

DOI: 10.11649/a.1299

Article No.: 1299



Adeptus
nr 9/2017 r. pismo humanistów

Paweł Knut – absolwent prawa, historii sztuki i psychologii na Uniwersytecie Warszawskim; doktorant na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego; adwokat. Przedmiotem jego badań naukowych jest zjawisko mowy nienawiści oraz przeciwdziałanie dyskryminacji.
e-mail: ppknut@gmail.com

Paweł Knut

Homofobia w polskiej kulturze wizualnej jako „nieodkryta” reakcja na przemiany norm seksualnych w Polsce po 1989 roku

Zainicjowanemu w Polsce po 1989 roku procesowi transformacji ustrojowej od początku zaczęły towarzyszyć przekształcenia w różnych obszarach życia społecznego. Obejmowały one również przemiany norm odnoszących się do seksualności człowieka. Część tych przemian związana była z pojawieniem się w Polsce ruchu emancypacji osób, których seksualność wyrażała się w sposób nieheteronormatywny (tj. gejów, lesbijek, osób biseksualnych oraz osób transpłciowych, a więc osób LGBT). Przesunięcia w tym polu, zmieniające – a przynajmniej poddające w wątpliwość – to, co do tej pory było traktowane jako normatywne w odniesieniu do seksualności człowieka, bardzo szybko znalazły swoje odzwierciedlenie w obszarze polskiej sztuki czy szerzej, polskiej kultury wizualnej¹. Skutkowały również zakwestionowaniem

¹ Świadomie zrezygnowałem z przeprowadzenia analizy zakresów pojęć „sztuka” i „kultura wizualna”, bowiem omówienie tej kwestii znacząco wykraczałoby poza granice niniejszego artykułu, a jednocześnie nie miałoby dla niego decydującego znaczenia; w dalszej części tego tekstu będę posługiwać się tymi pojęciami w sposób zamienny, sygnalizuję jednak, że dyskusja na temat relacji między tymi pojęciami prowadzona jest od dłuższego czasu na styku historii sztuki, estetyki oraz „studiów wizualnych”, patrz m.in.: Mitchell (2002); decyzja o skorzystaniu nie tylko z pojęcia „sztuki”, ale również pojęcia „kultury wizualnej” była jednak świadoma i podyktowana chęcią odwołania się do kategorii na tyle szerokiej, aby pozwalała na uwzględnienie również tych artefaktów, które mimo „inkluzywności” instytucjonalnych teorii sztuki nie są zaliczane – na poziomie intuicyjnym – do obszaru sztuki; uważam jednak, że również na gruncie instytucjonalnych teorii sztuki przytoczone w niniejszym artykule artefakty zdałyby „test na artystyczność”; uznając bowiem – za J. Dąbrowskim i A. Demenko (Dąbrowski & Demenko, 2014, s. 71) – że „o tym czy mamy do czynienia ze sztuką, będą więc decydowały dwa elementy: po pierwsze – zamiar twórcy, po drugie – akceptacja świata sztuki dokonywana z uwzględnieniem określonych reguł kompetencyjnych”, należy wskazać, że wszystkie uwzględnione w tym tekście artefakty spełniają te wymogi lub przynajmniej zawierają w sobie „potencjalność” pozwalającą je spełnić; potwierdza to poniekąd również dobór artefaktów pokazywanych na omówionej poniżej wystawie w warszawskim MSN „Nowa Sztuka Narodowa”, które – formalnie – są tożsame z artefaktami wskazanymi w tym tekście.

The study was conducted at author's own expense.

No competing interests have been declared.

Publisher: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences & The Slavic Foundation.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License (creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/), which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. © The Author(s) 2017.

monopolistycznej pozycji, jaką zajmowała dotychczas figura heteroseksualnego mężczyzny i heteroseksualnej kobiety, pozostających w trwałej i monogamicznej relacji potwierdzonej zawarciem małżeństwa.

Nie przesądzając w tym miejscu w sposób jednoznaczny tego, czy zainteresowanie twórców i twórczyń takimi kategoriami jak ciało, seks, seksualność, Inny czy emancypacja stanowiło odpowiedź na wystąpienie tego procesu, czy – wręcz przeciwnie – wytwarzało lub przynajmniej katalizowało jego dynamikę, należy wskazać, że zainteresowanie tymi kategoriami doprowadziło do wystąpienia dwojakiego rodzaju reakcji w polu kultury wizualnej.

Pierwsza z nich polegała na identyfikowaniu, a następnie ujawnianiu wykluczeń i przemilczeń nieheteronormatywnych form seksualności człowieka (i stojących za nimi mechanizmów). Najpełniej wyraziła się w praktykach artystycznych, które współcześnie stanowią element składowy zjawiska określanego wspólnym mianem sztuki krytycznej, kojarzonej w wymiarze politycznym z myśleniem lewicowo-liberalnym². Nie wdając się w jego szczegółową analizę historyczną, należy jednak wskazać, że prace tworzone w tym nurcie początkowo budziły niezrozumienie i niechęć ze strony przeważającej części osób i instytucji decydujących o kształcie życia kulturalnego w Polsce. Stopniowo zajmowana przez sztukę krytyczną pozycja ulegała jednak zmianie, torując sobie drogę do „pierwszoligowego” obiegu instytucjonalnego. Dziś zajmuje ona eksponowane – jeśli nie dominujące – miejsce w polskiej sztuce doby potransformacyjnej. Wokół twórczości części przedstawicieli i przedstawicielek sztuki krytycznej dokonał się również proces produkcji tekstów krytycznych, które ugruntowały ich centralne położenie w kanonie polskiej sztuki współczesnej.

Zasygnalizowanym powyżej przemianom norm seksualnych w Polsce po 1989 roku towarzyszyło jednak również wystąpienie w polu kultury wizualnej reakcji przeciwnej. Opisowo – na najogólniejszym poziomie – można próbować określić tę reakcję mianem praktyk artystycznych wyrażających obawę i sprzeciw wobec zachodzących przemian, kojarzonych w wymiarze politycznym z myśleniem prawicowo-konserwatywnym. Innymi słowy, doszło do pojawienia się twórczości, która wyrażała m.in. silną niechęć wobec nieheteronormatywności, w tym wobec osób LGBT. W przeciwieństwie do polskiej sztuki krytycznej, praktyki te znajdowały się i nadal znajdują

² Jednym z przykładów sztuki krytycznej odnoszącej się do tematyki nieheteroseksualności, która odbiła się głośnym echem w krajowej debacie publicznej na temat osób LGBT, była wystawa K. Breguły „*Niech nas zobaczą*”, przedstawiająca nieheteroseksualne pary na wielkoformatowych zdjęciach wywieszonych w przestrzeni publicznej polskich miast; w bardzo interesujący i jednocześnie barwny sposób o historii polskiej sztuki krytycznej pisze K. Sienkiewicz (2014); ciekawą dyskusję m.in. na temat politycznych konotacji sztuki krytycznej odbył Wojciech Makowski na łamach „Gazety Malarzy i Poetów” (nr 2-3 z 2001 r.) z prof. Grzegorzem Dziamskim, dr Izabelą Kowalczyk, prof. Romanem Kubickim, Maciejem Mazurkiem oraz Januszem Marciniakiem (Makowski et al., 2001).

się w zdecydowanej większości przypadków poza głównym obiegiem instytucjonalnym³ i nie zostały dotychczas „odkryte” dla dyskursu polskiej historii sztuki.

Twórczość lokująca się w ostatnim obszarze, a zatem twórczość „nieodkryta”, stanowić będzie przedmiot szczegółowych analiz w dalszej części artykułu. Ich celem będzie próba udzielenia wstępnych odpowiedzi na trzy pytania:

1. czy możliwe jest wskazanie cech charakterystycznych dla tego rodzaju twórczości;
2. jakie formy przyjmuje tego rodzaju twórczość oraz jakie treści wyraża;
3. dlaczego twórczość ta pozostaje w zasadzie całkowicie nieobecna w głównym nurcie działań krajowych instytucji kulturalnych oraz w dyskursie sztuki.

Cechy charakterystyczne

Jak dotąd w Polsce nie przeprowadzono badań odnoszących się wprost do zjawiska twórczości wyrażającej niechęć wobec osób nieheteroseksualnych. Również sygnalizowane powyżej nieliczne aktywności krajowych instytucji kulturalnych (tj. wystawa „Nowa sztuka narodowa” w warszawskim MSN, wystawa „THYMÓS. Sztuka gniewu 1900 – 2011” w toruńskim CSW Znaki Czasu czy wystawa „Strategie buntu” w galerii „Arsenał” w Poznaniu), które charakteryzowało zainteresowanie obszarami pokrewnymi temu rodzajowi twórczości, nie doprowadziły – co niekiedy stanowiło efekt świadomego wykluczenia – do uwzględnienia tej twórczości w ramach przedmiotowych wystaw czy wydarzeń im towarzyszących⁴.

Dokonując jednak wstępnej identyfikacji tego rodzaju twórczości i jej zakotwiczenia w zjawiskach artystycznych o ogólniejszym charakterze, należy wskazać, że twórczość ta stanowi w zasadzie jeden z przejawów i zawiera się w zjawisku dostrzeżonym przez te instytucje, a które – przy okazji wskazanej powyżej wystawy w warszawskim MSN – zaczęto określać wspólnym mianem „Nowej Sztuki Narodowej”.

³ Jak dotąd jedynie okazjonalnie praktyki te uwzględniane były w działalności instytucji kulturalnych nadających główny ton życiu artystycznemu w Polsce; patrz. np. wystawa „Nowa Sztuka Narodowa” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 02.06.2012-19.08.2012, kuratorzy: Sebastian Cichoński, Łukasz Ronduda, wystawa „THYMÓS. Sztuka gniewu 1900–2011” w CSW Znaki Czasu w Toruniu, 28.10.2011-15.01.2012, kurator: Kazimierz Piotrowski czy wystawa „Strategie buntu” w galerii „Arsenał” w Poznaniu, 28.08.2015-11.10.2015, kurator: Piotr Bernatowicz; choć wystawy te prezentowały głównie artefakty odnoszące się do takich kategorii jak naród, patriotyzm czy religia, pośrednio odnosiły się również do seksualności.

⁴ Sebastian Cichoński, jeden z kuratorów wystawy „Nowa Sztuka Narodowa”, odpowiadając na pytanie dlaczego na wystawie zabrakło grupy The Krasnals, wskazał wprost, że „ich metody działania są dla nas często nie do zaakceptowania. Z tego samego powodu nie pokazujemy na przykład rekonstrukcji wystawy antyaborcyjnej czy naklejek «zakaz pedałowania». Obcieliśmy ekstremizmy”, (Kapela, 2012); w innej rozmowie na temat tej wystawy S. Cichoński wskazał natomiast, że „selekcjonując obiekty na wystawę, nie zgodziliśmy się jednak na przemykanie treści, które miałyby godzić w jakąś mniejszość”, (Gruszczyński, 2015).

Różnorodność kategorii artefaktów, które zaliczono do tego nurtu na potrzeby wystawy w MSN w Warszawie, powoduje, że w praktyce trudno jest ustalić jednolity katalog kryteriów, które mogłyby posłużyć do jej bardziej precyzyjnego scharakteryzowania. W trakcie dyskusji wokół wystawy pojawiły się jednak próby podania cech wspólnych dla tego rodzaju twórczości. Zaliczono do nich: 1) przewagę emocjonalności nad wartościami intelektualnymi, 2) wielką skalę, 3) samoorganizację i 4) wspólnotowość (Krasny, 2012). Sebastian Cichocki, jeden z kuratorów tej wystawy, dodał również, że jest ona propagandowa i mało autonomiczna (Święcicka, 2012). Należy jednak również podkreślić, że na kanwie tej wystawy wśród historyków i krytyków sztuki wystąpił zasadniczy spór o to, czy wytypowane przez kuratorów artefakty miały jakieś cechy wspólne. Wątpliwości budziło również to, czy stanowiły one w ogóle przejaw ekspresji artystycznej (zarzuty te związane były m.in. z decyzją o pokazaniu na wystawie okładek takich gazet jak „Super Ekspres” czy „Fakt”), a także czy nadanie im statusu sztuki decyzją instytucji mogło w tym przypadku wyrzucić taki skutek⁵. Odrębną kwestią, do której odniosę się jeszcze szczegółowo poniżej, był również zarzut o „etnograficzny” charakter samego aktu selekcji i umieszczenia w przestrzeni warszawskiego MSN artefaktów wytypowanych przez kuratorów.

Nawiązując do poruszonych wcześniej zagadnień definicyjnych, należy wskazać, że pomimo trudności z ustaleniem precyzyjnych granic Nowej Sztuki Narodowej, twórczość odnosząca się w sposób nieprzychylny do nieheteronormatywności posiada te same cechy co Nowa Sztuka Narodowa i należy ją lokować w ramach tego rodzaju praktyk. Dodatkowe komplikacje powoduje jednak próba dookreślenia tej „podkategorii” Nowej Sztuki Narodowej. Należałoby jednak zaliczyć do niej te przejawy ekspresji, które traktują nieheteronormatywność w sposób opresyjny (pejoratywny, nieakceptujący lub patologizujący). W szeroko rozumianej humanistyce (a w szczególności na gruncie nauk społecznych) tego rodzaju postawę określa się mianem „homofobii”. Definiuje się ją jako irracjonalny lęk lub niechęć (wynikające z uprzedzeń) do osób o nieheteronormatywnej orientacji seksualnej (Makuchowska, 2012; Jabłońska & Knut, 2012). Wyrażanie homofobii przyjmuje najczęściej postać agresji psychicznej, agresji fizycznej lub dyskryminacji. Zjawisko to traktowane jest jako jakościowo tożsame z rasizmem, antysemityzmem czy ksenofobią⁶. Tym samym posiadanie przez dany przejaw ekspresji

⁵ W tym kontekście interesująca okazała się dyskusja, jaka wywiązała się pomiędzy kuratorami wystawy S. Cichockim i Ł. Rondudą a historyczką sztuki prof. M. Poprzęcką oraz krytykiem sztuki S. Szablowskim w trakcie audycji Marcina Pesty „*Obiekty wizualne drugiego obiegu*” w radiowej Dwójce, (Pesta, 2012); w trakcie tej rozmowy S. Szablowski podkreślił m.in., że dokonane dla potrzeb tej wystawy wprowadzenie pewnych zjawisk z obszaru kultury wizualnej (których twórcy nie zawsze działali z intencją artystyczną) do muzeum, nie doprowadziło do ich magicznego przekształcenia w sztukę i mimo próby ich artystycznej legitymizacji nadal pozbawione są tego statusu.

⁶ Patrz „Rezolucja Parlamentu Europejskiego z dnia 18 stycznia 2006 r. w sprawie homofobii w Europie” (b.d.).

charakteru homofobicznego powinno stanowić kryterium pozwalające na zaliczenie danego artefaktu do przedmiotowego obszaru. W tym miejscu konieczne jest jednak dostrzeżenie, że niekiedy prawidłowe zaliczenie albo wykluczenie danego artefaktu z obszaru „homofobicznej sztuki” jest utrudnione. Dzieje się tak dlatego, że do homofobicznych motywów (np. do znaku „zakaz pedałowania” czy słowa „pedał”) w swojej twórczości nie odwołują się wyłącznie twórcy, którzy chcą w ten sposób prowadzić do wyrażenia dezaprobaty wobec osoby LGBT. Motywy te wykorzystywane są bowiem również przez twórców, których celem jest krytyka postaw homofobicznych⁷.

Wykorzystanie przez nich odwołań do treści o charakterze homofobicznym ma zaś charakter subwersywny. Zmierza do pokazania problemu homofobii, jego skrytykowania, a także „zneutralizowania” homofobicznego potencjału zakodowanego w danych słowach⁸ czy znakach. Jak dotąd nie doszło do wypracowania jednolitego katalogu kryteriów, których uwzględnienie gwarantowałoby (zawsze) skuteczną identyfikację i oddzielenie opresyjnego użycia homofobicznego słowa czy znaku od użycia subwersywnego. Analizę tego zagadnienia przeprowadziła Amy Adler (Adler, 1996). Wskazała ona następujące kryteria, których użycie należałoby rozważać przy rozstrzyganiu tego rodzaju dylematu: 1) artystyczny status nadawcy komunikatu, 2) kontekst, 3) efekt, jaki komunikat wywołuje u odbiorcy, 4) intencja nadawcy komunikatu. I choć A. Adler słusznie wskazała na słabości stosowania każdego z tych kryteriów indywidualnie (tj. z pominięciem pozostałych), jej krytyka modelu uwzględniającego wszystkie wskazane powyżej kryteria nie wydaje się przekonująca⁹ i przemawia jednocześnie za – przynajmniej pomocniczym – korzystaniem z niego.

Wreszcie, pewne trudności wiążą się także z periodyzacją omawianego zjawiska. Należy bowiem zauważyć, że w polskiej historii sztuki pojawiają się słuszne skądinąd głosy wskazujące, że „Nowa” Sztuka Narodowa w rzeczywistości nie jest nowym zjawiskiem, lecz stanowi kontynuację dużo wcześniejszych praktyk artystycznych (np. fenomenu religijno-narodowej sztuki przykościelnej z okresu pierwszej Solidarności czy działań artystycznych związanych z kultem księdza Jerzego Popiełuszki) (Poprzęcka, 2012). Nie budzi jednak wątpliwości, że praktyki, które stanowią przedmiot niniejszego artykułu, są zjawiskiem dużo młodszym, ukształtowanym po 1989 roku. Choć wymaga to bardziej szczegółowych badań, z pewną ostrożnością można jednak wskazać,

⁷ Patrz np. wykorzystywanie słowa „pedał” w książce *Lubiewo* Michała Witkowskiego czy w pracach Karola Radziszewskiego pokazanych na jego wystawie „Pedały” (Karol Radziszewski, „Pedały”, mieszkanie prywatne, Warszawa, 21.06.2005 - 05.07.2005).

⁸ Przykładem takiego skutecznego „odzyskania” słowa jest historia przemian znaczeń przypisywanych angielskiemu słowu „queer”.

⁹ Zdaniem A. Adler niektóre kryteria, które miałyby być zawarte w tym modelu, w rzeczywistości pozostają ze sobą w sprzeczności (np. nierozstrzygalny konflikt pomiędzy intencją nadawcy komunikatu, a efektem, jaki komunikat wywołuje u odbiorcy), co wyklucza możliwość ich uwzględnienia w jednym modelu.

że pojawienie się tych praktyk było spowodowane – i jednocześnie uzasadnione – stopniowym zwiększaniem się widoczności i wagi tematyki dotyczącej osób LGBT w debacie publicznej. Rozważania te skłaniają zatem do przyjęcia, że o ile sama „nowa sztuka narodowa” nie jest zjawiskiem całkowicie nowym, o tyle w związku z pojawieniem się nowych zjawisk społecznych zaczęła się nimi stopniowo interesować i je komentować. Efektem tego zainteresowania jest pojawienie się praktyk artystycznych będących przedmiotem niniejszego opracowania.

W dalszej części niniejszego artykułu omawiane będą przykłady praktyk artystycznych/wizualnych powstałe w Polsce po 1989 roku w nurcie określanym mianem Nowej Sztuki Narodowej, które odnoszą się w sposób opresyjny do nieheteronormatywności.

Wykorzystywane formy i wyrażane treści

W polskiej literaturze naukowej wciąż brakuje kompleksowych badań, z których można by czerpać podstawową wiedzę na temat form i treści, w jakich wyraża się twórczość o homofobicznym charakterze¹⁰. Poniższy przegląd typów form i wykorzystywanych treści z pewnością nie jest wyczerpujący i kompletny. Typologia ta pozwala jednak roboczo zarysować granice interesującego nas obszaru. Umieszczono w niej najpopularniejsze typy wykorzystywanych form i treści, zidentyfikowanych w trakcie badania polskiej ikonosfery w czerwcu 2016 roku na potrzeby przygotowania przedmiotowego artykułu¹¹. Zostały one również uzupełnione o konkretne przykłady.

Homofobiczna „odzież patriotyczna”

Kategoria ta obejmuje odzież posiadającą nadruki z grafikami lub hasłami, zawierającymi treści odnoszące się do osób LGBT w kontekście szeroko rozumianej tematyki patriotycznej. Do najbardziej rozpowszechnionych należy odzież z grafiką „zakaz pedałowania”, opatrzona niekiedy hasłem o tej samej treści¹².

¹⁰ Dostępne są jednak publikacje, w których wskazuje się na przykłady tego rodzaju twórczości przy okazji omawiania innych zagadnień, patrz np. Wilczyk (2012).

¹¹ Przy analizie odwoływałem się m.in. do następujących źródeł: internet (a w szczególności strony internetowe: serwisów informacyjnych; organizacji oraz inicjatyw o konserwatywnym/prawicowym/narodowym charakterze; sklepów z tzw. „odzieżą patriotyczną”; popularnych serwisów aukcyjnych; polskiego Urzędu Patentowego oraz zagranicznych urzędów patentowych; Kościołów, związków wyznaniowych, organizacji i inicjatyw o charakterze religijnym; forów dla kibiców; wydawnictw skupiających swoją działalność wokół publikacji o charakterze patriotycznym; twórców z obszaru street artu; organizacji skupiających się na zbieraniu informacji na temat incydentów i przestępstw z nienawiści); raporty organizacji pozarządowych działających na rzecz poszanowania praw człowieka; publikacje dla funkcjonariuszy Policji na temat symboliki nienawiści.

¹² Patrz np. <http://www.kibice.net/forum/viewtopic.php?f=5&t=21726> [dostęp: 30.06.2016].



Ilustracja 1: koszulka, źródło: <http://www.kibice.net/forum/viewtopic.php?f=5&t=21726> [dostęp: 30.06.2016];

Oprócz tego występuje również odzież zawierająca:

- grafikę przedstawiającą rodzinę składającą się z mężczyzny, kobiety oraz dzieci, które trzymają w ręku parasol w kolorze polskiej flagi (chroniący ich przed tęczowym deszczem), grafika ta opatrzona jest niekiedy hasłem „rodzina siłą narodu”¹³;
- grafikę przedstawiającą hulajnogę, opatrzoną hasłem „od urodzenia prawoskrętny, polska bez pedałów”;
- hasło „chłopak i dziewczyna Normalna Rodzina”¹⁴;
- hasło „eat. train. love. sleep. repeat” z grafikami symbolizującymi te czynności; grafika reprezentująca czynność „love” przedstawia mężczyznę i kobietę w pozycji nawiązującej do grafiki „zakaz pedałowania”¹⁵;
- grafikę przedstawiającą płonącą instalację autorstwa Julity Wójcik – tęczę na Placu Zbawiciela w Warszawie¹⁶;

¹³ Patrz np. <https://grafikapatriotyczna.pl/pl/p/Koszulka-Rodzina-sila-narodu-damska/531> [dostęp: 30.06.2016].

¹⁴ Patrz np. <http://www.sfk.sklep.pl/patriotyczne/21-chlopak-i-dziewczyna-normalna-rodzina.html> [dostęp: 30.06.2016].

¹⁵ Patrz np. <http://www.odziez-uliczna.pl/index.php?p511,t-shirt-eat-train-repeat-bialy> [dostęp: 30.06.2016].

¹⁶ Patrz np. <https://patriotycznekoszulki.cupsell.pl/produkt/221736-T-cza-black.html> [dostęp: 30.06.2016];

- grafikę przedstawiającą brzytwę i szczyryk oraz hasło „jestem homofobem”¹⁷.

Tego rodzaju odzież przeznaczona jest zarówno dla mężczyzn, jak i dla kobiet (zawiera w zasadzie te same treści), a także występuje w rozmiarach dziecięcych. W odniesieniu do dzieci, ubrania obejmują treści o nieco innym charakterze, np. koszulki z napisem „50% mama! 50% tata! 100% Polska” czy „Dziękuję ci mamo Dziękuję ci tato, że jestem Polakiem”¹⁸.

Naklejki, wlepki, smycze

Kategoria ta obejmuje naklejki, wlepki i smycze, które posiadają nadruki z grafikami lub hasłami zawierającymi treści odnoszące się do osób LGBT. Ponownie, do najbardziej rozpowszechnionych należą naklejki i wlepki z grafiką „zakaz pedałowania” opatrzone niekiedy hasłem o tej samej treści¹⁹. Oprócz tego występują również naklejki i wlepki zawierające:

- grafikę przedstawiającą rodzinę składającą się z mężczyzny, kobiety oraz dzieci, które trzymają w ręku parasol w kolorze polskiej flagi (chroniący ich przed tęczowym deszczem), grafika ta opatrzona jest niekiedy hasłem „rodzina siłą narodu”²⁰;
- grafikę przedstawiającą rodzinę składającą się z mężczyzny, kobiety oraz dzieci, które trzymają się za rękę; grafika ta opatrzona jest hasłem „mogę być banalny, ale tata taty, mama mamą rozróżniamy!”²¹;

a także smycze zawierające:

- grafikę przedstawiającą znak „zakaz pedałowania” oraz hasło „mówi mi mama, mówi mi tata, szukaj dziewczyny, a nie chłopaka” czy „postępowcy zidiociali niech mnie nazwą homofobem, bo ja homoseksualizm wciąż uważam za chorobę”²².

¹⁷ Patrz np. <http://archiwum.allegro.pl/oferta/bluza-druga-strefa-jestem-homofobem-czarna-roz-xxl-i5040454452.html> [dostęp: 30.06.2016].

¹⁸ Patrz np. <https://grafikapatriotyczna.pl/pl/p/Body-dzieciece-patriotyczne-100-Polska/630> [dostęp: 30.06.2016].

¹⁹ Patrz np. <http://www.szaliki.fora.pl/gielda,37/s-vlepki-okragle-8cm-antypo-gwtvn-ue-zakaz-pedalowania-gnls,13107.html> [dostęp: 30.06.2016].

²⁰ Patrz np. <https://grafikapatriotyczna.pl/pl/p/Naklejka-patriotyczna-Rodzina-Sila-Narodu/710> [dostęp: 30.06.2016].

²¹ Patrz np. <http://tomypolacy1939.blogspot.com/2015/06/moge-byc-banalny-ale-mama-mama-tata.html?view=snapshot> [dostęp: 30.06.2016].

²² Patrz np. <https://www.google.pl/search?q=smycz+zakaz+peda%C5%82owania&num=20&espv=2&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwieovDRusfNAhUBGZoKHQbzBjOQsAQIHA&biw=1440&bih=801#imgrc=-0pKSEkgMPPJOM%3A> [dostęp: 30.06.2016].



Ilustracja 2: Grafika Patriotyczna, naklejka, źródło: <http://tomypolacy1939.blogspot.com/2015/06/moge-byc-banalny-ale-mama-mama-tata.html?view=snapshot> [dostęp: 30.06.2016];

Graffiti i plakaty

Kategoria ta obejmuje różnorodną grupę prac (wykonanych w różnych technikach), które posiadają grafiki lub hasła zawierające treści odnoszące się do osób LGBT. Ponownie, do najbardziej rozpowszechnionych należą graffiti przedstawiające znak „zakaz pedałowania” opatrzone niekiedy hasłem o tej samej treści²³. Oprócz tego występują również graffiti przedstawiające szablon ze znakiem „zakaz pedałowania” oraz hasłem „zbozczeniom mówimy nie”²⁴.

Szczególny rodzajem graffiti są prace wykonywane przez fanów polskich drużyn piłkarskich. Wśród nich można wskazać na²⁵:

²³ Patrz np. <https://nrstreetart.wordpress.com/category/graffiti-kategorie/> [dostęp: 30.06.2016], przedmiotowe graffiti zostało wykonane przez inicjatywę nrstreetart w Wodzisławiu Śląskim na osiedlu XXX-lecia; informacja na temat tej pracy została opublikowana w październiku 2009 r.

²⁴ Patrz np. <https://nrstreetart.wordpress.com/category/szablony/> [dostęp 30.06.2016]; przedmiotowy szablon wykonany przez inicjatywę nrstreetart; informacja na temat tej pracy została opublikowana w styczniu 2010 r.

²⁵ Część z dostępnych w internecie zdjęć tego rodzaju graffiti została wykonana przez Wojciecha Wilczyka w związku z realizowanym przez niego w latach 2009-14 projektem artystycznym, w ramach którego sfotografował na terenie kilku polskich miast graffiti tworzone przez kibiców piłki nożnej; premierowa wystawa cyklu tych zdjęć odbyła się w galerii Atlas Sztuki

- graffiti przedstawiające małego aniołka z łukiem i strzałą oraz dwóch obejmujących się mężczyzn w koszulkach w barwach krakowskiej drużyny Cracovia ze strzałami wbitymi w pośladki; graffiti towarzyszy hasło „Pewnego razu amor popierdolił strzały... Cracovia pedały”²⁶;
- graffiti przedstawiające napis „pedały ŁKS 1908” w barwach łódzkiego klubu piłkarskiego ŁKS, wykonane na murze przy ul. Berka Joselewicza; W. Wilczyk wykonał zdjęcie graffiti w listopadzie 2013 r. (Wilczyk, 2012).
- graffiti przedstawiające litery KSP (stanowiące skrót nazwy klubu piłkarskiego Polonia Warszawa) w barwach tej drużyny; litery mają kształty nawiązujące do męskich członków; obok liter umieszczono rysunek świni w koszulce klubu Polonia Warszawa, trzymającej w ręce tęcza flagę z centralnie umieszczonym znakiem nawiązującym do znaku Żelaznego Frontu z czasów Republiki Weimarskiej²⁷; graffiti towarzyszy hasło „cracovia rucha nas w dupę, a od sandecji bierzemy do mordy, to my bandyci z k6”; praca została wykonana przez grupę Warsaw FanaticS w 2014 r.²⁸;
- graffiti przedstawiające dwóch mężczyzn w pozycji podobnej do pozycji ze znaku „zakaz pedałowania”; jeden z mężczyzn jest pochylony i ma na kołnierzyku napisane hasło „milicja”; obok graffiti znajduje się hasło „Dlaczego zomo wciąż chroni homo?” oraz hasło „Gdyż lubi pan władza, gdy mu się wsadza! 21.05.2011 idźmy wszyscy sprzeciwić się zbroczencom”²⁹... kibole wisły na pewno tam będą!” (Wilczyk, 2012).



Ilustracja 3: Warsaw FanaticS, graffiti, 2014, źródło: <http://www.wfs.fotolog.pl/2014,archiwum.html> [dostęp 30.06.2016];

w Łodzi w dniach 5.12.2014-16.01.2015; wystawie towarzyszyła również publikacja książki fotograficznej W. Wilczyk, Święta Wojna (Wilczyk, 2012).

²⁶ <http://www.wykop.pl/link/627607/niektorzy-kibice-umieja-docenic-walentynki/> [dostęp 30.06.2016];

²⁷ Żelazny Front stanowił działającą w Niemczech w latach 30. XX w. koalicję partii politycznych i organizacji starających się przeciwdziałać zmianom ustroju Republiki Weimarskiej; przestał istnieć po dojściu Hitlera do władzy.

²⁸ <http://www.wfs.fotolog.pl/2014,archiwum.html> [dostęp 30.06.2016]; inne prace tej grupy były pokazywane podczas wspomnianej wystawy „Nowa Sztuka Narodowa” w warszawskim MSN.

²⁹ Data uwidoczona na graffiti oraz jego treść odwołują się najprawdopodobniej do organizowanego tego dnia w Krakowie Marszu Równości; ta edycja Marszu spotkała się z silną kontrmanifestacją ze strony Narodowego Odrodzenia Polski.

Oddzielne miejsce zajmują plakaty autorstwa Wojciecha Korkucia, kilkakrotnie wykorzystywane w trakcie akcji plakatowych jego inicjatywy o nazwie Ruch Higieny Moralnej. Wśród nich należy wskazać następujące prace:

- plakat przedstawiający penisa, w którym umieszczono rysunek ludzkiego mózgu oraz hasło „*Jesteś homo - ok! ale nie spedalaj nieletnich! [zwłaszcza za pieniądze]*”; akcja plakatowa została przeprowadzona w lipcu 2011 r.³⁰;
- plakat przedstawiający znak drogowy „droga równorzędna”, do którego dodano cztery paski w kolorach tęczy, tworząc w ten sposób znak rodzący skojarzenia z kształtem swastyki oraz hasło „*jesteś homo lub nie – ok! ale nie faszystuj bez sensu! [i nie chlap «mową nienawiści»]*”; akcja plakatowa została przeprowadzona w listopadzie 2011 r.³¹.



Ilustracja 4: Wojciech Korkuc, plakat „Jesteś homo-ok ale nie spedalaj nieletnich! [zwłaszcza za pieniądze]”, 2011, źródło: http://www.kampaniespoleczne.pl/opinie,3438,krotki_zywot_spedalania_nieletnich, fot. Ewa Tomaszewicz [dostęp 30.06.2016];

Komiksy, czasopisma

Kategoria ta obejmuje komiksy oraz czasopisma, które zawierają materiały graficzne odnoszące się do osób LGBT. Wśród nich należy wskazać na:

- komiksy autorstwa Jakuba Kijuca, których bohaterem jest „Jan Hardy” oraz oddział R.O.T.A. W książce „R.O.T.A. XX #1”, składającej się z pasków komiksowych publikowanych m.in.

³⁰ <http://tysol.salon24.pl/331498,nieloprawni-politycznie> [dostęp 30.06.2016].

³¹ http://queer.pl/data/article/192835_cf8994dfc730b5fe90efeeb2673bec19_510.jpg [dostęp 30.06.2016].

w „Warszawskiej Gazecie” oraz „Polsce Niepodległej”, poruszane są wątki odnoszące się do walki z ideologią gender, w tym związane ze spaleniem instalacji – tęczy autorstwa Julity Wójcik na pl. Zbawiciela w Warszawie³²;

- kwartalnik o profilu konserwatywnym „Fronda Lux”, którego niektóre dotychczasowe okładki odnosiły się do tematyki dotyczącej osób LGBT, przedstawiając m.in. fotomontaż z płonącą instalacją – tęczą na placu Zbawiciela w Warszawie, obok której siedzi uśmiechnięty Leopold Tyrmand w stroju plażowym z piłką i dmuchanym krokodylem (numer 68/2013), czy trzech mężczyzn w strojach baletnicy, spożywających posiłek i pijących piwo, obok których umieszczono hasło „gender srender” (numer 70/2014)³³.



Ilustracja 5: Fronda Lux, okładka, nr 68/2013, źródło: <https://xlm.pl/ksiazka/fronda-68-lux> [dostęp 30.06.2016];

³² <http://janhardy.pl/produkt/r-o-t-a-xxi-1-jan-hardy-crossover/> [dostęp 30.06.2016].

³³ <https://xlm.pl/ksiazka/fronda-68-lux> [dostęp 30.06.2016] oraz <http://www.pismofronda.pl/tag/fronda-70> [dostęp 30.06.2016]; inne okładki tego czasopisma były pokazywane podczas wspomianej wystawy „Nowa Sztuka Narodowa” w warszawskim MSN.

Utwory słowno-muzyczne³⁴

Kategoria ta obejmuje utwory słowno-muzyczne, które zawierają treści odnoszące się do osób LGBT. Zalicza się je do gatunku rap. Spośród nich należy m.in. wymienić:

- utwór „Cwele” rapera Kiszło Boruty, zawierający m.in. następujące sformułowania:

Nóż się w kieszeni otwiera to jest kurwa jakiś dramat
dwóch facetów gdzieś pod bramie pały sobie opierdala
zaś za rogiem cioty łążą z damskimi torebeczkami
śpieszno pedałam do domu by się bawić klejnotami
nie wiesz co się robi z futem to trzeba Ci go ujebać
to jest Polska nie Bruksela tutaj miejsca dla was nie ma
jak jebana szarańcza rozjebali się już wszędzie
już pod blokiem pewnie leją fundament pod tęcze
to nie uprzedzenie tylko czysta nienawiść
nie używam słowa leczyc preferuje kurwy zabić
za późno by ich wytępić spróbujemy to zatrzymać
chyba że chcecie oglądać jak się chłopcy będą dymać
państwo nam nie pomoże pojebało im się we łbach
nawet chuja z cycami mają w swoich szeregach
czasami tracę nadzieje czy w temacie lepiej będzie
wtedy włączam telewizor i pierdołą mi o gender (...)

- utwór „Zakaz pedałowania” rapera Wuem Encecha, zawierający m.in. następujące sformułowania:

Ty kurwo, pedale, nawet nie wiesz jak cię błażnię.
Latasz z dupą wciąż przy ścianie, zamiast żyć rurowo normalnie.
Widzę robisz to nachalnie, a co gorsza to legalne.
Co się dzieje w naszym państwie, jakie to jest w chuj banalne.
Weź mi powiedz, dlaczego nie używać słowa pedał?
Dla nich byłoby przyjemnie nawet, gdyby pies ich jebał.

³⁴ Z uwagi na wykorzystywanie medium muzycznego, utwory te mieszczą się na granicy kultury wizualnej; decyzja o ich uwzględnieniu w niniejszym zestawieniu podyktowana była jednak dostrzeżeniem, że występują one – głównie w przestrzeni internetu – w zasadzie w dwóch, często niezależnych od siebie postaciach: jako utwory słowno-muzyczne oraz jako utwory słowne; teksty tych piosenek „odrywają się” niekiedy od swojego pierwotnego medium i – w całości lub we fragmentach – zaczynają samodzielnie funkcjonować w postaci łańcucha cytowań w komentarzach, artykułach prasowych, zawiadomieniach o podejrzeniu popełnienia przestępstwa, etc.; na znaczenie tego rodzaju tekstów zwrócił uwagę Peter Fuss, który w ramach swojej wystawy w koszalińskiej Galerii Scena pokazał wydruki z antysemitkami komentarzami z forów dyskusyjnych Portalu Fronda oraz serwisu katolik.pl; Peter Fuss, wystawa „Jesus Christ King of Poland”, 25.01.2007-15.02.2007, Galeria Scena, Koszalin (Fuss, b.d.).

Ty spójrz mój koleżko: «masz coś na brodzie»
Mówi chłopak do chłopaka, to po tym porannym lodzie.
Był mężczyzną, jest kobietą - taka kurwa mała zmiana.
Może uda się w Top Model trochę zarobić sianka (...).

Oprawy meczów piłkarskich

Kategoria ta obejmuje oprawy meczów piłkarskich, które również niekiedy zawierają treści odnoszące się do osób LGBT. Oprawy te wykonywane są przez organizacje kibiców piłkarskich. Wśród nich należy m.in. wskazać na:

- oprawę meczu Wisły Kraków z belgijskim Standard Liège rozegranego 16 lutego 2012 r., która przedstawiała znaki utworzone na trybunach przez kibiców trzymających w rękach karty w różnych kolorach; znaki te przedstawiały „zakaz pedałowania”, a także przekreślony wizerunek Che Guevary, sierpa i młota oraz Antify³⁵.



Ilustracja 6: oprawa meczu piłkarskiego, 2012, źródło: <http://www.nop.org.pl/2012/02/21/zakaz-pedaLOWania-na-meczu-wisly/> [dostęp 30.06.2016];

Powyższy przegląd warto uzupełnić o kilka dodatkowych uwag. Przejawy praktyk analizowanych w niniejszym utworze wydaje się łączyć to, że są one stosunkowo proste (intuicyjne)

³⁵ <http://www.nop.org.pl/2012/02/21/zakaz-pedaLOWania-na-meczu-wisly/> [dostęp 30.06.2016]; Antifa jest organizacją stawiającą sobie za cel przeciwdziałanie inicjatywom o charakterze skrajnie prawicowym;

w odbiorze. Najczęściej bazują na odwołaniu się do kilku stałych, łatwo rozpoznawalnych w polskim społeczeństwie motywów (np. motywu znaku „zakaz pedałowania”, znaku tęczy czy słowa „pedał”), do których – w zależności od konkretnych potrzeb – dodawane są dodatkowe elementy. Bardzo często wytwarzane w ten sposób artefakty pozostają anonimowe, zaś ich autorzy nie ujawniają się lub działają pod pseudonimami. Warto również zauważyć, że twórczość ta powiązana jest najczęściej z dość silnymi (negatywnymi) emocjami. Niekiedy by wywołać te emocje czy je wzmocnić twórcy łączą motywy homofobiczne z innymi motywami, które są bardzo źle odbierane przez polskie społeczeństwo (np. kojarzenie tematyki LGBT z reżimami komunistycznymi lub faszystowskimi). Choć wymagałoby to dodatkowych analiz, z pewną ostrożnością można wskazać, że silnie akcentowanie w tych praktykach ich ekspresywnego charakteru może uzasadniać częste odwoływanie się przez tę kategorię twórców do komunikacji poprzez muzykę (tj. rap)³⁶.

Przyczyny nieobecności w głównym nurcie działań krajowych instytucji kulturalnych i dyskursie sztuki

Wskazane powyżej praktyki funkcjonują w zasadzie wyłącznie w obiegu pozainstytucjonalnym. Docierają wprost do odbiorców, bez pośrednictwa jakichkolwiek instytucji, w tym w szczególności tych, które współdecydują o kształcie sztuki współczesnej w Polsce. Nieobecność tego rodzaju twórczości widoczna jest także w środowisku marszandów czy krytyków sztuki. W końcowej części artykułu podjęta zostanie próba wyjaśnienia przyczyn takiego stanu rzeczy.

Stan dotychczasowego „nieodkrycia” tych praktyk można oczywiście próbować tłumaczyć nieosiągnięciem przez nie koniecznej masy krytycznej, która wywołałaby stosowną reakcję i zainteresowanie ze strony instytucjonalnego świata sztuki. Uzasadnieniem dla ich pomijania byłoby zatem traktowanie tych praktyk jako niedojrzałych, wulgarnych, niebędących nośnikami żadnych głębszych czy wartościowych idei lub – w najlepszym wypadku – uznanie ich wyłącznie za sztukę niską. Stanowisko to można by uzasadniać, poszukując analogii z dynamiką rozwoju polskiej sztuki krytycznej, która początkowo również była intensywnie kontestowana ze względu na sygnalizowane przyczyny. Argument ten wydaje się jednak nieprzekonujący.

³⁶ Badania odnoszące się do związków pomiędzy mową nienawiści a muzyką wskazują, że na popularność tych związków wpływają dwie cechy charakterystyczne dla medium muzycznego: 1) wywoływanie przekonania, że muzyka stanowi swego rodzaju „szczyry” sygnał (np. szybkie tempo budzi skojarzenie raczej z dynamizmem niż ze spokojem), a także okoliczność, że 2) muzyka jest polisemiczna (tj. że każdy może odebrać ten sam sygnał w indywidualny, nieco odmienny sposób) (Grant, 2017).

W rzeczywistości bowiem część twórców uwzględnionych w niniejszej analizie została już dostrzeżona przez instytucje, zaś ich prace – tyle że niezawierające homofobicznych motywów – pokazane na wystawach (patrz np. oprawy meczów piłkarskich grupy Warsaw FanaticS na wystawie w warszawskim MSN). W odniesieniu zaś do pozostałych praktyk uwzględnionych w tym artykule, należy wskazać, że choć rzeczywiście nie weszły one dotychczas do obiegu instytucjonalnego, mają one charakter formalnie tożsamy z praktykami sztuki współczesnej. Na to podobieństwo zwrócili uwagę również kuratorzy wystawy „Nowa Sztuka Narodowa” w warszawskim MSN, wskazując, że:

możemy odnaleźć w polu sztuki narodowej wszystkie strategie sztuki współczesnej – na przykład wystawy aborcyjne to ichnia sztuka krytyczna, strategie subwersywne, to kibice Falubazu zawieszający 40-metrowy szalik na figurze Chrystusa w Świebodzinie. Performatywne odegrania ważnych bitew powstania warszawskiego (Krasny, 2012).

Paradoksalnie zatem, omawiane w tym tekście artefakty, jeśli nie zyskały dotychczas artystycznej akceptacji, to noszą w sobie przynajmniej „potencjał” do nabycia takiego charakteru poprzez asocjacje z praktykami, które znajdują się już w kanonie sztuki współczesnej.

Wydaje się zatem, że praktyki artystyczne czy wizualne, o których mowa w tym tekście, wcale nie czekają na swoje „odkrycie”. Posiadają one bowiem wszystkie cechy, które już dawno powinny skutkować ich ujawnieniem i eksploatacją przez instytucje sztuki.

Bardziej prawdopodobną przyczyną tego stanu rzeczy jest celowe utrzymywanie tych praktyk w stanie chronicznego „nieodkrycia”. Co więcej, stan ten poniekąd wydaje się korzystny i pożądaný zarówno dla instytucji polskiego świata sztuki, jak i dla twórców tworzących prace odwołujące się do homofobii.

Utrzymywanie tych praktyk w „nieodkryciu” wynika jak się wydaje z kilku, niekiedy powiązanych ze sobą, przyczyn.

Po pierwsze, należy zauważyć, że polska sztuka współczesna głównego nurtu została w pewnym momencie „przejęta” przez praktyki artystyczne o lewicowym charakterze. Taki też jest dominujący charakter sztuki krytycznej. Ta wyraźna orientacja przekłada się z kolei na sposób ustawienia wektorów w obszarach, w których sztuka współczesna aktualnie się porusza. Stan ten nie dopuszcza bądź utrudnia pojawienie się w tym polu praktyk odmiennych, i to niekiedy pomimo ich formalnego podobieństwa do sztuki współczesnej głównego nurtu i korzystania przez nie z analogicznych strategii. Granica ta bywa niekiedy bardzo subtelna. Przykładowo, instytucjonalną akceptację zyskały prace Petera Fussa, który pokazał

w koszalińskiej galerii „Scena” prace w postaci billboardu z wizerunkami znanych Polaków i Polek, opatrzonego antysemitycznym podpisem „Żydzi won z katolickiego kraju”, a także wydruki antysemitycznych wypowiedzi użytkowników i użytkowniczek różnych forów internetowych. Fuss zrobił to jednak z intencją pokazania i skrytykowania antysemityzmu³⁷, choć wielu odbiorców tej intencji artysty nie odczytało³⁸. Akceptacji tej nie uzyskały zaś dotąd utwory muzyczne Kiszła (np. wskazany w tym artykule utwór „Cwele”), które wyrażają skrajną niechęć wobec osób nieheteroseksualnych i przez to funkcjonują wyłącznie w obiegu niezależnym, a także nie są emitowane w radiu czy telewizji.

Po drugie, obecna sytuacja na polu sztuki instytucjonalnej nie doprowadziła do wytworzenia takich sposobów mówienia o sztuce, które umożliwiłyby nieopresyjne odniesienie się do praktyk artystycznych mających homofobiczny charakter. Język, który wykorzystuje się do opisanie tych praktyk (jest to też doskonale widoczne w tym tekście), jest w zasadzie wyłącznie językiem umożliwiającym dokonywanie „odkryć etnograficznych”³⁹ i przypisywanie kwalifikacji prawnych⁴⁰. Stara się on nadać pozory chłodnego obiektywizmu przeprowadzanym analizom, jednak w rzeczywistości prowadzi jedynie do utrzymywania dominującej narracji, która egzotyzuje i patologizuje tego rodzaju twórczość.

Po trzecie, nie tylko mówienie, ale również myślenie o tej twórczości jest bardzo mocno powiązane ze sposobem jej rozumienia przez prawo. W szczególności widoczne jest nałożenie na nią dyskursu mowy nienawiści, który odgrywa rolę swego rodzaju piętna. Niektóre przykłady przytoczonej powyżej twórczości (np. graffiti tworzone przez kibiców drużyn piłkarskich) spełniają bowiem jednocześnie wszystkie kryteria pozwalające uznać je za przejaw tzw. homofobicznej mowy nienawiści (i to w bardzo rażącej i wulgarnej postaci). Sprzyja to jednak postrzeganiu całej twórczości, w której pojawiają się mniej lub bardziej widoczne opresyjne odwołania do osób nieheteroseksualnych (np. można się ich doszukiwać w sygnalizowanych w tym artykule okładkach Frondy), w zasadzie wyłącznie w kategoriach przestępstwa i to mimo posiadania przez

³⁷ Peter Fuss, wystawa „Jesus Christ King of Poland”, 25.01.2007-15.02.2007, Galeria Scena, Koszalin (Fuss, b.d.).

³⁸ W jednej z rozmów na temat tej wystawy Fuss wskazał: „Dostawałem głosy poparcia od organizacji nacjonalistycznych. Dopiero z czasem orientowali się, że coś jest nie tak. Że ten Fuss, to wcale nie jest ‚swój chłop’, że zostali ośmieszeni. Ci, którzy mnie popierali i chcieli razem ze mną wyruszać na krucjatę przeciw Żydom, uznali wtedy, że sam jestem Żydem, albo Niemcem, w każdym razie wrogiem Polski” („Szumi huczy”, b.d.).

³⁹ To porównanie do podejścia etnografa – odkrywcy nasuwa się przy analizie wielu wypowiedzi na temat tej sztuki; przykładowo dostrzegam je w komentarzu S. Cichockiego, który w jednym z wywiadów wokół swojej wystawy wskazał, że wraz z Ł. Rondudą „szukaliśmy «magicznych» obiektów, które służą budowaniu wspólnot” (Gruszczyński, 2015).

⁴⁰ Przy komentowaniu czy opisywaniu tego rodzaju twórczości w zasadzie od razu przeprowadza się operację wstępnego ustalenia jakiego rodzaju kwalifikację karną należałoby przypisać twórcy danego artefaktu lub ew. czy, jakie i czyje dobra osobiste twórca ten narusza.

nią – niekiedy nawet znaczących – walorów artystycznych⁴¹. Nie chodzi tu przy tym o wytknięcie braku wykształcenia się immunitetu dla tego rodzaju twórczości. Jeśli dane praktyki mają *explicite* charakter opresyjny dla osób nieheteroseksualnych, to zasługują one na reakcję ze strony prawa i to bez względu na to, czy są one jednocześnie wartościowe np. ze względu na warsztat twórcy. Trudno jest bowiem oprzeć się wrażeniu, że homofobiczna mowa nienawiści próbuje coraz częściej schronić się w obszarze sztuki. Proces ten wydaje się nabierać mocy wraz z powolnym upowszechnianiem się takiego języka debaty publicznej, w którym nie dopuszcza się do odwoływania do mowy nienawiści i akceptuje się karanie za jej stosowanie. To, na co powoli nie ma już miejsca w języku debaty publicznej, zaczyna jednak coraz częściej pojawiać się w języku sztuki. Poniekąd bierze się to stąd, że jest to język, który – również ze względu na wciąż rozpowszechnione potoczne rozumienie artysty w duchu romantyzmu – traktowany jest jako cieszący się większą autonomią i niezależnością. To, o czym jednak nie pamięta się w wystarczającym stopniu, to konieczność indywidualnego rozpatrywania każdego przypadku tego rodzaju twórczości po to, aby unikać krzywdzącego niekiedy automatyzmu w kwalifikowaniu tych praktyk poprzez pryzmat norm prawnych. Wydaje się, że również sami twórcy mają świadomość potencjalnych konsekwencji oceny ich twórczości przez pryzmat przepisów prawa. Tłumaczy to – przynajmniej częściowo – dlaczego prace te (a w szczególności te z nich, które mają charakter najbardziej wulgarny) pozostają w większości przypadków anonimowe.

Po czwarte, również współczesne modele finansowania działalności artystycznej czy kulturalnej głównego obiegu (opierające się na aplikowaniu przez artystów do programów stypendialnych i grantowych) ograniczają w praktyce możliwość finansowego wsparcia tego rodzaju twórczości. Programy te bardzo często zawierają bowiem kryteria rekrutacyjne odwołujące się – wprost lub pośrednio – do takich wartości, jak np. „*promocja różnorodności*” czy „*poszanowanie praw człowieka*”⁴² lub do obowiązku wykazania posiadania stosownego dorobku artystycznego (najlepiej dostrzeżonego przez poważne instytucje artystyczne). W praktyce niespełnienie tych wymogów stanowi przeszkodę dla pozytywnego rozpatrzenia wniosku. Choć wymagałoby to dodatkowych badań, mogą nieść za sobą również ryzyko wywoływania swego rodzaju „efektu mrozącego”, powodującego, że część twórców dokonuje autocenzury i rezygnuje z podejmowania pewnych

⁴¹ W tym kontekście interesująca wydaje się całkowita nieobecność tego rodzaju sztuki w obiegu galeryjnym; jest to tym bardziej ciekawe, że rynek sztuki nie ma zazwyczaj problemu z urynkowieniem różnych praktyk artystycznych; dzieje się tak nawet wówczas, gdy artefakty powstają przy użyciu mediów, które wydają się nie nadawać do utowarowienia, a także gdy wyrażają one treści mogące kogoś obrazić.

⁴² Dotyczy to w szczególności programów finansowanych lub współfinansowanych ze środków Unii Europejskiej; na wpisywanie tych kryteriów do regulaminów, a także na konsekwencje ich obowiązywania dla treści składanych wniosków o dofinansowanie (w szczególności w obszarze produkcji filmowej) zwróciła mi uwagę Antonina Gugała, za co bardzo jej dziękuję.

tematów. Biorąc pod uwagę to, że również instytucjom decydującym o przyznaniu tego rodzaju środków zazwyczaj nie zależy na posądzeniu ich o „promowanie” homofobicznej twórczości, sytuacja ta w praktyce skutkuje ograniczeniem możliwości wsparcia tej twórczości i poszukiwaniem alternatywnych źródeł jej finansowania (np. w ramach inicjatyw kibicowskich).

Podsumowując, utrzymujące się *status quo* wydaje się być, z jednej strony, wygodne dla instytucji sztuki głównego nurtu. Unikają one w ten sposób konfrontowania się z praktykami, które w żaden sposób nie wpisują się w paradygmaty dominujące w obszarze instytucjonalnej sztuki współczesnej. Nie narażają się również na zarzut wspierania wykluczania pewnych grup społecznych (np. osób LGBT), a przez to eliminują problem ewentualnych sankcji prawnych związanych z zarzutami o „promocję” tego rodzaju praktyk.

Z drugiej strony, stan ten wydaje się również odpowiadać twórcom tego rodzaju sztuki. Pozwala im bowiem tworzyć pewien mit wokół swojej działalności, bazujący na podziale na sztukę pierwszego obiegu („*reżimową*”), do którego nie mają dostępu, oraz sztukę drugiego obiegu. Choć funkcjonowanie w drugim obiegu wiąże się z niedogodnościami, ma jednak ten walor, że sztuka ta nie podlega „*naciskom władzy*”, a przez to jest prawdziwie „*niezależna*”, „*wolna*” i może dzięki temu mówić „*prawdę*” o współczesnej Polsce. W ciekawy sposób tę narrację obrazuje wpis na blogu grupy nrstreetart (która wykonała wspomniane w niniejszym tekście graffiti „*zakaz pedałowania*” w Wodzisławiu Śląskim na osiedlu XXX-lecia), w którym grupa przedstawiła przyczyny podjęcia aktywności:

Graffiti to sposób kreatywnego działania i wyrażania poglądów, które w mainstreamowej rzeczywistości nie znajdują swojego miejsca. To sprzeciw wobec systemu, kultura wolności słowa i myślenia, którą państwo demoliberalne tak zawzięcie chce ograniczyć. Ruch nacjonalistyczny w Europie przechodzi gwałtowne zmiany, kształt tych procesów dociera do Polski, gdzie aktywiści zaczynają rozumieć, iż potrzebne są nowe metody, które swym oddziaływaniem dotykać będą coraz szerszych kręgów młodzieży. Celem tej strony jest popularyzowanie oraz prezentacja nowych form ulicznej działalności. Street Art otwiera szersze pole dla aktywizmu i propagowania nacjonalistycznej idei – w imię zasady: Czas dla sztuki; Sztuka dla wolności („Czas dla sztuki. NR StreetArt”, b.d.).

Paradoksalnie zatem, twórcy ci wykorzystują obecne – skrajnie dla nich niekorzystne – ukształtowanie pola sztuki w Polsce. Fakt, że znajdują się na jego marginesie, służy im do stałego wzmocnienia narracji o ich wykluczeniu, pokrzywdzeniu i konieczności wyrażenia sprzeciwu wobec tego stanu rzeczy. Pozwala im to jednocześnie na utrzymywanie niezbędnego uzasadnienia dla rozwoju praktyk omawianych w tym tekście.

Bibliografia

- Adler, A. (1996). What's left?: Hate speech, pornography, and the problem for artistic expression. *California Law Review*, 84(6), 1547–556. <https://doi.org/10.2307/3481093>
- Czas dla sztuki. NR StreetArt. (bd.). Pobrano 30 czerwca 2016, z <https://nrstreetart.wordpress.com/o-nas/>
- Dąbrowski, J., & Demenko, A. (2014). *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku: Aspekty prawne*. Warszawa: Fundacja Kultura Miejsca.
- Fuss, P. (b.d.). Jesus Christ King of Poland [Exhibition]. Pobrano 30 czerwca 2016, z <http://peterfuss.com/jesus-christ-king-of-poland>
- Grant, M. J. (2017). Musical communication, “hate speech”, and human rights law. W W. Gephart (Red.), *Law and the arts*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Gruszczyński, A. (2015). Kibice, Smoleńsk, “Fronda” – czy to nowa sztuka narodowa? wyborcza.pl. Pobrano 6 maja 2017, z <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,19146162,kibice-smolensk-fronda-czy-to-nowa-sztuka-narodowa-rozmowa.html?disableRedirects=true>
- Jabłońska, Z., & Knut, P. (Red.). (2012). *Prawa osób LGBT w Polsce*. Warszawa: Kampania Przeciw Homofobii.
- Kapela, J. (2012). Cichocki, Ronduda: Walczymy o lepsze pomniki papieskie. *Krytyka Polityczna*. Pobrano 6 maja 2017, z <http://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/cichocki-ronduda-walczymy-o-lepsze-pomniki-papieskie/>
- Krasny, M. (2012). Dom strachów. Nowa Sztuka Narodowa w MSN. *Obieg*. Pobrano 30 czerwca 2016, z <http://www.obieg.pl/rozmowy/25307>
- Makowski, W., Dziamski, G., Kowalczyk, I., Kubicki, R., Mazurek, M., & Marciniak, J. (2001). Wartością sztuki krytycznej jest to, że wywołuje dyskusje i prowokuje do rozmów o wartościach... *Gazeta Malarzy i Poetów*, (2–3). Pobrano 30 czerwca 2016, z http://witryna.czasopism.pl/gazeta/artukul.php?id_artykulu=56
- Makuchowska, M. (Red.). (2012). *Przemoc motywowana homofobią, Raport 2011*. Warszawa: Kampania Przeciw Homofobii.
- Mitchell, W. J. T. (2002). Pokazując widzenie: krytyka kultury wizualnej. W M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, & W. Suchocki (Red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki: Antologia przekładów „Artium Quaestiones”* (ss. 817–837). Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- Pesta, M. (2012). Obiekty wizualne drugiego obiegu. Polskie Radio. Pobrano 30 czerwca 2016, z <http://www.polskieradio.pl/8/402/Artykul/677141,Nie-mamy-skarbu-To-nasza-katastrofa-narodowa>
- Poprzęcka, M. (2012). Nowa sztuka narodowa na lewicowej platformie. *Herito*, 3(8), 180–188.
- Rezolucja Parlamentu Europejskiego z dnia 18 stycznia 2006 r. w sprawie homofobii w Europie. (b.d.). Pobrano 30 czerwca 2016, z <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P6-TA-2006-0018+0+DOC+XML+V0//PL>

Sienkiewicz, K. (2014). *Zatańczą ci, co drżeli: Polska sztuka krytyczna*. Kraków: Wydawnictwo Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Szumi huczy. (b.d.). vlep[v]net. Pobrano 30 czerwca 2016, z <http://vlepvnet.bzzz.net/post/40614055762/szumi-huczy-x-na-pocz%C4%85tek-chcia%C5%82bym-ci%C4%99-zapyta%C4%87>

Święcicka, O. (2012, maj 31). Sztuka po prawej stronie. Muzeum Sztuki Nowoczesnej szuka narodowego stylu. [naTemat.pl](http://natemat.pl). Pobrano 30 czerwca 2016, z <http://natemat.pl/16869,sztuka-po-prawej-stronie-muzeum-sztuki-nowoczesnej-szuka-narodowego-stylu>

Wilczyk, W. (2012). *Święta Wojna*. Łódź: Atlas Sztuki, Wydawnictwo Karakter.

Homophobia in Polish visual culture as an “undiscovered” response to the transformation of sexual norms in Poland after 1989

This article discusses the basic characteristics of various artistic practices aimed at stigmatizing nonheterosexuality that occurred in Poland after 1989 in response to a transformation of sexual norms and the rising emancipation of LGBT people. The form and content of selected practices is discussed in detail. Furthermore, the article argues that these practices can be classified as a form of so-called New National Art and signals the maladjustment of the language used by Polish art critique, which foreignizes and pathologizes this kind of art. The author also touches on the phenomenon of deliberate “not discovering” of these practices by national art institutions. Finally, he shows why the absence of artistic practices focused on exclusion and stigmatization of LGBT people seems to be beneficial for both major Polish art institutions and the “excluded” artists.

Keywords:

homophobia, transphobia, art, hate speech, law, sexuality, sexual norms, transformation

Homofobia w polskiej kulturze wizualnej jako „nieodkryta” reakcja na przemiany norm seksualnych w Polsce po 1989 roku

Artykuł omawia podstawowe cechy praktyk artystycznych piętnujących nieheteroseksualność, które wystąpiły w Polsce po 1989 roku na skutek przemian norm seksualnych i zapoczątkowania procesu emancypacji osób LGBT. Charakteryzuje formy, jakie ta twórczość przyjmuje oraz treści, jakie wyraża. Wskazuje również na zasadność zaklasyfikowania tego rodzaju twórczości jako odmiany tzw. Nowej Sztuki Narodowej. Sygnalizuje problemy związane z używanym przez polską

krytykę sztuki języka, który egzotyzuje i patologizuje tego rodzaju twórczość. Odnosi się również do zjawiska zamierzonego „nieodkrywania” tych praktyk artystycznych przez krajowe instytucje sztuki. Wreszcie, wskazuje dlaczego ta celowa nieobecność praktyki artystycznej nakierowanej na wykluczanie i piętnowanie osób LGBT wydaje się korzystna zarówno dla najważniejszych polskich instytucji sztuki, jak i dla „wykluczonych” twórców.

Słowa kluczowe:

homofobia, transfobia, sztuka, mowa nienawiści, prawo, seksualność, normy seksualne, transformacja

Citation:

Knut, P. (2017). Homofobia w polskiej kulturze wizualnej jako „nieodkryta” reakcja na przemiany norm seksualnych w Polsce po 1989 roku. *Adeptus*, 2017(9). <https://doi.org/10.11649/a.1299>