

Sacrum i profani

23 września 2008

Jak donoszą media oraz opracowana przez członków i członkinie Indeksu⁷³ „Kronika cenzury w Polsce po 1989 roku”, najczęstszym powodem ataków na artystów, zdejmowania prac, zgłaszania skierowanych przeciw twórcom pozwów do sądu, jest religia katolicka i wynikające z jej zasad przekonania, normy moralne i obyczajowe. Cenzura z przyczyn religijno-obyczajowych to około 90% wszystkich przypadków ograniczania wolności wypowiedzi i ekspresji artystycznej. Mogłoby się w związku z tym wydawać, że to kościół katolicki jest główną przyczyną ograniczeń wolności w świecie sztuki.

Sądzę jednak, i jest to przekonanie dość rozpowszechnione w Indeksie⁷³, że cenzura religijno-obyczajowa to tylko czubek góry lodowej wszystkich przypadków cenzury, którą determinują strategie zarządzania i kontroli rynku sztuki oraz mechanizmy samowykluczania wszelkich form krytyki kapitalizmu. Sztuka demaskująca mechanizmy neoliberalizmu jest tym, co nie tylko się nie wydarza, ale wydarzyć się nie może z tej prostej przyczyny, że jej produkcja wymagałaby świadomej rezygnacji artysty z przynależności do pola produkcji artystycznej, stanowiącego dla wytwórców sztuki nie tylko źródło utrzymania, ale przede wszystkim – przestrzeń produkowania własnej tożsamości w szerszym polu społecznym.

SZTUKA ZAMIAST POLITYKI

Obserwując ewolucję instytucji i uczelni artystycznych, trudno nie nabrać przekonania o tajemniczym związku pomiędzy zaangażowaniem i politycznym radykalizmem produkcji artystycznej z jednej strony oraz dekonstrukcją i destabilizacją ruchów społecznych z drugiej. Oczywiście, nie zamierzam po prostu twierdzić, że działacze i działaczki ruchu alterglobalistycznego masowo przeszli na stronę sztuki, niemniej – korelacja pomiędzy stopniowym słabnięciem ruchów

społecznych z jednej strony i wzmacnianiem emancypacyjnej i krytycznej narracji artystycznej z drugiej wydaje mi się znacząca. Wynika z niej m.in. radykalizacja postaw i form działalności artystycznej, jak również stopniowe wzmacnianie neoliberalnej maszyny swoistą „szczepionką”, jaką staje się w kapitalizmie działalność artystyczna. Regulacje dotyczące rynku pracy, migracji, demontaż państwa opiekuńczego, oficjalny rasizm w jednych państwach (Włochy) oraz homofobia w innych (Polska) nie napotykają na „naturalną” dotychczas formę opozycji, przybierającą jeszcze do niedawna postać ruchu społecznego podejmującego polityczne działania przestrzeni społecznej, tylko na opozycję w nowej formie – krytyczny dyskurs kuratorskiej i artystycznej praktyki umieszczonej w muzeum lub przestrzeni od niego bezpośrednio zależnej.

Nie chcę tu bronić stanowiska, w myśl którego ta „muzealizacja” dyskursu krytycznego stanowi zarazem jego depolityzację, uważam, za Jacquesem Rancierem, że produkcja artystyczna często nie nastawiona na bezpośredni cel polityczny przynosi o wiele mocniejsze polityczne rezultaty niż sztuka programowo polityczna. Interesuje mnie jednak powiązanie obu zjawisk – osłabienia ruchów społecznych poprzez ich inwigilację, kampanię zamykania skłotów i niezależnych centrów kultury, aresztowania i procesy karne przeciw aktywistom i radykalnym akademikom oraz stopniowej radykalizacji dyskursu produkcji artystycznej.

Wydaje mi się, że oba zjawiska są ze sobą powiązane, zaś ten związek może być instruktywny dla zrozumienia nowych form cenzury, również w Polsce. Interesujące, że znacząca część naszych rodzimych artystów i kuratorów nie miała żadnych związków z progresywnymi ruchami społecznymi, a mimo to bez oporów wykorzystuje ich retorykę i stylistykę, co odróżnia ich od przynajmniej części kolegów i koleżanek z Europy Zachodniej. W związku z tym ich deklarowany radykalizm i krytycyzm może sprawiać wrażenie bezpośredniego przejęcia pewnych „wyznaczników radykalności” na zasadzie kopiowania

określonej mody. Z tej perspektywy cenzorskie działania instytucji kościelnych i państwowych wydają się tylko ułatwiać realizację imperatywu wpisywania się w popularną od jakiegoś czasu radykalną konwencję.

Polityka nie tylko przychodzi do naszych artystów i kuratorów z zewnątrz, ale staje się również czynnikiem generującym ich „polityczne zaangażowanie”. Warto też pamiętać, że tutaj, nieco inaczej, niż w większości krajów zachodnich, strategia krytykowania neoliberalizmu jest obierana dość rzadko, a próby tworzenia artystycznej tożsamości lewicowej ograniczają się na ogół do kontestowania ograniczeń obyczajowych, niemal nie dotykając kwestii ekonomicznych.

LIBERALNA CENZURA Z RELIGIJNYM WSPARCIEM

Interesujące z punktu widzenia cenzury wydają mi się przede wszystkim te przypadki, w których okazuje się ona instancją obecną również w liberalizmie. Ostatnie 20 lat transformacji ustrojowej w Polsce nie pozostawiło suchej nitki na dyskursie lewicowym. Powoli pojawiają się pierwsze głosy sprzeciwu wobec tej sytuacji – trudno jednak mówić o jakimś systematycznym intelektualnym „zwrocie w lewo”. W tych warunkach znaczna część edukacji estetycznej oraz kuratorskiej i artystycznej praktyki wydaje się nadal pozostawać w okowach klasycznie liberalnego wyobrażenia o cenzurze, która miałaby być w takim ujęciu działaniem sprowadzającym się do ograniczeń artystycznej ekspresji z przyczyn światopoglądowych. Ponieważ jednak w dyskursie liberalnym ekonomia pozostaje apolityczna, kwestie światopoglądowe w naturalny sposób nie obejmują krytyki neoliberalizmu, kapitalistycznej odmiany globalizacji czy też ekonomicznych nierówności spowodowanych różnicą płci i/lub rasy, by podać tylko niektóre przykłady. W związku z tym za cenzurę nadal uważane będą ataki skrajnej prawicy na prace np. Doroty Nieznańskiej czy Roberta Rumasa, natomiast uporczywe pomijanie ekonomicznych nierówności postrzegane będzie jako „autonomiczny wybór twórcy” (nieważne, że zdeterminowany urynkowaniem produkcji artystycznej, znaczną

prywatyzacją tego sektora, pojawieniem się w nim reguł tzw. „wolnego” rynku etc.).

Jak przytomnie zauważyła Iza Kowalczyk w swoim tekście „Między rynkiem a dogmatem. Sztuka w podwójnym wiązaniu” [1], aktywność twórcza jest dziś w Polsce ograniczana splotem rynku i religii. Oba czynniki wzajemnie się wzmacniają, jak starałam się pokazać wcześniej – powszechne w Polsce przekonanie odnośnie zasadniczo religijnego i obyczajowego charakteru ograniczeń twórczości artystycznej działa bodaj jako główne ograniczenie badań nad ekonomicznymi uwarunkowaniami sztuki i właściwych jej form cenzury. Problemu nie rozwiąże tu rzecz jasna rezygnacja z krytyki i zwalczania katolickiego nadzoru nad sztuką. Wydaje mi się jednak, że najwyższy czas przyjrzeć się katolicyzmowi jako jednej z wielu form cenzury, a nie jej jedynemu wcieleniu.

Zaproponowane w ramach Indeks73 rozszerzenie definicji cenzury obejmuje takie jej formy, jak na przykład ekonomiczna, w tym ta związana z wykorzystaniem zapisów o ochronie wizerunku przez koncerny i korporacje (opisany przez Izę Kowalczyk przykład cenzury pracy Rafała Jakubowicza „Arbeitsdisziplin” z 2002 r. przez firmę Volkswagen); cenzura wynikająca z nadużywania praw autorskich (świetnym przykładem jest wyłączność, jaką egzekwuje firma Disney w odniesieniu do wizerunków z kreskówek, w tym szczególnie – bohaterów książek o Kubusiu Puchatku) tudzież cenzura wynikająca z nadużyć czynionych w związku z przepisami o ochronie takich dóbr, jak wartości religijne czy wizerunek narodu polskiego. W pracach badawczych Indeksu73 coraz częściej pojawia się również przekonanie o produktywnej funkcji cenzury kościelnej dla polskiej sztuki, cenzura obyczajowa pozwala bowiem rodzimym kuratorom i artystom funkcjonować w roli obiektu opresji i generować przekonanie o własnym radykalizmie, gwarantując zarazem skuteczną dyspensę przed namysłem nad własnym umiejscowieniem w polu produkcji kulturalnej. Mamy tu do czynienia z klasyczną ideologiczną reprodukcją kapitalizmu, w

której dyskutowane i widoczne są elementy nadbudowy, natomiast baza ekonomicznych i społecznych stosunków społecznych pozostaje nie tylko nie zmieniona, ale w ogóle nie zostaje zauważona.

Jednym z nielicznych teoretyków sztuki nie posługujących się klasycznie liberalną definicją cenzury jest Piotr Piotrowski, który w swoim tekście „Pazurami i dziobem w obronie demokracji(1)” zwraca uwagę na sposób, w jaki polska Konstytucja reguluje kwestię społecznego pluralizmu i różnorodności. Piotrowski podkreśla, że w ustawie zasadniczej użyto określenia „tolerancja”, a nie „równouprawnienie”, żeby opisać stosunki, jakie miałyby w Polsce panować między różnymi grupami obywateli. Obstawiając za pojęciem „równouprawnienia” Piotrowski wpisuje się w nurt lewicowej krytyki liberalnej demokracji, w którym zwraca się uwagę na stosunkową słabość idei tolerancji ze względu na to, że zawiera ona w sobie odniesienie do hierarchizacji. Tolerować wykonawcę jakiejś czynności oraz jej przedmiot to przecież zwykle uważać go za zło konieczne. W omawianym tekście czytamy: „Tolerancja jest pojęciem hierarchicznym; odsłania hierarchię (większość toleruje mniejszość, ale nie traktuje jej jak równej sobie)” [2].

Analogiczne rozumowanie przedstawił m.in. Zygmunt Bauman, gdy upominał się w Wieloznaczności nowoczesnej... o zmianę postrzegania społecznego „Innego”, podobnie myślał również Marks, gdy w swoich tekstach upominał się o „emancypację ludzką”, a nie tylko „polityczną”, którą można uzyskać dopiero przy realizacji pełnej społecznej równości. Zestawiając przykłady cenzury artystki polskiej (Nieznańska) i artysty rosyjskiego (Aleksandra Kosolapowa) Piotrowski zwraca szczególną uwagę na podobieństwa między uzależnieniem działań instytucji państwowych (sąd, prokuratura) od czysto koniunkturalnych decyzji podejmowanych przez polityków w dziedzinie stosunków państwo-kościół. W przypadku obu państw za kluczowe uznano polityczne wsparcie obowiązującej religii,

kosztem wolności artystycznej ekspresji. Warto skądinąd zauważyć, że analogiczne akty cenzury zdarzają się dość często we Włoszech, gdzie duet „Goldiechiari” został 2 lata temu oskarżony o obrazę narodu włoskiego (artystki ostatecznie uniewinniono), zaś artyście niemieckiemu Martinowi Kippenbergerowi, który wystawił w Bolzano 3-metrowy krzyż z wiszącą na nim sporą zieloną żabą trzymającą kawę i grzanek, grozi proces o obrazę uczuć religijnych.

LEWICOWOŚĆ ZINSTRUMENTALIZOWANA

Osobnym problemem polskiej produkcji artystycznej okazuje się ostatnio próba generowania „lewicowego dyskursu” wśród artystów i krytyków. Dyskurs ten bardzo często sprowadza się do instrumentalnego wykorzystania marginalizowanych grup społecznych w tzw. „projektach partycypacyjnych”. O ile jednak wszędzie na świecie „partycypacja” uważana jest za sytuację, w której zapraszający i zapraszani funkcjonują na równych prawach, o tyle tutaj w projektach m.in. Artura Żmijewskiego artysta zaprasza uczestników głównie po to, by następnie opisywać ich jako „barbarzyńców” i tłumaczyć własną lewicowość jako pokłosie herbertowskiej fascynacji „kulturą wysoką”, stanowiącą, jak dowodzą praktycznie wszyscy liczący się lewicowi autorzy, formę wykluczenia klas nieuprzywilejowanych [3]. Elementem cenzury staje się w tej sytuacji sama kategoria „lewicowości”, której użycie w opisany przeze mnie sposób skutecznie uniemożliwia renegocjację społecznych postaw i podziałów pozwalając zarazem artystom i ich nauczycielom na swobodne propagowanie kulturowych podziałów klasowych jako rzekomo emancypacyjnej praktyki.

Wytwarzanie kolejnego podziału na „panów” (Żmijewski) i „niewolników” (Józef Tarnawa, młodzież, prostytutki i inni zaproszeni przez artystę „uczestnicy” jego projektów) nie ma nic wspólnego z Nietzscheańską krytyką kultury, stanowi natomiast rezultat uwikłania artysty w istniejące sprzeczności społeczne, uwikłania pozbawionego niestety jakiegokolwiek refleksyjnego wysiłku przemyślenia sytuacji i jej uwarunkowań.

Reprodukcją skrajnie czasem postawy dominacji i zniewolenia Żmijewski nie podejmuje nad nimi namysłu, swobodnie uznając, że samo ich powtórzenie wygeneruje krytykę i zmiany postaw społecznych wobec wykluczonych. Ciekawe, że wiara w mediumiczne oddziaływanie artysty jako przekaźnika była na ogół przedmiotem krytyki, a nie afirmacji lewicowego dyskursu.

O ile jednak w innych krajach do głosu dopuszczany bywa również dyskurs krytykujący umiejscowienie artystów w przestrzeni reprodukcji dominującego systemu, o tyle w Polsce dyskurs taki jest prawie nieobecny. Można więc nabrać przekonania, że o ile cenzura religijno-obyczajowa stała się już standardowym elementem produkcji artystycznej wykorzystywanym do produkcji wizerunku ucisku artystów i kuratorów, o tyle działania rynku sztuki, niejasne koligacje instytucjonalno-biznesowe oraz własna indolencja środowisk twórczych pozostają kompletnie poza zasięgiem teorii i praktyki sztuki. Marks przytomnie zwrócił niegdyś uwagę na to, że interpretacji stanu rzeczy było już dosyć. Mam wrażenie, że w sytuacji sztuki zmiana paradygmatu interpretacyjnego z koniunkturalnego na krytyczny stanowiłaby zarazem pożyteczną emancypacyjną praktykę. Pytanie tylko, czy w zaistniałych warunkach taka zmiana paradygmatu jest w ogóle możliwa?

Autor: Ewa Majewska

Źródło: [„Le Monde diplomatique” nr 9 \(31\) 2008](#)

PRZYPISY

1. http://www.indeks73.pl/pl_web_journal_50_144.php
2. Zob. P. Piotrowski, Pazurami i dziobem w obronie demokracji(1), Artmix 15(5) 2007 r. Tekst dostępny w internecie: http://www.obieg.pl/artmix/artmix15_01.php
3. Wypowiedź Artura Żmijewskiego i Grzegorza Kowalskiego podczas seminarium Claire Bishop „1968-1989” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 28-30 lipca 2008.