

Joanna Gryzińska-Jasińska

doktorantka na Wydziale Malarstwa i Rysunku Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Absolwentka Wydziału Edukacji Artystycznej UAP na specjalności Strategie kuratorskie i promowanie kultury. Laureatka III edycji Projektu Edukacja Artystyczna – Ogólnopolskiego Konkursu na najlepszy dyplom na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych.

Wpływ polityki i ideologii na wystawiennictwo*

Sztuka polityczna a upolitycznianie sztuki

Pochylając się nad zagadnieniami związanymi z wpływem polityki na wystawiennictwo, niezbędne jest wyjaśnienie, czym jest sztuka polityczna. Według słownikowej definicji, pojęcie sztuki politycznej obejmuje rodzaj działań artystycznych, które intencjonalnie niosą polityczne czy ideologiczne przesłanie.¹ Mianem tym określać można zarówno praktyki kontestujące społeczny porządek, jak i działania będące wyrazem jakiejś ideologii, systemu politycznego, polityki danego kraju – tzw. sztukę propagandową.² W dziejach historii, sztuka polityczna bardzo często była narzędziem wspierającym konkretną ideologię, bądź hołdowała władcy, który rozciągał swój protektorat nad artystą. Służyła także wyrażeniu sprzeciwu wobec rządów czy krytyce sytuacji społecznej i gospodarczej. W obszarze sztuki współczesnej spotkać można się z takim określeniem jak „sztuka politycznie zaangażowana”. Określenie to stosowane jest jednak głównie w odniesieniu do praktyk ukierunkowanych na dyskurs społeczny. Sztukę politycznie zaangażowaną w takim ujęciu, najlepiej ilustrują działania artystów tworzących w nurcie sztuki krytycznej, który w Polsce rozwijał się w latach 90-tych, jako odpowiedź na zmiany zaistniałe po transformacji ustrojowej 1989 roku, w sztuce zachodniej natomiast – już w latach '70 XX wieku. O zaangażowaniu owej sztuki w sprawy polityki świadczy fakt, iż definiują ją zjawiska artystyczne w sposób krytyczny komentujące sytuacje

- » * Fragment magisterskiej pracy dyplomowej napisanej pod kierunkiem dra Witolda Kanickiego na Wydziale Edukacji Artystycznej UAP w 2014r. Praca wygrała konkurs na najlepszą pracę teoretyczną w III edycji konkursu Projekt Edukacja Artystyczna konkurs na najlepszy dyplom na kierunku edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych.
- » 1 M. Giżycki, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2002, s. 98.
- » 2 *Ibidem*.

społeczne, polityczne, ekonomiczne, itp.³ Obecnie, sztuka polityczna funkcjonująca w demokratycznych państwach, stoi w opozycji do dawnej sztuki propagandowej i stara się kwestionować i przereklamować istniejący porządek społeczny. Artyści zadają pytania o współczesne formy dominacji i wyznaczają kierunek zmian.⁴ W publikacji *Sztuka według polityki. Od melancholii do pasji* Piotr Piotrowski pisał, iż sztuka pojmowana jako aktywność publiczna, sama w swojej istocie jest działaniem politycznym, gdyż to właśnie polityka (w pojęciu konfrontacji między władzą a obywatelem, między relacjami wewnątrz władzy, między różnymi grupami obywateli różniącymi się statusem społecznym, ekonomicznym, płciowym itp.) definiuje przestrzeń sztuki. Przestrzeń ta jest obszarem rywalizacji jednostek i grup podejmujących dyskurs w kwestiach społecznych, politycznych czy ideologicznych. Sztuka nie jest natomiast odzwierciedleniem tych procesów, a zmiennym i czynnym narzędziem działającym w przestrzeni publicznej⁵. Wzmoczona dyskusja na temat politycznego zaangażowania sztuki wybuchła w Polsce po publikacji artykułu Artura Żmijewskiego *Stosowane Sztuki Społeczne na łamach „Krytyki Politycznej”*, poruszającego kwestię odpowiedzialności artysty za społeczne skutki swoich działań czy wręcz świadomego kreowania politycznego wymiaru prac artystów. O problemie tym będzie mowa w dalszej części artykułu.

Odmiernym zagadnieniem jest kwestia upolityczniania sztuki, które jest częstym zjawiskiem mającym miejsce podczas tworzenia wystaw. Za upolitycznianie uznać można nadawanie dziełu kontekstu politycznego, nie zawsze zgodnego z wolą artysty, a także przyporządkowywanie dzieła do własnej kuratorskiej wypowiedzi, przybierającej niekiedy rodzaj politycznej gry. Działania tego typu niejednokrotnie odbywają się niestety bez zgody artystów. Przykładem ekspozycji, która postawiła artystów i ich dzieła przed tego typu problemem, była wystawa Kazimierza Piotrowskiego *Thymós. Sztuka Gniewu 1900-2011* w toruńskim CSW. Wystawa ta naruszyła granice styku pomiędzy dziełem a polityką do tego stopnia, iż artyści biorący w niej udział, poczuli się zmanipulowani i wystosowali list otwarty, w którym wypowiedzieli swoje oburzenie na zaistniałą sytuację.

» 3 I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, wyd. SIC, Warszawa 2003, s. 17.

» 4 M. Gdula, *Dwie sztuki krytyczne* [w:] Żmijewski. *Przewodnik krytyki politycznej*, red. M. Konarzewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 28.

» 5 P. Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od melancholii do pasji*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007, s. 8.

O cenzurze w sztuce

Przejawem skrajnego upolityczniania sztuki, jest działanie cenzury, która stanowi kontrolę publicznego przekazywania informacji oraz ogranicza wolność powszechnego wyrażania myśli i przekonań jednostek. Cenzura w odniesieniu do sztuki polega na weryfikacji widowisk, wystaw, działań artystycznych itp. przez organy państwowe, pod względem ich zgodności z prawem i polityką państwową.⁶ W potocznym rozumieniu, jest ona zamachem na wolność wypowiedzi, pojmowaną jako swobodę posiadania niezależnej opinii, ale także poszukiwania, otrzymywania i rozpowszechniania informacji wszelkimi środkami oraz po prostu swobodę twórczości artystycznej.⁷ Wolność wypowiedzi uchodzi dziś za podstawową zasadę organizacji życia społecznego i demokratycznego. W krajach zachodnich uważana jest obecnie za oczywistość, dlatego dyskutuje się w nich najwyżej o zakresie ochrony, jaką należy zagwarantować różnego rodzaju wypowiedziom. Dzięki wolności wypowiedzi jednostka przestaje być bezwolnym narzędziem w rękach władzy, dostając szansę aktywnego udziału w życiu społecznym.

Cenzura sztuki nie występuje jednak, jakby się mogło wydawać, jedynie w realiach ustrojów totalitarnych, ale również w państwach demokratycznych, czego najlepszym przykładem jest obszar polskiej sceny artystycznej. W Polsce, po 1990 roku, pojawiło się bardzo wiele ataków cenzury, skierowanych zarówno na prace artystów, jak i na działania kuratorów. Paradoksalnie, gdyż jak wiadomo, był to moment, w którym nasz kraj stał się wolny od narzucanego przez władzę reżimu, a więc z zasady powinien funkcjonować w ten sposób, by można było bez obaw wyrażać swoje poglądy, również te polityczne. Zwrócić należy także uwagę, że bardzo często cenzurowanie działań artystycznych jest wynikiem nacisku i niezgody społeczeństwa skierowanego przeciwko artystom, których wypowiedź artystyczna rozmija się z „powszechnie uznanym”, bądź zostaje niepoprawnie zinterpretowana. Typowy przykład takiej cenzury obrazuje sprawa Doroty Nieznalskiej, sądzonej przez niespełna dziesięć lat za wystawienie instalacji *Pasja* na wystawie *Nowe Prace* w Galerii Wyspa w Gdańsku (2001). Wiadomość medialna o tematyce wystawy i użytych w niej środkach artystycznych odwołujących się do tematów pasyjnych, spowodowała oskarżenie artystki o obrazę uczuć religijnych, dokonane na podstawie doniesienia grupy działaczy i posłów Ligi Polskich Rodzin. Konsekwencją całej sprawy stał się również ogólny strach publicznych galerii

» 6 *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 665.

» 7 M. Urbańczyk, *Liberalna doktryna wolności słowa a swoboda wypowiedzi historycznej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 176.

przed organizowaniem wystaw, które komuś mogłyby wydać się kontrowersyjne. W efekcie, cenzurowanie prac czy wystaw stało się zjawiskiem powszechnym.⁸ Przykładem zaistnienia takiej sytuacji, jest kwestia ostatecznie niezrealizowanej wystawy Ewy Toniak *Chłopiec rośnie na rycerza*. Reprezentacje męskości w kulturze polskiej od schyłku XVIII w. do dziś, której jednym z wątków miało być zburzenie etosu żołnierza powstańca, a której otwarcie przewidziane było 8 listopada 2013 roku, czyli w weekend tuż przed narodowym Świętem Niepodległości. Decyzja o nagłym wycofaniu budżetu przeznaczonego wcześniej na wydarzenie, świadczy o istnieniu tak zwanej ukrytej cenzury, a odwołanie przez urzędników gotowej wystawy jest przykładem nie tylko na występowanie cenzury w państwie demokratycznym, ale również na ideologiczną niechęć do muzeum krytycznego.⁹ Nieco innym przykładem cenzury w demokratycznym państwie było także zniszczenie rzeźby *Dziewiąta godzina* Maurizio Cattelana, przedstawiającej papieża Jana Pawła II przygniecionego meteorytem wystawionej w warszawskiej Zachęcie w 2000 roku. Praca ta, pokazana pierwotnie na wystawie *Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art* w Royal Academy of the Arts w Londynie (2000), nie wzbudziła większego zainteresowania. W Polsce natomiast wywołała oburzenie, które wiązało się z opacznymi interpretacjami dzieła. Zniszczenie pracy, które było wyrazem dezaprobaty ze strony społeczeństwa, wpłynęło na czasowe zamknięcia sali ekspozycyjnej z pracą Catellana.

Współczesna cenzura sztuki występuje zatem pomiędzy autorem „tekstu” kultury a jego odbiorcą w momencie, w którym ustalane są nowe znaczenia wartości i zjawisk kultury, na które nie ma jeszcze skonwencjonalizowanej zgody społecznej.¹⁰ Obecność cenzury głęboko świadczy o niebagatelnej sile oddziaływania sztuki na sferę społeczną i polityczną, której skutki często niezależne są od intencji artysty bądź kuratora.

Dzieło w rękach kuratora. Ideologiczne „pasje” i ich niebezpieczeństwa

Kuratorstwo pozwala na przesuwanie granic, przełamywanie dyscyplin, tworzenie nowych obszarów myślenia, skąd często mówi się też, że jest działalnością interdyscyplinarną. Tym co składa się na takie pojmowanie pracy kuratora, jest budowanie przez niego wokół wystawy kontekstu kuratorskiego. Kontekst kuratorski może być konstruowany bądź tylko dzie-

» 8 I. Kowalczyk, *Nieznalska uniewinniona i pytania o demokrację*, <http://strasznaszuka.blox.pl/2009/06/Nieznalska-uniewinniona-i-pytania-o-demokracje.html> [dostęp: 11.05.2014].

» 9 E. Toniak, *Chłopiec rośnie na rycerza? Rozmowa Mikołaja Iwańskiego z dr Ewą Toniak*, <http://www.obieg.pl/prezentacje/29818> [dostęp: 11.05.2014].

» 10 M. Wołodźko, *Cenzura i tabu*, „Magazyn Sztuki” 29/2004, s. 16.

ki posługiwaniu się dziełami sztuki jako środkiem generowania znaczeń, bądź również poprzez dodawanie do ekspozycji elementów spoza obszaru sztuki, np. tekstów prasowych, cytatów, wypowiedzi polityków, filozofów, psychologów, itp. W wyniku ich zestawienia z dziełem sztuki, ale też na skutek wzajemnych powiązań między nimi, wyłaniają się nowe znaczenia, ujawniając wcześniej niedostrzegane konteksty. Niekiedy jednak, zestawienie ze sobą różnych dzieł czy też umieszczenie ich w określonym kontekście wystawy, zmienia pierwotne znaczenie pracy, w sposób nie zawsze zgodny z oczekiwaniami artystów. Nadmiar sensu nadany wystawie rodzi pytanie, czy może on stać się prawdziwym, posiadającym swą strukturę dyskursem. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów ilustrujących kuratorskie działanie ukierunkowujące sztukę na polityczną działalność były 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie, odbywające się w 2012 roku. Kuratorem wydarzenia został Artur Żmijewski razem z Joanną Warszawą i kolektywem Voina. Żmijewski w swoim projekcie zaproponował, by podczas Biennale, zamiast na konkretne obiekty sztuki zwrócić uwagę na czystą aktywność, tj. na artystyczne działanie oraz jego społeczne skutki. Odrzucił on estetyczne i formalnie atrakcyjne aspekty sztuki, skupiając się na działaniach w pełni zaangażowanych społecznie. Sztuka i polityka, na wzór poglądów współczesnego filozofa Jacquesa Rancière¹¹, według którego nie można oddzielić sfery estetyki od obszaru polityczności, którym niejednokrotnie inspirował się Żmijewski¹², potraktowane zostały na 7. Berlin Biennale jako jedność. Sztuka w rękach Żmijewskiego nie tylko bowiem obrosła w polityczne konteksty, ale wręcz stała się polityką. Kurator postanowił też, by wygląd samej wystawy przypominał w większym stopniu „parlament niż salon”. Postawił na udział jednostek i środowisk, które ze względów światopoglądowych i ideologicznych są rzadko dopuszczane do głosu we współczesnym muzeum czy galerii (np. z uwagi na cechujący ich twórczość wyraźny idiom religijny czy też przemycanie teorii spiskowych lub poglądów ksenofobicznych). Kurator dążył do uzyskania polifonii głosów i poglądów, wzajemnie się wykluczających, wykorzystując dynamikę sporu i politycznego konfliktu do stworzenia przeglądu praktyk artystycznych, które działają naprawdę.¹³ W jednym z wywiadów¹⁴, jeszcze przed otwarciem wydarzenia, Żmijewski zwrócił uwagę na nikłe zaangażowanie sztuki w sferę społeczno-polityczną. W odpowiedzi na ten problem, zada-

» 11 J. Rancière (ur. 1940 w Algierze) – francuski filozof, emerytowany profesor uniwersytetu Université Paris VIII. Zajmuje się filozofią polityki oraz teoretycznymi i historycznymi kontekstami sztuki.

» 12 A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, [w:] Żmijewski, *Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 14.

» 13 *Falszywe odpolitycznienie*. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Sławomir Sierakowski [w:] Żmijewski, *Przewodnik...*, s. 14.

» 14 A. Żmijewski, *Stosowane...*, s. 7.

niem zaplanowanej przez Żmijewskiego wystawy w Berlinie, było wydobycie wątków politycznych na plan pierwszy oraz przedstawienie sztuki w Ranciere'owskim świetle. Działania w ramach Biennale miały odnieść konkretny skutek, to jest ożywić dyskusję w społecznie, politycznie, etnicznie czy ekonomicznie newralgicznych punktach. Przykładem jest między innymi akcja polegająca na transporcie z Palestyny do Berlina „Klucza Powrotu”, symbolizującego prawo powrotu Palestyńczyków do utraczonych domów na Bliskim Wschodzie (il.1). Wyraziście polityczne oblicze Biennale, doprowadziło do powstania wielu kontrowersji, m.in. pomysł czeskiego artysty Martina Zeta, by zgromadzić jak najwięcej egzempla-



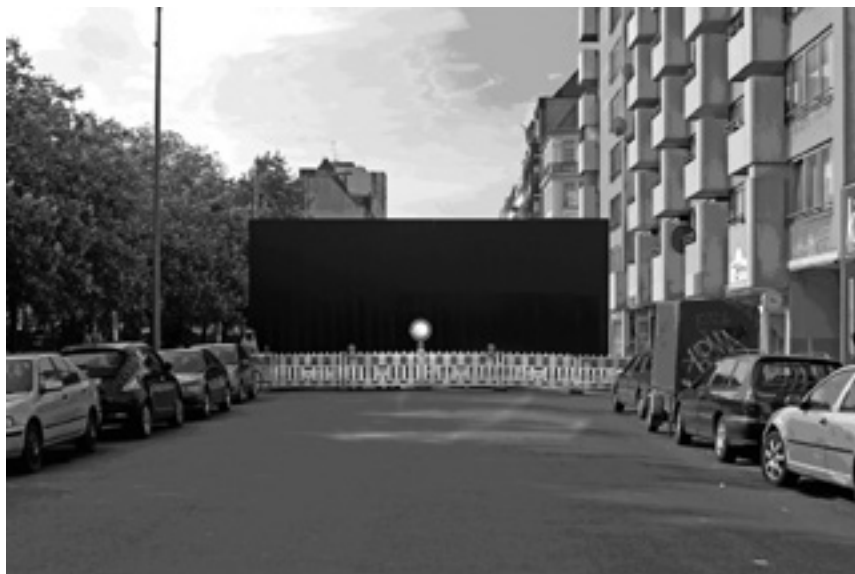
Il. 1. 7. Biennale w Berlinie, Marta Górnicka, *Key of Return*, fot. Marta Górnicka (dzięki uprzejmości 7th Berlin Biennale for Contemporary Art)

rzy antyimigranckiej książki niemieckiego bankowca i polityka SPD Thilo Sarazzina Deutschland schafft sich ab i poddać je recyklingowi w formie instalacji artystycznej, wywołał burzliwą debatę w niemieckich mediach. Kampania artysty skojarzyła się bowiem znacznej większości z paleniem książek przez nazistów.¹⁵

7. Biennale w Berlinie spotkało się z dużą dezaprobatą za strony krytyków, którzy zarzucali Żmijewskiemu zorganizowanie własnej, autorskiej

» 15 P.K., *Sztuka i polityka na 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie*, <http://culture.pl/pl/wydarzenie/sztuka-i-polityka-na-7-biennale-sztuki-wspolczesnej-w-berlinie> [dostęp: 08.05.2014].

wystawy.¹⁶ Projekt przełamał bowiem tradycyjne wyobrażenie wystawy i zaproponował nowy model, w którym przestrzeń będąca do tej pory miejscem przeznaczonym dla dzieł sztuki traktowanych jako towar, stała się przestrzenią debaty, w wymiarze, który przestał być czysto symboliczny. Wystawa jednogłośnie obudziła równocześnie pytania o granice sztuki. Traktować można ją było jako zbiorową wystawę artystów, aktywistów i działaczy politycznych, połączonych wspólnym celem przeniesienia realnej polityki na pole sztuki. Dzieło sztuki przestało być jednak w zupełności formą niezależną, czy chociażby formą sztuki zaangażowanej, stając się samym tylko politycznym aktywizmem.



Il.2. 7. Biennale w Berlinie, Nada Prlja, *Piece Wall*,
fot. Nada Prlja (dzięki uprzejmości 7th Berlin Biennale for Contemporary Art)

Zupełnie inny problem zrodzony na płaszczyźnie kuratorskiej ideologii i budowaniu na jej podstawie wystawy stworzyła otwarta w czerwcu 2012 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie wystawa o tytule *Nowa Sztuka Narodowa*, której kuratorami zostali Sebastian Cichocki oraz Łukasz Ronduda. Jak głosi tekst towarzyszący wystawie, ekspozycja odwoływała się do emocji wypartych czy też marginalizowanych w dyskursie nowoczesności, takich jak patriotyzm i poczucia narodowej

» 16 N. Trezzi, *Reality show Artura Żmijewskiego*, dwutygodnik.com, 86/2012, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3759-reality-show-artura-zmijewskiego.html> [dostęp: 12.05.2014].

wspólnoty. Prezentowane na wystawie obiekty, powstały w większości poza oficjalnym obiegiem sztuki współczesnej – często w drodze działań grupowych, współpracy i w bezpośrednim zaangażowaniu w zmianę rzeczywistości. Wszystkie prace, które zostały pokazane, charakteryzował silny, polityczny imperatyw wzmacniania tożsamości narodowej, wyraźnie prawicowy. Według kuratorów wystawy, zgromadzone na wystawie instalacje, rzeźby czy filmy powstały z napięcia pomiędzy „imponującą i atrakcyjną, ale równocześnie groźną i obcą nowoczesnością”, a pol-



Il.3. *Warsaw FantaicS – mural Pamiętamy*,
 fot. Jan Smaga (dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie)

ską tradycją o sarmackim rodowodzie wzmocnioną przez „romantyczne imaginariusz, z którą Polacy czują się swojsko i bezpiecznie, jednak nie potrafią jej dopasować do wymagań epoki”.¹⁷ Nowa Sztuka Narodowa traktowana była jako rodzaj badania nad „drugim obiegiem” polskiej kultury, bez wytyczania dyscyplinarnych ograniczeń (zaprezentowano przykłady zarówno z pola komiksu, rzeźby i malarstwa, jak i muzyki hip-hopowej). Oficjalne narracje, które były budowane za pomocą wysokobudżetowych produkcji filmowych, architektury czy konkursów na pomnik katastrofy smoleńskiej, sąsiadowały na wystawie z obiektami, które stanowiły efekt działań oddolnych, kolektywnych, bez jasno określonego

» 17 *Nowa Sztuka Narodowa. Realizm narodowo patriotyczny w Polsce XXI wieku.*
<https://artmuseum.pl/pl/wystawy/nowa-sztuka-narodowa> [dostęp: 15.02.2014].

autorstwa. Można było zobaczyć między innymi obraz pod tytułem *Smoleńsk*, autorstwa Zbigniewa M. Dowgiałły, który stanowił apokaliptyczny obraz tragedii w trakcie katastrofy samolotu prezydenckiego pod Smoleńskiem w 2010 roku, okładki pisma młodzieży katolickiej „Frona”, przeskalowane dłonie pomnika Chrystusa ze Świebodzina Kazimierza Pateckiego (Il.4), Wystawę „otwierało” natomiast graffiti grupy Warsaw FantasticS, przedstawiające scenę z powstania warszawskiego (Il.3). Szczególną uwagę należy zwrócić na fakt, iż wystawa była warszawską czę-



Il. 4. Nowa Sztuka Narodowa – *Dłonie*, detal rzeźby pomnika Jezusa Chrystusa Króla Polski, 2012, projektu Mirosława Pateckiego, fot. Jan Smaga (dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie)

ścią „Solidarity Actions” – międzynarodowego programu towarzyszącego wspomnianemu już 7. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie. Projektowi towarzyszył program wykładów, paneli dyskusyjnych i warsztatów poświęconych sztuce narodowej w Polsce. Spoglądając z dystansu na projekt wystawy Nowa sztuka narodowa, nie sposób oderwać się od myśli, iż poprzez jej organizację, która zbudowała wokół konserwatywnej sztuki otoczkę nieprofesjonalizmu i naiwności, ukazała tym samym lewicową koncepcję sztuki zaangażowanej, jako wyższą i uniwersalną. Tym jednak, co przede wszystkim raziło w koncepcji kuratorskiej, było pokazanie obiektów i projektów, które w przeważającej większości nie były zaliczane do obszaru sztuki, jak chociażby film dokumentujący oprawę towarzyskie-

go meczu piłkarskiego Legii Warszawa i ADO Den Haag, czy też dywan z kwiatów usypany przez mieszkańców Spycimierza. Zwrócić należy też uwagę na fakt, że *Nowa sztuka narodowa* we wnętrzach MSN umożliwiła prezentację dużej liczby obiektów jedynie w formie dokumentacji. Dyrektora MSW, Joanna Mytkowska przyznała, że znaczącym problemem dla muzeum jest brak poparcia politycznego i społecznego, co skłania tę instytucję do otwarcia się na szeroką, dotąd ignorowaną publiczność.¹⁸ Mimo, iż na ekspozycji nie było żadnego śladu wzajemnej wrogości czy choćby niezgody na cudze poglądy, problemem wystawy okazało się jednak zbyt silne ideologiczne zakorzenienie organizatorów wystawy w lewicowym środowisku, które przez bardzo specyficzny wybór „artefaktów” tak na prawdę nie przekazał w pełni głosu „drugiej stronie”. W takiej sytuacji można żywić przekonanie, że jeśli research przygotowany przez kuratorów zostałby poprowadzony wnikliwiej, lub po prostu bez (niekoniecznie celowej) ironizacji, wystawa mogłaby odnieść z pewnością inne, przynajmniej dla „oka” lepsze wrażenie, i która zamiast być kolejną przyczyną do starć pomiędzy środowiskami, szukałaby kompromisu.

Problem instytucji państwowych

Funkcjonowanie instytucji państwowych, działających zgodnie z logiką instytucji publicznych, a nie prywatnej własności polityków bądź samorządowców, jest koniecznym czynnikiem dla utrzymania swobody wypowiedzi sztuki.¹⁹ Rozwój i aktywność sztuki, chociażby ze względów ekonomicznych, w dużej mierze uzależnione są od placówek państwowych, których zadaniem powinno być stworzenie szansy na zaistnienie i zaprezentowanie sztuki najnowszej, wraz z możliwością wprowadzenia adekwatnych do niej sposobów budowania narracji wystaw. W praktyce jednak, bardzo często instytucje te, zamiast wspierać rozwój kulturalny, stanowią w rzeczywistości poważne ograniczenie. Sztuka, która ze względu na swój krytyczny charakter, wzbudza wśród społeczeństwa kontrowersje, zostaje odrzucona bądź oceniana w przestrzeniach muzealnych i galeryjnych. Wyjaśnienia dyrektorów, którzy w lęku przed utratą swoich stanowisk decydują się na takie posunięcia, skupiają się wokół chęci zapewnienia trwałości pracy placówki oraz troski o programową spójność prezentowanych w niej kolekcji.²⁰ Bardzo ważnym kontekstem jest oczywiście również kwestia ekonomiczna. Państwowa instytucja, „opłacana z pensji podatników”, w chwili, w której wystawa spotyka się z krytyką, klóci się z ideologią kon-

» 18 K. Staszak, *Narodowa nie-sztuka na salonach*, [w:] „Arteon” 7/2012, s. 17.

» 19 E. Majewska, *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne paradoksy upolityczniania kultury*, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2013, s. 234.

» 20 *Ibidem*, s. 88.

kretniej grupy społecznej, bądź jest po prostu niezrozumiana i uznana za kontrowersyjną, automatycznie staje się przedmiotem poważnych zarzutów ze strony społeczeństwa. Przykład stanowi choćby protest przeciwko wystawie *British British Polish Polish*. Sztuka krańców Europy: długie lata 90. i dziś przed Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie w listopadzie 2013 roku. Bezpośrednią przyczyną zajścia była praca Jacka Markiewicza pod tytułem *Adoracja* (1992). Parlamentarny Zespół ds. Przeciwdziałania Ateizacji Polski wystosował oświadczenie, w którym stwierdził, że niedopuszczalnym jest, aby Centrum Sztuki Współczesnej – finansowane z pieniędzy publicznych i jako jednostka podległa ministrowi kultury i dziedzictwa narodowego – „prezentowała ekspozycję godzącą w uczucia religijne katolików”.²¹

Strategia „muzeum krytycznego” Piotra Piotrowskiego

W miejscu tym należałoby przytoczyć po krótku sprawę Piotra Piotrowskiego, który podjął próbę restrukturalizacji konserwatywnego muzeum, w stronę budowy nowego modelu instytucji otwartej na problemy współczesności oraz, co się z tym wiąże, na debatę publiczną. Piotrowski pełnił funkcję dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie od lutego 2009 roku²² Stopniowo narastający konflikt pomiędzy pracownikami Muzeum Narodowego, a dyrektorem związany był z jego koncepcją programową, która zdaniem pracowników, kładła większy nacisk na sztukę współczesną, kosztem badań nad sztuką dawną. Przejawem tego miała być między innymi wystawa *Ars Homo Erotica*, będąca zbiorem ponad dwustu dzieł sztuki o tematyce homoseksualnej, zarówno dawnych jak i współczesnych. W październiku 2010 roku Piotr Piotrowski zrezygnował ze stanowiska dyrektora muzeum. Bezpośrednim powodem rezygnacji było odrzucenie przez Radę Powierniczą strategii rozwoju MNW. Program Piotrowskiego zakładał stworzenie w Warszawie muzeum krytycznego – nowoczesnego modelu instytucji muzealnej, nawiązującej dialog z problemami współczesności, otwartej na współpracę z podobnymi muzeami na świecie. Według Piotra Piotrowskiego muzeum powinno pełnić role sprzyjające społecznej debacie, a więc wyjaśniać jak powstawała i funkcjonowała twórczość historyczna, dyskutować z kanonami, przyzwyczajaniem oraz uczyć alternatywnego patrzenia. Z drugiej strony powinno stwarzać możliwość zaistnienia sztuki współczesnej i umożliwić prowadzenie dialogu z odbiorcą. Muzeum w koncepcji Piotrowskiego nosi znamiona narracji kuratorskiej. Piotrowski zwrócił uwagę na fakt, iż polska władza nie dostrzega we współczesnej

» 21 Z. Rojek, *Kolejny protest pod CSW. „O 20 lat za późno!”*, <http://natemat.pl/81257,kolejny-protest-pod-csw-czy-sztuka-moze-obrazac-uczucia-religijne>, [dostęp: 25.05.2014].

» 22 P. Piotrowski, *Muzeum Krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.

kulturze ani kapitału symbolicznego, ani potencjału zmian społecznych. Jego zdaniem, współczesnych polityków bardziej interesują muzea historyczne, ponieważ historia legitymizuje ich decyzje, natomiast sztuka, która buduje refleksję krytyczną, może być dla nich groźna.²³

Bez odpowiedzi pozostaje pytanie, czy odrzucenie strategii Piotrowskiego wiązało się z niemożnością dojścia do porozumienia pomiędzy dyrektorem a pracownikami muzeum, czy po prostu przeważał fakt, iż polskie społeczeństwo nie jest gotowe na muzeum krytyczne. Nie można jednak zignorować przekonania, że oś konfliktu miała w dużej mierze charakter ideologiczny oraz polityczny. Muzeum według Piotrowskiego miało być swego rodzaju „rozsadnikiem” radykalnych idei, wskazywać na obszary zlekceważone i grupy upośledzone. Dzięki temu polityka byłaby nieustannie redefiniowana, a kryteria prawomocności i nieprawomocności nie mogłyby naturalizować swojej konwencjonalności i przygodności.²⁴

Kwestia cenzury religijnej

Problem wpływu polityki państwa na pokazywaną sztukę obrazuje sprawa wokół kontrowersyjnej wystawy *Irreligia - Morfologia nie-sacrum w sztuce polskiej XX wieku*, zorganizowanej w 2001 roku w brukselskim Atelier 340 Muzeum przez Włodzimierza Majewskiego, dyrektora tejże galerii oraz Kazimierza Piotrowskiego, ówczesnego kuratora muzeum w warszawskiej Królikarni. Wystawa odbywała się w czterech miejscach w Brukseli: Atelier 340 Muzeum, Kościele Notre-Dame de Lourdes, zdesakralizowanym Kościele św. Mikołaja oraz dziedzińcu ratusza Starego Miasta. Wśród zaprezentowanych na wystawie dzieł znalazły się między innymi prace poznańskiej grupy Bunt, Roberta Rumasa, Stanisława Szukalskiego, Jarosława Modzelewskiego oraz Jerzego Truszkowskiego.²⁵

Wystawa pokazywała złożoność polskiej religijności, jej sfery symbolicznej i odniesień historycznych. Kazimierz Piotrowski w tekście kuratorskim do wystawy, wyjaśnił termin „irreligia” jako określenie postawy wobec religii, która nie kwestionuje przedmiotu wiary, a więc nie jest anty-religią, jednak wyraża wątpliwości wobec niektórych jej założeń, dogmatów czy rytuałów.²⁶ Intencjonalnie zatem, idea wystawy zajmowała się kwestią funkcjonowania religii w (głównie) polskim społeczeństwie. Założeniem wystawy było między innymi wzbudzenie dyskursu dotyczą-

» 23 *Ibidem*, s.11.

» 24 X. Stańczyk, *Muzeum krytyczne czy obywatelskie?*, <http://kulturasieliczy.pl/muzeum-krytyczne-czy-obywatelskie> [dostęp: 25.05.2014].

» 25 A. Szyłak, *Irreligia. Święci buntownicy*, <http://raster.art.pl/prezentacje/irreligia/irreligia.html> [dostęp: 23.05.2014].

» 26 K. Piotrowski, tekst kuratorski do wystawy *Irreligia*, [http://www.lodzkaliska.pl/rzepecki/Hi-Mr%20Marcel/image10\[5\].html](http://www.lodzkaliska.pl/rzepecki/Hi-Mr%20Marcel/image10[5].html) [dostęp: 23.05.2014].

cego wartości religijnych oraz o zastępowania tego, co prawdziwe, jedynie pozorami. Wystawa ukazywała również w dużej mierze obrzędowy, ludowy charakter polskiej religijności, widoczny w pracach Władysława Hasióra czy Roberta Rumasa. Zadawała pytania o to, jak ikony polskiej religijności służyły pozareligijnym interesom ideologicznym. Przypominała, jak bardzo ponad stuletni okres nieistnienia państwa polskiego wpłynął na integrację koncepcji państwowości z koncepcją kościoła narodowego.²⁷ Wybrane prace były alternatywnym zbiorem znaczeń przypisanych symbolom religijnymi ideologicznym. Ekspozycja spotkała się jednak z ostrym atakiem oraz oburzeniem wyrażonym przez posłów prawicy, oskarżeniami, a ostatecznie również zwolnieniem Kazimierza Piotrowskiego ze stanowiska kuratora działu rzeźby Muzeum Narodowego w Warszawie.²⁸ Z największą krytyką spotkała się między innymi praca Roberta Rumasa pod tytułem *Termofory*. Artysta umieścił na dziedzińcu przed Ratuszem w Brukseli, kupione w sklepie z dewocjonaliami figury Matki Boskiej oraz Chrystusa, pod wielkimi plastikowymi workami z wodą. Według autora instalacji, praca była nawiązaniem do problemu fałszywej pobożności. Belgijscy przeciwnicy *Termoforów*, podważyli zasadność wystawiania dzieła na placu przed brukselskim ratuszem. obrońcy oponowali, że jeśli w przestrzeni publicznej są dzieła religijne, to w imię równości mogą tam się znaleźć również dzieła „irreligijne”. W rezultacie spór przerodził się w debatę o granicach demokracji, a ekspozycja skończyła się przed terminem.²⁹ Proboszcz parafii Notre-Dame de Lourdes, który objął patronat nad wystawą, skomentował, iż „dziwią go ludzie, którzy bardziej przejmują się losem jednej rzeźby niż losem zgwałconej kobiety” i umieścił na stałe w swoim kościele inną pracę Rumasa pod tytułem *Las Vegas*, symbolizującą z kolei komercjalizację religii.³⁰

Z agresją spotkała się także praca z 1983 roku – *Matka Boska z wąsami* Adama Rzepeckiego. Jest to kompozycja dwuelementowa: przed reprodukcją Matki Boskiej z domalowanymi wąsami wisi męski płaszcz z napisem „For You Marcel”, który jest czytelnym odniesieniem do Giocondy z wąsami (LHOOQ) Marcela Duchampa. Rzepecki sparafrazował anarchistyczny gest Duchampa i przenosząc go niejako na polskie realia, dorobił Matce Boskiej Częstochowskiej wąsy, stanowiące aluzję do Lecha Wałęsy. Dodać należy, że grupa Łódź Kaliska, do grona której zaliczał się Rzepecki, specjalizowała się w pastiszach słynnych dzieł sztuki, o których

» 27 A. Szyłak, *Irreligia...*

» 28 I. Kowalczyk, *Irreligia, Obsceny religii*, „Artmix”, 3/2002.

» 29 A. Sural, *Największe skandale polskiej sztuki*, <http://culture.pl/pl/artykul/najwieksze-skandale-polskiej-sztuki> [dostęp: 24.05.2014].

» 30 *Ibidem*.

to kontekstach nie mieli pojęcia oskarżający jego dzieło.³¹ Założeniem wystawy było natomiast również odzwierciedlenie polskich redefinicji symboliki religijnej, związanej zwłaszcza z sytuacją historyczną i polityczną z okresu lat 80-tych i 90-tych, które zaznaczyły się licznymi dyskusjami na temat kształtu nowej demokracji w Polsce.³²

Irreligia spotkała się z silnie negatywną reakcją jedynie w Polsce. W Belgii bowiem, gdzie Kościół ma demokratyczne tradycje i jest otwarty na sztukę, zyskała przychylną duchowieństwa, o czym świadczy chociażby fakt, iż część prac wystawiona została w czynnym Kościele i nie wywołała skandalu wśród jego społeczności.³³ Paradoksalnie, choć *Irreligia* była wystawą, której nieomal nikt w kraju nie widział, stała się legendarnym wydarzeniem, posądzanym o bluźnierstwo i przykładem na to, jak mnogość napędzających się, oburzonych głosów potrafi zagłuszyć próby zrozumienia sensu kuratorskiego przesłania. Polskie reakcje na *Irreligię* zasygnalizowały również istnienie problemu cenzury kościelno-religijnej.

Cenzura sztuki w przestrzeni publicznej

Przestrzeń publiczna traktowana jest jako obszar debaty społecznej, a interwencje artystyczne w jej polu, są jednym ze sposobów zabierania głosu, zarówno krytycznego, jak i w celu prowadzenia narodowej polityki pamięci czy promocji rządowych programów.³⁴ W latach 60-tych zaczęto rozpatrywać sztukę publiczną jako alternatywną wobec elitarnej sztuki galerii, a jej cel definiowano jako kształtowanie i ożywianie przestrzeni miasta. Z czasem najbardziej istotną cechą charakteryzującą sztukę publiczną stała się z kolei możliwość dialogu z odbiorcą jak i z miejscami ekspozycji.³⁵

W 1999 roku na 400 billboardach w przestrzeni publicznej polskich miast w ramach projektu Galerii Zewnętrznej AMS³⁶, miały zostać wystawione wielkoformatowe fotografie Katarzyny Kozyry pod tytułem *Więzy krwi*. Praca złożona jest z czterech kwadratowych foto-

» 31 M. Małkowska, *Oburzenie zamiast zrozumienia*, „Rzeczpospolita”, 19.12.2001.

» 32 A. Szyłak, *Irreligia...*

» 33 A. Szyłak, *Irreligia...*

» 34 J. Erbel, *Granice sztuki w przestrzeni publicznej. Czy artyści i artystki mają prawo do podwórek?*, <http://www.survival.art.pl/122> [dostęp: 25.05.2014].

» 35 H. Taborska, *Współczesna sztuka publiczna*, Wydawnictwo Wiedza i Życie, Warszawa 1996, s. 36.

» 36 Galeria Zewnętrzna AMS była projektem zainicjowanym i działającym przy poznańskiej firmie AMS SA, zajmującej się reklamą zewnętrzną. Galeria prezentowała sztukę w przestrzeni miasta przy użyciu czysto komercyjnych mediów, tj. billboardów i citylightów. Co dwa, trzy miesiące w kilkunastu miastach Polski AMS eksponowała prace zaproszonego artysty związane tematycznie z określonym problemem społecznym (np. z przemocą w rodzinie, nietolerancją, itp.). Galeria Zewnętrzna powstała w 1998 roku i działała do zmiany właściciela firmy w 2002 roku. W jej miejsce, nowy właściciel AMS SA utworzył działającą na innych zasadach Galerię Plakatu AMS. (<http://culture.pl/pl/wydarzenie/ams-galeria-zewnetrzna>). [dostęp: 25.05.2014].

grafii, z których każda przedstawia nagą kobietę – artystkę lub jej niepełnosprawną siostrę (po amputacji nogi), na tle czerwonego krzyża lub półksiężyca, na dwóch ujęciach także w otoczeniu główek kapusty i kalafiorów. Na billboardach pokazane miały być tylko te dwa ostatnie zdjęcia. Zamiarem artystki i AMS było zwrócenie uwagi na cierpienie kobiet wywołane przez konflikty religijne i narodowościowe w Kosowie – stąd też użycie półksiężyca i krzyża – symboli Islamu i Chrześcijaństwa, a jednocześnie Czerwonego Półksiężyca i Czerwonego Krzyża, opiekujących się ofiarami wojen.³⁷ Kobiety ukazane zostały na zdjęciach jako ofiary, pełne strachu, poddania, bezbronności oraz cierpienia. Efekt ten wzmacniała dodatkowo realistyczna, niekomercyjna nagość kobiet i kalectwo jednej z nich. Pokaz pracy trwał zaledwie jeden dzień, ponieważ organizatorzy zdecydowali się zakleić nagie, kobiece postacie. Bezpośrednią przyczyną cenzury stały się media. Kiedy dziennikarze prasowi, szczególnie „Gazeta Wyborcza”, dowiedziały się, jakie obrazy zostaną przedstawione na billboardach, rozpoczęły sondaż wśród organizacji katolickich i władz miejskich, pytając, czy wyrażają na to zgodę.³⁸ Zarówno władze kościelne, jak i publiczne zareagowały ostrym sprzeciwem wobec pracy Kozyry. W konsekwencji natłoku korespondencji, wniosków i żądań skierowanych do firmy AMS, która wcześniej chętnie promowała sztukę publiczną, zmieniła ona front i zaczęła chronić własne interesy. Galeria w porozumieniu z autorką, zdecydowała o zaklejeniu postaci kobiecych na już rozwieszonych billboardach (rozwieszono je tylko w Warszawie i Poznaniu). Plakaty zaklejano w nocy po trzech dniach od ich rozwieszenia.³⁹ Powodem zastosowania tak ostrej cenzury było oskarżenie o zbezczeszczenie symboli religijnych. Wbrew intencji autorki uznano, że dzieło pokazuje kobietę jako zagrożenie dla polityczno-religijnych ideologii, a nie ich ofiarę.⁴⁰ W udzielonym w 2007 roku wywiadzie autorka ujawniła, że postawiono ją w sytuacji bez wyboru: „jakbym powiedziała, że się nie zgadzam, to zakleiliby całą pracę, a tak to tylko tą białą część. Nie miałam w sumie nic do gadania.”⁴¹

Galeria Zewnętrzna AMS dokonała autocenzury ulegając władzy politycznej. Ocenzurowanie, a właściwie – zniszczenie billboardów, stało się kluczowym przykładem ograniczenia debaty publicznej. Po zmianie wyglądu plakatów, zaginął bowiem cały ich przekaz. Zajście można by włączyć do serii „starć” ze sztuką krytyczną, tym razem chodziło jednak o sztukę,

» 37 L. Makowska, D. Muzyczuk, R. Pawłowski, *Kronika Wypadków Cenzorskich w polskiej sztuce po 1989 r.*, http://www.indeks73.pl/pl_web_journal/_50_142.php [dostęp: 25.05.2014].

» 38 *Ibidem*.

» 39 I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002, s. 84.

» 40 P. Leszkowicz, T. Kitliński, *Kłęska postępowej polityki...*

» 41 A. Bryzgel, *New avant-gardes in Eastern Europe and Russia, 1987—1999*, Rutgers University, New Jersey 2008, s. 279-280.

która wyszła poza przestrzeń galeryjną, i stała się częścią przestrzeni publicznej.⁴² Zasadnicze kontrowersje nie dotyczyły już prawa do swobody artystycznej wypowiedzi, ale prawa do jej pojawiania się w sferze publicznej.

Do cenzury Więzów krwi doszło ponownie w Poznaniu w kwietniu 2000 roku na II Biennale Fotografii: *Krystalizacje*. Nie dopuszczono wówczas do pokazu części przygotowanej przez Izabellę Gustowską, w której na billboardach umieszczonych w pobliżu „Galerii Arsenał miały zostać zaprezentowane prace czterech artystów: Katarzyny Kozyry, Alicji Żebrowskiej, Jacka Staniszewskiego i Pawła Kruka. Władze miejskie nie wyraziły jednak na to zgody, argumentując, że praca Kozyry ma charakter skandalizujący.⁴³ Przedstawiciele Wydziału Urbanistyki i Architektury oświadczyli, iż nie zgadzają się na prezentowanie w centrum skandalizujących plakatów Kozyry, które „nie przez wszystkich są tolerowane, naruszają ład przestrzenny i estetykę Starego Rynku”.⁴⁴

Przy omawianiu problematyki sztuki w przestrzeni publicznej, nasuwa się pytanie dotyczące granic sfery miejskiej dla artystycznych interwencji służących wskazaniu na społecznie istotne problemy oraz jak daleko artysta może wkraczać w tkanę miejską bez konieczności otrzymania zgody osób zamieszkujących lub użytkujących daną przestrzeń. Z uwagi na fakt, iż sfera publiczna jest przestrzenią wspólną dla społeczności o wszelakich poglądach i różnej skali wrażliwości, jest to miejsce, w którym najłatwiej o nieporozumienia i konflikty na płaszczyźnie ideowej i politycznej.

Punkt, w którym sztuka i polityka ulegają „przecięciu”, jest obszarem i tematem od wieków wciąż żywym i aktywnym. Ze względu na bardzo szeroki zakres tego problemu, poruszone zostały tu tylko niektóre jego wątki, z niemal całkowitym pominięciem chociażby kwestii ekonomicznych, które są bardzo istotnym elementem sporów na płaszczyźnie sztuki i polityki.

Diagnoza obecnych związków polityki ze sztuką na polskiej scenie artystycznej skłania niestety do przykrych wniosków na temat funkcjonowania sztuki współczesnej w państwie. Tworzenie oraz wystawianie sztuki, która aspiruje do bycia krytyczną czy też polityczną – obejmuje stanowisko wobec aktualnych wydarzeń, bądź próbuje unaocznic społeczny problem i otworzyć społeczeństwo na szukanie rozwiązań i kompromisów, w wielu przypadkach kończy się cenzurą bądź co najmniej, niezrozumieniem i ostrą krytyką w mediach. Tymczasem, jak trafnie zauważa Ewa Majewska, dyskusja na temat związków sztuki i polityki powinna przenieść się z zacisza sal sądowych, na łamy czasopism kulturalnych oraz w sferę pu-

» 42 B. Czubak, *Galeria Zewnętrzna AMS i spór o przestrzeń publiczną*, <http://www.kongreskultury.pl/title,Kalendarium,pid,23,oid,21,cid,129.html> [dostęp: 25.05.2014].

» 43 Niechciana Kozyra, „Gazeta Wyborcza” 15.04.2000, s. 2.

» 44 I. Kowalczyk, *Sztuka i moralność – funkcjonowanie twórczości lat dziewięćdziesiątych w sferze publicznej, cenzura i krytyka, „batalie o nową sztukę”*,

» <http://www.onone.art.pl/bibliography/kowalczyk3.html> [dostęp: 25.05.2014].

blicznej debaty.⁴⁵ Artyści bowiem, w szczególności ci z obrębu sztuki krytycznej, manifestując swoją wolność, czynią ze swojej twórczości narzędzie do pertraktowania zmian wobec kryzysu demokracji. Dokonują dekonstrukcji władzy w momencie, gdy przemawia przez nią arogancja i pycha, próbując oprzeć się tkwiącemu w niej zagrożeniu dla demokratycznej samoorganizacji i samorealizacji. Tymczasem sztuka, która jest zbyt radykalna i krytyczna wobec panującego systemu, automatycznie jest przez ten system usuwana. Często dzieje się to na zasadzie reguł rynkowych – takiej sztuki nie można dobrze sprzedać i wypromować, a ponieważ jest „niewygodna”, niechętnie się ją wystawia.

Mimo, iż wielokrotnie samo dzieło nie jest osadzone w określonej ideologii, a wręcz zdecydowanie się od niej odcina, to jednak kontekst przestrzeni w której jest wystawione, bardzo często nie pozwala mu na „niewinność”. Jeżeli sztuka ma zostać zauważona i spełniać wyznaczone przez siebie cele, musi zająć miejsce w przestrzeni publicznej i niestety liczyć się z możliwością jej błędnej oceny i niepełnego odbioru. Jednocześnie jednak kontekst polityczno-historyczny narodzin autonomii sztuki powinien przypominać artystom, że niezależność jest dla twórczości odświeżająca i chroni ją oraz jej twórców od najgorszych chorób trawiących systemy polityczne. ●

» 45 I. Kowalczyk, *Między rynkiem a dogmatem. Sztuka w podwójnym wiązaniu*, http://www.indeks73.pl/pl_web_journal,_50_,144.php [dostęp: 25.05.2014].