

Iza Kowalczyk
Między rynkiem a dogmatem. Sztuka w podwójnym wiązaniu.

Rafał Jakubowicz "Arbeitsdisziplin", Galeria Arsenał w Poznaniu, 2002, za zgodą Artysty

Kwestia ograniczenia wolności artystycznej w Polsce jest problemem skomplikowanym. Można mówić o różnych rodzajach niejawnej cenzury, o niepisanym przymusie nietworzenia dzieł, które dotykałyby kwestii religijnych czy obyczajowych. Można wskazać też na podwójne wiązanie, w którym tkwią artyści, ze względu na dominację konserwatywno-religijnego systemu wartości oraz gorset neoliberalny, nałożony na system sztuki.

Polska sztuka mocno tkwi w systemie neoliberalno-konserwatywnym, który oddziałuje zresztą na wszystkie sfery życia społecznego w kraju. Oczywiście ten system nie wytwarza swoich jawnych nakazów i zakazów, nie funkcjonuje jako przymus, nie ma jasnych, ściśle określonych reguł. Powoduje to, że sytuacja staje się jeszcze bardziej skomplikowana, gdyż zależności, o których mowa są ukryte, trudne do wyśledzenia, a niekiedy nawet - nazwania[1].

W poprzednim systemie, jak pisał Andrzej Turowski, sztuka poddana była presji "ideozy": "przestrzeni myśli i systemów, ale zarazem takiej, w której indywidualne wybory jawią się w kontekście dominujących politycznie strategii" [2]. Jest to przestrzeń przesycona ideologicznie, ograniczająca swobodną manifestację myśli przez wyznaczoną z góry i wszechobecną perspektywę. Mimo więc, iż dzieło nie jest przesycone ideologią, a wręcz od tej ideologii zdecydowanie się odcina, to jednak kontekst totalnej władzy nie pozwala nigdy dziełu na niewinność. Ideoza jest więc rodzajem gorsetu nałożonego na twórcę, nie pozwalającego mu swobodnie się wypowiedzieć.

Można zastanawiać się, na ile system neoliberalno-konserwatywny wytwarza również coś w rodzaju ideozy, ograniczając swobodę wypowiedzi artystycznej, nie pozwalając artystom na podejmowanie pewnych tematów. Bo to, co jest zbyt radykalne, zbyt krytyczne wobec systemu, jest od razu przez ten system usuwane na zasadzie reguł rynkowych (takiej sztuki nie można dobrze sprzedać, dobrze wypromować, niechętnie pokazuje się takie prace, pewnych artystów nie wpuszcza się do mainstreamowych galerii, nie zaprasza do udziału w prestiżowych wystawach)[3].

Piotr Piotrowski w książce "Awangarda w cieniu Jałty" przytacza dwie wypowiedzi znanego czeskiego krytyka Jindřicha Chalupeckiego, który w 1936 roku głosił, że "każda sztuka jest wywrotowa" [4]. Natomiast w książce pisanej pod koniec swego życia (zm. w 1990 r.) porównał skrępowanie kultury artystycznej w komunistycznej Europie Środkowej do "gorsetu, jaki na wolność artysty nakłada na Zachodzie biznes. Odpowiednikiem zachodniej komercjalizacji sztuki jest wschodnia (...) biurokratyżacja" [5].

Cenzura i autocenzura

W Polsce przez wiele lat traktowano sztukę jako obszar wyłączony z rzeczywistości społeczno-politycznej. Po socrealizmie przyszedł czas sztuki zamkniętej w kręgu problemów formalnych, doskonale udającej, że działa poza sferą polityczną. I paradoksalnie właśnie ta sztuka była władzom PRL-u najbardziej na rękę. Bo świadczyła o względnej otwartości kraju, a zarazem nie zajmowała się krytyką władzy.

Zmiany przyniosły lata 90., kiedy sztuka zaczęła drażnić, podejmować trudne problemy społeczne, a nawet prowokować. Wtedy uaktywnili się również nasi rodzimi cenzorzy. To w latach 90. przybrały na sile ataki na wolność artystyczną. Dotyczyły twórczości analizującej różne porządki władzy. Pojawiły się trzy obszary tabu, których naruszanie okazało się dla artystów niebezpieczne: religia, seksualność oraz traumatyczna historia (Holocaust). Później pojawił się czwarty obszar tematów niebezpiecznych, a mianowicie problem wielkich

korporacji. Wszystkie te obszary związane są z władzą i z kontrolowaniem życia społeczeństwa (np. kontrola seksualności czy kontrola zbiorowej pamięci).

Twórczość w latach 90. spotykała się z inwektywami i potępieniem. Krytyk "Rzeczypospolitej" pisał o wystawie "Irreligia" (2001/2002): "To nie jest część naszej cywilizacji. To są odchody"[6]. Pisano też o chorobie umysłowej twórców, o modzie na babranie się we flakach, używano określeń: "rynsztok, obrzydzenie, mdłości" (np. w odniesieniu do prac Katarzyny Kozyry), a nawet widziano w sztuce współczesnej satanizm (w przypadku pracy "Blizna po matce" Moniki Zielińskiej [7]). Zwieńczeniem działań rodzimych cenzorów jest przeciągający się proces Doroty Nieznalskiej.

Można tutaj wyróżnić kilka strategii mających na celu ograniczenie wolności artystycznej. Są to:

- deprecjonowanie i obrzydzanie,
- spektakularne niszczenie prac artystycznych (spotkało to prace Roberta Rumasa, Piotra Uklańskiego oraz Maurizio Cattelana, a w tym niszczeniu "zasłużyły się" takie osoby jak Daniel Olbrychski czy byli postowie Witold Tomczak i Halina Nowina-Konopczyzna)
- skarżenie artystów (przypadek Nieznalskiej).
- autocenzura wprowadzona przez dyrektorów publicznych galerii i innych organizatorów życia artystycznego.

Nie dotyczyła więc sztuki cenzura urzędowa, zamiast niej prowadzono nagonkę na twórców. Ujawniła się także swoista autocenzura. To ostatnie zjawisko wydaje się zresztą najgroźniejsze, bo pierwsze trzy strategie walki ze sztuką wydobywają na jaw sytuację konfliktu, sporu, co samo w sobie można uznać za pewną wartość[8]. Odwrotnie stosowanie autocenzury - jest próbą uniknięcia konfliktu i jakichkolwiek nieprzyjemnych sytuacji, które mogłyby wynikać z pokazywania w galeriach kontrowersyjnych prac.

Najczęściej autocenzury dokonują dyrektorzy galerii publicznych (a niekiedy nawet muzeów). Czasami dzieje się to pod naciskiem tzw. "obrońców moralności", a niekiedy sami szefowie instytucji wyprzedzają ewentualne ataki na wystawy czy poszczególne prace. Adwersarze współczesnej sztuki domagają się z kolei zamykania wystaw czy odbierania galeriom dotacji. Dążą w ten sposób do ograniczenia dostępu sztuki dla szerokiej publiczności, odmawiając tym samym odbiorcom prawa do samodzielnej oceny (często tę ocenę narzucając poprzez sugerowanie, że sztuka współczesna jest amoralna i patologiczna).

Ciekawe jest w tym kontekście, w jaki sposób przeciwnicy sztuki zdążyli już "wytresować" świat artystyczny, jak bardzo ich zakazy wobec sztuki zostały przyswojone przez dyrektorów i kuratorów, którzy boją się np. obrazić czyjekolwiek uczucia religijne. Ci, którzy stosują autocenzurę, mówią, że występują w obronie danej instytucji. Próbuje uniknąć oskarżeń, że prezentowana sztuka jest niezgodna z gustem podatników. Tym samym uwewnętrzniają oni działanie niejawniej konserwatywno-neoliberalnej władzy.

Jak zwalczać autocenzurę? Niezbędne jest monitorowanie takich przypadków i przypominanie, że dyrektorzy galerii, kuratorzy reprezentują interes publiczny, w tym interes artystów i odbiorców. Wykluczanie jakichś prac z wystaw jest naruszeniem konstytucyjnego prawa mówiącego o wolności twórczości artystycznej oraz wolnym dostępie do dóbr kultury (art. 73). Wielu dyrektorów instytucji artystycznych łamie tę zasadę, reprezentując interesy różnych grup nacisku, np. ultrakatolickich ugrupowań (CSW Warszawa[9]), korporacji (Galeria Arsenał Poznań [10]), bądź urzędników miejskich (Galeria Bielska BWA[11]).

Prywatyzowanie wolności twórczej

W efekcie nagonek oraz autocenzorskich działań polska sztuka krytyczna w pewnym momencie straciła swe ostrze radykalne, artyści zrezygnowali z tworzenia prac wywrotowych, a zaczęli operować raczej skojarzeniami, grą, symulacjami. Może być tak, że sztuka krytyczna uległa po roku 2000 pewnemu wyczerpaniu, ale sądzę, że zmiana stosowanych przez artystów strategii miała wiele wspólnego z wpływem rozwijającego się coraz prężniej rynku sztuki.

Oczywiście, sztuka nie powinna funkcjonować w systemie monolitycznym, artyści powinni mieć możliwości korzystania zarówno z mecenatu państwowego, jak i prywatnego. Nie podważam celowości istnienia rynku

sztuki w ogóle. Chcę raczej postulować rozdzielenie tych sfer, jawność reguł funkcjonowania sztuki zarówno w systemie publicznym, jak i prywatnym. W przypadku mądrego zarządzania sztuką w sferze publicznej, rynek prywatny powinien mieć znaczenie wspomagające, a nie rozsądzające. Sfera publiczna (instytucje publicznych, czasopism czy związanych z nimi krytyków) powinna pozostawać niezależna i na tyle silna, aby reguły dotyczące sztuki i świata artystycznego nie były dyktowane przez rynek.

Ten problem w odniesieniu do Stanów Zjednoczonych opisał Piotr Piotrowski w książce "W cieniu Duchampa", pokazując, że rynek manipuluje tak, aby wykluczyć bardziej kontrowersyjną sztukę, bo ta jest niewygodna dla sponsorów, jest dla nich wręcz rodzajem zagrożenia, co ujawniał w swej sztuce np. Hans Haacke. Bo żaden prywatny sponsor nie będzie chciał inwestować w sztukę, która może mu przysporzyć kłopotów i w efekcie przynieść straty[12]. W Polsce też już tego doświadczyliśmy. Można wspomnieć świetną i bardzo cenioną przez krytyków działalność Galerii Zewnętrznej AMS. Siła rynku okazała się większa niż wybory kuratorów galerii. Kiedy w 1999 roku zdecydowano o prezentacji pracy "Więzy krwi" Katarzyny Kozyry, niemal od razu po umieszczeniu jej na billboardach zakleiono ją paskami, aby nie drażnić opinii publicznej. Według mnie po prostu pojawiły się obawy, że w wyniku tego zamieszania firma może stracić część swoich klientów.

Znaczenie rynku wzrasta na przełomie lat 90. i 2000. Pojawia się coraz więcej komercyjnych galerii, fundacji zainteresowanych sprzedażą dzieł sztuki, powstają prywatne kolekcje, ludzie biznesu odgrywają też znaczący wpływ na kształtowanie kolekcji publicznych[13]. Niektórzy upatrują w tej sytuacji możliwości uwolnienia sztuki od ataków skrajnych konserwatystów na prace oraz wystawy, które oskarżane były o nieobyczajność, epatowanie seksualnością czy o prezentowanie wątków homoseksualnych. Mówi się, że obieg prywatny daje szansę na tworzenie wystaw, które w obiegu publicznym pojawić by się nie mogły, a wręcz stwarza rodzaj azylu sztuce cenzurowanej na forum publicznym.

Nie jest jednak prawdą, że rynek prowadzi do większej wolności artystycznej. Przeciwnie: w tym przypadku ujawnia się cała dwuznaczność systemu neoliberalnego, który obiecuje wyzwolenie z ograniczeń obyczajowych, w zamian jednak nakłada inne ograniczenie: odbiorca sztuki zmienia się w użytecznego konsumenta. Ujawnia się tu podwójne wiązanie charakterystyczne dla sytuacji polskiej: z jednej strony tradycja konserwatywno-katolicka, dla której seksualność może realizować się jedynie w ramach heteroseksualnej rodziny, a jej celem jest wyłącznie prokreacja, a z drugiej - neoliberalizm, którego częścią jest konsumpcjonizm, wyzwalaający od wszelkich przymusów, z wyjątkiem przymusu kupowania i sprawiania sobie przyjemności.

W tym sensie rynek wyzwalaając, prowadzi ku innemu, jeszcze bardziej niejawnemu i trudnemu do zdefiniowania, zniewoleniu. Ponadto wpływa na zwiększenie elitarności sztuki, wpisuje się w tendencje prowadzące do coraz większego rozwarstwiania się społeczeństwa. Elity stają się coraz bardziej elitarne, bogaci stają się coraz bogatsi, a ci, których dotyka bieda, społeczne wykluczenie, trwałe bezrobocie stają się coraz bardziej wykluczeni, niewidoczni, wyrzuceni za prawdziwe i symboliczne mury.

Bunt z promocji

Dominacja rynku sztuki może spowodować, że zapomnimy o kwestii edukacji przez sztukę, o podnoszeniu świadomości, wywoływaniu publicznych dyskusji (łącznie z uczeniem sporów). Bo, gdy rządzi rynek, sztuka przestaje być publiczna (dla wszystkich), a staje się prywatna (dla wybranych).

Ponadto, nawet, jeśli rynek wzmacnia sztukę, to jednak nie możemy zapominać o tym, że to przede wszystkim sztuka podnosi prestiż i pozycję na rynku. Jest najlepszą inwestycją i dzięki niej zyskuje się najwięcej. Każdy prywatny kolekcjoner, który inwestuje w sztukę, dba w pierwszym rzędzie o własny interes. Sztuka jest tu używana instrumentalnie, jako coś, co podniesie prestiż kolekcjonera czy kolekcjonerki, a zarazem, co wzmocni jego czy jej pozycję. Chodzi więc o prowadzenie dyskretnej gry, w której sztuka staje się przede wszystkim kartą przetargową i podporą kapitału (oraz jego gwardią przyboczną).

Sztuka może być też rodzajem alibi. Może na przykład zaświadczać o otwartości światopoglądowej

właścicieli, którzy dzięki temu zyskują sobie przychylność i polityczne poparcie. Inwestując w taką sztukę, mecenas może stanąć po tzw. "właściwej stronie". Zyskuje poparcie tych, dla których ważne są np. prawa człowieka i wolność sztuki. Jednak tak jak system potrafi znakomicie przerobić bunt i go unieszkodliwić, tak przerabia (przyswaja i zmienia znaczenia) takie kwestie, jak etyka i wolność. Bo jest to system nastawiony na pomnażanie zysków, ze swej natury - kanibalistyczny.

Ten symboliczny kanibalizm systemu neoliberalnego ujawnia się w sytuacjach, kiedy żywi się on treściami z pozoru krytycznymi wobec niego. Mody artystyczne, trendy powodują na przykład, że dobrze zaczyna się sprzedawać to, co zaangażowane, polityczne, lewicowe. Taki przypadek można obserwować ostatnio w Polsce. Modna stała się sztuka, która podejmuje problem przepracowania historii oraz zawiera treści lewicowe, bo na taką sztukę istnieje zapotrzebowanie, można ją dobrze wypromować i sprzedać.

Najbardziej jaskrawym przykładem wydaje się być sztuka Wilhelma Sasnala osadzana ostatnio w ramach tzw. "artystycznej lewicy" (określenie z kręgu "Krytyki Politycznej"). Nie chodzi mi o negowanie sztuki Sasnala, ale o wskazanie, jak funkcjonuje on w kontekście systemu neoliberalnego. Artysta, którego prace osiągają zawrotne ceny, wokół którego prowadzony jest elitarny dyskurs teoretyczny, nie może być zarazem artystą najbardziej krytycznym i wywrotowym, na którego próbuje się go wykreować. Bo w żaden sposób jego działania nie problematyzują funkcjonowania neoliberalnych reguł, ale odwrotnie - całkowicie w te reguły się wpisują i je potwierdzają. O takim funkcjonowaniu pisała już dość dawno Carol Duncan: "Wielcy artyści, jak gwiazdy baseballu, pojawiają się w kontekście systemu, który ich kreuje. Wybrani spośród setek konkurentów ci, których się zauważa, to ci, których talenty i możliwości najlepiej harmonizują z warunkami gry" [14].

Dlatego tak ważne jest dzisiaj określenie reguł publicznego funkcjonowania sztuki. Co to w ogóle znaczy obieg publiczny? Czy jest szansa na zachowanie tego statusu? Czy też system funkcjonowania sztuki zdominuje rynek, dyktując własne reguły? Jak powinien funkcjonować styk sfery prywatnej i publicznej, rynku i publicznych instytucji takich jak galerie czy muzea? Kto ma faktyczny wpływ na działalność artystyczną? Czy jest to gra otwarta czy zamaskowana?

W obliczu zjawisk, stawiających pod znakiem zapytania wolność twórczą w Polsce odpowiedź na te pytania staje się coraz bardziej pilna.

[1] Już od dość dawna, mówi się o takim rodzaju niejawną władzy w kategoriach zaczerpniętych od Michela Foucaulta. Mają one jednak pewną słabość. Są na tyle ogólne, że w gruncie rzeczy mogą być stosowane do opisu każdego rodzaju władzy, która jest niejawną i nie używa bezpośredniego przymusu, ale możliwe, że przez to odsuwają nas od specyfiki poszczególnych sytuacji.

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

[3] O takich mechanizmach mówili mi sami artyści. Co ciekawe, byli to twórcy, których można zaliczyć do czołówki sztuki polskiej. Mówili o tym, że pewne instytucje nigdy nie prezentują ich sztuki, że dzieje się tak ze względu na kontrowersje, jakie wywołały ich wcześniejsze prace. Myślę, że ważne byłoby upublicznienie takich informacji, chociażby w formie wywiadów. Warto byłoby bowiem dowiedzieć się, które instytucje i dlaczego stosują tę niejawną cenzurę.

[4] "Każda sztuka, po prostu dlatego, że jest sztuką, jest niebezpieczna dla społeczeństwa. Każda sztuka swym żądaniem wolności, swym żądaniem życia, swym żądaniem miłości i marzenia jest wywrotowa", Piotrowski, s. 60.

[5] Za: Piotrowski, s. 273.

[6] Maciej Rybiński, "Najpierw awantura, potem niepamięć", [w:] "Rzeczypospolita", 296 (6069), 19 grudnia 2001.

[7] Stanisław Krajski, "Kultura żmij, czyli blizna po matce", [w:] "Nasz Dziennik", czwartek, 28 grudnia 2000.

[8] O wartości demokracji agonistycznej w kontekście zamachów na wolność artystyczną pisał Piotr Piotrowski. Zob. Piotr Piotrowski, "Pazurami i dziobem w obronie demokracji", [w:] "Artmix", nr 15 (5) 20.03.2007, http://www.obieg.pl/artmix/artmix15_01.php

[9] Ta instytucja niechlubnie zastąpiła m.in. podczas wystawy monograficznej Andreeasa Serrana w 1994, gdy jedna z jego najbardziej znanych prac pt. "Piss Christ" została przeniesiona do piwnicy

[10] Wycofanie się galerii z wystawy Rafała Jakubowicza "Arbeitsdisziplin", 2002 ze względu na ukazanie w niekorzystnym świetle fabryki Volkswagena.

[11] Sprawa pracy Davida Černego "Shark" przedstawiającej figurę Sadamma Husseina zanurzonego w akwarium, która została wycofana z wystawy "Shadows of Humour. Przykra sprawa. Czeska wystawa" przez dyrektorkę galerii pod wpływem działań lokalnego urzędnika, 2006.

[12] Por. P. Piotrowski, W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie, Obserwator, Poznań 1996.

[13] Mam tu na myśli chociażby lokalne Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, które zostały powołane w 2004 r. w ramach narodowego programu "Znaki Czasu".

[14] Carol Duncan, "Who rules the Art World", [w:] The Aesthetics of Power, Essays in Critical Art History, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 180, [za:] Maria Hussakowska-Szysko, "Stosunek feminizmu do sztuki przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych", [w:] Sztuka kobiet, red. J. Ciesielska i A. Smalcerz, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2000, s. 58, 59. [wróć](#)

Autor: ElenaLisvato

Komentarz:

Hello Guru, what entice you to post an article. This article was extremely interesting, especially since I was searching for thoughts on this subject last Thursday.