twarzy wyłania się oko. Oko to apotropaiczny symbol. Oko szejka Yassina to symbol podwójny, gdyż każe przywołać pierwotne znaczenie słowa „medium". Medium to przekaźnik. Co chce przekazać szmatława gazeta, pokazując zwęglone zwłoki?

„Twoim przekleństwem hołoto jest nuda przynosząca nieszczęście"[2].

Ziewający ludzie wertujący stosy czasopism.

Nieszczęście jest pożywką dla nienawiści.

Martwi prorocy mogą być jeszcze bardziej niebezpieczni od żywych. Hołd przeradza się w kult zataczający kręgi – interferencje ofiarniczych mechanizmów opisanych przez Rene Girarda.

Raz uruchomiony – mechanizm ofiarniczy jest nieubłagany.

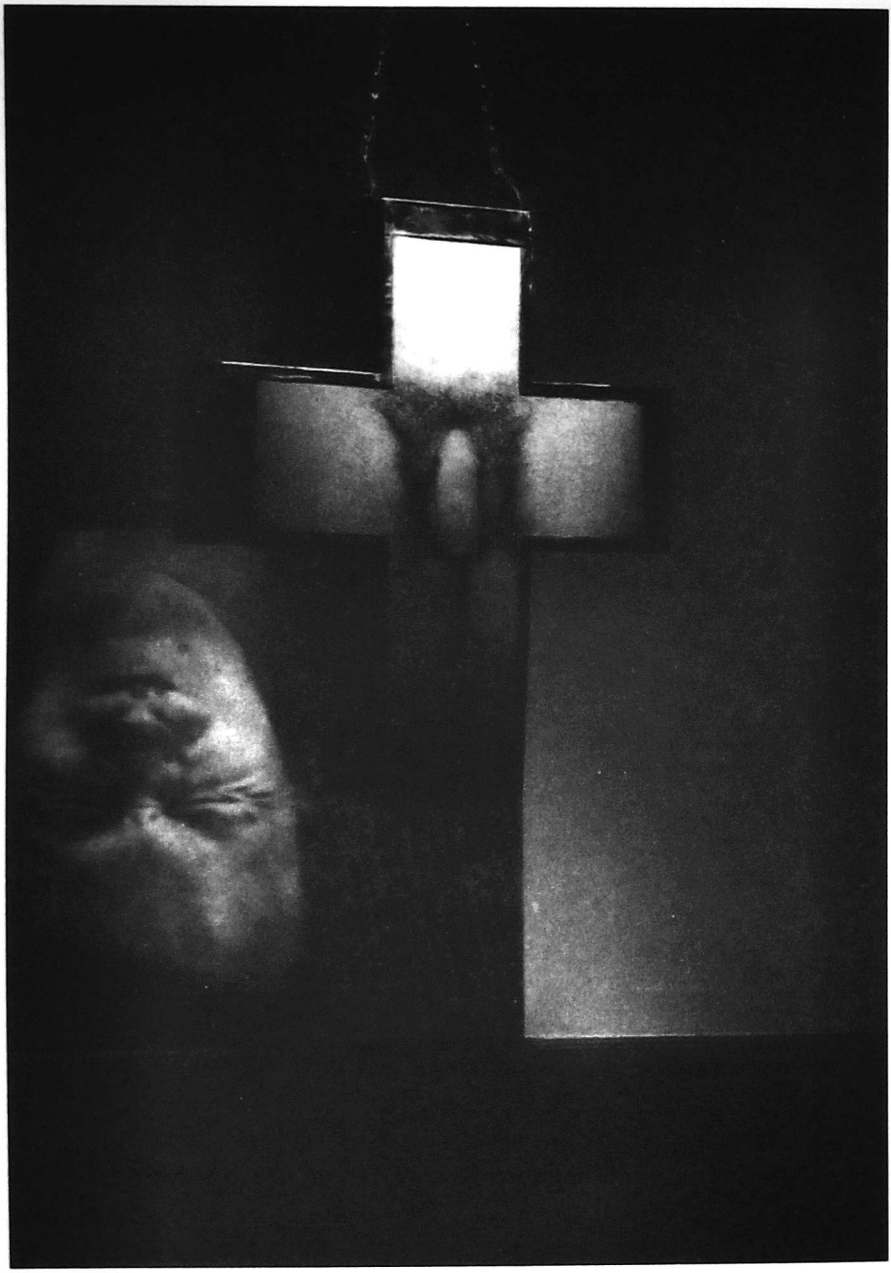
Tylko kto go uruchomił i kiedy?

I który starzec w białej szacie będzie następny?

Źródło Miriam lub Marii.

Poznań, 13 kwietnia 2004

[2] Tytuł wystawy Gruppy.



Dorota Nieznalska, *Pasja*, instalacja z wideo, 2001.

„Czy w Polsce toczy się wojna kulturowa?"
Dyskusja o cenzurze i wolności sztuki w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, 21 stycznia 2004 roku

W dyskusji udział brali:
– Maria Anna Potocka (dyrektor krakowskiego Bunkra Sztuki),
– Aneta Szyłak (niezależna kuratorka, założycielka CSW Łaźnia w Gdańsku),
– Jarosław Suchan (wicedyrektor CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie),
– prof. Piotr Piotrowski (historyk sztuki nowoczesnej, kieruje Instytutem Historii Sztuki UAM w Poznaniu),
– o. Paweł Kozacki op (red. naczelny miesięcznika „W Drodze", przeor klasztoru Ojców Dominikanów w Poznaniu),
Moderatorem dyskusji był Marek Wasilewski (red. naczelny „Czasu Kultury").

Marek Wasilewski: Czy w Polsce toczy się wojna kulturowa? A jeżeli tak, to kim są strony, które ją prowadzą, i jakie są ich cele?

Piotr Piotrowski: Mając na uwadze najnowszą historię kultury Stanów Zjednoczonych, uważam, że źródłosłów tytułu tej dyskusji nie jest właściwym terminem. Za oceanem pod koniec lat 80. prowadzono wojnę o kulturę, w której poruszano problem wykorzystywania funduszy publicznych na sztukę, która – zdaniem amerykańskich senatorów Jesse Helmsa i Alphonse D'Amato – na to nie zasługiwała. Zastanawiano się bowiem nad tym, czy kultura naruszająca sacrum, wywołująca negatywne emocje, uznana za kontrowersyjną przez pewne środowiska, powinna być finansowana z budżetu publicznego, z pieniędzy, którymi dysponowała National Endowment for the Arts. Tymczasem w Polsce mamy do czynienia z sytuacją inną. Co prawda także do głosu dochodzi pytanie o to, czy pieniądze publiczne, czyli tak zwane pieniądze podatników, mogą być przeznaczane na finansowanie projektów kontrowersyjnych, naruszających tabu, obyczaje itd., ale przede wszystkim toczy się tu wojna o charakterze ideologicznym, dotycząca kształtu państwa po 1989 roku, a więc przekraczająca granice kultury artystycznej i dotykająca tak fundamentalnych pojęć, jak wolność wypowiedzi. Stąd najbardziej spektakularnym i istotnym przykładem wśród licznych sporów była dyskusja prowadzona wokół konstytucji, czyli fundamentalnego dokumentu określającego kształt państwa. Jak wiadomo, ówczesny projekt konstytucyjny wywoływał spore kontrowersje, ale po wielu debatach zapisano kompromisową formę, wskazującą na to, że państwo jest i świeckie, i – jednocześnie – katolickie. Chciałbym powtórzyć raz jeszcze, że wojna kulturowa nie jest tu dobrym pojęciem, skoro w Polsce trwa zimna wojna domowa o to, jaki kształt będzie miało państwo w przyszłości; a zatem zajmowanie się sposobem usta-

lania funduszy publicznych na przedsięwzięcia artystyczne jest tylko jednym z wielu zagadnień, ale nie kluczowym, tak jak miało to miejsce w Stanach Zjednoczonych.

Uznałeś, że w Polce toczy się wojna, tyle że szersza niż kulturowa. Chciałbym się zwrócić z tym pytaniem do ojca Pawła Kozackiego. Czy Ojciec podziela pogląd, że w Polsce toczy się wojna, a jeśli nie wojna, to walka o kształt państwa, o to, czy będzie to państwo katolickie, czy świeckie?

Paweł Kozacki: Trudno powiedzieć, że jest to wojna. Wojna zakłada bowiem strony, które do czegoś dążąc, zwalczają się nawzajem. Myślę, że debata o kształt państwa jest szersza niż dywagacje intelektualistów. Kształt kulturowy naszego państwa nieustannie się przeobraża. Można się odwoływać do transcendentnych wartości, ideologii utopistycznych czy ideologii laickich zakładających neutralność państwa, która de facto też jest pewną ideologią. Dyskusja ta toczy się jednak na tle ludzi, którzy nie biorą w niej udziału. Jeżeli mówimy o kształcie kulturowym, o kształcie państwa, to oprócz dywagacji intelektualnych musimy brać pod uwagę popkulturę kształtowaną przez media i komercję.

P.P.: Jako dywagujący intelektualista chciałbym przywołać teorię tak zwanej radykalnej demokracji, której jednym z przedstawicieli jest Claude Lefort. Otóż według niego „właściwa" demokracja nie opiera się na żadnej ideologii, jest pozbawiona jakichkolwiek podstaw. Tak jak u podłoża pseudodemokracji, m.in. tzw. ludowej demokracji w Polsce, leżała ideologia marksistowska, a pewne struktury funkcjonowania społeczeństwa, na przykład antycznego, XVII-wiecznego czy XIX-wiecznego, opierały się, rzecz jasna, na innych, ale określonych przesłankach ideowych, na jakichś podstawach ideologicznych, tak demokracja radykalna nie posiada ideologicznego oparcia, a to oznacza, że każda wypowiedź jest równa innej wypowiedzi i że nie można – w imię jakiejś ideologii – wykluczać bądź eliminować żadnych słów, wypowiedzi, idei pojawiających się w miejscu publicznym. Praktyczny wymiar takiej teorii polega na tym, że konstytucja powinna regulować formalne zasady funkcjonowania społeczeństwa, a nie ideowe porządki jego funkcjonowania. Zapisanie, że państwo jest świeckie, jest oczywiście deklaracją ideologiczną, choć najmniej opresyjną, dążącą do neutralności; ale zapisanie, że państwo jest katolickie, jest deklaracją ideologiczną o charakterze ekskluzywnym, wyłączającą „innych" ze wspólnoty. Natomiast całkowite ominięcie jakichkolwiek deklaracji i powiedzenie, że obywatel ma prawo takie i takie, obowiązek taki i taki, otwiera właśnie drogę w stronę, mówiąc słowami Leforta, radykalnej demokracji. Przy czym równość wszelkich wypowiedzi nie wpisuje się w pojęcie tolerancji. Tolerancja jest tak naprawdę opresyjna, oznacza, że ktoś, kto ma władzę przyzwala, łaskawie udziela prawo głosu „innemu".

W grę wchodzi wyłącznie zagwarantowanie każdemu prawa do swobody wszelkiej wypowiedzi, wszelkiej ekspresji w przestrzeni publicznej, a nie wprowadzenie „tolerancji".

Maria Anna Potocka: W związku z tym, że wojna wymaga istnienia dwóch stron, dwóch opcji, chciałabym zaproponować inne spojrzenia na tę wojnę. W Polsce nie wyłonił się opozycyjny model wobec istniejącego modelu kultury. Natomiast widoczny jest obszar przegranych, przejawiający się dramatycznymi, drastycznymi ruchami, często terrorystycznymi, na polskiej scenie kulturowej. I właściwie należałoby podejść do sprawy z poczuciem pewnego naszego zwycięstwa i zastanowić się, jakie będą konsekwencje tych przegranych działań.

Czy są strony tej wojny czy debaty i czy mogłabyś spróbować określić, jakie są ich cele, i czy na pewno jest tak, że ta strona kultury współczesnej, artystycznej jest stroną skazaną w tej wojnie na zwycięstwo?

Aneta Szyłak: Przychylałabym się do opinii Piotra Piotrowskiego, że wojna tocząca się w Polsce jest w istocie wojną ideologiczną i tak naprawdę sztuka i artyści są jej ofiarami. Okazało się, że sztuka stała się łatwym łupem, że artysty tak naprawdę nic nie chroni. Ze względu na wizualny aspekt sztuka jest bardzo podatna na wszelkiego rodzaju manipulacje, na przykład medialne, i z łatwością jest używana przez grupy interesów, media i polityków do udrażniania kanału przepływów różnych ideologii. Przy czym nie tylko przez konserwatywną stronę sceny politycznej, ale także przez liberalną czy też lewicowo-liberalną, uwypuklając tym samym złożoność całej sytuacji. Bardzo często dochodzi do zawłaszczania dzieła, przypisywania mu intencji, treści niezgodnych z wolą i zamiarem artysty. Najlepszym tego przykładem jest Dorota Nieznalska, której prace bardzo mocno ideologizowano nie tylko w dyskursie konserwatywnym, ale także feministycznym czy antykatolickim. Powinniśmy zdawać sobie sprawę z tego, że obszar sztuki w swym procesie recepcji zaczął się nadawać do prowadzenia tej wojny w naszym kraju, odkąd pojawił się w latach 90. bardzo silny nurt sztuki zwany krytycznym, wkraczający świadomie w dyskurs publiczny i świadomie starający się poruszać pewne zagadnienia dotyczące polskiego społeczeństwa, naszej formacji kulturowej i kształtu państwa. Jak się okazuje, mamy do czynienia z narodem, który nie stał się jeszcze społeczeństwem, w którym relacje są praktycznie plemiennego rodzaju. Wobec tego bardzo trudno przemieścić debatę toczącą się wokół sztuki na platformę demokratycznego dyskursu społeczeństwa otwartego, obywatelskiego, czyli w kierunku równości naszych praw do głoszenia swojej opinii czy też wyrażania kreatywności. Można powiedzieć, że polska demokracja jest bardzo młoda, bezkształtna, amebowata. Istnieje masa ludzi po-

krzywdzonych dynamiką zmian następujących na różnych poziomach życia. Jeszcze nie wytworzyliśmy narzędzi pozwalających negocjować naszą kulturę w sposób, który jest niezależny od pewnych reakcji społecznych czy stosunków politycznych, i właściwie nie poradziliśmy sobie z obszarem programowej wolności instytucji publicznych. Jak wiadomo, prawie wszystkie instytucje kultury zostały odpowiednio spacyfikowane i nauczone właściwej współpracy z władzą. Tam, gdzie mówimy o wykorzystywaniu pieniędzy publicznych, pojawia się problem, czy jakieś kontrowersyjne treści mogą być za te pieniądze dystrybuowane. I największą bolączką nie jest to, że polskie instytucje nie mogą ich finansować, lecz to, że brakuje tak potrzebnego obszaru alternatywnego. Jeżeli w Stanach Zjednoczonych dzieło nie może się pojawić w instytucji publicznej, to może w prywatnej albo posiadającej korporacyjne fundusze. Natomiast w Polsce nie mamy tego wentyla bezpieczeństwa, i dlatego dzieło niezgodne z dyskursem dopuszczonym w instytucjach publicznych może być pokazane właściwie tylko w miejscach prowadzonych przez artystów. Stąd wojna kulturowa osadzona w polskich realiach przebiega znacznie trudniej niż w Ameryce i może mieć gorszy finał, skoro nie wzmocnił się u nas trzeci obieg kultury, czyli silne instytucje alternatywne wzmacniające rynek sztuki. Tym samym bardzo trudno będzie znaleźć inną dodatkową scenę, na której mogłoby zaistnieć to, co nie ma prawa zaistnieć w dyskursie publicznym.

A zatem sztuka czy kultura współczesna jest nie tyle stroną w konflikcie, ile obszarem, który uległ zawłaszczeniu przez strony tego konfliktu. Tak naprawdę to nie my toczymy tę wojnę, tylko wojna toczy się nad naszymi głowami.

Jarosław Suchan: Wracając do wypowiedzi Piotra Piotrowskiego, chciałbym przypomnieć, że w tamtej amerykańskiej debacie z końca lat 80. nie chodziło wyłącznie o wydawanie środków publicznych na sztukę postrzeganą przez niektóre środowiska jako antyspołeczna, godząca w akceptowany przez nie porządek, system wartości etc. Podobnie jak teraz w Polsce, był to spór ideologiczny i równie często jak kwestię podatków podnoszono kwestię granic wolności wypowiedzi. Jedna z najbardziej aktywnych stron tamtejszego sporu, Federacja Rodzin Amerykańskich, taki odpowiednik Ligi Polskich Rodzin, atakowała nie tylko instytucje i przedsięwzięcia wspierane ze środków publicznych, ale także najzupełniej prywatne media, oskarżając je o szerzenie pornografii, kulturowy permisywizm, anty-chrześcijańską propagandę – a więc zły, jej zdaniem, użytek z prawa do wolności słowa. To tak, tylko gwoli ścisłości. Tak naprawdę, bowiem, nie ma dla mnie większego znaczenia, czy nazwiemy to, co dzieje się w Polsce wojną kulturową czy ideologiczną. Ważne jest przede wszystkim precyzyjne określenie stron tego konfliktu, bo to nam dopiero pomoże wyjaśnić, o co w tym wszystkim chodzi – i czy tak na-

prawdę, jak chce Masza Potocka, zwyciężyliśmy, czy też może ponieśliśmy klęskę. Wyjaśni też kim są owi „my", którzy mieliby zwyciężyć albo przegrać. Otóż, moim zdaniem, strony tego konfliktu da się opisać w dwojaki sposób. Pierwszym sposobem będzie podział na tych, którzy uważają, że wolności wypowiedzi nie wolno ograniczać, oraz na tych, którzy sądzą, że pewne wartości, odczucia czy symbole powinny być prawnie chronione. Taki opis płaszczyzny konfliktu narzuca się od razu i jako najbardziej oczywisty. Mnie się jednak wydaje, że co najmniej równie istotny jest nieco głębiej umiejscowiony podział na tych, którzy rozumieją język sztuki współczesnej i na tych, którzy tego języka – niekoniecznie z własnej winy – nie rozumieją. Nie jest bowiem tak, że z ostrą reakcją spotykają się tylko te dzieła, które intencjonalnie wymierzone zostały w wartości czy symbole znajdujące się pod społeczną ochroną. Tak naprawdę wiele z tych dzieł, które ostatnimi laty stały się przedmiotem kontrowersji, swoją „kontrowersyjność" zawdzięcza wyłącznie błędnemu odczytaniu intencji swoich autorów. Ostatnim przykładem może być uznanie przez radnych z białostockiego LPR-u za anty-katolicką, pokazywanej w tamtejszym Arsenale, w istocie zupełnie „niewinnej" pracy Piotra Kurki. Kwestią najważniejszą jest zatem niezrozumienie. I jeśli mówiąc „my", myślimy o tych, dla których sztuka współczesna nie jest mową w niezrozumiałym języku, to tacy „my" ponieśliśmy klęskę. Nie potrafiliśmy bowiem przekonać drugiej strony nawet do tego, że język ten jest wart przyswojenia.

M.P.: Fakt, że sztuka jest atakowana, że występujemy przeciwko temu terroryzmowi artystycznemu, który dość powszechnie pojawia się z racji słabości przedmiotu artystycznego i z braku instytucji mogących obronić go przed agresją widza, nie oznacza wcale porażki. Mówiąc o przegranej, mam na myśli to, że nigdy już się nie zdarzy sytuacja, w której zostało uznane prawo do cenzury artystycznej, do ingerencji w galeriach, prawo do ograniczania swobody wypowiedzi artystycznej. Być może będą się zdarzały równie drastyczne ataki czy wypowiedzi, głupie akty urzędników czy prezydentów. Natomiast nigdy nie nastąpi taki moment, że będzie to uznane za zasadne, za część programu sterowania kulturą. Niewątpliwie będzie mnóstwo detalicznych potknięć. Sam fakt, że musimy brać pod uwagę marginalny problem ludzi, którzy tracąc religijność, próbują na siłę ją udowadniać, którzy swoją niechrześcijańską agresją zwracają się w stronę sztuki odczytywanej jako antykatolicka. Głupotą jest to, że musimy się tym zajmować, czyli czymś, co jest pewnym odpryskiem, brudem kulturowym, pozbawionym tak naprawdę znaczenia.

W takich sytuacjach czujemy się bezradni. Mimo że zdecydowana większość mediów czy opinii publicznej jest po naszej stronie, to jednak absolutnie się nie przekłada na obecny stan rzeczy. Okazuje się bowiem, że osoby umocowane w tej strukturze władzy poprzez

różne nieformalne zabiegi, przez swój upór łamania prawa są bardziej skuteczne. Może dlatego, że łatwiej jest działać negatywnie, łatwiej jest psuć niż tworzyć. Nawiązując do wypowiedzi Jarosława Suchana, chciałbym poprosić ojca Pawła Kozackiego o to, żeby spróbował zdefiniować, czym tak właściwie są uczucia religijne i czy powinny być chronione prawnie. To pytanie zaczęło mnie nurtować, odkąd zetknąłem się z takim właśnie oskarżeniem o naruszanie uczuć religijnych podczas wystawy w Białymstoku. Zacząłem się więc zastanawiać, jak można mierzyć skalę tych uczuć, należących przecież do sfery prywatnej. Czy rzeczywiście powinno to być regulowane przez prawo? Sądzę, że niepokojące jest to, że tak poważna instytucja jak Kościół oddaje głos w tej sprawie ludziom, którzy pracują właściwie na własną rękę, którzy mówią: *my reprezentujemy tych, którzy mają uczucia religijne, my reprezentujemy Kościół, my bronimy wiary*. A Kościół milczy i pozwala się na to, żeby te osoby bezkarnie na tym polu harcowały.

P.K.: Odnosząc się najpierw do modelu dwóch stron: tej, która gwarantuje pełną wolność wypowiedzi, i tej, która uważa, że powinny istnieć prawne sankcje regulujące wypowiedzi, powiedziałbym, że z jednej strony jestem za tym, żeby była wolność absolutna, ale z drugiej nie jestem przekonany, czy wypowiedzi rasistowskie, obrażające naród czy grupę ludzi mają spotykać się z absolutną neutralnością, mają być równie uprawnione jak każda inna wypowiedź.
Jeśli chodzi o definicję uczuć religijnych, nie potrafię wyznaczyć kryterium. Nie znam bowiem takiego emocjonalnego momentu, który określiłby, że powyżej pewnej temperatury są obrażane czyjeś uczucia. Z drugiej strony, dziwią mnie wypowiedzi artystów, którzy się dziwią, że kogoś obrazili. Dziesięć lat temu, w początkach procesu demokratyzacji, to zdziwienie było może uzasadnione: skoro mamy wolność wypowiedzi, to dlaczego ktoś zgłasza pretensje. Natomiast dzisiaj, jeśli ktoś tworzy sztukę zwaną krytyczną, której częścią przesłania jest sprowokować, wywołać ostrą reakcję widza, może nawet patologiczną, to nie powinien się dziwić, że wywołuje sprzeciw. Mam wrażenie, że jest to pewne założenie, iż artysta liczy się z takim odbiorem. Byłbym przeciwnikiem regulacji prawnych, określających, kiedy obrażane są uczucia religijne, a z drugiej strony, dałbym prawo ludziom, by mogli stwierdzić, że ich uczucia zostały zranione. Pewne dzieła sztuki mogą mi się nie podobać, mimo że znawcy uznają je za absolutnie wybitne i niepowtarzalne. Dla mnie, czyli dla kogoś, kto nie był szczególnie kształcony w tej dziedzinie, dzieło może być obraźliwe, uderzać w moją wrażliwość, budzić sprzeciw, i ja bym sobie rezerwował prawo do tego, by móc wyrazić swoje negatywne stanowisko i to niekoniecznie ze względu na obrażone uczucia, ale ze względu na wyznawane przeze mnie wartości.

Osobiście marzyłbym o takiej sytuacji, w której ta odpowiedź byłaby proporcjonalna. Amerykanie przed rządami Busha mieli taką doktrynę wojenną proporcjonalnej odpowiedzi, to znaczy, że jeśli gdzieś naruszono w jakiś sposób zdrowie i życie żołnierzy czy obywateli amerykańskich, to Stany Zjednoczone odpowiadały w podobnej skali. Tutaj nie ma tej równowagi, ponieważ w odpowiedzi na dzieło sztuki, manifestację czy wypowiedź przysyła się policję bądź prokuratora. Wydaje się, że właściwą reakcją byłby artykuł w prasie czy inna demonstracja na tej samej płaszczyźnie. Nie powinno się tych działań eskalować, dlatego że nie ma wówczas mowy o dialogu, o żadnej negocjacji. Stąd moje kolejne pytanie: Czy rzeczywiście w demokracji powinien być jakiś limit dla wolności słowa? Jak sobie poradzić z wypowiedziami godzącymi w podstawę demokracji, takimi jak rasistowskie, o których mówił ojciec Kozacki?

A.S.: Swego czasu w Stanach Zjednoczonych pewna organizacja nazistowska chciała przeprowadzić manifestację o charakterze antysemickim, na co miasto nie wyrażało aprobaty. I co ciekawe, po jej stronie stanęło żydowskie stowarzyszenie Anti-Defamation League zajmujące się kwestiami swobody wypowiedzi w dyskursie publicznym, uważając, że lepiej jest zezwolić na ekscesy antysemickie w przestrzeni publicznej, niż tłumić głos obywatela poprzez nakazy władzy. Wydaje mi się, że ten przykład, choć dosadny, obrazuje wyraźnie, jak silna, jak radykalna może być demokratyczna postawa, że pozwala największemu wrogowi wypowiedzieć się właśnie ze względu na naczelną wartość, którą jest prawo do wolności. Niestety polska rzeczywistość pokazała ostatnio, jak ta wartość została zanegowana w przypadku procesu karnego Doroty Nieznalskiej. Według mnie, drastyczne jest to, że państwo polskie oskarżyło obywatela w sprawie obrazy uczuć religijnych, która jest sprawą indywidualną obywatela. Rozumiałabym, gdyby rozprawa toczyła się między Robertem Strąkiem a Nieznalską, czyli byłaby przebiegała z powództwa cywilnego. Wydaje mi się szczególnie niepokojące to, że państwo polskie staje się stroną w tej dyskusji i jest dowodem głębokiego uwikłania struktur państwa w obecny w naszym kraju konflikt ideologiczny. Ze strony czysto prawnej, jak się ostatnio dowiedziałam, paragraf 196 kodeksu karnego, mówiący o ochronie uczuć religijnych, jest przepisem dość starym, z lat 20., czyli z czasów, gdy dopiero kształtowały się podstawy prawne naszego państwa po odzyskaniu niepodległości, i został wprowadzony do kodeksu karnego po to, by chronić mniejszości religijne przed religią dominującą. I paradoksalnie mamy tu właściwie do czynienia z sytuacją odwrotną, bo to przedstawiciele religii dominującej powołują się na to, że 90% Polaków deklaruje się jako katolicy i w imieniu tych 90% skazuje się Nieznalską, która nie miała prawa wypowiadać się w obrębie własnej kultury, w obrębie dyskursu, w jakim została wychowana.

P.P.: Proces Nieznalskiej to świadectwo najbardziej drastycznej cenzury w historii Trzeciej Rzeczpospolitej. W istocie państwo oskarżyło obywatela o to, że obraził uczucia religijne jakiejś grupy osób. To nie był proces cywilny, tylko proces karny, a więc działał w świetle autorytetu państwa i za pieniądze publiczne. Myślę, że nie chodzi tu tylko o wolność wypowiedzi artystycznej, ale przede wszystkim o wolność wypowiedzi każdego obywatela. Demokracja ze względu na swój status musi się zgodzić na to, że prawo do istnienia w przestrzeni publicznej mają wypowiedzi zarówno bardzo wysublimowane, niezwykle skomplikowane na wielu płaszczyznach, jak i najbardziej prymitywne, najbardziej ohydne itd. Demokracja ze względu na swój status musi szanować wolność wypowiedzi jako takiej, musi wyrażać aprobatę wobec swobody wypowiedzi każdego obywatela. Zacytuję tu Pasoliniego, który podczas procesów o bluźnierstwo występował przeciwko paragrafowi mówiącemu, że sztuka może korzystać z większych możliwości niż inne wypowiedzi, i twierdził, że każdy ma prawo wypowiadać się na scenie publicznej, obojętnie, czy jest wyrafinowanym artystą, czy żenującym prostakiem. I sądownictwo włoskie przyznawało mu rację. Kwestia granicy jest tu niezwykle ważna. Z teoretycznego punktu widzenia nie ma wolności, gdy nie ma zakreślonych granic. Pytanie o to, gdzie są te granice? Okazuje się, że one dają się uchwycić. Z jednej strony, można by powiedzieć, że każda wypowiedź ma prawo zaistnieć, z drugiej można zauważyć, że prawo europejskie reglamentuje te wypowiedzi, które prowokują przemoc fizyczną. Wkraczamy tu w kwestię dyskusyjną, biorąc chociażby pod uwagę przykład wspomnianej demonstracji nazistowskiej w Ameryce. Jeżeli bezpośrednim następstwem takiej rasistowskiej wypowiedzi będzie przemoc fizyczna, to wtedy powinna być ona poza granicami przyzwolenia. Wydaje mi się więc, że ta granica gdzieś jest, ale jeśli dane działanie (w tym wypowiedź) nie jest bezpośrednią przyczyną agresji fizycznej, to w imię tej wolności granica przyzwolenia powinna być maksymalnie przesuwana.

Natomiast przestrzegałbym przed naiwnością reprezentowaną przez Marię Annę Potocką i Jarosława Suchana. Przywołam tu anegdotkę z filmu „Jajo węża" Bergmana, w którym policjant, relacjonujący próbę zamachu dokonaną przez Hitlera i jego ludzi w Bawarii, mówi do aresztowanego protagonisty: ***Widzisz, demokracja niemiecka wygrała***. Naiwnością jest twierdzić, że historia raz na zawsze ukonstytuowała swoją strukturę. Wiemy z historii, że tak nie jest i niebezpieczeństwo zawłaszczania wolności zawsze istniało, istnieje i będzie istnieć. Pokusa wprowadzenia cenzury zawsze istniała, istnieje i będzie istnieć. Naiwnością jest sądzić, że jeśli ktoś zrozumie dzieło, nie będzie go prześladował, ponieważ w przypadkach, z którymi mamy do czynienia, nie chodzi o niezrozumienie, lecz o świadomą strategię polityczną, tym bardziej więc należy porzucić naiwność. W Związku Radzieckim w czasach komunistycznych zamykano z paragrafu o działalność pornograficzną ludzi, którzy nie mieli z nią nic wspólnego. Dzieła sztuki, wypowiedzi artystyczne były i są instru-

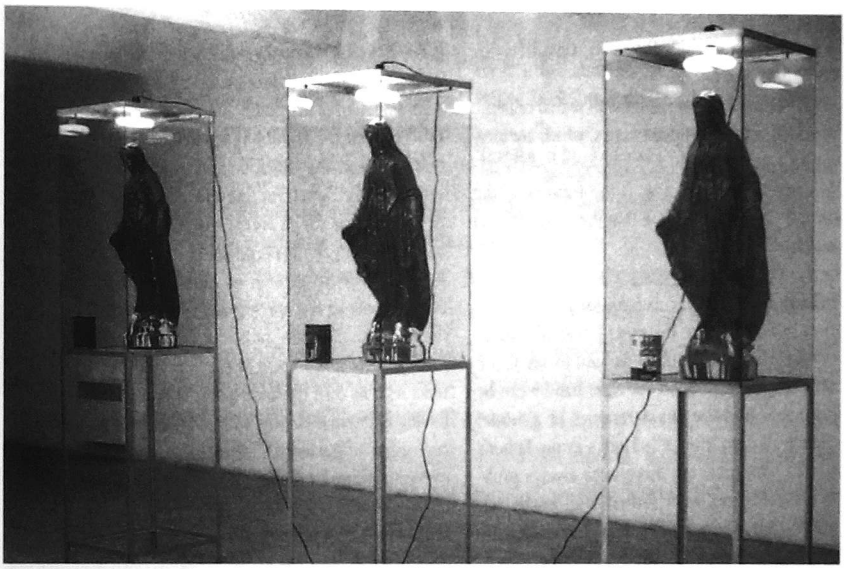
mentalizowane. Dotyczy to zarówno Nieznalskiej, jak i projektu Piotra Kurki. Czytałem, że kobieta, która zaatakowała pracę Piotra, tak naprawdę chciała ostrze swojego ataku wymierzyć w Nieznalską, ale zobaczyła inną pracę nadającą się do wykorzystania dla własnych, partykularnych politycznych celów. I w tym momencie na nic by się zdała perswazja dotycząca sensu tego projektu. Zgadzam się z tym, że krytyka w Polsce jest dość rachityczna i nie potrafi prowadzić debaty nad treścią i znaczeniem dzieła sztuki, ubolewam nad tym, ale zrozumienie jakiegoś dzieła, czy innego rodzaju wypowiedzi nie jest gwarancją ich ochrony. Przy czym prawo jest jednym problemem, drugim natomiast jest rama ideologiczna, w jakiej funkcjonuje społeczeństwo. Określa ona przyzwolenie społeczeństwa na sankcjonowanie praktyk represyjnych, na to, że wolność wypowiedzi nie jest wartością autonomiczną i bezwzględną, tylko może być podporządkowana pewnym nadrzędnym wartościom. Niestety w naszym kraju widzimy zgodę społeczeństwa na to, że pewne wartości powinny być chronione, a inne instrumentalizowane; dokładniej – wartości religijne powinny być chronione, a wartość wolności wypowiedzi podporządkowana tym pierwszym. W tym kontekście wyłania się konflikt wartości. Ja zaś uważam, że naczelną, autonomiczną, nie mogącą być instrumentalizowaną wartością jest właśnie wolność wypowiedzi; ona powinna być pierwotna, dominująca i bezwzględna, z wyłączeniem – jak powiedziałem powyżej – jedynie tych aktów dyskursywnych, które bezpośrednio prowadzą do przemocy fizycznej.

M.P.: Nadal podtrzymuję swoje przekonanie, że w tej konfiguracji polityczno-społecznej, jaka w Polsce panuje, nie istnieje możliwość ustanowienia cenzury. Natomiast wydaje mi się, że ważniejszym problemem jest to, co rozumiemy pod pojęciem wolności wypowiedzi, która w swojej woli jest niezwykle zawężona. Wszystkie te wypowiedzi intelektualne, artystyczne nie próbują zaistnieć wszędzie, lecz wyznaczają sobie tereny, na których się pojawiają. Tymczasem wpuszczając jakieś radykalne diabelstwo myśli, można sobie wyobrazić takie wielkie ingerencje, drastyczne dopominanie się o wolność. Na przykład artyści nie próbują rozszerzać wolności swojej wypowiedzi poprzez wystąpienia w kościołach. Swego czasu głosiłam taki pogląd, który oczywiście z założenia był prowokacją, że skoro osoba urażona przychodzi do galerii i niszczy czy ściąga dzieło, to ja w ramach odwetu wchodzę do kościoła i niszczę przedmiot naruszający moje uczucia estetyczne bądź religijne. W rzeczywistości tylko jedna strona w ten sposób postępuje. Tymczasem wolność słowa jest bardzo rozłożona. Każdy z nas dysponuje pewnym zasobem wrażliwości: jedni są uczuleni na wulgarność, akty agresji, drudzy na pewien rodzaj krytycyzmu społecznego, politycznego, religijnego, inni na przykład doznają wstrząsu na widok penisa. Jeśli nie pójdziesz do galerii, twoja wrażliwość nie zostanie naruszona, co wskazuje na rodzaj pewnej demokracji. Nie jest więc tak, że nigdy nie wiemy, kiedy ta wrażliwość zostanie zraniona.

J.S.: Mimo ostrzeżenia Piotra Piotrowskiego, będę się upierał, że gdyby znajomość języków, jakimi posługuje się sztuka współczesna, była bardziej powszechna, uniknęlibyśmy wielu nieporozumień i konfliktów, a przynajmniej zostałoby utrudnione instrumentalizowanie takich dzieł, jak ta Piotra Kurki czy Doroty Nieznalskiej. Ideologiczna czy polityczna manipulacja nimi byłaby z pewnością trudniejsza, gdyby adresat takiej manipulacji był wyposażony w swój własny klucz do rozumienia sztuki. Oczywiście, pojawiałyby się też działania artystyczne, które świadomie godzą w czyjeś uczucia czy ważne dla kogoś symbole, ale można przypuszczać, że reakcja na nie byłaby wówczas, jak chciałby Marek Wasilewski, reakcją proporcjonalną. Problemem nie jest bowiem to, że niektórzy protestują przeciwko działaniom, które odbierają jako symboliczny atak na wyznawane przez siebie wartości, ale to, że zwalczając je, sięgają po środki pochodzące z zupełnie innego porządku. Znamienne, że niemal nie zdarza się to w reakcji na równie kontrowersyjne zjawiska w literaturze czy teatrze. Być może bierze się to stąd, że sztukę współczesną postrzega się jako niezbyt poważną, cokolwiek podejrzaną rozrywkę, która nie ma prawa dotykać świętości (religijnych, narodowych itp.) w sposób inny niż ten, jaki usankcjonowały „poważne" dyscypliny: filozofia, teologia, historia czy literacki kanon. Niezależnie od tego, co w istocie byłoby powodem dotknięcia owych świętości, samo ich pojawienie się w kontekście sztuki współczesnej zostaje uznane za naruszenie swego rodzaju „decorum", za pozbawioną głębokiego uzasadnienia profanację. A dzieje się tak, ponieważ z braku znajomości języka tej sztuki odczytuje się ją w sposób jak najbardziej dosłowny. Efekt jest zaś taki, jak przy literalnym odczytaniu „L.H.O.O.Q" Duchampa – zamiast złożonej intelektualnej wypowiedzi, widzi się tylko prostacki, niestosowny wygłup.

Co do wypowiedzi Maszy Potockiej, natomiast, to nie zgadzam się z zawartą w niej sugestią, że wolność artystycznej ekspresji realizuje się w specjalnie do tego celu wyznaczonej przestrzeni – galerii – i że w związku z tym nic innym do tego. Ten sposób argumentacji często zresztą pojawia się w obronie „kontrowersyjnych" manifestacji artystycznych. Moim zdaniem, jest on odzwierciedleniem modernistycznych jeszcze wyobrażeń na temat galerii jako miejsca o szczególnym statusie, uprzywilejowanego, w pewien sposób „wywyższonego", miejsca, w którym prawa obowiązujące wszędzie gdzie indziej mogą ulec zawieszeniu. Uważam, że taki koncept nie jest fortunny, ponieważ rozbraja prace, które w sposób świadomie krytyczny odnoszą się do rzeczywistości społecznej. Prace te powstają przecież po to, by istnieć i działać w szerokiej przestrzeni publicznej, tak więc ograniczanie zasięgu ich oddziaływania do galerii pozbawia je większego znaczenia.

A.S.: Szukałabym źródeł problemu w nikłej znajomości języka sztuki i nieprzygotowania przeciętnego widza do kontaktu z dziełem artystycznym. Mniej więcej dziesięć, jedenaście lat temu rozpoczęła się debata na temat tak zwanej moralności sztu-



Robert Rumas: *Holly Mother*, 1994. **Fot. K. Izdebski**; *Termofory* (fragment), Gdańsk 1994.

ki, wywołana pracą Katarzyny Kozyry „Piramida zwierząt" (1993) oraz „Emblematami" i „Katabasis" Grzegorza Klamana (1993). To był początek podnoszenia tych kwestii i ideologizowania sztuki współczesnej w Polsce, w którym istotną rolę odegrali ówcześni wiodący, opiniotwórczy publicyści „Gazety Wyborczej", „Res Publiki" i „Znaku". Szczególnymi osiągnięciami na tym polu wykazał się Andrzej Osęka. Ich zdaniem sztuka ta jest całkowicie pozbawiona wartości, nigdy też nie zadali sobie trudu uczciwej analizy tych dzieł. I przez takie właśnie osądy wypływające z kręgów intelektualnych każdy dzisiaj czuje się uprawniony do publicznego zabierania głosu na temat sztuki, przykładając doń wyłącznie kategorie etyczne lub z poziomu powierzchownego estetyzowania. To ogromne zaniedbanie z naszej strony, ze strony artystów, intelektualistów, rektorów, kuratorów, że w niedostatecznym stopniu komunikowaliśmy coś, broniliśmy czegoś, na co być może jest już za późno. To, że „Gazeta Wyborcza" uznała kilka miesięcy temu, że obracała się w złym towarzystwie i należy zmienić poglądy, i tak wiele nie zmienia. Myślę więc, że dopóki w Polsce nie będzie kompetentnej krytyki artystycznej i świadomości tego, jakie skutki niesie słowo drukowane, dopóty nie będziemy w stanie ochronić swoich pozycji artystycznych czy intelektualnych. Nawet z poziomu swobód obywatelskich. Dobrym przykładem jest tu sprawa Doroty Nieznalskiej. W lawinie listów w jej obronie znalazł się list napisany przez Władysława Frasyniuka, opublikowany w kilku gazetach, w których wzywał twórców Solidarności, w tym Lecha Wałęsę, do tego, aby jako ludzie o ogromnym autorytecie moralnym w Polsce ujęli się za artystką ze względu na wolność, będącą naczelną zasadą, o którą walczyła Solidarność. Lech Wałęsa w odpowiedzi stwierdził, że Nieznalska powinna dostać znacznie większy wyrok i że w ogóle nie rozumie Frasyniuka. Stąd wynika, że nie jest istotna wolność dla każdego, ale określona rama wolności, która została nad naszymi głowami ustalona. I na naszych oczach dokonał się demontaż mitu wolności, której Polska była niegdyś walecznym symbolem.

P.K.: Chciałbym podzielić się z kilkoma refleksjami, jakie nasunęły mi się podczas słuchania innych wypowiedzi. Pierwsza to kwestia niezrozumienia języka sztuki współczesnej ze strony społeczeństwa. Zakładam w tym momencie kategorię zdrowego rozsądku. Gdybym wypowiadał się na swoim polu: głosił kazanie wysoce teologicznym językiem w parafii wiejskiej, to ludzie opuściliby kościół bądź nie przyszliby na kolejną mszę. Idea uczenia ludzi języka sztuki jest pewną utopią, która nie zostanie nigdy zrealizowana, podobnie jak to, że większość wierzących zrozumie wysublimowany język teologiczny.

Druga uwaga dotyczy wolności. Solidarność walczyła o wolność, ale jej drugim hasłem była walka o prawdę, walka przeciwko zakłamaniu komunistycznemu, które zniekształcało rzeczywistość, pokazywało ją w krzywym zwierciadle. Te dwie wartości – wolność i prawda są równoległe. Wolność sama w sobie będzie prowadzić do

anarchii, z której nic dobrego nie wyniknie, sama zaś prawda bez wolności będzie prowadzić do totalitaryzmu zaprzeczającego indywidualności. W moim widzeniu świata te dwie wartości wzajemnie się równoważą, żadna z nich pojmowana oddzielnie nie zmierza do niczego dobrego. Jeśli więc mówimy o wolności wypowiedzi artystycznej, to ja bym się upominał o wartość prawdy. I skoro rozważamy kwestię wolności absolutnej, to także powinniśmy zastanowić się nad prawdą absolutną.

P.P.: Różnica między prawdą a wolnością polega na tym, że ta pierwsza jest wartością semantyczną czy ideologiczną, jest pewną treścią, druga zaś jest pewną ramą, formą, w której się poruszamy i w której pojawia się problem prawa. Wydaje mi się, że problem leży w tym, że Solidarność, której byłem aktywnym członkiem, walczyła o wolność w kategoriach niepodległości. Patrząc na historię myśli polskiej, można zauważyć słabo ukształtowaną tradycję myślenia o wolności w kategoriach indywidualnych. Natomiast bardzo mocna jest tradycja myślenia w kategoriach wolności zbiorowości, między innymi niepodległości, którą kultywowała Solidarność i elity inteligenckie. I w efekcie wolność jednostki jest instrumentalizowana wobec ogółu, a wolność ogółu oznacza przede wszystkim zgodę na dominację pewnych wartości ideologicznych.

P.K.: W takim rozumieniu wolność jest pustką, a dla mnie pustka nie jest wartością samą w sobie. Jest miejscem, w którym może zaistnieć dane dzieło sztuki, ale póki nie zaistnieje, jest dosyć nijaka. Uważam, że ważna jest jedność formy i treści, ich równowartość.

J.S.: Wszyscy pamiętamy słynną pracę Roberta Rumasa „Termofory" zrealizowaną na jednej z głównych ulic Gdańska: leżące na bruku gipsowe figurki Matki Boskiej i Jezusa przykryte dużymi foliowymi worami wypełnionymi wodą. Pamiętamy też, że praca ta spotkała się z gwałtowną reakcją tłumu, który wyciągnął przygniecione figury i zaniósł je do pobliskiego kościoła z zamiarem poświęcenia i zmycia tym samym hańby profanacji. Zaskoczonemu tą reakcją tłumu artyście Ewa Mikina tak odpowiedziała w opublikowanym w „Magazynie Sztuki" tekście: ***To, co w potocznej świadomości utożsamiane jest ze sztuką „nowoczesną", budzi agresję, resentymenty, wrogość, wobec których artysta staje zdziwiony, nie próbując zastanowić się nad przyczynami podobnych reakcji, ani uświadomić sobie, że elitaryzm, ostre zróżnicowanie doświadczenia na potoczne i wysokie, muzealność i galeryjność tego ostatniego, wpisane są na dobre i złe w historię kultury XX wieku.*** [...] ***Tłum reaguje idiosynkrazjami przeciwko „wtajemniczonym", odpowiada przemocą, podejrzewając, że także dzieło może być i bywa formą przemocy, autorytatywnym narzucaniem nie dających się odczytać znaków; inną formą władzy, wymuszaniem obcowania z czymś, co doświadczeniu jest obce***. Prace Rumasa, Nieznalskiej czy Kurki są ata-

kowane nie tylko dlatego, że w sposób nie usankcjonowany normą obchodzą się z uświęconymi wizerunkami, ale również dlatego, że są utożsamiane ze sztuką współczesną, a więc czymś, co społeczeństwo nasze obdarza z założenia głęboką nieufnością – jako „obcą" mowę. I oczywiście, należy się domagać uznania prawa artysty do swobody wypowiadania się – nawet jeśli jego mowa pozostaje dla niektórych niezrozumiała – w ten sposób uzyskamy przynajmniej to, że artyści nie będą ciągani po sądach, wystawy nie będą zamykane, a dzieła niszczone. Ale naszym celem powinno być również wyjaśnianie, o co w tej sztuce chodzi, aby publiczność nie traktowała jej właśnie jako jednej z form przemocy.

Dlaczego w Polsce nie wierzy się w krytyka sztuki i dlaczego intelektualiści w swojej zdecydowanej przewadze sztuk wizualnych nie cenią?

M.P.: Pytałam wiele osób z kręgów intelektualnych, dlaczego nie interesują się sztuką nowoczesną? Wydaje mi się, że sztuka ta z punktu widzenia ludzi zajmujących się filozofią, literaturą czy muzyką, jest postrzegana jako dość prostacka, jako coś bardzo uproszczonego, co w pewnym stopniu intelektualnie, estetycznie i wizualnie narusza poczucie wyrafinowania, do którego są przyzwyczajeni. A właśnie przekroczenie magicznej bariery, do którego potrzebny jest wysiłek, pozwala odczuć to, co kryje się za tą prostotą, za tym często podważaniem smaku estetycznego. Bo nie o to chodzi, żeby sztuka estetyczna podobała się fachowo, podobnie jak Mozart czy sztuka klasyczna. Dla ludzi związanych ze sztuką ona jest tak samo trudna do przejścia pod względem językowym, estetycznym czy kompozycyjnym i powoduje podobny opór. Tyle tylko, że my wiemy o tym, iż opłaca się tę poprzeczkę pokonać. Istnieje pewien rodzaj prawdziwego wyrafinowania, do którego dochodzi się poprzez przyłożenie pewnych urządzeń interpretacyjnych, pewnej wizji, pewnego wczucia. I tego właśnie specjaliści z innych dziedzin, prawdopodobnie nie tylko z powodu braku czasu, ale z braku innego przesterowania wnikliwości, nie są w stanie wykonać. Czekają na to, aż coś będzie arcydziełem, aż będzie można czemuś automatycznie zaufać.

P.P.: Około 1855 roku Julian Klaczko napisał, że Polacy nie nadają się do sztuk wizualnych, mają natomiast predyspozycje do tworzenia literatury, szczególnie poezji. Autor uzasadniał więc znacznie wyższą pozycją, jaką w polskiej kulturze zajmuje literatura wobec sztuki. Przede wszystkim z powodów historycznych obraz był mniej ceniony niż słowo, w słowie zapisane były inne wartości niż w obrazie. Choć obrazy, zwłaszcza pod koniec XIX wieku, próbowały dołączyć się do tego, co mówiło słowo, nie przełamało to jednak tradycyjnej hierarchii. Zgadzam się z opinią, że odpowiedzialność za ten stan rzeczy, wciąż występujący w naszym kraju, ponoszą

w dużym stopniu elity inteligenckie wyłaniające się z pewnego procesu historycznego i pewnego systemu edukacyjnego. W szkołach nauczanie rozumienia sztuk wizualnych jest pomijane; uczy się wyłącznie rozumienia poezji, literatury. W związku z tym uchodzi wśród tej inteligencji postawa nonszalancji wobec sztuk wizualnych, czego nie spotyka się we Włoszech, w Niemczech czy we Francji. Na przykład redaktor największego dziennika w Polsce uważa, że najwybitniejszym artystą jest Duda-Gracz i publicznie manifestuje swój niezbyt wyrafinowany gust estetyczny. Oczywiście ma on do tego prawo, ale nie wyobrażam sobie, żeby redaktor największej gazety niemieckiej sympatyzował z taką sztuką i publicznie się z tym obnosił. Podobnie nie wyobrażam sobie, żeby prezydent jakiegokolwiek kraju europejskiego ujawniał niezbyt wysublimowane upodobania estetyczne, tak jak dzieje się to w przypadku naszego prezydenta. Przyczyna leży w hierarchii polskiej kultury upowszechnianej przez edukację, środowisko opiniotwórcze, redaktorów czasopism i gazet. Głębszym źródłem jest historia średniowiecza, w którym sztuka wizualna była uznawana za ***biblia pauperum***, przeznaczona dla ludzi nie umiejących czytać. Słowo było znakiem wyższego wykształcenia, wyższego statusu społecznego. Obraz, jako „łatwiejszy" do zrozumienia przez lud, nie był ceniony. Ale od tego czasu sztuki wizualne się rozwinęły (wówczas zresztą też sytuacja nie była taka prosta) i stały się trudną i złożoną lekturą, której odbiór jest poważnym problemem przy braku edukacji. Nie jest więc tak, że status ***biblia pauperum*** zostaje utrzymany. Do zrozumienia wyrafinowanego dzieła artystycznego, podobnie jak wyrafinowanego tekstu teologicznego czy filozofii Heideggera, potrzebna jest wiedza.

A.S.: W czasie studiów bywałam niekiedy na konwersatoriach prof. Marii Janion, będącej niekwestionowanym autorytetem w kręgach literackich, na których odbywały się psychodramy, artyści, poeci wygłaszali swoje utwory, opowiadali sny, pokazywano też sporo sztuki. I plon tego, co się tam działo, został zebrany w słynnej serii książek „Transgresje", w których warto przyjrzeć się relacji między tekstem a obrazem. Jest to dobry przykład na to, jak postrzegana jest sztuka wizualna w polskiej myśli intelektualnej. Osobno należałoby też rozważyć jakość tego, co weszło dzięki autorytetowi historyczno-literackiemu do kanonu artystycznej edukacji współczesnego polskiego humanisty. Obraz jest zawsze podrzędny wobec tekstu, co jest głęboko wpisane w naszą edukację. Wystarczy przypomnieć sobie sposób, w jaki sztuka się pojawia w podręcznikach do języka polskiego czy historii. To nie jest kontekstualizacja sztuki, lecz używanie jej do zilustrowania pewnych tez i informacji, a także zalew ilustracyjnego kiczu. Od wielu pokoleń społeczeństwo otrzymuje taką edukację i to jest częściowa przyczyna niskiego statusu artysty w porównaniu do statusu przedstawicieli innych środowisk artystycznych, takich jak muzycy czy aktorzy. Na to, że artysta nie jest traktowany jako pełnoprawny uczestnik dyskursu publicznego, ani autorytet, ani obywatel, ani podatnik, ani wyborca, nakładają się uwarunkowania zarówno hi-

storyczne, jak i bieżące. Z jakichś powodów artyści i przedstawiciele innych zawodów związanych ze sztuką, tacy jak krytycy, kuratorzy, nie wytworzyli żadnych form funkcjonowania publicznego, które wzmacniałyby prestiż zawodowy i czyniły głos ludzi zajmujących się sztuką pełnoprawnym w dyskursie publicznym. Bardzo rzadko artyści są proszeni o zajęcie stanowiska w ważnych kwestiach publicznych – w przeciwieństwie do pisarzy, uznawanych od wielu generacji za intelektualny autorytet.

Pamiętam, jak kiedyś Jarosław Suchan przeprowadził wykład, w którym próbował odpowiedzieć na pytanie, dlaczego intelektualiści nie lubią sztuki współczesnej. Czy mógłbyś się odnieść do tego, co zostało tu powiedziane?

J.S.: W znacznej mierze zgadzam się z tym, co powiedzieli tutaj Aneta Szyłak i Piotr Piotrowski. Pamiętam, że jako uczeń klasy o profilu humanistycznym w jednym z krakowskich liceów, nie miałem żadnych zajęć z historii sztuki czy, jak to się wtedy nazywało, „wychowania plastycznego". Myślę, że był to bardzo czytelny sygnał, wskazujący, że w Polsce można być inteligentem, humanistą i wiedza na temat sztuk wizualnych nie jest do tego wcale potrzebna. Na przykład brak elementarnej znajomości literatury inteligenta czy intelektualistę w zasadzie dyskwalifikuje, natomiast z niewiedzą i biorącym się z niej pogardliwym stosunkiem do sztuki współczesnej można się wręcz obnosić. Kiedyś w Instytucie Polskim w Paryżu organizowałem wystawę krakowskich artystów i tak się złożyło, że na jej otwarcie przybył prezydent Krakowa. W trakcie wernisażu zagadał się z kolegą i wdepnął w jedną z prac, instalację zbudowaną z misternie poukładanych drobnych kamieni. To, że ją całkowicie zniszczył, absolutnie go nie zmieszało, przeciwnie, uznał całe to wydarzenie za dobry dowcip, podobnie zresztą jak cała jego świta. Jestem głęboko przekonany, że prezydent nie zdobyłby się na równie nonszalanckie i lekceważące zachowanie w sytuacji, gdyby podobną gafę popełnił podczas jakiejś imprezy teatralnej, literackiej czy muzycznej. Skąd się bierze ta różnica?

Przede wszystkim, nie wierzę w to, co mówił profesor Klaczko, że Polacy niemal genetycznie pozbawieni są szczególnych inklinacji do sztuk wizualnych. Przyczyny braku zainteresowania sztuką w Polsce są bardzo złożone i niektóre z nich tkwią korzeniami głęboko w naszej historii – ale jestem przekonany, że da się je dość precyzyjnie zdefiniować. Pod tym kątem warto na przykład przyjrzeć się edukacji intelektualnej osób, które obecnie mają olbrzymi wpływ na kształtowanie opinii publicznej, zwłaszcza inteligenckiej. Mam tu na myśli redaktorów takich pism, jak „Gazeta Wyborcza", „Tygodnik Powszechny", „Res Publica" czy niektóre inne periodyki kulturalne. Otóż myślenie tych ludzi o sztuce zostało uformowane pod wpływem tego, co w paryskiej „Kulturze" czy „Zeszytach Literackich" pisywali na ten temat autorzy w rodzaju Herlinga-Grudzińskiego, Czapskiego czy Jeleńskiego. A dla nich sztuka tak

naprawdę kończyła się gdzieś na poziomie postkoloryzmu, ekspresyjnych deformacji, czy też „unowocześnionej" figuracji. Bohaterami ich tekstów byli więc artyści w rodzaju Giorgio Morandiego, Balthusa, Leonor Fini czy Lucjana Freuda. Przy czym – na co zwrócił uwagę Wojciech Kozłowski w swojej polemice z felietonistą „Tygodnika Powszechnego", znanym poetą Jackiem Podsiadłą – istotne było nie tylko to, o kim pisano, ale także to, w jaki sposób pisano. Na co kładziono nacisk. A nacisk kładziono na eksponowanie ekspresyjnych wartości sztuki, na to, że jest ona wyrazem wewnętrznych przeżyć artysty, bardziej wytworem intuicji i natchnienia niż pracy intelektualnej. I ten, postromantyczny jeszcze model myślenia widać bardzo często w artykułach publikowanych na łamach „Wyborczej" czy „Tygodnika". Polski inteligent, czerpiący z tych źródeł kulturowe wzorce, przejmuje również ową anachroniczną wizję sztuki, nic więc dziwnego, że ma kłopoty w komunikowaniu się z jej współczesnymi przejawami.

Chciałbym teraz przeczytać tekst pt. „Manifest rozgoryczonego artysty" Mirosława Bałki, który z przyczyn zdrowotnych nie mógł uczestniczyć w dyskusji. *Krew się leje, księżyc patrzy jak zdejmują, wojna kulturowa toczy się od zawsze i napędza. Ale czy taka ilość dołków po wybuchach nie utrudnia poruszania się? Solidarność artystów ze względu na rozbieżność interesów i postaw ma charakter bardzo doraźny i jest bardzo pozorna, ale nie ma w tym nic dziwnego. Czasami muszę bronić i bronię dzieła kiepskiego, na przykład penis na krzyżu. Za jakie grzechy? Jak już prowokować, to prowokować do końca, a nie na pół gwizdka.*

Głos z publiczności I: Czy nieograniczona wolność prowadzi do anarchii w sztuce? Współczesne oburzające absurdy, jak chociażby z Dorotą Nieznalską, wynikają z braku jakichkolwiek kanonów uznawanych za system wartości w sztuce. Skoro prezydent Poznania mówi po koncercie: ***ten nowy artysta jest dość egzotyczny*** – to nie można oczekiwać od prostych, niewykształconych ludzi zrozumienia zmian następujących w sztuce. Jeśli chodzi o Dorotę Nieznalską, to artystka musiała mieć świadomość, że jej praca jest w pewnym sensie prowokacją, musiała się więc liczyć z konsekwencjami w przestrzeni społecznej.

P.P.: Całe szczęście, że nie ma kanonu. Kanon, według mnie, jest pewnym systemem ograniczającym, tworzącym zawężoną przestrzeń. Dobrze, że nie ma kanonu w sztuce, dobrze, że jest wielość propozycji, że istnieje pewien pluralizm. Czy to prowadzi do anarchii? Życzyłbym sobie, żeby prowadziło, ponieważ w anarchii jest siła kreatywna, anarchia jest wartością pozytywną, z niej wyłaniają się dobre wartości, które w zamkniętym kanonie więdną – i z tym sympatyzuję. Natomiast

prokuratorzy, sędziowie, prezydenci i inni urzędnicy pilnują, żeby do tego nie doszło – i przeciwko temu występuję. Jeśli zaś chodzi o prowokację w sztuce, to artysta ma prawo, a wręcz obowiązek prowokować, ponieważ funkcją sztuki jest uczenie innego myślenia, otwieranie innego sposobu patrzenia na rzeczywistość. Właśnie przy tych prowokacyjnych, gwałtownych, przejaskrawionych wypowiedziach artystycznych, które nami wstrząsają, możemy spojrzeć inaczej na świat, możemy zacząć myśleć o nim inaczej. I jeśli taka strategia prowadzi do intelektualnego wzbogacenia umysłowości społeczeństwa, to należy ułatwiać życie artystom, twórcom, intelektualistom, a nie utrudniać im rozwijania twórczego potencjału.

Głos z publiczności II: Czy możliwy jest dialog między artystami a społeczeństwem? Jak można rozwiązać problem prowokacji artystycznej? Czy odbiorcę trzeba odpowiednio przygotować?

M.P.: Zdarzają się wystąpienia artystów w przestrzeń publiczną i można to potraktować jako początek dialogu, jako początek nawiązania porozumienia między twórcą a odbiorcą. Ale sztuka traci w tym momencie swój specjalny poziom czy status społeczny. Natomiast myśląc kategoriami bardziej tradycyjnymi, to poszukiwanie kontaktu z odbiorcą nie jest żadnym zadaniem ani potrzebą artysty. Bzdurą jest, gdy artysta świadomie w ten sposób postępuje, bo w moim przekonaniu nie jest on w ogóle przeznaczony do tego, żeby wiedzieć, czego inni oczekują. Prowokacja czy próba nawiązania dialogu w pewnym sensie niszczy sztukę. Artysta nie może sterować dziełem, bo to odbiorca szuka sztuki, a nie sztuka odbiorcy.

P.P.: W strategicznej perspektywie tylko zmiana systemu edukacji, wprowadzenie przedmiotów takich jak historia sztuki do szkół podstawowych, gimnazjalnych, licealnych, prowadzonych przez fachowców między innymi historyków sztuki i absolwentów wydziałów edukacji artystycznej, jest jedynym rozwiązaniem. Młodzi ludzie wiedzieliby wówczas, że krytyka sztuki nie sprowadza się do kwiatka w butonierce, ale jest istotnym elementem wykształcenia. Nie zdarzyłaby się więc taka sytuacja, jak w przypadku Jarosława Suchana, który uczęszczał do klasy humanistycznej, gdzie nie było miejsca na wiedzę z zakresu sztuki.

A.S.: Osobiście interesuje mnie sztuka, która szuka odbiorcy, co nie oznacza wcale, że artysta ma być niezrozumiany. Sztuka podejmująca tematy społeczne, dążąca do bezpośredniego kontaktu z widzem uratowała więź ze społeczeństwem. Przy czym, moim zdaniem, artysta jest przede wszystkim tym, który tworzy kontekst spotkania, a co jest treścią tego spotkania, to sprawa nie do końca tylko od artysty zależna. Czasami też ryzyko, które artysta podejmuje jest tak duże, że wiąże się z odrzuceniem.

P.P.: Artysta nie powinien schlebiać odbiorcy, podporządkowywać się jego oczekiwaniom, lecz prowokować, otwierać umysł i wzrok. Natomiast powtarzanie, że artysta nie interesuje się odbiorem publicznym, wskazuje na modernistyczny model artysty żyjącego na strychu, który przyczynił się do niskiej pozycji sztuki we współczesnej hierarchii społecznej, przynajmniej w Polsce. Nie wierzę, że ci artyści żyjący na strychu ignorowali odbiór własnej twórczości. Przecież artysta, prowokując, zakłada pewną reakcję ze strony społeczeństwa.

Głos z publiczności III: Ta dyskusja zeszła na taki tor, czy sztuka nowoczesna jest rozumiana, czy społeczeństwo jest przygotowane do jej odbioru. A przecież ten problem występował od zawsze. Na przykład w latach 20. XX wieku ludzie nie rozumieli kubizmu, a dzisiaj nie rozumieją Arakiego. Tymczasem kluczową kwestią jest polskie prawo, w którym istnieje konkretny zapis, mówiący, że nie wolno obrażać wartości chrześcijańskich, czyli wartości pewnej ideologii. Czym innym jest prawo wypowiadania się na temat, czy dane dzieło narusza pewne uczucia, a czym innym jest wkraczanie do galerii pod ochroną prawa i usankcjonowane prawnie zdejmowanie prac znajdujących się na wystawie. Powinno się więc walczyć z zapisem prawnym, a nie zastanawiać się nad problemem rozumienia sztuki i artysty przez społeczeństwo.

A.S.: Dokładna treść tego przepisu brzmi tak: ***Kto znieważa przedmiot kultu religijnego, podlega karze pozbawienia wolności do dwóch lat***, i nie dotyczy tylko ochrony chrześcijaństwa, ale także przedstawicieli innych wyznań przed ewentualnymi naruszeniami ze strony dominującego dyskursu. Przy okazji apelacji w sprawie Doroty Nieznalskiej mamy taki pomysł, żeby wprowadzić do polskich przepisów tak zwany kontratyp związany obecnie z badaniami naukowymi, dzięki któremu działania mogące kolidować z niektórymi przepisami prawa mogłyby zostać dopuszczone ze względu na szczególny charakter dziedziny. To byłoby zgodne z przepisami prawa międzynarodowego. Trybunał w Strasburgu bowiem stwierdza, że sztuka jest na tyle specyficznym obszarem, iż pewne przekroczenia w jej obrębie, nawet mogące wywoływać obrazę uczuć narodowych bądź religijnych, z natury rzeczy nie mogą być regulowane prawnie, podobnie jak niektóre badania naukowe. Nie ulega wątpliwości, że należy zmieniać przepisy prawa, ale w sposób konstruktywny, by nie naruszać praw innych do istnienia w tej samej przestrzeni społecznej.

Głos z publiczności III: Denerwuje mnie taka opcja artystów polegająca na tłumaczeniu się z własnych prac. Na przykład pani z Ligi Polskich Rodzin dziwi się, że pani Szewczyk mówi jej, iż praca nie przedstawia budy psa, tylko taki budynek z okrągłym wejściem. A jak może być budynek z okrągłym wejściem? Tylko buda dla psa. Kobieta przy całej swojej głupocie ma rację. Zamiast powiedzieć jej wprost:

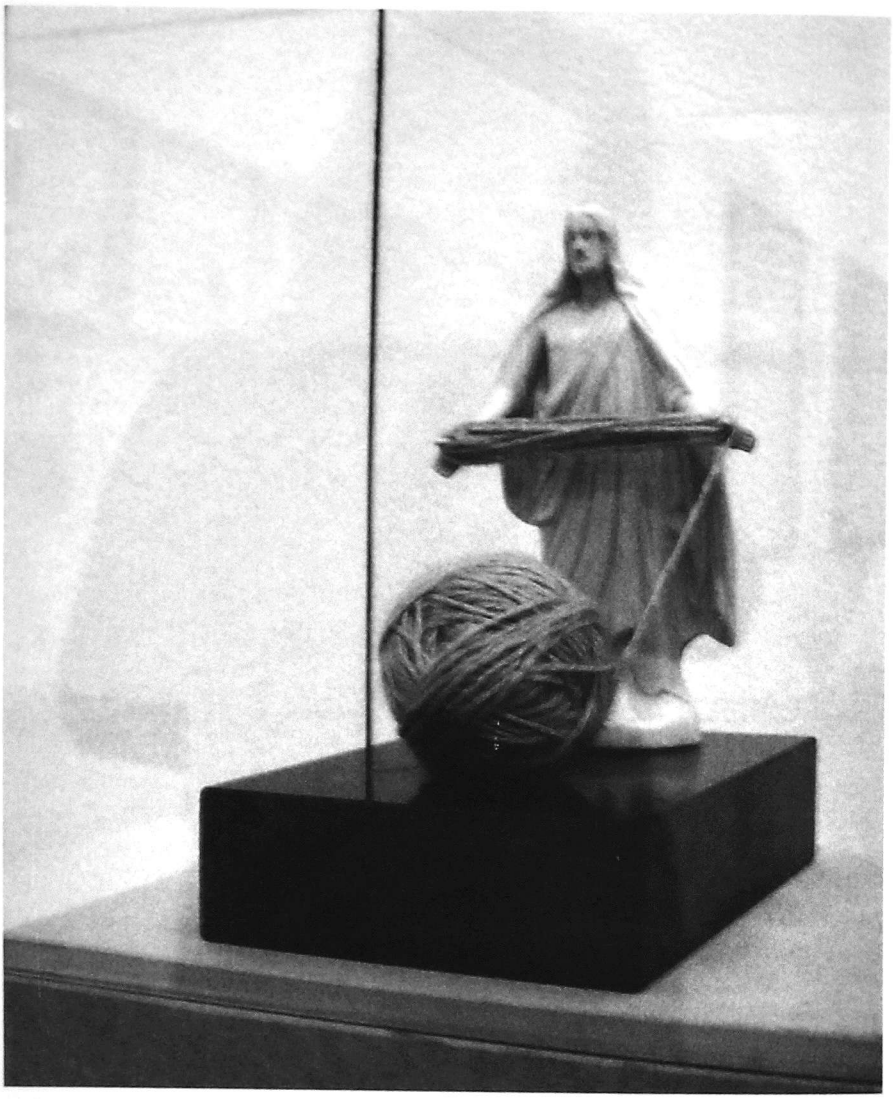
Tak, to jest buda psa. Jeśli jest to papież przygnieciony meteorytem, trzeba powiedzieć: ***Tak, to jest papież, a nie jego brat***. Dzieło Piotra Kurki zostało usunięte z wystawy przez kogoś, kto uznał je za obsceniczne. Dominikanie zaczęli bronić tej pracy, a ksiądz Rydzyk najchętniej by się rozprawił z autorem osobiście. Mimo że Kościół jest jedną organizacją, ma w tym wszystkim niejasne stanowisko. A my pozostajemy bezradni, zamiast mówić ostro i konkretnie: ***Tak, moja praca może obrazić czyjeś uczucia religijne, ale nie macie prawa jej atakować***.

P.P.: To jest właściwa odpowiedź na sytuację polityczną, jaka się w naszym kraju wytworzyła. Metody działania w obronie wolności wypowiedzi powinny być metodami politycznymi. Jeśli jest strona atakująca wartości takie jak wolność, to należy przyjąć analogiczną strategię. Dlatego zarówno ta kobieta, która zdjęła pracę Piotra Kurki w Białymstoku, jak i prezydent powinni być pozwani do sądu za pogwałcenie konstytucyjnej swobody wypowiedzi. Słabość nasza polega na tym, że nie potrafimy tego zrobić. Nie zgadzam się z tym, że należałoby usankcjonować takie prawo, w którym sztuka funkcjonowałaby jak nisza, czyli w ten sposób, że pojęcie artystyczności byłoby alibi dla większej swobody wypowiedzi. Dlaczego jako nie-artysta nie mogę korzystać z pełnego prawa obywatela do wolności wypowiedzi? Dlatego Pasolini ciągle polemizował z przepisami mówiącymi, że sztuka ma większe prawo swobody i chciał być chroniony z paragrafu konstytucyjnej wolności wypowiedzi, zagwarantowanej każdemu obywatelowi. Nie należy koniunkturalnie odwracać kota ogonem i mówić, że papież przygnieciony meteorytem jest wyrazem wyrafinowanej postawy teologicznej, tylko że jest to po prostu papież przytłoczony meteorytem, a buda psa jest budą psa. Zgadzam się z Panem, że tak właśnie powinniśmy postępować.

A.S.: List dotyczący Doroty Nieznalskiej, który wyszedł z naszej Fundacji i który był podpisany przez 1600 osób z całego świata, powoływał się właśnie na prawo każdego obywatela do swobody wypowiedzi. Natomiast spotkałam się z krytyką moich kolegów kuratorów uważających, że takie podejście jest błędne, że odbiera się sztuce jej wyjątkowy status i pozbawia charakteru indywidualnego doświadczenia artystycznego, że jest to spłaszczone i sprowadzone do relacji społecznych. Wydaje mi się, że łatwo się tego nie rozstrzygnie, bo oba argumenty są bardzo mocne. Natomiast wprowadzenie kontratypu sztuki byłoby jakąś formą umocowania sztuki, podobnie jak prawna ochrona działań naukowych. Z drugiej strony, mam spore wątpliwości, czy byłoby to dobre dla sztuki.

—

Marek Sobczyk, *Ja. Ksiądz z kretynem*, tempera jajkowa.



Børre Larsen, praca prezentowana na wystawie „W norweskim lesie. Norweska sztuka ostatniej dekady", Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa 14.02.–28.03.2004.

Alicja Kępińska
Te wspaniałe płody piekła

Czy w Polsce toczy się wojna kulturowa? Nad takim pytaniem usiłowali dyskutować uczestnicy zorganizowanego przez ASP forum.
W moim rozumieniu termin „wojna kulturowa" jest zbyt intensywny znaczeniowo dla poruszanego zjawiska. Chodzi tu bowiem nie o rysujące się starcie dwóch cywilizacji (typu *Islam – świat Zachodu*), ani nie o Derridiańskie *wojny antropologiczne* (np. walka o tzw. *proper names* – właściwe imiona i nazwy, które kolonizatorzy odbierali podbijanym plemionom, nadając im nazwy własne, kalecząc duchowość podbitych). Dyskutanci forum używali terminu „wojna kulturowa" dla nazwania sytuacji, w której kilku niewydarzonych polityków, przepełnionych wzniosłą ignorancją, złą wolą oraz bzikiem ideologicznym, chodzi po wystawach, szukając zawzięcie celu ataku. Są przekonani, że sztuka – to łatwy i bezbronny cel. Mylą się. Sztuka nie jest bezbronna. Historia zawsze przyznawała rację właśnie sztuce – także tej najbardziej w swoim czasie napiętnowanej. Wzgardziła natomiast jej prześladowcami.
Przypadki agresji wobec utworów sztuki są oczywiście wysoce szkodliwe, gdy zamieniają się w nękanie poszczególnych artystów i organizatorów wystaw: do tej złej gry wciągani są bowiem przestraszeni prokuratorzy i przedstawiciele lokalnych władz. Wybryki ignorancji i tchórzostwa zawsze przywołują widmo cenzury. Ich autorzy marzą o *ujednoliceniu poglądów*, o takiej jedności, na której podstępne oblicze wskazywał J.F. Lyotard, wzywając (w eseju „Odpowiedź na pytanie, co to jest postmodernizm", 1982) do porzucenia marzeń o jakimkolwiek *pojednaniu gier językowych*. Za takie próby uzyskania syntezy („całości") płaci się – powiada autor – *wysoką cenę, nawet terroru. Wieki XIX i XX obdarowały nas terrorem w całej pełni. Zapłaciliśmy dość za tęsknotę za całością, za jednością...* Widocznie jednak nie dość, skoro *pośród powszechnego żądania rozluźnienia i uspokojenia, słyszymy szept pragnienia, aby rozpocząć terror na nowo.*
Owe szepty, przybierające nieraz agresywną postać ataku na artystów i ich sztukę, są zatem częścią szerszego problemu. Co więcej – podejrzewam, że marzenie o „całości" – to także intensywne pragnienie odzyskania prostej ekwacji między obrazem a rzeczywistością. To właśnie zerwanie tej ekwacji, tworzenie przez sztukę innych rzeczywistości, wprowadziło pierwsze zakłócenia na linii sztuka-odbiorca. Zakłócenia wszakże zbawienne, bo otwierające odbiorcy wielość światów i wielość możliwości ich doświadczania. Wyłoniły się one wtedy, kiedy sztuka zachwiała w sobie samej wiarę

w powierzchnię rzeczywistości, w tak zwany wygląd, i wywalczyła sobie wobec niej autonomię. Tak powstała radykalna różnica między językiem rzeczywistości a językiem sztuki – i nie może być już mowy o *pojednaniu językowym*. Widz wpada w szczelinę tej różnicy i czuje się jej ofiarą: w obliczu utworu sztuki odczuwa niepokój (ponieważ nie odnajduje w nim swego dotychczasowego doświadczenia, *tego, co już wie*), lecz zaalertowany (ponieważ teraz już *nie wie*). Sztuka przestała być polem łatwych identyfikacji. Przestała też być dostarczycielem płytkiej przyjemności estetycznej. Odchodząc bowiem od odtwarzania powierzchni świata, skierowała swój badawczy potencjał w głąb: w głąb swoich własnych możliwości i w głąb nas samych. Zaczęła zadawać sobie i nam trudne pytania, które zmuszają nas do wyrwania się z wygody stereotypów myślowych i do przewartościowania naszych doświadczeń. Jest to trudne wezwanie do wysiłku poznawczego, czyli do podejmowania ryzyka, do uwrażliwienia swego *responsorium* na to, co jest „inne", nieznane, czego nie da się wtłoczyć w ramy potocznie przyjmowanych sądów i prze-sądów (Lyotardowskich *pré-jugés*).

W obliczu takich wezwań odbiorca może odczuwać niewygodę, a nawet przykrość swojego położenia. Przykrość tę może znieść na dwa sposoby: albo decydując się na wysiłek przekroczenia dotychczasowego siebie, albo okopując się w swoich stereotypach i uznając dany utwór za głupi, zły, a nawet w ogóle za nie będący utworem sztuki.

Wybierając drogę tkwienia w okopach, widz wszakże naraża się na to, co Carl Gustaw Jung nazwał *klęską odbiorcy*. W napisanej w 1932 roku recenzji z książki „Ulisses" J. Joyce'a, filozof, określając ją *wspaniałym płodem piekła*, ukazał istotę kłopotów odbiorcy w sytuacji, gdy obszar sztuki przestał pokrywać się z *naturalnym* widokiem świata i rozerwał stereotypy jego postrzegania. Odbiorca – powiada Jung – oczekuje *zrozumienia* dzieła, tymczasem objawia mu się ono jako sugestywne, ale niezrozumiałe. To samo stało się z utworami literatury. I na nic nie zda się gorliwość nawet wykształconego czytelnika, reprezentanta „inteligentnej publiczności": dzieło wymyka się odbiorcy, zawodzi jego oczekiwania, staje się świadectwem jego przykrej klęski. Ono samo nie pragnie już *rozumienia*. Rozprzestrzenia swoje działanie, burząc lub omijając uprzednie kategorie pojmowania, nie chce być bowiem we władzy reguł już ustanowionych.

W ten sposób postępowanie sztuki stało się formą rozbijania oporu świata i jego inercji. Świat, z którym oswojony jest odbiorca, rozpada się za każdym razem pod dotknięciem twórcy, który nie dąży do odtworzenia jego treści, lecz pragnie je kreować. Jeżeli Picasso malował gitarę, to zaiste nie po to, aby ofiarować widzowi obraz tego instrumentu, lecz po to, aby siłą swego malarstwa otwierać przestrzenie, których *przedtem* nie było. Jeżeli

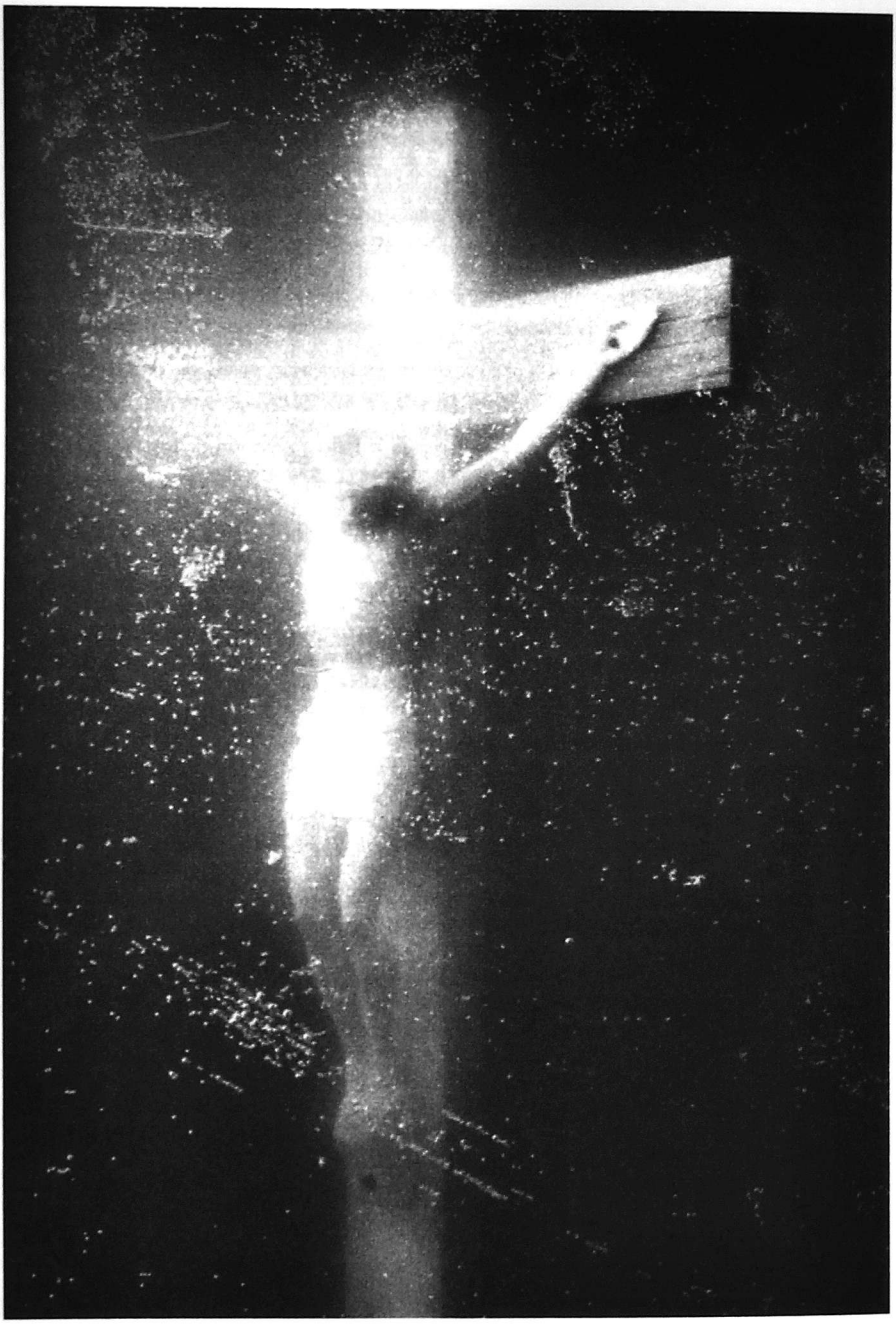
artysta sięga po fragment rzeczywistości, to po to, aby uwolnić ją od jej własnych wymiarów i poprowadzić ku Nieznanemu.

Nieznane – to fascynujące terytorium, na którym jednak odbiorca nie zawsze chce się znaleźć. Do zderzenia z Nieznanym nie można się bowiem w żaden sposób przygotować. Stajemy wobec tego fenomenu zawsze bezbronni i podatni na zranienie. Ale to jest cena, dzięki której możemy wysłyszeć głos sztuki. Nie każdy chce ją zapłacić. I nie musi. Wtedy jednak także płaci – frustrującą *klęską odbiorcy*. Zdarza się, że frustracja rodzi chęć odwetu. Bywa on maskowany troską o *dobro społeczne, o naszą młodzież* itp.; pretekstem do ataku na sztukę staje się też *obraza uczuć religijnych*. Pretekst jest fałszywy, ale nośny, bo terroryzujący siłą swojej obłudy. W cieniu całej wiązki tej turbulencji czai się niewygodne pytanie: czy sztuka jest dla wszystkich, czy też dla wybranych przez siebie jednostek, które potrafią wejść w obszar jej tajemnicy? Otóż nie: sztuka nie dokonuje takich ekskluzji. Jest dla wszystkich. Dla wszystkich, którzy zechcą podjąć wysiłek, a także ryzyko porzucenia uprzedzeń i otwarcia się na to, co nieznane i nieprzewidywalne. Wtedy odnajdą oni w sztuce siebie, ale nie w klimacie łatwej obietnicy, której sztuka nie daje, lecz w trudnym akcie transcendencji. O tym właśnie pisze tak sugestywnie Hans-Georg Gadamer: *sztuka mówi ci: to jesteś ty, ale mówi także: musisz zmienić swoje życie*.

A co z tymi, którzy nie chcą zmiany w swoim postrzeganiu świata? Możemy tylko powiedzieć, że to ich wybór, ich odpowiedzialność i ich problem. Nie problem sztuki. Czy można im pomóc rozgiąć ramy nawiasów, w których się zamknęli? Można, ale nie poprzez jałowe akcje „upowszechniania", w praktyce sprowadzające się do tłumaczenia kolejnych estetyk i usprawiedliwiania posunięć sztuki, niemal przepraszania za to, że jest ona taka jaka jest. Trzeba zająć postawę bardziej wymagającą: wytrwale i na różnych polach prowadzić edukację, aby ukazywać niszczącą siłę uprzedzeń, aby promować odwagę w myśleniu i w starciu z samym sobą. Wtedy wielu może poczuć, że tkwienie w stereotypach (nie tylko w stosunku do sztuki) – to Jungowska *śmierć jaźni*. Życiem jest otwarcie się na to, co przychodzi z *nieznanego czegoś* i co pozwala nam odnajdywać w sobie coraz to inne pokłady energii. To, co sprawia, że możemy realizować siebie w trudnym procesie uczłowieczania, który nigdy nie jest zakończony.

Wezwanie sztuki do przekraczania samego siebie – to wezwanie do bycia wolnym. Sztuka wie, co to jest wolność. Długo i ciężko o nią walczyła – także w konfrontacji z samą sobą, z własnymi dokonaniami. Dlatego próbuje nam ofiarować ten dar. Nie zawsze potrafimy go przyjąć. Ale dostaliśmy szansę, choć nie jest pewne, czy na nią zasłużyliśmy.

—



Andres Serrano, *Piss Christ*, 1987; CSW Warszawa '94. **Fot. M. Michalski & B. Wójcik.**

Aneta Szyłak

Sztuka, pieniądze, cenzura. O trwałości wojen kulturowych w USA

Obecność pieniężnego wsparcia dla sztuki nie może być widziana jako neutralna.
Źródło pieniężnego wsparcia nie może być widziane jako neutralne.
Obecność i źródło finansowania podlegają wpływom systemowym, które są zarówno ekonomiczne i ideologiczne.

—

Powyższe „Tezy o defundowaniu" zapisała w 1982 roku amerykańska artystka Martha Rosler, jedna z wiodących postaci sztuki zaangażowanej w Stanach Zjednoczonych[1]. Wydają się one najbliższą prawdy rekapitulacją wszelkich sporów, jakie wobec finansowego wsparcia sztuki mogą toczyć strony ideowych konfliktów wojen kulturowych. I choć zmieniają się systemy dystrybucji, strategie sztuki, metody cenzurowania, a przede wszystkim argumenty ideologiczne i mechanizmy deprecjonowania, zasadnicza sprawa nie ulega zmianie: publiczne i korporacyjne środki finansowe są narzędziem instrumentalizacji kultury podporządkowanymi grupom politycznego nacisku, jak artystka dopełniła w swoich rozważaniach 20 lat później[2]. Dziś w swoich publikacjach założona w 1974 roku organizacja National Coalition Against Censorship (NCAC) opiniuje zależność swobody wypowiedzi od dystrybucji funduszy korporacyjnych: *Kiedy legislatorzy zaczynają rozróżniać sponsoring i cenzurę, zapominają, że wolność wypowiedzi dotyczy także dostępności tej wolności dla wszystkich klas i członków społeczeństwa. Obdarowanie takimi funduszami jest potężnym wskaźnikiem określającym, kto otrzymuje głos i kto nie, odmawianie finansowania na określony rodzaj ekspresji oparte na jej obraźliwej treści jest równoznaczne z cenzurą. Poprzez narzędzia ekonomiczne można ludzi uciszyć znacznie skuteczniej, niż zamykając w areszcie. Wybór nie dotyczy sztuki przyjemnej i znienawidzonej, ale demokracji i totalitaryzmu.*

—

Pojęcie wojny kulturowej, kojarzone z debatami na temat finansowania tzw. kontrowersyjnej sztuki ze źródeł publicznych rozgrywającymi się w latach 80. i 90. w USA, jest w istocie pojęciem znacznie szerszym niż mogłoby się wydawać. Konflikt, o którym mowa, nie dotyczy jedynie

[1] Cytuję za broszurą dokumentującą dyskusję „Free Markets and Free Expression? Self-Censorship: The Censor Within" jako część projektu Censorship in Camouflage: A Project About the Unexplored Aspects of Censorship przygotowanego przez Roberta Atkinsa, Svetlane Minchevą (National Coalition Against Censorship) i Antoniego Muntadasa we współpracy z Vera List Center for Art and Politics w New School University, 2002.

[2] Martha Rosler, tamże.

kultury artystycznej, lecz całościowego paradygmatu uwzględniającego konstrukcje społeczne i polityczne, style życia i wybory tożsamościowe. Jest to konflikt o charakterze światopoglądowym, w którym narzędzia kontroli, czy to państwowej, czy to korporacyjnej, próbują wymusić takie postawy, jakie są uważane za większościowe. W procesie działań strategicznych kryteria moralne przykładane są do oceny dzieła sztuki, a ocena tożsamości i sposobu życia osoby wpływa na otwieranie lub zamykanie kanałów dostępu do wspólnych dóbr. Mimo że dziś publicysta Jason Kaufman w „The Art Newspaper" z radością oznajmia przywrócenie grantów dla indywidualnych artystów w National Endowment for the Arts, doszukując się w tej decyzji końca wojen kulturowych, wydaje się mało prawdopodobne, aby systemy dystrybucji funduszy publicznych na kulturę umknęły stosownej ideologicznej kontroli. I choć NEA zarządza zaledwie 1% całkowitych nakładów na kulturę w USA, to on właśnie był i jest języczkiem u wagi w tym systemie cenzurowania bez cenzorów[3]. Akceptacja lub odrzucenie przyjęcia podania przez NEA mogły mieć istotne konsekwencje dla decyzji podejmowanych w obszarze finansowania korporacyjnego lub prywatnego[4].

—

Dzisiaj, gdy Sąd Najwyższy Stanów Zjednoczonych rozważa zasadność odwołania się na Boga w formule zaprzysiężenia prezydenta, a kandydaci, chcąc nie chcąc, muszą się ustosunkowywać wobec tego wyzwania dla demokracji, gdy „Pasja" Mela Gibsona podzieliła opinię publiczną w dyspucie nad ewentualnymi treściami antysemickimi, i gdy obecny prezydent próbuje ustawą zasadniczą zablokować legalność związków par homoseksualnych, trudno nie zgodzić się z „The Washington Times", że mamy do czynienia z najnowszym sporem wojen kulturowych w tym kraju[5].

—

Najbardziej symptomatyczne przypadki represji i cenzury podejmowanych przeciw artystom zajmującym się kontrowersyjnymi zagadnieniami nasilały się od początku lat 90. Na stronie internetowej The National Coalition Against Censorship znajduje się pieczołowicie przygotowana baza danych. Jasno z niej wynika, że znakomita większość dzieł ocenzurowanych w USA od 1989 roku związana jest albo z tematyką seksualności człowieka, a w szczególności preferencji homoseksualnych, albo z ujawnianiem problematyki dotyczącej AIDS, albo z ikonografią i problematyką religijną (odnoszącymi się głównie do chrześcijaństwa). W 1990 roku tzw. Czwórka NEA: Karen Finley, Tim Miller, John Fleck, and Holly Hughes, artyści zarekomendowani przez panelistów do otrzymania indywidualnych stypendiów, zostali odrzuceni arbitralną decyzją ówczesnego dyrektora funduszu Johna Frohnmayera. Finley, zdeklarowana feministka, oraz pozostali arty-

ści o gejowskiej tożsamości i takiejże problematyce dzieł w sposób oczywisty spotkali się z szykanami z powodu swoich preferencji i poglądów. Cztery lata później „Czwórka" wygrała proces sądowy, otrzymując rekompensatę przewyższającą utracone granty. Jednakże jeszcze w 1989 roku Kongres uchwalił poprawkę stanowiącą, iż NEA stosować winien *ogólne standardy przyzwoitości i szacunku wobec rozmaitych wierzeń i wartości amerykańskiej publiczności*[6].

—

Liczne przypadki cenzury lub przynajmniej prób jej zastosowania i szantażowania instytucji odcięciem publicznych funduszy dotyczyły obrazy uczuć religijnych lub bluźnierstwa, aby wymienić tu najbardziej znane: „Piss Christ" Andresa Serrano, portret Matki Boskiej Chrisa Ofili i fotografię „Yo Mama's Last Supper" Renee Cox opartą na ikonografii „Ostatniej wieczerzy" Leonarda da Vinci. NCAC podkreśla w swoich publikacjach, że prawo do gniewu i niezgody może być wyrażane w sposób inny niż wpływanie na wewnętrzną politykę kulturalną kraju i nie mogą one pozostawać w sprzeczności z fundamentami amerykańskiej państwowości: rozdziałem Kościoła od państwa i wolnością wypowiedzi.

—

Znakomitą większość sporów wokół „przyzwoitości" i „moralności" sztuki wygrywają obrońcy prawa do swobody wypowiedzi artystycznej, powołujący się na słynną Pierwszą Poprawkę do konstytucji Stanów Zjednoczonych. NCAC statutowo zajmująca się skutecznością działania tego zapisu argumentuje następująco: *Pierwsza Poprawka gwarantuje wolność wyrażania niepopularnych (obraźliwych lub kontrowersyjnych) opinii bez zagrożenia dla czyjegoś ciała i wolności. Gdyby dotyczyła ona wyłącznie nie kontrowersyjnych wypowiedzi, Pierwsza Poprawka nie byłaby potrzebna.*

—

Problematyka finansowania spornej sztuki ze źródeł publicznych jest przez NCAC komentowana w ten sposób: *Rządowe wsparcie sztuki jest analogiczne do finansowania publicznych uniwersytetów – nie oczekuje się, że idee, których się naucza będą uprzejme i bezkrytyczne wobec rządu lub nie obraźliwe dla uczuć religijnych.*

[3] Sformułowanie to zawdzięczam prof. Andrzejowi Ceynowie, który wygłosił wykład „Cenzura sztuki w USA, czyli twórcze metody cenzurowania bez cenzorów", 21.05.1997 w Galerii Wyspa w Gdańsku w cyklu „Gaj Akademosa".

[4] Problematykę tę omawia w kontekście związków senatora Jessie Helmsa z koncernem tytoniowym Phillip Morris Piotr Piotrowski w książce *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Poznań 1996.

[5] Bill Sammon, *„Cultural wars" shaping election*, „The Washington Times" 25.03.2004.

[6] Źródło informacji www.ncac.org.

—

Rzecz jednak nie w tym, czy i w jaki sposób pojedyncze przypadki mogą być rozumiane, bronione czy negocjowane tylko w tym, jaki jest systemowy rezultat wojen kulturowych, które wydają się nie być incydentem, ale cechą kultury jako takiej. Spór w kulturze będzie istnieć, ważne jest to, jakie są konsekwencje społeczne tego sporu i jaki wpływ będą one miały na kształt tej kultury i równe prawa obywateli do korzystania ze wspólnych dóbr. A także tego, jakie systemy negocjowania postaw, praw i przywilejów przejawią strony konfliktów ideologicznych.

—

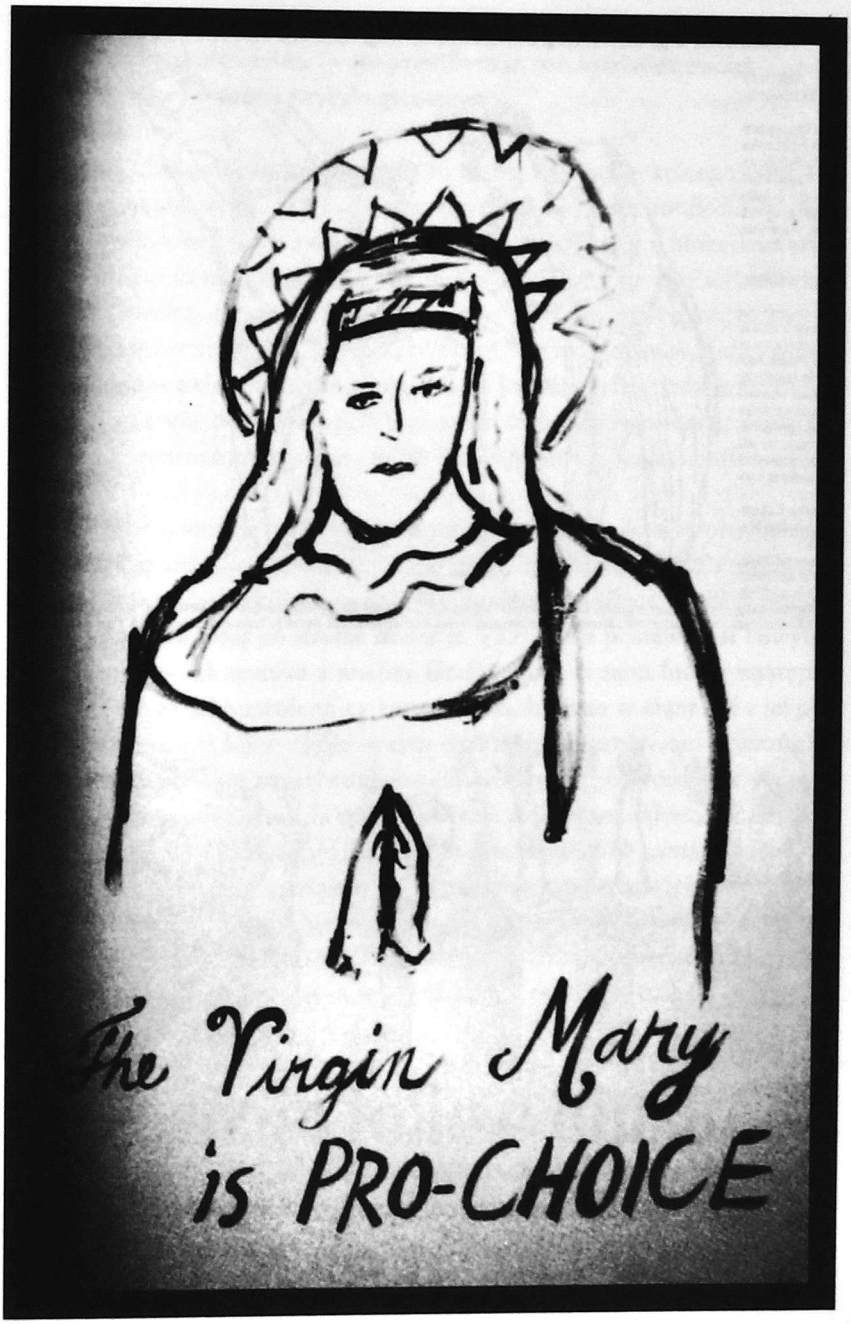
Ani kultura, ani społeczeństwo, ani państwo nie są bytami stabilnymi. Podlegają one fluktuacjom, transformacjom, destabilizacjom i alternacjom, które będą zawsze posiadały swych krytyków i oponentów tej krytyki. Wojny kulturowe wybuchają na nowo, zmianom jednak mogą ulegać instrumenty tej wojny: polityczne, państwowe, korporacyjne, ale także obywatelskie. Zanim wypuścimy się na słuszne bądź niewczesne porównania sytuacji polskiej i amerykańskiej warto zaobserwować, że społeczeństwo obywatelskie jest w stanie wytworzyć narzędzia obrony prawa do swobody wypowiedzi, już to prawne, już to finansowe. Obecność struktur pozarządowych, broniących praw obywatelskich i domagających się respektowania praw konstytucyjnych a także wpływających na kształt prawa tam, gdzie w niedostateczny sposób broni ono fundamentów demokracji, wydaje się jedyną możliwością. *Wolność komunikacji jest warunkiem koniecznym zdrowej demokracji. W pluralistycznym społeczeństwie jest niemożliwe, gdyby wszyscy ludzie byli zgodni w sprawach wartości i idei. Byłoby fatalnie dla moralnego, artystycznego i intelektualnego rozwoju, gdyby tak było* – mówi NCAC „Statement of Concern".

—

Strony internetowe związane z poruszaną problematyką:

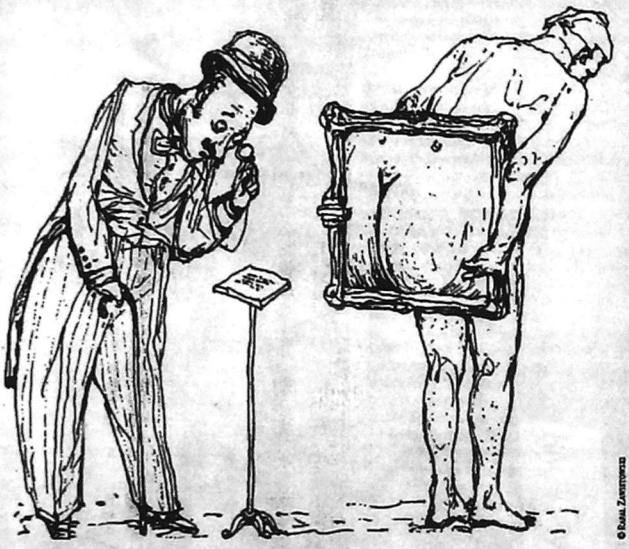
www.ncac.org
www.vlc.newschool.edu
www.thefileroom.org
www.fepproject.org
www.neatapes.org
http://www.najp.org/conferences/gatekeepers/index.htm
www.franklinfurnace.org

—



Karen Finley, *The Virgin Mary is Pro-Choice*. **Fot. Michael Overn**. Za: Karen Finley, „A Different Kind of Intimacy. The Collected Writings of Karen Finley", Thunder's Mouth Press, New York 2000.

Rozmowa o granicach pomiędzy sztuką, kiczem i świętokradztwem



© Rafał Zawistowski

...eźbę Cattelana ...ła II przygniecio-

..., dyrektor wydaw-
...liwość budzi wyko-
...etnych osób do ce-
...kacji. To jest może
... tego, czy to byłby
...sługiwanie się twa-
... osoby, symbolem,
..., musi być dokony-

...u ekspozycji Mau-

...m problemem jest
...nawiamy o sztuce.
... tak, inni zaprze-
...my o sztuce. Roz-
...n akcie agresji czy
...anym na wizerun-
...m, z pełną świado-
...o aktu agresji. Na-
...go powodu też jest
...ela. Bo oczywiście
...czy posłów są z gó-
...ła...

...ojciecha Cejrow-
...ykryć rzeźbę bia-

... w strategię dzieła,
... agresję symbolicz-
...a zostały założone.
...nia z prowokacją
...sadzie bardzo bez-

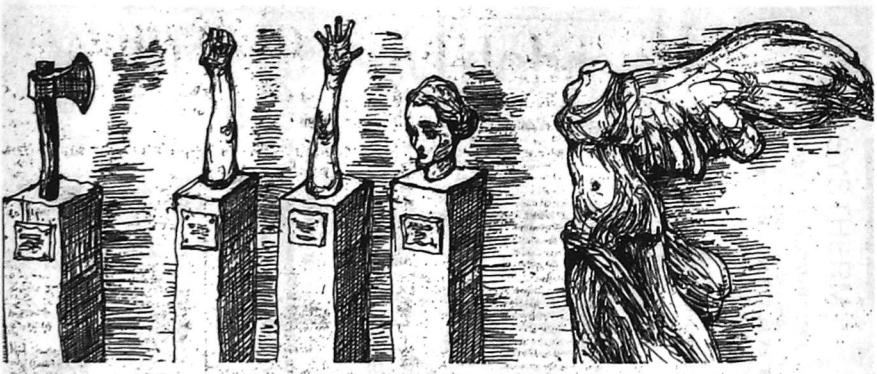
my do niego stosunek. Dla kogoś może ono być ki-
czowate i zostać odebrane poniżej pewnego pozio-

Dlaczego najwięksi artyści nie tworzą dzieł religijnych? Czy w te luke wchodza artyści

berg będą szukać
nieważ oni się tyn
eskalować przemo
stwie do naszych
do ręki pismo „C
warsztatem grupy
wianych dzisiaj in
zostały przygotow
mocą pedofilii, po
cze radykalniejszy
zapewne trafią do
dowskiego w mo
poprzednie prowo

Ale problem n
wiązań public
padku prac N
istniały bezp
tyczne czy też
ła drastyczno
rząt ze skóry.
nakręconego
wówczas w mi
przedzającyc
nale w Wenec
niektórych os
poruszał Pana

SR: Twórczość
słym odbiciem ten
ce światowej. Ona
ona odwołuje się
bardziej jest to in
mówi o tym samy
Oczywiście jest to
go tabu. W wypa



Szum wokół nicości

W dyskusji wokół Zachęty najrozsądniej jest nie przywoływać pojęcia „sztuka", bo tam sztuki nie ma

...ACIEJ MAZUREK

Głosy polemiczne jakie pojawiły się w prasie, także na łamach Życia w związku ze ...

niewyjaśnionych prawach jesteśmy tu, my nieśmiertelne wodzowe kopie sławnych śmiertelnych?". Już na tym poziomie sztuki rozumianej jako zdolność ujawniania przez obiekt wieloznacznych interpreta-

To organizowanie emocji dokonuje się na opak przy wykorzystaniu emocji negatywnych. Można podejrzewać, że właśnie owe negatywne reakcje uzasadniają istnienie takich zdarzeń. Pożądane są reakcje prymitywne, o co wcale nietrudno. Twier-

rów i dyrektorów tych instytucji, że to my robim
storię sztuki i że „sztuką" odpowiednio sprepa
ną możemy wpływać na kształt społecznego ż
Stają się szefowie tych instytucji podobnie jak pr
wani przez nich artyści gwiazdami popkultury.

Forum „Życia": czwartek, 25 stycznia 2001, s. 13; czwartek, 1 lutego 2001, s. 15.

Izabela Kowalczyk

„Sztuka zdegenerowana" – na przykładzie retoryki nienawiści Kampfbundu i polskiej krytyki gazetowej[1]

Język jest obszarem silnie zideologizowanym, w obrębie którego dokonuje się nadawanie znaczeń. Jest on złożony z ogromnej ilości konfliktowych dynamicznych ideologii – systemu przekonań i wartości – funkcjonujących w dowolnym czasie i dowolnej kulturze (Tyson, s. 246, za: Zierkiewicz, s. 32). Za pomocą chwytów retorycznych przypisywane są negatywne lub pozytywne znaczenia, dyktowane odczytania, narzucane sensy. *Język zawsze wartościuje* – twierdzi Agnieszka Graff w książce „Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym". – *Dzieje się to bez naszej wiedzy i udziału, dlatego, że wartościuje kultura, która jest w język wpisana* (Graff, s. 35).

—

Graff pisząc o wojnie o język, która toczyła się przy okazji wprowadzania ustawowego zakazu aborcji, wskazuje na porażkę feministek. Przeciwnicy aborcji *dziś są „obrońcami życia". Nie muszą swoich racji nikomu wyjaśniać, po prostu stoją po stronie dobra* (s. 119). Taka postawa jest chwytem retorycznym – jak wynika z analizy Graff – gdyż ci sami ludzie występują często również jako zwolennicy kary śmierci, kobieta w ciąży zaś z jej problemami nie liczy się w ogóle w tym dyskursie. Skoro są oni „obrońcami życia", to stojący po przeciwnej stronie zwolennicy wyboru zostają oznaczeni jako przeciwnicy życia zgodnie z tezą: *jeśli przystaniemy na to, że po jednej stronie jest „życie", to po drugiej musi być tylko „śmierć"* (s. 121). Ta walka rozgrywała się właśnie poprzez retoryczne zabiegi, poprzez nadawanie znaczeń, a była to wojna – jak zaznacza Graff – o język, o ludzką wrażliwość i wyobraźnię. To tylko jeden z najbardziej ewidentnych przykładów sporu o język i przypisywanie znaczeń w polskim życiu politycznym.

—

Również odbiór sztuki współczesnej kształtowany jest przez tak zideologizowany język. Dotyczy to zwłaszcza sytuacji sztuki współczesnej. Twórczość po 1989 roku wyzwoliła się z opisanej przez Andrzeja Turowskiego presji „ideozy" – gorsetu nałożonego na sztukę w latach PRL-u. „Ideozę" określił autor jako *przestrzeń przesyconą ideologicznie, ograniczającą swobodną manifestację przez wyznaczoną z góry i wszechobecną perspektywę* (s. 31). Czy jednak sztuka, zrzucając gorset PRL-owskiej władzy, znalazła się w sytuacji wyzwolenia?

[1] Tekst został wygłoszony na sympozjum „Kondycja polskiej sztuki współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem rynku czasopism o sztuce", zorganizowanym przez pismo „Arteon" w dniach 28 i 29 maja 2002 roku w Poznaniu.

—

Teraz rozpoczęła się raczej nowa walka o wpływy, określenie statusu sztuki i wyznaczenie jej zadań. Zaczęły ścierać się sprzeczne ze sobą opcje, pojmujące sztukę w zupełnie innych kategoriach. Z jednej strony stanęli obrońcy tradycji i narodowo-chrześcijańskich wartości, a z drugiej – zwolennicy artystycznej wolności i krytyki społecznej. Okazało się, że poglądy tych dwóch grup są niemożliwe do pogodzenia. Podczas gdy artyści, jak i wąska grupa krytyków próbują stawiać problemy wolności i otwartości, druga opcja, do której należą głównie prawicowi politycy i dziennikarze, występuje przeciwko tej sztuce, sięgając po argumenty o znieważaniu uczuć chrześcijańskich i proponując cenzurę. Od początku lat 90. dyskusje o sztuce ujawniają, jak głosi Aneta Szyłak, *brak wspólnego języka pomiędzy krytykami przywykłymi do bardziej konwencjonalnego języka sztuki a artystami, próbującymi* [...] *poszukiwać innych form ekspresji* (Szyłak, s. 1533). Wyjściem z tego impasu może być zwrócenie uwagi właśnie na polityczny charakter tego sporu, gdyż – jak pisze Piotr Piotrowski o „sztuce według polityki" – prowadzimy wojnę o znaczenia (Piotrowski, s. 33).

—

Trzeba również zaznaczyć, że obie grupy nie występują z tych samych pozycji, różni je przede wszystkim dostęp do odbiorców. Opinie negatywne wobec sztuki współczesnej narzucane są odbiorcom przede wszystkim przez krytykę gazetową. Media, poszukując sensacji, wychwytują każde zamieszanie wokół sztuki współczesnej, samą zaś sztukę określają jednoznacznie jako „prowokację" czy też „skandal". Przychylne opinie wobec sztuki współczesnej pojawiają się głównie na łamach prasy o sztuce. Jednak pisma te funkcjonują raczej w zamkniętym obiegu artyści–krytycy, nie mają więc szansy na dotarcie do szerszego grona odbiorców.

—

Jeśli nawet pokutują w środowisku zainteresowanych sztuką opinie, że nie ma sensu przejmować się prasą codzienną i tym, co się tam zamieszcza, że nie należy zwracać uwagi na ten rodzaj krytyki, to i tak uważam, że takie myślenie jest z założenia błędne, gdyż usuwa w cień problem ataków na sztukę, a może nawet, co ważniejsze, przechodzi obojętnie wobec znaczeń samej sztuki, które są tam kształtowane. Jak wskazuje Agnieszka Graff, brak protestu wobec tak silnie zideologizowanego dyskursu jest przystaniem na powoływane przez niego znaczenia, a zarazem klęską polityczną. Milczenie jest bowiem zgodą (s. 121).

W konsekwencji ta sytuacja obojętności wobec ataków na sztukę współczesną doprowadziła do zamknięcia kilku galerii (m.in. Wyspa w Gdańsku, Galeria Prowincjonalna w Słubicach), odwołania „niepokornych" szefów

galerii (Anda Rottenberg, Aneta Szyłak, Małgorzata Winter), zamknięcia kilku wystaw (np. „Ja i AIDS" w Warszawie w 1996 roku, „Naziści" Piotra Uklańskiego w warszawskiej Zachęcie w 2001 roku, „Pies w sztuce polskiej" w Galerii Arsenał w Białymstoku w 2003 roku), i w końcu wydania przez gdański sąd w 2003 roku wyroku skazującego artystkę Dorotę Nieznalską za jej pracę pod tytułem „Pasja".

—

Jeśli więc wojna o język dotyczy również sfery sztuki, to warto się zastanowić nad retoryką ataków na sztukę (oczywiście chodzi o określone jej nurty, jak sztuka krytyczna, sztuka feministyczna czy sztuka ciała), odmawiania jej jakichkolwiek sensów i znaczeń pozytywnych, a wreszcie nieprzyznawania jej w ogóle rangi sztuki. Zadaniem krytyka sztuki powinna być przede wszystkim próba zrozumienia, objaśnienia sztuki, przybliżenia jej idei, zainteresowania nią publiczności. Natomiast polska krytyka gazetowa, z nielicznymi wyjątkami, uruchamia cały arsenał chwytów retorycznych do walki z twórczością współczesną. Nie próbuje jej zrozumieć, ale dąży przede wszystkim do jej ośmieszenia, wyszydzenia i zanegowania.

—

Od dłuższego czasu, kiedy czytam pełne niechęci, a wręcz nienawiści, teksty dotyczące sztuki współczesnej, nasuwa mi się nieodparcie skojarzenie z retoryką stosowaną wobec tzw. sztuki zdegenerowanej, a więc znienawidzonej przez nazistów twórczości awangardowej.

—

Warto przyjrzeć się bliżej tym retorykom i dokonać ich porównania. Zdaję sobie sprawę z siły oddziaływania chwytu retorycznego, jakim się tutaj posługuję. W związku z zaangażowaniem w dyskurs sztuki krytycznej moja pozycja w tym sporze nie jest również obojętna. Wykorzystany przeze mnie chwyt retoryczny, polegający na zestawieniu różnych fragmentów wypowiedzi, został w tej wojnie o język użyty już po przeciwnej stronie barykady: w „Życiu", gdzie fragmenty wypowiedzi przyjaciół Andy Rottenberg – jak głosił podtytuł – wyjęte z kontekstu opatrzono nagłówkiem „Nowy socrealizm" („Życie", 30.01.2001), choć analogie z socrealizmem trudno było dostrzec. Nie posunę się jednak aż tak daleko, by określać antagonistów, których tutaj zacytuję jako „Nowych faszystów". Nie to jest moim celem, by obrzucać kogokolwiek inwektywami. Nie chodzi też o wskazywanie konkretnych osób i ich ośmieszanie, ale ujawnienie używanej przez nich retoryki. Chcę bowiem opowiedzieć o swojej trwodze pojawiającej się za każdym razem, gdy czytam atakujące sztukę współczesną teksty, gdy wysłuchuję uwag tych, którzy ze swoich przekonań nie muszą się tłumaczyć.

—

Zestawienie, którego dokonuję, w żadnym wypadku nie ma też na celu tworzenia bezpośrednich analogii między III Rzeszą a III Rzeczpospolitą, nawiązujących na przykład do sytuacji politycznej. Chcę jedynie skupić swoją uwagę na języku dotyczącym sztuki.

—

Dyskurs tej krytyki łatwo można określić jako dyskurs prawicowy. Teksty atakujące sztukę współczesną pojawiają się też dość często w pismach inteligencji katolickiej, takich jak chociażby „Znak", ale odnaleźć je można w gazetach bynajmniej nie uznawanych za prawicowe – dyskurs ten dominuje w „Gazecie Wyborczej", a jego przykład zauważyłam nawet w młodzieżowej „Machinie".

—

Przechodząc już do tego, co jest głównym tematem tekstu, a więc owej retoryki nienawiści, chciałabym dowieść, że moje porównanie nie pojawiło się *ad hoc*, że można wykazać ścisłe podobieństwa pomiędzy retoryką ideologów nazistowskich a prawicowych polityków, jak i publicystów w prasie codziennej:

1) odmawianie rangi sztuki

Jak pisze Piotr Krakowski o sytuacji w III Rzeszy: *Zgodnie ze swoimi założeniami politycznymi narodowi socjaliści chcieli wykorzystać wszystkie dziedziny sztuki, zaś uformowania artystyczne, które nie były przydatne do nazistowskiej samoprezentacji, uznawali za nie-sztukę, za sztukę zwyrodniałą i tym samym zakazaną.*

W Polsce dominującym chwytem jest właśnie negowanie twórczości współczesnej jako sztuki, którym posługują się dziennikarze, krytycy, politycy, eseiści. *To nie jest sztuka* – jest zdaniem pojawiającym się w wielu tekstach jak refren. Warto przytoczyć tu tylko jedną wypowiedź prawicowej radnej Bielska-Białej na temat ekspozycji „Kobieta o kobiecie" (1996): *Wystawa ma charakter prowokacyjny. Spora część prac, choć wykonywana technikami plastycznymi* ***nie jest sztuką****. Niektóre prace negują między innymi takie wartości, jak rodzina i religia. Wyszydzają symbole religijne chrześcijaństwa, islamu i judaizmu. Prezentują postawę homoseksualną, posługują się kalectwem dla zobrazowania tezy „dobro–zło"* (Musialska, wypowiedź, 1996).

2) deprecjonowanie sztuki

Adolf Ziegler, otwierając 19 lipca 1937 roku wystawę „Entartete Kunst", mówił: *Znajdujemy się na pokazie, który obejmuje z całych Niemiec zaledwie ułamek tego, co w ogromnej liczbie zostało przez muzea zakupione*

z zaoszczędzonych pieniędzy narodu niemieckiego, a następnie pokazywane jako sztuka. Widzicie wokół siebie owe wytwory obłędu, bezczelności, ignorancji i zwyrodnienia. To, co ten pokaz prezentuje, wywołuje w nas wszystkich wstrząs i odrazę (za: Krakowski, s. 130).
Krytyk „Rzeczypospolitej" stwierdza: *O „Irreligii" i innych tego typu wystawach zapomnimy, zanim jeszcze sale galerii zostaną po nich zamiecione.* I dodaje na koniec: *To nie jest część naszej cywilizacji.* ***To są odchody*** (Rybiński, s. A8).

3) sztuka jako upadek

Ideolodzy III Rzeszy sztukę awangardową określali między innymi jako „lustrzane odbicie upadku"; miała ona świadczyć o upadku i kryzysie kultury. Według współczesnych przeciwników sztuki jest ona również przejawem upadku: *Przeprowadzane w „celach artystycznych" zabiegi na własnym ciele, epatowanie okrucieństwem dosłownym, gwałcenie psychiki swojej i cudzej są następstwem niedojrzałości i braku wyobraźni, nie mówiąc już o braku poczucia formy i analfabetyzmie plastycznym. Forma zastąpiona przez... formalinę – miałżeby to być* ***smutny finał sztuki współczesnej?*** (Marciniak, 1998a, s. 14, 15).

4) sztuka jako zdegenerowanie, choroba, zwyrodnienie

Jednym z chwytów mających dowieść zdegenerowania sztuki awangardowej w III Rzeszy było zestawienie obrazów „wynaturzonych artystów" (m.in. Noldego, Barlacha, Hofera) z przypadkami klinicznymi chorób osób upośledzonych fizycznie i umysłowo, dokonane przez Paula Schultze-Numburga w 1929 roku. Walka przeciwko sztuce, która była określana jako zdegenerowanie, choroba, zwyrodnienie i zło, wiązała się z ideologią rasistowską, gdyż sztuka powinna być oznaką rasowej doskonałości, a więc tylko w świadomej rasowej selekcji upatrywano szansy stworzenia nowej zdrowej kultury (Krakowski, s. 23). Retoryka zdrowia i choroby była więc tu ściśle związana z ideą czystości rasowej. Zdrowa była rasa aryjska i ona miała uzdrowić kulturę. Oczyścić ją z żydowsko-bolszewickich sił rozkładu (s. 24). Głoszono więc, że artyści nowocześni ukazują: *potworne kaleki i kretynów, kobiety, które są w stanie budzić tylko odrazę, mężczyzn, którzy bliżsi są zwierzętom niż ludziom, dzieci, które gdyby takie miały żyć, musiałyby być traktowane jako przekleństwo boże.*
Natomiast we współczesnej Polsce pojawiają się opinie, że artyści są chorzy i niespełna rozumu. Wymienianie jednym tchem ich prac (bez przywoływania nazwisk, tytułów i interpretacji) ma przekonać czytelnika o kompletnym braku sensu tej sztuki oraz wskazać na niezrównoważenie twórców:

Kiełbasy marynowane razem z polską flagą, zabawki niezgodne z przeznaczeniem, kaleki zapędzane przed obiektywy [...] (Michalski), czy też: *Siedzenie na golasa w klatce na widoku publicznym i warczenie na patrzących, malowanie metrowej wielkości damskich międzynoży, erotyczne podniecanie się wcieraniem sobie w ciało różnych farbomazideł, podglądanie kamerą ludzi w łaźni, filmowanie bliskiej rodziny w ekshibicjonistycznych okolicznościach... To tylko wybiórki z morza przykładów* (Nyczek).

Siłę retoryczną ma już sam charakter tych wyliczanek, można więc odnieść wrażenie, że tradycyjni krytycy polują wręcz na co smaczniejsze kąski, by obraz sztuki wydał się jeszcze bardziej zdegenerowany, zepsuty, by żaden czytelnik po przeczytaniu takiego tekstu nie miał już wątpliwości co do zwyrodnienia sztuki współczesnej i żeby nie zechciał zweryfikować tych sądów; sprawdzić, jaki twórca wpadł na tak chore pomysły, nie wnikał w intencje artysty, a już w żadnym wypadku w komentarze objaśniające daną twórczość. Bo po co? Autorytety już skazały tę sztukę na zagładę.

Na marginesie warto zauważyć, że autorytet nie musi wykazywać się choćby podstawową wiedzą na temat opisywanego przez siebie zjawiska. Zadziwia ignorancja i mieszanie gatunków, jak w wypadku ostatniego przywołanego tu autora, który wśród tego, do czego się odwołuje jako do sztuki plastycznej, nawiązuje (*filmowanie bliskiej rodziny w ekshibicjonistycznych okolicznościach*) do filmu Marcina Koszałki „Takiego pięknego syna urodziłam", należącego do gatunku reportażu. Z kolei o Arturze Żmijewskim i jego pracy wideo „KR WP" (również bez podania nazwiska i tytułu!) pisze: *młody filmowiec, zachęcony aplauzem rówieśnego środowiska, każe w takt maszerować grupie żołnierzy odzianych jedynie w hełmy i buty*. Można wskazać na podstawowy błąd w zakwalifikowaniu twórcy, jak i na fakt, że nie padają tu żadne nazwiska, żadne tytuły, a jedynie insynuacje. Autor takiego tekstu nie ma wątpliwości, że czytelnik mógłby znać się na sztuce współczesnej. Własna ignorancja nie wyjdzie więc na jaw.

Pojawiają się również głosy podkreślające wprost chorobę umysłową współczesnych twórców: *Artysta, kwestionując wszystkie autorytety, sam także przestał być autorytetem i został społecznie licencjonowanym wariatem* (Marciniak, 1998a, s. 45) lub: *Jeżeli artysta będzie próbował się tłumaczyć, że nie to chciał wyrazić, czy zgorszyć, a równocześnie dzieło w swojej obiektywnej wymowie jest obraźliwe lub gorszące, to taki artysta albo jest kłamcą, albo* ***tak zwane dzieło artystyczne jest dziełem przypadku, pomyłki lub choroby umysłowej jego twórcy*** (Bajda, s. 12).

5) postulat uzdrawiania sztuki, a także samych artystów, leczenia ich lub umieszczania w zakładach zamkniętych

Hitler – jak pisze Krakowski – *zarzucał awangardowym artystom, że traktowali odbiorców sztuki jako głupców, malując niebieskie łąki, zielone nieba i chmury w kolorze siarki. Twierdził, że trzeba im zakazać malowania, gdyż muszą mieć wady wzroku i zastanawiał się, czy nie dałoby się tych wad chirurgicznie usunąć. Uważał, że kiedy artysta przyśle na wystawę jakieś „łajno", to jest albo oszustem i powinien iść do więzienia, albo człowiekiem niespełna rozumu i wtedy powinien znaleźć się w zakładzie dla umysłowo chorych, albo wreszcie – kiedy świadomie działa na szkodę sztuki, powinien być przeszkolony w obozie koncentracyjnym. Samą sztukę Hitler pojmował jako świętą misję i wyższego rzędu powinność* (Krakowski, s. 44).

Jeśli chodzi o sytuację współczesną, to również pojawiają się sugestie dotyczące leczenia artystów, tak jak w przypadku Katarzyny Kozyry określanej jako *chora psychicznie osoba, jednostka patologiczna, którą należy leczyć* („Wprost" nr 35, 1993, za: Toniak, s. 83).

Ryszard W. Kluszczyński, zauważając obraźliwy charakter dyskursu na temat sztuki prowadzonego przez konserwatywne i prawicowe media, przywołuje jako przykład wypowiedź Wojciecha Wencla (który m.in. pełnił funkcję członka Rady Programowej Polskiej Telewizji Publicznej). *Dowiadujemy się z tekstu Wencla, przy okazji piętnowania Grzegorza Klamana, Katarzyny Kozyry, Alicji Żebrowskiej oraz wszystkich tych, którzy ośmielają się dostrzegać jakąkolwiek wartość w twórczości inkryminowanych twórców, że miejscem stosownym dla zwolenników takiej sztuki jest szpital psychiatryczny, a sami artyści winni być publicznie karani chłostą za swoją twórczość* (za: Kluszczyński, s. 2080).

6) sztuka awangardowa podważa wartości chrześcijańskie

Przeciwko sztuce awangardowej występowali nie tylko narodowi socjaliści, ale również tzw. Niemieccy Chrześcijanie. Był to ruch społeczny kierowany od 1930 roku przez biskupów Hossenfeldera i Mullera, który został potem biskupem Rzeszy i wpłynął na wpasowanie Kościoła katolickiego w narodowosocjalistyczne państwo. Walczyli oni z bluźnierstwem w sztuce, przejawiającym się chociażby wizerunkiem Chrystusa w masce gazowej autorstwa Georga Grosza.

Obecnie w Polsce obrazę uczuć religijnych mogą wywołać nawet niewinne dzieła. O „Bliźnie po matce" Moniki Zielińskiej (1999) felietonista „Naszego Dziennika" wyraża taką opinię: ***Dla mnie jest to satanizm,*** *obraza już nie tylko religijnych uczuć, samej Matki Bożej i Jej Syna, ale również coś, co godzi w moje najbardziej ludzkie uczucia, coś, co obraża mnie i moją Matkę. Plemię Żmijowe zaczyna rządzić na naszych ulicach* (Krajski 2000, s. 8).

Problem profanacji i bluźnierstwa jest szczególnie mocno wydobywany przez przeciwników sztuki współczesnej. Zarzuty obrazy uczuć religijnych pojawiły się między innymi pod adresem wystawy „Irreligia. Morfologia nie-sacrum w sztuce polskiej" (Bruksela, 5.10.2001 – 27.01.2002) oraz w związku z wystawą „Pasja" Doroty Nieznalskiej w gdańskiej Galerii Wyspa (14.12.2001 – 20.01.2002), które doprowadziły artystkę przed sąd i wydanie w 2003 roku wyroku skazującego ją na sześć miesięcy ograniczenia wolności. Po wystawie, jak i podczas procesu autorka „Pasji" spotykała się z najróżniejszymi szykanami. Młodzież Wszechpolska, która szczyci się m.in. rodowodem starszym od Hitler-Jugend, wygrażała na łamach portalu Trojmiasto.pl, że takich artystów powinno się wieszać lub golić im głowy, podobnie jak to czyniło AK kobietom utrzymującym stosunki z Niemcami. Ówczesny szef lokalnej bojówki MW „Sielek" głosił: *Rozpieprzymy każdą podobną wystawę w Trójmieście, a każdego artystę powiesimy*. Zastanawiające jest to, dlaczego ich nie postawiono przed sądem za głoszenie faszystowskich poglądów. Co gorsza, Sielek, czyli Grzegorz Sielatycki został w międzyczasie radnym Gdańska. Jako świadek oskarżenia występował podczas czwartej rozprawy, a gdy obrońca przytoczył mu tę i inne wypowiedzi ze wspomnianego portalu, udzielił beztroskiej odpowiedzi, że to nie on i że ktoś się pod niego podszył (a przecież w portalu podany był jego e-mail)
(za: http://www.spam.art.pl/nieznalska).

7) sztuka jako grzebanie się w brudach

Zdaniem ideologów nazistowskich, sztuka winna stwarzać obrazy idealne, w których ukazane byłoby piękno i siła, pominięte zaś to, co brzydkie i chore. Gdyż, według Hitlera, *nie jest zadaniem sztuki grzebanie się w śmieciach i brudach* (Krakowski, s. 40).
Do śmieci i brudów można dorzucić „odchody", odnoszące się do „Irreligii", a *rynsztok, obrzydzenie, mdłości* – do prac Kozyry („Życie" nr 27, 2001, za: Toniak, s. 83) – które są określeniami zaczerpniętymi ze współczesnych felietonów na temat sztuki.
Andrzej Osęka zwraca uwagę na współczesną modę na fizjologię i **babranie się we flakach** (Osęka, 1998), co wydaje się szczególnie deprecjonujące, jeśli chodzi o ludzkie ciało i kondycję człowieka, o której mówi sztuka współczesna. W innym miejscu krytyk powiada: *Sztuka fizjologiczna, grzebiąca się w krwawym mięsie, w samej materii i wydzielinach ciała, musi czynić wrażenie, tak jak czyni je zawsze* ***plwocina zauważona na chodniku*** (Osęka, „Gazeta Wyborcza", 15–16.11.1997, za: Toniak, s. 83).

8) ośmieszanie i wyszydzanie (ze szczególnym wskazaniem na wyuzdanie seksualne)

Służyły temu w III Rzeszy wystawy sztuki zdegenerowanej, jak ta otwarta 19 lipca 1937 roku, gdzie pracom towarzyszyły prowokacyjne komentarze, sprośne żarty, informacje o fałszywych, zawrotnych cenach. Prace tych artystów określano jako ***bezwartościowe płody chorych umysłów***.

Znaczące były też tytuły wcześniejszych prezentacji, które również miały wyszydzić awangardowych artystów: **„Lustrzane odbicie upadku"**, **„Sztuka, która nie wynika z naszej duszy"**. Na tych wystawach znajdywały się też odrębne działy tylko dla dorosłych, mające przedstawiać wyuzdanie seksualne współczesnych artystów.

Współcześni artyści, jak wynika z tekstów w gazetach, są także wyuzdani seksualnie. Przytoczony wcześniej fragment wypowiedzi Nyczka podający *wybiórki z morza przykładów* wskazywać ma chyba w intencji autora na obsesję artystów na punkcie seksu.

A oto sposób, w jaki szydzi z udziału Kozyry na Biennale Weneckim (1999) Łukasz Warzecha na łamach „Życia" w tekście **„Oświecić Polaczków-ciemniaczków"**.

Autor zaczyna od ironicznego opisu przedsięwzięcia artystki: *Kobieta przykleja sobie sztuczne wąsy i brodę, sztuczne włosy na piersiach i sztucznego penisa z gumy, po czym wchodzi do męskiej łaźni i tam podgląda kąpiących się, filmując ich ukrytą kamerą. Co to takiego? Ktoś naiwny mógłby pomyśleć, że to film pornograficzny z jakiejś podrzędnej wypożyczalni. Pokazałby jednak, że nie ma żadnej łączności z artystycznym Parnasem i obce mu są nowe twarze współczesnej polskiej sztuki. Kobieta ze sztucznym penisem to artystka, scena w łaźni to dzieło sztuki pt. „Łaźnia męska"*. W tym samym ironizującym tonie utrzymane jest zakończenie: *Być może w przyszłym roku role się odwrócą: w jury zasiądzie pani Kozyra, a reprezentantem Polski zostanie pan Caban, który na sobie samym zaprezentuje wspomniane czopki oraz ozdobne kolczyki na mosznę, które także reklamował w „Maxie". Za dwa lata nasz kraj reprezentować będzie wideoinstalacja, przedstawiająca całą redakcję „Maxa" w akcie wyzwolonej i radosnej kopulacji w męskiej łaźni z udziałem sztucznych penisów i czopków doodbytniczych* (Warzecha).

Z kolei młodzieżowa „Machina" w 1999 roku przyznała Kozyrze za obie „Łaźnie" „Czarny Machiner", czyli nagrodę za największe rozczarowanie roku, wyjaśniając: *Krytyka pochyliła się z zadumą nad obydwoma dziełami, my zaś uważamy, że to hochsztaplerka. Dawniej babę z fiutem można było obejrzeć w jarmarcznym salonie osobliwości, dzisiaj wkroczyła do galerii sztuki* (Machinery '99).

9) sztuka współczesna jako wymysł obcych

Hitler udowadniał w swoich wystąpieniach, że to, co tworzą Żydzi, jest z założenia „spiskiem" na rzecz twórczości niezrozumiałej i bezwartościowej, że wykorzystując swoją pozycję w prasie i tzw. krytyce artystycznej, chcą zniszczyć powszechną zdrową wrażliwość (s. 39).

U nas również dochodzą do głosu argumenty, że sztuka współczesna jest obcego pochodzenia. Według Janusza Marciniaka kanon sztuki współczesnej coraz bardziej odzwierciedla interes instytucji, a popierani są ci artyści, którzy *dopasowują swoją produkcję artystyczną do „tendencji światowych", a więc „rozbijają konwencje", demaskują „represyjny układ władzy", łamią tabu... Tendencje te*, jak stwierdza autor, *to pochwała onanizmu i obrażanie uczuć religijnych*. Marciniak wskazuje też na kosmopolityczne widmo sztuki, z jakim mamy obecnie do czynienia (Marciniak, 1998b, s. 56).

10) awangarda jako moda i sensacja

Rosenberg pisał w 1934 roku: *Mieliśmy dotychczas, co trzy lata nowy „izm", ciągle coś, czego jeszcze nie było – i żydowscy handlarze sztuką w swoich gazetach i czasopismach dokonywali zabiegów wręcz nieprawdopodobnych, aby wzbudzać sensację i przy pomocy nowych gwiazdorów sztuki robić duże interesy* (za: Krakowski, s. 27).

Tymczasem Andrzej Osęka o Robercie Rumasie wyraża się w ten sposób na łamach „Gazety Wyborczej": *widać natrętny wysiłek twórcy, żeby za wszelką cenę szokować, obrażać uczucia, profanować świętości* (Osęka, 1995), natomiast o aranżacji wystawy Aliny Szapocznikow tak: *Co było buntem wobec przemijania, przykrojono do dzisiejszej mody na fizjologię i babranie się we flakach* (Osęka, 1998).

Wojciech Wybranowski, dziennikarz „Naszego Dziennika", pisząc o wystawie „Niebezpieczne związki" (Galeria Arsenał, Poznań 2002), określonej jako *skandal w poznańskiej galerii*, przytacza wypowiedzi prawicowych radnych Poznania, między innymi Krzysztofa Mączkowskiego, członka Komisji Kultury Rady Miasta: *Ta wystawa jest wyrazem kompletnej bezradności dyrektora, który nie ma żadnego pomysłu na działanie i, skandalizując, próbuje zwrócić uwagę na marniejące pod jego rządami miejsce na mapie kulturalnej Poznania*. Dziennikarz dodaje: *Radni prawicy nie mają wątpliwości, że najrozsądniejszym wyjściem byłaby likwidacja Arsenału i przekazanie środków finansowych z tej galerii choćby na Muzeum Czerwca '56* (Wybranowski).

11) wartości wieczne w sztuce nie podlegają dyskusji

Hitler uważał, że do chwili objęcia władzy przez narodowych socjalistów istniała w Niemczech tzw. sztuka nowoczesna, a więc – jak już z samego sensu tego słowa wynika – sztuka prawie co roku inna. Narodowosocjalistyczne Niemcy chcą jednak znów *sztuki niemieckiej*, a ta winna być i będzie wieczna jak wszystkie twórcze wartości naszego narodu (Krakowski, s. 43). Współcześnie zaś prawicowi publicyści wyrokują: *kto chce szukać godnego tematu sztuki, musi zagłębić się w tajemnice Ewangelii. Kto nie potrafi zachwycić się tematem świętości udzielonej człowiekowi w Duchu Świętym, kto uważa, że musi grzebać wyłącznie w brudach tego świata, niech wie, że nie jest artystą, lecz partaczem i ambasadorem diabła* (Bajda, s. 12). Bez trudu daje się wyczuć w tych słowach kaznodziejski i kategoryczny ton wypowiedzi, nie znoszący żadnego sprzeciwu.

12) sztuka awangardowa jest tylko dla wąskiej grupy i ignoruje gust przeciętnego odbiorcy

Bardzo często stosuje się ten argument, manipulując w ten sposób odbiorcami. Do tego dochodzą argumenty finansowe mówiące o *wyrzucaniu pieniędzy podatników*.

Zdaniem Hitlera, *sztuka, która nie może liczyć na jak najbardziej życzliwą i serdeczną akceptację zdrowych, szerokich mas narodu, za to opiera się na małych, po części zainteresowanych, a po części zblazowanych klikach jest nie do zniesienia* (Krakowski, s. 37).

Cytowany już Łukasz Warzecha, nie mogąc się pogodzić z faktem publicznego występu na Biennale Weneckim Katarzyny Kozyry z doklejonym za pieniądze podatników sztucznym penisem, powiada: *Tak więc Katarzyna Kozyra i gumowy narząd będą godnie reprezentować Rzeczpospolitą Polską na międzynarodowym forum artystycznym. Na takie dzieła nie szkoda publicznych pieniędzy, zatem należy się cieszyć, że polska wystawa została hojnie wspomożona z państwowej kasy sumą 200 tysięcy złotych. Podnosi on tym samym newralgiczny problem finansowania sztuki: Jednym słowem pieniądze podatników są przeznaczane m.in. na eksponowanie sztucznego penisa pani Kozyry* (Warzecha).

Natomiast Dariusz Hybel, radny poznańskiego UPR-u, odnosząc się do „Niebezpiecznych związków", oznajmia: *Niedopuszczalne jest, by za miejskie pieniądze, które pochodzą z podatków wszystkich mieszkańców naszego miasta, publicznie promować skandalistów* (za: Wybranowski).

Ta manipulacja jest szczególnie perfidna, gdyż wymienia się bajońskie sumy, za które jakoby organizowane są wystawy – podobnie ideologia nazistowska ośmieszała sztukę „zdegenerowaną", umieszczając przy awangardowych

obrazach niebotyczne sumy. Czytelników mogą oburzać te kwoty, a przecież nie są w stanie sprawdzić, czy podane sumy są prawdziwe. Nawet, gdy po jakimś czasie ukaże się sprostowanie, czytelnik nie pamięta już o całej sprawie. Nie znaczy to jednak, że pozbędzie się utrwalonego wcześniej przekonania o wyrzucaniu „grubej forsy" na ekscesy współczesnych artystów (pokazała to na przykład afera „Gruba forsa w Łaźni", która doprowadziła do usunięcia Anety Szyłak ze stanowiska dyrektora CSW w Gdańsku jeszcze przed wydaniem wyroku, oczyszczającego ją z zarzutów). Dziennikarze prawicowych pism manipulują faktami, dokonują przekłamań, jak Wojciech Wybranowski, który pisząc o „Niebezpiecznych związkach", zwraca uwagę, że na Galerię Miejską Arsenał utrzymywaną z pieniędzy podatników zapisano w budżecie z 2002 roku sumę około 937 tysięcy złotych i pieniądze są marnotrawione na takie skandaliczne wystawy. To manipulowanie dotknęło mnie jako kuratorkę osobiście, gdyż miałam wrażenie, że Galeria przeznacza na prezentację najbardziej znaczących artystów lat 90. minimalne pieniądze (około 1,5% tej sumy), upominając mnie, że nie ma funduszy na nic, a w efekcie uniemożliwiając dobre wyeksponowanie prac.

Podobna manipulacja miała miejsce przy okazji wystawy „Kobieta o kobiecie", sfinansowanej z pieniędzy sponsorów. Nie zważając na ten fakt, Andrzej Jakubiczka, wówczas przewodniczący Komisji Kultury Urzędu Miejskiego w Bielsku-Białej, uznał, że: *wydawanie kilkuset milionów starych złotych jedynie po to, by kilkanaście niedowartościowanych pań mogło skompensować swoje bardziej lub mniej skrywane kompleksy to lekka przesada. W ogóle samą ideę wystawy uważam za chorą; dzielenie sztuki według rodzaju genitaliów jest tak samo idiotyczne jak wszelkie inne sztuczne podziały* (Jakubiczka).

Te powtarzające się sytuacje każą przypuszczać, że praktyka dziennikarska odwołująca się do „kieszeni podatnika", nie wnikając w rzeczywisty stan finansowy, działa rozmyślnie i celowo, usiłuje wyrobić w społeczeństwie opinię, że sztuka jest czymś zbytecznym, wymysłem grupy zblazowanych artystów i krytyków czyhających na ograbienie i tak już biednego podatnika. W efekcie jest to dążenie do celowej eksterminacji sztuki współczesnej, przejawiającej się zamykaniem wystaw, galerii i zwalnianiem kuratorów.

13) sztuka awangardowa odbiera godność kobiecie

Schultze-Naumburg o obrazach kobiet w sztuce awangardowej wyraził taki pogląd: *Bodajże nigdy jeszcze kobieta nie została pokazana tak bez szacunku, tak nieapetycznie, jak musieliśmy to ciągle cierpliwie znosić, aż*

do przesytu i aż do obrzydzenia, na wystawach niemieckich ostatnich 12 lat. Nie było tu najmniejszego zrozumienia dla świętości ludzkiego ciała i wspaniałości boskiej nagości, wszędzie natomiast odzywała się agresywna lubieżność, która uznaje tylko obnażone ciało w jego najnikczemniejszym wyglądzie (Krakowski, s. 153).

Według Osęki „Łaźnia I" Katarzyny Kozyry uwłacza godności kobiet i niedopuszczalne jest takie ukazywanie starości, osadzone pomiędzy inne drastyczne objawy ludzkiej fizjologii (Osęka, 1997). *Obraża człowieczeństwo odbieranie godności kobiety z powodu eksponowania kobiet bez tożsamości i z kompleksem* – komentuje z kolei prawicowa radna Bielska-Białej Anna Musialska wystawę „Kobieta o kobiecie" (Musialska).

14) równość płci jako obcy wymysł

W III Rzeszy realizowany był program „bitwy o narodziny", w którym kobietę zredukowano do biologicznej funkcji rodzenia czystych rasowo Aryjczyków. Toteż z zacięciem zwalczano emancypację, traktując ją jako chorobę gruczołów bądź uznając ją za żydowski wymysł (Krakowski, s. 166).

Pozostawiając tu na marginesie pronatalistyczny dyskurs polskiej prawicy, warto wskazać jedynie na zacięte ataki na feminizm związane – jeśli chodzi o sferę sztuki – przede wszystkim z wystawami twórczości kobiet. Zdaniem cytowanego już Andrzeja Jakubiczki ekspozycja „Kobieta o kobiecie" prezentowała wiele prac kontrowersyjnych, budzących zdecydowany sprzeciw wśród odbiorców: *Dotyczy to zarówno tak zwanych kobiet wyzwolonych, którym mężczyzna do szczęścia nie jest potrzebny, bo one „kochają inaczej", jak też różnych oszalałych feministek uprawiających dziki ekshibicjonizm* (Jakubiczka).

—

W III Rzeszy ideolodzy nazistowscy otwarcie mówili o *walce światopoglądowej na polu sztuki*. Tę ideę walki rozpowszechniał między innymi Schultze-Naumburg, a jego oponenci podczas jego przemówień byli zmuszani do milczenia przez specjalne służby (Krakowski, s. 29). Ideolodzy III Rzeszy zwracali się do gustu chłopstwa i mieszczaństwa oraz wykształconej burżuazji o szowinistycznych poglądach, wśród których szczególnie żywa była myśl o wyjątkowej misji narodów nordyckich oraz silnie zakorzeniona tradycja antyżydowska (s. 31).

Wojna ze sztuką awangardową, jaką wytoczyli naziści, była wojną polityczną. Jeden z ideologów nazistowskich, Max Kutschmann, głosił: *Jeśli chcemy mieć za sobą naród, musimy posługiwać się językiem dla niego zrozumiałym.* Rzecz dotyczyła więc rządu dusz.

A dzisiaj?

Bibliografia:

Bajda Jerzy, *Papież i nowa epoka kamienna*, „Nasz Dziennik", czwartek 28.12.2000, s. 12.

Graff Agnieszka, *Świat bez kobiet. Płeć w polskim życiu publicznym*, WAB, Warszawa 2001.

Gruba forsa w Łaźni, „Wieczór Wybrzeża" 23.04.1999.

Jakubiczka Andrzej, *Lekcja Anatomii, „Teraz ja"* – tekst wygłoszony na antenie Radia Delta, 4.10.1996.

Jurecki Krzysztof, *Najnowsze oblicze krytyki w kontekście sztuki*, „EXIT. Nowa Sztuka w Polsce" nr 3 (31)/1997, s. 1538–1539.

Kluszczyński Ryszard W., *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce*, „EXIT. Nowa Sztuka w Polsce" nr 4 (40)/1999, s. 2074–2081.

Krajski Stanisław, *Kultura żmij, czyli blizna po matce*, „Nasz Dziennik", czwartek 28.12.2000, s. 8.

Krakowski Piotr, *Sztuka III Rzeszy*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1994.

Machinery '99, „Machina" nr 3 (48), marzec 2000, s. 27.

Marciniak Janusz, *Awangarda i wątroba. Eseje nie tylko o sztuce*, Wydawnictwo Obserwator, Poznań 1998a.

Marciniak Janusz, *Lata 90. (Czas hipokryzji czy czas szczerości?)*, „Znak" nr 12, 1998b, s. 54–68.

Michalski Jan, *Urywamy się na wolność (i transformujemy). Garść uwag na temat sztuki lat 90. na tle porównawczym*, „Znak" nr 12, 1998, s. 3–16.

Musialska, wypowiedź, *Kobieta o wystawie*, „Dziennik Zachodni" 24.10.1996.

Nowy socrealizm, „Życie" 30.01.2001.

Nyczek Tadeusz, *Na golasa i inne sztuki*, „Rzeczpospolita" („Plus-Minus") nr 41, 17.02.2001.

Osęka Andrzej, *Urok ciała w formalinie*, „Gazeta Wyborcza" nr 164, 15–16.07.1995, s. 20.

Osęka Andrzej, *Bezmyślność o starości*, „Gazeta Wyborcza", sobota–niedziela 15–16.11.1997.

Osęka Andrzej, *Przykra sprawa*, „Gazeta Wyborcza", sobota–niedziela 11–12.07.1998.

Piotrowski Piotr, *Sztuka według polityki* [w:] *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości*. Katalog wystawy, red. B. Czubak, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2000, s. 20–34.

Rybiński Maciej, *Najpierw awantura, potem niepamięć*, „Rzeczypospolita" 296 (6069), 19.12.2001.

Szyłak Aneta, *Relacja z dyskusji o moralności sztuki w Polsce*, „EXIT. Nowa Sztuka w Polsce" nr 3 (31), 1997, s. 1532–1534.

Toniak Ewa, *Pani Bond z siatką, albo o zmianie płci sztuki polskiej* [w:] *Kobiety w kulturze popularnej*, red. E. Zierkiewicz, I. Kowalczyk, KONSOLA, Wrocław–Poznań 2002, s. 75–88.

Turowski Andrzej, *Polska ideoza* [w:] *Sztuka polska po 1945 roku*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa XI 1984, SHS, Warszawa 1987, s. 31–38.

Tyson Lois, *Critical Theory Today, A User-Friendly Guide*, Garland Publishing Inc., New York 1999.

Warzecha Łukasz, *Oświecić Polaczków-ciemniaczków*, „Życie", wtorek 1.06.1999.

Wencel Wojciech, *Łaźnia i duch oświecenia*, „Życie na fali" 5.05.1999.

Zierkiewicz Edyta, *Prasa kobieca versus pisma feministyczne. Między „dobrowolnym zniewoleniem" a „wymuszoną emancypacją"?* [w:] *Kobiety w kulturze popularnej*, 2002.

—

■ **POZNAŃ. HARMONIA ŻYCIA.** „Harmonia w życiu i rozwój duchowy dzięki medytacji wewnętrznego światła i dźwięku" to temat wykładu, jaki organizuje Polskie Towarzystwo Holozoficzne. Spotkanie rozpocznie się o godz. 17 (dziś) i o godz. 16 (jutro) w siedzibie Centrum Hatha Jogi przy ul. Dąbrowskiego 27, wstęp wolny. KING

■ **POZNAŃ. ZDROWIE I URODA.** Ogólnopolskie Targi Zdrowia i Urody odbywać się będą w sobotę i niedzielę w Szkole Podstawowej nr 7 przy ul. Galileusza (os. Kopernika). W imprezie udział wezmą firmy farmaceutyczne, kosmetyczne oraz inne propagujące zdrowy styl życia. Zaplanowano liczne konkursy z nagrodami, prelekcje, pokazy oraz bezpłatne badania. Wstęp dla zwiedzających wolny. KING

■ **POZNAŃ. ZDROWE ODŻYWIANIE.** Szkoła zdrowego gotowania zaprasza wszystkich chętnych na spotkania o godz. 17 (dziś i jutro) przy ul. Zeylanda 11. Wysłuchać będzie można wykładu na temat prawidłowego odżywiania, uzyskania lepszych wyników w pracy i nauce, pozbycia się chorób. Prelekcja połączona będzie z degustacją potraw wegetariańskich. KING

ZAPROSZENIA. *Jutro*

■ **POZNAŃ. U PROGU WIELKIEGO POSTU.** Rekolekcje 2004 dla twórców odbywać się będą w Duszpasterstwie Środowisk Twórczych w Samotni św. Rafała (w piwnicach kościoła oo. Karmelitów). Prowadzić je będzie o. Leon Knabit, zakonnik benedyktyn z Tyńca. Tematem tegorocznych spotkań będzie „Śmierć jako przejście". KING

MÓDLMY SIĘ ZA IMMUNITET

O „wszelką pomoc, zwłaszcza modlitewną" zaapelował w piątek Witold Tomczak (LPR). Na najbliższym posiedzeniu sejmowa komisja regulaminowa i spraw poselskich zajmie się wnioskiem prokuratury o uchylenie immunitetu Tomczakowi w związku ze zniszczeniem przez niego instalacji przedstawiającej Jana Pawła II. W grudniu 2000 r. Tomczak usunął meteoryt przygniatający postać Papieża na eksponowanej w warszawskiej Zachęcie pracy Maurizio Cattelana. W wydanym w piątek oświadczeniu Tomczak zaapelował o nadsyłanie listów z poparciem dla niego na adres marszałka Sejmu Marka Borowskiego i do komisji regulaminowej Sejmu. W obronie posła stanął także zespół parlamentarny Dom Ojczysty, który zwrócił się do „wszystkich Polaków w Ojczyźnie i za granicą" o interwencję w tej sprawie.

PAP, BOJ

DESIGN ZAWADZKI

„Gazeta Wyborcza" Poznań, sobota–niedziela, 28–29 lutego 2004.

Fot. Karolina Breguła, *Niech nas zobaczą*, kampania wizualna, 2003.

Paweł Leszkowicz

Dlaczego homoseksualizm?
Wojna seksualna w Polsce i kryzys praw człowieka

Hetero-matrix

Stan aktualnej kultury seksualnej w Polsce można opisać poprzez odniesienie do kultowego filmu braci Wachowsky. Przede wszystkim wciąż dominuje zadziwiająca świadomość obyczajowa, wedle której wszyscy jesteśmy lub powinniśmy być heteroseksualni. Natomiast homoseksualizm jest czymś spoza, a jego wprowadzenie w przestrzeń publiczną wciąż wywołuje zdziwienie, szok lub komizm. W obrazie medialnym gej i lesbijka muszą być wyklęci, wykluczeni lub pokręceni. Heteroseksualizm jest traktowany nie tylko jako norma, ale także jako uniwersalna kondycja ludzka. Radykalnym tego przykładem jest częste odmawianie mniejszościom seksualnym człowieczeństwa, uznawanie ich związków za wykraczające poza kondycję człowieka. Hetero-matrix jest w ten sposób nie tylko naiwnością i ignorancją, ale również postacią przemocy. W jej obrębie nawet natura jest heteroseksualna. Co z tego, że samo pojęcie heteroseksualności wymyślono dopiero pod koniec XIX wieku, skoro hetero-matrix uczy zapomnienia, uczy języka. Jeszcze kilka lat temu nie można było użyć publicznie słowa „homofobia", a powiedzenie „heteroseksualizm" wprawiało w lekkie zażenowanie. Wtedy hetero-matrix była tak potężna, że nawet nie sposób było ją nazwać, gdyż jej najlepsza forma władzy okazała się niewidzialna. Dzisiaj agenci strzegący hetero-matrix posługują się populistyczną homofobią, a jej policjanci aktywnie prześladują gejów i lesbijki. Seksualna wojna trwa w swej postaci zerowego dualizmu i ma właśnie wiele wspólnego z fabułą filmu „Matrix".

—

Hetero-matrix broni się przed jej podważeniem, rozbiciem jednolitości iluzji powszechnego heteroseksualizmu i jego cudowności. Tymczasem obalenie hetero-matrix nie oznacza zamachu na heteroseksualność, jest jedynie wyzwoleniem się od jej terroru. Mamy kilku bojowników, istnieje Kampania Przeciwko Homofobii oraz inne organizacje broniące praw człowieka i praw seksualnych kontra Prawo i Sprawiedliwość, Liga Polskich Rodzin z najgroźniejszą Młodzieżą Wszechpolską oraz politycy i intelektualiści pracujący na ich służbie. Reszta społeczeństwa pozostaje uśpiona, śniąc fantazje i przekonania hetero-matrix. Przebudzenie jednak się rozpoczyna, pojawiają się przecieki. Kampania wizualna „Niech nas zobaczą" z portretami prawdziwych polskich gejowskich i lesbijskich par ląduje niczym statek kosmiczny na obcej planecie. Okazuje się, że obcy to Magda i Marta,

Tomek i Sławek. Trzeba więc usuwać ich z billboardów, gromadzić bojówki. Najważniejsze, żeby nie opanowali dominującej sfery wizualnej. Hetero-matrix uczy się nowej sytuacji, wkraczając na inny poziom, zaczyna pokazywać gejów i lesbijki w wyznaczony przez siebie sposób. Następuje konflikt obrazów.

—

Hetero-matrix nie pozwala bowiem na własny punkt widzenia, narzuca odgórnie obowiązującą perspektywę. Wizualność staje się więc ważną platformą konfliktu, i stąd niezwykła rola sztuki przerywającej komunikat wizualny przepływający przez kabel dołączony do naszego mózgu. Ludzie zaczynają śnić o innej wizualności niż ta oferowana przez hetero-matrix. Monotonia jest jej największą słabością, a przecież żyjemy w cywilizacji karmiącej się nowościami. I choć hetero-matrix opanowała polską demokrację, to jednak nie zdoła poddać totalnej kontroli popkultury i rynku. Tym bardziej, że pojawiła się nowa siła – Internet – przez którą hetero-matrix straciła dominującą pozycję.

—

Jak się okazało, najpopularniejszymi wystawami sztuki współczesnej w 2003 roku w Polsce były „Niech nas zobaczą" Karoliny Breguły i KPH oraz ekspozycja fotografii Amerykanki Nan Goldin, zorganizowana przez Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie[1]. Obydwie uderzały w hetero-matrix, prezentując liczne historie miłości. Wystawa Goldin przyciągnęła tłumy nie dlatego, że była o seksie, pornografii, których przecież nie brakuje wokół nas, ale dlatego, iż dotyczyła seksualnego egzystencjalizmu i pluralizmu. Natomiast wystawa „Niech nas zobaczą", chociaż zupełnie pozbawiona seksualności, przyciągnęła tłumy, gdyż portretowała polskie pary gejów i lesbijek, czyli ludzi dotychczas niewidzialnych.

—

Geniusz wszechseksualności Nan Goldin i odwagi „Niech nas zobaczą" pokazuje najskuteczniejsze narzędzie oporu wobec hetero-matrix i jej homofobicznej policji. Należy więc opowiadać liczne historie miłości, liczne historie seksualności, liczne historie płci i wypełniać nimi kulturową pustkę i rutynę. Tym samym trzeba wyjść na pole walki i zmierzyć się z hetero-matrix.

Polskie Stonewall

W zimowym pejzażu ulic i parków, on i on, ona i ona, stoją wyprostowani, trzymają się za ręce, niektórzy uśmiechnięci. Znane są ich imiona, jak

[1] Wystawa Nan Goldin „Devil's Playground", Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 14.02.–13.04.2003, kurator Milada Ślizińska.

choćby Tomek i Sylwek, Daria i Dominika, Paweł i Tomek. Ich postaci pojawiają się na pierwszym planie, twarze wyraźnie widoczne, rozjaśnione światłem. Tło jest już zamglone, im większe oddalenie od sylwetek, tym bardziej nasila się nieostrość. Ten efekt jest trochę surrealny, potęgujący hiperrealizm pary. Osadzeni w tej przestrzeni wydają się spoza niej, odcinają się wyraźnie od otoczenia a jednocześnie dominują nad nim. Przestrzeń fotografii jawi się tu jako przestrzeń bezpieczeństwa, kolorów i iluzji. Zamazane tło demaskuje sztuczny charakter przedstawienia. Malarstwo obiektywem i dobrymi intencjami. Trochę techniki reklamowej, trochę reportażowej. Pocztówkowy obraz związku dwojga ludzi. Jednak nikt takich kartek jeszcze w Polsce, o Polsce, nie widział – bo są one z przyszłości. Świat przedstawiony kreuje ten realny, który nie istnieje. Nie ma bowiem jednopłciowych par trzymających się za ręce na polskich ulicach, choć przynajmniej w sztuce znajdują swoje miejsce. Fotografia jest rzeczywistością a zarazem konstrukcją, o czym właśnie najlepiej przekonują objęte obiektywem prawdziwe pary, będące zarazem w świecie, jakiego nie ma. Przede wszystkim są to jednak portrety i na tym polega ich moc uderzenia. Prawdziwi ludzie, a nie medialne kukiełki. Tymczasem wirtualność rodzi w nas głód prawdy.

—

W 2003 roku kilkudziesięciu gejów i lesbijek zdecydowało się ujawnić, pojawiając się na fotografiach pokazywanych na billboardach, w galeriach, w czasopismach. Postanowili wyjść z ukrycia w kraju, gdzie populistyczna homofobia jest silnie zakorzeniona oraz często bywa popierana przez intelektualny i polityczny establishment. Społeczno-artystyczna akcja zatytułowana „Niech nas zobaczą" została zainicjowana przez fotografkę Karolinę Bregułę, a koordynowała ją pozarządowa organizacja Kampania Przeciw Homofobii. Artystka, wykonując portrety par, chciała się przeciwstawić negatywnym przesądom i niewidzialności otaczającej mniejszość homoseksualną. Fotografie miały być pozytywne i przyjazne dla widza, pokazując pary tej samej płci w normalnych sytuacjach, na ulicach polskich miast. Warto zaznaczyć, że Karolina Breguła wróciła wówczas z zagranicy, ze Szwecji, gdzie studiowała fotografię. Nic dziwnego, bo tylko ktoś z dystansem wobec opresyjnego klimatu w Polsce może dostrzec rozmiary niechęci wobec homoseksualnej mniejszości. Karolina była zszokowana „ukrytym" i fobicznym sposobem życia, do jakiego są zmuszani jej przyjaciele. Postanowiła więc sięgnąć po jedyne narzędzie, jakim dysponowała – fotografię, by wspólnie z uczestnikami zmierzyć się z niesprawiedliwością. Przedstawienie wizualne miało służyć jako pomost. Tymczasem projekt artystki i KPH wywołał burzę i zagrożenie agresją, pochodzące z samego

rdzenia narodowego piekła. Zamiast porozumienia akcja musiała stawić czoła kampanii nienawiści organizowanej przez skrajną prawicę Prawa i Sprawiedliwości oraz Ligi Polskich Rodzin, a w szczególności jej oddziałów Młodzieży Wszechpolskiej. Każdorazowe otwarcie ekspozycji w kolejnych miastach wiązało się z problemami lokalowymi i z niebezpieczeństwem fizycznej przemocy. Wielokrotnie konieczna była ochrona policji. Jednocześnie w czasopismach ukazywały się artykuły intelektualistów i dziennikarzy przeciwstawiających się akcji, usprawiedliwiających swoją myślą nienawiść w imię wielkich wartości, wśród których niestety zabrakło elementarnych praw człowieka. Wszyscy oni stali się w tym czasie członkami Młodzieży Wszechpolskiej. W dalszym ciągu nie można zorganizować otwartego publicznego spotkania dotyczącego homoseksualizmu bez zapewnienia ochrony uczestnikom. W Polsce ci, którzy grożą pięścią, znajdą zawsze wsparcie wśród tych, którzy grożą słowem, zwłaszcza gdy tę agresję kieruje się w stronę gejów i lesbijek. A przecież zarówno nawoływanie do nienawiści, jak i dyskryminacja jakiejkolwiek grupy wykraczają poza polskie i europejskie prawo. Homofobia jest zatem nielegalna.

—

Karolina Breguła ze swoją ideą pozytywnych i przyjacielskich wizerunków okazała się naiwną wizjonerką wobec brutalizmu i sakralizacji polskiej homofobii, zawsze raniącej w imię wartości. Akcja „Niech nas zobaczą" rozpoczęła się w Warszawie w marcu 2003 roku. Zarówno w stolicy, jak i w Krakowie fotografie zaistniały w przestrzeni miasta jedynie przez kilkanaście dni, choć miały być prezentowane przez trzy miesiące. Były bowiem dewastowane przez wandali oraz krytykowane przez prezydentów miast. Prezydenci i wandale, jakże znamienne połączenie! Mimo że fotografie zapobiegawczo umieszczano na wysokich billboardach, nie przeszkadzało to wandalom w rzucaniu torebkami z farbą, które niszczyły zarówno wydruki, jak i same nośniki obrazu. Dlatego właściciele billboardów – firma Cityboard Media – wycofała się z projektu. Ulice nie były zatem przyjazne, podobnie jak życie codzienne w Polsce. Zniszczenie billboardów wskazywało więc na symptomatyczny charakter.

—

Na szczęście fotografie par znalazły swoją wyjątkową przystań w ramach podróżującej po kraju wystawy. Turnée w 2003 roku obejmowało Warszawę, Kraków, Wrocław, Gdańsk, Sosnowiec. I tutaj stało się coś niezwykłego, ponieważ ekspozycja pomimo zagrożeń cieszyła się dużą popularnością. Społeczeństwo wcale nie podzieliło opinii prezydentów i wandali, chciało bowiem zobaczyć fotografie a nie je usuwać ze sfery publicznej. Oazą dla akcji okazała się przestrzeń artystyczna. Sztuka stała się platformą dla praw

gejów i lesbijek. Galerie stanowiły alternatywę wobec wrogości ulicy. Projekt „Niech nas zobaczą" miał być przede wszystkim akcją sztuki publicznej, z fotografiami par umieszczonymi na billboardach i citylightach w przestrzeni miejskiej. Chodziło o to, by w ten sposób pary tej samej płci trzymające się za ręce stały się członkami społeczeństwa razem z innymi przechodniami, by weszły na ulice, gdzie normalnie grozi im przemoc i poniżenie. W przestrzeni miasta homofobia zdołała jednak powstrzymać kampanię przeciwko homofobii. Triumf nastąpił w sferze artystycznej. Być może dlatego właśnie jedyną rzeczą, której skrajna prawica nienawidzi bardziej od homoseksualistów, jest sztuka współczesna. Ostatnie oazy. Polskie Stonewall[2] umożliwił zatem nie bar, ale galerie sztuki.

—

Tak jak w Nowym Jorku w 1969 roku, tak też w Polsce 2003 roku nie obyło się bez trudności. Niektóre galerie, które zdecydowały się na przyjęcie wystawy, miały problemy lokalowe lub administracyjne. Prywatnej Galerii Burzym & Wolff, która postanowiła pokazać fotografie w Krakowie, właściciel budynku groził wymówieniem wynajmowanego lokalu. Galeria ta wyraziła zgodę na ekspozycję, kiedy krakowski Związek Polskich Artystów Plastyków przestraszył się ataków Ligi Polskich Rodzin i Młodzieży Wszechpolskiej i wycofał się z projektu z troski o szyby swego pawilonu. Dla odmiany we Wrocławiu fotografie gościł alternatywny klub młodzieżowy Żółta Łódź Podwodna (Centrum Reanimacji Kultury). „Niech nas zobaczą" prezentowano zatem zarówno w publicznych, jak i prywatnych przestrzeniach wystawienniczych. Inauguracja nastąpiła w warszawskiej Galerii Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Natomiast największą instytucją publiczną uczestniczącą w projekcie było Centrum Sztuki Współczesnej w Gdańsku, którego dyrektorka Małgorzata Lisiewicz zorganizowała również towarzyszącą sesję. Połączenie przestrzeni państwowych, komercyjnych i klubowych zaświadcza o tym, jak wiele platform umożliwia w Polsce promocję równouprawnienia seksualnego. Trzeba jedynie korzystać z faktu demokratyzacji i pluralizacji sfery prywatnej i publicznej. Wygnanie z ulic zostało zrekompensowane przez różnorodne miejsca

[2] Stonewall to symboliczny początek międzynarodowego ruchu homoseksualnego wyzwolenia. 28.06.1969 roku rozpoczęły się trzydniowe rozruchy przed nowojorskim barem gejowskim Stonewall Inn. Klienci tego baru przeciwstawili się policyjnym atakom; były barykady, demonstracje, hasła „Gay Power". Po raz pierwszy mniejszość seksualna w tak otwarty, zbiorowy i spektakularny sposób powiedziała „Nie" dyskryminacji i wstydowi. Wydarzenie to nabrało mitycznego charakteru, które często przytłacza znaczenie wcześniejszych aktów oporu. Ze względu na równie spektakularny wydźwięk akcji „Niech nas zobaczą" wybrałem jako metaforyczne określenie „polskie Stonewall". Chcę jednak podkreślić, iż nie byłoby tego wydarzenia bez dziedzictwa i pracy wielu gejowskich i lesbijskich organizacji aktywnych w Polsce od lat 80. Ich historia wymaga osobnego opracowania.

wystawiennicze, dzięki którym stworzono alternatywną i tym razem przyjazną przestrzeń publiczną.

—

Akcja „Niech nas zobaczą" uzyskała częściową pomoc ze strony rządu III RP w postaci poparcia Izabeli Jarugi-Nowackiej – Pełnomocnika Rządu ds. Równego Statusu Kobiet i Mężczyzn. Jej biuro przyznało 8 tysięcy złotych na wsparcie finansowe kampanii przeciwko dyskryminacji ze względu na orientację seksualną. Znaczącego wsparcia finansowego udzieliła również ambasada Holandii, przyznając sumę 40 tysięcy złotych. Około 1,5 tysiąca otrzymano od właścicieli klubów gejowskich. Jak widać, fundusze pochodziły z różnych źródeł: rządowych, międzynarodowych i prywatnych. Pluralizm wystawienniczy i finansowy umożliwił akcję w imię pluralizmu seksualnego. Czyżby tak właśnie pracowała demokracja, a cała kampania była przejawem działania społeczeństwa obywatelskiego? Obywatele, podejmując ryzyko i inicjatywę, zrobili coś w równym stopniu dla siebie samych, co dla innych.

—

Recepcja wystawy powróciła jednak do tradycyjnego dualizmu jedynie dwóch stron.

Zerowy Dualizm

Kampania fotograficzna wywołała zarówno negatywne, jak i pozytywne społeczne i medialne reakcje. Debata toczyła się w telewizji, radio, prasie. Do projektu włączyło się MTV, które przez pewien czas pokazywało spoty reklamowe z fotografiami „Niech nas zobaczą". Koordynująca akcję Kampania Przeciw Homofobii, będąca organizacją pozarządową powstałą w 2001 roku, uzyskała znaczny rozgłos. Jej leader, Robert Biedroń, często pojawia się w mediach. Pozujące pary były poszukiwane przez popularne czasopisma i talk showy. Akcja stała się latem 2003 roku gorącym wydarzeniem medialnym i społecznym, dając wielu aktywistom i intelektualistom związanym z ruchem równości seksualnej szansę na publiczną wypowiedź. Wydaje się, że tabu niewidzialności wokół homoseksualizmu zostało usunięte. Zaczął się natomiast szum opinii. Taka sytuacja przygotowała grunt dla debat nad ustawą o związkach partnerskich przedłożoną przez senator Marię Szyszkowską we wrześniu 2003 roku. Niestety, samo przełamanie milczenia i wyjście z ukrycia, choć ważne, nie stanowi jeszcze znaczącej poprawy praw osób homoseksualnych.

—

Wystawa „Niech nas zobaczą" rozpoczęła się w marcu 2003 roku. Przez następne miesiące pojawiały się prawie wszystkie możliwe argumenty

„za" i „przeciw" homoseksualizmowi oraz tego typu kampanii publicznej. Najczęściej występowały głosy sceptyczne, iż homoseksualizmu nie powinno się przecież promować, a ta kampania jest właśnie formą promocji. Taką opinią posługiwali się na przykład prezydenci Krakowa i Warszawy, krytykując umieszczenie fotografii na ulicach miast. Charakterystyczne jest to, że akcja została odebrana jako promocja mniejszości seksualnych, a nie jako promocja sprawiedliwości i równości. Czy winę za taką recepcję ponosi niewłaściwy public relation Kampanii Przeciw Homofobii? Czy może raczej prawa gejów i lesbijek wciąż nie kojarzą się „normalnym" Polakom z prawami człowieka, bo tak głęboka jest dehumanizacja w tym obszarze?

—

Jak zawsze podczas lokalnych dyskusji na temat mniejszości seksualnych nie zabrakło oczywiście argumentów o religijnych zakazach, grzechu, medycznej patologii, leczeniu homoseksualistów, nienaturalnym zachowaniu, wartościach rodziny, promiskuityzmie i zagrożeniu pedofilią. Zdumiewa przy tym liczba ekspertów specjalizujących się w tej negatywnej wiedzy o seksualności i duch obiektywizmu unoszący się nad nieaktualnymi prawdami o chorobie, zboczeniu i zaburzeniach. Z drugiej strony, obrońcy praw gejów i lesbijek jako przeciwwagę wykorzystywali język odwołujący się do demokracji, społeczeństwa pluralistycznego, praw obywatelskich, równości i tolerancji, współczesnej wiedzy o seksualności człowieka, świeckiego państwa i wolności od przymusu religijnego. Zgadzając się oczywiście z retoryką obrońców, jestem zafascynowany ilością ideologii i dziedzin wiedzy, które zostały wprzęgnięte w tę debatę. W homoseksualizmie niczym w zwierciadle przegląda się cały otaczający świat nauki, religii, kultury i polityki. Uważam, że orientacja seksualna będzie wielką narracją XXI wieku, zajmując taką funkcję w refleksji nad człowiekiem, jego wolnością i prawami, jaką rasa i płeć miały w przeszłości. Eskalacja emocji towarzysząca polskiej wersji tego przełomu z pewnością potwierdza te przypuszczenia.

—

Wielość konfliktowych opinii dotyczących mniejszości seksualnych, która eksplodowała w Polsce w 2003 roku na fali kampanii „Niech nas zobaczą" i propozycji ustawy o rejestracji związków partnerskich, doprowadziła ten temat do stanu kryzysowego pod względem znaczenia i języka. Dyskusje publiczne i prywatne zdominował tradycyjny dualizm, podział na dwa obozy. Na tych, którzy są za prawami dla homoseksualnych kobiet i mężczyzn i na tych, którzy są przeciw nim. Owe tragiczne przeciwstawienie nie pozwala na żadne sensowne społeczne i prawne rozwiązanie. Wojna na

słowa może trwać w nieskończoność, zawsze znajdą się argumenty „za" i „przeciw". Jeśli każdy argument spotyka kontrargument, to wtedy znaczenie znika.

—

W tym świetle pojawia się również problematyczna kwestia natury etycznej: Co to znaczy być przeciwko ludziom o odmiennej orientacji seksualnej? Czy to oznacza eksterminację czy kryminalizację takich ludzi, czy też raczej przeciwnikom chodzi o ich totalną niewidzialność i nieobecność? Politycy, intelektualiści i dziennikarze prezentujący taką wrogość, zazwyczaj uzbrojeni w redukcyjne odczytanie Biblii lub przestarzałą medyczno/psychologiczną wiedzę, muszą przecież zdawać sobie sprawę, że takie dyskryminacyjne nastawienie jest sprzeczne z europejskimi prawnymi, społecznymi i kulturowymi standardami. Nie powstrzymuje to ich jednak od głoszenia nienawiści w sposób otwarty bądź ukryty za jakimś profesjonalnym żargonem. Dyskryminacja ze względu na orientację seksualną wyrażana jest w Polsce głosem naukowego, religijnego lub medialnego autorytetu i jest traktowana jako moralna wartość, a nie jako zachęta do przemocy, do prześladowania ludzi.

—

Oparta na dwóch przeciwstawnych obozach, dualistyczna konstrukcja polskiej debaty wokół homoseksualizmu utrudnia efektywność emancypacyjnych działań i opinii. Wzorcowym przykładem tego typu konstrukcji są wszystkie telewizyjne rozmowy o orientacji seksualnej lub zaprezentowana na łamach „Gazety Wyborczej" latem 2002 roku seria znoszących siebie nawzajem artykułów na ten temat.

—

Trzeba podkreślić, że w 2003 roku pojawiło się na forum publicznym tyle samo głosów przyjaznych co homofobicznych. Wypowiedzi antydyskryminacyjne występowały z równą siłą i częstotliwością co wrogie wobec sprawiedliwości seksualnej. Po raz pierwszy w historii kraju na taką skalę zaczęli otwarcie pokazywać się geje i lesbijki, którzy aktywnie brali udział w dyskusji medialnej i akademickiej. Wprawdzie wciąż można zauważyć, że opinia geja lub lesbijki, jako nieobiektywna, jest mniej wartościowa od heteroseksualnego eksperta. Fala ujawniania się ludzi jest jednak znacznym demokratycznym osiągnięciem i świadectwem rozwoju społeczeństwa obywatelskiego. Mniejszość jest bowiem dopuszczona do sfery publicznej i w niej uczestniczy, a obywatele przejmują odpowiedzialność za swój los.

—

Dualistyczny wymiar dyskusji, mimo że jest krokiem naprzód w stosunku do wcześniejszego lekceważenia, ośmieszania, marginalizowania problemu

lub podawania wyłącznie negatywnej wiedzy o homoseksualizmie, wciąż jednak wskazuje na etyczny kryzys, w którym pogrążone jest społeczeństwo uwikłane w wojnę seksualną. W tej wojnie bowiem po przeciwnych stronach stoją dwa obozy, w których nie brakuje ofiar. Nadszedł wobec tego czas na trzeci etap, czyli zawarcie pokoju, a tym samym wprowadzenie różnorodności w miejsce sprzeczności.

—

Podzielmy model dyskusji o homoseksualizmie w Polsce na podstawowe stopnie rozwoju, które wciąż współistnieją. Pierwszym etapem jest nienawiść panująca do lat 90., a głównie przejawiająca się opiniami negatywnymi spod znaku zboczenia, choroby, grzechu, przestępstwa i rozpadu porządku społecznego. Opozycja wobec nich była marginalna, prawie nieobecna w przestrzeni publicznej, choć nieznacznie pojawiająca się od lat 80. Ten etap nie należy jeszcze zupełnie do przeszłości: wyłania się co pewien czas w mediach prawicy lub za fałszywym głosem tolerancji jako wyraz współczucia wobec upośledzonych lub w czasie ataków pedofilnej histerii. Na taką wrogość społeczną wpłynęły wspólnie komunizm i katolicyzm, które podzielają pokrewną redukcyjną wiedzę o seksualności i wolności człowieka. Natomiast problem polega na tym, że w państwie demokratycznym, które winno rozpoznawać prawa mniejszości, ten etap musi odejść do lamusa. Zachęca się bowiem do dyskryminacji i prześladowań tych obywateli, którzy mają odmienną orientację seksualną, podczas gdy dyskryminacja jest nielegalna, co stawia Polskę w niezwykle negatywnym świetle na arenie międzynarodowej. Krótko mówiąc, za tą nienawiścią kryje się przemoc werbalna i potencjalnie fizyczna wobec ludzi, a więc przestępstwo podlegające pod kodeks karny.

—

Drugi okres jest właśnie etapem dualistycznego konfliktu, w którym obecnie żyjemy. Jest również pewną kulturową stałą w dyskusjach o homoseksualizmie na poziomie jego wstępnej emancypacji. Na tym etapie homofobia napotyka kampanię przeciw homofobii: argument „przeciwko" musi się zmierzyć z argumentem „za", i vice versa. W Polsce wkroczyliśmy w ten okres w latach 90., a początek XXI wieku stał się jego eskalacją. Zerowy dualizm jest rozwojem w porównaniu z wcześniejszym stadium, bo wprowadza dodatkową pozycję i przeciwwagę. Mamy już dwa głosy, a nie jeden. Ludzie dyskryminowani otrzymują prawo do obrony. Obydwie strony są teraz prawie jednakowo obecne. Plus i minus dają jednak wynik zerowy. Zepchnięcie poglądów w te skrajności niweluje pluralizm. Homoseksualne prawa człowieka są wciąż zagrożone, gdyż przyznaje się równorzędną wagę opiniom je negującym.

—

Kolejne etapy są dla Polski, jak na razie, utopią, wymagałoby więc wysiłku ich zdefiniowanie. Tak głęboko tkwimy w etapach nienawiści i dualizmu, że trudno sobie wyobrazić następny krok w kraju nad Wisłą. Choć jest on możliwy dzięki takiemu rozwojowi społecznemu, w którym zakaz dyskryminacji ze względu na orientację seksualną stanie się wartością powszechnie przyjętą i zinternalizowaną przez obywateli. Głoszenie nienawiści, a jest nim homofobia (lęk, wstręt, połączone z nienawiścią), nie ma miejsca w oficjalnym języku polityki, mediów i edukacji. Dominuje postawa akceptująca wynikająca ze współczesnego prawodawstwa, wiedzy medycznej i psychologicznej. Dyskusje przebiegające poza etapem odrzucania homoseksualizmu stwarzają płaszczyznę komunikacji pomiędzy stronami. Dla przykładu, w refleksji nad edukacją seksualną w szkołach konflikt może dotyczyć tego, czy wprowadzać pozytywną wiedzę o orientacjach seksualnych dla uczniów w szkole podstawowej czy w gimnazjum, a nie tego, czy wprowadzać ją w ogóle.

—

W tym kontekście pojawia się wprawdzie zarzut, iż opozycja zostaje wykluczona. Triumfuje opcja sprzyjająca interesom gejów i lesbijek. Jaki w tym pluralizm? Uważam jednak, że opozycja zostaje podniesiona na wyższy poziom i uwspółcześniona, dostosowana do nowoczesnych standardów wiedzy i prawodawstwa. Nie można przecież zachęcać do przemocy, prześladowań i niesprawiedliwości. Trzeba jednak prowadzić krytyczny namysł nad przemianami seksualnymi i rodzinnymi oraz wynikającymi z tego konsekwencjami społecznymi. Innymi słowy, nie trzeba lubić gejów i lesbijek, nie trzeba się z nimi przyjaźnić, ale nie można programowo głosić ich unicestwienia, poniżać ich, wyzywać od chorych lub zboczonych lub ograniczać ich wolność osobistą w sferze związków i ekspresji.

—

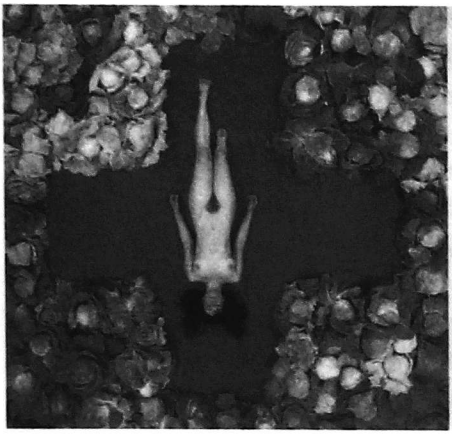
Nie bądźmy naiwni. Usunięcie homofobii jest niemożliwe, tak jak niemożliwe jest wyrugowanie z życia człowieka nienawiści i przemocy. Choć wiemy, że rasizm i antysemityzm są złem, że stoi za nimi straszna przeszłość, to jednak one nadal istnieją. Przy braku oficjalnej promocji rozkwitają jedynie na łonie ekstremistycznych grup balansujących na granicy prawa. Dlatego też nikt nie urządza dyskusji „za" lub „przeciw" Murzynom czy Żydom. Na kolejnych etapach rozwoju debaty publicznej podobnie będzie z gejami i lesbijkami. Homofobia nie zniknie, można ją jednak skanalizować, ucywilizować, ograniczyć i marginalizować, nie w imię rozwoju homoseksualizmu, lecz w imię zapewnienia bezpieczeństwa i prawa do życia wszystkich obywateli. Na tym właśnie polega problem z zerowym duali-

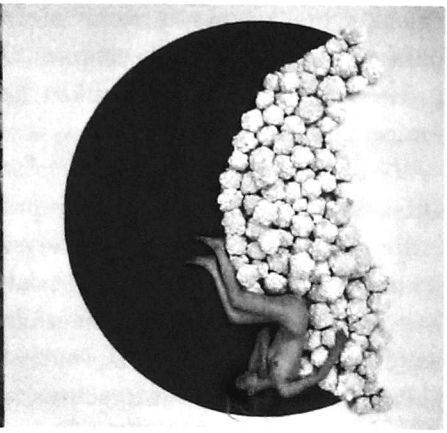
zmem, promującym stan wojny nieustannie niosący ze sobą zagrożenie dla ludzi wynikające z dyskryminacji. Nie jest on stanem sprawiedliwości i równości, ale sprzeczności i konfliktu, gdzie ktoś musi być wciąż gorszy i mieć mniejsze prawa.

—

Gdy plus zostanie zniwelowany przez minus, pozostanie zero. Niestety może właśnie to zero jest najwyższym poziomem (nie)sprawiedliwości seksualnej, na jaki polska polityka i społeczeństwo mogą się obecnie wspiąć. To zero pozbawione neutralnego zabarwienia jest również stanem wojny. Nie jest przypadkiem, że to właśnie sztuka współczesna okazała się główną platformą równości seksualnej, sama jest bowiem uwikłana w polskie wojny kulturowe związane z cenzurą i atakami skrajnej prawicy. Jak na razie, zarówno liczne historie seksualności, jak i wizualności wciąż przegrywają. Czas na kolejne odcinki hetero-matrix.

Marzec 2004





NAWRACANIE OSWAJANIE TRESOWANIE

Od góry: **Katarzyna Kozyra**, **CUKT**, **Jadwiga Sawicka**, *Sztuka w mieście. Zewnętrzna Galeria AMS 1998–2002.*

Marek Krajewski

Publiczność sztuki w Polsce. Na przykładzie Zewnętrznej Galerii AMS

Stephen Tepper w raporcie „Unfamiliar Objects In Familiar Spaces. The Public Response to Art in Architecture"[1], prezentującym wyniki badań nad recepcją dzieł w przestrzeni publicznej zrealizowanych w ramach programu Art In Architecture, finansowanego przez amerykańską agencję rządową GSA (General Services Administration), wymienia kilka podstawowych czynników, które sprawiają, iż dzieło sztuki umieszczone w przestrzeni miejskiej wywołuje protesty, skandal, rodzi niezgodę i konflikt. Pierwszy z tych czynników to abstrakcyjny charakter dzieł, ich wieloznaczność, otwartość znaczeniowa. Drugi to rodzaj społeczności, w przestrzeni której pojawia się dzieło – najsilniej i w sposób negujący reagują małe, izolowane wspólnoty, zagrożone z zewnątrz przez nowe systemy wartości i większość. Trzeci rodzaj czynników, który jest katalizatorem niezgody stanowi forma, w jakiej społeczność uczestniczy w tworzeniu dzieła – najgorętsze reakcje pojawiają się, gdy jest ona z tego procesu wyłączona, gdy dzieło zostaje osadzone w kontekście życia tej wspólnoty bez jej aprobaty, konsultacji, dialogu. Czwartym zestawem czynników jest interpretacyjna rama, w której umieszczane jest dzieło, a więc rodzaj argumentów wykorzystywanych w dyskusji nad nim. W tym ostatnim przypadku przyczyną protestu, konfliktu czy odrzucenia jest najczęściej całkowita niezgodność argumentów używanych przez zwolenników i przeciwników dzieł w przestrzeni publicznej, niewspółmierność słowników, którymi obie strony się posługują. Ci pierwsi podkreślają zazwyczaj, iż tego typu praktyki służą demokratyzacji życia i podnoszą jego jakość, że artysta jest profesjonalistą o wysokiej pozycji w świecie sztuki, oraz, że oponenci są cenzorami. Druga strona zazwyczaj usiłuje stygmatyzować dzieło (np. nadając mu kpiącą nazwę) i samego artystę (*też bym tak potrafił*), wskazuje na elitaryzm tego typu działań, a co za tym idzie na marnotrawienie publicznych pieniędzy, na brzydotę obiektu i szpecenie przezeń przestrzeni miejskiej. Ci pierwsi odwołują się więc do zestawu wartości, które można nazwać *postmaterialnymi* (wolność, samorealizacja, demokratyzacja, samoświadomość itd.), ci drudzy zaś odwołują się do wartości *materialnych* (pieniądze, porządek, bezpieczeństwo, jasne, stabilne, przejrzyste reguły życia społecznego itd.)[2].

Najbardziej wartościowym aspektem powyższego raportu wydaje się poszukiwanie przyczyn gwałtownych reakcji na sztukę publiczną nie tylko w jej dziełach, ale również, a może przede wszystkim w kontekście, w którym się

[1] Raport można znaleźć na stronach internetowych: http://www.princeton.edu/culturalpolicy/workpap8.html.

one pojawiają. Tepper zwraca więc uwagę, iż spory dotyczące dzieł sztuki publicznej raczej i zazwyczaj toczą się wokół reguł życia, że są konfrontacją różnych wizji porządku społecznego, ostrą polemiką o to, kto ma prawo i powinien sprawować władzę, niż konsekwencją samego dzieła i reakcją na nie. Stanowią więc zaledwie przejaw głębszych procesów społecznych i kulturowych, wyrażają konflikty dotyczące tego, co pozaartystyczne.
Podstawowa wartość sztuki publicznej wynika właśnie z tego, iż wywołuje tego typu spory, iż jest katalizatorem konfliktu, a nie zgody. Współczesne społeczeństwa są bowiem zbyt zróżnicowane, aby istniał jakikolwiek wspólny system wartości względem którego panowałaby powszechna zgoda i który takiego powszechnego *consensusu* byłby źródłem; a więc każda próba jego wprowadzenia oznacza wykluczenie ze społecznego świata pewnych kategorii osób, których sposób życia nie mieści się w przyjętym kanonie. Dlatego też podstawą więzi w tego typu wspólnotach jest: po pierwsze – podział pracy gwarantujący wzajemną zależność, po drugie – instytucjonalizacja konfliktu i sporu w postaci przestrzeni publicznej. Ta ostatnia nie jest więc miejscem realizacji powszechnej zgody, co raczej przestrzenią konfliktu, przestrzenią, w której mam prawo i mogę manifestować swoje własne systemy wartości, przekonania, spierać się z innymi[3], w której widzialne stają się różnice. Przestrzenią umożliwiającą dyskusję, ale jednocześnie o takim charakterze i przebiegu, iż jej rezultatem nie jest wspólne zdanie, ale raczej uświadomienie sobie pozycji zajmowanej przez innych, ich poglądów, systemu wartości itd. Podstawowym zadaniem sztuki publicznej jest tworzenie takiej przestrzeni, a więc podtrzymywanie konfliktowego charakteru życia społecznego, a tym samym ujawnianie zarówno dominującego układu sił i napięć kształtującego życie społeczne, jak i tego, co z jego zasięgu wykluczone. Interpretacja i historia każdego dzieła sztuki publicznej powinna być więc opisem kontekstu, w którym się ono pojawia i zmian, jakie w jego obrębie ono wywołuje.
Artykuł jest próbą realizacji tego zadania na przykładzie pojedynczego projektu – Zewnętrznej Galerii AMS. Postaram się więc przede wszystkim zrekonstruować interakcje pomiędzy tym przedsięwzięciem a kontekstami, w których było ono obecne. Celem tekstu nie jest więc pisanie historii Galerii, ale raczej mówienie przy jej pomocy o *środowisku*, w którym funkcjonuje sztuka publiczna w Polsce.

Krótka charakterystyka projektu

Zewnętrzna Galeria AMS, działająca w latach 1998–2002, była projektem zainicjowanym, koordynowanym i finansowanym przez AMS, największą polską firmę reklamy zewnętrznej. Istota projektu sprowadzała się do wy-

korzystania typowo komercyjnych mediów umieszczonych w przestrzeni miejskiej (billboardy, citylighty, backlighty) jako miejsc prezentacji sztuki zorientowanej społecznie, komentującej otaczającą nas rzeczywistość. Mniej więcej co dwa, trzy miesiące pokazywano nowy plakat w dużej ogólnopolskiej skali (400 billboardów w 19 miastach). Przez cztery lata trwania projektu zrealizowano 19 pokazów, przedstawiając prace: Pawła Susida, Jadwigi Sawickiej, Anny Jaros, Rafała Góralskiego, Katarzyny Kozyry, Artura Widurskiego, Pawła Jarodzkiego, Moniki Zielińskiej, CUKT-u, Joanny Rajkowskiej, Aleksandra Janickiego, Rafała Bujnowskiego, Stanisława Dróżdża, Marka Sobczyka, Marioli Przyjemskiej, Pauliny Ołowskiej, Elżbiety Jabłońskiej, Rolanda Schefferskiego i Marcina Maciejowskiego. Zewnętrzna Galeria AMS rozwijała również sieć galerii jednobillboardowych, organizowała uliczne festiwale malowania, wspomagała finansowo i organizacyjnie instytucje świata sztuki i działania pojedynczych artystów. Społecznym celem projektu było popularyzowanie sztuki, wprowadzanie w przestrzeń publiczną nieobecnych a istotnych treści i pytań, odrobiny wyobraźni i poezji, a także destruowanie *common sensu*, nudy i rutyny trybu, w jakim doświadczamy na co dzień miasta i siebie nawzajem. Biznesowym celem przedsięwzięcia było uświadamianie adresatów o obecności marki i kreowanie wizerunku firmy, przy czym projekt sam w sobie był również pomyślany jako sposób popularyzacji nieobecnego w Polsce modelu działań autopromocyjnych. Modelu, którego podstawowymi zasadami były: konsekwencja zamiast akcyjności, przysparzanie korzyści społecznych zamiast wywoływania wrażenia, że się je przysparza, łączenie publicznych i prywatnych korzyści, wspieranie takich działań, które są wartościowe, a nie tylko tych, które są znane.

Projekt został powołany do życia jako narzędzie autopromocji firmy, pomyślane jednak w taki sposób, aby działanie to nie było czystym zużyciem, ale przynosiło również korzyści innym. Dlatego też plakaty nie zawierały logo firmy, działania miały charakter systematyczny i konsekwentny, Galeria zaś unikała prezentacji dzieł artystów uznanych i traktowanych powszechnie jako kanonicznych. Najciekawszym aspektem działań Galerii, zwłaszcza w świetle tego tekstu, był fakt, iż funkcjonowała ona w obrębie

[2] Podobny przebieg miała debata nad realizacją Leona Tarsewicza na kolumnach Teatru Wielkiego w Poznaniu. Zwolennicy przedsięwzięcia podkreślali, iż jest to doskonały artysta, że dzięki urzeczywistnianiu tego typu pomysłów polskie miasta staną się normalne (podobne do miast zachodnich) oraz, że przeciwnicy są niedouczeni. Przeciwnicy używali przede wszystkim argumentu finansowego (kto za to zapłacił, ile kilometrów dróg można by za to zbudować, ile operacji przeprowadzić), podkreślali, iż woleliby coś bardziej trwałego (materialnego) oraz, że dzieło jest elitarne, zrozumiałe dla garstki osób – specjalistów.

[3] Deutsche R., *Evictions*, „Art And Spatial Politics", MIT 2002, s. 269–290.

bardzo wielu, często wrogich i wykluczających się kontekstów życia społecznego, nie przynależąc do żadnego z nich w pełni. Dlatego też jedną z najbardziej interesujących konsekwencji jej działań były trudności interpretacyjne, których nastręczał projekt. Trudności, które same w sobie były znaczące, bo demonstrowały powszechną niezdolność do wyjścia poza własny słownik interpretacji wyznaczony przez specjalizację i kontekst, z ramienia którego się działa, skłonność do praktyk kolonizacyjnych i wykluczania innych interpretacji niż własna, powodujących daleko posuniętą atrofię przestrzeni publicznej w Polsce.

Społeczne ramy projektu

Ze względu na opisany powyżej sposób działania Zewnętrzna Galeria AMS nie funkcjonowała jak większość działań artystycznych, w autonomicznym świecie sztuki, którego reguły określają artyści i którego niezależność jest od czasu do czasu naruszana w głównej mierze przez świat polityki, ale *kłusowała* w obrębie kilku innych terytoriów należących do innych kontekstów, za każdym razem poszukując tego, co w dzisiejszym świecie najcenniejsze i najrzadsze, a więc społecznej uwagi.

Świat sztuki

Świat artystyczny przyjął pojawienie się Zewnętrznej Galerii AMS bardzo życzliwie i, co ważne, z zaskakująco dużym zaufaniem. Bez wsparcia najważniejszych polskich instytucji zajmujących się sztuką (mowa tu przede wszystkim o CSW w Warszawie, Zachęcie, Łaźni, Bunkrze Sztuki, poznańskim i białostockim Arsenale, Rastrze i innych), do których zwracaliśmy się o pomoc, porady, i w końcu z którymi również aktywnie współpracowaliśmy, wspomagając wystawy, zachęcając AMS do ich reklamowania na swoich tablicach itd., projekt nie mógłby zaistnieć. Stan ten można uznać za przejaw otwartości środowiska artystycznego i ludzi, którzy je tworzą wobec nowych rzeczy, albo za konsekwencję postrzegania Galerii jako jeszcze jednego partnera, z którym można współpracować, który stwarza możliwość prezentacji prac artystów związanych z tymi instytucjami w szerszym kontekście[4]. Być może ta akceptacja, od której można znaleźć odstępstwa, wynika też z faktu, iż w Polsce, ze względu na daleko posuniętą deprywację środowisk twórczych i niewielką ilość miejsc, w których sztukę się prezentuje, a także ze względu na funkcjonowanie tego środowiska w stanie permanentnego zewnętrznego zagrożenia (całkowita zależność od państwa, a więc również zmienności politycznych opcji rządzących, cenzura, redukcja budżetów, bezpośredni przymus instytucjonalny), konkurowanie i rywalizacja na poziomie instytucjonalnym prawie nie mają miejsca, a każdą

nową inicjatywę, zwłaszcza gdy się ona samofinansuje i samoorganizuje, przyjmuje się życzliwie, pod warunkiem, że nie przekracza pewnego progu żenady. Ponieważ Galeria bardzo dbała o wysoki poziom artystyczny prezentowanych przez nią prac oraz chętnie i przynajmniej kilkakrotnie zmieniała swój program, aby dostosować go do planów wystawowych innych instytucji, z akceptacją jej działań nie było problemu. Nie polegała ona tylko i wyłącznie na wymianie świadczeń, choć również i tak się zdarzało, ale bardzo często Galeria i prowadzące ją osoby traktowani byli jako partnerzy nie tylko finansowi, ale też merytoryczni. Nieprzypadkowo więc większość osób tworzących świat sztuki w Polsce z wyraźnym smutkiem przyjęła wiadomość o zakończeniu projektu w 2003 roku. Jarosław Suchan, wicedyrektor CSW w Warszawie, powiedział „Gazecie Wyborczej":

Wartość Zewnętrznej Galerii AMS polega na tym, że podjęła próbę umieszczenia sztuki w przestrzeni publicznej. To bardzo ważne, bo w Polsce sztuka w tej przestrzeni prawie nie funkcjonuje. I była to próba udana. Dzięki niej sztuka wyszła z galerii na ulicę i trafiła do ludzi, którzy wcześniej nie mieli z nią do czynienia. Nie opierano się na artystach, którzy swoją sztuką budują wieżę z kości słoniowej, ale na tych, którzy odnoszą się do rzeczywistości społecznej. Na różne sposoby – czasem bliski publicystyce, czasem symboliczny. Gra z reklamą to cecha wspólna wielu projektów Zewnętrznej Galerii AMS. Polegała na wykorzystywaniu strategii reklamowych niejako wbrew nim samym, co prowadziło do konfuzji u widza, który początkowo nie wiedział, z czym tak naprawdę ma do czynienia. A konfuzja jest cenna. Sprawia, że przestajemy bezwolnie ulegać sile reklamy.
Nie jest tak, że wcześniej nie wykorzystywano billboardów do działań artystycznych. Tutaj jednak posłużono się nimi wyjątkowo konsekwentnie. Na pracach nie umieszczano nazwisk artystów. Gdyby się pojawiły, trudniej byłoby im podszyć się pod reklamę. Zrezygnowano z umieszczenia na pracach artystów nazwy firmy AMS. To się chwali, że firma nie wykorzystała sztuki – tak jak producenci wódki Absolut – do tego, żeby reklamować swoją markę. Teraz to się skończyło, wielka szkoda[5].

Z kolei w tygodniku Raster jego autorzy, zapowiadając podsumowujące działania Galerii podczas wystawy, napisali:

[4] Przynajmniej kilka edycji Galerii „zgranych" zostało w czasie i w sposób zaplanowany z wystawami autora projektu odbywającymi się w innych instytucjach artystycznych. Tak było z pracami Joanny Rajkowskiej, Stanisława Dróżdża, czy CUKT-u.

[5] Jarecka D., *Dzieje Zewnętrznej Galerii AMS na wystawie w Zachęcie. Mowa do ludu*, „Gazeta Wyborcza" 14.07.2003.

W najbliższy piątek (11 lipca) w warszawskiej zniechęcie otwarta zostanie wystawa podsumowująca 5 lat działalności Galerii Zewnętrznej AMS – najciekawszego po 1989 roku przedsięwzięcia artystycznego w przestrzeni publicznej. Wszystko wskazuje na to, że to zarazem kres działania tej wyjątkowej galerii i unikatowego w takiej skali prywatnego programu promocji sztuki współczesnej w Polsce.

Ten entuzjazm nie udzielał się natomiast środowisku tworzącemu plakaty. Nie ma w tym nic dziwnego, bo Galeria programowo unikała prac typowo „plakatowych", a więc pomyślanych jako poster i opartych na zbyt dosłownym – prostym i zamkniętym koncepcie. Taka postawa zderzona z medium, którym projekt dysponował i z nową sytuacją, w jakiej to środowisko się znalazło po 1989 roku, wraz z urynkowieniem się polskiej gospodarki, zaowocowało zdecydowanie krytyczną oceną działań Galerii:

Prace są przekombinowane i przeintelektualizowane. Jakby ci, którzy je tworzyli nie do końca wiedzieli, o co im chodzi – ocenia prace Galerii Zewnętrznej AMS, Andrzej Pągowski, mistrz plakatu. Są kompletnie nieczytelne. Wyglądają jak wygłup studencki. To dobrze, że ktoś chce prezentować prace młodych plastyków. Problem w tym, że ci artyści się nie popisali. Poza tym nie można bezkarnie przenosić dzieł plastycznych z galerii na ulice[6].

Plakaty Galerii poza kilkoma wyjątkami[7] nie były traktowane poważnie ani przez „mistrzów plakatu", ani przez reprezentujące je instytucje. Żadna praca nie była nigdy pokazywana w ramach jakiejkolwiek wystawy prezentującej polski plakat, żadną z edycji nie zainteresowało się Wilanowskie Muzem Plakatu, ani odpowiadający mu oddział jakiegokolwiek z muzeów. Być może podziałało to na korzyść samej Galerii, bo nie zamykało jej konwencji w jakimkolwiek stylistycznym i środowiskowym getcie.

O stosunkach, jakie łączyły Galerię z artystami przedstawiającymi w niej swoje prace, można powiedzieć tylko tyle (bo na więcej nie pozwala dyskrecja i waga tego, co wspólnie doświadczone), że były one zróżnicowane, tak jak zróżnicowane są relacje zachodzące przy każdym innym rodzaju rozbudowanej współpracy. Najbardziej fascynujące były oczywiście te prezentacje, w których artysta nie traktował billboardu w sposób instrumentalny (wyłącznie jako okazję do *promocji siebie*), ale raczej był ciekawy, jak zagra jego pomysł i praca w nowym nieznanym dotąd kontekście, czy też wówczas gdy chciał coś istotnego powiedzieć nie tylko innym artystom

i krytykom, ale też szerszej publiczności. Zazwyczaj się to udawało, choć decyzje o wystawieniu dzieła określonego artysty były zawsze głęboko przemyślane, poprzedzone spotkaniami z twórcą, rozmowami o jego sztuce i oczekiwaniach, jakie wiąże z tym projektem. W kilku wypadkach Galeria odmówiła prezentacji pracy, ale działo się to przede wszystkim w reakcji, albo na poziom dzieła, jego brak korespondencji z ulicznym kontekstem, albo ze względu na daleko posuniętą instrumentalizację i sztuki, i samego projektu.

Nie zawsze jednoznaczne były reakcje krytyków, historyków i teoretyków sztuki dotyczące zarówno samego projektu, jak i działań Galerii w ogóle. Szczególnie kilku z nich próbowało uczynić z AMS-u przykład diabolicznej korporacji stosującej cenzurę i nienawidzącej otwartego, demokratycznego społeczeństwa, instrumentalizującej sztukę w imię własnego wyłącznie interesu. Piotr Piotrowski w tekście „Sztuka według polityki" demaskował poczynania firmy w sposób następujący:

Nowoczesny i tzw. oświecony business zawsze był i jest zainteresowany promowaniem sztuki. Ta strategia przynosi zysk. Co więcej, promowanie sztuki kontrowersyjnej, a nie czystych i nudnych dekoracji, przynosi jeszcze większy zysk, ponieważ nadaje firmie rozgłos[8].

Wszystko jest oczywiście prawdą w postmaterialistycznym zachodnim świecie, ale nie w kraju, w którym ludzie skoncentrowani są na doraźnych strategiach adaptacyjnych, i gdzie, o ile istnieje oświecony biznes, o tyle miłuje się w najlepszym wypadku w impresjonizmie; prawdą jest też w odniesieniu do firmy sprzedającej batony i której nazwę powinni znać wszyscy, ale już nie wobec spółki wynajmującej billboardy innym przedsiębiorstwom i działającej na rynku, na którym obecne są zaledwie 3–4 podobne firmy.

W innym tekście ten sam autor tak pisze o powodach zaklejenia plakatu Kozyry:

Kierownictwo firmy z całą pewnością wzięło sobie do serca słowa George'a Weissmana, byłego prezesa Philip Morris Inc., [...]: *„jedna rzecz musi być absolutnie jasna: głównym powodem naszego zainteresowania sztuką jest nasz własny interes"*[9].

6) Cyt. za: Małgorzata Szczepańska-Trenkler, *Sztuka na bruku*, „Życie Warszawy" 27.01.1999.

7) Mam tu na myśli pokaz plakatów Przemysława Kozanowskiego i Marcina Władyki „Oferta dla Europy", prezentację pracy Artura Widurskiego „Ja-przemoc", czy też współpracę z osobami związanymi z Europejską Akademią Sztuki: Anną Kłos i Julianem Pałką.

8) Piotrowski P., *Sztuka według polityki* [w:] *Negocjatorzy sztuki wobec rzeczywistości*. Katalog wystawy, CSW Łaźnia, s. 25.

Nie wiemy, skąd taki wniosek, ale przynajmniej wszystko do siebie pasuje: duża firma, sponsorowanie sztuki jako jej instrumentalizacja, pogoń za zyskiem, cyniczni szefowie i zaangażowani krytycy protestujący przeciwko temu stanowi rzeczy, ale z pozycji klerka, a nie uczestnika.
Z kolei Izabela Kowalczyk buduje swoją krytykę Galerii na przypisaniu jej zadań, których sobie nie stawiała:

Nie do końca jasny jest też program Zewnętrznej Galerii, który ma służyć propagowaniu tolerancji [...]. *W ramach Galerii prezentowane są prace o niejasnym przekazie,* [...] *często brane za element jakiejś kampanii reklamowej* [...], *dlatego nie mamy w tym wypadku do czynienia ze sztuką krytyczną, a jedynie z jej namiastką. Krytyczność jest tu pozorna, zlikwidowana przez brak jasnego przekazu, który uniemożliwia odczytanie prac*[10].

Pomijając małą otwartość samej autorki, fakt, iż *brana za element jakiejś kampanii reklamowej* była tylko praca Anny Jaros, że galeria nie ogłaszała, iż propaguje tolerancję (choć większość prac pokazywanych w ramach projektu jej deficytów dotyczyła), oraz fakt, iż w imię upowszechniania demokratycznego porządku Izabela Kowalczyk staje się jego dysponentką, jej zdania są bardzo cenne, bo przynajmniej i w końcu raz na zawsze dowiadujemy się, co to jest sztuka krytyczna, kto może ją uprawiać, a kto tego prawa zostaje pozbawiony. Paradoksalnie, Izabela Kowalczyk ponad wszystko nie cierpi więc wieloznaczności i niedefiniowalności, woli rzeczywistość czarno-białą, poddaną reżymowi przejrzystych kategorii, które jednak zawsze oznaczają przemoc i dogmatyzm[11].
Tego typu głosy były jednak odosobnione, natomiast dużo częściej krytykowano poszczególne prace, to że lepiej lub gorzej grały swoją rolę *zakłócenia porządku* na ulicy. Większość krytyków nie miała więc problemu z istnieniem samej Galerii, ale traktowała ją podobnie jak każdą inną instytucję artystyczną, w której pokazywana jest sztuka – raz lepsza, raz gorsza.

Świat biznesu

Jednym z najważniejszych kontekstów, w których poruszała się Galeria, była sfera gospodarki, bo sam projekt został pomyślany jako, przede wszystkim, narzędzie realizacji interesów firmy związanych z jej wizerunkiem, dobrymi relacjami z władzami miejskimi oraz klientami. W tym wymiarze Galeria nie była projektem o charakterze autopromocyjnym, którego przedmiotem byli przechodnie, ci, którzy oglądali plakaty na ulicy, ale przede wszystkim instrumentem służącym ułatwianiu kontaktów z bezpośrednimi dawcami usług firmy i tymi, którzy decydowali o możliwości ich

świadczenia. Ponieważ firma nie wynajmowała billboardów pojedynczym jednostkom, ale dużym firmom i działała w oparciu o kontrakty z władzami miejskimi dotyczące zgody na montaż nośników reklamowych, jej podstawowym problemem było wytworzenie pozytywnej różnicy, która czyniłaby firmę rozpoznawalną zarówno na rynku reklamy zewnętrznej, jak i w kontaktach z tymi, którzy dysponowali miejscem, przestrzenią dla prezentacji reklam. Tę pozytywną różnicę miało wywołać konsekwentne i nie tylko na pokaz, ale, jak najbardziej realne, prezentowanie sztuki w miejskim kontekście, jej promowanie i wspomaganie. Nie zawsze jednak tę różnicę udało się wytworzyć i nie zawsze uznawano ją za pozytywną. Trwanie Galerii było więc w większej mierze możliwe dzięki dużemu nasyceniu AMS przez absolwentów historii sztuki niż temu, że była ona skutecznym narzędziem ekonomicznym. Percepcja tego projektu była ogromnie zróżnicowana: z jednej strony, środowiska reklamowe przyznawały Galerii nagrody w bardzo różnych dyscyplinach[12], z drugiej zaś strony, na przykład podczas audytów firmy czy konsultacji z firmami public relations podważano zasadność istnienia projektu, czy wręcz mówiono o jego szkodliwości. Tę ostatnią diagnozę podtrzymał również nowy właściciel AMS-u – Agora SA, która chciała tak przemodelować projekt, aby stał się bardziej instrumentalnie użyteczny i zaczął zarówno przynosić wymierne korzyści firmie, jak i w pełni ją promować. Zmiany miały polegać między innymi na wprowadzeniu na plakaty nazwy firmy i samej Galerii oraz na prezentowaniu prac grafików związanych z agencjami reklamowymi, a więc w istocie na całkowitym przekształceniu charakteru projektu, co zresztą było jedną z przyczyn rezygnacji z dalszej jego realizacji przez osoby, które dotąd go prowadziły.

Warto jednak podkreślić, iż Galeria była w swoich działaniach zależna od kondycji finansowej firmy, ta zaś była wypadkową wspomnianych regulacji politycznych, jak i ogólnego stanu gospodarki. Pomimo coraz bardziej pogarszającej się zapaści na rynku reklamowym firma nie rezygnowała z finansowania projektu, a zwłaszcza głównych edycji, chociaż ostatnie dwa

[9] Piotrowski P., *Agorafobia po antykomunizmie* [w:] *Publiczna przestrzeń dla sztuki? Offentlicher Raum für Kunst?*, (red.) Potocka A.M., Kraków – Wiedeń 2003, s. 182.

[10] Kowalczyk I., *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002, s. 85–86.

[11] Na ten temat zob.: Bauman Z., *Wieloznaczna nowoczesność. Nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995.

[12] Na przykład: nagroda w kategorii REKLAMA SPOŁECZNA w konkursie MEDIA TREND 2002, nagroda specjalna Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w konkursie ZŁOTE ORŁY 2001, tytuł MECENAS KULTURY 2000, w kategorii PROMOTOR, nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, nagroda w kategorii SPONSORING-MECENAT w konkursie działań public relations MEDIUM 2000.

lata jego istnienia były znacznie mniej bogate w akcje sponsorskie i wspomagające inne podmioty artystyczne. Trzeba jednak zaznaczyć, iż ten rodzaj zależności, a więc od konkretnej firmy wydaje się dużo bardziej komfortowy i produktywny niż zależność od instytucji państwowych czy też lokalnych władz miejskich, te bowiem nie tylko, podobnie jak w przypadku sponsoringu, instrumentalizują to, co wspomagają, ale również są dalece nieprzewidywalne w swoich decyzjach, dużo bardziej uzależniają je od aktualnych, doraźnych celów, niż ma to miejsce w przypadku podmiotów ekonomicznych.

Odpowiedź na pytanie o konsekwencje działań Galerii w sferze ekonomicznej, a więc o to, czy była udanym projektem autopromocyjnym i czy z powodzeniem promowała wspomniany wyżej model tego typu działań, nie jest do końca jednoznaczna. Nazwa firmy AMS jest powszechnie znana i kojarzona ze sponsorowaniem sztuki, ale wcale nie pomaga to jej w prowadzeniu własnych interesów, bo klienci wolą zazwyczaj inne rodzaje działań artystycznych – najogólniej mówiąc – *bardziej estetyczne*, to znaczy *ładne* i *realistyczne*. A więc powodzenie okazuje się jedynie częściowe. Dużo ciekawszą konsekwencją działań Galerii było upowszechnienie czy przyczynienie się do upowszechnienia prawie nieobecnego u startu projektu zwyczaju wspierania sztuki przez biznes. Wielość komercyjnych podmiotów wspierających sztukę w ostatnich latach wzrosła, ten model działania zaś staje się rodzajem pozytywnego snobizmu, który nie ma bezpośredniego przełożenia na aktualne wyniki finansowe firmy, ale w długofalowej perspektywie i w konsekwencji działa na jej korzyść. AMS był jedną z pierwszych firm, która ten typ działania podjęła i to w odniesieniu do sztuki, która nie tylko nie znalazła powszechnego uznania, ale też w ogóle i z definicji o nie nie walczy. Pytanie, czy nowy właściciel AMS-u – Agora – ten model działania podejmie, pozostaje nadal otwarte. Otwarta jest więc kwestia: na ile da się go upowszechnić, czy można go realizować w innym środowisku, czy da się on aplikować wszędzie.

Świat mediów

Przestrzeń medialna stanowiła dla Galerii jedną z podstawowych płaszczyzn działania z dwóch powodów: po pierwsze, dlatego, że dzięki niej i poprzez nią Galeria mogła realizować swoją instrumentalną wobec firmy rolę tworzenia pozytywnego wizerunku AMS oraz jego promocji, po drugie, ze względu na fakt, iż media stanowiły jedyny tryb, w jakim Galeria mogła poinformować o autorze dzieła i jego przesłaniu. Jak się wydaje, wartość jej działań polegała jednak i przede wszystkim na tym, że poprzez wieloznaczność prezentowanych prac zmuszała dziennikarzy do indywidu-

alnej ich interpretacji, a poprzez podejmowanie tematów wokół których nie ma społecznej zgody, wymuszała ich ocenę. W obu wypadkach ujawniała pozycje, z jakich się mówi i powody, dla których się mówi o sztuce w polskich mediach.

Tym, co jest najbardziej zaskakujące w kontaktach z mediami to doświadczenie, iż są one znudzone życiem społecznym, informowanie zaś, kluczowe dla istnienia przestrzeni publicznej, jest przez nie traktowane jako zwykła praca, która w miarę upływu czasu zaczyna nużyć. Pełen fajerwerków, niespodziewany przekaz medialny jest tu o tyle mylący, że jego produkcja opiera się na zblazowanych reporterach, którzy przystawiają mikrofon rozmówcy i mówią: *niech Pan/Pani coś opowie o projekcie, tylko krótko i zrozumiale dla wszystkich*. Nieprzypadkowo więc 90% tekstów, które o Galerii powstawały (a w ciągu czterech lat trwania opublikowano ich około 400), stanowiły mniej lub bardziej okrojone wersje notki prasowej przesyłanej do redakcji, zilustrowanej kartką pocztową z projektem plakatu dołączoną do tej przesyłki. Autorstwo sprowadzało się do nadania tytułu, podtytułu i śródtytułów, a czasami do zapisu sondy ulicznej lub rozmowy z artystą. Tym, co uderzało, był brak chęci podtrzymania rozmowy, brak elementarnej ciekawości świata i innych, przekształcenie procesu komunikowania, a więc też kreowania rzeczywistości i reguł społecznego życia w taśmę produkcyjną, w której obojętne jest to, co aktualnie jest wytwarzane, ważny jest przede wszystkim sprawny przebieg procesu.

Dlatego też tak bardzo cieszyły teksty całkowicie autorskie, nawet jeśli były one przesiąknięte przemocą i nienawiścią, skonstruowane na zasadzie pogróżki, jak ten Pawła Paliwowy z „Życia":

Kto jest najbardziej powołany, by walczyć z zadawaniem cierpienia, z barbarzyństwem, z hipokryzją? Czemu by nie Katarzyna Kozyra? Problem w tym, że jest to osoba, która wsławiła się wykorzystaniem zwierząt do swoich artystycznych (?) produkcji – dla kariery i rozgłosu. Dzisiaj dla kariery i rozgłosu wykorzystuje symbole religijne, rozpowszechnia nonsensy o wojnie na Bałkanach, eksponuje swoje czułe serduszko [...]. *W państwach islamskich czy Izraelu ludziom poszukującym łatwego rozgłosu dawno odechciało się robić karierę kosztem religii. Tam ludzie religijni nie są ustawicznie narażeni na ataki. Katolikom można robić na złość, bo są łagodni, tolerancyjni i cierpliwi. Ale także tolerancja i cierpliwość mają swoje granice*[13].

[13] Paliwowa P., *Dosyć!*, „Życie" 18.05.1999.

[14] mzg, *Hucpa*, „Gazeta Olsztyńska", komentarz o „Nawracaniu, oswajaniu, tresowaniu" Jadwigi Sawickiej.

[13] Paliwowa P., *Dosyć!*, „Życie" 18.05.1999.

Inne, równie autorskie, ujawniały z kolei całkowitą niezdolność do interpretacji nie tylko sztuki współczesnej, ale w ogóle jakiegokolwiek przekazu wizualnego. Co zaskakujące jest tym bardziej, że dotyczy dziennikarzy pracujących w działach kulturalnych:

[...] *Akurat sztuka nas interesuje. Cenimy malarstwo, więc pomysł umieszczenia obrazów na billboardach bardzo się nam podoba. Tylko, że prace „przemyskiej artystki średniego pokolenia" trudno jest uznać za sztukę. Nie można jej nawet porównać do rysunków Wierusza-Kowalskiego, nie mówiąc o Matejce. Te trzy rzeczowniki wypisane dużymi drukowanymi literami nadają się raczej do gabinetu okulisty, niż do jakiejkolwiek galerii* [...][14].

Jeszcze kiedy indziej, aby podważyć sens działań Galerii, sięgano po bardzo częsty i uniwersalny w dyskusjach o sztuce publicznej argument – zmarnotrawione pieniądze:

Najpierw przestrzegali, że złe życia kończą się śmiercią. Potem nawracanie połączyli z oswajaniem. Teraz dziewczyny z ogromnych ulicznych plansz mówią, że są okropne. Billboardy Galerii Zewnętrznej AMS są intrygujące, ale nieczytelne. Czy warto inwestować miliony złotych w plakaty wymagające tłumacza?[15].

W przypadku pokazu „Więzów Krwi" Katarzyny Kozyry prasa odegrała wyjątkowo aktywną rolę. Jeszcze zanim prezentacja się odbyła w sobotę, na drugiej stronie ogólnopolskiego wydania „Gazety Wyborczej" ukazała się notka, która nie dawała dużych szans na rzeczową dyskusję dotyczącą przesłania pracy, za to stygmatyzowała zarówno plakat, jak i jego autorkę.

Skandalistka Kozyra dla Kosowa
prowokacja
Już w poniedziałek na 400 tablicach reklamowych agencji AMS w największych miastach w Polsce pojawi się kontrowersyjna reklama społeczna autorstwa skandalizującej artystki Katarzyny Kozyry. Reklama – kojarząca krzyż i półksiężyc, święte symbole największych religii, z wizerunkiem nagiej kobiety ma zwrócić uwagę na dramat Kosowa. Plakat już wywołał zamieszanie: protestują przedstawiciele Kościoła, prezydent Gdańska zakazał jej publicznego jego eksponowania[16].

Nie dość, że kluczowe tu i zamieszczone na końcu tekstu informacje były nieprawdziwe, sam tekst zaś ustawiał projekt jako obiekt ataku, zamiast o nim informować, to jeszcze towarzysząca notce reprodukcja pracy została wydrukowana do góry nogami, co stanowiło doskonałą metaforę hierarchii ważności redaktorów „Gazety". Po wydrukowaniu tego tekstu, już w poniedziałek, na stronach „Gospodarka" (!!!), ukazał się kolejny artykuł zatytułowany „Antywojenny plakat Art Marketing Syndicate Prowokacja na ulicach"[17], w którym na temat plakatu wypowiedzieli się abp Pieronek, wiceprezydent Poznania Maciej Frankiewicz, biskup Marek Jędraszewski, Zdzisław Bielecki z Rady Współpracy Katolików i Muzułmanów oraz kurator projektu Marek Krajewski. Oprócz tego ostatniego, nie zabrał głosu nikt, kto zajmuje się zawodowo sztuką, ani też nikt reprezentujący nie-prawicową opcję polityczną. Dodatkowo artykuł został w taki sposób skonstruowany, jakby osoby udzielające wywiadów nawzajem znały swoje opinie i z nimi dyskutowały, chociaż jego autor (dziennikarz) sprowokował ten dialog tylko w swoim komputerze.
Dla przykładu:

– *„Takie potraktowanie symboli dwóch największych religii jest nadużyciem" – twierdzi bp Tadeusz Pieronek. – „Symbole religijne w ogóle nie nadają się do tego typu prowokacji".*
– *„My nie nadużywamy tych symboli. My protestujemy przeciwko ich nadużywaniu" – ripostuje Krajewski.*

Te dwa teksty całkowicie zmieniły losy projektu, przede wszystkim dlatego, że w pierwszym pojawiły się dwie nieprawdziwe informacje, o które pytali wszyscy dziennikarze w kolejnych dniach po ukazaniu się notki: o protestach Kościoła i o zakazie wydanym przez prezydenta Gdańska, ale także dlatego, że tekst o kulturze umieszczono w dziale ekonomicznym, co spowodowało z kolei stygmatyzację AMS-u na tym polu, a w konsekwencji doprowadziło do częściowego wycofania się z wystawiania plakatu.
Najbardziej interesujące w następującej po opublikowaniu tych tekstów burzy medialnej było prawie całkowite jednomyślne[18] potępienie prezentacji plakatu przez media reprezentujące wszystkie opcje oraz uporczywe powielanie powyższych nieprawdziwych informacji, prowokowanie, zresztą nieudane, protestów ze strony Kościoła i prawicowych polityków, brak

[14] mzg, *Hucpa*, „Gazeta Olsztyńska", komentarz o „Nawracaniu, oswajaniu, tresowaniu" Jadwigi Sawickiej.
[15] Szczepańska-Trenkler M., *Sztuka na bruku*, „Życie Warszawy" 27.01.1999.
[16] „Gazeta Wyborcza" 15.05.1999, podpisano jad.
[17] Jaworski D., *Antywojenny plakat Art Marketing Syndicate, Prowokacja na ulicach*, „Gazeta Wyborcza" nr 113, wydanie waw (Warszawa) z dnia 17.05.1999.

reakcji na wyjaśnienia i sprostowania. Baudrillardowska kategoria symulacji opisuje ten stan rzeczy najlepiej, plakat bowiem zaczął reprezentować całkowitą fikcję, która z czasem stała się jak najbardziej realna.

—

Cała ta sytuacja doskonale wyrażała sposób funkcjonowania mediów masowych w naszym kraju, ale nie tylko. Okazuje się, że ich celem nie jest kształtowanie samoświadomych obywateli poprzez ich rzetelne informowanie, ale raczej wiernych odbiorców, których uwagę można sprzedać reklamodawcom. W związku z tym, w kontekście kulturowym, dostarczają one wiadomości o trzech typach wydarzeń. Po pierwsze o tych, które mogą stać się skandalem, po drugie o tych, które posiadają niekwestionowaną wartość, bo ich autorzy albo żyli przed wiekami, albo ich nazwiska można znaleźć w każdym popularnym bryku z historii sztuki, po trzecie o tych, o których informują inni nadawcy.

—

Warto jednak podkreślić, aby być sprawiedliwym wobec dziennikarzy, że w miarę upływu czasu i pojawiania się kolejnych edycji ich nastawienie wobec Galerii zmieniało się na coraz bardziej przychylne. O ile więc początkowym działaniom towarzyszyła daleko posunięta nieufność i szukanie dziury w całym, które można potraktować jako reakcję na niejednoznaczność projektu i przemieszczanie się jej pomiędzy różnymi kontekstami, czy też jako rezultat podejrzliwości, jaką obdarzane są prospołeczne przedsięwzięcia podejmowane przez podmioty gospodarcze, o tyle w końcowej fazie aktywności Galerii stosunek dziennikarzy był prawie całkowicie pozytywny, polemizowano raczej z przesłaniem konkretnych plakatów, niż z zasadnością istnienia tej formy prezentacji sztuki. Szczególnie dobrze zostały odebrane wystawy podsumowujące działania Galerii, ale może to być konsekwencja ich wartości i wartości samego projektu, co trzymania się zasad, iż *leżącego się nie kopie*, a *na stypie nie mówi się źle o zmarłym*.

Polityka

Kontekst polityczny był bezpośrednio istotny w przypadku trzech prezentacji plakatów Galerii: „Więzów Krwi" Katarzyny Kozyry, kampanii wyborczej Wiktorii Cukt oraz „Co? Powtórzenie: Solidarność" Marka Sobczyka, chociaż jednocześnie sfera ta wpływała na działania Galerii w mniej bezpośredni sposób – poprzez decyzje władz miejskich dotyczące współpracy z firmą AMS, ustawy zakazujące reklam papierosów i wyrobów alkoholowych, czy też poprzez decyzje o nagradzaniu projektu przez Ministerstwo Kultury. Galeria, w bezpośredni sposób związana z firmą, odczuwała więc

skutki decyzji politycznych, które na pierwszy rzut oka jej nie dotyczyły, ale które określały możliwości realizacji przez AMS jej celów ekonomicznych. W zależności od nich projekt miał bardziej lub mniej rozbudowaną formę i skalę, w jego ramach podejmowano mniej lub więcej działań sponsorskich.

W przypadku ekspozycji „Więzów Krwi" Katarzyny Kozyry politycy w podwójny sposób próbowali zmieniać losy tej edycji, w żadnym z nich nie starali się jednak bronić plakatu, ale raczej usiłowali doprowadzić do jego zaklejenia.

Po pierwsze, poprzez manipulowanie opinią publiczną i mediami, czego najlepszym dowodem są intensywne działania Antoniego Szymańskiego, który nie tylko zasypywał firmę i Galerię protestacyjnymi listami i telefonami, ale również prowokował protesty, na przykład pytając ambasadorów Pakistanu i Palestyny, czy plakat ich nie obraża[19].

Po drugie, poprzez bezpośrednie naciski na firmę, których podmiotami były przede wszystkim władze lokalne. Z prośbą o nie prezentowanie plakatu zwrócił się prezydent Gdańska Paweł Adamowicz; prezydent Gdyni Wojciech Szczurek przysłał pismo, w którym twierdził, iż docenia artystyczne intencje Katarzyny Kozyry, ale nie godzi się na użycie w pracy symboli

[18] Na palcach jednej ręki można policzyć teksty, które próbowały wyjaśniać przesłanie plakatu, prezentować stanowisko Galerii i artystki czy też bronić plakatu. Należały do nich tekst Piotra Sarzyńskiego *Zła krew*, („Polityka" 29.05.1999), felieton Tomasza Raczka, *Jak krzyż z półksiężycem*, „Wprost" nr 861, 30.05.1999 i Jacka Piątkowskiego *Manipulacja przesłaniem z Media i Marketing Polska* (03.06.1999).

[19] Tak ten fakt wyjaśniał w liście do „Gazety Wyborczej": *Jest naturalne, że posłowie utrzymują kontakt z przedstawicielami obcych państw i kontakty te z roku na rok narastają. Jako członek parlamentarnych grup bilateralnych Polsko-Niemieckiej i Polsko-Szwedzkiej utrzymuję kontakt z ambasadami tych krajów, interweniuję także w sprawie Polaków na Litwie co jakiś czas w ambasadzie Litwy. Dziwię się, że moje zapytanie o opinię w sprawie plakatu Katarzyny Kozyry, wykorzystującej znak Czerwonego Półksiężyca, przedstawicieli Pakistanu i Palestyny został uznany za zbyt daleko idący. Uważałem, że plakat ten może naruszać uczucia religijne muzułmanów, ale nie chciałem w tej sprawie polegać jedynie na subiektywnym przekonaniu. Nie rozumiem, dlaczego nie miałbym pytać w sprawie, która dla przedstawicieli tych państw jest tak ważna. Jestem przekonany, że należy się liczyć z tymi opiniami oraz ze zdaniem mniejszości muzułmańskiej w Polsce.* (zob. „Gazeta Morska" nr 119, wydanie gdg (Gdańsk) z dnia 24.05.1999 AKTUALNOŚCI, s. 2).

Poseł Szymański dodatkowo twierdził, iż [...] *ta praca narusza uczucia wyznawców religii muzułmańskiej i chrześcijańskiej. Chciałem, żeby muzułmanie powiedzieli również, co o tym sądzą. Ich stanowisko jest jednoznaczne. Ambasador Pakistanu prosił, żebym nie dopuścił do otwarcia wystawy.*

Sami zainteresowani zaś mówili zupełnie coś innego:

– *Praca podoba mi się, choć nie jest zgodna z naszą religią* – powiedział nam ambasador Palestyny Hafez Al Nimer. – *Idea przyświecająca artystce jest bardzo dobra. Ja też jestem przeciwko wojnie i dlatego nie podejmiemy żadnych kroków, żeby powstrzymać tę ekspozycję.*

– *Tego typu działania artystów są dobre, ale kiedy łączą się z symbolami religijnymi, nie mogą przekraczać granicy poszanowania wiary. To wymaga ogromnej wrażliwości* – dodał ambasador Pakistanu Hasan Sarmad. (wszystkie cytaty za: Barbara Świąder, *Trójmiasto bez plakatu*, „Gazeta Wyborcza" nr 115, wydanie gdg (Gdańsk) z dnia 19.05.1999, s. 1).

PCK i wyraża obawę, że plakat może wywołać zgorszenie pielgrzymów przybywających na spotkanie z Janem Pawłem II; wojewoda łódzki złożył doniesienie do prokuratury, ale ta nie dopatrzyła się znamion przestępstwa w tej pracy itd.
W przypadku prezentacji wirtualnej kandydatki na prezydenta Wiktorii Cukt można mówić tylko o doskonałym wpisaniu się plakatu w atmosferę wyborów prezydenckich – billboard z cyfrową polityczką dodawał im nie tylko kolorytu, ale też uświadamiał, jak bardzo zmaskulinizowana jest sfera polityki – politycy jednak nie weszli z nią w interakcję i potraktowali ją dosyć obojętnie. Dużo ciekawsza ze względu na polityczne reakcje była ekspozycja pracy Marka Sobczyka. Aby pokazać plakat z odwróconym do góry nogami logo Solidarności, Galeria zwróciła się o zgodę do Zarządu Głównego NSZZ Solidarność (jedynego właściciela praw do tego znaku), i nie tylko ją otrzymała, ale również podziękowano jej za przypomnienie o pierwotnej idei tego ruchu. Plakat ujawnił jednak, iż dawna jedność Solidarności jest dziś fikcją. Wkrótce po wyklejeniu plakatów na ulicach agresywnie i w atmosferze teorii spiskowej zareagował „Tygodnik Solidarność":

Nie wiadomo, jak prezentacja ta wpłynie na zdanie opinii publicznej na ten temat. Nie wiadomo również, skąd Galeria otrzymała fundusze, by przez cały lipiec rozpowszechniać dzieło p. Sobczyka na 400 billboardach w 19 miastach. Wiadomo tylko, że o dziwo! – Komisja Krajowa NSZZ Solidarność, która jest wyłącznym właścicielem znaku Solidarności, wie o całym przedsięwzięciu i wyraziła na nie zgodę. (Tak przynajmniej poinformował nas rzecznik prasowy KK Kajus Augustyniak). Ciekawe, jak zareagowałoby kierownictwo SLD, gdyby Galeria AMS postanowiła, wykorzystując logo partii a rebours, wysmażyć podobne „dzieło sztuki" – zwłaszcza tuż przed wyborami parlamentarnymi...[20].

Za to Józef Pinior, były działacz Solidarności, nie miał kłopotów z rozpoznaniem przesłania pracy, choć dopiero po wnikliwszym spojrzeniu:

Obraz tworzy wrażenie niepokoju. Początkowo myślałem, że to jakaś kampania MPK – pamiętacie te napisy „S" na tramwajach! Po przyjrzeniu się pojawiło się drugie dno. Znakomite. Dzieło sztuki oddaje tutaj sytuację polityczną „Solidarności" – piękny symbol sprzed 20 lat zużyty przez prawicowych polityków, głupotę i nieudolność działaczy. Mamy i obojętność ot, jeszcze jeden billboard. Ale też wyraźny związek uczuciowy – „Solidarność" jak puszka po zupie, a jednak w lustrzanym odbiciu, w zawieszeniu pierw-

szego wrażenia. Banał okazuje się wcale nie banałem. Ciekawe, jak będziemy odbierać obraz po ośmiu latach rządów SLD?[21].

Poza opisem, bo brakuje materialnych dowodów, sytuują się wielokrotnie relacjonowane przez pracowników lokalnych oddziałów AMS-u nieformalne naciski ze strony władz lokalnych na zmianę planów Galerii dotyczących prezentowanych plakatów, żądania ich zaklejenia, albo ich nie wyklejania, czy krytyczne uwagi o samym projekcie, za którymi szła sugestia jego przeprofilowania w imię lepszej współpracy na płaszczyźnie już ekonomicznej. Podstawowym doświadczeniem, które towarzyszyło słuchaniu lub czytaniu tych relacji, było poczucie życia w społeczeństwie feudalnym, podzielonym na lokalne królestwa, których władcy określają reguły gry, dyktują gusty polityczne i estetyczne poddanych, a nade wszystko nie cierpią odmienności poglądów i generalnie wszelkiej inności, zwłaszcza gdy są one publicznie demonstrowane.

Świat przechodniów/widzów

Billboard jest szalenie paradoksalnym i przepełnionym przemocą medium, bo jednokierunkowym, uniemożliwiającym odbiorcy wysyłanie zwrotnych komunikatów. W przypadku działań Galerii komunikację tę utrudniała również anonimowość plakatów, brak jakichkolwiek informacji o tożsamości nadawcy. Zastępował je tu wieloznaczny i otwarty przekaz całkowicie zaprzeczający logice reklamy sprowadzającej się do dostarczania przejrzystych instrukcji obsługi rzeczywistości, których podstawą jest promowany aktualnie produkt. Publiczność bardzo rzadko i w wyjątkowych wypadkach zadawała sobie trud odnalezienia nadawcy billboardu. Na przykład, gdy Galeria prezentowała plakat Pawła Susida „Złe życia kończą się śmiercią", zadzwoniła kobieta, której obłożnie chory mąż miał ze swojego okna widok na ten właśnie plakat i prosiła o jego zaklejenie. Podczas prezentacji „Nawracania, oswajania, tresowania" Jadwigi Sawickiej wyklejania plakatu domagali się dyrektorzy szkół, w pobliżu których widniał plakat, ponieważ uczniowie *czytali* go przede wszystkim jako deskrypcję praktyk pedagogicznych, których oni sami byli przedmiotem. Dosyć symptomatyczne jest więc to, iż w czasie próby prezentacji plakatu „Więzy Krwi" Katarzyny Kozyry nie dzwoniły prawie w ogóle prywatne osoby, a jedynie politycy, przedstawiciele władz miejskich i oczywiście dziennikarze, natomiast zrealizowany przez TVP film o tej prezentacji pokazywał bardzo zrównoważone i pozbawione histerii reakcje na ten plakat[22].

[20] *Sezon Ogórkowy*, „Tygodnik Solidarność" 20.07.2001.

[21] Czajkowska A., *Powrót Solidarności*, „Gazeta Wyborcza Dolnośląska" 10.07.2001.

Od czasu do czasu do Galerii przychodziły jednak mniej lub bardziej obraźliwe listy, takie jak ten:

„Blizna po matce"
Jak można było coś takiego wyprodukować – galeria ams – moniki zielińskiej autorstwa – a pan taką podłość wypuścił na rynek. To znowu produkcja żydo-komuny (nie mylić z Żydem wierzącym – który jest wspaniały). Dzięki takim jak pan – nie będę głosować na wejście do Uni Eur. Przecież pan jest zboczony. Nie ma szacunku razem z tą kurwą Moniką do swojej matki. Widocznie były prostytutkami – to jak mogły nauczyć swoje dzieci moralności. A ojców to chyba nie znacie. Tylko dupy macie przed oczami. Ty alfonsie – niech Cię szlag trafi. Musisz być wielkim O – że tylko jeszcze łajdactwo przynosi Ci zysk. Anna[23]

Jedną z najbardziej żywych, ale też zaskakujących reakcji wywołał plakat Pauliny Ołowskiej „Cu vu parolas Esperanton", który przez społeczność mówiącą tym zapomnianym, nieco hybrydycznym językiem potraktowany został jako próba jego reanimacji i promocji. Na wernisażu tej edycji zjawiło się około stu przedstawicieli tej wspólnoty z całej Polski, a podczas trwania pokazu pracy na ulicy do skrzynki e-mailowej Galerii trafiły dziesiątki listów od Esperantystów z całego świata, włącznie z listem od prezesa Światowego Związku Esperanto[24].

Większość żywiołowych reakcji „zwykłych ludzi" na plakaty Galerii docierała do niej za pośrednictwem mass mediów, ale ponieważ zazwyczaj stanowiły one ilustrację artykułu, radiowej audycji lub telewizyjnego programu, trudno je uznać za spontaniczne i reprezentatywne dla tego, co „zwykli ludzie" o tym projekcie myśleli. Jedyne, co można o tych głosach powiedzieć to to, że były zróżnicowane, poczynając od zupełnego potępienia, takiego jak na przykład w liście czytelnika „Naszego Dziennika":

[...] *Przejeżdżając przez Kraków, zobaczyłem tam na ulicach wielkie billboardy. Olbrzymie zdjęcie ludzkiego pępka i podpis: „Blizna po matce". Blizna to coś, co zostaje po ranie. Rana to coś bolesnego, coś, czemu towarzyszy cierpienie, efekt jakiejś krzywdy. Tej „reklamy" nikt nie podpisał. Dla mnie jest to satanizm, obraza już nie tylko religijnych uczuć, samej Matki Bożej i Jej Syna, ale również coś, co godzi w moje najbardziej ludzkie uczucia, coś, co obraża mnie i moją Matkę. Plemię Żmijowe zaczyna rządzić na naszych ulicach. Czyżby już nawet one do nas nie należały?*[25],

a na słowach pełnych uznania kończąc. To zróżnicowanie, choć reprezentatywne tylko medialnie, wydaje się stanowić jedną z najważniejszych i konstytutywnych cech miejskiej spontanicznej publiczności dzieł pokazywanych w obrębie jej przestrzeni. Nie mamy tu do czynienia z monokulturową i bardzo jednolitą pod względem światopoglądu i postaw wobec rzeczywistości społecznością bywalców galerii i muzeów akceptującą fakt, iż sztuka jest ważna i że jej oglądanie jest pożyteczne, ale z przechodniami, których różnorodność odpowiada dyferencjacji samego społeczeństwa. Sytuacja jest więc znacznie mniej komfortowa niż w przypadku sztuki w muzeum, bo na ulicy o uznanie trzeba walczyć i to wyłącznie przy pomocy samego dzieła. Tutaj sztuka nie staje się ważna z mocy kontekstu, w którym jest prezentowana i który reprezentuje, czy też z definicji akceptowanej przez publiczność, choć może się taką stać, o ile będzie zdolna przyciągnąć i na chwilę zatrzymać uwagę potrzebną do zobaczenia pracy.

Oprócz pasywnego oglądania plakatów czasami pojawiały się też inne formy ich percypowania, z których najciekawsze polegały na swoistym „culture jammingu", na przekształceniach i zmianach wprowadzanych w samo dzieło. Najbardziej spektakularna i efektowna zmiana tego typu została stworzona już po zakończeniu działań Galerii – podczas jej wystawy retrospektywnej w gdańskim CSW Łaźnia. W nocy przed wernisażem anarchistyczna Radykalna Akcja Twórcza wykleiła na jednym z sąsiednich budynków wielkoformatowy plakat nawiązujący stylistycznie do ostatniej pracy pokazanej przez Galerię „Jak tu teraz żyć?" Marcina Maciejowskiego, ale z zupełnie innym przesłaniem. Rodzina siedząca przy stole miała na głowach kominiarki, w rękach broń i bomby, a tytułowe pytanie zamieniło się tu w odpowiedź: *Walczyć, aby żyć!* Sami aktywiści tak komentowali na swojej stronie internetowej tę interwencję:

Projekt bezpośrednio odnosi się do, pokazywanej w gdańskim Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, ekspozycji „Sztuka w mieście. Zewnętrzna Galeria AMS 1998–2002". „Walczyć, aby żyć!" nawiązuje do znanej z kampanii AMS pracy Marcina Maciejowskiego „Jak tu teraz żyć?" – RAT

22) Wyjątkiem był telefon od właściciela jednej z warszawskich kamienic, na ścianie której widniał billboard wyklejony plakatem Kozyry. Mężczyzna domagał się jego zaklejenia, ponieważ aktywiści Rodziny Radia Maryja wraz z księdzem przez cały dzień klęczeli pod tą pracą i się modlili.

23) Anonim przesłany na adres Galerii po prezentacji pracy Moniki Zielińskiej „Blizna po matce". Pisownia oryginalna.

24) Prawdopodobnie były to gratulacje, prawdopodobnie, bo większość e-maili napisano w Esperanto, ale często pojawiało się wśród nich przyjaźnie brzmiące słowo „gratulon".

25) Krajski S., *Kultura żmij, czyli blizna po matce*, „Nasz Dziennik" 28.12. 2000.

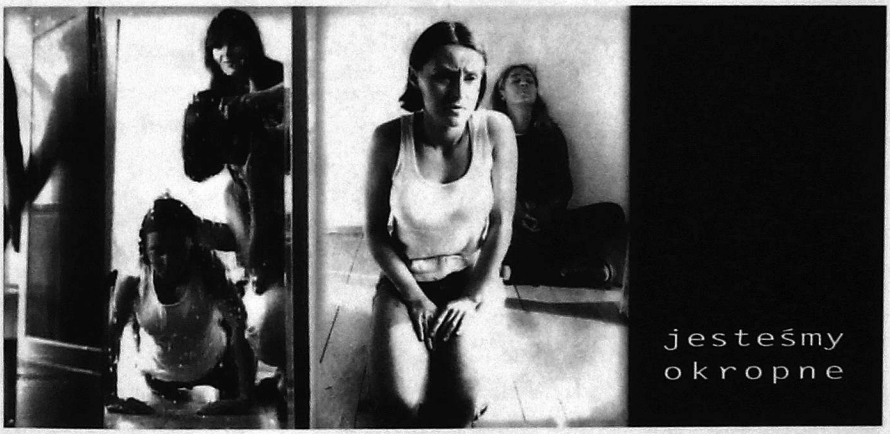
kontestuje wymowę tego billboardu i tzw. społeczne zaangażowanie sztuki, prezentowanej przez AMS na własnych billboardach na przemian z reklamami.

W czasie pokazu plakatów Katarzyny Kozyry przechodnie bardzo często odklejali niebieskie paski papieru, którymi po jednym dniu ekspozycji przyklejono plakaty, na pracy Pawła Susida dopisywali, iż śmiercią kończą się też dobre życia, podczas 52. Metrów Sztuki zaś zakleili plakat Jadwigi Sawickiej „Powod ujeraka" zdjęciem tego, co sami wykonali w nocy poprzedzającej ten festiwal, a co artystka zniszczyła, naklejając na billboardzie swoją pracę. Plakat Jacka Staniszewskiego „Dzikie życie śmieje się z nas", jeden z serii „Dzikie życie" prezentowanej we wrześniu 1998 roku w Warszawie, zamieniał się w „Dzikie życie śmieje się z naszej policji". Prace zamieszczane przez Galerię stawały się zarówno przyczyną reakcji, jak i medium, za pomocą którego i wbrew intencjom artysty reagowano na coś zupełnie innego. O plakatach Galerii mówiło się na ulicy, zastanawiano się nad ich przesłaniem, dyskutowano o nich, a więc żyły one swoim własnym życiem, przemieszczały się po interpretacyjnych trajektoriach wybiegających poza wizję ich twórców. Ulica czyniła z niektórych z nich użytek, inne ignorowała, choć były doskonałymi dziełami, jeszcze inne odczytywała całkowicie niezgodnie z intencją artystów. Brak jednej właściwej, dobrej, oczekiwanej reakcji i jej nieprzewidywalność stanowiły jeden z najbardziej fascynujących aspektów projektu, bo często udawało się przekształcić go w katalizator ujawniający różnorodność ludzkich oczekiwań, wzorów percepcji i dążeń, a więc warunek wstępny demokratycznego porządku.

Zakończenie

Czy Galerii udało się zrealizować cele, które sobie postawiła na starcie? Czy udało się jej pogodzić występowanie w roli narzędzia biznesowego i artystyczno-społecznego? Tylko częściowo, ale właściwie nie. Paradoksalnie nie dyskwalifikuje to wartości tego przedsięwzięcia, bo oba cele funkcjonowały raczej w postaci ideału, punktu odniesienia, który co prawda wyznacza kierunek działania i pozwala je korygować, ale sam w sobie jest nieosiągalny. Ludzka przestrzeń miejska, samoświadomi i aktywni obywatele, potrzebna sztuka i odpowiedzialni społecznie biznesmeni, odnoszący też sukces ekonomiczny. Choć brzmi to nieprawdopodobnie i jest nieprawdopodobne, nie oznacza wcale, że jest pozbawione wartości, że nie może nadawać sensu działaniu.

—



Od góry: **Monika Zielińska, Anna Jaros, Marcin Maciejowski**, *Sztuka w mieście. Zewnętrzna Galeria AMS 1998–2002.*

Shirin Neshat. Fot. Marek Wasilewski.

Z Shirin Neshat rozmawia Marek Wasilewski

Jak się zaczyna Twoja historia? Skąd pomysł studiowania sztuki w Kalifornii?
Myślę, że artysta nie decyduje o swoim życiu, po prostu wszystko się tak ułożyło. Chciałam zrealizować marzenie z dzieciństwa, żeby zostać artystką.

Ale jak to było możliwe w Iranie, który ma zupełnie inną tradycję kultury wizualnej?
Cóż, było to marzenie niesprecyzowane, właściwie to pewna tendencja. Kiedy przyleciałam do Stanów Zjednoczonych, rozpoczęłam studia, ale ku swojemu zaskoczeniu bardzo się rozczarowałam szkołą artystyczną, a nawet własnymi zdolnościami. Odkryłam, że choć posiadam inklinacje artystyczne, nie niosę w sobie tego czegoś, co pozwala być artystą.

Jakie było Twoje najmocniejsze doświadczenie artystyczne w tym okresie?
Zaczęłam studiować w wieku 17 lat. Przyjazd do Stanów okazał się dla mnie szokiem kulturowym. Przeżyłam ogromny kryzys i nie sądzę, bym była wtedy wystarczająco dojrzała, żeby czegoś takiego doświadczyć, a tym bardziej tworzyć coś, co miałoby jakieś znaczenie. Podczas studiów czułam się jak wędrowiec, który nie posiada wyznaczonego celu. Moja uwaga była bardzo rozproszona, co było naturalne ze względu na bardzo młody wiek, niedoświadczenie i ciągłe jeszcze poruszanie się w próżni kulturowej. Tworzyłam wtedy bardzo przeciętne prace, zawieszone pomiędzy wrażliwością Wschodu i Zachodu, które odzwierciedlały ówczesny stan mojego umysłu.

Jakie prace tworzyłaś zanim powstała seria „Kobiety Allaha"?
Skończyłam szkołę artystyczną w 1982 roku. Kiedy przyjechałam do Nowego Jorku pod koniec 1983 roku, przestałam właściwie tworzyć sztukę. Jest zatem dziesięcioletnia przerwa pomiędzy ukończeniem szkoły a ponownym rozpoczęciem pracy artystycznej, której pierwszym owocem były „Kobiety Allaha". Wcześniej zajmowałam się malarstwem i grafiką. Jeśli chcesz wiedzieć na czym polegała ta twórczość, to powiem, że wykorzystywałam ikonografię z perskich miniatur i próbowałam redefiniować je w bardziej zachodnim stylu. To poszukiwanie połączenia pomiędzy kulturą, z której pochodzę i światem, w którym się znalazłam, było bardzo typowe dla artystki o multikulturowym zapleczu. Dzisiaj takie hybrydy bardzo mi się nie podobają.

Jak doszło do tego, że zaczęłaś fotografować kobiety?
Zaczęło się od tego, że po 12 latach zdecydowałam się odwiedzić swój kraj dotknięty rewolucją. Nie myślałam wtedy ani o sztuce, ani o żadnych projektach.

Spotkało mnie bardzo silne przeżycie. Kiedy wróciłam do Stanów, poczułam w sobie obsesję doświadczania Iranu. To, co tam zobaczyłam, miało dla mnie bardzo osobisty wymiar. Chciałam zachować te emocje, które się we mnie wyzwoliły, a o których zapomniałam przez te wszystkie lata. To była pewna fascynacja Iranem po rewolucji, nowa fascynacja moim krajem, której przedtem nie zaznałam. W ten sposób zaczęłam idealizować Iran. Oczywiście nie chodzi tu o irański rząd, ale o tamtejszą atmosferę, którą się oddycha. I tak, jedna rzecz prowadziła do kolejnej. Zdecydowałam się na próbę przetransponowania tego doświadczenia emocjonalnego, tych myśli na formę wizualną. W międzyczasie przedstawiłam gdzieś propozycję wystawy i nagle okazało się, że tworzę te prace.

Jakie znaczenie ma relacja pomiędzy obrazem i tekstem w tych pracach?

Jest ona bardzo ważna. To, co zainspirowało mnie do stworzenia tych wizerunków, to teksty irańskich kobiet. W tym czasie zaczęłam więcej czytać o rewolucji, zapoznawać się z artykułami powstałymi przed i po burzliwych wydarzeniach. Bardzo mnie poruszyła sytuacja kobiet, która po rewolucji radykalnie się zmieniła. Te wizerunki stały się wizualnym ucieleśnieniem słów tych kobiet. Obraz i tekst stanowiły integralną całość, jedno bez drugiego nie mogłoby istnieć.

Powiedziałaś w jednym z wywiadów, że twoja sztuka koncentruje się na temacie tabu w relacji do seksualności i pożądania. W zaskakujący sposób ta kontrola podwyższa poziom napięcia seksualnego, które rozwija się w cieniu wstydu i poczucia winy. Gdybym nie wiedział, kto to mówi, mógłbym pomyśleć, że dotyczy to na przykład katolicyzmu. Czy nie sądzisz, że Twoje prace mają także charakter bardziej uniwersalny? Odnoszą się przecież do szeroko pojętej relacji kobiety i mężczyzny.

Wybór jakiegoś wątku z kultury, z której pochodzę, podyktowany jest przekonaniem, że wiąże się z wartościami uniwersalnymi. To są kwestie ujawniające się w różnych kulturach z innym natężeniem. Problem tabu seksualnego występuje w wielu religiach: w judaizmie, w chrześcijaństwie, w islamie. Myślę, że opresja seksualna jest bardzo powszechnym ludzkim doświadczeniem. Jednak w społeczeństwie irańskim, w społeczności muzułmańskiej jest to wyjątkowa historia, niepodobna do żadnej innej. Kiedy człowiek napotyka taki socjalny i religijny stereotyp, próbuje go uwewnętrznić tak mocno, że w efekcie staje się tabu. Tymczasem tabu jest nie tylko narzędziem kontroli społecznej, wytwarza bowiem specyficzny rodzaj napięcia: ludzie nie wiedzą, co począć ze swoimi najbardziej podstawowymi impulsami. Im bardziej próbują nad tym zapanować, tym bardziej wymyka się im spod kontroli.

Powiedz, jakie wartości kultury islamskiej są obecne w Twoich pracach?
To dobre pytanie. Myślę, że jest kilka takich rzeczy. Najważniejsze jest pojęcie podwójności: religia, w której się wychowałam, wiele mówi o miłości, harmonii, pokoju, a jednocześnie kładzie nacisk na przemoc i politykę, na niesamowitą brutalność, która wydaje się drugą stroną poświęcenia i miłości. Wszystko, co negatywne i destrukcyjne jest tak blisko tego, co pozytywne i twórcze. Religie generują tego typu dychotomie, potrafią być pełne przemocy, rodząc w ten sposób sprzeczności. Sądzę jednak, że szczególnie widoczne jest to na przykładzie islamu. Moje prace poruszają tę wrażliwość, to napięcie, zawsze zawierają jakiś ślad przemocy, coś, co się stało lub wydarzy, coś, co ma wpływ na to, co się dzieje dookoła. To wydaje się centralnym punktem mojej twórczości: element ekspresji, rebelii, protestu. Postacie, które pokazuję, czasem sprawiają wrażenie bezsilnych, by za chwilę ukazać ogromną moc. Patrzymy i nie wiemy, czy ta osoba jest ofiarą czy bohaterem, i to mi się podoba, bo tak właśnie czuję mój temat.

W wielu Twoich pracach, które widziałem, mogłem oczywiście dostrzec podwójność, o której mówiłaś i to napięcie pomiędzy kobietami i mężczyznami. Jednak przede wszystkim odniosłem wrażenie, że pokazujesz, iż mężczyzna jest słaby a kobieta silna. Czy to prawda?
Wydaje mi się, że wiele prac dotyczących płci tak naprawdę jest o czymś innym. Nie zamierzam stawiać mężczyzn w opozycji do kobiet – w świetle konfliktu czy kontrastu. Moje prace pokazują kobiety, podczas gdy mężczyzna jest w nich pewnym dopełnieniem. W społeczeństwie takim jak irańskie, kobiety znajdują się pod tak ekstremalnym ciśnieniem, że często wyrażają większy bunt niż mężczyźni. Bo ten, kto jest bardziej przyciśnięty do muru, w naturalny sposób stawia większy opór. Kobiety żyjące w takich warunkach są bardziej niezadowolone i pełne złości, natomiast mężczyźni buntują się z innym natężeniem. Przedstawiam kobiety jako te, które naprawdę protestują i chcą brać swoje przeznaczenie we własne ręce, przedstawiam kobiety islamskie będące poza przypisaną im konwencją, czyniącą z nich bezbronne ofiary. Z kolei mężczyzn staram się pokazać w taki sposób, w jaki egzystują w swojej codzienności. Oczywiście trochę przesadzam, by to, co mówię, miało wyraźniejszy wydźwięk. W związku z tym w moich filmach mężczyźni pojawiają się w bardziej absurdalnych sytuacjach.

W jednym z wywiadów powiedziałaś, że *stworzenie narracji, która nie jest związana z językiem, ale funkcjonuje raczej na wizualnym i dźwiękowym poziomie, było wielkim wyzwaniem*. Do jakiego stopnia kontrolujesz dźwięk w swoich pracach? Jak wygląda Twoja współpraca z kompozytorem?

Mam duży wpływ na wybór muzyki. Muzyka pojawia się w miejscu dialogu, co daje duże możliwości, ale też niesie ryzyko, że stanie się silniejsza od obrazu – a to może dezorientować widza. Niezmiernie ważne jest, by muzyka nie konkurowała z obrazem, i vice versa. Oczywiście współpraca z tym samym kompozytorem jest bardzo wygodna, bo nie muszę wówczas zbytnio tłumaczyć własnych idei, natura i przesłanie mojej pracy są zrozumiałe.

Co pojawia się najpierw – obraz czy dźwięk?
Absolutnie obraz. Na planie filmu towarzyszy mi kompozytor i nagrywa pochodzące stamtąd dźwięki. Obecnie pracuję z Philipem Glassem i Davidem Avier. Każdy z nich domaga się zupełnie innego rodzaju uwagi. David na przykład pracuje bardzo minimalistycznie. Ale już się nauczyłam, jak osiągać porozumienie z muzykami.

Jaka jest rola przestrzeni i architektury w Twoich pracach?
Myślę, że koncepcja przestrzeni i architektury odgrywa niezwykle ważną rolę w narracji moich prac. W wielu z nich wykorzystuję krajobraz i naturalne światło, w innych krajobraz architektoniczny staje się bardzo istotny, jak chociażby w „Soliliquy" zrealizowanym w Turcji w typowo islamskiej architekturze. Chodziło w tej pracy o pokazanie monumentalności i tego, jak opresyjna jest ona dla człowieka. Często architektura jest konieczna do przekazania pewnych treści. Innym przykładem może być film powstały w teatrze, w którym bardzo ważną funkcję spełniała kurtyna – rzeczywiście oddzielająca mężczyzn od kobiet. W filmie „Tuwa" istotna była architektura ogrodu, przekazująca symboliczne treści tego, co reprezentuje idea ogrodu.

Przestrzeń staje się bardzo symboliczna...
Tak, szczególnie w relacji do tradycji islamskiej. Zamykam mężczyzn w fortecy. Forteca ma bardzo symboliczną wymowę, jest przestrzenią typowo męską: mężczyźni biegają w jej obrębie bez wyraźnego celu. Tymczasem kobiety osadzone są na pustyni. Chciałam usunąć islamską kobietę z typowo miejskiego kontekstu, do którego jest przypisana. W islamie widok kobiety na pustyni albo w lesie nie jest naturalny. Chciałam zobaczyć ich interakcje z naturą.

Patrząc na tę pracę, pomyślałem sobie, że mężczyźni w fortecy odgrodzeni murem, umieszczeni w pozycji obronnej – są otoczeni, bo człowiek zamyka się w fortecy, kiedy musi się bronić. Kobiety z kolei zajęły pozycję tego, kto będzie zdobywał twierdzę: były pod murami i można sobie wyobrazić, że ten, kto podchodzi pod mury, w końcu je sforsuje.
To świetna obserwacja. W innej scenie kobiety odchodzą w kierunku wody, a mężczyźni stoją i wodzą wzrokiem za nimi tak, jakby mieli ich więcej nie zobaczyć, one

zaś machają do nich, i nie wiadomo, czy na pożegnanie, czy żeby zaprosić ich do siebie. Inna ważna relacja przestrzenna pojawia się w sposobie pokazania instalacji. Przestrzeń instalacji kreuje interesujący kontakt pomiędzy widzem i dziełem, kiedy staje się on częścią pracy. Podczas gdy, na przykład, w teatrze odbiór jest pasywny, tutaj jesteś rzeczywiście emocjonalnie angażowany w to, co się dzieje.

Właśnie – chciałem już wcześniej zapytać o te podwójne projekcje, w których widz nie jest w stanie oglądać wszystkiego jednocześnie. Jesteśmy zmuszeni do podejmowania decyzji, patrzymy na coś ze świadomością, że coś innego umyka naszej uwadze.
Dla mnie osobiście jest to idea bardzo rzeźbiarska, za którą kryje się wywołanie fizycznej relacji z przestrzenią, doświadczanie jej od wewnątrz, a nie od zewnątrz. Ponieważ nie możesz symultanicznie oglądać dwóch rzeczy na przeciwstawnych ścianach, zaczynasz być takim subiektywnym montażystą – musisz wybrać pewne obrazy w danej chwili, ale także stronę, z którą się identyfikujesz. Bardzo mi się podoba sposób, w jaki ten zabieg wpływa na widzów. W innych przypadkach zaczynam od dwóch niezależnych projekcji na dwóch ścianach, które później stają się jednym.

Tak jak w przypadku pracy, którą pokazywałaś na Documenta 11?
Tak. Publiczność zdaje sobie sprawę z tego, jak między ekranami przeplata się narracja i pobudza swoją wyobraźnię, by połączyć to w jedną historię.

W jaki sposób podejmujesz decyzję, czy film będzie kolorowy czy czarno-biały?
Przeważnie filmuję w czerni i bieli. Wprowadzam kolor wówczas, gdy mam głębokie przekonanie, że jest istotny dla znaczenia pracy. Na przykład trylogia „Rapture, Turbulence, Fever" – wszystko w nich dotyczy opozycji, przeciwieństw: w naturze, kulturze, muzyce tradycyjnej i nowoczesnej – aż się prosiło, by zrobić to w czerni i bieli. „Soliliquy" jest o kobiecie w czerni przemieszczającej się przez różne przestrzenie. Chciałam odseparować ją wizualnie od tła tak, by tło odczytywane było niemal jak przestrzeń negatywowa. Miałam na uwadze zachowanie wyraźnego podziału między tymi dwoma elementami. W „Tuwa" bardzo ważną rolę odgrywa meksykański krajobraz. W skórze kobiety z otwierającej sekwencji było coś takiego, że ona stawała się naturą, a natura stawała się nią. Jej skóra, jej zmarszczki wyglądały tak podobnie do wzgórz i gór, że postanowiłam dopasować kolor filmu do tej sytuacji. Dzięki temu zabiegowi film przypomina surrealistyczny sen.

Skąd się biorą takie projekty jak „Tuwa"? Gdzie się to wszystko zaczyna? Skąd pomysł otwierającej sceny?

Koncepcja kobiety i drzewa zainspirowana była książką „Kobieta bez mężczyzny". Jest to historia o kobiecie zamieniającej się w drzewo. Oczywiście w filmie, który pokazywałam na Documenta 11, nie próbowałam opowiadać historii już istniejącej, ale zaczerpnęłam z książki postać i pewien klimat. Pierwsze fragmenty, kiedy widzimy tylko jej oko, służą powolnemu, stopniowemu odkrywaniu ciała, aż w końcu krajobrazu: pól, wzgórz i nieba. Chciałam, żeby widzowie doświadczyli bardzo powolnego odkrywania tych rzeczy. W pewnym momencie pozycja kamery ulega odwróceniu i w miarę zbliżania się z powrotem do kobiety czujemy zagrożenie.

Czy sama montujesz swoje prace?

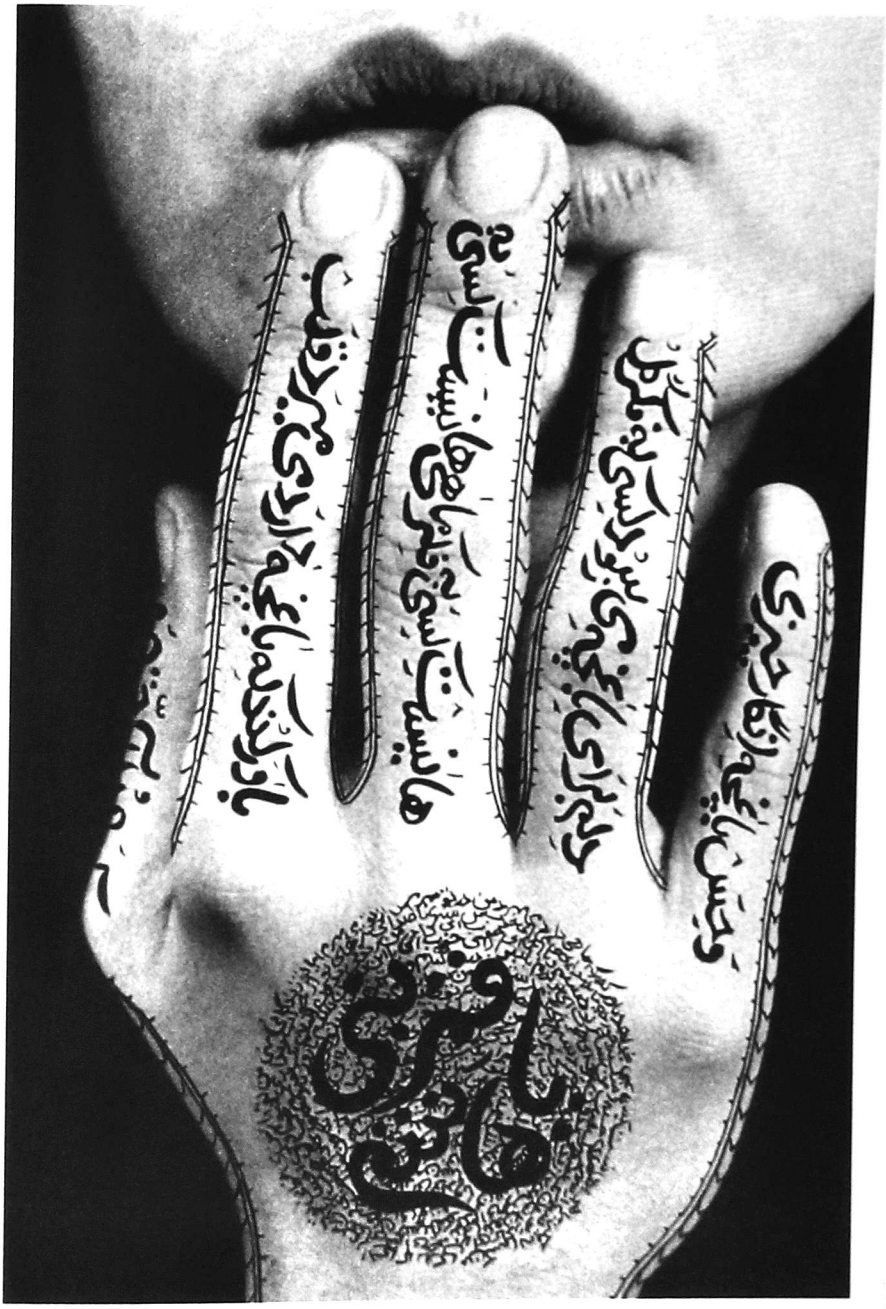
Nie, ale cały czas jestem obecna przy montażu, który jest, moim zdaniem, kluczowym elementem pracy. Ponieważ nie przedstawiam historii rozwijających się linearnie, większa część narracji konstruowana jest poprzez montaż. Okazuje się, że sposób montażu może całkowicie zmienić sens przekazu.

Twoje prace wydają się bardzo poetyckie i emocjonalne. Czy trudno się pracuje z dużą ekipą?

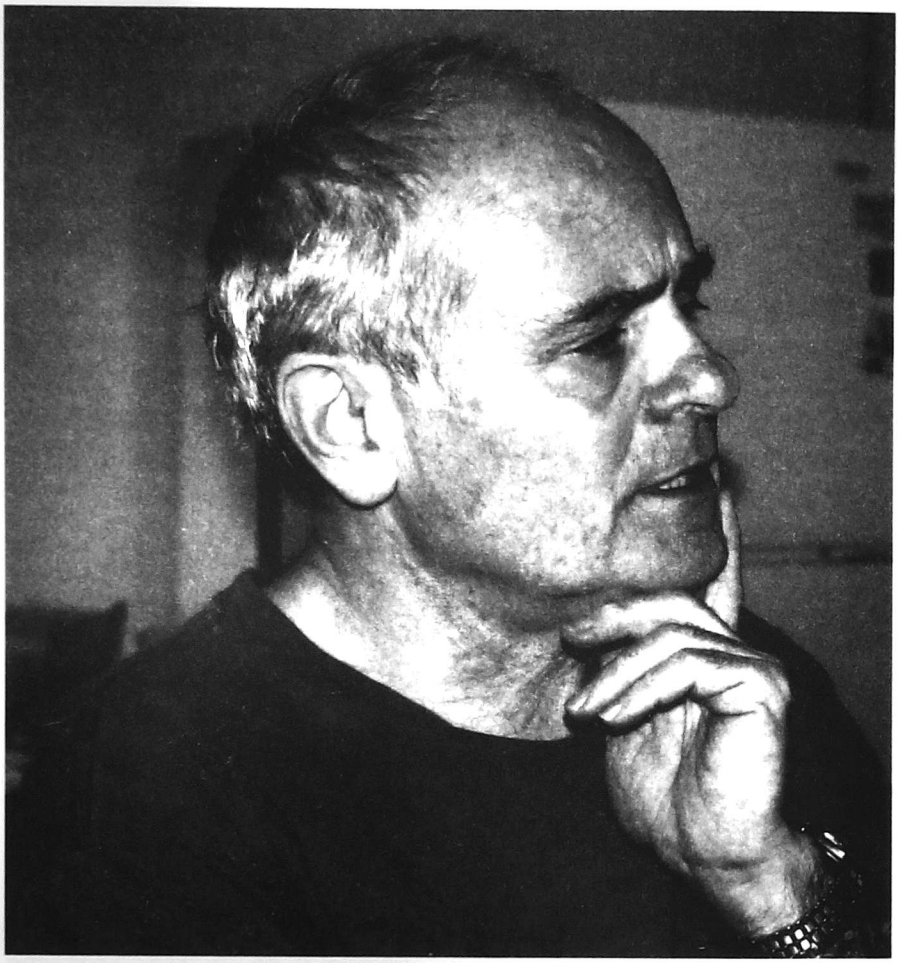
Największym wyzwaniem jest to, w jaki sposób mogę przeprowadzić swoje pomysły, jak w najlepszy sposób zachować ducha początkowej idei i nie iść na kompromis. Z drugiej strony, jestem bardzo otwarta na sugestie, choć muszę odróżniać złe koncepcje od dobrych. Każdy przychodzi do mnie z milionami pomysłów, więc cały czas muszę być strażnikiem swojej idei i pilnować, by gdzieś po drodze nie została zaprzepaszczona.

—

Rozmowa powstała w ramach grantu The Kosciuszko Foundation, New York, 2003.



Shirin Neshat, *Untitled*, odbitka werniksowana + tusz, 121,6 x 85,7 cm, 10 egzemplarzy + kopia autorska, 1996. **Fot. Larry Barns**.



Joshua Neustein. Fot. Marek Wasilewski.

Z Joshuą Neusteinem rozmawia Marek Wasilewski

Na początek chciałbym zapytać o wystawę w Chelsea Museum. Pokazujesz tam pracę pod tytułem „Fanning the fear". Czy możesz powiedzieć coś więcej na ten temat?
„Fanning the Fear" zrobiona jest z wiatraka, który zwisa z sufitu nad mapą rozłożoną na podłodze. Jest to mapa Stanów Zjednoczonych wzięta z arabskiego atlasu, co oznacza, że wszystkie nazwy geograficzne zapisane są po arabsku. Dodatkowo są jeszcze kamienie lub coś, co wygląda jak kamienie wykonane z *papier mache*, z arabskich i żydowskich gazet, i z „Financial Times", który jest różowy w kolorze, ale nie w polityce. Kamienie zrobione z żydowskich gazet są czarne i pokryte białym tekstem, bo w wielu gazetach w Izraelu drukuje się białe litery na czarnym tle. Instalacji towarzyszy melodia z filmu „The good, the bad and the ugly" skomponowana przez Enyo Moricone, która nosi tytuł „Pragnienie złota" i kojarzy się z westernami. Pojawia się też inna kompozycja – taniec Berberów z Afryki Północnej. Berberowie nie są zaprzyjaźnieni z Arabami, są też w stałym konflikcie z Marokiem i Algierią. To nazwa nadana im przez Rzymian. Berberowie walczą o swoją tożsamość, co koresponduje z obecną na świecie modą, by każdy miał swój paszport.

Jest jeszcze inny dźwięk w tej instalacji.
Tak, z drugiego głośnika wydobywa się dźwięk połączenia internetowego, składający się z dwóch elementów: z wybierania numeru, kiedy telefon łączy się z serwerem i z odpowiedzi serwera. Treścią tego dźwięku jest próba komunikacji. Z drugiej strony, fakt powtarzania się sygnału oznacza brak połączenia. Powiedziano mi, że modem to przestarzała technologia, która za chwilę wyjdzie z użytku, nadarza się więc świetna okazja, żeby ją jeszcze pokazać. W swoich pracach bardzo lubię wykorzystywać nowoczesne technologie, które stają się nagle przestarzałe. Dlatego, że dla mnie cała idea modernizmu i nowoczesności wiąże się z moją historią tutaj i moim polsko-żydowskim pochodzeniem. Okazuje się, że w sensie estetycznym moje postrzeganie modernizmu wywodzi się z dwóch światów: z Europy Wschodniej i z Zachodu. Na Zachodzie modernizm oznacza porządek i optymizm: Zachód hołdujący wartościom protestanckim wydaje się wierzyć, że technologia może rozwiązać problemy świata. Pamiętam, jak w jednej ze szkół artystycznych miałem spotkanie ze studentami, którzy chcieli się dowiedzieć, jak zostaje się artystą. Jeden z artystów, który był ze mną na tym spotkaniu, amerykański protestant, powiedział, że przede wszystkim, gdy skończysz szkołę, musisz zrobić sobie wizytówkę. Optymistyczna relacja do świata na Zachodzie zderza się z pesymistycznym rozumieniem modernizmu na Wschodzie. A wszystko zaczyna się od Wiednia i Berlina, gdzie modernizm kojarzony był z chaosem. Modernizm to zniszczenie, przesiedlenia, pozbawienie indywidualności, modernizm to dawanie ludziom numerów.

Powiedz, czego się spodziewasz po publiczności? Czy masz jakąś ideę odczytywania tej pracy?
Nie wiem. To, co tworzę, robię przede wszystkim dla siebie. Każda praca nawiązuje przede wszystkim do pracy poprzedniej. W „Mieście popiołów" miałem wiszący pod sufitem kandelabr i na podłodze mapę z popiołu. W ostatniej pracy popiół zastępuję plastikiem.

Ale nie jest przypadkiem, że Twoja instalacja odnosi się do obecnej sytuacji politycznej?
Moje prace zawsze odnoszą się do miejsca, czasu i kultury. Stąd praca ta ma w pewnym sensie swoją świadomość bycia tu i teraz, choć nie jest intencjonalną metaforą tego, co się dzieje wokół nas. Nie jest przy tym ani lewicowa, ani prawicowa. Niektórzy oskarżali mnie o popieranie prezydenta Busha przez pokazywanie muzułmańskiego zagrożenia dla Ameryki, inni postrzegali tę pracę jako tak krytyczną wobec USA, że bali się ją wystawić. Dyrektor pewnego muzeum stwierdził, że posuwam się za daleko, że moja wystawa zniszczy reputację jego instytucji. Dla mnie ważna jest formalna jakość pracy, to, jak mają się do siebie obiekty i kamienie: zielony cień na przeciwległej ścianie oraz cień na podłodze, czasem przypominający helikopter.

Kiedy oglądałem tę instalację, zastanawiałem się, czy cień na ścianie jest przypadkowy, czy znalazł się tam specjalnie.
Właśnie z cieniem miałem w tej instalacji najwięcej roboty! Jego wielkość, lokalizacja, kolor, prędkość, z jaką przesuwa się nad mapą – wszystko było bardzo dokładnie przemyślane. Powiedziałbym, że dźwięk i cień są najważniejsze w tej pracy.

Wydaje mi się, że ta praca jest bardzo otwarta na różne interpretacje. Dla mnie ważne było to, że pokazujesz arabską mapę, czyli pokazujesz, jak wyglądamy w oczach Innych.
„Displacement" w dużej mierze jest częścią mojego *modus operandi*. Literalnie pracuję z obiektami, które przenoszę w inne miejsca. W ten sposób obiekt nabiera głębszego znaczenia. Myślę, że taka perspektywa jest absolutnie ważna.

Wiatrak możemy skojarzyć ze znanym z filmów, takich jak „Czas Apokalipsy", obrazem amerykańskiego helikoptera wojskowego. Z drugiej strony, pamiętając o niedawnych wydarzeniach, o obawie przed wąglikiem w kanałach wentylacyjnych, jest to naprawdę „rozpylanie strachu".
Masz rację. Rzeczywiście, kiedy patrzyłem na cień nad mapą, słuchałem odgłosów wiatraka przy rozbrzmiewającej z głośników melodii z westernu, przypomniał mi się Robert Duvall, który w „Czasie Apokalipsy" w kowbojskim kapeluszu stoi na linii ognia i myśli, że kule nigdy go nie trafią. Nie miałem tylko muzyki Wagnera.

Joshua Neustein, *Martwa natura*, 1983.
Neustein zrealizował tę akcję na granicy izraelsko-libańskiej podczas wojny w 1983 roku. Ułożył gumowe opony w kształcie bombowca Phantom Fighter i spalił je, w wyniku czego pięciocentymetrowa warstwa spalonej ziemi utworzyła „cień" bombowca.
Tel Hai Contemporary Art Meeting, Wzgórza Golan, Izrael, 1983.

Jakie znaczenie w Twojej sztuce mają mapy?
Dla mnie mapy zawierają bardzo minimalistyczną estetykę. Są skrzyżowaniem pomiędzy abstrakcją i figuracją. W przeszłości w pewnym sensie nie reprezentowały obiektów tego świata, choć w dzisiejszych czasach już reprezentują. Wraz z pojawieniem się zdjęć satelitarnych zorientowaliśmy się, że mapy nie są już projekcją rzeczywistości, lecz są jej obrazem. Mapa była dla mnie jedyną możliwością wyjścia z abstrakcji bez wkraczania w prostą figurację. Oczywiście jest to złudzenie, tak samo jak u Cezaine'a, który myślał, że maluje płasko, choć wcale tak nie malował. Potem przyszedł Mondrian, który uważał, że jego obrazy są płaskie, aż pojawił się Ad Reinhardt, który malował jeszcze bardziej płasko itd.

Widzę tu wkoło nas pełno różnych map, rysowanych, malowanych. Wygląda na to, że mapy to Twoja obsesja.
Nie nazywałbym tego obsesją. Sądzę, że pracuję metodycznie. Kilka razy używałem też map odwróconych. To były te nieliczne przypadki, kiedy naprawdę myślałem o widzu. Zazwyczaj ludzie rozpoznają kontur mapy swojego kraju. Oczywiście pokazywałem mapę Izraela, ale także Polski i Niemiec. Kiedy zaprezentowałem mapę Izraela z zachodem na wschodzie i odwrotnie, wszyscy myśleli, że popełniłem pomyłkę. To geografia nienawiści: Izrael czerpie powietrze z Zachodu, reszta jest dla niego zamknięta. Obrócenie mapy kreuje u widza sytuację klaustrofobiczną. Jeśli zrobię odwróconą mapę Polski i Niemiec, i nagle Niemcy znajdują się na wschodzie, możesz sobie wyobrazić, co czuje widz polskiego pochodzenia. To dotyka nie tylko geografii, ale historii, kultury, religii, wszystkiego.

To zależy, gdzie byłaby Rosja na tej mapie.
Myślałem, że najlepszym miejscem dla Polski byłaby zachodnia granica z Francją. Tak więc mapy wzbudzają zainteresowanie ludzi, powodują alergie, choć jest to tylko obiektywny indeks.

Wydaje mi się, że Twoje prace dotyczą sytuacji konfliktowych.
Konflikt jest endemiczny, więc zastanawiam się, czyja twórczość nie rozwija się wokół takiego napięcia. Rzeczywiście sztuka związana z oznaczaniem terytorium odnosi się do wydarzeń konfliktowych. Nie myślę jednak, by moje prace, jak choćby „Carbon Pieces", wypływały z konfliktów.
Konflikt nie musi być polityczny, może być na przykład technologiczny, bo technologia sama w sobie powoduje alienację. Konflikt jest sytuacją zamkniętą, niemal jak mesjanistyczna obietnica. Jeżeli pytasz mnie, jak bardzo polityczne są moje prace, to powiem, że z pewnością są one świadome tych problemów, ale bardzo zależy mi na tym, by nie tworzyć zaangażowanej sztuki. Jeśli widzę, że wymowa pracy wychyla się w jedną stronę politycznego spektrum, to staram się przywrócić równowagę. Być może najbardziej zaangażowaną politycznie pracą, jaką pokazałem, był spalony samolot na granicy Libanu i Izraela. Ponieważ wystawa odbywała się pod-

czas wojny w Libanie, czas sprawił, że była to praca-protest. Samolot zrobiłem z opon, a opony, jak wiadomo, są bronią protestujących, wybieraną bardzo często przez Palestyńczyków.

Myślę, że tytuły Twoich prac są bardzo istotne.
Absolutnie.

Jak dochodzisz do tych tytułów?
Często omawiam je z Wendy, poza tym wynika to z procesu pracy. Czasem tytuł jest oczywisty, a czasem muszę się do niego długo przekonywać.

W jaki sposób?
Wymyślam tytuł, ale on nie pasuje. Innym razem ludzie stają się autorami tytułów, jak na przykład „The Ash City". W Warszawie wersja tej pracy nazywała się „Light on other ashes" i była poświęcona polskim oficerom zabitym przez Rosjan w Katyniu. Ta praca nie poruszała problemu warszawskiego getta, lecz wymordowania polskich oficerów w ramach pewnego programu politycznego, podzielanego przez Rosjan i Niemców, by zmienić Polskę w rolniczą prowincję. Trudno było zaakceptować publiczności fakt, że urodzony w Gdańsku żydowski artysta, wykorzystujący w swej twórczości popiół, nie ma nic wspólnego z opowieścią o zagładzie Żydów. Tak więc, wracając do problemu publiczności, często ustawiam się w opozycji do oczekiwań widza.

To nas chyba doprowadza do tematu Twojej tożsamości, która jest bardzo skomplikowana – żydowsko-polsko-amerykańska. Jak ważna jest ta tożsamość dla Twojej pracy?
Nie wiem, jak bym pracował, gdybym był kimś innym. Moje doświadczenie dało mi bardzo ambiwalentny stosunek do języka. Zapomniałem ojczysty język, którym był polski, choć rozumiem go i pamiętam na tyle, by nie móc zaakceptować żadnego innego, tak jak akceptuje się naturalnie mowę ojczystą, nie dostrzegając jej mechanizmów przyswajanych nieświadomie. Ja zdaję sobie sprawę z języka, jakim się posługuję – jest jak kurtyna, nie jest przezroczysty, jest używany do nazywania rzeczy. Gdy jakiekolwiek słowa kieruję do Ciebie, cały czas mam świadomość, że ich znaczenia po polsku i hebrajsku mogą być nieco inne niż po angielsku. Angielski warunkuje to, co mówię do Ciebie, moje postrzeganie świata.

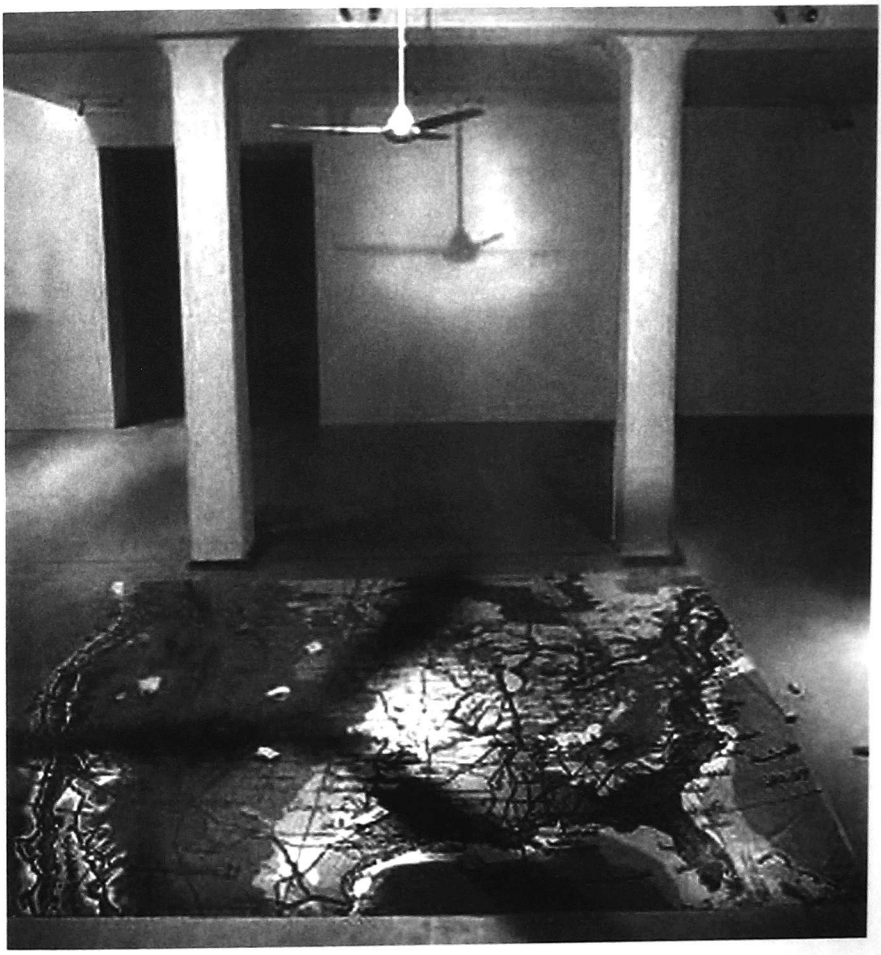
To musi mieć ogromne znaczenie dla Twojej sztuki – nie mając kultury, z której naprawdę byś się wywodził, musisz tworzyć wszystkie referencje świadomie.
Tak. Mogę dać dwa przykłady. Jeśli popatrzysz na sitodruki Andy Warhola, to zauważysz, że kolory często lekko wykraczają poza kontury. Na przykład usta Elizabeth Taylor uciekają na bok, make up na jej powiekach nie pokrywa się z oczami. Zrozumiałem to, co się dzieje na tych obrazach, gdy zrozumiałem to, o czym pisał

Wittgenstein, który w filozofii dokonał tego samego, co Warhol 50 lat później w sztuce. W tym sensie, że skupił się na języku, mającym intencję opisania świata. Ale okazuje się, że język nie ogarnia świata, tylko go przykrywa niczym przykrywka na imbryk do herbaty. Tak więc, wracając do mnie, mam poczucie, że to, co mówię znaczy tylko to, co znaczy po angielsku, a nie po polsku czy hebrajsku. A tymczasem czuję, że jestem uwięziony gdzieś poza tymi wszystkimi językami.

Czy to sprawia Ci trudności?
O tak, to bardzo ambiwalentna sytuacja.

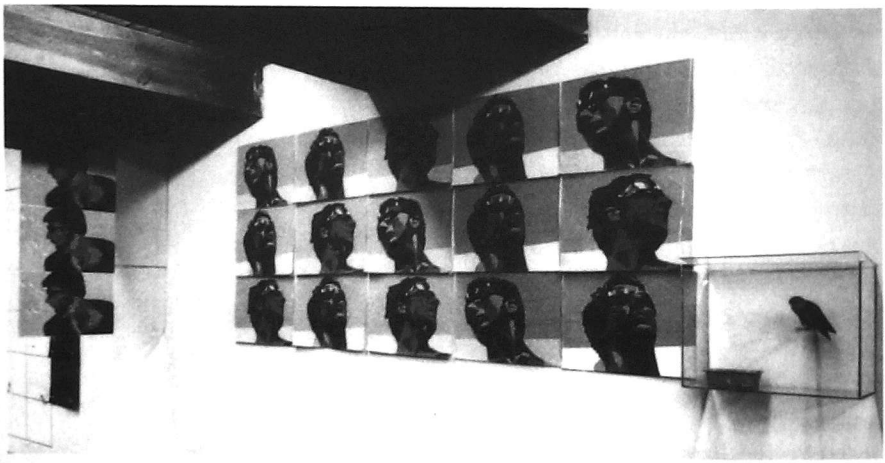
Czy kiedy tworzysz, to robisz to po to, by poradzić sobie z tym uczuciem?
Nie tyle poradzić sobie, ile wyrazić je, uzasadnić. W latach 70. tworzyłem prace z papieru, na których rysowałem różne kształty, jak na przykład kwadrat, a potem ten kwadrat zamazywałem i podpisywałem: „zmazany kwadrat". To prosty dowód na to, jak język sprzeciwia się rzeczywistości. Zmazany kwadrat nie istnieje, bo jest zmazany. Podpis mówi o tym, że to, co widzimy na rysunku, jest zmazanym kwadratem, ale znaczy też, że tego kwadratu tam nie ma, bo został zmazany. To oznacza, że istnienie w sensie plastycznym przeczy istnieniu w sensie werbalnym. Opisuję więc brak korelacji między językiem i rzeczywistością. Wydaje się nam, że język coś reprezentuje, ale w istocie reprezentuje tylko pewien aspekt rzeczywistości.

Powiedz, czy Twoja decyzja o zamieszkaniu w Izraelu wynikała z potrzeby znalezienia tożsamości?
Pozwól, że podzielę odpowiedź na trzy części. Motyw, który zapoczątkował podróż, pobyt tam i decyzja o wyjeździe z Izraela są trzema elementami tej historii. Przyjechałem do Izraela ze wszystkimi możliwymi stereotypowymi powodami dla których młodzi Żydzi tam przybywają. Myślałem, że odnajdę spokój, nie w sensie śmierci, ale w sensie równowagi, że się wreszcie uspokoję, że w końcu poradzę sobie z samym sobą. Kiedy znalazłem się w Izraelu, zorientowałem się, że to nie uleczyło mojej bolączki, nie ukoiło mojej lingwistycznej ambiwalencji, jedynie dodało nową warstwę językową. To tak jak po rozwodzie, żeniąc się na nowo, i tak masz dwie żony. Mimo że wydaje ci się, że wiążesz się z jedną, to tak naprawdę na różne sposoby masz do czynienia z dwiema kobietami w swoim życiu. Tak więc od tego momentu zacząłem zmagać się z problemem trzech języków, a każdy z nich rości swoje prawa do mojej autentyczności. Przyznaję, że odczuwam ogromne trudności z autentycznością, w końcu autentyczność to diabeł. Nacjonalizm bazuje na autentyczności i są ludzie, którzy chcą uzyskać na nią monopol. Kiedy zrozumiałem, że to nie jest rozwiązanie dla mnie, wróciłem do Nowego Jorku, miejsca przeznaczonego dla takich jak ja ludzi. Bo w Nowym Jorku w mniejszym niż gdziekolwiek indziej stopniu zwraca się uwagę na tożsamość. Ludzie żyją tutaj z wyboru, a nie ze względu na metrykę urodzenia.



Joshua Neustein, *Fanning the Fear*, instalacja.

Rozmowa powstała w ramach grantu The Kosciuszko Foundation, New York, 2003.



Jarosław Koziara, performance, Spotkania Artystów Performance „Odpryski", 1998.
Andrzej Pepłoński, *Prace*, fragment wystawy, 1991.

Sławek Sobczak
Galeria ON

Niewiele prawdziwie niezależnych instytucji kultury w Polsce może poszczycić się taką trwałością i pozycją. Dlatego wydaje się, że ponad 25-letnia działalność Galerii ON zasługuje na szczególną uwagę. Galeria, choć działa obecnie w strukturze ASP, jest niezależna programowo i nie istniałaby, gdyby nie praca tworzących ją artystów, a szczególnie Izabelli Gustowskiej i Sławka Sobczaka. Galeria, która powstała pod koniec lat 70., przetrwała trudne lata 80. i znalazła swoje miejsce w rzeczywistości lat 90., jest dzisiaj jedną z najbardziej interesujących, opiniotwórczych, niezależnych instytucji artystycznych promujących aktualne zjawiska i tendencje sztuki w Polsce.

M. Wasilewski

—

Galeria nazwę swoją zaczerpnęła od tytułowego bohatera happeningu – fikcyjnej postaci Olgierda Nowaka – który został zorganizowany przez **Lecha Dymarskiego** (założyciela galerii Olgierda Nowaka) i Wojciecha Wołyńskiego w Klubie Od Nowa w 1976 roku. Działalność swoją galeria zapoczątkowała w lutym 1977 roku w wyremontowanym na te cele poddaszu skrzydła Zamku Cesarskiego ekspozycją „Grafik i rysunków" Wojciecha Wołyńskiego. Pod koniec tego roku odbyła się (trzecia z kolei) wystawa **Krystyny Piotrowskiej**, po której artystka objęła kierownictwo nad programem galerii, skracając jednocześnie nazwę do inicjałów swojego patrona. W pierwszych latach funkcjonowania Galerii ON dominowały prezentacje związane z rozwijającymi się dynamicznie w latach 70. technikami graficznymi i rysunkowymi. W 1979 roku do Krystyny Piotrowskiej dołączyła **Izabella Gustowska**. Od początku swego istnienia galeria miała charakter otwarty. Poza realizowanymi wystawami była miejscem spotkań i działań o charakterze happeningowo-parateatralnym. Swoje przedstawienia przygotowywał tu w 1981 roku Teatr Ósmego Dnia. Nieco wcześniej, w 1980 roku miała miejsce impreza „Sztuka kobiet", będąca pierwszą w Polsce manifestacją sztuki feministycznej. Niemal równolegle galeria zwróciła się w stronę poszukiwań w dziedzinie tzw. nowych mediów, prezentując zarówno krajowych, jak i zagranicznych artystów, także takich jak na przykład Marcel Duchamp (fotografia) czy Douglas Davis (wideo). W 1983 roku po ponad rocznej przerwie związanej z ogłoszeniem stanu wojennego i po wyjeździe z kraju Krystyny Piotrowskiej, Izabella Gustowska kontynuowała prace nad dalszym tworzeniem programu galerii, współpracując początkowo z **Andrzejem Pepłońskim**, a następnie ze **Sławkiem Sobczakiem**. W tym

okresie ukształtował się model galerii, który opierał się na proporcjonalnych prezentacjach artystów o uznanej renomie oraz debiutantów. Sprzyjał temu bliski związek galerii funkcjonującej wówczas w ramach ZSP z PWSSP (obecnie ASP). Jej program zazębiał się także z programem dydaktycznym uczelni, przedstawiając dokonania aktywniejszych pracowni i studentów z nimi związanych. W tym czasie poza licznymi wystawami indywidualnymi galeria zorganizowała szereg ważnych zbiorowych prezentacji sztuki aktualnej związanych zarówno z nurtem sztuki kobiet, jak i sztuki nowych mediów (cykl Obecność) oraz wystawy podsumowujące zainteresowania galerii grafiką (Grafika Poszukująca). Wcześniej odbyła się także jedna z pierwszych w Polsce przeglądowych prezentacji amerykańskiego wideo-artu z udziałem m.in. filmów Billa Violli, Laurie Anderson. Począwszy od 1991 roku kierownictwo galerii stopniowo przejmował Sławek Sobczak. Pierwszymi większymi projektami przez niego przygotowywanymi były imprezy o charakterze intermedialnym o nazwie „Sztuka nieobecna". Tymczasem ewolucyjnie kształtował się także nowy obraz galerii, w którym miejsce klasycznych form, takich jak grafika, rysunek, malarstwo, zajmowały instalacje, obiekty oraz działania typu performance. Sławek Sobczak od początku postawił na różne formy współpracy zarówno pod względem osób, jak i miejsca. Realizowane były m.in. projekty kuratorskie **Marka Jakuszewskiego** („Inna książka"), **Marka Wasilewskiego** („Inne słowo"), **Tomka Wendlanda** („Inner Spaces"). W 1994 roku w Galerii Miejskiej Arsenał odbyła się duża międzynarodowa wystawa zorganizowana przez Izabellę Gustowską (przy współpracy z Grzegorzem Dziamskim) podsumowująca 15-lecie istnienia galerii, zatytułowana „Drobne Narracje". Po tym przedsięwzięciu Izabella Gustowska definitywnie zrezygnowała z roli lidera ON. Sławek Sobczak, podtrzymując linię programową galerii (której i tak był współautorem) i utrzymując jej wysoką pozycję w Polsce, kontynuował poszukiwania młodych ciekawych artystów z różnych ośrodków w kraju (cykl „Status Quo") oraz kierował zainteresowania ku działaniom typu performance (cykl „Vis a vis"). Ten drugi nurt doprowadził w 1998 roku do zorganizowania dużej imprezy o charakterze przeglądowym „Odpryski", której głównym kuratorem był współpracujący z ON **Hubert Czerepok**. W międzyczasie galeria zaczęła funkcjonować w nieformalnej sieci galerii i osób sprzyjających. Efektem tej współpracy był m.in. realizowany w latach 1998–2000 cykl wystaw w blisko dwudziestu ważnych galeriach w Polsce (i nie tylko) pod wspólnym tytułem „Olgierd Nowak – XX lat później", a także wydanie poznańskiego numeru „Żywej Galerii", oraz zorganizowanie (wspólnie z CSW Inner Spaces) sesji „Miejsca idei-idee miejsca_6". W 2000 roku odbyła się także ważna

dla galerii wystawa pt. „Kolekcja", na której zaprezentowano materialne dowody jej aktywności: szczątki obiektów, instalacji i innych prac pozostawionych przez artystów na przestrzeni ponad 20 lat funkcjonowania galerii. Ważnym elementem działalności Galerii ON jest stała współpraca z CSW Inner Spaces Multimedia, w którym zrealizowano większe projekty, takie jak „Poświaty, wobec poznania", „Oglądając Europę", czy ostatnio wystawę „ONeONi" zorganizowaną z okazji jubileuszu 25 lat istnienia galerii. Od 2001 roku w ramach aktywności ON-u rozpoczęła funkcjonowanie niezależna programowo galeria Start prowadzona przez **Konrada Smoleńskiego** i **Sebastiana Grzesiaka**. Począwszy od 2003 roku Galeria ON zmieniła nieco swoją formułę i stała się galerią kuratorską, realizującą projekty poszczególnych kuratorów. Dzisiaj podstawowy skład grupy tworzą: **Joanna Hoffmann**, **Agata Michowska**, Sławek Sobczak i **Anna Tyczyńska**.

—

W Galerii ON w latach 1977–2003 odbyło się i zostało przez nią zorganizowanych blisko 500 wystaw lub innych imprez. Począwszy od 1994 roku galeria wydaje roczne katalogi swojej aktywności, posiada własną stronę internetową www (http://free.art.pl/on_gallery). Obecnie galeria działa w strukturze administracyjnej Fundacji Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, a jej mecenatem są Władze Miasta Poznania.

—

Index artystów i kuratorów uczestniczących w programie Galerii ON w latach 1977–2003:

A Magdalena Abakanowicz / Bruce Allan (UK) / Laurie Anderson (USA) / Andrzej Awsiej / **B** / Erik Bakke (USA) / Monika Bakke / Andre Baldick Deco (F) / Agnieszka Balewska / Janusz Bałdyga / Grzegorz Banaszkiewicz / Krzysztof J. Baranowski / Zuzanna Baranowska / Sławomir Barcik / Francisca Bark (D) / Burt Barr (USA) / Thomas Bartels (D) / Aneta Bartosiuk / Anna Baumgart / Urszula Bąk / Jakub Bąkowski / Sławomir Belina / James Benning (USA) / Dorota Berdyszak / Jan Berdyszak / Marcin Berdyszak / Bergamot / Carlo Bernardini (I) / Agnieszka Błacha / Agnieszka Błędowska / Andrzej Bobrowski / Cezary Bodzianowski / Johanna Boga (Island) / Paolo Borrelli (I) / Roger Bourke (UK) / Saskia Breitenreicher (D) / Tomasz Brejdak / Dara Brinbaum (USA) / Renata Brink (UK) / Cath Brisof (UK) / Leszek Brogowski / Vincent Bruijn (Nl) / Wojciech Bruszewski / Grażyna Brylewska / Sławomir Brzoska / Rafał Bujnowski / Dmitry Bulnygin (Ru) / **C** / Eugeni Carmi (I) / Tomasz Cebo / Schen Chia Ling (Corea) / Sławomira Chorążyczewska / Karol Ciechanowski / Charlie Citron (USA) / Jagna Ciuchta / Monika Ciucias / Nicola Collins / Barry Luicci Crocci (I) / Cunninghan (UK) / Peter Cusack / Jacek Cyganek /

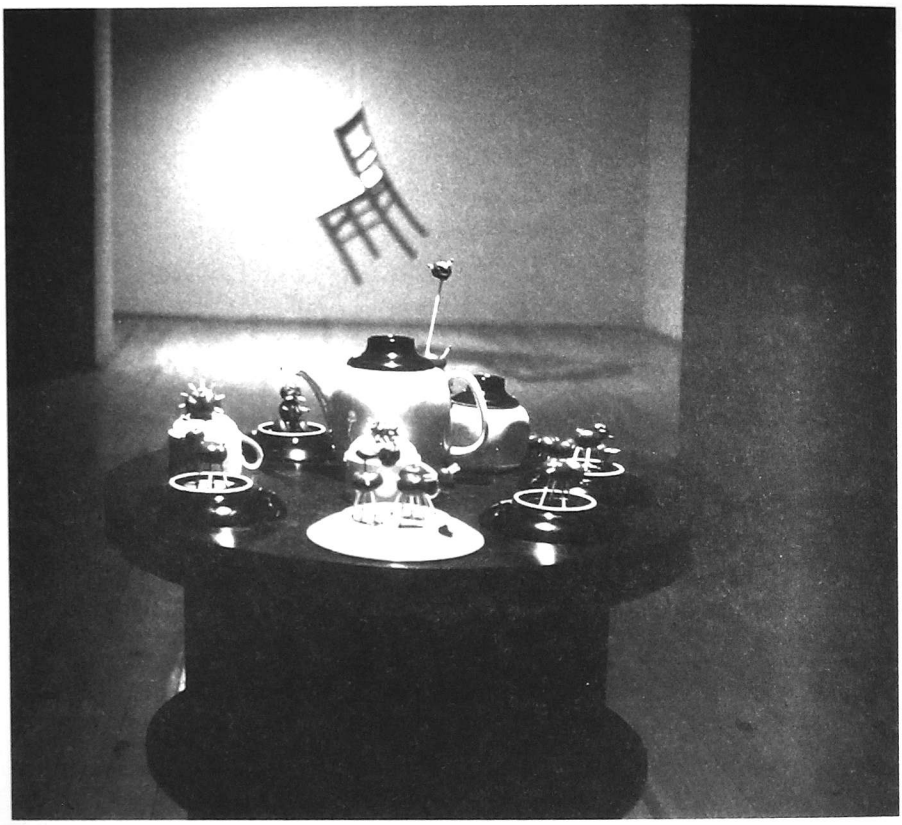
Małgorzata Czaińska / Teresa Czajkowska / Piotr Czech / Radosław Czarkowski / Tatiana Czekalska / Hubert Czerepok / Witosław Czerwonka / **D** / Olle Dahl (S) / Douglas Davis (USA) / Carla Dagenhardt (A) / Sławomir Decyk / Maciej Depczyk / Susan Derges (UK) / Jacek Dłużewski / Istvan Dobi (Hu) / Andrzej Dondajewski / Stephen Dowson (UK) / Jacek Drabik / Józef Drążkiewicz / Marcel Duchamp / Wojciech Duda / Włodzimierz Dudkowiak / Jacek Duliński / Edward Dwurnik / Jarosław Dzięcielewski / **E** / Rebecca Eriksson (UK) / Peter Evans (UK) / **F** / Andrzej Fasicki / Irmina Felińska / Edward Fellows (UK) / Stefan Ficner / Jacek Fijałkowski / Aneta Fijołek / Mirosław Filonik / Emanuela Fiorelli (I) / Jacek Felcyn / Dariusz Fodczuk / Joanna Fodczuk / Robert Frąckowiak / Glad Fryer (UK) / **G** / Adam Garnek / Ryszard Gieryszewski / Bernardo Giorgi (I) / Gerard V. Gleason (UK) / Marek Glinkowski / Dariusz Głowacki / Anna Goerlitz (A) / Artur Gogołkiewicz / Leszek Golec / Mickey Mc Gowan (USA) / Sylwia Górak / Ryszard Górecki / Celine Grenier (Ca) / Rainer Grodnick (D) / Klaus Groh (D) / Jan Gryka / Magdalena Gryska / Joanna Grzegorczyk / Sebastian Grzesiak / Grzegorz Grzesik / Jean Cloude Guillaumon (F) / Jacek Gulczyński / Izabella Gustowska / Łukasz Guzek / **H** / Maggic Haden (UK) / Lech Hajdamowicz / Janet Hand (UK) / Maciej Haufa / Mariusz Harmasz / Jerzy Hejnowicz / Lynn Hevitt (UK) / Alex Hidal (UK) / Mark Hill (UK) / Cezary Hładki / Loes Hncja / Merigold Hodekinson (UK) / Joanna Hoffmann / Wojciech Hoffmann / Aleksandra Hołowina / Toine Horvers (Nl) / Kathy Huffman (USA) / Jarosław Hulbój / **J** / Elżbieta Jabłońska / Rafał Jakubowicz / Marek Jakuszewski / Katarzyna Jakuszewska / Przemysław Jasielski / Mariusz Jędryczka / Joan Jonas (USA) / Alma Joray (USA) / **K** / J. Kabala / Falstyna Kajka-Pyś / Mirosław Kaczmarek / Wolf Kahlen / Kuba Kapral / Zbigniew Karalus / Michael Kay (UK) / Anna Klimczak / Agnieszka Kalinowska / Zbigniew Kamiński / Paweł Kaszczyński / Marzena Kawalerowicz / Władysław Kaźmierczak / Jolanta Kaźmierska / Connor Kelly (UK) / Susan Kerr (UK) / Sybil Kohl (D) / Michael Kidner (UK) / Leszek Knaflewski / Miha Knific (Slo) / Ryszard W. Kluszczyński / Izabela Kolka / Anna Kołek / Piotr Komarnicki / Aleksander Komarow / Paulina Komorowska-Birger / Akiro Komoto (J) / Paweł Konjo-Konnak / Jolanta Konopelko / Małgorzata Konwerska / Jerzy Kopeć / Bogdan Korczowski / Dariusz Korol / Małgorzata Kościelak / Jacek Kościuszko / Janina Kotyś-Kubicka / Barbara Kowalczyk / Piotr C. Kowalski / Daniel Kovać (Yu) / Żolt Kovać (Yu) / Jan Koza / Jarosław Kozakiewicz / Mariusz Kozakiewicz / Jarosław Koziara / Marek Kozica / Jarosław Kozłowski / Wojciech Kozłowski / Paweł Kruk / Danuta Krupska-Sołowiej / Maciej Krych / Wojciech Kucharczyk / Hanna

Kuczma / Marlena Kudlicka / Kudłaty-Kozdrowski / Joanna Kujawa-Zielonka / Katarzyna Kujawska / Agata Kula / Piotr Kunce / Piotr Kurka / Michael Kurzwelly / Alina Kus / Konrad Kuzyszyn / Niki Kyriakidou (UK) / **L** / Anna Lasocka / Christopher Lee / Marcus Lerviks (Fin) / Tonie Leshyk (Ca) / Andrzej Leśnik / Leszek Lewandowski / Alicja Lewicka / Olga Lewicka / Kaspar Th. Linder (F) / Chip Lord (USA) / Logomotives (I) / Michael Lumb (UK) / Piotr Lutyński / **Ł** / Wojciech Łazarczyk / Andrzej Łubowski / Paweł Łubowski / **M** / Ewa Majchrzak / Iwona Majdan (Ca) / Monika Małkowska / Marianna Manner (S) / Janusz Marciniak / Magdalena Marciniak / Milovan Markovic (D) / Sabine Marte (A) / Monika Martini-Madej / Cecile Massart (B) / Birgit Masuch (D) / Waldemar Masztalerz / Kobe Mathys (B) / Tomasz Matusewicz / Maciej Mazur / Edyta Mazurczuk / Danuta Mączak / Miklos Mecs (H) / Agata Michowska / Marta Mielczarska / Antoni Mikołajczyk / Gerold Miller (D) / Czesław Minkus / Dorota Miroń / Boris Mladenović (Bo) / Gertrude Moser-Wagner (A) / Mariusz Mroszczak / Wojciech Müller / Teresa Murak / **N** / Kunito Nagaoka (D) / Masaki Nakayama (J) / Anna Nawrot / Irena Nawrot / Daniela Nenciulescu (Ru) / Anthea Nicholson (UK) / Zuzanna Niespor / Dorota Nieznalska / Liz Nilsson / Yukiko Nobusava (J) / Grzegorz Nowicki / Marcin Nowicki / Helmtrud Nystrom (S) / **O** / Zbigniew Oksiuta (D) / Jerzy Olek / Wojciech Olesiak / Annee Olofsson (S) / Brendon O'Neill (Ir) / Cezary Ostrowski / **P** / Paul Panhuysen (Nl), Jacek Papla / Piotr Parda / Luc Paris (Ca) / Martin Parker (UK) / Kinga Pawełska / Katarzyna Pawłowska / Mirosław Pawłowski / Andrzej Pągowski / Andrzej Pepłoński / Gary Perkins (UK) / Waldemar Petryk / Leonard Pędziołek / Katarzyna Piątkowska / Bevery Piersol (A) / Krystyna Piotrowska / Anna Płotnicka / Mariusz Pniewski / Dorota Podlaska / Mikołaj Poliński / Jan Poppenhagen (D) / Anna Maria Potocka / Leszek Przyjemski / Joanna Przybyła / Jacek Przybyła / Tomasz Psuja / Mirosław Pyś / **R** / Theo Raben / Michał Rajchęba / Mirosław Rajkowski / Jean Luis Raynard (F) / Sabine Reiff (D) / Gabi Rets (Nl) / Zbigniew Rogalski / Arno von Roosmaien / Monica Ross (UK) / Daniel Rumiancew / Jacek Rybczyński (I) / Jacek Rykała / Małgorzata Ryńska / Beata Rzeźnikiewicz / **S** / Pietro Sanguineti (I) / Justyna Scheuring / Eva Maria Schon (D) / Friderike Schwelzer (A) / Bill Seaman (USA) / Tadeusz Siara / Andreas Siefert (D) / Alina Siejakowska-Chruszcz / Tomasz Sikora / Adriena Simotova (Cz) / Kazimierz Sita / Łukasz Skąpski / Snezana Skoko Papić (Yu) / Norbert Skupniewicz / Radosław Sławiński / Brian R. Smith (UK) / Mikołaj Smoczyński / Konrad Smoleński / Anna Smolińska / Tessa Speak (UK) / Sławek Sobczak / Zbigniew Sobczuk / Tadeusz Sobkowiak / Robert

Sobociński / Jarosław Solecki / Valdi Spagnulo (I) / Henryk Starykiewicz / Marian Stępak / Jacek Stokłosa / Simon Streather (UK) / Rafał Strent / Tomasz Struk / Grażyna Strykowska / Jacek Strzódka / Paul Suchocki (B) / Małgorzata Sufleta / Andrzej Syska / Maciej Szańkowski / Jacek Szeleszyński / Marta Szkudlarek / Maria Szpakowska-Mikołajczyk / Grzegorz Sztabiński / Piotr Szurek / Olga Szwajger / Piotr Szychalski / Marcin Szydłowski / Agnieszka Świder / **T** / Artur Tajber / Agnieszka Tarasiuk / Marek Targoński / Zbigniew Taszycki / Waldemar Tatarczuk / Teatr Ósmego Dnia / Laurenz Theinert (D) / Sisel Tolas (D) / Andrzej Tomaszewski / Christian Tomaszewski / Monika Tomaszewska / Miloś Tomić (Yu) / Totart / Jerzy Treliński / Anna Tretter (D) / Lucugues Trigant / Jerzy Truszkowski / Zbyszko Trzeciakowski / Ewa Twarowska-Sioda / Viola Tycz / Anna Tyczyńska / **U** / Andrzej K. Urbański / **V** / Bill Viola (USA) / **W** / Norbert Walczak / Zbigniew Warpechowski / Marek Wasilewski / Raimund van Well (D) / Tomasz Wendland / Angela Weyersberg (UK) / Andrzej Wielgosz / Tadeusz Wielecki / Lucyna Winkel / Łukasz Wise / Aldona Wiśniewska / Michawl Wittassek (D) / Rafał Witek / Stanisław Ignacy Witkiewicz / Marcelina Wojciechowska / Jacek Wojciechowski / Jan Stanisław Wojciechowski / Stefan Wojnecki / Elżbieta Wojtulewicz / Wojciech Wołyński / Mariusz Woszczyński / Wunderteam omela / Piotr Wyrzykowski / **Y** / M. Yamamoto (J) / **Z** / Marek Zaborowski / Andrzej Załecki / Wojciech Zamiara / Marcel Zammenhoff / Ewa Zarzycka / Wojciech Zasadni / Ewa Zawadzka-Rykała / Krzysztof Zaworonko / Andrzej Zdanowicz / Lidia Zielińska / **Ż** / Alicja Żebrowska / Roman Żygulski /

—

Paul Panhuysen, *Synthetic Nature*, instalacja dźwiękowa, 2000.
Karol Ciechanowski, *Machiny*, fragment wystawy, 2002.



Mariusz Kruk, *Jesienna nostalgia*, 1990.

Jarosław Kozłowski, *Standardy europejskie – wersja polska*, 1999.

Małgorzata Gryglicka
Semantyka miejsca

Galeria AT (Aktywności Twórczej) została utworzona w 1982 roku z inicjatywy artysty Tomasza Wilmańskiego. Zajmująca niewielkie pomieszczenie w budynku poznańskiej ASP, galeria od ponad 20 lat zachowuje swą specyfikę i pozostaje wierna autorskiemu programowi jej kuratora. Rok powstania galerii przypada na czas, gdy rektorem uczelni był Jarosław Kozłowski. Uczelnia stała się wówczas centrum życia artystycznego, przy którym gromadziły się galerie autorskie: Akumulatory 2, Wielka 19, Studio Wizualne Kontakt, ON i wreszcie AT, których działalność w tamtym czasie była swoistym fenomenem na europejskiej mapie artystycznej.

—

Od chwili powstania Galerii AT, bardzo silnie wpisuje się w nią sztuka współczesna, która dziś, co zrozumiałe, ma nieco inne funkcje niż w latach 80. – w czasach restrykcyjnej polityki kulturalnej, cenzury, trudnej sytuacji społeczno-politycznej. Na poboczu ówczesnego oficjalnego obiegu sztuki, istniejącej jednocześnie na „usługach" państwa, wyłonił się obieg nieoficjalny, powołany przez artystów niezależnych od manipulacji dyktatu i mentalnie wolnych od oczekiwań państwa. Sztuka, którą tworzyli, otwierała przed nimi przestrzeń niezależności myśli i przekonań oraz pozwalała uwolnić się od sterowania przez władzę. Artyści ci odcięli się od standardów lansowanych przez system, wychodząc z założenia, że sztuka nie ma granic, a dzieło może być autonomiczne i autentyczne. Prezentacja aktualnej sztuki artystów niezależnie myślących i twórczo otwartych była wówczas w jakimś sensie także poszukiwaniem wolności personalnej. Istniała potrzeba funkcjonowania terytorium neutralnego, na obszarze którego działanie nie byłoby obciążone uwikłaniem i artysty, i sztuki w „reguły gry" obowiązującego podówczas systemu. Obecnie o galerii można mówić przede wszystkim w kategoriach jej alternatywnego stosunku wobec instytucjonalnego czy komercyjnego postrzegania sztuki. W dalszym ciągu jest to miejsce autorskie, które konsekwentnie i odpowiedzialnie pokazuje to, co w sztuce istotne i niebanalne, gdzie artysta i odbiorca są traktowani poważnie i z szacunkiem. Mimo że galeria działa przy uczelni, nie ma charakteru instytucji oraz jest niezmiennie niezależna programowo, choć nie pod względem finansowym.

—

Sztuka jest co prawda samodzielna, ale nie powstaje samodzielnie. Historia myśli o sztuce rozgrywa się w notatnikach i szkicownikach artystów, na stronicach czasopism i książek, w umysłach twórców i odbiorców, w roz-

mowach, w opiniach krytyków i teoretyków. Żywa sztuka natomiast szuka fizycznego miejsca, które mogłoby dać początek tym rozważaniom i które pozwoliłoby na jej ujawnienie się. Potrzebuje miejsca, które na nią czeka, ponieważ nie jest wyalienowana z Rzeczywistości i obchodzą ją aktualne zmiany zachodzące w świecie.

—

To, co cechuje AT szczególnie, to właśnie owo miejsce, przekształcające się fizycznie i mentalnie wraz z pojawianiem się w nim często skrajnych prezentacji artystycznych. Mimo że od 1999 roku galeria zmieniła lokum, nie miało to większego wpływu na jej działalność, ponieważ rys miejsca nadal został zachowany i nieustannie determinuje i prowokuje. Utwory oraz realizacje, którym galeria daje przestrzeń i szansę na urzeczywistnienie, odkształcają się w niej i pozostawiają ślad w świadomości odbiorcy. Przestrzeń galerii i przestrzeń w umyśle odbiorcy są obszarami, na których odbywają się batalie percepcji i dialogu ze sztuką. AT jest takim miejscem, ponieważ pozostawia nas sam na sam na niewielkim areale w obliczu sztuki, przed którą trudno uciec, ponieważ wyrasta z naszej Realności, a tej absolutnie nie jesteśmy w stanie ogarnąć. Galeria jest więc miejscem gotowym i oczekującym na najdrobniejsze drgnięcie Rzeczywistości, by zaoferować wnikliwemu odbiorcy jej wizję, która, odbijając się o ściany galerii, dotrze do jego świadomości w dawce uderzającej, mimo że często zamkniętej w pigułce galeryjnej przestrzeni.

—

Bezkompromisowość miejsca polega na tym, że na jego terytorium rozgrywają się akty sztuki pojawiającej się często na krańcach opozycyjnych dziedzin. Dzięki temu galeria sama zaczyna funkcjonować jako przestrzeń kreacji, ponieważ umożliwia generowanie takich konfrontacji. Jest to widoczne szczególnie przy okazji wystaw zbiorowych, organizowanych przez AT także w innych miejscach, kiedy dochodzi do bezpośrednich spotkań na poziomie artysta–artysta (jak choćby podczas ekspozycji: PRZESTRZEŃ A CZAS PERSONALNY w 1992 roku; POKAZ PRAC w 1994 roku; PO-MIĘDZY w 1996 roku; LEKKOŚĆ RZECZY w 1997 roku czy KSIĄŻKA I CO DALEJ w 2000 roku), ale również w czasie konfrontacji artysta–odbiorca, czyli w trakcie trwania ogromnej ilości wystaw indywidualnych, których wernisaże odbywają się w AT regularnie.

—

Owa bezkompromisowość miejsca była widoczna także podczas ostatniej zbiorowej wystawy zorganizowanej przez kuratora – Tomasza Wilmańskiego – na 20-lecie prowadzonej przez niego galerii: „GALERIA AT 1982–2002" w poznańskiej Galerii Miejskiej Arsenał (w styczniu 2003 roku).

Ekspozycja ta dała możliwość zaprezentowania oraz skonfrontowania realizacji wielu znanych i ważnych dla świata sztuki w Polsce i na świecie artystów, którzy związani są od długiego czasu z AT, a których skrajne działania dały znakomity obraz wielości poruszanych w przestrzeni tej galerii problemów.

—

Swe realizacje eksponowali m.in. Anna Płotnicka, odsłaniająca w bardzo osobistym pokazie („Kobiety i obrazy") egzystencjalne niepokoje dojrzałych kobiet, Adam Garnek i Jürgen O. Olbrich badający w różny sposób sens produkowania kolejnych „potrzebnych – niepotrzebnych" przedmiotów i zwracający uwagę na bezsens ich konsumpcji. Innych problemów dotknęli w swych pracach rysunkowych Hanna Łuczak („O, hau, hau, ach"), która skoncentrowała się na symbolu księżyca dzierżącym obszerne pokłady znaczeniowe oraz Tomasz Wilmański („Monument") prezentujący realizację bazującą, jak większość prac tego artysty, na specyfice języka polskiego usytuowanego w kontekście poetyki mrocznego pejzażu miasta.

—

Nieco inne obszary sztuki eksplorował Grzegorz Klaman, który swą pracę osadził w kontekstach politycznych („Flaga dla III RP"), czy Jarosław Kozłowski, którego realizację „Zielone przedmioty i ich konteksty" należy rozpatrywać, biorąc pod uwagę przestrzeń czasu, w którym powstała.

—

Kolejnym artystą był Udo Idelberger, wykorzystujący w swych przedsięwzięciach dźwięk i kreujący odgłosy z pogranicza realności i fikcji. Zjawisko akustyczne można było odnaleźć również w pracy Jacka Jagielskiego.

—

Kolejnym problemem, jakim zainteresowali się artyści, jest szeroko pojęty problem ruchu, który każdy z nich bada w inny sposób i przy użyciu różnych mediów. I tak Andrzej Syska notuje w „Tryptyku" obraz minimalnych ruchów dłoni, iluminację przestrzeni galerii za pomocą luster i rozszczepienie obserwowanego obrazu. Otmar Sattel wyeksponował fotografie dokumentujące działanie swych rzeźb energetycznych, do tworzenia których wykorzystuje naturalne procesy, na przykład fermentację. Kurt Johannessen książką „Steinar" oraz swoistą kontrą do niej – filmem wideo „12 Rozmowa" – uwiecznił performance zrealizowany w jeziorze. BKH Gutmann posłużył się również tym nośnikiem, przedstawiając film wideo zatytułowany „Kutno".

—

Swoje malarstwo zaprezentowali: Jerzy Kałucki, którego obrazy sytuują się na pograniczu malarstwa i obiektu („Obraz/Obiekt"), Wojciech Łazarczyk

badający przestrzenie pomiędzy wartościami barw pojawiających się na granicy dostrzegalności, oraz Andrzej Pepłoński, którego hiperrealistyczne miniatury stanowią fragment przestrzeni mitycznego obrazu świata.

—

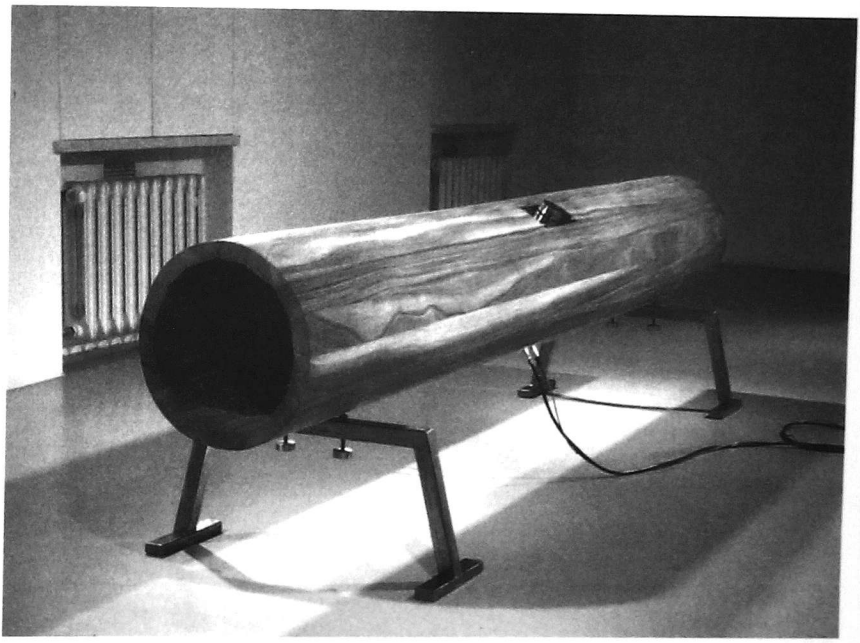
Niezależność tak wielu realizacji uwidacznia różnorodność preferencji merytorycznych, z jakimi spotykamy się na pokazach organizowanych przez Tomasza Wilmańskiego. Mnogość mediów i problemów podejmowanych przez artystów związanych z AT dowodzi, że sztuka nie znosi schematu i dogmatu. W chwili przejęcia ciężaru przez te zasady – umiera.

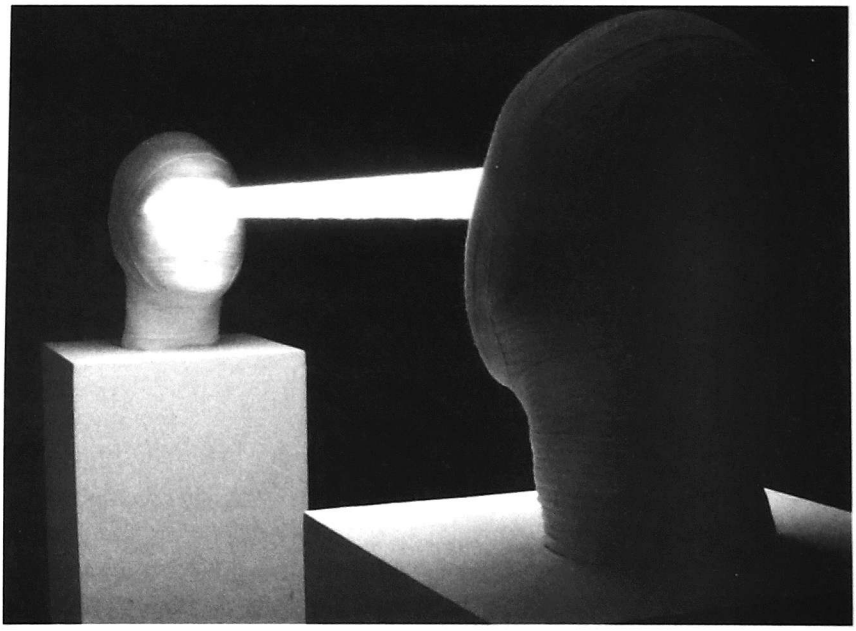
—

A zatem słuszność istnienia takich miejsc jak AT wynika z autentycznej potrzeby przebywania, doświadczania, poznania i obcowania ze sztuką, a nie jedynie „bywania" i ocierania się o nią. Otwartość miejsca to emanacja jego energii przy jednoczesnym zachowaniu autonomiczności, czyli takiego rodzaju czystości powierzchni pozwalającej na pojawienie się na jej obszarze zjawisk mogących przybrać dowolną formę. Chodzi o taką właściwość przestrzeni, która nie jest intruzem i która zostawia użytkownikowi pełną swobodę działania. O takie jej walory, sprawiające, że miejsce podczas każdej w nie ingerencji ulega przekształceniu na rzecz działania. I tu zaczyna się rola odbiorcy, dla którego przestrzeń zmienia swoje oblicze. Różnorodność bodźców stymuluje wyobraźnię i determinuje oczekiwanie na kolejne wrażenia. Kontrast i brak klucza jest cechą rewolucyjnego myślenia.

—

Jakkolwiek niejednolitość sztuki, która pojawia się w Galerii AT, oprócz informacji o rozmaitych postawach artystycznych, przede wszystkim mówi nam o przemianach w myśleniu o Sztuce i o Świecie. To, że rozwijamy się i zmieniamy naszą percepcję Rzeczywistości pozostawia ślad w naszych umysłach, natomiast te fragmenty zjawisk, które jesteśmy w stanie ocalić fizycznie, odnajdują swe miejsce w „żywym archiwum", które stało się nierozłączną częścią galeryjnej natury. Archiwum jest świadectwem zwiększającej się dynamiki życia, którego domeną jest zmienność. Jest punktem wyjścia w dyskusji o to, czy rzeczywiście skraca się przestrzeń pomiędzy tym, co jeszcze do niedawna było nowe a tym, co już uważamy za stare i przebrzmiałe, czy też może jest to jedynie względne zjawisko? Historia sztuki daje przecież mnóstwo przykładów na to, jak względny jest proces wypierania starego przez nowe, ponieważ owo „stare" wciąż jest obszarem inspirującym i wpływającym na współczesnych. Interpretacja historii (również sztuki), tak samo jak interpretacja zjawisk współczesnych (również w sztuce), zależy od doświadczeń teraźniejszości. Do prawd historycznych



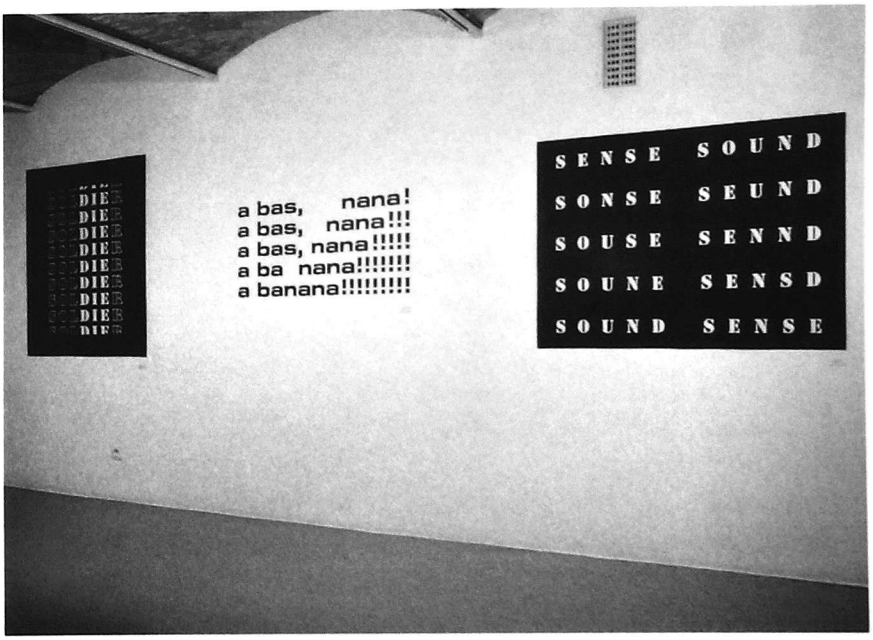


Przemysław Jasielski, *Hi – Fi*, 2002.
Andrzej Syska, *Lumenofobie*, 1996.

mamy większy dystans, są one bowiem niezmienne i nie podlegają transformacjom. O wiele trudniej jest natomiast zdystansować się do teraźniejszości, której istotą jest mobilność. Interpretacja zmienia się wraz ze zmianą doświadczeń teraźniejszości, bo na wszystko patrzymy przez pryzmat współczesności, także na historię, w przypadku której określenie stosunku teorii do interpretacji jest o wiele trudniejsze, chyba, że ktoś buduje poglądy oparte o utartą, ale martwą prawdę. Archiwum pozwala nam tego doświadczyć, ponieważ jest jedynym, stałym punktem odniesień w zmieniających się rzeczywistości i sztuce.

Za czynami stoją ludzie. Galeria AT nie stałaby się symbolem sztuki niezależnej, gdyby nie osoba jej kuratora. Współpraca człowieka z miejscem nie jest li tylko wpisana w rolę artysty ingerującego w przestrzeń galerii, czy też odbiorcy doświadczającego owej ingerencji. O charakterze miejsca decyduje również, a może przede wszystkim ktoś, kto ustala zasady jego funkcjonowania, zaprasza ludzi, którzy chcą się z ową przestrzenią utożsamiać i odbiorców gotowych na taki rodzaj działalności. W przypadku Galerii AT postać kuratora jest szczególna, ponieważ jest on częścią tej wspólnoty również jako artysta. Wilmański – uważny obserwator Sztuki – jako animator – i Rzeczywistości – jako artysta – łączy w galerii te dwa światy, które odnajdują tam swe miejsce, żyjąc w swoistej symbiozie.

—



Galeria AT 1983; od lewej R. Boulez, C. Ostrowski.
Emmett Williams, *poezja konkretna*, 2001.

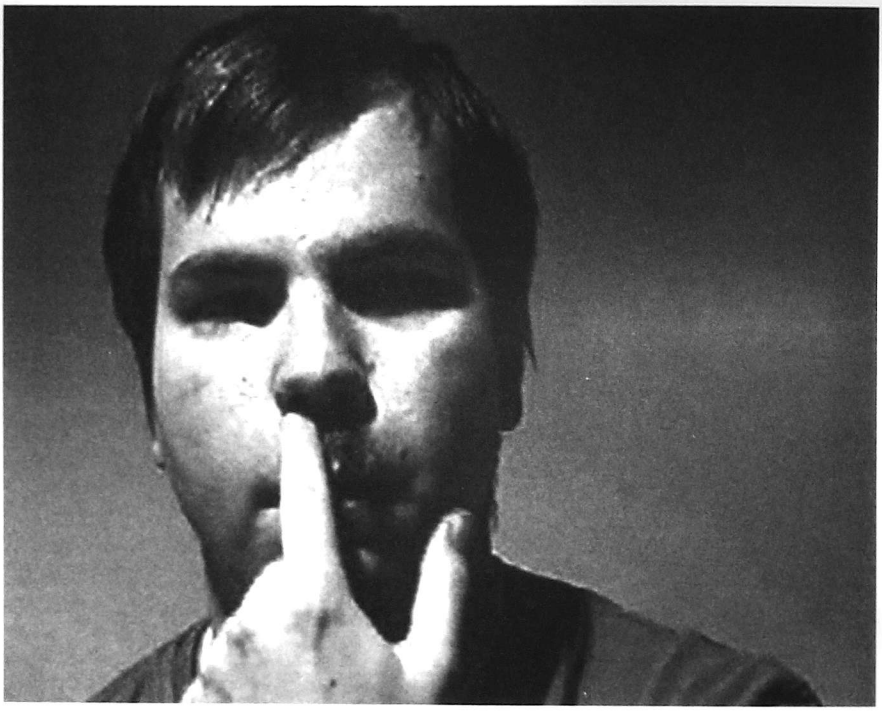
Wernisaże w Galerii Aula.

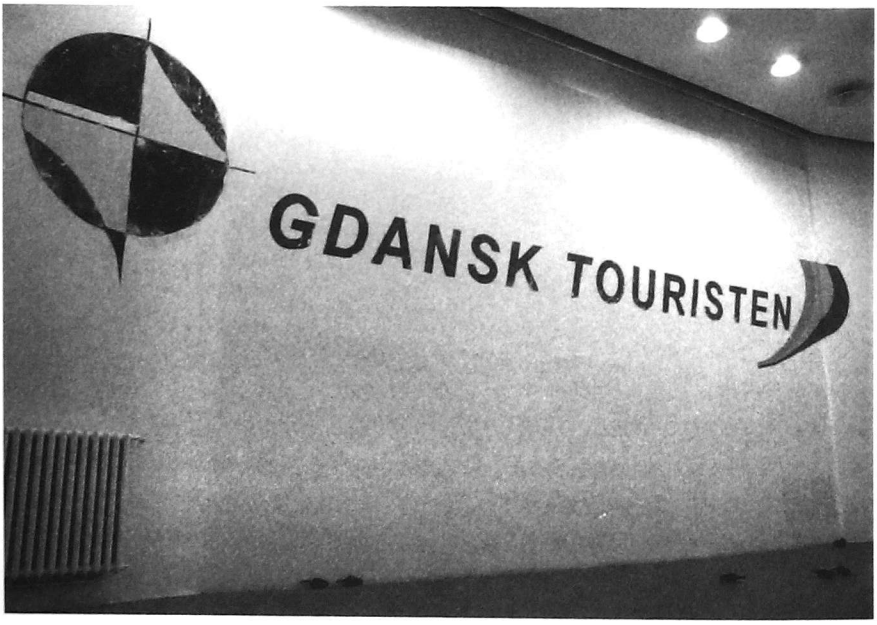
Wojciech Duda, Paweł Kaszczyński
Galeria Aula

Galeria Aula została otwarta dla wszystkich studentów Akademii Sztuk Pięknych. Zamiarem naszym było powołanie przestrzeni wystawienniczej na terenie uczelni, miejsca należącego do studentów. Dla większości z nich udział w programie Auli był doświadczeniem, a raczej pierwszym zetknięciem się z problemem kształtowania wystawy jako całości. Przedstawienia aktywności twórczej studentów przejawiały się w różnorodności zaistniałych w 2003 roku prezentacji. Z pewnością praktyka ta była próbą nawiązania kontaktu spełniającego się w wydarzeniu wystawy jako akcji, instalacji czy projekcji medialnej. Podjęcie problemu przestrzeni zastanej – Galerii Auli – przez wielu młodych twórców okazało się intrygującym rozwiązaniem dla szerokiego grona odbiorców, również spoza uczelni. Ważnym czynnikiem kształtującym prace nad wystawą był współudział studentów Wydziału Edukacji Artystycznej o specjalności: krytyka i promocja sztuki, którzy współpracując z wystawiającymi, pisali teksty krytyczne, komentujące poszczególne wydarzenia, czego efektem były również pojawiające się wzmianki na łamach prasy, na przykład „Gazety Wyborczej".
Galeria Aula – czy spełniona przestrzeń wystawiennicza? Pytanie to pozostaje aktualne. Przestrzeń utrzymuje się jako TRUDNA i szczególna pod wieloma względami, a może pod jednym – że jest przez studentów codziennie mijana.

—

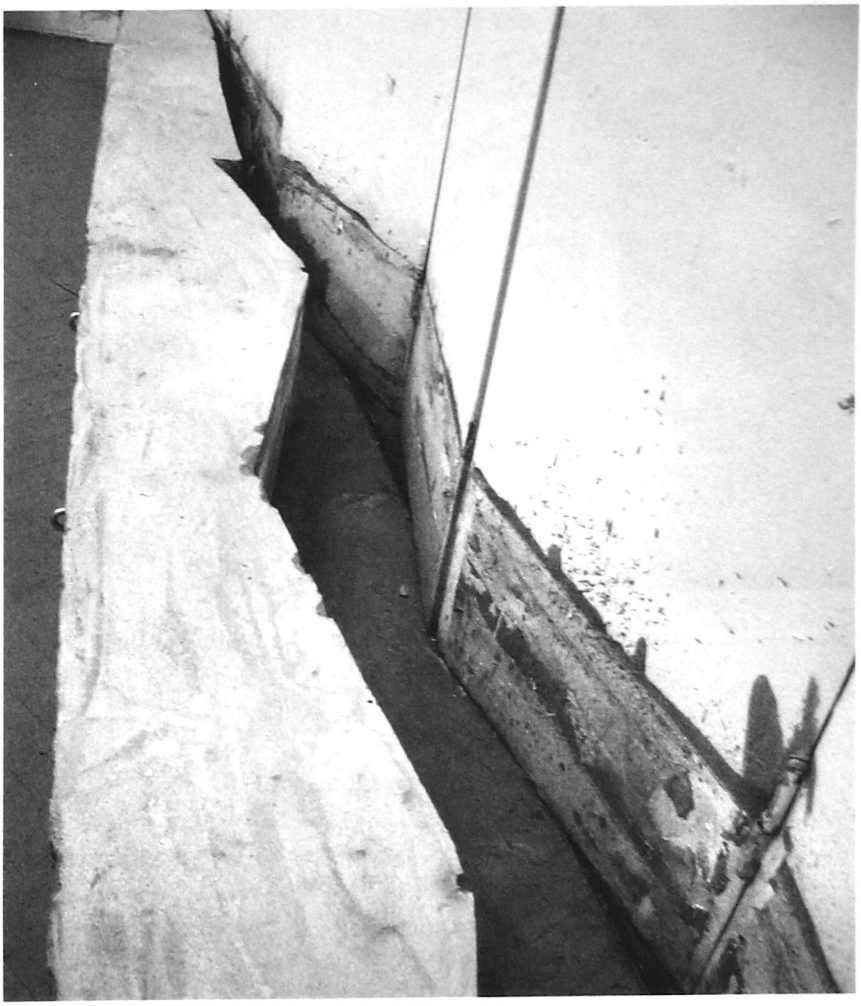
Kalendarium Galerii Aula:
12–17 lutego 2003, Serigrafia, Monika Lisiecka
18–28 lutego 2003, „Codziennie": foto, rzeźba, film (zdjęcia), Agnieszka Krupieńczyk; malarstwo, film (muzyka), Tomasz Kalitko
11–16 marca 2003, „Przecięcia", instalacja dźwiękowa, Anna Kalwajtys
18–28 marca 2003, „Obrazy czerwone i niebieskie", malarstwo, Agnieszka Domaszewicz
18–23 marca 2003, „Aktywne", Katarzyna Krakowiak [Galeria Rotunda]
1–6 kwietnia 2003, „Kanada–USA": tkanina, Aleksandra Gerlach; animacja, Wojciech Bąkowski
10–17 kwietnia 2003, „Przypadek", rysunki, Paulina Kowalczyk
6–11 maja 2003, „Barwy wojenne" („The Colours of War"), Bianka Rolando
12 maja 2003, Improwizacja muzyczna na podstawie rysunku Mariusza Urbana, Mariusz Urban
13–18 maja 2003, „Eleousa", Anita Lipiec [Galeria Rotunda]





Szymon Wójciak, *...Jeszcze i Już...*, film wideo, 2003.
Ania Witkowska, „Znajomi znad morza", kwiecień 2004.

15–19 maja 2003, „...Jeszcze i Już...", Szymon Wójciak
18–25 listopada 2003, „BEZAULI–BEZOBRAZY", instalacja malarska: Marcin Łodyga, Anna Pol, Bianka Rolando; kurator Wojciech Łazarczyk
Grudzień 2003, Malarstwo, Piotr Bosacki
20–25 kwietnia 2004, „Znajomi znad morza": Alicja Karska, Aleksandra Went, Ania Witkowska, Jakub Bielawski, Tomasz Kopcewicz, Adam Witkowski, Sebastian Woźniak, Wojtek Zamiara; organizacja: Ania Witkowska, Adam Witkowski, Marek Glinkowski



Marcin Łodyga, „BEZAULI–BEZOBRAZY", listopad 2003.

Agnieszka Brzezańska, *Fashions*, 2003.

Krzysztof Baranowski
Artyści w Rotundzie

—

1 kwietnia 2003
prof. Alicja Kępińska i prof. Stefan Wojnecki
wystawa prezentująca najnowsze prace prof. Stefana Wojneckiego pt. „Magia szczelinowego otworka" i wykład poruszający problem magii w fotografii, do którego słowo wstępne wygłosiła prof. Alicja Kępińska. Stefan Wojnecki przedstawił swoje najnowsze, eksperymentalne prace w postaci wielkoformatowych kolorowych odbitek. Eksperymenty dotyczyły wykorzystania różnych form otworków zainstalowanych w kamerze obscurze (od „tradycyjnego" okrągłego, poprzez szczelinowy, aż do formy okręgu). Wykład obejmował szeroki zakres problemu „magii naturalnej" w obszarze sztuki.

—

20 maja 2003
Agnieszka Brzeżańska
prezentacja rysunków (bez tytułu) + wykład prezentujący fotografie, filmy, rysunki i prace multimedialne autorki.
Zaprezentowane na wystawie rysunki przedstawiały indywidualny rodzaj notatnika eksploatującego obszar relacji ikonicznych obrazów zaczerpniętych z różnych kultur (w szczególności z kultur Dalekiego Wschodu) w relacji intuicyjnych, pozornie przypadkowych połączeń z obrazami „zapisanymi" z pamięci.
Zaprezentowane także prace fotograficzne i filmowe miały podobny charakter, poszerzone o kontekst ikon współczesnej kultury konsumpcyjnej („Fashions").

—

21 października 2003
przeglądowa prezentacja prac Artura Żmijewskiego
Artur Żmijewski zaprezentował swoje filmowe i fotograficzne prace „eksploatujące" problem relacji osoby w kontekście egzystencjalnym i społecznym.
Prace częstokroć szokujące reizmem przedstawień, wywołujące silne a czasami przeciwstawne emocje i reakcje publiczności.

—

Mikołaj Poliński
Naprzeciw

Wiele niezwykle interesujących prac młodych twórców nigdy nie jest prezentowana publiczności. Idea „Naprzeciw" ma być alternatywą wobec tej sytuacji.
Jednodniowe pokazy w niedzielę w godzinach 12:00–16:00, organizowane raz lub dwa razy w miesiącu, zakładają przedstawienie prac młodych artystów, studentów z Polski i ze świata.

—

Kalendarium wystaw Galerii Naprzeciw (ul. Solna 4):
27 kwietnia 2003, „Podróże równoległe", Jarosław Szelest, Mikołaj Poliński
25 maja 2003, „Przypisy", Diana Fiedler
12 października 2003, „Headline", Monika Jakubowska
19 października 2003, „Portrety lordów wojny", Vicktor Mutale (Zambia)
9 listopada 2003, „Przedmioty ukryte", Paweł Polus
23 listopada 2003, „Zobaczyć szum anielskich skrzydeł – wersja anatomiczna", Przemysław Jasielski
7 grudnia 2003, „Niepewność", Marika Lehmann
15 lutego 2004, „Tektonika", Radek Gajewski
29 lutego 2004, „A–Z znak nieskończoności", Ewa Klesza
4 kwietnia 2004, Paul Magee (Wielka Brytania)
18 kwietnia 2004, „Hiphopowa wystawa antysystemowa", Wojtek Wroński

—

Monika Jakubowska, *Headline*, październik 2003.

Małgorzata Gryglicka – absolwentka ASP w Poznaniu (malarstwo, krytyka i promocja sztuki), doktorantka w Instytucie Historii Sztuki UAM. Zajmuje się krytyką sztuki. Autorka książek artystycznych.

Alicja Kępińska – prof., pracuje w ASP w Poznaniu, jest autorką 6 książek i około 250 tekstów teoretycznych. Ostatnio wydała książkę *Sztuka w kulturze płynności* (Poznań 2003).

Izabela Kowalczyk – zajmuje się historią sztuki, krytyką oraz publicystyką. Pracuje jako adiunkt w Katedrze Historii Sztuki i Kultury UMK. Autorka książek: *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem* (Arsenał, Poznań 2002) oraz *Ciało i władza. Sztuka krytyczna w Polsce w latach 90.* (Sic!, Warszawa 2002). Redaguje pismo internetowe „artmix" (http://free.art.pl/artmix).

Paweł Kozacki O.P. – przeor klasztoru oo. Dominikanów w Poznaniu, redaktor naczelny miesięcznika „W Drodze".

Marek Krajewski – socjolog, wykładowca UAM, kurator Galerii Zewnętrznej AMS.

Piotr Kurka – absolwent PWSSP w Poznaniu. Stypendysta m.in. Fundacji Kościuszkowskiej i Arts Link w Nowym Jorku. Wystawiał m.in. w poznańskich galeriach AT i ON, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Artist Space w Nowym Jorku, Museum of Modern Art w Toyamie w Japonii. Prowadzi pracownię multimedialną w ASP w Poznaniu.

Paweł Leszkowicz – wykładowca, eseista i krytyk sztuki, studiował historię sztuki i gender studies na UAM, w Courtauld Institute of Art w Londynie i New School University w Nowym Jorku. Obszarem jego specjalizacji i publikacji jest współczesna sztuka i kultura wizualna oraz towarzyszące im refleksje krytyczne. Drukowany przez „New York University Press", Wielką Encyklopedię PWN, „Magazyn Sztuki", „Charaktery", „Czas Kultury". Autor książki *Helen Chadwick. Ikonografia podmiotowości* (Aureus, Kraków 2001), poświęconej psychoanalitycznej interpretacji sztuki współczesnej.

Shirin Neshat – artystka. Urodziła się w Qazvin w Iranie, mieszka w Nowym Jorku. Brała udział m.in. w Documenta 11 w Kassel (2002), Sydney Biennale (2000), Biennale w Wenecji (1999). Wystawy indywidualne m.in. w CSW Zamek Ujazdowski (2002), Barbara Gladstone Gallery (Nowy Jork 2001), Serpentine Gallery (Londyn 2000), Tate Gallery (Londyn 1998).

Joshua Neustein – urodzony w Gdańsku amerykańsko-izraelski artysta. Reprezentował Izrael na Biennale w Wenecji (1995), brał udział w „Konstrukcji w procesie" w Łodzi (1993), Deutschland Bilder „Aschenbach" (Gropius Bau, Berlin 1997), swoje prace pokazywał na indywidualnej wystawie w Galerii Zachęta w Warszawie (1997).

Piotr Piotrowski – profesor historii sztuki nowoczesnej, kieruje Instytutem Historii Sztuki UAM. W latach1992–1997 był kuratorem Galerii Sztuki Współczesnej MN w Poznaniu. Wydał m.in.: *Artysta między rewolucją i reakcją* (1993), *W cieniu Duchampa* (1996), *Znaczenia Modernizmu* (1999).

Anna Maria Potocka – historyczka sztuki, kuratorka, autorka książek o sztuce, dyrektorka galerii Bunkier Sztuki w Krakowie, założyła i prowadzi Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Niepołomicach oraz galerię Potocka w Krakowie.

Sławek Sobczak – artysta, dyrektor galerii ON w Poznaniu, pracuje w ASP w Poznaniu.

Jarosław Suchan – historyk sztuki, współpracował z galerią Starmach, był dyrektorem galerii Bunkier Sztuki w Krakowie, obecnie pełni funkcję wicedyrektora CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie.

Aneta Szyłak – historyczka sztuki, niezależna kuratorka związana z Fundacją Wyspa w Gdańsku, założyła i prowadziła CSW Łaźnia w Gdańsku, była m.in. kuratorem wystawy „Architecture of Gender" w Sculpture Center w Nowym Jorku (2003).

Marek Wasilewski – absolwent PWSSP w Poznaniu i Central Saint Martins College of Art and Design w Londynie, autor tekstów o sztuce. W 2001 roku ukazała się jego książka *Sex, pieniądze i religia*. Pracuje w ASP w Poznaniu. Redaktor „Czasu Kultury".

Art Poznań 2004
Targi Sztuki

3–7 czerwca 2004

Stary Browar Poznań

Mirosław Adamczyk, Paweł Althamer, Azorro, Mirosław Bałka, Andrzej Banachowicz, Jakub Bąkowski, Andrzej Bednarczyk, Jan Berdyszak, Marcin Berdyszak, Hubert Czerepok, Oskar Dawicki, Marta Deskur, Jacek Dłużewski, Włodzimierz Dudkowiak, Mirosław Filonik, Mariusz Front, Hanna Nowicka-Grochal, Izabella Gustowska, Wojciech Hoffman, Ewa Jabłońska, Bożena Grzyb-Jarodzka, Paweł Jarodzki, Paweł Kaszczyński, Grzegorz Klaman, Leszek Knaflewski, Grzegorz Kowalski, Piotr C. Kowalski, Paweł Kruk, Maciej Kurak, Piotr Kurka, Kamil Kuskowski, Konrad Kuzyszyn, Natalia LL, Wojciech Leder, Dominik Lejman, Lech Lewandowski, Zbigniew Libera, Piotr Lutyński, Wojciech Łazarczyk, Maciej Łubowski, Grzegorz Marszałek, Agata Michowska, Jarosław Modzelewski, Krzysztof Molenda, Wojciech Müller, Łukasz Ogórek, Tomasz Opania, Marian Oslislo, Laura Pawela, Andrzej Pepłoński, Krystyna Piotrowska, Tomasz Psuja, Józef Robakowski, Adam Romaniuk, Łukasz Skąpski, Konrad Smoleński, Sławomir Sobczak, Jacek Staniszewski, Andrzej Syska, Ewa Szczyrek, Grzegorz Sztwiernia, Jan Świtka, Tomasz Tatarczyk, Twożywo, Krzysztof Wałaszek, Marek Wasilewski, Bogdan Wegner, Stefan Wojnecki, Bogdan Wojtasiak, Piotr Wyrzykowski

www.artpoznan.pl

Patronat:
Minister Kultury
Mecenat:
Ministerstwo Kultury,
Marszałek Województwa Wielkopolskiego,
Prezydent Miasta Poznania.

Organizatorzy:
Fundacja ASP w Poznaniu, Vox Artis,
Fundacja Jana i Grażyny Kulczyków.

Organizacyjnie Targi wspomagają:
Art&Business Club, Centrum Kultury Zamek,
Biblioteka Wojewódzka w Poznaniu.

miejsce: STARY BROWAR

zeszyty artystyczne / nr 12 / czerwiec 2004 / rok XIII

rada redakcyjna:
Jan Berdyszak
Grzegorz Dziamski
Alicja Kępińska
Ryszard W. Kluszczyński
Piotr Kurka (przewodniczący)
Paweł Polit

redakcja:
Marek Wasilewski

korekta:
Joanna Ładanaj

opracowanie edytorskie:
Stowarzyszenie Czasu Kultury

Numer wydano przy pomocy finansowej KBN

issn 1232-6682

iu, 2004

niu

Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu
Biblioteka Główna
Cz213/[z.]12
2004

Zeszyty Artystyczne 12 / issn 1232-6682

12>
UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
w POZNANIU
BIBLIOTEKA GŁÓWNA
BGCZ007032

cena: 000 egz.