

Grzegorz Dziamski

Sztuka czasów globalizacji

Sztuka i Filozofia 34, 18-25

2009

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.

Grzegorz Dziamski

Sztuka czasów globalizacji

Jednym z najważniejszych wyzwań dla współczesnej estetyki jest globalizacja, narodziny globalnego świata sztuki i pytanie, czy wypracowane w zachodnim świecie pojęcia estetyczne są przygotowane na to wyzwanie.

Globalizacja, najogólniej rzecz ujmując, oznacza zmianę relacji między sztuką zachodnią i niezachodnią. Artyści europejscy od dawna fascynowali się sztuką pozaeuropejską, orientalną, japońską, chińską, indyjską, murzyńską. Symbolem tych fascynacji jest wyprawa Gauguina na Tahiti. Sztukę niezachodnią traktowano jako źródło inspiracji; europejscy twórcy wykorzystywali niezachodnie formy do konstytuowania nowych znaczeń. W ten sposób zachodnia kultura podtrzymywała swój status metakultury i syndrom Marco Polo – odkrywcy i interpretatora innych kultur¹. Wyrazem takiej postawy wobec kultur pozaeuropejskich była wystawa „Primitivism’ in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern”, zorganizowana w 1984 roku przez nowojorskie Museum of Modern Art. Jej celem było pogodzenie dwóch tradycji: sztuki nowoczesnej i egzotycznej, pokazanie ich wzajemnego przenikania się i oddziaływania. James Clifford słusznie zauważa, że wystawa posługiwała się dwoma odmiennymi, nieprzystającymi do siebie dyskursami: estetycznym i antropologicznym, artystycznym i naukowym, pomiędzy którymi krążyły zaprezentowane na niej artefakty². Dzieła Picassa, Brancusiego czy Miro należały do dyskursu estetyczno-artystycznego, tego, który nadawał pracom europejskich artystów status autonomicznej sztuki, a jednocześnie pozwalał w wytworach pochodzących z Trzeciego Świata odróżniać przedmioty artystyczne od etnograficznych – pierwsze dostarczały wzruszeń estetycznych, drugie zaspokajały naszą potrzebę wiedzy o egzotycznych kulturach, jedne trafiały do muzeów sztuki, drugie do muzeów etnograficznych.

¹ G. Mosquera, „The Marco Polo Syndrome”, w: R. Araeen, S. Cubitt, Z. Sardar (red.), *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*, Continuum International Publishing Group, London–New York 2002.

² J. Clifford, „Historie plemiennosci i nowoczesności”, w: idem, *Kłopoty z kulturą*, przekł. E. Dżurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

Nowojorska wystawa wpisywała się w tradycję zapoczątkowaną przez Alfreda H. Barra, pierwszego dyrektora Museum of Modern Art, który w swoim słynnym diagramie *The Development of Abstract Art*, towarzyszącym wystawie „Cubism and Abstract Art” (1936), nakreślił rozwój sztuki nowoczesnej od końca XIX wieku do połowy lat 30. XX wieku, uwzględniając pozaeuropejskie inspiracje – japońską grafikę, sztukę Bliskiego Wschodu, rzeźbę murzyńską – ale potraktował je jako wpływy zewnętrzne, graficznie oddzielając od wewnętrznej ewolucji sztuki zachodniej. Dla Barra było oczywiste, że sztuka zachodnia wytworzyła własną historię, natomiast sztuka niezachodnia pozostała na etapie „prymitywnym”, czyli przedhistorycznym, dlatego mogła być prezentowana jako rzeźba murzyńska czy grafika japońska, a ściślej jako tradycyjna rzeźba murzyńska i tradycyjna grafika japońska³. Podczas konferencji „When was modern art? A contemporary question”, zorganizowanej przez Museum of Modern Art w 2005 roku, przypomniano inny diagram Barra, z roku 1941, w kształcie wystrzelonej w przyszłość torpedy. W tym przeznaczonym dla komisji zakupów tej placówki diagramie Barr prezentuje jeszcze ciekawsze, wybiegające w przyszłość ujęcie ewolucji sztuki – około 1950 roku sztuka nowoczesna zdominowana zostanie przez sztukę amerykańską i meksykańską, natomiast École de Paris i reszta sztuki europejskiej przejdzie do historii⁴. Diagram Barra jest ciekawy z kilku względów. Po pierwsze, zapowiada późniejszy układ ekspozycyjny nowojorskiego muzeum – przedwojenny modernizm zdominowany jest przez sztukę europejską, powojenny natomiast – przez sztukę amerykańską (gdzieś zniknęła sztuka meksykańska). Po wtóre, pokazuje, że po drugiej wojnie światowej zachodni modernizm skrywał amerykańską hegemonię w sztuce, co pokazał Serge Guilbaut w swojej głośnej książce *How New York Stole the Idea of Modern Art* (1983)⁵.

Wystawa „‘Primitivism’ in 20th Century Art” zapoczątkowała wielką dyskusję na temat uniwersalności sztuki nowoczesnej. Czy sztuka nowoczesna jest sztuką uniwersalną w przeciwieństwie do twórczości powstającej w innych częściach świata, która z założenia ma charakter lokalny? Czy sztuka nowoczesna jest prawowitym dziedzicem oświeceniowego uniwersalizmu, sztuką wyemancypowaną z kulturowego kontekstu i to ją odróżnia od sztuki powstającej w innych częściach świata?

W 1989 roku Jean-Hubert Martin przygotował w paryskim Centre Pompidou wystawę „Magiciens de la Terre”. Ambicją kuratora było wyjście z zachodniego getta artystycznego i ukazanie kulturowego bogactwa niezachodnich marginesów, peryferii. Wystawa wywołała różne komentarze, najczęściej krytyczne⁶. Wątpliwości wzbudził już sam tytuł, a dokładniej uży-

³ Na temat diagramu A. Barra zob. G. Dziamski, „Muzeum a dyskurs nowoczesności”, w: *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Muzeum Śląskie, Katowice 2006.

⁴ H. Belting, „Contemporary Art and the Museum in the Global Age”, w: *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, red. P. Weibel, A. Buddensieg, Ostfildern 2007, s. 25.

⁵ Zob. S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej*, przekł. E. Mikina, Hotel Sztuki, Warszawa 1992.

⁶ R. Araeen, „Our Bauhaus, Others’ Mudhouse”, *Third Text* 1989, nr 6.

te w nim określenia *magiciens i la terre*, a więc „czarodzieje” zamiast „artyści” i „ziemia” zamiast „świat” – nie „artyści świata”, lecz „czarodzieje ziemi”, jakby organizatorzy nie byli pewni, czy pojęcie artysty i związana z nim ideologia nie jest wytworem zachodniego świata, a jeśli tak, to czy „prawdziwych”, „autentycznych” twórców z Trzeciego Świata należy nazywać „artystami”. Wybrano zatem neutralny, a *de facto* antropologiczny, dość niejasny i bardzo tajemniczy termin „czarodzieje” i powiązano go z ziemią, a więc jakimiś mitycznymi, magicznymi siłami, których emanacją miały być prace zaproszonych do udziału w wystawie artystów („artystów”) Trzeciego Świata.

Wystawa „Magiciens de la Terre” otworzyła zachodni świat sztuki na twórczość artystów spoza niego, ale ci ostatni pozostali artystami egzotycznymi, innymi, akceptowanymi czy też asymilowanymi przezeń pod hasłem multikulturalizmu⁷. Ideologia multikulturalizmu stała się dla niezachodnich artystów szansą zaistnienia w zachodnim świecie sztuki, ale budziła też sprzeciw. Autorzy związani z założonym przez Rasheeda Araeena piśmie *Third Text* oskarżali ją o wprowadzanie nowego typu rasizmu – rasizmu kulturowego⁸. Miejsce dawnego rasizmu biologicznego, oparte go na wykluczaniu, zajął rasizm kulturowy posługujący się selektywną kooptacją – artyści Trzeciego Świata stali się częścią globalnego świata sztuki, ale jedynie jako artyści Trzeciego Świata, a więc wyłącznie wtedy, kiedy prezentują swą trzecioświatową oraz etniczną tożsamość albo demaskują tradycjonalizm swoich lokalnych kultur.

Wystawa „Magiciens de la Terre” chciała pokazać sztukę globalną, ale posługiwała się starymi opozycjami – sztuka zachodnia/sztuka niezachodnia, sztuka nowoczesna/sztuka etniczna. Catherine David, kuratorka Documenta X (1997), komentując po latach wystawę Jean-Huberta Martina, mówiła, że nie pokazywała ona sztuki czasów globalizacji, a jedynie wzmacniała romantyczne (w najlepszym razie) czy neokolonialne (w najgorszym) wyobrażenia na temat sztuki niezachodniej⁹. Z perspektywy globalizacji, wpływu na myślenie o sztuce globalnej, znacznie ważniejszą rolę niż ekspozycja paryska odegrała wystawa „China/Avant-Garde” otwarta w Pekinie, w Galerii Narodowej, w lutym 1989 roku, a więc kilka miesięcy przed masakrą na placu Tiananmen. Pokazywała ona, że w niezachodnim świecie, poza sztuką tradycyjną i imitacją sztuki nowoczesnej, istnieje sztuka przekraczająca te podziały, posługująca się nowoczesnymi środkami artystycznymi dla wyrażania lokalnych problemów. Jest to sztuka posthistoryczna i postetniczna, powiada Hans Belting¹⁰; posthistoryczna pod względem stosunku do rozwiniętej na zachodzie historii sztuki nowoczesnej i postetnicz-

⁷ Zob. R. Araeen, „A New Beginning: Beyond Postcolonial Theory and Identity Politics”, w: *The Third Text Reader...*, op. cit.

⁸ Zob. S. Žižek, „Multiculturalism, or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism”, *New Left Review* 1997, nr 225.

⁹ „Global Tendencies. Globalism and the Large-Scale Exhibition”, *Artforum* 2003, listopad, s. 154–155.

¹⁰ H. Belting, „Contemporary Art and the Museum in the Global Age”, op. cit.

na pod względem stosunku do lokalnej tradycji artystycznej. Nie jest to już sztuka nowoczesna ani etniczna, lecz współczesna (*contemporary art*), sprawnie operująca środkami współczesnej kultury wizualnej w celu analizowania własnej kultury, jej tradycji i teraźniejszości. Nie jest to sztuka uniwersalna, przeciwnie, jej uniwersalność ma charakter dość dwuznaczny, bo wynika z odwołań do globalnej kultury wizualnej, ale nie jest to też sztuka partykularna, lokalna, epatująca egzotyką, innością, multikulturowością dzisiejszego świata.

Sztuka czasów globalizacji oznacza zniesienie wypracowanego w epoce nowoczesnej podziału na sztukę nowoczesną (zachodnią) i etniczną (niezachodnią) oraz wspierającego ten podział dyskursu nowoczesności. Jaką formę artystyczną przybierają takie działania? Sięgnijmy po przykłady z ostatnich Documenta XII z 2007 roku.

Ahlam Shibli w fotograficznej serii *Goter* (2003) pokazuje życie palestyńskich Beduinów, którzy nie pogodzili się z zaleceniami izraelskich władz i po odebraniu im ziemi w połowie lat 60. XX wieku nie zamieszkali w przeznaczonych dla nich osiedlach, lecz na pustyni Negev, w wioskach, których nie można znaleźć na żadnych oficjalnych mapach Izraela. Budowane przez nich domy są systematycznie burzone przez władze, a pola uprawne, spryskiwane toksycznymi chemikaliami. O nomadycznej przeszłości świadczą dywany używane przez Beduinów do zaznaczenia własnej przestrzeni. Nazwa „goter” pochodzi od angielskiej komendy *Go there!* (Idź tam!) i odnosi się do ludzi przeganianych z miejsca na miejsce. George Osodi dokumentuje życie mieszkańców delty Nigru, gdzie w połowie lat 50. odkryto złoża ropy naftowej. Wydobywaniem tego surowca zajmują się międzynarodowe korporacje i one też czerpią z niego zyski, natomiast rdzenni mieszkańcy żyją w zdewastowanym przez przemysł środowisku – wzrasta zachorowalność, rozpadają się tradycyjne struktury rodzinne, rośnie przestępczość, a miejscowe gangi specjalizują się w porwaniach pracowników zatrudnionych w naftowych korporacjach (*Oil Rich Niger Delta*, 2006). Guy Tillim dokumentuje wybory prezydenckie i parlamentarne w Kongo po latach krwawych konfliktów, które pochłonęły ponad 3,5 miliona ofiar. Tillim nie koncentruje się na kandydatach, lecz na barczystych ochraniorzach, w ciemnych garniturach i okularach przeciwsłonecznych, na spalonych i zdemolowanych siedzibach partii uczestniczących w wyborach, wiecach i spotkaniach z wyborcami (*Congo Democratic*, 2006). Tillim niczego nie objaśnia, niczego nie tłumaczy, nie opowiada się po żadnej ze stron, pokazuje raczej sceneryę, w jakiej rozgrywa się afrykańska demokracja. Halil Altindere zabiera widzów do kurdyjskiej wioski, gdzie pięciu starych Kurdów opowiada i wyśpiewuje swoje historie. Jak zwykle w przypadku ludów podbitych i zniewolonych prywatne historie ściśle splatają się z narodowymi tragediami i prześladowaniami, prawda łączy się z fantazją, która pozwala przeżyć, a krzywdy rzeczywiste – z krzywdami urojonymi (*Dengbejs*, 2007). Dodajmy jeszcze jedną pracę spoza Documenta, wieloekranową projekcję kazachskich artystów Gulnara Kasmaliewa i Durathbeka Djunaliewa *Silk Route* (2007). Na pięciu wielkoformatowych ekranach widzimy górską drogę,

przejeżdżające ciężarówki, staje benzynowe, miejsca załadunku towarów – ludzi upychających coś do wielkich parczanych toreb, które następnie są ważone i ładowane do samochodów ciężarowych. Tytuł sugeruje, że oglądamy pracownicą krzątanicę na legendarnym Jedwabnym Szlaku, łączącym kiedyś Chiny z Europą (II w. p.n.e. – VII w. n.e.). Ten liczący 12 tysięcy kilometrów szlak służył nie tylko wymianie handlowej, lecz także był miejscem przenikania się kultur Wschodu i Zachodu.

Przywołane tu prace nie mają nic wspólnego ze sztuką etniczną, nie reprezentują żadnego wypartego czy stłumionego przez sztukę zachodnią innego, magicznego bądź mitycznego rozumienia sztuki. Posługują się nowoczesnymi środkami – fotografią, wideo, a więc tymi mediami, które przyczyniły się do upadku nowoczesnej koncepcji sztuki. Zacierają granice między sztuką a zaangażowanym reportażem. Zdjęcia Shibli czy Osodiego publikowane są w czasopiśmie i książkach, a także w Internecie, gdzie można znaleźć więcej materiałów na podejmowany przez nie temat. Internet staje się naturalnym niejako przedłużeniem zainicjowanej przez artystę dyskusji. Prace te mogą być kontekstualizowane jako sztuka, ale nie muszą; równie dobrze mogą się pojawiać w pozaartystycznych kontekstach jako reportaż prasowy lub telewizyjny, polityczna interwencja czy społeczny apel firmowany przez którąś z organizacji humanitarnych. Akcent przenosi się w ten sposób z prac na sposób ich prezentowania, przekładania idei na wizualne (estetyczne) kategorie i nawiązywania relacji ze społecznym i kulturowym kontekstem.

Globalizacja zmusza nas do innego spojrzenia na sztukę, wyjścia poza zachodni uniwersalizm, poza wypracowaną w zachodnim świecie historię sztuki i towarzyszący jej dyskurs, i poszukiwania odpowiedzi na dwa pytania, zdaniem Rogera Buergela najważniejsze dla dzisiejszego świata sztuki: 1) czy humanizm zdolny jest rozpoznać jakiś wspólny horyzont poza występującymi w świecie różnicami? 2) czego powinniśmy się nauczyć, żeby intelektualnie i duchowo sprostać procesowi globalizacji¹¹? Pierwsze z tych pytań nakazuje przemyśleć odziedziczony obraz sztuki nowoczesnej i odrzucić jednolity jej model na rzecz wielości jej lokalnych wariantów. Sztuka nowoczesna rodziła się w wielkich centrach zachodniego świata, Paryżu, Londynie, Nowym Jorku, skąd promieniowała na resztę globu, ale te lokalne warianty nie były prostymi replikami, imitacjami stworzonego w centrum modelu; były przystosowywane, adaptowane do miejscowych warunków, podlegały procesowi *indigenizacji*, ulokowania. Dostrzeżenie i docenienie wielości i różnorodności lokalnych wariantów sztuki nowoczesnej pozwala inaczej spojrzeć na jej uniwersalizm; modernizm przybierał inną postać w krajach skandynawskich, inną w krajach Maghrebu, jeszcze inną w Rosji czy Chinach. Nie był jednolitym nurtem czy prądem artystycznym, choć wszędzie dążył do unowocześnienia, zmodernizowania zastanej kultury.

¹¹ G. Pooke, D. Newall, *Art History. The Basics*, Taylor & Francis Ltd., London–New York 2008, s. 210.

Drugie pytanie dotyczy związku kultur lokalnych z kulturą globalną. Specyfika tej ostatniej polega bowiem na braku przestrzennego zakorzenienia; kultura globalna nie ma żadnego własnego terytorium, funkcjonuje w różnych kulturach lokalnych czy też przepływa przez nie. Jest to kultura przepływów (*flows culture*), to znaczy ma swoje miejsca w różnych kulturach, ale trudno byłoby powiedzieć, że jakaś kultura jest bardziej globalna od innej, na przykład francuska od tajskiej czy malezyjskiej. Kulturę globalną utożsamia się często z kulturą medialną oraz przeniesionymi z innych kultur implantami, chińskimi restauracjami czy baremi sushi, wchodzącymi w relacje z lokalnymi kulturami. Podobnie rzecz wygląda z wielkimi przeglądami sztuki (*peripheral biennials*), organizowanymi w Hawanie, Kairze, Stambule, Johannesburgu, Seulu, Szanghaju, Busan czy Dakarze; nie zmieniają one obrazu ani sposobu myślenia o sztuce w tych krajach, ale wprowadzają pozytywne napięcie między globalnym światem sztuki a lokalną sceną artystyczną, tworzą przepływy między tym, co globalne i lokalne.

Termin „globalizacja” rzadko był używany przed końcem lat 80. XX wieku, twierdzi Anthony Giddens¹². Zawrotna kariera tego pojęcia przypadła na ostatnią dekadę poprzedniego stulecia. Łatwo to wytłumaczyć. W latach 90. załamał się wcześniejszy, wypracowany w okresie powojennym, a dokładniej w latach 50., porządek świata. Carl Pletsch nazwał go „modelem trójświatowym”. Model ten z niewielkimi korektami przetrwał do 1989 roku, ale po rozpadzie Drugiego Świata stracił swoją operacyjną przydatność¹³. Dla postzimnowojennego świata należało wypracować nowy model. Stała się nim globalizacja.

Od samego początku, a więc od wczesnych lat 90., pojawiły się dwie, przeciwstawne wizje globalizacji. Jedną reprezentował Francis Fukuyama, drugą Samuel Huntington. Fukuyama w eseju „End of History?”¹⁴ ogłosił zwycięstwo liberalnej demokracji, która stała się pierwszym systemem ogólnoświatowym, końcowym produktem ideologicznej ewolucji ludzkości i dlatego nie ma dla niej żadnej sensownej alternatywy w dzisiejszym świecie – *there is no alternative* (TINA). Ludzkość wkroczyła w fazę posthistorii, ponieważ wszystkie kontradeologie liberalnej demokracji okazały się martwe i nie ma już żadnej poważnej ideologii, która mogłaby pretendować do reprezentowania innych, wyższych form ludzkiej samoorganizacji aniżeli wspólnota oparta na zasadach liberalnej demokracji¹⁵. Huntington z kolei opowiadał się za modelem wielobiegunowym, za światem zorganizowanym

¹² A. Giddens, *Runaway World: How Globalisation is Reshaping Our Lives*, Routledge Hapman & Hall, London 1999.

¹³ C. Pletsch, „The Three Worlds, or the Division of Social Sciences, circa 1950–1977”, *Comparative Study in Society and History* 1981, nr 4. Opis tego modelu: G. Dziamski, „Globalizacja: nowe środowisko sztuki”, w: *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*, red. M. Popczyk, Akademia Sztuk Pięknych, Katowice 2005.

¹⁴ F. Fukuyama, „End of History?”, *The National Interest* 1989, lato.

¹⁵ F. Fukuyama, *Czy koniec historii?*, przekł. B. Stanosz, Pomost, Warszawa 1991. Zob. też G. Dziamski, „Liberalizm kulturowy wobec liberalizmu gospodarczego”, w: *Liberalne wyzwania*, red. Z. Drozdowicz, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998.

wokół dziewięciu wielkich cywilizacji, umacniających się w swoich odrębnościach, pomiędzy którymi dochodzić będzie w nieodległej przyszłości do nieuniknionych zderzeń czy konfrontacji¹⁶.

Globalizacja może być zatem rozumiana jako westernizacja czy amerykańizacja, jako zwyczajstwo zachodniej kultury w jej uproszczonej, amerykańskiej wersji, która za pomocą telewizji, muzyki, mody i stylu życia narzuca swój sposób widzenia i wartościowania świata całemu globowi. Takie ujęcie nie uwzględnia złożoności procesu globalizacji, wewnętrznych napięć w najbardziej rozwiniętych krajach świata, wynikających z obecności w nich innych kultur – kultury czarnych w Stanach Zjednoczonych czy kultur muzulmańskiej diaspory w Europie Zachodniej. Nie bierze również pod uwagę już istniejącego wpływu niezachodnich kultur na zachodnią kulturę, muzykę, taniec, prowadzących do powstawania kulturowych fuzji i hybryd. Nie oznacza to oczywiście, że utożsamianie globalizacji z westernizacją jest całkowicie błędne. Należałoby odróżnić projekt globalizacji od procesu globalizacji; projekt globalizacji, w którym takie ponadnarodowe instytucje, jak Bank Światowy, Międzynarodowy Fundusz Walutowy (IMF), Światowa Organizacja Handlu (WTO), i wielkie ponadnarodowe korporacje powiązane z narodowymi rządami wyznającymi neoliberalne poglądy gospodarcze sprawują patriarchalną władzę, od procesu globalizacji, który bardzo często jest reakcją na projekt globalizacji i przyjmuje postać oddolnej demokracji, ruchów anti- i alterglobalistycznych¹⁷. Projekt globalizacji ma charakter ekonomiczny, sterowany jest interesem ekonomicznym, dąży do wprowadzenia zasad wolnego handlu i wymiany, także w obszarze kultury, dlatego skupia się przede wszystkim na przemysłach kulturowych: filmowym, muzycznym, telewizyjnym. Natomiast proces globalizacji jest zjawiskiem kulturowym, jest kulturową reakcją wielości i różnorodności skierowaną przeciwko Imperium, żeby posłużyć się sformułowaniem Hardta i Negriego¹⁸, reakcją tych, którzy nie odnaleźli się w globalnym kapitalizmie, ale którzy nie są gdzieś poza nim, na zewnątrz, bo Imperium nie ma zewnątrz.

Gdybyśmy przenieśli to rozróżnienie na teren sztuki, to moglibyśmy mówić o narodzinach globalnego świata sztuki (*global art world*), z globalnym rynkiem i nowo powstającymi muzeami jako symbolami gospodarczych sukcesów miast, regionów, krajów, oraz o sztuce globalnej (*global art*), krytycznie komentującej proces globalizacji i udział kultury w projekcie globalizacji – czy ekonomiczna globalizacja jest możliwa bez kulturowego wsparcia? Globalny świat sztuki jest rozwinięciem zachodniego świata sztuki, można tu zatem mówić o westernizacji, natomiast sztuka globalna jest próbą wprowadzenia w globalny obieg artystyczny dyskursów i obra-

¹⁶ S. Huntington, „The Clash of Civilizations”, *Foreign Affairs* 1993, lato. Artykuł rozwinięty w książce *The Clash of Civilizations* (1996). Wydanie polskie: *Zderzenie cywilizacji*, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2003.

¹⁷ Zob. G. Dziamski, „Przemysłu postmodernizm”, w: *Europa wspólnych wartości*, red. Z. Drozdowicz, M. Iwaszkiewicz, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2006, s. 101.

¹⁸ M. Hardt, A. Negri, *Empire* (2000). Wydanie polskie: *Imperium*, przekł. S. Ślusarski, A. Kołbaniuk, W.A.B., Warszawa 2005.

zów wcześniej w nim nieobecnych bądź z niego wykluczonych, jak to ma miejsce u Ahlam Shibli czy George'a Osodi, często pod pretekstem niearty styczności.

Pytanie, czy globalizacja nie jest nową nazwą westernizacji, nie straciło znaczenia, przeciwnie, nabrało nowej mocy po 11 września 2001 roku, kiedy się okazało, że opisywane przez Hardta i Negriego Imperium ma swoje bardzo realne centrum, w Nowym Jorku i Waszyngtonie. Wraz z wieżami World Trade Center runął mit pozbawionego centrum Imperium, co przyznał Michael Hardt podczas dyskusji ze Stuartem Hallem: „Wydaje się, że dzisiejsze elity globalizacji stają przed alternatywą: albo amerykański imperializm, albo to, co opisaliśmy w *Empire* jako system zdecentrowany”¹⁹.

Dzisiejsza dyskusja o sztuce, za sprawą artystów, staje przed podobnym dylematem: musi opowiedzieć się za jakąś wersją globalizacji i za jakąś koncepcją instytucjonalizacji sztuki czasów globalizacji, której świadectwem będą powstające dzisiaj muzea sztuki współczesnej, także muzeum w Warszawie.

¹⁹ „Changing States: In the Shadow of Empire” (2002), w: *Changing States. Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation*, red. G. Tawadros, Institute of International Visual Arts, London 2004, s. 136.