

Piotr Piotrowski

Od globalnej do alterglobalistycznej historii sztuki

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1-2 (139-140), 269-291

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Piotr PIOTROWSKI

Od globalnej do alterglobalistycznej historii sztuki¹

Czy istnieje globalna historia sztuki?

Kitty Zijlmans rozpoczyna swój krótki, ale skondensowany programowy artykuł słowami: „oczywiście, historia sztuki nie jest globalna”². Po tym kategorycznym stwierdzeniu autorka prezentuje kilkunastopunktowy program badań historyczno-artystycznych, który mógłby być odpowiedzią na zachodzące w świecie procesy, w tym globalny wymiar kultury artystycznej. Nie będę go tutaj streszczał, pragnę jedynie zauważyć, iż częściowo ma on charakter „zdroworozsądkowy”. Jej główny postulat, aby był to projekt „interkulturowy”, nie odbiega od głównego nurtu lawinowo w ostatnich latach narastającej literatury. Ciekawsze pomysły, np. ten, aby globalne studia historyczno-artystyczne odrzuciły zachodnio-centriczną dominację analizy formalnej i skupiły się bardziej na analizie „materialnej”, podziela również wielu autorów. Co jednak warto podkreślić, autorka kończy swój krótki tekst pytaniem, czy to będzie działać³, jakkolwiek w artykule zamieszczo-

1 Niniejszy tekst jest znacznie rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego na Seminarium Metodologicznym zorganizowanym przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki w Nieborowie w dn. 25-27 października 2012. Dziękuję Pani Profesor Marii Poprzęckiej za zgodę na niniejszą publikację poprzedzającą wydanie tomu z materiałami seminarium. Poza tym chcę podziękować uczestnikom seminarium, jakie prowadziłem w semestrze zimowym 2012/2013 *Globalna historia sztuki* na Uniwersytecie Warszawskim w ramach projektu „nowoczesny uniwersytet”, za stymulujące dyskusje.

2 K. Zijlmans *An Intercultural Perspective in Art History: Beyond Othering and Appropriation*, w: *Is Art History Global*, ed. J. Elkins, Routledge, New York 2007, s. 289.

3 Tamże, s. 298.

nym dwa lata później, w antologii, której jest współredaktorką, sama zdaje się nie mieć wątpliwości, czy to musi działać. Wychodzi tam bowiem z założenia, że sztuka i historia/krytyka sztuki są częścią „systemu artystycznego” stanowiącego „funkcję” danej formacji społecznej, który charakteryzuje się „samoobserwacją” oraz „autoopisywaniem”. Właśnie w tej materii tworzony przez historię sztuki dyskurs pełni rolę regulatora i kreatora rzeczzonego systemu. Obecnie włączanie przez krytykę artystyczną i historię twórczości peryferyjnych, stanowi przejaw globalizacji systemu artystycznego. Zijlmans nie opisuje jednak, jak (!) to się robi, lecz stwierdza, że tak (!) się dzieje, i to jest według niej punkt wyjścia globalnej historii sztuki⁴. Tym bardziej zadane wcześniej pytanie wydaje się zatem kluczowe dla projektu nazwanego tu „globalną historią sztuki”.

Niewątpliwie mamy współcześnie do czynienia nie tylko ze zjawiskiem globalizacji, pojętej w kategoriach ekonomii i polityki, ze swoistego rodzaju Imperium, ale także z tym, co można nazwać sztuką globalną, jakkolwiek rozpostartą między światowym rynkiem, finansowym mocarstwem korporacji i kolekcjonerów z jednej strony, a twórczością pracującą na rzecz tego, co Michael Hardt i Antonio Negri nazywają „Multitude” („Wielość”, przełożona na język polski niezbyt szczęśliwie jako „rzesz”), a więc kontr-Imperium⁵. W końcu sztuka globalna Jeffa Koonsa ma inny charakter niż sztuka Artura Żmijewskiego. Nie ulega też wątpliwości, że – jak często w historii – to właśnie sztuka współczesna prowokuje do pytań historycznych, modelując kształt historii sztuki. Jakkolwiek istnieje spór co do chronologii⁶ oraz kondycji globalizacji, nawet globalnego charakteru kultury, a opr-

⁴ K. Zijlmans *The Discourse on Contemporary Art and the Globalization*, w: *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, ed. K. Zijlmans, W. van Damme, Valiz, Amsterdam 2008, s. 135-150. Posługując się pojęciem systemu artystycznego autorka odwołuje się do prac: N. Luhmann *Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984; N. Luhmann *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995.

⁵ M. Hardt, A. Negri *Imperium*, przeł. S. Ślusarski, A. Kołbaniuk, W.A.B., Warszawa 2005. Na temat tłumaczenia słowa „Multitude”, nawiasem mówiąc, tytułu jednej z części trylogii Hardta i Negriego (*Imperium, Multitude* [książka do tej pory nie wydana w Polsce], *Rzecz-pospolita*), por. „Praktyka teoretyczna” [anonimowy zespół] *Wprowadzenie*, w: M. Hardt, A. Negri *Rzecz-pospolita*, tłum. „praktyka teoretyczna”, ha!art, Kraków, s. 48.

⁶ Najogólniej rzecz biorąc są badacze, którzy wskazują na głębszą historię globalizacji, sięgającą przede wszystkim rozwoju kapitalizmu w erze nowożytnej (P. Sloterdijk *Kryształowy Pałac*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2011; I. Wallerstein *Analiza systemów-światów. Wprowadzenie*, przeł. K. Gawlicz, M. Starnawski, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2007). W naszej dziedzinie dołączając do nich Thomas DaCosta Kaufmann, polemizując z Fredericiem Jamesonem: *Art and Globalization*, ed. J. Elkins et al., The Pennsylvania State University Press, 2010 (wypowiedzi Thomasa DaCosty Kaufmanna: s. 13, 37-39; wypowiedzi Frederica Jamesona: s. 13-15). Por. też Th. DaCosta Kaufmann *Toward a Geography of Art*, The University of Chicago Press, Chicago 2004.

cowań globalnej sztuki i jej historii oraz prób zbudowania globalnej historii sztuki jako dyscypliny badawczej przybywa z roku na rok, to jednak odnoszę wrażenie, że zacytowane na wstępie pytanie Kitty Zijlmans pozostaje w mocy. Nawet uchodzący za eksperta w tej dziedzinie James Elkins nie daje przekonującej odpowiedzi na pytanie, jak ma wyglądać globalna historia sztuki. Jego argument sprowadza się do postulatu, aby neutralizować zachodnie narzędzia i odwoływać się do lokalnych tekstów, które dostarczyć mogą zarówno wiedzy, jak i instrumentów badawczych⁷. Niektórzy badacze zarzucają mu jednak, że stosuje je on raczej w charakterze stabilnych matryc niż rzeczywistych, często heterogenicznych źródeł historycznych, w dodatku obrosniętych różnymi, często niejednoznacznymi interpretacjami⁸. Jeżeli zatem wyciągać z tego jakieś konkretne wnioski, to raczej o charakterze negatywnym – wiemy, czym globalna historia sztuki ma nie być.

Dość przekonującą odpowiedź na to pytanie daje Hans Belting wskazując, że globalnej historii sztuki nie należy łączyć ze światowymi studiami nad sztuką (tzw. World Art Studies), które koncentrują się bardziej na studiach pojętego w kategoriach uniwersalnych, światowego dziedzictwa artystycznego niż historycznych i geograficznych znaczeniach twórczości artystycznej. Nie może to być także historia globalnej sztuki, gdyż jest to zjawisko stosunkowo nowe, ani tym bardziej „rozciągnięcie” obecnie uprawianej na Zachodzie historii sztuki na obszary do tej pory zaniedbane i ignorowane, pochodzące z tzw. Globalnego Południa (zwanego wcześniej Trzecim Światem) i wchodzące w zakres współczesnej, globalnej kultury artystycznej, gdyż byłoby to przedłużenie hegemonicznej strategii uniwersalistycznej, modernistycznej, zachodniej historii sztuki. Belting nie ma wątpliwości, czy sztuka globalna, jakościowo inna od sztuki nowoczesnej i do niedawna współczesnej, tzw. postmodernistycznej, stanowi wyzwanie dla historii sztuki i do pewnego stopnia potwierdzenie jego wcześniejszej tezy o przełamaniu paradygmatu dyscypliny, ujętej w zgrabnej formule „końca historii sztuki”⁹. Oczywiście, nie chodziło mu o koniec refleksji o sztuce, lecz o przekroczenie zbyt wąskich ram tego paradygmatu, który nie mieścił wielu dzieł zarówno dawnej, jak i współczesnej sztuki. Co więcej – zdaniem Beltinga – przebudowy wymaga nie tylko dyscyplina akademicka, ale też muzeum, które w obliczu globalnych wyzwań (nawiasem mówiąc realizujących się przede wszystkim na poziomie lokalności), nie może kontynuować poprzed-

⁷ J. Elkins *Writing about Modernist Painting Outside Western Europe and North America, w: Compression vs. Expression. Containing and Explaining the World's Art*, ed. J. Onians, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown MA 2006, s. 188-214; *Is Art History Global?*, ed. J. Elkins, Routledge, New York–London 2007; J. Elkins *Why Art History is Global, w: Globalization and Contemporary Art*, ed. J. Harris, Wiley-Blackwell, Chichester 2011, s. 375-386.

⁸ M. Juneja *Global Art History and the „Burden of Representation”*, w: *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, ed. H. Belting et al., Hatje Canz, Ostfildern 2011, s. 279-280.

⁹ H. Belting *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, Verlag C.H. Beck, München 1994.

nich modeli, ani modelu MoMA, ani MoCA. Pierwszy model uwikłany był w mitologię uniwersalizmu¹⁰, drugi w logikę późnego kapitalizmu¹¹. Ten nowy powinien być polemiczny zarówno wobec pierwszego, jak i drugiego, a także znieść dyscyplinarne i instytucjonalne bariery, które dzielą na przykład muzeum etnograficzne od historyczno-artystycznego, zgodnie z ruchem, jaki pojawia się w samej kulturze. Powinien przede wszystkim stworzyć forum publicznej debaty¹².

Globalna historia sztuki i studia postkolonialne

Niezależnie od braku skonceptualizowanego systemu, „jak uprawiać globalną historię sztuki?”, a więc braku zwartej teorii, a nawet propozycji¹³, praktyka analityczna ukazuje bardzo rozległe pole badawcze oraz olbrzymią literaturę w tej materii¹⁴. Jej źródło znajduje się przede wszystkim po stronie studiów postkolonialnych, które w naszej dziedzinie zaczęły rozwijać się stosunkowo późno, a więc z końcem lat 80., a nawet data 1989 roku, kiedy jednocześnie odbyły się trzy ważne w tej dziedzinie wystawy, wydaje się tu kluczowa i z pewnych względów symptomatyczna, gdyż zbieżna z upadkiem komunizmu w Europie Wschodniej. W tym

-
- ¹⁰ Por. m.in. C. Duncan *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Routledge, London 1995, s. 102-132.
- ¹¹ R. Krauss *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, „October” Fall 1990 no 54, s. 3-17.
- ¹² Te argumenty padają w publikowanych tekstach autora i jego współpracowników w prowadzonym przezeń projekcie „GAM – Global Art Museum” w ZKM | Karlsruhe: *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, ed. P. Weibel, A. Buddensieg, Hatje Cantz, Ostfildern 2007; *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, ed. H. Belting, A. Buddensieg, Hatje Cantz, Ostfildern 2009; *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, ed. H. Belting et al., Hatje Cantz, Ostfildern 2011.
- ¹³ Przez jakiś czas za takową uchodziło monumentalne opracowanie Davida Summersa, w którym przerzuca on ciężar analizy z obszaru wizualnego na przestrzenny, podejmując tym samym polemikę z fundamentalnymi zachodnimi kategoriami analizy dzieła. Por. D. Summers *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, New York 2003. Por. też D. Summers *World Art History and the Rise of Western Modernism, or Goodbye to the Visual Arts, w: Compression vs. Expression. Containing and Explaining the World's Art*, s. 215-234.
- ¹⁴ Oprócz publikacji wymienionych w poprzednich przypisach zwróciłbym uwagę na syntetyczne studia i antologie tekstów (pomijając monografie poszczególnych regionów): *Globalization and Contemporary Art*, ed. J. Harris, Wiley-Blackwell, Chichester 2011; *Global Art*, ed. S. von Benningsen et al., Hatje Cantz, Ostfildern 2009; Ch. Bydler *The Global ArtWorld Inc. On the Globalization of Contemporary Art*, Uppsala University, Uppsala 2004; J. Stallabrass *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*, Oxford University Press, Oxford 2004; *Modern Art in Africa, Asia, and Latin America. An Introduction to Global Modernisms*, ed. E. O'Brien et al., Wiley-Blackwell, Chichester 2013.

roku bowiem zorganizowano: *Magiciens de la Terre*, Centrum Pompidou, kurator: Jean Hubert-Martin; *The Other Stories. Afro-Asian Artists in post-war Britain*, Hayward Gallery, Londyn, kurator: Rasheed Araeen; trzecią, najciekawszą edycję biennale w Hawanie, kurator: Gerardo Mosquera.

Podstawowy argument historyczno-artystycznych studiów postkolonialnych to wielość nowoczesności i modernizmów, mnogość znaczeń i realizacji oraz ich transkulturowy, dynamiczny i partycypacyjny (a nie odbity od centrum) charakter. W zasadzie pisze o tym większość badaczy, także ci, którzy nie identyfikują się z perspektywą postkolonialną, jak jeden z najlepszych badaczy sztuki Azji John Clark¹⁵, czy też ci, którzy podejmują krytykę tych studiów niejako od wewnątrz, jak redaktor kluczowego w tej dziedzinie pisma *Third Text*, Rasheed Araeen, zarzucając teoriom postkolonialnym (a tym bardziej koncepcji multikulturalizmu) maskowanie zachodniej hegemonii i utrwalania neokolonialnych podziałów¹⁶. Zwróć tu jednak uwagę na jeden artykuł, napisany przez znanego badawca sztuki hinduskiej Parthę Mittera, zamieszczony w grudniowym numerze „The Art Bulletin” w 2008 roku¹⁷. Otóż autor zaczyna go od krytycznej analizy kolonialnej historii sztuki, polegającej na konstatacji jednokierunkowego importu tzw. sztuki prymitywnej z kolonii do metropolii, na ruchu, który inny badacz i w innym miejscu nazywa merkantylizmem¹⁸. Ten import związany był oczywiście z hegemonią Zachodu i z przekonaniem, że modernizm, jakkolwiek inspirowany Wschodem, może powstać wyłącznie na Zachodzie i stąd może być eksportowany już jako zachodni produkt na Wschód. Ten ostatni bowiem – zdaniem kolonialnych badaczy – nie może wytworzyć samodzielnie nowoczesnej sztuki. Co więcej, importując modernizm wschodni artysta popadał w pułapkę między dokładną imitacją i nieudolnym naśladownictwem. W pierwszym przypadku oskarżany był on przez kolonizatora o „małpowanie”, w drugim o brak postępu w nauce. Słowem, według kolonialnej wizji sztuki nowoczesnej jest tylko jeden modernizm, zachodni, który ma oczywiście przesłanie uniwersalistyczne, wdrażane na hierarchicznych zasadach. Mitter pokazuje jednak, że za taką wizją kryje się raczej ideologia niż rze-

¹⁵ J. Clark *Modern Asian Art*, The University of Hawaii Press, Honolulu 1998. Por. też J. Clark *Modernities in Art: How are they 'Order'?*, w: *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, s. 401-418.

¹⁶ R. Araeen *Our Bauhaus Other? Mudhouse*, „Third Text” 1988 no 6 (Spring), s. 3-14; R. Araeen *A New Beginning. Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics*, w: *The 'Third Text' Reader on Art, Culture and Theory*, ed. R. Araeen et al., Continuum, London 2002, s. 333-345; R. Araeen *Art and Postcolonial Society*, w: *Globalization and Contemporary Art*, s. 365-374.

¹⁷ P. Mitter *Intervention. Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery*, „The Art Bulletin” 2008 no 4 (Vol. XC), s. 543-544. Por. też P. Mitter *Reflections on Modern Art and National Identity in Colonial India: an Interview*, w: *Cosmopolitan Modernisms*, ed. K. Mercer, The MIT Press, Cambridge MA 2005, s. 24-49.

¹⁸ M. Tiampo *Cultural Mercantilism. Modernism's Means of Production: the Gutai Group as Case Study*, w: *Globalization and Contemporary Art*, s. 212-224.

czywisty obraz relacji między metropolią i kolonią. W istocie rzeczy bowiem ani „repcja” modernizmu w koloniach nie była bierna, ani ruch nie był jednokierunkowy. W tym pierwszym aspekcie Mitter pokazuje na przykładzie Indii rozprzestrzenianie się tam w wieku XIX malarstwa akademickiego jako synonimu zachodniej kolonizacji, podejmującego zresztą – co jest znaczące z punktu widzenia polityki kolonialnej – wątki orientalistyczne, znane w sztuce zachodniej. Zrodziło ono opór w postaci nacjonalistycznych koncepcji powrotu do źródeł historycznych i eksploatacji – na zasadzie opozycji – sztuki opartej na tradycyjnych, hinduskich wzorach. Jednakże pojawienie się awangardy na początku lat 20., przede wszystkim bardzo tam popularnego kubizmu, obaliło ten porządek. Odtąd wzorowana na kubizmie sztuka hinduska zaczęła funkcjonować jako krytyka kolonialnego akademizmu, ale także – jednocześnie – nacjonalizmu, wyrażanego w twórczości wzorowanej na hinduskiej tradycji. W drugim aspekcie – podkreśla autor – odwołania do tzw. prymitywu na Zachodzie bynajmniej nie miały wyłącznie znaczenia formalistycznej inspiracji. Jego zdaniem zachodni artyści odwołując się do sztuki „innej” podważali właśnie tę hegemonię kulturową; odrzucając klasyczne i realistyczne fundamenty sztuki zachodniej, budując rebelianckie poetyki i przesłania artystyczne, podważali zachodnią tradycję artystyczną i zachodnią politykę imperialną, kapitalistyczne i burżuazyjne podstawy, na gruncie których funkcjonowały zachodnie społeczeństwa, w tym społeczeństwa kolonialne¹⁹. Nowa historia sztuki (*New Art History*), konkluduje Mitter, oparta na postkolonialnych przesłankach, potrafi odsonić inny obraz modernizmu, właśnie pluralistyczny i otwarty, zdecentralizowany, ukazać złożoną relację między lokalnością i globalnością, a także wzajemne inspiracje między peryferiami i centrami w ich dynamicznym kształcie. Znaczący to oczywiście, co podkreślają w zasadzie wszyscy badacze tego kręgu, że kondycja postkolonialna dotyczy nie tylko dawnych kolonii, ale też – a w zasadzie przede wszystkim – (dawnych?) metropolii.

Partha Mitter wprowadza w tym kontekście bardzo ciekawe pojęcia: „kosmopolityczny prymitywizm” oraz „wirtualnego kosmopolityzmu”, zwanego też „kosmopolityzmem wyobraźniowym”, co oczywiście stanowi przewrotne nawiązanie do teorii nacjonalizmu Benedicta Andersona, opartej na pojęciu „wspólnoty wyobraźniowej”. Chodzi w nich o to, że odwołanie do tzw. prymitywu było powszechne wśród artystów modernizmu w początku XX wieku, tworząc jednocześnie ich ideową i artystyczną wspólnotę, bez względu na kraj i kontynent pochodzenia, w ich krytycznych strategiach wobec estetycznej, kapitalistycznej i kolonialnej polityki Zachodu.²⁰ Warto jednak dodać, że tak jak zachodni artyści

¹⁹ Tego rodzaju opinie pojawiały się też wśród zachodnich badaczy, niezwiązanych z postkolonializmem. Por. P. Leighton *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton University Press, Princeton NJ 1989.

²⁰ Rozbudowaną argumentację tego rodzaju autor przedstawia w: P. Mitter *The Triumph of Modernism. India's Artists and the Avant-Garde, 1922-1947*, Reaktion Books, London 2007.

awangardowi sięgali po twórczość „prymitywną” z odległych sobie źródeł, tak artyści hinduscy czerpali ze źródeł własnych, co jednak nie jest tym samym i co sytuuje te różne grupy artystyczne na odmiennych pozycjach, nieco rozluźniając więzi owej międzynarodówki prymitywistów. Dochodzi do tego jeszcze jedna różnica: artyści zachodni podejmowali krytykę „własnego” kolonializmu, a przynajmniej ich własnych krajów, podczas gdy artyści „inni”, w tym przypadku hinduscy, walczyli z obcym kolonializmem. Podjęcie tych problemów zapewne spowodowałoby, że mimo wszystko owe „wspólnoty” rozmaicie sytuowały się na ówczesnej mapie świata. Ważne dla autora jest jednak to, że to awangarda czerpiąca inspiracje z lokalnej sztuki ludowej („prymitywnej”) niosła ze sobą artystom hinduskim możliwość wyzwolenia z dwóch pułapek kolonializmu: zachodniego, imperialnego i w efekcie orientalnego akademizmu oraz nacjonalizmu manifestowanego w hinduską arystokratyczną tradycją sztuki tradycyjnej (np. płaskich i dekoracyjnych miniatur).

Studia postkolonialne i Europa (Wschodnia)

Studia postkolonialne stanowią więc jeden z podstawowych impulsów globalnego myślenia o sztuce. Jeżeli zatem mamy rozwijać ten rodzaj refleksji w odniesieniu do sztuki Europy Wschodniej w tej zdecentralizowanej i pluralistycznej perspektywie, niewątpliwie musimy uporać się ze studiami postkolonialnymi.

Zauważmy jednak, że rozmaite publikacje poświęcone sztuce globalnej, a dokładniej historii sztuki widzianej w globalnej perspektywie, w zasadzie omijają Europę Wschodnią. Czasami jest ona wspomniana, ale bardzo ogólnie. Dominującym materiałem są tu studia kultury artystycznej Azji, Afryki oraz Ameryki Łacińskiej i Australii, przeważnie traktowane oddzielnie, niejako jedne obok drugich, a nie analizowane we wzajemnych kontaktach. Dla tego rodzaju badaczy Europa Wschodnia nie jest problemem badawczym ani interesującym materiałem. Także uprawiana tu refleksja artystyczna nie znajduje odniesienia w tych syntetycznych ujęciach. Charlotte Bydler, próbując zarysować globalny pejzaż dyscypliny uprawianej poza Zachodem, pisze o historii sztuki w Afryce, Turcji, Skandynawii, Korei, ale nie wspomina Europy Wschodniej²¹. Poniekąd, by tak rzec, jest to nasza wina. Mimo szeregu prób opanowania historii historiografii artystycznej regionu, podejmowanych przede wszystkim w Niemczech przez Adama Labudę oraz jego uczniów i uczennice²², do tej pory nie powstała syntetyczna praca o rozwoju historii sztuki w Europie Wschodniej, zbierająca i porównująca doświadczenia badawcze i teoretyczne różnych krajów. Nie jest to zapewne takie proste, gdyż tych krajów jest dość dużo, w dodatku jego mieszkańcy mówią i piszą

²¹ Ch. Bydler *The Global ArtWorld Inc.*, s. 159-179.

²² Por. m.in. *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, ed. R. Born, A. Janatková, A.S. Labuda, Gebr. Man Verlag (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte), Berlin 2004.

różnymi, mało znanymi językami. Niemniej jednak, taka praca przez kogoś kiedyś musi być wykonana. Z drugiej strony, co zauważa Jan Bakoš, globalna historia sztuki w niewielkim stopniu jest przedmiotem zainteresowania historyków sztuki Europy Wschodniej²³, co zresztą nie do końca jest prawdą, ale prawdą jest, że do tej pory w naszej części Europy nie opublikowano jeszcze poważniejszych studiów w tej dziedzinie. W efekcie nie uczestniczymy w tej debacie na światowym poziomie. W innych dziedzinach, w literaturoznawstwie i historii politycznej czy gospodarczej, sytuacja jest nieco inna, o czym świadczy niedawne brawurowe przepisanie historii Polski przez Jana Sowę²⁴, oraz publikowane wcześniej studia Ewy Thompson na temat literatury rosyjskiej czytane z kolonialnych pozycji²⁵. Nie znaczy to jednak, że ta perspektywa przyjmowana jest na gruncie badań historycznych oraz literaturoznawczych bezkrytycznie²⁶. Tak więc sięganie po inspiracje do studiów postkolonialnych w historii sztuki Europy Wschodniej, co jest zagadnieniem zgoła odmiennym od literatury czy historii politycznej i gospodarczej, nie jest takie proste. Aby w ogóle zmierzyć się z tym zagadnieniem, należy wpiery krytycznie przyjrzeć się historyczno-artystycznym narzędziom studiów postkolonialnych, jeżeli chcemy iść głębiej niż tylko czerpać hasła o wielości, decentralizacji, krytyce hegemonii, hybrydalności podmiotu etc.

Podstawową, jak sądzę, kwestią jest intensywnie eksploatowany przez postkolonialistów problem krytyki europocentryzmu. Jest to też jeden z naszych głównych problemów. Bez rozbioru tego pojęcia trudno w ogóle pomyśleć o wykorzystaniu tej perspektywy w badaniach sztuki wschodnioeuropejskiej. Droga stąd do globalności, czy też globalnej historii sztuki Europy Wschodniej, wiedzie bowiem przez Europę, a nie w opozycji do niej. Nawiasem mówiąc, problem ten mają nie tylko peryferie europejskie. Wielu badaczy i obserwatorów kultury globalnej zgadza się z tym, że także dalsze peryferie, interkontynentalne muszą raczej uwzględnić Europę niż odrzucać jej obecność. Alternatywą nie jest bowiem „syndrom Marko Polo”, jak pisał Gerardo Mosquera, nie powrót do izolacjonizmu kulturowego, przed-kolonialnej „czystości”, lecz właśnie odkrywanie synkretyzmu kultury nowoczesnej i współczesnej, symbiozy europejskich i lokalnych wpływów²⁷.

Dla badaczy postkolonialnych Europa jest negatywną figurą w znacznym stopniu homogenizującą kulturę Starego Kontynentu. Prawdę mówiąc mogą sobie oni

²³ J. Bakoš, w: *Art and Globalization*, s. 206.

²⁴ J. Sowa *Fantomowe ciało króla*, Universitas, Kraków 2011.

²⁵ E. Thompson *Trubadurzy Imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, Universitas, Kraków 2000.

²⁶ Por. D. Skórczewski *Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu. O niektórych problemach teorii postkolonialnej i jej polskich perspektywach*, „Teksty Drugie” 2008 nr 1-2, s. 33-35.

²⁷ G. Mosquera *The Marco Polo Syndrome. Some Problems around Art and Eurocentrism (1992)*, w: *The Biennale Reader*, ed. E. Filipovic et al., Hatje Canz Verlag, Ostfildern 2010, s. 416-425.

pozwoić na takie uproszczenie, gdyż dla ich własnych celów roztrząsanie kolonizacji wewnątrz europejskich nie ma większego znaczenia. Europa kojarzy im się z własnym historycznym doświadczeniem europejskiego kolonializmu Brytyjczyków, Francuzów, Belgów, Holendrów, Hiszpanów i Portugalczyków. Nie obchodzą ich takie państwa jak Mołdawia, Litwa, Słowacja czy Słowenia (myłone często jedne z drugimi), Polska, mająca – jak wspomniano – własną kartę wschodniej kolonizacji, ani Rosja, ani nawet Niemcy, mimo że to w Berlinie z inicjatywy Otto von Bismarcka zorganizowano konferencję na temat kolonialnego podziału świata w latach 1884-1885. Niemcy mieli oczywiście zamorskie ambicje kolonialne; posiadali nawet kolonie. Ostatecznie, podobnie jak Austria czy Rosja, koncentrowały się one bardziej na opanowywaniu ziem sąsiednich, a nie eksploatowaniu odległych kontynentów (podobnie wcześniej robiła Polska). Właska przygoda kolonialna trąci nieco groteską; Skandynawowie zaś w ogóle nie mają takich doświadczeń, nie wspominając o Irlandczykach, chyba boleśniej doświadczonych brytyjskim imperializmem niż Hindusi, nie ciesząc się statusem „perły w koronie”. Zupełnym odwróceniem kolonialnego schematu jest Grecja, kolebka europejskiej cywilizacji, skolonizowana przez nieeuropejskie mocarstwo. Nie ma więc jednej Europy: jest Europa kolonialna i kolonizowana, imperialna i okupowana, dominująca i podporządkowana. Dla nas uwagi na temat europejskiego pluralizmu i krytyka homogenizującej wizji kontynentu, są bardzo istotne; z naszej perspektywy bowiem wątpliwe wydaje się pojęcie europocentryzmu, a jego krytyka z pozycji postkolonialnych razi znacznymi uproszczeniami.

Wynikają z tego dość poważne konsekwencje, m.in. nie da się utrzymać następnego kluczowego pojęcia studiów postkolonialnych, mianowicie pojęcia „innego”. Dla brytyjskiego kolonizatora Hindus w oczywisty sposób jest „innym”, podobnie Arab dla Francuzów czy Indianin dla Hiszpanów. Czech czy Węgier nie jest już do końca „innym”; oni są raczej „bliskimi-innymi”, „nie-całkiem-innymi”²⁸ etc. Działa to także w drugą stronę, czego nie można powiedzieć o podmiotowych relacjach kolonialnych. Co więcej, dla Polaka Hindus też będzie „innym”, podobnie jak Afrykanin. Dotyczy to przede wszystkim kultury. „Bliski inny” zaś porusza się w tej samej *episteme*, w tym samym systemie postrzegania świata, w obszarze tych samych wzorów kulturowych, tradycji, religii itp. W związku z tym kultura europejskiego kolonizatora czy też okupanta nie jest do końca obca, a przynajmniej nie jest tak obca, jak w relacjach transoceanicznych. To zasadnicza różnica. Określa ona bowiem także relacje artystyczne. Zachodnioeuropejskie centra sztuki dla artystów z Pragi czy Zagrzebia nie do końca były zewnętrzne, jak np. dla środowiska szanghańskiego, najbardziej modernistycznego i żywego w chińskiej kulturze lat 30. W związku z tym sięganie po paryskie wzory (np. kubizm)

²⁸ W znanej mi literaturze historyczno-artystycznej tego pojęcia używa B. Pejić *The Dialectics of Normality*, w: *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe*, ed. B. Pejić, D. Elliott, Moderna Museet, Stockholm 1999, s. 020. Odwołuje się przy tym do pojęcia użytego przez Borisa Groysa *fremde Nahe*, ale nie podaje źródła.

miało inne znaczenie we Lwowie niż w Kalkucie. Trafiało też na inny grunt. Marginalne kraje europejskie, nie tylko zresztą na wschodzie kontynentu, ale też na północy (o czym często się zapomina), nie są krajami, gdzie „historia sztuki nie ma historii”, jak o Rasheedzie Araeenie napisała kiedyś Andrea Buddensieg²⁹. W związku z tym rzekomo analogiczna synkretyczna (jak to do tej pory nazywaliśmy) recepcja kubizmu w Krakowie czy w Rydze nie jest tym samym, co recepcja kubizmu w Kalkucie.

Wreszcie trzecie pytanie: kto tu jest kolonizatorem, a kto kolonizowanym? Starając się na nie odpowiedzieć, a w zasadzie pokazać trudności w udzieleniu odpowiedzi, ograniczę się wyłącznie do okresu po 1945 roku. Od tego momentu Europa Wschodnia, w różnym stopniu i z różną dynamiką, jest okupowana przez Związek Radziecki. Pod koniec lat 40. następuje kulturalna kolonizacja tych państw, a jej wyrazem jest realizm socjalistyczny. Do tego momentu wszystko się zgadza: jest kolonizator (ZSRR) i są kolonizowani (Polska, Czechosłowacja, Węgry etc.). W połowie lat 50. sytuacja jednak zaczyna się komplikować. Najogólniej rzecz ujmując, kolonizator wycofuje się albo zostaje wycofany z kulturowej kolonizacji, znów w różnym stopniu i z różną dynamiką, w zależności od kraju. Przynajmniej tak jest w Polsce. Jaka jest więc strategia dekolonizacyjna tych krajów, w tym Polski? Sięga ona po wzory zachodnie, przede wszystkim francuskie, gdzie upatruje – z różnych powodów – możliwości emancypacyjnych. Sprowadzane stamtąd malarstwo *informel* zaczyna pełnić taką rolę, przynajmniej w przekonaniu lokalnych protagonistów odwilżowej kultury. Ponieważ nie jest to „rodzima” sztuka abstrakcyjna, powstaje pytanie, czy nie mamy tu do czynienia z francuską kolonizacją kulturalną? Gdyby tak było, jedna fala kolonizacyjna byłaby wypierana przez inną, z tym, że ta druga witana była z otwartymi ramionami kolonizowanych. Do pewnego stopnia przypominałoby to pozycję kubizmu w Indiach, który – jak już była mowa – wyparł *par excellence* sztukę kolonizatorów, czyli akademizm. Nie jest to jednak ścisła analogia, gdyż „sprowadzany” z Paryża do Kalkuty około 1922 roku kubizm nie tylko pochodził z tego samego geograficznie źródła co akademizm, ale – przede wszystkim – był krytyczny wobec tegoż źródła. Do Kalkuty sprowadzono więc sztukę zrewoltowaną wobec tej, która była postrzegana jako sztuka kolonizatorów, jakkolwiek pochodząca z kraju rzezonych kolonizatorów. W Polsce w połowie lat 50. sytuacja jest nieco inna. Odwraca się bowiem geograficzny i – przede wszystkim – polityczny wektor kolonizacji. Sytuacja wydaje się jeszcze bardziej złożona, gdyż Paryż i francuska kultura lat powojennych same stają się przedmiotem amerykańskiej kolonizacji kulturalnej, o czym pisze Serge Guilbaut³⁰. Francuzi zatem w ramach Planu Marshalla zostali zepchnięci do defensywy. Nastąpiła m.in. kolonizacja francuskiej kinematografii, przynajmniej do czasu pojawienia się „nowej fali”,

²⁹ A. Buddensieg *Visibility in the Art World: the Voice of Rasheed Araeen*, w: *Contemporary Art and the Museum*, s. 52.

³⁰ S. Guilbaut *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, przeł. E. Mikina, Hotel Sztuki, Warszawa 1992.

stanowiącej – o czym warto pamiętać – reakcję na kino hollywoodzkie. Jej polityczność manifestowała się nie tylko w podejmowanych tematach, lecz także w sposobie kręcenia filmów, będącym krytyką komercyjnej kinematografii, rozumianej tu jako amerykańska.

Gdyby jednak porzucić specyfikę Paryża i spojrzeć na sytuację kultury artystycznej Europy Wschodniej czasu zimnej wojny w kategoriach globalnych strategii kulturalnych wrogich sobie obozów oraz ich artystycznego wyrazu, można dostrzec innego rodzaju komplikacje. Nie ma wątpliwości, że zimna wojna miała charakter globalny, a polem rywalizacji kulturalnych strategii jej czołowych protagonistów, czyli Związku Radzieckiego i Zachodu (w istocie rzeczy USA), były kraje ówczasnie zwane Trzecim Światem. W sensie artystycznym była to rywalizacja między dwoma mitami uniwersalizmu, a przynajmniej dwoma stylistykami o uniwersalnych ambicjach: modernizmem i realizmem socjalistycznym. Przykład odwilży połowy lat 50. pokazuje, że pytanie, gdzie jest kolonizator, zaczyna się komplikować i że wojna kulturowa między Wschodem i Zachodem nie tylko toczy się w Trzecim Świecie, ale też w Drugim, a nawet w Pierwszym, co stanowi już całkiem odrębne zagadnienie. Innymi słowy, możemy mieć tu do czynienia z dwoma kolonizatorami, z których jeden określany jest jako ciemniejszy, drugi jako oswobodziciel.

Jest jeszcze kwestia czwarta, bardziej ogólnej natury. Studia postkolonialne rozwijają się przede wszystkim na gruncie badań literaturoznawczych bądź filozofii, która przecież również jest swoistego rodzaju literaturą. Stąd pochodzą główne pojęcia i metody analizy. Nie zawsze są one adekwatne do badań historyczno-artystycznych. Polemikę z tą perspektywą przedstawił swego czasu jeden z najciekawszych badaczy w zakresie kultury wizualnej w obrębie kondycji postkolonialnej, co niekoniecznie musi oznaczać teorii postkolonialnej, z którą *nota bene* polemizuje, mianowicie Rasheed Araeen, redaktor naczelny najpoważniejszego periodyku w tej dziedzinie *Third Text*. W zakończeniu olbrzymiego wyboru tekstów opublikowanych w tym czasopiśmie, opatrzonym znamienym tytułem „A New Beginning”, autor przedstawia fundamentalne wątpliwości wobec siatki pojęć oraz ideologii studiów postkolonialnych, budowane – paradoksalnie – w perspektywie postkolonialnej kondycji, która – jego zdaniem – opisuje tyleż obszary byłych kolonii, co przede wszystkim metropolie³¹. Warto tu więc zauważyć, iż pojęcie teorii postkolonialnej nie jest tożsame z pojęciem kondycji postkolonialnej. To drugie jest szersze i może być przedmiotem badań prowadzonych w różnych perspektywach.

Zacznijmy od uwagi podstawowej: literatura operuje językiem, który z natury rzeczy – by tak to ująć – jest narodowy czy też etniczny, co w istocie rzeczy nie jest tym samym. Pisarz na wygnaniu, piszący w innym języku niż własny, z oczywistych powodów tworzy przestrzeń pomiędzy własnym językiem a językiem nabytym, narzuconym przez okoliczności. Nowoczesność literatury zawsze zostaje za-

³¹ R. Araeen *A New Beginning. Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics*, w: *The „Third Text” Reader*, s. 333-345.

pośredniczona przez język, czy to będzie język kolonizowanych (własny język lokalny), czy też język kolonizatorów (język diaspory). Partycypacja w nowoczesnej kulturze nie jest więc „bezpośrednim” uczestnictwem w uniwersalnej wspólnocie nowoczesnego sposobu wypowiedzania się. Metafory, pojęcia, konstrukcje, narracje literackie itp. są niejako tłumaczone na konkretny język, mający swoje „obciążenia”. W sztukach wizualnych, zwłaszcza w sztuce tzw. wysokiej, mamy oczywiście również podobne tradycje „obciążające” nowoczesność czy wręcz modernizm (co oczywiście nie jest tym samym), ale uczestnictwo w tej kulturze artystycznej wiąże się z mitem „stylu międzynarodowego”, rzekomo uniwersalnego i czytanego bardziej w bezpośredni sposób niż obciążona narodowo literatura. Wpojono nam przekonanie, że człowiek widzi bardziej uniwersalnie, niż czyta. Te przekonania potwierdzają – jak się wydaje – najnowsze badania z zakresu tzw. neurohistorii-sztuki (*neuroarthistory*) rozwijane w chwili obecnej przez jednego z najciekawszych rzeczników studiów nad sztuką świata (*World Art Studies*) Johna Oniansa³². Araeen idzie jednak innym tropem. Polemizując z Homi Bhabhą (literaturoznawcą) i jego kluczowym pojęciem „hybrydalnego podmiotu” oraz „kultury pomiędzy”, zarzucając tym pojęciom buforowanie napięcia między kolonizowanym i kolonizatorem, zauważa, że artyści na wygnaniu, tacy jak Brancusi (Rumun) czy Picasso (Hiszpan), a także wielu mniej znanych pochodzących z innych kontynentów, nie czuli się bynajmniej „wygnańcami”, nie mieli poczucia przynależności do diaspory. Wręcz przeciwnie: czuli się częścią tej samej kultury, nowoczesności, niezależnie od tego, skąd pochodzili, czuli, że tworzą sztukę nowoczesną, niezależnie od kraju własnego pochodzenia, własnej lokalności, choć – dodajmy – historycy sztuki odnajdują w ich twórczości te ślady. Oni czuli się częścią jednej kultury, sztuki nowoczesnej. Autor dodaje, że ich tzw. wygnanie nie było żadnym przymusem – było wolą bycia w centrum (czyli w Paryżu) i współtworzenia sztuki nowoczesnej. Podsumowując tę część swojego wywodu ironicznie zauważa, że teoria postkolonialna nie może i nie chce tego zrozumieć³³.

Dla nas, historyków sztuki, są to bardzo ważne uwagi. Niezależnie od radykalizmu redaktora *Third Texts* podkreślają one nie tylko odrębność doświadczenia artystycznego wobec innych doświadczeń twórczych i budowania bardziej adekwatnej do tego teorii, ale też – niejako mimochodem w kontekście uwag o Brancusim i Picassie (a moglibyśmy wymienić tu cały szereg czołowych artystów nowoczesnych osiadłych w owym czasie w Paryżu) – dostrzegają pewnego rodzaju europejską wspólnotę modernizmu czy też poczucie wspólnoty, niezależne od kraju po-

³² J. Onians *A Brief Natural History of Art, w: Compression vs. Expression. Containing and Explaining the World's Art*, ed. J. Onians, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown MA 2006, s. 235-249; J. Onians *Neuroarthistory: Making More Sense of Art*, w: *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches...*, s. 265-286; J. Onians *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandal and Zeki*, Yale University Press, New Haven CT 2008.

³³ R. Araeen *A New Beginning...*, s. 340.

chodzenia danego artysty. Dla badaczy sztuki Europy Wschodniej zaprezentowana krytyczna perspektywa spojrzenia na teorię postkolonialną może więc mieć kapitalne znaczenie.

Ten dłuższy wywód nie ma jednak na celu zniechęcenia Czytelników do studiów postkolonialnych i odstawienia ich na półkę, jako nieprzydatnych do analizy globalnego wymiaru sztuki Europy Wschodniej. W pewnym sensie wręcz przeciwnie: chcę bowiem powiedzieć, że wiele wyrazów z postkolonialnego słownika może okazać się przydatnych, pod warunkiem uwzględnienia ich krytyki. Powiedziałbym, że potrzebujemy europejskiej krytyki studiów postkolonialnych, niejako w ich własnym duchu, a więc pluralizmu i decentralizacji, odrzucenia hegemonii i homogenizacji; swoistego rodzaju historyczno-artystycznych krytycznych studiów europejskich nie jako alternatywy wobec studiów postkolonialnych, ale ich filtra. Ujmując rzecz w zgrabną formułę powiem: studia postkolonialne kształtują się wobec Europy – globalizowanie historii sztuki Europy Wschodniej musi się odbyć poprzez Europę.

Globalne studia porównawcze

Swego czasu napisałem artykuł programowy o horyzontalnej historii sztuki³⁴. Koncepcja ta, jak to z reguły bywa z programami, daleka jest od doskonałości, ale – co również zapewne nie jest wyjątkiem – jako jej autor jestem do niej przywiązany. Pragnę ją przywołać w dyskusji o globalnej historii sztuki. Dodam też, że jej fundamentem jest porównawcza historia sztuki. Wychodzę bowiem z założenia, że rzeczy poznajemy przez ich porównanie, i wcale nie jestem w tym oryginalny. Nie chodzi jednak o to, aby doszukiwać się wzajemnych wpływów – to przedmiot innej refleksji; chodzi o to, aby porównywać, zdawałoby się, odległe obszary kultury artystycznej, aby wydobyć ich różnicowanie i w efekcie ukazać globalną polifonię sztuki w – powtórzę – horyzontalnym, równoległym wymiarze, a nie koncentrycznym wokół promieniujących (zachodnich) centrów artystycznych. Ta metoda polegałaby więc na dwóch ruchach: po pierwsze – horyzontalnych historycznych cięciach wybranych momentów globalnej historii i historii sztuki oraz – po drugie – w tej perspektywie dokonywanych porównaniach. Można tego dokonywać na rozmaitych obszarach – w perspektywie transnarodowej, transregionalnej wreszcie globalnej.

Wspominałem też o trzech takich historycznych cięciach kultury powojennej, kiedy polityka, czy też historia, w szczególny sposób spleta się ze sztuką.

Po pierwsze – o końcu lat 40., kiedy nasila się zimna wojna i następuje mobilizacja po dwóch stronach barykady, co w istotny sposób wpływa na sztukę w globalnej skali. To wówczas w istocie rzeczy następuje początek globalnej zimnej wojny

³⁴ P. Piotrowski *O horyzontalnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 2009 no XX, s. 59-73. Wcześniej w języku angielskim: *On the Spatial Turn, or Horizontal Art History*, „Umeni/Art” 2008 no 5, s. 378-383.

kulturowej, likwidacja resztek (często pozornej) swobody artystycznej w krajach Europy Wschodniej; w Czechosłowacji, w Polsce, na Węgrzech – we wszystkich tych krajach w latach 1947-1948 komuniści zdobywają pełnię władzy, co – na poziomie kultury artystycznej – owocuje wprowadzaniem realizmu socjalistycznego jako doktryny obowiązkowej. Po drugiej stronie Atlantyku następuje zaś w tym czasie krystalizacja strategii globalizacji modernizmu jako wyrazu „amerykańskiego sposobu życia”, budowana często – co jest tylko pozornym paradoksem – przez konserwatystów czy też liberalnych-konserwatystów, z których część do niedawna była zadeklarowanymi wrogami sztuki nowoczesnej. Ale też ta sama sztuka przechodzi z radykalnych pozycji na liberalne, co należy czytać: z lewicowego zaangażowania, silnego w poprzedniej dekadzie, do politycznego niezaangażowania, co oczywiście ułatwia użycie jej w globalnej wojnie kulturowej przez administrację Stanów Zjednoczonych. To początek „kradzieży” paryskiej sztuki nowoczesnej przez Nowy Jork³⁵, początek rywalizacji i jednocześnie polityczna globalizacja dwóch mitów uniwersalnej kultury: modernizmu oraz socrealizmu, a więc liberalizmu i socjalizmu. Areną tego kulturowego konfliktu staje się Europa, co ważne podkreślenia, zarówno wschodnia jak zachodnia jej część, ale także tzw. Trzeci Świat poddawany próbom neokolonizacji zarówno przez Związek Radziecki, jak i Stany Zjednoczone. Warto też pamiętać, że do komunistycznego świata w 1949 roku dołączają Chiny, gdzie również socrealizm staje się oficjalną i jedynie dopuszczalną doktryną artystyczną. Mamy tam więc te same schematy obrazowe co w Rumunii, na Litwie i w Polsce, tyle tylko, że bohaterowie tych obrazów mają bardziej skośne oczy. Koniec lat 40. to również początek ruchów wolnościowych w tychże koloniach. Symboliczne jest tu odzyskanie przez Indie niepodległości w 1947 roku (oraz podział na dwa państwa), co również w bardzo istotny sposób wpływa na kształt tamtejszej polityki kulturalnej, a także ruchu tzw. państw niezaangażowanych, czego europejskim przykładem jest Jugosławia, która wnet odrzuci doktrynę realistycznej sztuki socjalistycznej, zastępując ją „socjalistycznym modernizmem”, czego pierwszym zwiastunem będzie powołanie chorwackiej grupy EXAT '51.

Po drugie – okolice 1968 roku to kolejny punkt zwrotny na mapie globalnej kultury. Następują wówczas zasadnicze przewartościowania na arenie politycznej i artystycznej, wojny na Bliskim Wschodzie i w Wietnamie, stanowiące nowy wyraz zimnej wojny, nasilanie się południowoamerykańskich reżimów, co ma kolosalne znaczenie dla tamtejszej kultury artystycznej, to intelektualna, kulturowa, w tym artystyczna, a także obyczajowa rewolucja na Zachodzie oraz Praska Wiosna na Wschodzie, mające podstawowe konsekwencje w przeobrażeniach świata sztuki. To wreszcie okres rewolucji kulturalnej w Chinach, co przecież nie pozostaje bez wpływu na kulturę Europy Zachodniej. W Indiach w tym roku zorganizowano po raz pierwszy biennale grafiki, co – choć nie było to pierwsze biennale sztuki poza Zachodem (takowym jest organizowane od 1951 roku Biennale Sao

³⁵ S. Guilbaut *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej*.

Paulo) – potwierdzało pojawianie się na globalnej arenie artystycznej państw ówczesnie zwanych Trzecim Światem, lub „krajami niezaangażowanymi”, w których Indie odgrywały bardzo istotną rolę. Wchodząc na teren analizy porównawczej Europy Wschodniej i Ameryki Południowej, rozwijanej, nawiasem mówiąc, przez Klarę Kemp-Welch z Wielkiej Brytanii i Cristinę Freire z Brazylii³⁶, zauważmy, że na przykład artyści Polski i Argentyny zaczynali w podobnym punkcie rozwoju późnego modernizmu, tj. w połowie lat 50., w czasie pojawiającej się w obu krajach liberalizacji życia artystycznego – po przełamaniu w Argentynie peronizmu, a w Polsce stalinowskiej polityki kulturalnej (z uwzględnieniem koniecznych proporcji). W obu krajach pojawia się wielka energia, wręcz euforia wobec sztuki modernistycznej, zorientowanej – w obu przypadkach – na źródła francuskie (a nie amerykańskie). Oczywiście, w obu przypadkach lata 60. to czas neoawangardy, w tym twórczości konceptualnej, jednak w Argentynie to okres niebywałej radykalizacji politycznej, doprowadzającej do utożsamienia sztuki z bezpośrednią akcją polityczną, w Polsce ucieczka od polityki. Rok 1968 więc, który w obu krajach ma istotne znaczenie, wygląda już zupełnie inaczej niż 1955³⁷.

Po trzecie wreszcie – horyzontalne „cięcie” około 1989 roku, czyli upadek kilku reżimów na świecie (Europa Wschodnia, Ameryka Łacińska, Afryka Południowa) i jednocześnie zaostrzenie politycznego kursu w Chinach, pojawienie się globalnego rynku artystycznego, megawystaw oraz nowej osi organizacji świata Północ – Południe, alternatywnej wobec zimnowojennego podziału na Wschód i Zachód. Rok 1989 to też początek debaty o „byłym Zachodzie”³⁸, „prowincjonalizacji Europy”³⁹ oraz przemieszczania się artystycznych i antropologicznych kryteriów

³⁶ K. Kemp-Welch, C. Freire *Artists' Networks in Latin America and Eastern Europe (Special Section/ Introduction)*, „Art Margins” 2012 no 2-3 (Vol. 1), s. 3-13. Dr Klara Kemp-Welch jest także autorką programu studiów magisterskich na Courtauld Institute of Art w Londynie: *Countercultures: Alternative Art in Eastern Europe and Latin America, 1953-1991*.
<http://www.courtauld.ac.uk/degreeprogrammes/postgraduate/ma/specialistareas/countercultures.shtml>

³⁷ Rozwijałem ten problem w referacie wygłoszonym na II Międzynarodowym Kongresie Polskiej Historii „Poland in Central Europe” w Krakowie, w październiku 2012 roku (sekcja „Traces of the Avant-Garde – Art and Architecture in Central Europe after 1945”, zorganizowana przez Wojciecha Bałusa i Andrzeja Szczerskiego): P. Piotrowski *Globalizing Central-East European Art* (maszynopis).

³⁸ Por. project *Former West*: BAK – basis voor actuele kunst, Utrecht <http://www.formerwest.org/>

³⁹ Pod tą metaforą, zaczerpniętą oczywiście z tytułu znanej książki Dipesh Chakrabarty'ego (*Prowincjonalizacja Europy. Myśl postkolonialna i różnica historyczna*, przeł. D. Kołodziejczyk, T. Dobrogoszcz, E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011), rozumiem takie spojrzenie na kulturę artystyczną świata, które sprowadzi rozumienie Zachodu i sztuki zachodniej do pozycji jednej z wielu prowincji.

analizy artystycznej właśnie w globalnej skali; to – jak twierdzi Alexander Alberro – w istocie rzeczy nowy okres w światowej historii kultury⁴⁰. Nie chodzi tylko o to, że wszędzie na świecie, w tym w Europie Wschodniej, pojawiają się artyści zainteresowani globalną problematyką (Artur Żmijewski w Polsce, grupa *Pod Bal* w Czechach, Tamas Szentjóby [St. Auby] na Węgrzech), ale też o to, że koniec zimnej wojny niejako prowokuje do zestawień kultur artystycznych wychodzących z twardej rzeczywistości (np. Polski i Afryki Południowej). Pojawia się też pytanie o porównanie zmian kształtujących ówczesną sztukę z późniejszą światową rebelią zwaną „Arabską Wiosną” oraz towarzyszącą jej sztuką.

Alterglobalistyczna historia sztuki

Na koniec pytanie: jak może się mieć tego rodzaju perspektywa badawcza wobec ekonomicznych, politycznych, cywilizacyjnych a także kulturowych procesów globalizacji? Przyjmując, że globalizacja jest narzędziem Imperium⁴¹, zapytajmy, jak wobec niego może zostać osadzona historia sztuki jako dyscyplina humanistyczna. W tym celu pragnę wprowadzić jeszcze jedno pojęcie: alterglobalizmu.

Znów w bardzo wielkim skrócie: alterglobalizm jest ruchem stanowiącym opór wobec globalizacji rozumianej w kategoriach ekonomicznych i politycznych, a także artystycznych, czy szerzej, kulturowych. Jego źródło tkwi w antyglobalizmie, czyli w sprzeciwie wobec globalnej eksploatacji pracowników przez wielkie korporacje. Jego działacze wnet jednak zrozumieli, że jeżeli krytyka globalizacji oraz opór wobec niej ma być skuteczny, ruch sprzeciwu musi mieć również globalny charakter. W przeciwnym przypadku łatwo zostaje spacyfikowany. Na Światowym Forum Społecznym (World Social Forum) w Porto Alegre w Brazylii w 2001 roku przyjęto więc globalną perspektywę oporu. Od tego momentu ruch zaczął się błyskawicznie rozprzestrzeniać na świecie, także w Europie Wschodniej⁴². W naszej części Kontynentu ruch ten może być widziany w kontekście tzw. kondycji postkomunistycznej, która sama w sobie bynajmniej nie ma wymiaru lokalnego, lecz powszechny⁴³. Do pewnego stopnia wydaje się to oczywiste, skoro zimna wojna,

⁴⁰ A. Alberro *Periodising Contemporary Art*, w: *Crossing Cultures. Conflict, Migration, and Convergence*, ed. J. Anderson, The Miegunyah Press, Melbourne 2009, s. 935-939.

⁴¹ Jak wskazałem wyżej, używam tego pojęcia w rozumieniu Hardta i Negriego. Autorzy wprowadzają także pojęcie anty-imperium jako opozycję wobec procesów globalizacji: M. Hardt, A. Negri *Imperium*.

⁴² G. Piotrowski *Alterglobalism in Postsocialism. A Study of Central and Eastern European Activists*, European University Institute, Department of Political and Social Sciences, Florence 2011 (rozprawa doktorska).

⁴³ S. Buck-Morss *The Post-Soviet Condition*, w: *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, ed. IRWIN, Afterall Book, London 2006, s. 494-499. B. Groys *Art Power*, The MIT Press, Cambridge MA 2008 (zwłaszcza rozdziały: „Beyond Diversity: Cultural Studies and Its Post-Communist Other”, s. 149-163,

a więc kondycja komunistyczna, miała globalny charakter, tym bardziej takowa musi mieć kondycja postkomunistyczna. Innymi słowy, stajemy przed pytaniem o globalny charakter studiów postkomunistycznych. To jednak oddzielne zagadnienie wymagające odrębnego opracowania, które – jak do tej pory – w historii sztuki w systematyczny sposób nie zostało podjęte.

Historia sztuki jest częścią humanistki, a ta rzecz jasna ma wiele twarzy. Wielu z nas interpretuje jej zadania na swój sposób; jej rozumienie zmieniało się też w ciągu czasu. Mnie bliska jest definicja humanistyki jako części debaty publicznej, co więcej, strategii oporu wobec władzy i opresji, po stronie emancypacji i wyzwolenia. Historia sztuki, która podjęłaby się takiego zadania w horyzontalnej i porównawczej perspektywie (o czym była mowa wyżej), zadania, które w globalnej skali polegałoby na odsłonięciu praktyk represyjnych wobec marginesów, peryferii, zarówno w geograficznej, jak i topograficznej (tj. w ramach pewnych lokalności) skali, nazwałbym alterglobalistyczną historią sztuki. Dotyczyć może ona zarówno przeszłości, jak i współczesności, zarówno praktyk kuratorskich, jak i wydawniczych, zarówno polityki instytucji akademickich, jak i wystawienniczych itp. Jej istotną cechą powinna być krytyczność i opór wobec centralistycznych i wykluczających działań historyczno-artystycznych, odsłaniania mechanizmów budowania hierarchii i hegemoni oraz represji i wypierania w skali globalnej.

Jako ilustrację tego rodzaju myślenia pragnę przywołać badania nad sztuką konceptualną. Kamieniem milowym w ich globalnym rozwoju w wersji alterglobalistycznej, moim zdaniem, była zorganizowana w 1999 roku w Queens Museum of Art wystawa *Global Conceptualism: Points of Origins*⁴⁴. Nie miejsce tutaj, aby ją szczegółowo omawiać. Zauważmy jedynie, że stanowiła ona dość przejrzystą reakcję na inną ekspozycję sztuki konceptualnej o wyraźnie hegemonicznym i zachodnio-centrycznym charakterze, mianowicie zorganizowaną w paryskim Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris dziesięć lat wcześniej *L'art conceptuel. Une perspective*⁴⁵. Na nowojorskiej wystawie i w rozwijających się pod jej wpływem badaniach zachodnia sztuka konceptualna (przede wszystkim anglo-amerykańska) została – by tak rzec – „sprowincjonalizowana”, tzn. pokazana jako jedna z wielu, albo spośród wielu (południowoamerykańskiej, azjatyckiej, rosyjskiej, wschodnio-europejskiej etc.), a nie w charakterze prawodawczym czy też paradygmatycznym. Za-

„Privatization, or Artificial Paradises of Post-Communism”, s. 165-172). B. Groys *Back from the Future*, w: 2000+ Art East Collection. *The Art of Eastern Europe*, ed. Z. Badovinac, P. Weibel, Folio Verlag, Wien-Bozen 2001, s. 9-14.

44 *Global Conceptualism: Points of Origins, 1950-1980s*, ed. L. Camnitzer, J. Farver, R. Weiss, Queens Museum of Art, New York 1999.

45 *L'art conceptuel. Une perspective*, ed. C. Gintz, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1989. Por. też zamieszczony w tym katalogu i przedrukowany we wpływowym kwartalniku „October” paradygmatyczny tekst: B.H.D. Buchloh *Conceptual Art, 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*, „October” no 55 (Winter) 1990, s. 105-143.

chód (Anglia i USA) został tu sprowadzony do jednego z geo-historycznych obszarów, w którym konceptualizm się rozwijał, pozbawiony jednak funkcji wzorca. Pozostałe regiony zaś ukazane zostały na tle odmiennych tradycji, z własną dynamiką artystyczną i chronologią. Jeżeli zatem w (zachodnich) podręcznikach historii sztuki nowoczesnej konceptualizm analizowany jest w kategoriach rozwijającej się na świecie twórczości o zachodniej proveniencji, powiedzmy w kategoriach globalnej dominacji anglo-amerykańskiej sztuki analitycznej, to tu mieliśmy obraz horyzontalnej diachronii rozmaitych i równoprawnych perspektyw historyczno-artystycznych. Jak się wydaje, na tej przebudowie paradygmatu badawczego w stronę alterglobalistyczną najwięcej skorzystały studia nad sztuką Ameryki Łacińskiej, od dawna zresztą rozwijane w przeświadczeniu o odrębności i niezależności tego kontynentu wobec Zachodu⁴⁶. W tym kontekście należy też postrzegać rozwój badań sztuki konceptualnej w Europie Wschodniej, ukazujących znaczną samodzielność i indywidualność jej rozwoju w stosunku do zachodnich wzorów, dostrzegając jednocześnie jej polityczne znaczenie rozumiane w kategoriach oporu wobec komunistycznego systemu⁴⁷.

⁴⁶ Por. m.in. M.C. Ramirez *Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980*, w: *Global Conceptualism: Points of Origins, 1950-1980s*, s. 53-71; M.C. Ramirez *Blue Print Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America*, w: *Latin American Artists of the Twentieth Century*, ed. A. Rasmussen, MoMA, New York 1993; C. Freire *Arte Conceitual*, Jorge Zahar, Sao Paulo 2006; L. Camnizer *Conceptualism in Latin America: Dialectics of Liberation*, University of Texas Press, Austin 2007; A. Giunta *Avant-Garde, Internationalism, and Politics*, Duke University Press, Durham 2007. Znaczącą antologią południowoamerykańskiej krytyki artystycznej wchodzącą w polemikę z zachodnim spojrzeniem na sztukę kontynentu jest *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, ed. G. Mosquera, The MIT Press, Cambridge MA 1996. Tytuł tomu został zaczerpnięty z typowej, orientalistycznej wystawy twórczości pochodzącej z tego kontynentu: *Art of the Fantastic. Latin America, 1920-1987*, Indianapolis Museum of Art, 1987. Por. też M.C. Ramirez *Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representation*, w: *Thinking about Exhibitions*, ed. R. Greenberg, B.W. Ferguson, S. Nairne, Routledge, London 1996, s. 21-38.

⁴⁷ Por. m.in. L. Beke *Conceptual Tendencies in Eastern European Art*, w: *Global Conceptualism: Points of Origins, 1950-1980s*, s. 42-51; P. Piotrowski *Awangarda w cieniu Jajty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Rebis, Poznań 2005, s. 341-367; *Die Totale Aufklärung. Moskauer Konzeptkunst, 1960-1990/ Total Enlightenment. Conceptual Art in Moscow, 1960-1990*, ed. B. Groys et. al, Kunsthalle/Hatje Canz Verlag, Frankfurt-Ostfildern 2008; V. Tupitsyn *The Museological Unconscious*, The MIT Press, Cambridge MA 2009, s. 101-121. B. Groys *History Becomes Form. Moscow Conceptualism*, The MIT Press, Cambridge MA 2010. Por. też najnowsza debata na ten temat: *Conceptual Art and Central Europe* (Z. Badovinac, E. Čufer, C. Freire, B. Groys, Ch. Harrison, V. Havranek, P. Piotrowski, B. Stipančić), Part I oraz Part II „e-flux”, Journal no 40, 12/ 2012 oraz Journal no 41, 1/2012: <http://www.e-flux.com/journal/conceptual-art-and-eastern-europe-part-i/> <http://www.e-flux.com/journal/conceptual-art-and-eastern-europe-part-ii/>

Alterglobalistyczna historia sztuki nie jest więc programem utopijnym; powiedziałbym – wręcz przeciwnie, o czym świadczy przytoczony wyżej przykład badań nad sztuką konceptualną. Być może na gruncie akademii jego początki nie są imponujące, bowiem ten sposób myślenia bardziej widoczny jest w działaniach kuratorskich, które dość szybko – znacznie szybciej niż instytucje akademickie – podjęły wyzwanie globalizacji. Zresztą potwierdza to przytoczony wyżej przykład studiów nad sztuką konceptualną. Część wystaw i projektów kuratorskich oczywiście wpisała się w globalizację. Niektóre z nich podjęły jednak jej krytykę. Mam tu na myśli niektóre biennale, których przybywa, a także niektóre wystawy o charakterze globalnym. Wśród części krytyków sztuki pojawiają się wręcz oczekiwania, że właśnie te imprezy mogą stać się miejscem kształtowania globalnej *politei*, czyli stworzenia światowej konstytucji, która mogłaby chronić świat przed eksploatacją Imperium. Pisze o tym Boris Groys w odniesieniu do Biennale w Istambule⁴⁸, a także Charles Esche w kontekście Biennale w Hawanie, a dokładnie jej trzeciej edycji (niestety, następne tej nadziei nie spełniły)⁴⁹. Pisze o tym również Okwui Enwezor, twórca jednych z najciekawszych Documenta, czyli Documenta 11, dowodząc, że wielkie megawystawy światowe mogą (choć, rzecz jasna, nie muszą) być kontrhegemoniczne czy też kontrnormatywne wobec zachodniego systemu⁵⁰. Ranjit Hoskote zaś, posługując się przykładem siódmej edycji Biennale Gwangju w Korei, używa pojęcia „biennale oporu” na określenie niskobudżetowych imprez o wyraźnie kontestacyjnym charakterze⁵¹. Także Thomas Fillitz na przykładzie Biennale w Dakarze (Dak’Art) dostrzega możliwość zbudowania „stref kontaktu” między różnymi kulturami (samo pojęcie pochodzi od tytułu Biennale w Sydney w 2006 roku *Zones of Contacts*). Według niego, biennale mogą wytworzyć swoistego rodzaju równoległość postrzegania różnych kultur i stworzyć alternatywę dla muzeów, które w dalszym ciągu – mimo głoszonych przez siebie haseł – poddane są dominacji zachodniego paradygmatu rozumienia sztuki⁵².

Konieczność budowy światowej *politei* bierze się z przeświadczenia o kryzysie demokracji w obliczu braku kontroli globalnego kapitału. System demokratyczny funkcjonuje – jak do tej pory – w ramach państwa narodowego, w ramach którego

48 B. Groys *From Medium to Message. The Art Exhibition as Model of a New World Order*, „Open. Cahier on Art and the Public Domain (The Art Biennial as a Global Phenomenon” 2009 no 16, s. 56-65.

49 Ch. Esche *Making Art Global: A Good Place or a No Place?*, w: *Making Art Global (Part I). The Third Havana Biennial, 1989*, ed. R. Weiss, Afterall, London 2011, s. 8-13.

50 O. Enwezor *Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form*, w: *The Biennale Reader*, ed. E. Filipovic et al., Hatje Canz Verlag, Ostfildern 2010, s. 426-445.

51 R. Hoskote *Biennials of Resistenace: Reflections on the Seventh Gwangju Biennial*, w: *The Biennale Reader*, s. 306-321.

52 Th. Fillitz *Contemporary Art of Africa. Coevalness in the Global World*, w: *The Global Art World*, s. 116-134.

do niedawna funkcjonowała też gospodarka, a przynajmniej na tym terenie podejmowano kluczowe dla ekonomii decyzje, które następnie negocjowano z innymi państwami narodowymi. Ta ostatnia jednak wymknęła się spod kontroli demokratycznie, właśnie w ramach państwa wybieralnych instytucji. Kształtują ją rynki, a nie obywatele, które z kolei zdają się nie podlegać żadnej kontroli, przynajmniej nie demokratycznej. Obywatele, jednym słowem, utracili kontrolę nad gospodarką. Droga, o której marzą nacjonałiści, aby odwrócić się od globalizacji, jest nierealna. Potrzeba właśnie czegoś, co tu zostało nazwane *politeą*. Aby jednak taka konstytucja była skuteczna i zapewniała obywatelom kontrolę, musi być globalna. Sztuka, w co wierzą wymieni wyżej autorzy, ma olbrzymią siłę budowania globalnej kultury, a także globalnych postaw demokratycznych; sztuka, która podejmuje problemy polityczne, której cechą jest globalna agorafilia, wola globalnego zaangażowania, sztuka, która pojawia się na wspomnianych wyżej wystawach i biennale, może być awangardą tego rodzaju społecznych i politycznych zmian. Oczywiście, rozbudzanie zbyt dużych oczekiwań wobec sprawczej roli sztuki może ograniczyć z naiwnością. Rasheed Araeen przestrzega przed tego rodzaju złudzeniami, niemniej jednak pisze, iż krytyce towarzyszyć powinna pozytywna wizja przyszłości, wizja wyzwolenia⁵³. Krzysztof Wodiczko zaś dodaje: „Po post-strukturalizmie przyszedł czas na samorekonstrukcję – drogę ku nowym wizjom i konstrukcjom politycznym, społecznym i kulturowym. Obmyślanie i projektowanie nowych, aktywizujących, otwartych i agonistycznych projektów [...] musi stać się częścią tego programu emancypacji”⁵⁴.

Najnowszym przykładem tego rodzaju tendencji może być siódma edycja Biennale Berlińskiego, przygotowana przez jednego z bardziej znanych na świecie artystów globalnej agorafilii, Artura Żmijewskiego, pod znamionym tytułem *Forget Fear*⁵⁵. Żmijewski dokonał tu bardzo interesującego przesunięcia akcentu z dzieła sztuki na instytucję artystyczną, odwracając tym samym hierarchię, którą kształtowali artyści końca lat 60. Tamci buntowali się przeciwko dominującej roli galerii i muzeum, chroniąc dzieło i jego artystyczny charakter przed manipulacyjnymi – jak sądzono – praktykami instytucji. Dla Żmijewskiego dzieło straciło na priorytetowym znaczeniu; polityka, istotna przecież także dla twórców około 1968 roku, nie potrzebuje artystycznej mediacji – może się ujawniać w bezpośrednim działaniu. Sztuka przestaje mieć zatem fundamentalne znaczenie i ustępuje miejsca wprost formułowanej akcji politycznej. Na Biennale było wiele takich przykładów, począwszy od – *nomen omen* – okupowanego przez przedstawicieli ruchu

⁵³ R. Araeen *A New Beginning. Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics*, w: *The „Third Text” Reader...*, s. 345.

⁵⁴ K. Wodiczko *Miejsce Pamięci Ofiar 11 Września (Propozycja przekształcenia Nowego Jorku w „miejsce ucieczki”)*, „Artium Quaestiones” 2008 no XIX, s. 280.

⁵⁵ *Forget Fear*, ed. A. Żmijewski, J. Warszawa, 7th Berlin Biennale for Contemporary Art, Berlin 2012. Niektóre teksty dostępne w języku polskim w: „Krytyka Polityczna” *Nie lękajcie się*, 2012 nr 30.

„occupy” przyziemia, przez *Focus Belarus* Mariny Naprushkiny, *Breaking News*, pomieszczenia, gdzie emitowano filmy pokazujące rozmaite akcje polityczne, po tzw. kongres terrorystów (*New World Summit*), w którym wzięli udział przedstawiciele (przeważnie prawnicy) rozmaitych organizacji uznanych przez EU i USA za terrorystyczne, prezentując podczas obrad schematyczność myślenia służb i polityków euro-amerykańskich, którzy do jednego worka wrzucali wszelkie akcje (w tym charytatywne) organizowane przez ludzi oskarżanych o współpracę z terrorystami (np. organizowanie szpitali w Strefie Gazy). Instytucja artystyczna zatem (Biennale) została zinstrumentalizowana wobec polityki i pozbawiona autonomii; jej prestiż i kapitał symboliczny wykorzystano do nadania rozgłosu problemom politycznym o alterglobalistycznym charakterze. W istocie rzeczy Żmijewski rozumiał, że wspomniany „kongres terrorystów” nie mógłby się odbyć w „normalnych” warunkach – organizujący go holenderski artysta Jonas Staal korzystał bowiem ze specyficznej licencji, jaką mają instytucje artystyczne, którym „więcej wolno”; wykorzystując Biennale, mógł nadać poruszanej tam problematyce nieporównanie większy rozgłos niż publicystyka zamieszczana w mass mediach.

Zakończenie

Nie ulega dla mnie wątpliwości, że postkomunistyczna agorafilia, postawa, którą artyści krytyczni prezentowali zarówno w Polsce, jak i w innych krajach dawnego bloku wschodniego, odniosła spory sukces w tej materii⁵⁶. Konflikty wokół ciała, religijnej ikonografii, nacjonalizmów itp., stanowiące efekt ostrej reakcji środowisk prawicowych na sztukę krytyczną, pokazały, jaką siłę może mieć artysta w starciu z polityką. Taka sama strategia jest do wyobrażenia poza granicami państwa narodowego, nawet poza obszarem danego regionu, a więc w skali globalnej. Refleksja o sztuce prezentująca postawę globalnej agorafilii, w konsekwencji – historia sztuki zainteresowana widzeniem twórczości artystycznej przeszłości, może w tej materii odegrać znaczącą rolę.

Nie twierdzą, że tego rodzaju przekonania nie spotykają się z polemiką⁵⁷. Co więcej, w tych samych wydarzeniach, w których wymienieni wyżej autorzy widzą

⁵⁶ P. Piotrowski *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Rebis, Poznań 2010; wyd. angielskie: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, Reaktion, London 2012.

⁵⁷ Bardzo interesująca w tym kontekście jest polemika George’a Bekera z wymienianym wcześniej artykułem Okwui Enwezora. Otóż zarzuca on twórcom Documenta 11 uchylanie napięcia między „sferą publiczną” a „spektaklem” i nie widząc możliwości uzgodnienia strategii obejmującej obie te sfery. Przede wszystkim jednak wątpliwość Bakera wzbudza problem publiczności. Twierdzi on, że „megawystawy” są „dla nikogo”; są bardziej kierowane do świata sztuki (czyli same dla siebie) niż do publiczności mającej rzekomo podjąć ich „kontrhegemoniczny” przesłanie: G. Baker *The Globalization of the False: A Response to Okwui Enwezor*, w: *The Biennale Reader*, s. 446-453.

Stanowiska

rebelię wobec artystycznej hegemonii Zachodu, inni – jak Joaquin Barriendos – dostrzegają procesy rewesternizacji światowej kultury artystycznej. Autor w tzw. geoestetyce, czyli zainteresowaniu zachodnich instytucji twórczością pochodzącą z innych regionów świata (wymienia tu Amerykę Łacińską), widzi przede wszystkim strategię etykietowania „innego” w celu podtrzymywania dominującej roli zachodniego kanonu wartości artystycznej. Pytanie, jakie należy sobie postawić, aby odślonić rzeczywisty obraz relacji między „nami” a „innym” – twierdzi autor – to pytanie, kto i gdzie decyduje o rozpoznaniu peryferii. Są to, jak zauważa, jak do tej pory przede wszystkim zachodnie instytucje, przede wszystkim muzea. Widzi jednak możliwość przebudowania tej relacji, ale wymagałoby to zmiany polityki zakupów muzealnych, otwarcia „wyobraźni muzealnej” na rzeczywiste problemy innej kultury, przede wszystkim jednak – jak to nazywa – „dialogu interepistemologicznego”⁵⁸, a to – wydaje mi się – może być zadaniem niekoniecznie samej sztuki, lecz właśnie historii sztuki. Zakładając, że jedna jest powiązana z drugą na zasadzie systemowej⁵⁹, tzn. stanowi ona części alterglobalistycznego systemu, mogę jedynie na koniec sparafrazować cytowaną na wstępie niniejszego tekstu Kitty Zijlmans, że nie ma (póki co) alterglobalistycznej historii sztuki. Nie znaczy to jednak, że nie może być...

⁵⁸ J. Barriendos *Geopolitics of Global Art: The Reinvitation of Latin America as a Geoaesthetic Region*, w: *The Global Art World*, 98-114.

⁵⁹ K. Zijlmans *The Discourse on Contemporary Art and the Globalization of the Art System*, w: *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, s. 135-150.

Piotrowski Od globalnej do alterglobalistycznej historii sztuki

Abstract

Piotr PIOTROWSKI
Adam Mickiewicz University (Poznań)

From global to alter-globalist art history

The author presents a recent discussion on "global art history," posing some specific questions, whether and in what way it could be created, what is the role of art historical post-colonial studies in such a project, as well as the so called comparative art history, especially dealing with a history of East European art. However, in the concluding remarks he suggests an alternative approach to the issue, called the alter-globalist art history, which at the same time would be a critique of the global Western cultural hegemony (though, different than post-colonial perspective), and the activist contribution to the constitution of contemporary political condition of the world, called "the global agoraphilia."