

OMÓWIENIA I RECENZJE

PAWEŁ LESZKOWICZ

OCENZUROWANE STUDIUM NAD CENZURĄ. HISTORIA ZWYCIĘZCÓW. ZWYCIĘSTWO KONTEKSTU

Richard Meyer, *Outlaw Representation. Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, Oxford University Press, New York 2002.

Outlaw Representation. Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art czyli *Przedstawienia wyjęte spod prawa. Cenzura i homoseksualizm w sztuce amerykańskiej XX wieku* – taki tytuł nosi wydana w 2002 roku przez Oxford University Press książka amerykańskiego historyka sztuki Richarda Meyera. Tytuł ten okazał się wielce proroczy, gdyż publikacja sama spotkała się z działaniem cenzury, której jest poświęcona. Jak się dowiadujemy z podtytułu, owe wyjęte spod prawa przedstawienia wynikają z interakcji pomiędzy cenzurą a ekspresją homoseksualizmu w XX-wiecznej kulturze amerykańskiej. Tym razem konflikt wyniknął ze zderzenia z brytyjskim systemem wydawniczym. Ze względu na umieszczenie w książce reprodukcji fotografii Roberta Mapplethorpa „Jesse McBride” z 1976 roku przedstawiającej akt chłopca, londyński oddział Oxford University Press zdecydował się na wstrzymanie dystrybucji *Outlaw Representation* w Wielkiej Brytanii¹. Publikacja znalazła się na historycznej liście książek zakazanych, została wyjęta spod prawa, przynajmniej na Wyspach Brytyjskich.

Rozpoczynam swoją recenzję książki Meyera od tego incydentu, gdyż paradoksalnie cenzura i zakaz są w niej traktowane jako siły kreatywne, inspirujące artystów, pobudzające ich do wyszukanych strategii wizualnych i wystawienniczych. Czy zatem zakaz dystrybucji jedynie wzbudzi zainteresowanie książką w Wielkiej Brytanii? Jeśli prorocza siła tej publikacji będzie nadal działać, to zapewne tak, gdyż historia sztuki amerykańskiej, którą napisał Richard Meyer, jest właśnie historią zwycięzców, artystów, którzy odnieśli sukces i którzy należą już do kanonu amerykańskiej kultury.

Autor skupia się na karierach i wybranych dziełach takich postaci, jak Paul Cadmus, Andy Warhol, Robert Mapplethorpe, David Wojnarowicz, Holly Hughes oraz grupy Gran Fury związanej z aktywizmem wobec AIDS, którym poświęca poszczególne rozdziały. Wszyscy oni mają już swoje miejsce zarówno w historii sztuki, jak i hi-

¹ D. D'Arcy, *Banned in Britain*, „The Art Newspaper” June 2002, nr 126, s. 41.



1. Weegee (Arthur Fellig), *The Gay Deceiver*, 1939, Gelatin silver print
© Weegee 1998/International Center of Photography/Liaison Agency

storii homoseksualizmu. Książka Meyera nie odkrywa zatem nieznanymi twórców, ofiar cenzury, ale analizuje dzieła tych, którzy potrafili wykorzystać represję i przetworzyć ją w artystyczny sukces. Ponadto analiza Meyera polega na tym, iż pokazuje, w jaki sposób zmaganie się z zakazem seksualnej ekspresji jest zapisane w strukturze dzieł. Autor nie dekoduje zatem homoseksualizmu z ukrytych kryptogramów, gdyż jest on na powierzchni twórczości wymienionych artystów, ale odsłania siłę jego obecności pomimo cenzuralnych nacisków i panującej w otaczającej kulturze homofobii. Jest to zatem historia nie tylko zwycięzców, ale i historia indywidualnej odwagi jednostki w obliczu systemu, z tego też powodu *Outlaw Representation* to książka do pewnego stopnia triumfalna, opowiadająca historię sławy trwającej więcej niż warholowskie piętnaście minut, nie tylko pomimo, ale właśnie dzięki cenzurze.

Zapewne dlatego Richard Meyer odmówił usunięcia tej jednej fotografii Mapplethorpe'a, gdy taki warunek dopuszczenia do rozpowszechniania książki w Wielkiej Brytanii zaproponowało mu Oxford University Press. Jest to znamienna decyzja, szczególnie, iż „Jesse McBride” wcale nie stanowi niezbędnego elementu jego analiz. Chodziło o zasadę, zgodę z własną ideą interpretacyjną.

Książka ukazała się w serii Oxford University Press zatytułowanej „Ideologies of Desire” czyli „Ideologie pożądania”, poświęconej studiom nad seksualnością w kulturze². Edytorem tej serii jest David M. Halperin, sam będący autorem szeroko dyskutowanej książki *One Hundred Years of Homosexuality*³. Halperin argumentując za pozostawieniem portretu Mapplethorpe w książce Meyera powołuje się na fakt, iż fotografia ta jest powszechnie znana, była już wiele razy reprodukowana oraz pokazywana w oryginalnie w wielu muzeach, dlatego więc oni mają być pozbawieni prawa reprodukcji? Jest to wątpliwość znamienna dla samej książki Meyera, w której prezentowani artyści różnymi strategiami obchodzili zakaz przedstawiania i właśnie poprzez przedstawienie ujawniali swoją tożsamość i pożądanie. Ukazanie się tej książki jest również znaczące dla współczesnego etapu w historii zachodniej seksualności, gdy tabu homoseksualizmu zostało zniesione, natomiast różnorodne prawne rozwiązania wciąż są dyskutowane, postępując za społecznymi i artystycznymi przemianami.

HISTORYCZNE MOMENTY

Pod względem chronologicznym Richard Meyer swoją książkę rozpoczyna od lat 30., uważa bowiem, iż jest to pierwszy okres w sztuce amerykańskiej, kiedy przedstawienia homoseksualizmu zostały dostrzeżone, dyskutowane, wystawiane i właśnie cenzurowane. Realistyczne tendencje w malarstwie tzw. sceny amerykańskiej, rozwój w latach 20. homoseksualnej subkultury miejskiej, widoczność stereotypów homoseksualistów w kulturze popularnej, wszystko to przyczyniło się do wyłonienia nowego pola seksualnego i wizualnego. W rozdziale *Inna scena amerykańska. Paul Cadmus i satyra seksualności* pojawia się opis tego obszaru i jego przełożenie na malarstwo Cadmusa, który przedstawiał męskie ciała a jego satyryczny obraz marynarzy został skonfiskowany przez Marynarkę Wojenną Stanów Zjednoczonych. Przyjmując to wydarzenie jako punkt wyjścia Meyer pokazuje jak artysta przeciwstawiał się i przetwarzał ograniczenia narzucane na jego malarstwo. Pojawiają się tu również interpretacje erotycznych fotografii George'a Platt Lynesa portretujące Paula Cadmusa i jego kochankę Jareda Frencha. Poprzez sztukę ukazana zostaje sieć homoerotycznych kontaktów w środowisku artystycznym w latach trzydziestych.

² Inne książki, które ukazały się w tej serii Oxford University Press to: T. Castle, *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*; M. Lucey, *Gide's Bent: Sexuality, Politics, Writing*; V. A. Rosario, *The Erotic Imagination: French Histories of Perversity*; C. A. Williams, *Roman Homosexuality: Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*; J. W. Treat, *Great Mirrors Shattered: Homosexuality, Orientalism, and Japan after AIDS*; E. Stein, *The Mismeasure of Desire: The Science, Theory, and Ethics of Sexual Orientation*; B. K. Mudge, *The Whore's Story: Women, Pornography, and the British Novel, 1684-1830*.

³ D. M. Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality: And Other Essays on Greek Love*, Routledge, London, New York 1989.

Rozdział o Andy Warholu zatytułowany jest *Najbardziej poszukiwani mężczyźni: Homoerotyzm i sekret cenzury we wczesnej twórczości Warhola*.

Twórczość artysty z lat 50. i 60. została usytuowana w odniesieniu do instytucjonalnych ograniczeń w nowojorskim świecie sztuki lat 50. i restrykcji wobec homoerotycznych wyobrażeń, które kształtowały kreatywne strategie Warhola w tym okresie. Autor zwraca uwagę na zupełne odrzucenie erotycznych rysunków młodych mężczyzn i ocenianie muralu *Thirteen Most Wanted Men* w 1964. Pojawia się również interpretacja komercyjnych prac Warhola (jako projektanta reklamowego) poprzez pryzmat stylistyki *camp*.

Rozdział o Mapplethorpie *Powstrzymując pożądanie: Robert Mapplethorpe i dyscyplina fotografii* skupia się na tym, w jaki sposób artysta ukazywał cenzurowanie homoseksualności w swoich pierwszych collage'ach z lat 70. i na erotycznej grze z władzą w jego znanych sadomasochistycznych fotografiach. Pojawia się również analiza politycznych kontrowersji wokół retrospektywy *The Perfect Moment* 1989-90, z punktu widzenia portretowania cenzury i sadomasochizmu przez samego artystę.

Rozdział *Znikające punkty: Sztuka, AIDS i problem widzialności* analizuje cenzurowanie informacji i sztuki edukacyjnej na temat AIDS w kontekście napięć związanych z homoseksualizmem w czasie epidemii. Autor koncentruje się na kontrowersjach wokół twórczości Davida Wojnarowicza i artystycznego kolektywu AIDS aktywistów Gran Fury. Obecne są również interpretacje sztuki innych artystów związanych z kryzysem AIDS, głównie Felixa Gonzalez-Torresa.

Ostatnia część książki *Poza szacunkiem* ukazuje debaty toczące się w latach 80. i 90. wokół National Endowment for the Arts poprzez krytyczną wobec represyjnej polityki tej agencji sztukę performace lesbijskiej artystki Holly Hughes.

Jak widać z tego przeglądu, Richard Meyer skupił się na pewnych wybranych okresach, wydarzeniach i znanych artystach w historii sztuki amerykańskiej, aby prowadzić swoje rozważania nad homoseksualizmem i cenzurą. Uznał bowiem, że te momenty i postaci są kluczowe dla ukazania charakteru tej relacji w kulturze amerykańskiej.

KRYMINALNY PERFORMANCE PRZED KAMERĄ

Efektownym przykładem ilustrującym przyjętą przez Richarda Meyera perspektywę, jest fotografia Weegeea *The Gay Deceiver* 1939, analizowana we wstępie do książki. Weegee czyli Arthur Fellig, autor sławnego albumu fotograficznego *Naked City* (1945) dokumentował nocne życia miasta, skupiając się na jego mrocznych i kryminalnych stronach. Znana jest jego seria ukazująca mężczyzn w momencie aresztowania przez policję lub wyprowadzanych z radiowozów, którzy zaskoczeni przez fotografa rozpaczliwie ukrywają swoją twarz. Natomiast na pochodzącej z tej serii fotografii zatytułowanej *The Gay Deceiver*, wyprowadzany z radiowozu transwestyta (*drag queen*) wykorzystuje fakt bycia fotografowanym jako szansę na autoprezentację i mały spektakl, uśmiecha się i unosi sukienkę. Nie ukrywa się więc, ale specjalnie odsłania w momencie aresztowania przez policję! Kontrast jego zachowania w porównaniu z innymi aresztowanymi jest zabawny, szokujący i symboliczny.

Richard Meyer poprzez ekspozycję tego zdjęcia wprowadza czytelnika w historię fotografii dokumentującej działania policji, a równocześnie w historię amerykańskiej obyczajowości, gdy w Nowym Jorku 1939 roku rozpoczęto masowe aresztowania w klubach dla transwestytów. Stylistyka *drag queen* sama stanowi natomiast rodzaj subkultury w obrębie kultury homoseksualnej. Autor wychodzi więc od powiązania homoseksualizmu z kontekstem kryminalnym, z zakazanym zachowaniem, a więc i zakazanymi wyobrażeniami. Jest to dla jego książki powiązanie kluczowe, gdyż wszyscy analizowani artyści spotkali się z prawnym restrykcjami ze względu na podjęcie homoerotycznego tematu.

Drag queen z fotografii Weegee staje się tu artystą performance, przerwano mu występ w klubie, kontynuuje go więc korzystając z efemerycznej sceny, jaką zapewnia przypadkowy aparat fotograficzny. Performuje z radością swą perwersję i przestępstwo. W tym momencie triumfalna historia cenzury i homoseksualizmu napisana przez Meyera nabiera problematycznego, a przez to i oryginalnego charakteru. Nie jest to bowiem interpretacja napisana z perspektywy postępu i liberalizacji podejścia do homoseksualizmu, pokazująca, iż homoseksualnym artystom w Stanach Zjednoczonych w XX wieku było stopniowo coraz łatwiej wyrażać siebie, odrzucać stygmatyzację i odnosić sukces. Analizowani przez Meyera artyści wcale nie tworzyli wyłącznie afirmatywnej wizji homoseksualnej tożsamości, godności i równości. Jest wręcz przeciwnie, posługiwali się głównie gotowym repertuarem degradujących wyobrażeń homoseksualizmu. Ich artystyczna interwencja miała jednak charakter krytyczny, gdyż całą tę negatywność potrafili przekształcić na scenie swojej sztuki, zawsze w obliczu zagrożenia. Dokładnie tak, jak aresztowany *Gay Deceiver* wychodzący z radiowozu na fotografii Weegee. Nie ma tu idei postępu i podkreślenia współczesnej wolności homoseksualnej twórczości. Aresztowania transwestytów i cenzura wobec satyryczno-erotycznych scen z marynarzami malowanych przez Paula Cadmusa w latach 30. znajduje kontynuację w cenzurowaniu przez władze miejskie plakatów edukacyjnych na temat AIDS tworzonych przez kolektyw *Gran Fury* i w sprawach sądowych toczonych w latach 90. przez Davida Wojnarowicza i Holly Hughes wobec homofobicznej polityki *National Endowment for the Arts* i *American Family Association*.

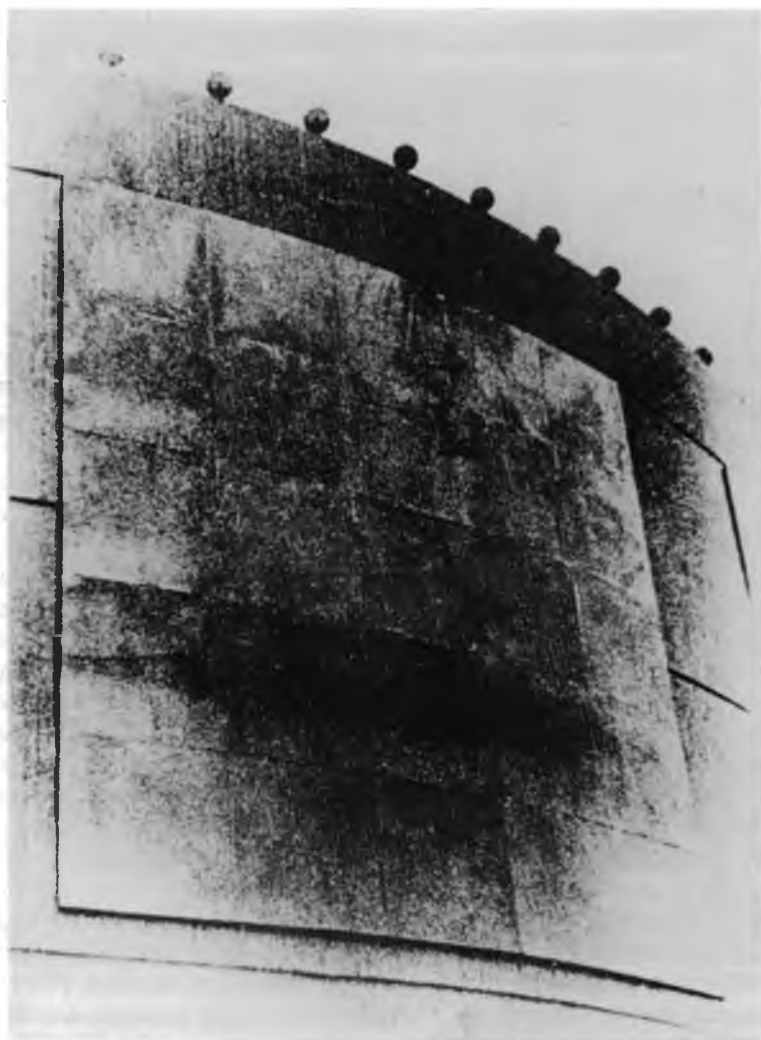
ODMIENIANIE KULTURY AMERYKAŃSKIEJ

Oficjalna nowoczesna kultura amerykańska jawi się w książce Meyera jako siła konserwatywna i fundamentalistyczna, cenzurująca. Autor prezentuje nam wybranych homoseksualnych artystów jako tych, którzy potrafili umiejętnie ominąć, ale i wykorzystać jej represyjne i seksofobiczne mechanizmy i wyobrażenia, skonfrontować je z ich własną siłą negacji. Paradoks polega jednak na tym, iż wewnętrzną częścią kultury amerykańskiej jest również twórczość gejowska i lesbijska, od lat 70. potężny ruch społeczny związany z seksualnym, a szczególnie homoseksualnym wyzwoleniem. Sam Meyer w swym rozdziale o Robercie Mapplethorpie dokładnie dokumentuje historię i wizualność *gay liberation movement*.



2a. Andy Warhol, *Thirteen Most Wanted Men*, 1964, Silkscreen ink on Masonite, New York State Pavilion, New York World's Fair

Pojawia się więc opozycyjny model kultury jako interakcji pomiędzy instytucjami seksualnej represji i siłami artystycznej i politycznej homoseksualnej ekspresji. Na fotografii Weegee jest to kontrast pomiędzy policyjnym radiowozem i tańczącą w nim *drag queen*. Dopiero te dwa komponenty tworzą kulturę amerykańską XX wieku, decydując o jej dynamizmie i czyniąc ją wewnętrznie sprzeczną, jednocześnie fundamentalistyczną i radykalnie eksperymentalną, przynajmniej w obszarze seksualności. Konstrukcja książki Meyera wyjaśnia dlaczego taka właśnie dualistyczna wizja wydaje się wyłaniać z jego tekstu – otóż poza rozdziałem o Cadmusie i Warholu, autor większość uwagi poświęca artystom uwikłanym w tzw. *Cultural Wars* czyli wojny o kulturę, które toczyły się przed amerykańskimi sądami i kongresem w latach 80.



2b. Fig. 2a,b © 2003 Artists Rights Society (ARS), New York

i 90. Robert Mapplethorpe, David Wojnarowicz, Holly Hughes uwikłani byli w spory wokół rządowej agencji sponsorującej sztukę, National Endowment for the Arts⁴, dotyczące granic wolności ekspresji artystycznej. Jak w każdej wojnie i jak na sali sądowej, mamy dwie strony, w tym przypadku byli to oskarżyciele nadmiaru ekspresji i obrońcy wolności ekspresji. Po jednej stronie mamy zatem Roberta Mapplethorpe i pokazujące jego sztukę muzea, po drugiej senatorów Jessie Helmsa i Alfonse'a

⁴ National Endowment for the Arts to amerykańska państwowa agencja sponsorowania sztuki założona w 1965 roku. W 1989 roku Kongres zabronił jej fundować sztukę obsceniczną. Było to pierwsze ograniczenie w historii tej agencji, nałożone z inicjatywy senatora Jessie Helmsa.

D'Amato. Naprzeciwko księdza Donalda Wildmona z American Family Association znajduje się atakowany przez niego artysta David Wojnarowicz związany z aktywnym wobec AIDS. Richard Meyer szczegółowo dokumentuje walki toczone przez aktorów tej kontrowersyjnej amerykańskiej sagi, na której temat kilka lat temu nakręcono już nawet popularny serial telewizyjny zatytułowany *Dirty Pictures*. Dualizm wydaje się nieunikniony, gdy pisze się zarówno o cenzurze, jak i o homoseksualizmie, zawsze mamy bowiem dwie strony – cenzurowanego i cenzurującego. Sam Meyer nie pozostawia czytelnikowi wątpliwości co do swojej pozycji, opowiada się bowiem po stronie zarówno cenzurowanego, jak i homoseksualizmu. Pomimo to jego książka nie jest jednak ani prostą historią wyzwalania się homoseksualnej sztuki ani czarno-białym obrazem kultury amerykańskiej. Autor zakłóca stereotypy, odmienia tę kulturę, podobnie jak czynili to analizowani przez niego artyści, pokazując jak przewrotne i perwersyjne w swych strategiach są obie strony przedzielone granicą wyznaczaną przez słowo „cenzura”.

PRZYWŁASZCZENIE POTĘPIENIA

Richard Meyer argumentuje, iż przewrotnie to właśnie degradujące, a nie pozytywne wyobrażenia homoseksualizmu stały się źródłem inspiracji dla interpretowanych przez niego prac. Negatywne i stereotypowe modele homoseksualizmu jako przestępstwa, choroby, grzechu lub zboczenia stały się częścią ich języka wizualnego. Na przykład w takich obrazach, jak *Greenwich Village Cafeteria* 1934, *Shore Leave* 1933 i sławnym skonfiskowanym przez władze amerykańskiej marynarki wojennej *The Fleet's In!* 1934, Paul Cadmus przedstawiał stereotypowe i satyryczne typy homoseksualnych mężczyzn flirtujących z marynarzami. Robert Mapplethorpe stawiał opór cenzurze homoseksualnej erotyki poprzez własną nasiloną estetyzację gejowskiej pornografii, a w swoim sławnym *Portfolio X* portretował nie grzecznych chłopców, ale mężczyzn uprawiających sadomasochistyczny seks. Mural *Thirteen Most Wanted Men* Andy Warhola to przykład sztuki publicznej gwiazdy pop-artu, wykonany w 1964 roku na ścianie pawilonu stanu Nowy Jork z okazji wystawy światowej organizowanej w Nowym Jorku. Przedstawienie to składało się ze zwykłych policyjnych fotografii poszukiwanych przestępców, wydrukowanych, powiększonych i zestawionych w taki sposób, iż mężczyźni ci patrzyli na siebie, stając się nie tylko dla odbiorców, ale i dla siebie nawzajem najbardziej poszukiwanymi mężczyznami. Byli to kryminaliści, którzy przez sam swój status kryminalizowali homoerotyczne spojrzenie. Praca ta została 48 godzin po umieszczeniu zamalowana srebrną aluminiową farbą na życzenie organizatorów World's Fair. Jeden z poszukiwanych Warhola znalazł się na okładce książki Meyera, z umieszczonym nad sobą napisem „Outlaw Representation”. Lesbijka artystka Holly Hughes w swoim performance *Preaching to the Perverted* z 1999 roku, którego analizą Meyer kończy swe studium, dokumentowała wprowadzenie przez Kongres amerykański zakazu finansowania przez National Endowment for the Arts „nieprzyzwoitej sztuki”, co doprowadziło do ocenzurowania jej własnej twórczości. W ramach tej politycznej akcji performerki pojawiło się również odtworzenie wszystkich wyzwisk, jakie spotkały homoseksualnych artystów, w czasie trwających od dziesięciu lat wojen o kulturę.



3. Robert Mapplethorpe, *Bull's Eye*, 1970, collage © The Estate of Robert Mapplethorpe

Podane przykłady pokazują, iż wymienieni artyści posługiwali się „poprawnymi” komicznymi, degradującymi, obraźliwymi, perwersyjnymi, kryminalnymi wyobrażeniami homoseksualizmu, a jednak pomimo to oficjalna kultura operująca tymi stereotypami, widząca ich w ten sposób, odrzuciła ich sztukę! Meyer precyzyjnie analizuje każde dzieło dotknięte cenzurą, skupiając się na tym, jak jej mechanizmy zostały wpisane w strukturę postawionych poza prawem przedstawień. Akcentuje przede wszystkim to, co się zdarzyło w samych działach sztuki z homofobicznymi stereotypami, iż przekształciły się one w artystyczną i polityczną wywrotową kontrnarrację. Wykorzystanie negatywnych przekonań na temat homoseksualizmu, nie oznaczało bowiem zgody na nie! Artystyczne odegranie własnego postawionego poza prawem i normą statusu, przeniesienie go w zupełnie inny kontekst przedstawienia, posłużyło bowiem

sproblematyzowaniu i otwarciu kwestii homoseksualizmu. Jednym słowem artyści reagowali na represję i tłumienie, odtwarzając je we własnym języku obrazowym, dokumentując je i jednocześnie wykonując krok w nowym kierunku.

Taka perspektywa nie zakłada, iż np. Andy Warhol postrzegał homoseksualizm jako akt przestępczy, a Robert Mapplethorpe jako pornografię. Oni po prostu subwersywnie przywłaszczyli postawiony poza prawem i nienormatywny status homoseksualizmu oraz nadali mu formę wizualną. Przepracowali fobiczną konstrukcję homoseksualizmu i rozmontowali ją w przestrzeni własnej sztuki.

Należy wyjaśnić, iż Richard Meyer przyjął taką perspektywę interpretacyjną, inspirując się pochodzącą od Michela Foucaulta koncepcją „przeciwego dyskursu”, zaprezentowaną we wstępie do *Historii seksualności*⁵. Argument Foucaulta polega na tym, iż medyczna i prawna konstrukcja i kodyfikacja homoseksualizmu jako perwersji i choroby, która rozpoczęła się w kulturze zachodniej od około 1870 roku, stworzyła nie tylko język seksualnej kontroli, ale i automatycznie narzędzia do jej rozbicia. Z wnętrza dyskursu perwersji wyłonił się przeciwny dyskurs, wychodzący z negatywnych pojęć i przemieszczający je. Jednym słowem, naukowe wyłonienie tożsamości homoseksualnej ma być również początkiem jej i jego własnego języka rodzącego się z klasyfikujących pojęć. Odmieniec się narodził i sam zaczął mówić z wnętrza kondycji perwersji, skoro nagle specjaliści zechcieli go poznać, jednak w jego ustach znajomy język stał się zupełnie inną wypowiedzią – przeciwnym dyskursem. Podobnie zresztą z wnętrza samej patologizującej seksuologii stopniowo zaczęły wyłaniać się coraz bardziej neutralne poglądy.

Dlatego postawione poza prawem przedstawienia analizowane przez Meyera mają w sobie wpisana zarówno normę, jak i jej negację. Przecież Andy Warhol tylko wystawił legalne policyjne fotografie przestępców, służące ich schwytaniu, działał zgodnie z linią prawa. Jednak specyficzny kontekst ekspozycji i zestawienia podważył ich normatywny sens, odsłaniając stłumione seksualne i kultowe aspekty przemocy i męskości. Nagle w przestrzeni optymistycznej ideologii wystawy światowej i jej oficjalnej wersji kultury wyłoniło się coś radykalnie niebezpiecznego i prawdziwego, dotyczącego samego rdzenia amerykańskiej masowej rozrywki. Natomiast w kontekście trwającego w Nowym Jorku policyjnego oczyszczania i zamykania gejowskich klubów w ramach przygotowań do World's Fair Warhol wystawił w samym centrum, w pawilonie Nowego Jorku coś potencjalnie homoerotycznego i zestawionego z narzędzi policyjnej kodyfikacji.

Najlepiej jednak działania przeciwego dyskursu Meyer zademonstrował poprzez analizę najwcześniejszych prac Roberta Mapplethorpe'a. W 1970 roku na okładce „Gay Power” jednego z pierwszych nowojorskich czasopism związanych z *gay liberation movement* ukazał się *collage* Mapplethorpe'a zatytułowany *Bull's Eye*. Pomimo to, iż ruch homoseksualnego wyzwolenia był związany z radykalną polityką wolności seksualnej i zmian społecznych, Mapplethorpe w swoich wczesnych *collage'ach* nie afirmuje swobody erotycznej ekspresji, ale nakłada na nią znaki ograniczeń i regulacji. Artysta obrazował równocześnie homoerotyzm, jak i jego prohibicję, przejął dziedzictwo cenzury, czyli przymusowej niewidzialności i przekształcił je we własną obrazową formę. Konstrukcja *Bull's Eye* oparta została na przywłaszczeniu pornograficznej fo-

⁵ Patrz: M. Foucault, *Historia seksualności*, Warszawa 1995.

tografii stojącego nagiego mężczyzny w wysokich gumowych butach. Fotografia ta, a więc i ciało, zostały częściowo zakryte czarną siatką, ciemny pas przykrywa oczy modela, a czerwono-biały krążek, właśnie tytułowe oko byka, jego genitalia. Ponadto pierś mężczyzny została podziurawiona niczym tarcza strzelnicza, sugerując obecność wrogich ataków. Homoseksualny wizerunek pochodzący z gejowskiego pisma został więc oznakowany zewnętrznymi zasłonami niczym siecią społecznych regulacji seksualności. Artysta zaprezentował nagie ciała jako jednocześnie źródło przyjemności i obiekt zakazów, w ten sposób *collage* odtwarza dyscyplinarne działanie systemu, cenzurę i jej przedmiot. Według interpretacji Meyera, Mapplethorpe nawiązuje do kryminalizacji ekspozycji nagości męskiego ciała, która obowiązywała w Stanach Zjednoczonych przed 1966 rokiem. Zmuszało to wczesne homoseksualne czasopisma do wyszukanych strategii zasłaniania, a jednocześnie sugerowania genitaliów. Przede wszystkim jednak *Bull's Eye* zarówno ogranicza, jak i podkreśla seksualność męskiego ciała, właśnie poprzez spętanie go normami – „pasami” władzy, sugerowanymi przez zaklejające partie fotografii paski czarnej taśmy. Powstaje więc pewnego rodzaju sadomasochistyczne wiązanie – *bondage*. Najważniejsze jest jednak, iż już w tych najwcześniejszych pracach Mapplethorpe odkrył swoją strategię erotyzacji represji, seksualizacji władzy, która stanie się centralna dla jego sławnych sadomasochistycznych fotografii z lat 1977-1979. Sadomasochistyczną rozkosz podporządkowania i dominacji artysta odnalazł w represyjnej maszynie cenzorskiej, która ograniczając, eskaluje seksualność, nadając jej zakazaną aurę, emanującą w pełni z *Portfolio X*. W sadomasochistycznym wykorzystaniu przeciwnego dyskursu Meyer dostrzega kreacyjną i transformującą siłę Mapplethorpe, działającego wbrew cenzurze z jej wnętrza. Jeśli jednak dla mniej entuzjastycznych niż Meyer zwolenników homoseksualnej wizualności strategię Warhola i Mapplethorpe wydają się szczytem perwersji, to akurat w tym względzie analizowanych artystów przewyższają tylko ich przeciwnicy.

PRZYJEMNOŚĆ POTEPIANIA

Powszechne jest przekonanie, iż towarzyszący cenzurowaniu dzieł skandal przynosi artystom sukces, historia kultury czasami to potwierdza. Mniej znany jest jednak fakt, że to być może właśnie cenzorzy czerpią z atakowanych materiałów największą „nielegalną” przyjemność i doznają najwyższej ekscytacji. W ten ambiwalentny typ emocji oburzonych zagłębia się Richard Meyer.

W *Outlaw Representation* sporo miejsca poświęcono opisom działań organizacji i ludzi czyniących wysiłki prowadzące do ocenzurowania, lub ograniczenia funduszy przeznaczanych na wspieranie artystów eksponujących seksualność a szczególnie homoseksualność. Autor z niezwykłą dokładnością prowadzi czytelnika poprzez te paradoksalne procesy. Jak się okazuje erotyczna inwencja jest nie tylko zaletą artystów, ale i ich przeciwników.

Znamienna i komiczna jest historia skandalicznego obrazu Paula Cadmusa *The Fleet's In!* 1934. Praca ta należy do grupy dzieł artysty z lat 30. przedstawiających satyryczny obraz życia Nowego Jorku, finansowana była z funduszy publicznych wspierających artystów podejmujących tematy z amerykańskiego życia. Obraz przedstawia pijanych marynarzy podczas przepustki, hulających z kobietami w Riverside Park.

Wśród ukazanych postaci Meyer identyfikuje również typową dla karykatury tamtego okresu figurę homoseksualisty, sugerującą, iż marynarze zabawiali się nie tylko z płcią przeciwną. Obraz miał być pokazany na wystawie w Corcoran Gallery of Art w Waszyngtonie, jednak jego fotografia wcześniej umieszczona w prasie spowodowała interwencję dowództwa marynarki wojennej. Z inicjatywy wysoko postawionego i zasłużonego admirała, sekretarz marynarki, kuzyn prezydenta Roosevelta – Henry Latrobe Roosevelt – nocą skonfiskował nieprzyzwoite dzieło z muzeum, aby zapobiec kalaniu dobrego imienia marynarzy. Media podchwyciły sensację i błyskawicznie obraz Cadmusa stał się najczęściej reprodukowanym i powszechnie znanym dziełem sztuki w całych Stanach Zjednoczonych w latach 30. Jego wersje były również powtarzane w niezliczonych satyrach ... na marynarzy. Cenzura uczyniła więc sztukę sławną na skalę niedostępną dla muzealnego obiegu wystawienniczego, sławną jednak poprzez nieskończone reprodukcje. Oryginałem mogli się natomiast sycić emerytowani admirałowie, dżentelmeni w Alibi Club, prywatnym klubie dla dystyngowanych mężczyzn na stanowiskach, tam bowiem trafił na ponad czterdzieści lat skonfiskowany obraz Cadmusa, ukryty przed szeroką publicznością. Wisiał nad kominkiem, ów jak to nazywa Meyer – spektakl męskich pośladek i kroczy, których układy historyk sztuki analizuje poprzez precyzyjne formalne rozpracowanie tej splecionej figuratywnej kompozycji.

Historia z Alibi Club nie może się jednak równać z prawdziwą eksplozją pornograficznej fantazji przeciwników Roberta Mapplethorpe i Davida Wojnarowicza. W 1989 Christian Coalition⁶ (Koalicja Chrześcijańska), konserwatywna polityczna organizacja reprezentująca prawicę chrześcijańską rozsyłała czerwoną kopertę, w której znajdowała się lista opisująca fotografie „zbyt wulgarne, aby je pokazać”, a ufundowane z pieniędzy podatnika. Akcja ta była częścią trwającego ataku na National Endowment for the Arts i retrospektywę Roberta Mapplethorpe „The Perfect Moment” podróżującą po muzeach amerykańskich. Na liście w dziewięciu punktach znajdował się krótki opis najbardziej kontrowersyjnych homoseksualnych prac Mapplethorpe’a, przy czym nie zostało podane nazwisko artysty. Podkreślić trzeba, iż adresatom nie wysłano fotografii, ale za pomocą jednego oszczędzonego zdania spowodowano ich do wyobrażenia sobie opisanych „wulgarności”. Ponadto aktywiści Christian Coalition dodali od siebie, opis fikcyjnego zdjęcia, którego Mapplethorpe nigdy nie wykonał, a które miało rzekomo przedstawiać nagiego mężczyznę w łóżku z nagimi dziećmi. Wymyślili więc tę scenę, aby udramatyzować swe oburzenie, stworzyli ją w swojej degradującej wyobraźni, bazując na pedofilnych stereotypach wiązanych z homoseksualizmem.

Meyer w swojej interpretacji podchodzi do tej mentalnej fotografii Christian Coalition w sposób psychoanalityczny, rozpatrując ją jako rodzaj fantazji. Fantazja jest tu rozumiana za Laplanche’em i Pontalisem⁷ jako iluzyjna produkcja, wyobraźniowa scena łącząca się z rozkoszą i spełniająca życzenie. Zatem co jest tutaj spełnieniem życzenia chrześcijańskich działaczy: istnienie takiej realnej fotografii Mapplethorpe, czy seks z dziećmi? Meyer stawia te bulwersujące pytania, gdyż sami cenzorzy wkroczyli na niebezpieczną linię, bombardując informacjami o wizerunkach i aktach, które

⁶ Christian Coalition jest konserwatywną polityczną organizacją założoną przez duchownego Pata Robertsona w 1989 roku.

⁷ Patrz: J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, Warszawa 1996.

pragnęli usunąć, a jednak przez powtarzanie rozpowszechniali. Wyobraźniowa egzaltacja okazała się jednak przyjemną drogą domagania się penalizacji. W dodatku wymyślając przestępstwo pedofilii posunęli się o wiele dalej od „szokującego” Mapplethorpe, który wykonywał dobrowolne stosunki seksualne pomiędzy dorosłymi mężczyznami, a wykonane przez niego pojedyncze akty dzieci powstały na zamówienie rodziców, był on przecież sławnym i modnym autorem portretów. W dodatku nikogo nie zmuszał do oglądania swej erotycznej sztuki. Zupełnie inaczej wyglądała w tym względzie inna akcja religijnej prawicy.

W 1990 roku duchowny Donald Wildmon stojący na czele American Family Association⁸ (Amerykańskie Stowarzyszenie Rodziny) rozpoczął akcję przeciwko innemu otwarciu homoseksualnemu artyście – Davidowi Wojnarowiczowi. Część funduszy na retrospektywę Wojnarowicza zorganizowaną przez Galerię Sztuki przy Illinois State University pochodziła od National Endowment for the Arts. Fakt ten stał się podstawą działania Wildmona. Jednym z głównych tematów Wojnarowicza było oddanie wrogich reakcji wobec seksualności i homoseksualizmu w czasie epidemii AIDS. W swoich dziełach wykorzystywał w tym celu fotografie pornograficzne przedstawiające różnorodne akty seksualne, były one jednak zawsze częścią większych struktur wizualnych, ponadto artysta poddawał je pomniejszeniu i deformacji. Wildmon i jego współpracownicy stworzyli natomiast ulotki, na których zestawili wszystkie pornograficzne sceny homoerotyczne z dzieł Wojnarowicza, głównie z serii negatywowych fotomontaży z 1990 roku zatytułowanej „Sex Series”. Skopiowali więc tylko takie fragmenty prac i stworzyli własny wyłącznie pornograficzny *collage*, który następnie został wysłany do 200 000 (!) liderów grup religijnych, medialnych i politycznych w Stanach Zjednoczonych! Tytuł tego *collage'u*-ulotki, brzmiał następująco „Your Tax Dollars Helped Pay for These Works of Art” (*Również z twoich podatków zapłacono za takie dzieła sztuki*). Ponownie mamy do czynienia z paradoksem, grupa, której celem jest prewencja, nie tylko rozpowszechniła rzekomo obsceniczne wyobrażenia, ale jeszcze nasiliła ich działania, izolując z całego *oeuvre* artysty tzw. „momenty”. Efekt jest taki, iż przedstawienie autorstwa American Family Association jest pornografią, którą nigdy nie była sztuka Wojnarowicza.

Przypadek Davida Wojnarowicza i American Family Association jest również przełomowym punktem w historii kultury amerykańskiej, po raz pierwszy bowiem artysta wytoczył proces przeciwko prawicowej religijnej organizacji i go wygrał. Wojnarowicz oskarżył Wildmona o pogwałcenie praw autorskich i zniesławienie. Wildmon musiał oficjalnie przeprosić artystę i wypłacić mu symbolicznego jednego dolara. Ow sławny czek wystawiony przez Donalda Wildmona i American Family Association jest dziś przechowywany w Fales Library nowojorskiego uniwersytetu.

W przypadku przywłaszczania przez homoseksualnych artystów homofobicznych stereotypów i wyobrażeń, Richard Meyer posłużył się w swych interpretacjach koncepcją przeciwnego dyskursu Michela Foucaulta. Aby zrozumieć egzaltację homoseksualnymi wyobrażeniami u homofobicznych aktywistów, autor sięga po badania amerykańskiej antropolog Carol S.Vance. Vance posługuje się pojęciem „przyjemności potępienia”, które demonstruje na przykładzie amerykańskiej komisji do spraw pornografii,

⁸ American Family Association, wcześniej znana jako National Federation for Decency, jest ewangelicką organizacją, której celem jest powoływanie i finansowanie kampanii oraz akcji publicznych domagających się cenzurowania filmów, programów telewizyjnych, czasopism i dzieł sztuki, które uzna za nieprzyzwoite.

twz: Messe Commission, obradującej w latach 1985-1986. Ta powołana przez prokuratora generalnego Edwina Messe państwowa komisja prowadziła dochodzenie w sprawie pornografii. Jej celem było zaostrenie prawnych restrykcji wobec materiałów o charakterze pornograficznym. Podstawowy argument polegał na tym, iż takie materiały są niebezpieczne, gdyż mogą pobudzać pożądanie lub akty płciowe. Pomimo tego założenia obrady tej komisji w sześciu amerykańskich miastach stanowiły nieustanny pokaz różnorodnych pornograficznych filmów i fotografii, chociaż literatura również była celem ataków. W czasie przesłuchań dokumentowano negatywne działanie pornografii przy jednoczesnych jej sensacyjnych projekcjach. Monumentalny raport komisji z propozycjami zaostrenia prawa również wypełniony jest pornografią. Owe niezwykle nasilone pokazy Vance diagnozowała jako „fascynację rzeczami, które kocha się nienawidzić”, pisząc o atmosferze podekscytowanej represji i o fundamentalnej roli wizerunków. Komisja Messe'ego, która chciała zamknąć pornograficzne kina, sama była takim objazdowym *peep show*. Vance podkreśla, iż komisja potrafiła całe seksualne pobudzenie skanalizować w moralne oburzenie usprawiedliwiające propozycje zmian prawnych. Przy tym nikt nie dostrzegał wewnętrznej sprzeczności i faktu seksualnego podsycaenia potępienia.

Dla Richarda Meyera analiza Carol Vance jest kluczowa dla zrozumienia związków pomiędzy cenzurą a seksualnością w kulturze amerykańskiej. Podobnie jak regulacja pornografii, tak i cenzura w sztuce ukrywa swą zależność od atakowanych materiałów i przyjemność, jaką one wywołują. Ludzie zaangażowani w te kampanie nie potrafili znieść przyjemności, której nie potrafili się oprzeć, atakują więc jej źródło, a nie samych siebie.

Meyer na przykładzie Messe Commission pokazuje, iż cenzorzy potrzebują ekranu obsceniczności, na który będą projektować dowolne wyobrażenia, które ich akurat pobudzają. Posiłkuje się w tej interpretacji psychoanalityczną koncepcją projekcji. Projekcja oznacza psychiczny proces, podczas którego podmiot wysyła w zewnętrzny świat wyobrażenie czegoś, co istnieje w nim samym w nieświadomy sposób. Projekcja jest więc uzewnętrznieniem, a jednocześnie sposobem wyparcia, odmową rozpoznania. Podmiot rozpoznaje w innych to, co odrzuca w samym sobie.

Oczywiście, w polu psychoanalizy działania cenzorów mogą być w pełni zrozumiałe, tworzą oni ekrany, na które wyświetlają to, co chcą wymazać. Dlatego tak ekscytują się przedstawieniami, które mają być zdelegalizowane, są one bowiem ich własną fantazmatyczną produkcją, niczym *collage* American Family Association i listy perswazji Christian Coalition. Richard Meyer znajduje więc psychodynamiczne wytłumaczenie dla paradoksalnych kampanii cenzorskich wobec seksualnych wyobrażeń. Z jego książki wyłania się wniosek, iż cenzorzy nie mogą znieść czegoś, co ich samych zbyt ekscytuje, czegoś, co wiąże się z ukrytymi pragnieniami lub iż potępienie daje im właśnie satysfakcję natury popędowej związaną z agresją.

Meyer próbuje w ten sposób wyjaśniać, ale i obnażać akcje cenzorskie i ich paradoksy, jest jednak skrupulatnym dokumentatorem tych kontrowersji i referuje również głosy samych zwolenników cenzury. Otóż dla Donalda Wildmona i Pata Robertsona sprawa jest o wiele prostsza, oni po prostu informowali podatnika, na co wydaje się ich pieniądze, jaką kulturę muzealną się wspiera, prowadzili więc działalność edukacyjną. Jak mieli edukować, nie wyjaśniając lub pokazując o co chodzi!? Racjonalności tego argumentu Meyer już jednak nie podejmuje, gdyż w jego interpretacjach kryje się za tym mechanika pożądania.

Autor podkreślił jednak wewnętrzną rozłam po obu stronach barykady. Homoseksualni artyści przywłaszczali w swej sztuce homofobiczne wyobrażenia, a homofobiczni cenzorzy częścią swych kampanii uczynili dystrybucję homoseksualnej pornografii. We wnętrzu jednych i drugich znajduje się więc coś przeciwnego, rodzaj ukrytego pragnienia. Meyer pisząc o seksualnych przedstawieniach myśli więc w sposób seksualny, w tym upatrując drogę prowadzącą do wnętrza konfliktu. Jeśli więc zwolennicy cenzury projektują na zewnątrz treści swej własnej nieświadomości, zamiast zmierzyć się z nimi we wnętrzu, co w takim razie czynią z degradacją homoseksualni artyści? Po pierwsze, wykorzystują oni ograniczenia jako inspirację do tworzenia bardziej kreatywnych przedstawień, przykładem jest tu sugestywna ekspozycja męskiego ciała w malarstwie Paula Cadmusa, lub... erotyzują represję! Dlatego kluczowy dla sensu książki jest rozdział o Mapplethorpie zatytułowany *Barring Desire: Robert Mapplethorpe and the Discipline of Photography*, pokazujący jak w swej sztuce artysta umiał przekształcić silną dłoń władzy w przyjemność sadomasochizmu i rozkosze zakazanego seksu. Czyli przyjemność potępiania może być tutaj zamieniona na przyjemność bycia potępionym. O ile jednak autor problematyzuje represyjno-eksperymentalne strategie cenzorów, to nie dostrzega jednak problematyczności ekspresyjno-poniżających technik artystów: karykatur u Cadmusa, kryminalistów u Warhola lub seksualnego ekstremizmu Mapplethorpe'a. Dlaczego trzeba zejść w negatywność, aby wyrazić homoseksualne pożądanie lub rozbić jego konstrukty, co naprawdę oznacza erotyzacja przemocy – tego autor już nie odważa się w sposób psychoanalityczny podjąć.

Pojawia się również trzecia opcja, iż artyści przywłaszczają negatywne wyobrażenia, aby je we wnętrzu swojej sztuki krytykować. Meyer sygnalizuje ten wątek, ale nie rozwija go w wystarczający sposób, skupiając się głównie na subwersywnej homoseksualnej erotyzacji normatywnej seksualności (np. w sztuce Cadmusa lub Warhola) lub na transformacji domniemanej perwersji w ceną społeczną i artystyczną transgresję (np. u Warhola i Mapplethorpe'a). Wyłania się więc założenie, iż homoseksualni artyści mogą być krytyczni poprzez przesycenia dozwolonego obszaru nienormatywną seksualnością, która odmienia dominującą kulturę wizualną, a więc i kulturę jako taką. Aspekt krytyczny polegałby więc na rozbijaniu przymusowej heteroseksualności⁹, różnicowaniu kultury wizualnej poprzez sygnalizowanie (jak u Cadmusa) lub eksplozję (jak w Mapplethorpe'a) innego rodzaju pożądania, pożądania w obrębie tej samej płci.

Interpretacje Meyera są inspirowane nie tylko psychoanalizą jako najbardziej pogłębioną refleksją nad seksualnością, ale i *queer studies*, czyli studiami nad tzw. nienormatywną, czyli wychodzącą poza heteroseksualizm, seksualnością. Psychoanaliza posłużyła autorowi do spekulacji nad wewnętrzną dynamiką seksualnej ekspresji i tłumienia oraz ich przełożeniem na strukturę dzieł i strukturę akcji cenzorskich. Natomiast socjologiczne *queer studies* Michela Foucaulta i Judith Butler wykorzystał jako środek przejścia od społecznych konstrukcji seksualności do konstrukcji przed-

⁹ „Compulsory heterosexuality” – przymusowa heteroseksualność – jest to pojęcie autorstwa Adrienne Rich, którego używa sam Meyer. Rich określała nim opartą na ucisku niewidzialność lesbijek, pojęcie to jest jednak często stosowane na określenie opresyjnej i uniwersalizowanej natury heteroseksualności jako takiej i jej wpływu na obie płci. Patrz: A. Rich, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, (w:) *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, Monthly Review Press, New York 1983.

stawień, w systemie opartym na ograniczających normach zarówno płciowych, jak i wizualnych.

Zgodnie z teorią zastosowaną do szczegółowej analizy faktów i przedstawień, Meyer kierował się również określoną wizją cenzury i homoseksualizmu.

CENZURA I HOMOSEKSUALIZM

W *Outlaw Representation* cenzura jest automatycznie połączona z autocenzurą, w związku z przenikaniem się sfery publicznej i prywatnej, instytucji i jednostki. Cenzura jest czymś narzuconym na Ja, a zarazem wynikającym z jego wnętrza. Jest to szczególnie konstytutywne dla homoseksualnej tożsamości kobiet i mężczyzn, gdyż są oni wciąż poddawani psychicznym i społecznym zakazom związanym z homoseksualizmem. Kontrolowanie sztuki homoseksualnej demonstruje ten mechanizm w sferze ekspresji tożsamości. Dlatego Meyer patrzy na cenzurowanie z perspektywy podmiotowości twórcy i jego dzieła, wewnętrznego zmagania się z presją heteronormatywności i przepracowywania jej. Społeczne ograniczenia są więc łączone z psychicznymi regulacjami, a pole wizualne cyrkuluje pomiędzy dozwolonym i zakazanym.

Aby zrozumieć cenzurę jako siłę, która emanuje z wnętrza jednostki, jak i jest egzekwowana z zewnątrz, Meyer ponownie zwraca się do Freuda i jego koncepcji marzenia sennego i twórczości. Senna manifestacja ukrywa nieświadome życzenie, maskuje je, podobnie artysta kamufluje trudne prawdy, które musi przekazać; cenzura ego jest tu działaniem zinternalizowanej społecznej normy. W ten sposób cenzura jednocześnie uniemożliwia, jak i produkuje twórczość. Poprzez represję cenzura kształtuje zarówno marzenie senne, jak i ekspresję artystyczną, działając w obrębie podmiotowości. Według Meyera tak właśnie działała cenzura sztuki w amerykańskiej kulturze, nie tylko wymazując, ale i umożliwiając przedstawienia. Celem Freuda było jednak odcyfrowanie tego, co zamaskowane, ukryte, zrepresjonowane, co jest nieświadomym życzeniem. Dla Meyera natomiast poszukiwanie takiej esencji nie jest ważne, analizuje on jak w przedstawieniu spotyka się regulacja i opór, jak te dwie siły przemawiają w wizerunku, działając od środka. Interesuje go więc kształt maski, to jak jest ona zbudowana, a nie to, co ona przykrywa. Meyer już wie, iż tym nieświadomym życzeniem jest homoseksualizm, który mógł w kulturze pojawiać się jedynie w kontekście kontrolującej represji, interesuje go więc efekt nałożenia tych dwóch sił homoseksualizmu i cenzury. Dlatego jego interpretacja łśni taką trafnością w odniesieniu do wczesnych kolaży Roberta Mapplethorpa, który znakując erotyczne fotografie sam cenzurował, przysyłając części ciał modeli; dochodząc w ten sposób do ekscytującego sadomasochistycznego rdzenia represji.

Cenzura jako jednocześnie zakazująca i produktywna, wewnętrzna i zewnętrzna ponownie prowadzi Meyera do Foucaulta i jego wizji dyscyplinarnej władzy jako sieci współtworzącej, a nie wyłącznie negującej. W modelu Meyera istnieje jednak odstępstwo od depersonalizacji konstruowanej jednostki u Foucaulta, wierzy on bowiem w siłę podmiotowości. Meyer skupia się na dyscyplinarnych ograniczeniach poprzez pryzmat indywidualnego artysty i jego siły refleksji oraz przekraczania. Jest to artysta, który potrafi stworzyć nową wizję; to on i ona we wnętrzu swej sztuki negocjują granice zakazu. Twórcy, którzy są bohaterami tej książki nie poddali się prohibicjom na-

kładanym na ich sztukę i na ich seksualność, lecz otworzyli nowe artystyczne, społeczne i seksualne wymiary wbrew i przy pomocy normatywnych regulacji.

Dlatego tak ważny jest przypadek Holly Hughes i Davida Wojnarowicza, którzy otwarcie przeciwstawili się fundamentalistycznym popędom zarówno w swej sztuce, jak i przy pomocy instytucji demokratycznego prawa. Zdaniem Meyera w *Sex Series* Wojnarowicz oddaje zarówno mroczny charakter restrykcji, alienującej przestrzeni publicznej i atmosfery epidemii AIDS, jak i przebliski siły erotyzmu, fantazji i intymności.

W *Outlaw Representation* złożonej wizji cenzury towarzyszy równie ambiwalentny model homoseksualizmu i jego funkcji w kulturze amerykańskiej.

Przed wszystkim homoseksualizm jest niestabilną kategorią, na którą składają się wszystkie przeszłe i aktualne definicje. Dlatego mamy psychiatryczne i medyczne terminy łączące się z nowymi humanistycznymi i demokratycznymi koncepcjami przy jednoczesnej ciągłej trwałości dawnych skojarzeń z grzechem, przestępstwem i zbrodniem. Wszystkim tym się zongluje stosownie do ideologicznych lub intelektualnych potrzeb danej debaty. Im większa współczesna akceptacja homoseksualizmu, tym większa nieostrość pojmowania oraz agresja opozycji. Jedno dla Meyera jest natomiast oczywiste, określenie homoseksualizm jest najwyraźniejszym przykładem różnych form regulacji i kontroli seksualności i przymusu ciągłej stabilizacji heteroseksualności. Jednocześnie ze strony dominującej kultury recepcja homoseksualizmu zawsze balansuje pomiędzy fascynacją a lękiem, jest on więc własnością nie tylko homoseksualnych jednostek, ale przede wszystkim otaczającej kultury z jej niemożnością poradzenia sobie z pewnego rodzaju pożądaniem. Posługując się koncepcjami Guy'a Hocquenghema, Diany Fuss i Jonathana Dollimore a przede wszystkim sloganem *gay liberation movement*: „I am your worst fear. I am your best fantasy”, Richard Meyer postrzega więc homoseksualizm nie tylko jako specyficzny akt lub tożsamość, ale bardziej jako symboliczne wyobrażenie łączące pragnienia i lęki. Autor demonstruje to na przykładach współczesnej amerykańskiej medialnej recepcji homoseksualizmu.

W książce Richarda Meyera wewnętrznie sprzeczny i przenikający się charakter homoseksualnej sztuki i homofobicznych kampanii jest kontynuowany w równie ambiwalentnych pojęciach cenzury i homoseksualizmu. Autor zawsze stara się wyprowadzić własny punkt widzenia, obserwując złożony splot przeciwstawnych emocji, wyobrażeń i tendencji. Lęk łączy się z fascynacją, wewnętrzne z zewnętrznym, potencjowanie z erotyzacją, a stereotypy z ich krytyką. Jaka zatem jest w tym wszystkim wizja współzależności homoseksualizmu i sztuki?

HOMOSEKSUALIZM I SZTUKA

Rozważania na temat homoseksualizmu w sztuce są najciekawszą częścią *Outlaw Representation. Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, pojawiają się jednak jako rozsiane na marginesie historycznych analiz, trudno więc traktować tę książkę jako wykład specyficznej metodologii. Metoda autora wyłania się raczej z konkretnych interpretacji dzieł i ich kontekstu, nie jest to więc książka z założenia metodologiczna, ale przede wszystkim historyczna. Autor gruntownie jed-

nak przemyślał relacje pomiędzy sztuką i homoseksualizmem i próbuje je ukazać w nowym świetle. Przede wszystkim zaznacza dwie pułapki, jakie według niego mogą spotkać historyków sztuki zajmujących się problemem homoseksualizmu. Po pierwsze, dzieło sztuki nie ma orientacji seksualnej. Po drugie, przekładanie tożsamości seksualnej artysty na zawartość jego sztuki ma charakter spekulacji. Według Meyera historia sztuki winna przekroczyć model interpretacji, który traktuje homoseksualizm jako efekt biografii lub ikonografii; odczytywanie homoseksualizmu z życiorysu i dzieła twórcy winno być raczej problematyzowane niż przyjmowane jako oczywistość. Meyer wyraźnie pisze, iż miejsce homoseksualizmu w sztuce nowoczesnej nie może być ograniczane do biograficznych faktów lub obrazowych podtekstów lub sekretnych kodów, które trzeba odczytywać. Uważa natomiast, iż związek pomiędzy homoseksualizmem a sztuką nowoczesną musi być postrzegany jako interakcja pomiędzy historycznymi zakazami i możliwościami, publicznym i prywatnym obszarem, pomiędzy wizerunkiem a tym, co w danym momencie znajdowało się poza granicą wizualności. Chodzi więc o wzięcie pod uwagę nie tylko esencji życia i wizerunku, czyli tego co jest, ale przede wszystkim tego wszystkiego, czego nie widać, a co kształtowało i ograniczało przedstawienie i seksualność w danym historycznym i kulturowym kontekście. Metoda ta polega na skrzyżowaniu danych definicji homoseksualizmu, sztuki, seksualności, normy, prawa i zaobserwowaniu, jak jednostka w swej sztuce negocjuje to, co może i to, czego nie może wyrazić i jak to wpływa na kształt dzieła, a jednocześnie jest subwersywne wobec normatywności.

Meyer pisze, iż w *Outlaw Representation* próbuje zrozumieć, jak równocześnie homoseksualizm i jego zakaz strukturalizowały pole wizualne w danym momencie historii sztuki. Jest to więc rodzaj historii, która jest kształtowana zarówno przez ekspresję, jak i represję, obecność i nieobecność.

Ta metoda charakterystyczna dla nowej historii sztuki znajduje mistrzowskie zastosowanie w książce, gdzie każdy rozdział precyzyjnie odtwarza kody wizualne i seksualne w danym historycznym okresie, czyli w latach 30., 50., 70., i 90. w Stanach Zjednoczonych. Kontekst ten zostaje następnie przełożony na dokładną analizę struktury wizualnej, w sensie zarówno formalnym, jak i ikonograficznym. Tekst o malarstwie Paula Cadmusa może posłużyć jako wzorcowy przykład takiego wywodu. Książka Meyera jest więc realizacją kontekstualnej historii sztuki, a to przywiązanie do kontekstu jest szczególnie widoczne w nacisku na odtwarzanie kontekstu wizualnego poprzez szczegółową interpretację i dokumentację materiałów wizualnych, które nie wchodziły w obszar tradycyjnej historii sztuki. Obok sztuki mamy więc filmy, plakaty, ilustracje z czasopism, materiały propagandowe organizacji politycznych i religijnych, pornografię. Wszystko to służy do analizy szerokiego pola seksualnego, a nie seksualności jako zamkniętej jedynie w pojedynczym dziele sztuki. Meyer słusznie zauważa, iż aby pisać wizualną historię homoseksualizmu, trzeba przekroczyć ramy historii sztuki, sama jego książka jest zresztą wkładem nie tylko w historię sztuki, ale także w wykładane na amerykańskich uniwersytetach: *American studies*, *visual studies*, *sexuality and gender studies*. Rozdział poświęcony Robertowi Mapplethorpe stanowi jednocześnie cenną historyczną dokumentację wizualnej strony *gay liberation movement* w latach 70., a część o sztuce związanej z AIDS sumuje najważniejsze akcje i przedstawienia reagujące na epidemię w latach 80. i 90.

Trzeba jednak zaznaczyć, iż w nowych interpretacjach Meyera dochodzi do głosu tradycyjny historyk sztuki i humanista. W centrum jego zainteresowania znajdują się bowiem jednostki, artyści, i to w dodatku mężczyźni, „gwiazdy” amerykańskiej sztuki nowoczesnej. To głównie wokół ich sztuki zorganizowana jest książka i odtwarzane są konteksty. Autor sam się do tego zresztą przyznaje poprzez dystans wobec Foucaulta i podkreślenie roli artysty, który potrafi wykorzystać i przetworzyć determinujące reguły. Ostatecznie w tej książce to nie cenzura i homoseksualizm „produkują”, ale wolni ludzie umieszczeni pomiędzy nimi. To oni negocjują ekspresję pomiędzy przestrzenią wolności i zakazu, a co najważniejsze świadomie przekraczają normę, nie poddają się jej. Warhol wiedział, iż umieszczając na pawilonie stanu Nowy Jork *Trzynastu najbardziej poszukiwanych mężczyzn* spotka się z negatywną reakcją organizatorów wystawy światowej, a jednak powiedział „nie dbam o to, chcę to zrobić”.

Meyer kończy swoją książkę podkreślając podmiotową rolę twórców, zaznacza, iż nie mogli oni przekroczyć homofobicznych regulacji wobec sztuki, mogli jednak stawić im opór w przestrzeni swej sztuki, w tym, co stworzyli. Dlatego ich twórczość jest świadectwem oporu w kulturze amerykańskiej XX wieku. Zatem autor podkreśla szerokie pole wizualne i seksualne, sprowadza je jednak do artysty i jego dzieła. Nie jest mu również obca biograficzna i ikonograficzna historia sztuki, patrzy na homoseksualną treść, a wybrani przez niego artyści mieli dobrze udokumentowaną tożsamość homoseksualną. Pomimo wspomniania o historii nieobecnego wszyscy jego bohaterowie są kanonicznymi artystami zarówno amerykańskiej, jak i zachodniej sztuki nowoczesnej. Owe sprzeczności nie podważają wartości interpretacji Richarda Meyera i faktu, iż jego książka jest cennym interdyscyplinarnym kompendium wiedzy o kulturze amerykańskim, mogą być jednak punktem wyjścia do krytyki.

KRYTYKA

Krytykę interpretacji Meyera można zacząć od pytanie o artystów, których jednak cenzura zniszczyła, którzy nie należą do kanonu zwycięzców. Takich postaci w *Outlaw Representation* brakuje i w tym właśnie sensie mamy oryginalną i przynikliwą interpretację kanonu, ale brak nowych twórców i dzieł, zrepresjonowanych ze względu na seksualny nonkonformizm. Meyer dokonał dokumentacji szerokiego pola kultury wizualnej, ale nie odkrycia mężczyzny lub kobiety, których twórczość jest nieznaną albo jeszcze nieprzemyślana z punktu widzenia homoseksualności. Czy możemy wyciągać wnioski, iż nikogo takiego już nie ma i dla wszystkich cenzura była pewnego rodzaju inspiracją, a nie gilotyną? Takie pytania można też postawić w kontekście argumentów Meyera i kluczowej dla niego fotografii Weegee. Wiemy, że sfotografowany przebrany za kobietę mężczyzna został aresztowany, a policyjna fotografia jest jego sceną, stoi w drzwiach radiowozu niczym na schodach kabaretu. Spotykają się charakterystyczne dla podejścia Meyera uwięzienie i kreatywność, granice i działanie w ich obrębie, regulacja i jej przekształcenie, ale ten człowiek został przecież aresztowany i zniknął... Fotografia pozostała jako model dla interpretacji i jako autorski muzealny obiekt, jedynie tytułowy *Gay Deceiver* pozostał anonimowy. Pojawia się retoryczne pytanie, ilu takich anonimowych rebeliantów było w ciągu minionych stu lat w samych tylko Stanach Zjednoczonych. Dzisiaj dla nas bohater fotografii Weegee byłby przecież artystą performance.

Nie można zarzucić Meyerowi, że jest pobłażliwy dla cenzorów, wydaje się jednak, iż kreatywną wartość cenzury i represji trochę przecenia. To prawda, że może być ona inspirująca i jego analizy dobrze to pokazują, ale bywa także niszcząca. Trudno dostrzec coś pozytywnego w braku wizualnej informacji na temat bezpiecznego seksu w czasie epidemii AIDS, a z tym właśnie przez większość lat 80. zmagają się edukacyjne organizacje w Stanach Zjednoczonych, które zresztą Meyer przywołuje w analizie kolektywu artystów Gran Fury. Przede wszystkim jednak działalność National Endowment for the Arts została przecież ostatecznie w drugiej połowie lat 90. radykalnie ograniczona, na skutek trwających przez prawie dekadę prawnych interwencji konserwatywnych polityków. Skończyły się granty dla indywidualnych artystów, a agencja nie może fundować wystaw dotyczących wolnomyślicielskich seksualnych i religijnych poglądów. Wojny o kulturę zostały w Stanach Zjednoczonych przegrane przez artystów, nawet pomimo istnienia Pierwszej Poprawki do Konstytucji, która gwarantuje wolność artystycznej ekspresji. Oczywiście nie jest to wielką tragedią w kraju, gdzie i tak 80% kultury jest finansowane przez pieniądze prywatne, a obieg sztuki jest oparty na zasadach rynku, jednak sygnalizuje przekształcenia w obrębie demokracji, a dla wielu jej kryzys. Niestety, Richard Meyer tego problemu już nie podejmuje, a to przecież głównie reakcja na zwiększającą się obecność homoseksualizmu doprowadziła prawie do zamknięcia tamtejszego „ministerstwa kultury”. W ostateczności więc kończy swoją książkę jako romantyk, afirmując artystów, którzy ryzykują i wkraczają na niebezpieczne tereny w okresie, gdy system domaga się „przyzwoitej” sztuki.

Sprzeczne z ideą autora wnioski wyciągnąć można również z jego znakomitej interpretacji sztuki Andy Warhola, a szczególnie twórczości z lat 50., przed pop-artem. Warhol odnosił wówczas sukcesy jako *designer*, specjalizując się w reklamach butów, jako artysta wykonywał natomiast erotyczne rysunki młodych mężczyzn. Z dzisiejszej perspektywy są to niewinne i sentymentalne obrazki, jednak w latach 50. homofobia w świecie sztuki była tak duża, że artysta po prostu nie miał szansy na ich wystawianie. Zakaz go więc powstrzymał. Meyer wyraźnie pokazuje, iż gdyby Warhol pozostał na tym wyraziście homoseksualnym poziomie, nie mógłby odnieść sukcesu, nie zaistniałby jako artysta, nie byłoby Andy Warhola. Dopiero przejście do wyrażania estetyki *camp* w mechanicznych przywłaszczeniach kultury masowej, czyli maskowanie homoseksualizmu, stworzyło warholowski pop-art i sławę. Otwarcie homoseksualne motywy zostały zepchnięte do jego eksperymentalnych filmów, a artysta zbudował sobie pozbawioną emocji maskę. Chłopców zamienił na puszki zupy. Oczywiście można uznać, iż represja doprowadziła do artystycznej dojrzałości i powstania pop-artu, ale jednocześnie do zakodowania homoseksualizmu, który Meyer odkodowuje pomimo własnego sceptycyzmu wobec tego rodzaju interpretacji. Należy również zaznaczyć, iż dotychczas większość literatury historyczno-artystycznej nie potrzebowała homoseksualizmu, aby interpretować Warhola, dopiero lata 90. przyniosły inne analizy¹⁰, jak i odkrycie wczesnych rysunków. Zatem w swoim „oficjalnym” pop-arcie artysta skutecznie się ukrył.

Pomimo to, iż książka Meyera jest poświęcona cenzurze, autor nie rejestruje dokładnie jej działania na poziomie instytucjonalnym i prawnym. Bardziej interesuje go pewna filozofia cenzury, sam mechanizm zakazu jako zapalnik aktywizujący arty-

¹⁰ Patrz: *Pop out. Queer Warhol*, Duke University Press, Durham, London 1996.

stów, ponadto skupia się jedynie na wybranych incydentach. Jako pełniejsze kompendium wiedzy o cenzurze w nowoczesnej kulturze amerykańskiej może służyć książka *Arresting Images* Stevena C. Dubina¹¹. W tej encyklopedycznej pracy dokładnie opisane są wszystkie główne przypadki konfliktu pomiędzy cenzurą a kulturą w Stanach Zjednoczonych XX wieku, i to zarówno na polu seksualnym, religijnym, jak i politycznym. W rozdziałach poświęconych homoseksualizmowi oraz AIDS pojawiają się, poza Warholem, wszyscy bohaterowie Meyera. Richard Meyer koncentruje się wprawdzie wyłącznie na homoseksualnych kontrowersjach i jego perspektywa jest inna od socjologicznego podejścia Dubina, w obszernych przypisach brakuje jednak odniesienia do tej ważnej wcześniejszej publikacji, dotyczącej pokrewnego tematu. Ponadto na przykładzie kontrowersji wobec religijnych aktów męskiego fotografa F. Holland Day'a (1898) Dubin pokazuje, iż napięcia w reakcjach na homoseksualne podteksty w sztuce pojawiły się już na przełomie wieku. Uwzględnienie twórczości fotograficznej Edwarda Muybridge'a oraz malarstwa i fotografii Thomasa Eakinsa, również potwierdzałoby, że teoria Meyera o ważnych dla wyłonienia się homoseksualizmu latach 30. wcale nie jest taka oczywista. Poza tym Dubin podaje z lat 40. przypadek znanego fotografa Minora White'a, który z lęku tak stłumił swą ekspresję homoseksualizmu, iż zamiast ciała męskiego – jego ulubionego tematu, pokazywał najczęściej jedynie sugerujące je kamienie i skały.

Meyer nie ustosunkowuje się również do funkcjonującego w historii sztuki podziału na homoseksualną sztukę przed rebelią Stonewall w 1969 roku i po niej¹². Bunt klientów gejowskiego baru Stonewall w Nowym Jorku przeciwko najazdowi policji jest traktowany jako początek ruchu homoseksualnego wyzwolenia w Stanach Zjednoczonych oraz początek otwartej publicznej obecności homoseksualizmu wcześniej ukrytego w sekretach życia prywatnego. Przełom ten został przełożony na ekspresję artystyczną. Przyjęło się uznawać, iż w sztuce i literaturze przed 1969 homoerotyzm był jedynie sugerowany przez aluzję, kodowany, zakamuflowany – fotografie Minora White'a byłyby tu świetnym przykładem. Natomiast po 1969 roku zaczął być otwarcie wyrażany, np. w fotografiach Mapplethorpe'a. Oczywiście jest to konwencjonalny podział i często krytykowany za zbytnią generalizację, wskazuje jednak na pewną zasadniczą różnicę historyczną i jego uwzględnienie wydaje się istotne w książce będącej przekrojem XX wieku. Tym bardziej że z podejścia Meyera wyłania się oryginalna idea, iż sztuka jest cały czas represjonowana lub że przełom Stonewall nie miał znaczenia, gdyż zawsze istnieli otwarci artyści powstrzymywani jedynie przez oficjalne normy wystawiennicze.

WOBEC HISTORII SZTUKI

Richard Meyer dystansuje się od podziału w amerykańskiej akademickiej historii sztuki na tzw. amerykańistów i modernistów: amerykańistów, czyli tych, którzy zajmują się „realistyczną” sztuką amerykańską do drugiej wojny światowej oraz modernistów, którzy objęli we władanie obszar rozpoczynający się od wkroczenia modernistycznego

¹¹ S. C. Dubin, *Arresting Images. Impolitic Art and Uncivil Actions*, Routledge, London, New York 1992.

¹² Por. C. Holland, *Art after Stonewall. 12 Artists Interviewed*, „Art in America”, June 1994.

malarstwa. Jeden z jego bohaterów, Paul Cadmus, należy do amerykańistów, pozostali historycznie podlegają modernistom, ale też są przecież artystami „realistycznymi”. Meyer przekroczył te podziały poprzez temat i perspektywę swojej książki; nie stawia pytań dotyczących stylu. Autor podkreśla jednak, iż od amerykańistów nauczył się podejścia do niekanonicznej sztuki i spojrzenia poza modernistycznymi hierarchiami. Znamienne, iż wskazuje tutaj na amerykańistów, a nie na postmodernistyczną humanistykę! Może to wynikać z tego, iż pod względem stylistycznym większość analizowanych przez niego erotycznych materiałów to fotografie lub jakaś postać tradycyjnego figuratywnego realizmu, jedynie obyczajowy charakter tych przedstawień jest awangardowy. Paradoksalnie w takim ujęciu to modernistyczne malarstwo wydaje się tradycyjne.

Jeśli jednak chodzi o inspiracje, Meyer największe hołdy składa feministycznej historii sztuki i dokonaniem przez nią przewartościowaniu hierarchii artystycznych. Wymienia Lindę Nochlin, Lisę Tickner, Annę Wagner za ich odkrywcze odniesienie sztuki do kwestii płci, władzy i wykluczenia z historii. Pisze, iż podobnie jak feministyczna historia sztuki, studium nad sztuką i homoseksualizmem musi uwidocznić historyczne ograniczenia twórczości. Pomimo to, iż Meyer podobnie jego Craig Owens¹³ łączy transformujące projekty polityczne i intelektualne, jakimi w nowoczesności są feminizm i homoseksualizm, to jednak jego książka sygnalizuje znaczące różnice, na które chciałbym zwrócić uwagę. Chodzi bowiem o inny rodzaj pisania historii sztuki, w szczególności sztuki przeszłości. Kategorie analizy wizerunków przez płć, seksualność i władzę mogą być podobne, materiał jest jednak często inny. Feministyczna historia sztuki rozszerza bowiem kanon, istotnie wprowadzając do podręczników i muzeów marginalizowane, zapomniane i wykluczone artystki, usuniętych twórców. Z homoseksualną perspektywą na sztukę jest jednak inaczej, przecież Michał Anioł, Leonardo, Caravaggio, Géricault i wreszcie Winckelmann oraz Grecy tworzyli ten kanon od zawsze, są jego centrum. Chodzi więc jedynie o wyartykułowanie, nazwanie czegoś dotychczas nienazwanego lub wypartego, ale dotyczącego sztandarowych obiektów zachodniej historii sztuki, mówimy więc o kolejnej interpretacji. Jeśli więc feministyczna historia sztuki musi się zmierzyć z okrucieństwem dyscypliny to homoseksualna z jej hipokryzją. Owe metaforyczne zestawienie potwierdza książka Meyera. Wszyscy jego bohaterowie są w centrum amerykańskiej kultury nowoczesnej, autor dodaje natomiast kolejną interpretację. Związki pomiędzy ich sztuką a homoseksualizmem również już wcześniej zostały rozpoznane. To prawda, że jego spojrzenie jest odświeżające, skupia się bowiem w przypadku Warhola i Mapplethorpe'a na ich bardzo wczesnej twórczości, pisze jednak o gwiazdach. Pomimo wdzięczności wobec feminizmu kobiety nie zajmują wiele miejsca w książce. Pojawia się jedynie Holly Hughes, rozślawiona poprzez konflikt z National Endowment for the Arts.

Richard Meyer wyjaśnia pominięcie lesbijskiej twórczości tym, że jej historia jest zupełnie odmienna od historii mężczyzn i wymaga osobnej książki i innego aparatu

¹³ C. Owens, *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, University of California Press, Los Angeles, Oxford, 1992. Odwołuję się do eseju Owensa z tej książki przetłumaczonego również na język polski: C. Owens, *Dyskurs Innych: feministki i postmodernizm*, (w:) *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.

analitycznego¹⁴. Jest to przekonujący argument, lecz warto jednak również dodać, iż nie byłaby to już gotowa historia sław, ale tworzenie historii sztuki zupełnie od nowa. Zapewne okazałoby się także, że sekrety, cenzura i represje już nie są takie współkreujące, ale raczej niszczące, tworzące niewidzialność, a nie nowy rodzaj działalności. Może wreszcie wyłoniłaby się wówczas również refleksja o absurdach normalizacji i wartości równouprawnienia, tolerancji i wolności, a nie tylko niebezpiecznej transgresji.

W tekście Meyera znajdują się częste odniesienia do autorów identyfikowanych z podstawami *Queer Studies*, z Foucaultem i Butler na czele. Jednak w teorii *queer* pojawiła się dekonstrukcyjna refleksja nad stabilnością zarówno płciowej, jak i seksualnej tożsamości oraz normy, natomiast książka Meyera jest zdecydowanie tożsamościowa. Jest to głównie rozprawa o sztuce oraz seksualności homoseksualnych mężczyzn i reakcji otaczającej kultury. Widziałbym ją zatem bardziej w perspektywie *gay studies*, tym bardziej że w amerykańskiej historii sztuki istnieje silna akademicka tradycja właśnie w tym względzie. Richard Meyer, wykładowca historii sztuki na University of Southern California, należy do grupy historyków sztuki prowadzących studia nad sztuką i homoseksualizmem w kulturze amerykańskiej, z wyraźną koncentracją na męskiej tradycji. Główne postaci związane z *gay studies* w amerykańskiej historii sztuki to James Saslow, Kenneth E. Silver, Jonathan D. Katz, Douglas Crimp i Jonathan Weinberg. Ten ostatni najczęściej pojawia się w *Outlaw Representation*. Meyer cytuje jego opinię, iż problem z pisaniem historii homoseksualizmu polega na tym, iż jest to historia, która nigdy nie miała być napisana. Weinberg jest ponadto najważniejszym z wymienionych, jeśli chodzi o nowoczesną sztukę amerykańską. Jego publikacje obejmują teksty na temat Paula Cadmusa i Jaspera Johnsa, jednak przede wszystkim jest autorem książki *Speaking for Vice. Homosexuality in the Art of Charles Demuth, Marsden Hartley and the First American Avant-Garde*¹⁵. Weinberg interpretuje malarstwo Charles'a Demutha i Marsdena Hartleya, wczesnych amerykańskich modernistów, głównie poprzez ich homoseksualną biografię. Odkodowuje erotyczne i miłosne aluzje autobiograficzne w abstrakcyjnych obrazach Marsdena Hartleya. Jako metoda interpretacyjna, obok biografii, występuje również społeczny kontekstualizm obecny w próbach rekonstrukcji tego, czym był homoseksualizm w Stanach Zjednoczonych 1 połowy XX wieku. Weinberg wykorzystuje więc szeroki zakres materiałów, od artystycznych po dziennikarskie i medyczne. Autor przypomina również o przeszłości, gdy homoseksualizm ani nie był tym, czym jest teraz, ani nie mógł być otwarcie wyrażany, rola historyka sztuki polega więc na prawie detektywistycznej pracy.

W książce Weinberga pojawia się koncepcja nieobca analizom Meyera, jest nią dekonstrukcja idei awangardy. Awangarda była artystyczną transgresją, homoseksualizm stanowił wówczas społeczną transgresję, temat *outsidera* był wspólny dla obu formacji, wydaje się więc, iż homoseksualizm mógł znaleźć swe bezpieczne miejsce w środowisku awangardy. Weinberg pokazuje, iż to fałszywa analogia; nowojorska

¹⁴ Na temat historii sztuki lesbijskiej począwszy od lat siedemdziesiątych patrz: H. Hammond, *Lesbian Art in America: A Contemporary History*, Rizzoli, New York 2000.

¹⁵ J. Weinberg, *Speaking for Vice. Homosexuality in the Art of Charles Demuth, Marsden Hartley, and the First American Avant-Garde*, Yale University Press, New Haven, London 1993.

awangarda była homofobiczna, zamknięta na seksualny nonkonformizm i równie konwencjonalna, jak dominująca kultura, której zresztą szybko stała się częścią. Charles Demuth nie miał szans na pokazanie swych erotycznych akwareli, zniszczyłyby to jego karierę. O podobnej sytuacji i wrogości dealerów wobec Warhola w latach 50. i Mapplethorpe'a w latach 70. wspomina Richard Meyer. Dlatego Weinberg pisze o kodzie, którym posługiwali się homoseksualni artyści w oficjalnych dziełach i o wyborze specjalnej publiczności dla swoich erotycznych przedstawień. To sytuacja analogiczna do wczesnego Warhola i Mapplethorpe'a, których prace funkcjonowały na początku głównie w homoseksualnym środowisku, a częścią oficjalnej kultury wystawienniczej i akademickiej stały się dopiero, nie bez przeszkód, w latach 80. i 90. Podczas gdy Meyer odwołuje się do interakcji pomiędzy zakazem, krytycznością i ekspresją, które mają przekładać się na strukturę wizualną prac, Weinberg pisze o kodzie stosowanym przez artystów. Ten kod wynikał również ze świadomości tego, co jest dozwolone i wykluczone z artystycznej sceny, a wykluczeń było bardzo wiele pomimo zainteresowania niekonwencjonalnymi formami ekspresji w awangardzie. Były to bowiem jedynie formy, przy pełnym utrzymaniu tradycyjnej męskości; awangardowa sztuka nie wiązała się z awangardową męskością lub rewolucją obyczajową.

Podobnie jak u Weinberga, metoda biograficzna występuje również w tekstach Jonathana Katza, a szczególnie w jego interpretacji malarstwa Jaspera Johnsa i Roberta Rauschenberga, w okresie gdy byli parą i wspólnie przełamywali abstrakcyjny ekspresjonizm¹⁶. Pokrewieństwa pomiędzy homoseksualną tożsamością a pop-artem są szczególnie często podejmowane, w związku z kontrastowaniem heteroseksualnej estetyki abstrakcyjnego ekspresjonizmu i homoestetyki pop-artu. Tekst Kennetha Silvera, na temat równoległego kształtowania się współczesnej gejowskiej tożsamości i pop-artu sytuuje się właśnie w tym nurcie¹⁷. Douglas Crimp specjalizuje się natomiast w analizach związków pomiędzy kulturą wizualną, kryzysem AIDS i polityką¹⁸. Jego badania stały się podstawą rozdziału książki Meyera poświęconego sztuce wokół AIDS.

Fundatorem *gay studies* w amerykańskiej historii sztuki jest James Saslow¹⁹, specjalizujący się w kulturze renesansu. W 1979 roku opublikował on inauguracyjny esej *Closets and the Museum*²⁰, w którym krytykował oficjalną praktykę historii sztuki za wyciszenie kwestii homoseksualizmu w sztuce i propagował ponowne otwarte pisanie historii śladem feministycznej historii sztuki. Jego tekst ukazał się wówczas nie w historyczno-artystycznym lub feministycznym kontekście, ale w publikacji związanej z *gay liberation movement*. Homoseksualna historia w latach 80. i 90. stała się jednak oficjalnym produktem rynku wydawniczego, zarówno tego akademickiego,

¹⁶ J. D. Katz, *The Art of Code: Jasper Johns and Robert Rauschenberg*, (w:) *Significant Others: Creativity and Intimate Partnership*, Thames and Hudson, London 1993.

¹⁷ K. E. Silver, *Modes of Disclosure: the Construction of Gay Identity and the Rise of Pop Art*, (w:) *Hand-Painted Pop: American Art in Transition, 1955-1962*, Rizzoli International Publication, Los Angeles, New York 1992.

¹⁸ Patrz: D. Crimp (ed.), *AIDS. Cultural Analysis, Cultural Activism*, The MIT Press, Cambridge, London 1988; D. Crimp, A. Rolston, *AIDS Demographics*, Bay Press, Seattle 1990.

¹⁹ Patrz: J. Saslow, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society*.

²⁰ J. Saslow, *Closets in the Museum*, (w:) *Lavender Culture*, New York 1979.

jak i popularnego. W 1999 roku ukazała się książka Sasłowa *Pictures and Passions. A History of Homosexuality in the Visual Arts*²¹, w której znajdujemy przegląd związanej z homoseksualizmem kultury wizualnej od czasów prehistorycznych i antycznej Grecji po postmodernizm, również z rozdziałem o Azji i islamie.

Zapotrzebowanie na tego typu książki jest duże, w 2002 roku wydana została, przetłumaczona z języka francuskiego na angielski, książka-album Dominique Fernandez o homoerotycznych tematach w sztuce greckiej, rzymskiej, europejskiej i japońskiej, w której wiele miejsca poświęcono biblijnym tematom²². Prekursorska dla tego typu ogólnych historii kultury pisanych z perspektywy sztuki i homoseksualizmu wydaje się encyklopedyczna książka *The Sexual Perspective. Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*, autorstwa Emmanuela Coopera, wydana po raz pierwszy w 1986 roku. W wymienionych bogato ilustrowanych kompendiach autorstwa Sasłowa, Fernandez i Coopera sporo miejsca poświęcono również twórczości kobiet.

Wracając zatem do myśli Jonathana Weinberga, można skonstatować, iż historia, która nie miała być napisana, już powstaje. Książka Richarda Meyera jest jej częścią, a olbrzymia bibliografia, do której autor odwołuje się w przypisach, wskazuje na rozwój wiedzy w tym obszarze. Nawet ten krótki przegląd pokazuje, iż mamy do czynienia z metodologiczną różnorodnością w podejściu do historycznych materiałów i faktów. Obok proponowanej przez Meyera historii sztuki rozpoznającej reguły wizualne i seksualne, które negocjuje artysta, równie ważny pozostaje biografizm i ikonografia. Propozycja Jonathana Weinberga w *Speaking for Vice* wydaje się wykorzystywać wszystkie te opcje. Również u Meyera pojawia się metoda biograficzna w odwołaniach do osobistych kontaktów i związków analizowanych twórców, szczególnie w przypadku Paula Cadmusa i Andy Warhola.

Pisanie historii sztuki i homoseksualizmu wymaga interdyscyplinarnej inwencji oraz spojrzenia na różne praktyki społeczne, naukowe i kulturowe definiujące normatywną tożsamość jednostki i dzieła. Kontekstualizm jest więc kluczowym punktem wyjścia. Jednocześnie ważne jest podkreślanie roli podmiotowości, jednostkowej siły artysty, przełamującej ograniczenia i zakazy. W tego typu badaniach otwarty na inność model podmiotowości spotyka się zatem z szeroko rozumianą historią na płaszczyźnie: twórczość i seksualność.

Książka Richarda Meyera *Outlaw Representation. Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art* jest cennym wkładem w stan badań nad rolą sztuki, seksualności, homoseksualizmu i normy w kulturze amerykańskiej. Autor podaje wiele fascynujących informacji biograficznych i historycznych. Jest to praca, w której przypisy są równie interesujące jak tekst zasadniczy. Autor porusza się na wielu analitycznych poziomach. Interpretacje psychoanalityczne łączą się z politycznymi, ikonografia przechodzi w kontekst społeczny, a historyczna rekonstrukcja w mistrzowskie analizy formalne dzieł. O prowokacyjnej atrakcyjności książki decyduje również kontrowersyjna idea na temat kreacyjnej potencjalności cenzury i zakazu. Kryje się za nią wprawdzie potoczna mądrość o tym, iż ograniczenia czynią mi-

²¹ J. Saslow, *Pictures and Passions. A History of Homosexuality in the Visual Arts*, Viking, New York 1999.

²² D. Fernandez, *A Hidden Love: Art and Homosexuality*, Prestel, Munich, London, New York 2002.

strza, jednak sposób, w jaki Meyer przekłada to na rozumienie konkretnych dzieł niewątpliwie dociera do uwarunkowań i dynamiki procesu twórczego. Analizowane dzieła ożywają napięciami, które prowadzą czytelnika zarówno w przeszłość, jak i do wnętrza konfliktów i zagrożeń, przed jakimi stali omawiani artyści.

Trudno książkę Meyera traktować jako pochwałę cenzury lub cenzorów, raczej jest to próba zarysowania kreatywnego wyjścia z pułapek, które oni zastawiają. Cenzura jest częścią kultury, Meyer pokazuje, jak można tworzyć i realizować swą wolność wbrew ograniczeniom, autor pisze po prostu z perspektywy politycznej i psychoanalitycznej realności normy i zakazu. Pozostaje jednak jedno sygnalizowane już zagrożenie, jakie wyłania się z jego analiz. Jeśli cenzura i ograniczenia są tak dobre dla artystów, inspirujące lub promujące, to dlaczego nie nakładać więcej restrykcji, szczególnie na artystów nie potwierdzających przymusowej heteroseksualności? Dlaczego nie dokręcać śruby, przecież zawsze znajdzie się wielu chętnych do wykluczenia? Autor sam pokazuje, jaką rozkosz sprawia represjonowanie!

Meyer mógł uniknąć takich dwuznaczności, uwzględniając również niszczący potencjał cenzury i istnienie jej ofiar. Wówczas jednak nie powstałaby historia twórczości popularnych gwiazd sztuki amerykańskiej i prowokacyjna interpretacja. Wszystkie te elementy decydują także o komercyjnym charakterze tej wprawdzie bardzo akademickiej książki, ale za to wydanej z około 250 pięknymi i „pikantnymi” reprodukcjami. Trzeba przypomnieć, wydanej poza Wielką Brytanią, tam bowiem wkroczyła cenzura.

