

Grzegorz Dziamski

Teoretyk i filozof kultury, kierownik Zakładu Badań nad Kulturą Artystyczną w Instytucie Kulturoznawstwa, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza redaktor naczelny czasopisma „Człowiek i Społeczeństwo”, członek Rady IK.

Grzegorz Dziamski jeden z pierwszych wprowadził na polskim gruncie postmodernistyczną refleksję nad sztuką. Jest autorem wielu książek, m.in.: *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej* z 1996 roku, *Sztuka u progu XXI wieku* z roku 2002, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku* z 2009 roku, wydanej rok później *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki, czy wreszcie, najnowszej z nich – Art in the Postmodern Era. From a Central European Perspective* z roku 2013. Jest redaktorem tomu *Encyklopedii Kultury Polskiej Od awangardy do postmodernizmu* wydanej w 1996 roku, zawierającej podsumowanie wiedzy, jaką o kulturze polskiej dwudziestego stulecia dysponuje współczesna nauka, oraz wielu prac zbiorowych, w tym *Performance. Wybór tekstów* z 1984 roku czy *Awangarda w perspektywie postmodernizmu* z roku 1996.

W polu jego zainteresowań badawczych znajdują się: kultura ponowoczesna, teoria i praktyka postmodernizmu, awangarda, sztuka Europy Środkowej i globalizacja sztuki.

Sztuka kontekstualna w czasach globalizacji

Artykuł składa się z trzech części. W pierwszej przywołuję narodziny sztuki kontekstualnej, a dokładniej – sztuki jako sztuki kontekstualnej (*art as contextual art*), i stawiam pytanie, czym była sztuka kontekstualna? Nową tendencją w sztuce? Polemiką ze sztuką konceptualną Josepha Kosutha? A może apelem kierowanym do artystów o to, by uświadomili sobie własne miejsce, własną pozycję w świecie sztuki? W drugiej części opisuję proces globalizacji, a w trzeciej aplikuję ideę sztuki kontekstualnej do globalizującego się świata sztuki (*global art world*). Czy to znaczy, że Jan Świdziński i zwolennicy sztuki kontekstualnej wyprzedzili swój czas, swoją epokę? Nie, ale postulaty sztuki kontekstualnej nabierają nowego znaczenia w kontekście dzisiejszej globalizacji. Sztuka zawsze powstawała w jakimś kontekście, ale przez długi czas nie przywiązywaliśmy należytej uwagi do tego faktu. Opowiadaliśmy się za sztuką uniwersalną, transcendującą konteksty, w których się rodziła, za sztuką de-lokalizującą swoje przesłanie.

Sztuka kontekstualna

Jan Świdziński (1923-2014) ogłosił manifest sztuki kontekstualnej w lutym 1976 roku, przy okazji wystawy młodej polskiej sztuki w niewielkiej, uczelnianej galerijce St. Petri w Lund. Manifest składał się z: piętnastu krótkich tez, dłuższego tekstu odgrywającego rolę zaplecza teoretycznego, a zatytułowanego *Modele sztuki*, polemiki ze sztuką konceptualną grupy Art-Language, przede wszystkim jej nowojorskim odłamem reprezentowanym przez Josepha Kosutha, oraz dwunastu postulatów sztuki kontekstualnej¹. Świdziński wyszedł od trzech modeli w historii sztuki:

» 1 Opieram się tu na publikacji: J. Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Galeria Remont, Warszawa 1977.

a) modelu uniwersalnego, który wierzy w sztukę rozpoznającą obiektywnie istniejący świat, b) relatywistycznego, zakładającego, że obraz świata, jaki mamy, zmienia się w zależności od narzędzi, jakimi się posługujemy do jego opisu, oraz c) modelu zapowiadanego przez sztukę konceptualną, dla którego Świdziński proponował teraz nazwę „kontekstualny”. W tym ostatnim modelu znajdujemy słynną formułę Świdzińskiego: „X jest sztuką (ma własność bycia sztuką) w czasie t miejscu p w sytuacji s dla osób o”².

Manifest czy szerzej – program sztuki kontekstualnej – był dyskusyjowany w Lund i Malmö, a potem, w kwietniu 1976 roku, w warszawskiej Galerii Remont oraz podczas pleneru studentów szkół artystycznych F-ART w Gdańsku (wrzesień).

Ale czym była sztuka kontekstualna? Nową tendencją w sztuce? Świdziński organizował wprawdzie wystawy sztuki kontekstualnej, w kraju i poza granicami, ale nie bardzo wiedział, jak powinna wyglądać praktyka artystyczna sztuki kontekstualnej. Nie chciał, żeby przypominała twórczość konceptualnych stylistów. W pewnym momencie zafascynował się działaniami grupy Lucim i fotografiami Zofii Rydet. Z artystami Galerii Sztuki Najnowszej (Anna Kutera, Romuald Kutera, Lech Mrozek) prowadził jakieś owiane tajemnicą działania lokalne na Kurpiach i w Mielniku nad Bugiem³, ale najlepiej czuł się, dyskutując o sztuce. Czyżby sztuka kontekstualna była tendencją artystyczną pozbawioną własnej, wyróżniającej ją praktyki artystycznej? A może jej praktyką było dyskusowanie o sztuce, nieustanna polemika ze sztuką konceptualną Josepha Kosutha? Takie wrażenie można odnieść, czytając zapis dyskusji, jaka toczyła się na konferencji w Toronto, w listopadzie 1976 roku. Świdziński miał okazję spotkać się tam z Kosuthem i stoczyć z nim walkę na obcym dla obu artystów gruncie – na gruncie logiki⁴.

Konceptualizm miał zamykać sztukę relatywistyczną, czyli modernistyczną, sztuka kontekstualna natomiast miała otwierać nowy etap w historii sztuki. Tak przynajmniej widział to Świdziński podczas konferencji w Toronto, kiedy atakował Kosutha za jego poglądy z „Art after Philosophy” (1969), przemilczając fakt, że amerykański artysta zdążył w międzyczasie przejść na inne pozycje, na pozycje sztuki antropologicznej. Zapowiedzią tej zmiany był artykuł *Artist as Anthropologist*, opublikowany w pierwszym numerze pisma „The Fox” w 1975 roku. Z podobnych pozycji,

» 2 *Ibid.*, s. 38.

» 3 Zob. G. Dziamski, *Galeria Sztuki Najnowszej. O tych, którzy przychodzą później*, [w:] *Galeria Sztuki Najnowszej*, red. A. Markowska, Muzeum Współczesne, Wrocław 2014, s. 142.

» 4 J. Świdziński, *A Record from the Conference In the Context of the Art World at the Center for the Experimental Art and Communication CEAC Toronto November 1976*, [w:] *Quotations on Contextual Art*, red M. Gibbs, Het Apollohuis Gallery, Holand, Eindhoven 1988, s. 113. Świdziński przeprasza tu Kosutha, że posługuje się terminologią logiczną, którą ten zaproponował w artykule *Art after Philosophy*.

tylko bardziej agresywnie, zaatakował Kosutha na tej samej konferencji Herve Fischer z francuskiego Collectif d'Art Sociologique. Jest jeszcze trzecia możliwość. Sztuka kontekstualna była apelem skierowanym do artystów, by określili swoje miejsce w globalnym świecie sztuki. Temu służyły organizowane przez Świdzińskiego spotkania i konferencje; przywołana tu już konferencja w Toronto, a także spotkanie w Paryżu *Art et transformation sociale* (maj 1977) i konferencja warszawska *Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości* (lipiec 1977). Spotkania te miały stworzyć front artystów spoza Nowego Jorku, z Polski, Szwecji, Danii, Holandii, Francji, Kanady, Ameryki Łacińskiej, walczących z amerykańską dominacją w sztuce⁵. Brzmi to trochę zabawnie, ale artystom kontekstualnym nie chodziło o przejęcie władzy w świecie sztuki, lecz o zdetronizowanie artystów konceptualnych z pozycji artystycznych liderów. Chodziło im, jeśli można tak powiedzieć, o zdobycie przywództwa duchowego.

Sztuka konceptualna doprowadziła do sytuacji, w której wszystko, literalnie wszystko mogło być sztuką⁶. Sztuka bowiem stała się definicją sztuki, a praca artysty definiowaniem sztuki – *if someone calls it art, it's art*, mówił cytowany przez Kosutha Donald Judd. Dla Kosutha znaczyło to, że artysta stawia pewną hipotezę na temat natury sztuki, a jego praca jest uzasadnieniem tej hipotezy. Konceptualizm Kosutha zniósł antyartystyczny status *ready mades* Duchampa. Artysta nie był już buntownikiem nadającym wybranym przedmiotom status przedmiotów artystycznych (*objects d'art*), lecz prezentował wyznawaną przez siebie koncepcję (ideę) sztuki. Pytał, wzorem Duchampa, czy pisuar może być sztuką? A jeśli może, to co musi posiadać – tytuł? sygnaturę artysty? datę powstania? A jak uznanie pisuaru za sztukę wpłynie na nasze myślenie o sztuce? Co z tego wyniknie dla sztuki? Jakie mogą być tego konsekwencje dla sztuki? Jacques Derrida nazwie to „pytającą formą myślenia”⁷. Co się stanie, jeżeli artysta uzna osobę X i wszystko, co ona robi każdego dnia w godzinach od 7.00 do 21.00, za sztuką? Artysta musi nas przekonać, że decyzja taka będzie wносиła coś ważnego do naszego myślenia o sztuce lub że potrafi swoją decyzję atrakcyjnie zdokumentować. Mamy tu jasno zarysowany podział na konceptualizm teoretyczny i stylistyczny. Artyści mają kwestionować zastaną naturę sztuki, proponując w to miejsce własne definicje sztuki. Kosuth stwo-

» 5 Więcej na ten temat: A. Markowska, *Trzeba przetrzeć tę szybę. Powikłane dzieje wrocławskiej Galerii Sztuki Najnowszej (1975-1980) w Akademickim Centrum Kultury pałacyk*, [w:] *Galeria Sztuki Najnowszej*, op. cit., s. 36-48.

» 6 „Wszystko może być sztuką, jeżeli galerie mogą to sprzedać, a muzea zsakralizować”, pisał Świdziński w książce *Art, Society and Self-consciousness* (1979). Cyt za polskim wydaniem: J. Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, przekł.. L. Guzek, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009, s. 101.

» 7 J. Derrida, *Uniwersytet bezwarunkowy*, przekł. K.M. Jaksender, Eperons-Ostrogi, Kraków 2015, s. 18.

rzył radykalnie awangardową wizję sztuki, w której zarówno artyści, jak i naukowcy rozliczani są z tego, co dodają do istniejącego pojęcia sztuki⁸.

Nazywanie różnych rzeczy sztuką nie było niczym nowym po Duchampie. W 1965 roku dwaj słowaccy artyści, Stano Filko i Alex Mlynarcik, w pracy zatytułowanej *Happsoc (Happening socjologiczny)* zamienili swoje rodzinne miasto, Bratysławę, na siedem dni (od 2 maja do 8 maja) w jeden wielki, anonimowy happening, w którym uczestniczyli wszyscy mieszkańcy miasta (ponad 267 tysięcy), wszystkie psy (prawie pięćdziesiąt tysięcy), wszystkie domy, place, parki, lampy uliczne, kuchenki gazowe i elektryczne, lodówki, samochody, tramwaje, maszyny do pisania, cmentarze, zamek, Dunaj, dziewięć bratysławskich teatrów. Początek i koniec anonimowego happeningu wyznaczyły dwa uroczyscie obchodzone przez miasto święta – Dzień Pracy i Dzień Zwycięstwa⁹.

Paradoks sztuki konceptualnej Kosutha¹⁰ polegał na tym, że wszystko mogło być sztuką, ale w kontekście sztuki. Świdziński chciał wyjść poza kontekst sztuki, chciał, żeby sztuka nie była zdaniem analitycznym, to znaczy prawdziwym na mocy definicji, ale nieprzynoszącym żadnej wiedzy o świecie, chciał, żeby coś mówiła o świecie, w którym żyjemy. Stąd idea trzech kontekstów: kontekstu sztuki, kontekstu kultury i kontekstu rzeczywistości¹¹ i sięgnięcie pod koniec lat 80. do figury storytellera, co jest o tyle ciekawe, że Kosuth w artykule *Artist as Anthropologist* widział artystę raczej w roli antropologa badającego specyfikę różnych kultur, natomiast Świdziński chciał w nim widzieć storytellera – kogoś należącego do lokalnej kultury, kto objaśnia antropologom tajniki badanej kultury¹².

Globalizacja

Globalizacja była reakcją na koniec zimnej wojny i rozpad trójświatowego modelu myślenia o świecie¹³. Można powiedzieć, że była zamrożonym problemem XX wieku, który został odmrożony po upadku Bloku Wschodniego. Należało teraz znaleźć nowy model, odpowiadający zmienionej sytu-

» 8 Zob. G. Dziamski, *Konceptualizm analityczny*, [w:] *idem, Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2010, s. 76.

» 9 S. Filko, *Tvorba – Works Creation – Werk Schaffung – Ouvrages (1965-1969)*, Bratislava 1970.

» 10 Piszę o sztuce konceptualnej Kosutha, ponieważ wyróżniam kilka wariantów praktyki i teorii konceptualnej. Zob. G. Dziamski, *Przełom konceptualny*, op. cit., s. 55-99.

» 11 J. Świdziński, *Kontekst trzeci (1977)*, cyt. za *Galeria Sztuki Najnowszej*, op. cit., s. 49.

» 12 *Jan Świdziński – rozmawia Grzegorz Dziamski*, „Flash Art” (Polish Edition) 1993, nr 3.

» 13 Zob. C. Pletsch, *The Three Worlds, or Division of Social Scientific Labour, circa 1950-1975*, „Comparative Study in Society and History” 1981, nr 4. O modelu Pletscha pisałem w tekście *Globalizacja sztuki*, [w:] G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2009, s. 168-169.

acji politycznej. Tym nowym modelem miała być globalizacja. W modelu trójświatowym czymś naturalnym i normalnym wydawała się dominacja Pierwszego Świata. Pierwszy Świat miał jakby prawo narzucać dwóm pozostałym światom swoje wartości i kategorie myślowe. W modelu globalnym nie jest to już takie oczywiste. Globalizacja bowiem nie polega na tym, że Zachód (zachodnia cywilizacja) narzuca swój sposób myślenia reszcie świata. Globalizacja nie jest nową wersją kolonizacji, choć tak zdają się myśleć niektórzy badacze, szczególnie z Ameryki Łacińskiej, którzy w dzisiejszej globalizacji widzą trzecią falę kolonizacji; pierwsza fala to chrystianizacja, czyli kolonizacja portugalska i hiszpańska (XVI-XVII wiek), druga to misja cywilizacyjna białego człowieka, czyli kolonizacja francuska i brytyjska (XVIII-XIX wiek), trzecia to imperializm amerykański, czyli współczesna globalizacja¹⁴. Różnica między nimi polega na tym, że dzisiejsza kolonizacja dokonuje się pod hasłami neoliberalnymi, w imię wolnego rynku i kapitalizmu, który wygrał ideologiczną konfrontację z komunizmem, a nie w imię Boga, królowej, cesarza czy cywilizacyjnej misji białego człowieka. Jest to kolonizacja w amerykańskim stylu, bez podobijania kolonizowanych terenów – Stany Zjednoczone nigdy nie miały kolonii, a jedynie strefy wpływów. Tu będziemy jednak odróżniać globalizację od kolonizacji. Kolonizacja jest procesem jednostronnym – Zachód podporządkowuje sobie świat niezachodni, natomiast globalizacja jest procesem dwustronnym – ruch przebiega w obie strony. Zachód jest obecny w świecie niezachodnim, a jednocześnie niezachodni świat wkraça w świat zachodni i to nie tylko w postaci tanich gasterbeiterów czy islamskich terrorystów.

Spośród różnych koncepcji globalizacji najbliższy jest mi model wielocywilizacyjny przedstawiony przez amerykańskiego politologa Samuela Huntingtona w książce *The Clash of Civilizations* (1996)¹⁵. Zdaniem Huntingtona, polityka epoki postzimnowojennej kształtowana będzie przez osiem wielkich cywilizacji. Można je wyodrębnić w oparciu o podobieństwa kulturowe, kultura bowiem, poczucie pewnej wspólnoty doświadczeń, historii, języka, religii, zwyczajów i sposobu życia, nada im w miarę wyrazistą tożsamość. Kategorię cywilizacji zaczerpnął Huntington od Arnolda Toynbeego, ale zrobił z niej czysto politologiczny użytek. Przez cywilizację rozumiał, jak Toynbee, grupę bliskich sobie kultur, które osiągnęły pewien poziom rozwoju. Toynbee wyróżniał pięć żywych cywilizacji: zachodnią, prawosławną, islamską, dalekowschodnią i hinduistyczną. Kulturę współczesnej Ameryki Łacińskiej uznał za mało oryginalną i włączył do cywilizacji zachodniej, cywilizację chińską połączył z japońską,

» 14 A. Kalenberg, *Museum Scenarios in Latin America*, [w:] *The Global Art World*, red. H. Belting, A. Buddensieg, Hatje Cantz Ostfildern 2009.

» 15 S. Huntington, *Zderzenie cywilizacji*, przekł. H. Janowska, Simon & Schuster, Warszawa 2003.

a afrykańską w ogóle odrzucił z powodu braku osiągnięć¹⁶. Huntington wskazał osiem współczesnych cywilizacji: zachodnią (euroamerykańską), prawosławną, latynoamerykańską, japońską, chińską, islamską, hinduistyczną i afrykańską¹⁷.

Patrząc z tej wielocywilizacyjnej perspektywy, możemy powiedzieć, że nowożytne pojęcie sztuki i opowieść o jego przemianach, czyli historia sztuki, jest wytworem cywilizacji zachodniej, a ściślej jej zachodnioeuropejskiego jądra. W XVIII stuleciu do tej zachodniej opowieści o sztuce przyłączyła się Rosja, a z nią cywilizacja prawosławną, pod koniec XIX wieku Ameryka Łacińska, a po drugiej wojnie światowej Japonia.

Symbolem przyłączenia Rosji do zachodniej opowieści o sztuce był St. Petersburg i Ermitaż ze zgromadzoną tam przez Katarzynę Wielką kolekcją zachodnioeuropejskiego malarstwa. W Rosji spotkać można opinię, że kiedy stolicą kraju jest Petersburg, to Rosja zbliża się do Zachodu, a kiedy Moskwa, to Rosja przesuwają się w stronę Azji. Związki Rosji bowiem z cywilizacją zachodnią pozostają zmienne, niejednoznaczne. W 1922 roku Lenin próbował zbliżyć Rosję do Zachodu, wyprzedając część dóbr cerkwi prawosławnej. W latach 1929-1933, oddalając się od Zachodu, rząd radziecki w tajemnicy wyprzedawał zachodnioeuropejską sztukę ze zbiorów Ermitażu, traktując dzieła Halsy, Rembrandta, Rubensa, Rafaela, van Dycka, Velazquesa, Tycjana, Veronesa, Chardina jako obce klasowo i kulturowo¹⁸. W 1988 roku na fali *perestrojki* władze zgodziły się na zorganizowanie w Moskwie przez Sotheby aukcji sztuki rosyjskiej, która wyszła poza opozycję – sztuka oficjalna i nieoficjalna – podporządkowując sztukę rosyjską zachodnim standardom i zachodniej hierarchii wartości¹⁹.

W Ameryce Łacińskiej importowana z Europy sztuka połączyła się z lokalną tradycją, tworząc *estilo metizo*, południowoamerykańską wersję europejskiego manieryzmu i baroku. Tutejsze elity szybko przyswajały sobie kolejne kierunki europejskiego modernizmu, od impresjonizmu przez symbolizm aż po awangardę początku XX wieku. Ze szczególnym zainteresowaniem spotkał się surrealizm, przypominający realizm magiczny, bardzo popularny w latach 30. i 40. XX wieku, oraz abstrakcja geometryczna, która dała początek charakterystycznej dla tej części świata

» 16 A. Toynbee, *Civilization on Trial* (1948). Polskie wydanie: *Cywilizacja w czasie próby*, przekł. W. Madej, Przedświt, Warszawa 1991. *Historia cywilizacji* Toynbeego ukazała się w dziesięciu tomach: *A Study of History*, Oxford University Press, London 1934-1954. Warto tu wspomnieć polskiego badacza Feliksa Konecznego i jego książkę *O wielości cywilizacji*, Kraków 1935. Koneczny wyróżnia siedem cywilizacji: łacińską, żydowską, bizantyjską, arabską, chińską, braminijską i turańską.

» 17 Huntington wymienia jeszcze pięć martwych cywilizacji, które nas tutaj nie interesują; egipską, kreteńską, klasyczną (grecko-rzymską), bizantyjską i środkowoamerykańską (andyjską).

» 18 P. Watson, *From Manet to Manhattan. The Rise of Modern Art Market*, Random House Publishing Group, London 1992, s. 241-244.

» 19 „Flash Art”, 1988, Oct.

ta sztuce konkretnej (*arte concreto*). Pod koniec lat 40. zaczęły pojawiać się pierwsze muzea sztuki nowoczesnej – Museo de Arte Moderna w Sao Paulo, Buenos Aires (1948) i Rio de Janeiro (1949). W 1951 roku zorganizowano pierwsze poza Europą biennale sztuki – Biennale Sao Paulo. W latach 60. wielu zwolenników zyskała sztuka kinetyczna i optyczna. Niektórzy jej reprezentanci zdobyli światowy rozgłos, jak Jesus Rafael Soto czy Julio Le Parc. Ten ostatni otrzymał Grand Prix Biennale Weneckiego w 1966 roku. Sztuka Ameryki Południowej ma opinię wtórnej, naśladowczej, niepotrafiącej wypromować własnej specyfiki. Nie jest to prawda. Ameryka Południowa bardzo skutecznie wypromowała literaturę realizmu magicznego oraz niektóre gatunki muzyczne – sambę, bossa novę.

Japonia otworzyła się na wpływy zachodnie już w drugiej połowie XIX wieku. Po drugiej wojnie musiało jednak upłynąć sporo czasu, zanim japońska publiczność miała okazję zobaczyć aktualną sztukę zachodniego świata – w 1956 roku otwarto w Tokio wystawę *International Art Today*. W tym czasie w Europie i Ameryce wiedza o współczesnej sztuce japońskiej była niewielka. Docierały szczątkowe informacje o grupie Gutai, której działania będą lepiej Poznać w zachodnim świecie dopiero w latach 60., oraz multimedialnych projekcjach grupy Jikken Kobo²⁰. W sztuce japońskiej doszło po drugiej wojnie do podziału na sztukę współczesną i współczesne kontynuacje tradycyjnej sztuki japońskiej. Ta pierwsza miała charakter eksportowy, pokazywana był poza granicami Japonii; druga miała charakter lokalny i prezentowana była głównie w krajowych galeriach i muzeach, na wystawach organizowanych przez lokalne stowarzyszenia artystów. Stowarzyszenia te odgrywały i wciąż odgrywają dużą rolę w Japonii. Tworzą je luźne grupy osób studiujących pod kierunkiem mistrza wybrany styl artystyczny, dzięki czemu pewne style i związane z nimi umiejętności przekazywane są z pokolenia na pokolenie.

W sztuce afrykańskiej oksfordzki przewodnik po sztuce XX wieku, opracowany przez brytyjskiego estetyka Harolda Osborne'a, wyróżnia cztery typy: a) sztukę tradycyjną, która znajduje się w zaniku, b) sztukę inspirowaną przez misjonarzy, c) skomercjalizowaną sztukę pamiątkarską, przeznaczoną głównie dla turystów oraz d) nowe malarstwo i rzeźbę, tworzone przez artystów z formalnym wykształceniem lub bez, którzy chcą uczynić z Afryki część nowoczesnego świata. Choć afrykańscy malarze i rzeźbiarze nie są tak oryginalni ani odważni we wprowadzaniu nowych idei, jak awangarda zachodniego świata, to i tak ich eklektyczne i zapatrzone w sztukę Zachodu prace należą do najbardziej twórczych,

» 20 Zob. J. Reichardt, *Zapowiedzi lat sześćdziesiątych*, [w:] *W stronę trzeciej kultury, Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*, Centrum Sztuki Współczesnej, red. R. Kluszczyński, Gdańsk 2011, s. 86-89.

jakie powstają w dzisiejszej Afryce²¹. Rasheed Araeen jest bardziej surowy w ocenie sztuki afrykańskiej. Afryka jest dla niego przykładem postkolonialnego zniewolenia. Afrykanie zepchnięci zostali na pozycje konsumentów. Mają dzisiaj dostęp do tych samych dóbr, co reszta świata. Nie muszą niczego wymyślać ani produkować, mogą cieszyć się konsumpcją. Dotyczy to również sztuki. Artyści afrykańscy niczego nie wnoszą, co najwyżej epatują egzotyką i narzekają, że Zachód ignoruje bądź marginalizuje osiągnięcia artystów Czarnego Łądu. Potwierdzeniem tej tezy mają być losy Ernesta Mancoby, członka grypy CoBrA, wymazanego przez europejską krytykę z historii sztuki²². O współczesnej sztuce chińskiej, arabskiej czy hinduskiej wydany na początku lat 80. przewodnik Osborne'a w ogóle nie wspomina. Dzisiaj byłoby to już niemożliwe. Artyści chińscy, arabscy i hinduscy stali się częścią współczesnej sceny artystycznej.

Artyści chińscy byli przez długi czas odcięci od sztuki zachodniej. Rewolucja kulturalna, zapoczątkowana w 1966 roku i trwająca praktycznie do 1976, jeszcze to odcięcie pogłębiła. W Chinach zakazany był nie tylko kontakt ze współczesną sztuką Zachodu, ale także ze sztuką dawną, powieściami Balzaka czy poezją Baudelaire'a. Kiedy pod koniec lat 70. Deng Xiaoping rzucił hasło czterech modernizacji – w dziedzinie technologii, edukacji, rolnictwa i armii, chińscy artyści zaczęli pospiesznie nadrabiać zaległości i przyswajać sobie zdobycze sztuki zachodniej: dadaizm, pop art, konceptualizm, łącząc je z rodzimą tradycją religijno-filozoficzną. Podsumowanie tego okresu przyniosła wystawa *China/Avant-Garde* (1989). Wystawa wylansowała polityczny pop i cyniczny realizm, zestawiany chętnie przez chińską krytykę z rosyjskim socartem, a jednocześnie zwróciła uwagę na chińską scenę artystyczną. W promocję chińskiej sztuki zaangażowali się europejscy kuratorzy, tak wybitni jak na przykład Harald Szeemann. Chińscy artyści zaczęli pojawiać się coraz częściej w międzynarodowym obiegu artystycznym. Na wystawach zbiorowych i indywidualnych, na targach sztuki, nawet na aukcjach sztuki współczesnej, a wszystkie te przedsięwzięcia dyskretnie wspierały chińskie władze. Zainteresowanie chińską sztuką rosło wraz z umacnianiem się chińskiej gospodarki. Sztuka chińska stała się cenioną marką na światowym runku, pożądaną przez najlepsze galerie i muzea.

Chińscy artyści odnieśli sukces, ale był on dość specyficzny – rynkowy. „Współczesna sztuka chińska została przechwycona przez międzynarodowy rynek sztuki, ale nie tyle ze względu na swoje wartości artystyczne, co z powodów politycznych i ideologicznych” – pisze Carol Yinghua Lu²³,

» 21 *Africa*, [w:] *The Oxford Companion to Twentieth-Century Art*, red. H. Osborne, Book Club Associates, Oxford 1981, s. 7-9.

» 22 R. Araeen, *The Western Grip*, „Modernity. Documenta Magazine” (Kassel) 2007, nr 1.

» 23 C. Yinghua Lu, *Back to Contemporary; One Ambition. Many Worlds*,

a w sędzie tym nie jest odosobniona. W ten sposób sztuka chińska stała się prawie całkowicie uzależniona od sił rynkowych, które zdominowały system oceny artystów i ich prac.

Większość krajów arabskich to kraje niedemokratyczne – monarchie, dyktatury, mniej lub bardziej autorytarne reżimy wspierane przez wojsko. W krajach arabskich ważniejszy od panującego systemu politycznego jest stosunek do islamu i pytanie, czy dane państwo jest państwem islamskim – jak Arabia Saudyjska, Zjednoczone Emiraty Arabskie, Afganistan czy Iran, czy stara się zachować świeckość, próbując ograniczyć wpływy islamu – jak Turcja, Egipt, Pakistan czy Tunezja? W krajach niedemokratycznych sztuka staje się narzędziem polityki, bez względu na to, czy artyści tego chcą czy nie. Sztuka nowoczesna utożsamiana jest w krajach arabskich ze sztuką Zachodu. Sztuka ta jest akceptowana, ale tylko wtedy, kiedy uda się ją sprowadzić do samej formy, do formalnych gier i czystej dekoracji. Jean Clair wspomina swoje rozmowy z arabskimi partnerami na temat wystawy Picassa w Dubaju. Strona arabska nie chciała, żeby na wystawie znalazły się akty kobiece lub portrety, nawet portrety dzieci czy zwierząt, wyłącznie pejzaże, martwe natury i kompozycje kubistyczne, bo to, co my uważamy za „wywrotowe, buntownicze i transgresyjne, w oczach pobożnych muzułmanów jest miłą, abstrakcyjną zabawą”²⁴.

Znakiem czasu, pisze Beryl Madra, twórczyni i kuratorka pierwszego biennale sztuki w Stambule w 1987 roku, są muzea fundowane przez potentatów przemysłowych, którzy stali się kolekcjonerami cenionymi na londyńskich i nowojorskich aukcjach sztuki. Tworzone przez nich muzea nie są podporządkowane narodowej narracji i republikańskim wartościom, jak wcześniejsze muzea, lecz prezentują smak swoich fundatorów i ich doradców. Nie mają służyć modernizacji ani westernizacji kraju, mają być spektaklami dostarczającymi silnych przeżyć artystycznych, mają słać finansową potęgę miejscowych elit.

Sztuka indyjska nie odniosła takich sukcesów, jak chińska, trudno w niej też znaleźć gwiazdy na miarę Shirin Neshat czy Mony Hatoum – arabskich artystek od lat przebywających na emigracji. Sztuka indyjskiego subkontynentu dopiero czeka na swojego odkrywcę, ale już dzisiaj widać zmiany. Zapaść dawnych, tworzonych przez państwo instytucji artystycznych, takich jak Narodowa Galeria Sztuki w New Delhi, otwarta w roku 1954, czy Międzynarodowe Triennale Sztuki, organizowane w New Delhi od 1968 roku. Miejsce tych instytucji zajmują dziś komercyjne galerie, targi sztuki i zakładane przez osoby prywatne fundacje, jak Devi Art Foun-

[w:] *What is Contemporary Art?*, red. J. Aranda, B. Kuan Wood, A. Vidocle, Sternberg Press, Berlin 2010, s. 173.

» 24 J. Clair, *Kryzys muzeów*, przeł. J.M. Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 75.

dation Lekhi i i Anupana Paddar, działająca od 2008 roku. W tym samym 2008 roku otwarto w Tokio dużą wystawę współczesnej sztuki indyjskiej *Chalo India: A New Era of Indian Art*.

Sztuka globalna

Zapoczątkowana w zachodnim świecie opowieść o sztuce i stworzone na jej potrzeby instytucje artystyczne rozszerzają się dziś na cały świat. Czy ten proces rozszerzania się, mondializacji, jak mówi Jacques Derrida, europejskiej opowieści o sztuce możemy nazwać globalizacją?

Globalizacja zmusza nas do zmiany myślenia o sztuce i to jest być może w niej najważniejsze. Do zmiany myślenia o tym, co skłonni jesteśmy uznawać za sztukę, umieszczać w kontekście sztuki i rozpatrywać w kategoriach sztuki. Zmusza nas do przemyślenia samej idei sztuki. Sztuka globalna to sztuka włączona w proces globalizacji, ale to włączenie może przybierać różne formy, dlatego tak trudno podać jednoznaczną definicję sztuki globalnej. Sztuka zaczyna przypominać znak pusty, o którym pisał Jan Świdziński, znak wypełniany się zmiennymi znaczeniami zależnymi od kontekstu kulturowego, w jakim się dana praca pojawia. I tu wracamy do programu sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego. W jakim sensie sztuka kontekstualna zapowiadała dzisiejszą sztukę globalną? Po pierwsze, odrzucając jedną, powszechnie ważną definicję sztuki i godząc się na wielość definicji. Po wtóre, porzucając estetyczny punkt widzenia na rzecz kulturowego – sztuka definiowana jest przez kulturę, w której się pojawia. Świdziński, jak pamiętamy, wprowadza trzy konteksty; kontekst sztuki, kontekst kultury oraz kontekst rzeczywistości. Sztuka kontekstualna związana jest z tym trzecim kontekstem; nie odnosi się tylko do sztuki – jak sztuka konceptualna, do kontekstu kulturowego – jak sztuka antropologiczna, ale do rzeczywistości kształtującej kulturę, czyli do globalizacji. Sztuka kontekstualna zajmowałaby się dzisiaj globalizacją, a precyzyjniej rzecz ujmując, napięciem między tym, co globalne, co funkcjonuje w globalnym obiegu artystycznym, a tym, co reprezentuje lokalne myślenie o sztuce. Licznych przykładów takich napięć dostarczają tzw. peryferyjne biennale sztuki. Świdziński starał się zredukować to napięcie przez wprowadzanie lokalnych obrazów sztuki w obieg globalny. Czy jest to możliwe? Tak, jeśli artysta będzie storytellerem, kimś, kto opowiada o swojej kulturze, a nie bada ją jak antropolog – ten błąd popełnił Świdziński w Mielniku nad Bugiem.

Kilka lat temu słuchaczką moich zajęć w poznańskiej Akademii Sztuk Wizualnych była studentka z Litwy, która opowiadała mi o filmie młodej litewskiej artystki. Tematem filmu były zamykane po 1989 roku wileńskie kina. Autorka odnalazła ludzi, którzy do tych kin chodzili i te-

raz wspominali swoje przeżycia związane z oglądanymi w tych kinach filmami, rolę, jaką te kina odegrały w ich życiu, atmosferę dawnych lat i magię oglądania filmów na dużym ekranie. Ten niewdziany przeze mnie, ale łatwy do wyobrażenia film, ponieważ podobne filmy realizowało wielu artystów z Europy Wschodniej, jest przykładem opowiadania artysty o swojej kulturze, pracy polegającej na eksponowaniu własnej kultury, jest przykładem pracy storytellera.

Każda kultura ma swój sposób myślenia o świecie, o rzeczywistości, także swój sposób myślenia o sztuce. Świdziński nazywa to logiką – poprawnym, a ściślej uchodzącym za poprawny w danej kulturze – sposobem myślenia. W książce *Art, Society and Self-consciousness* wyróżnia światy rządzone czterema logikami. W świecie opierającym się na **logice norm** (logice deontycznej), czyli logice nakazów i zakazów – coś jest nakazane albo zakazane, jest sztuką albo nią nie jest. Wiemy, jak powinna wyglądać sztuka, ale wiemy także, jak nie powinna wyglądać. Co sztuce jest nakazane, a co zakazane. Na straży tych norm stoją różne instytucje społeczne, a same normy mają być zakorzenione w jakimś ponadludzkim porządku, najlepiej transcendentnym. Świat, którego istotną cechą jest zmienność, nie może się jednak opierać na dwuwartościowej logice norm, ponieważ pojawia się tu trzeci element – czas. Zasada wyłączanego środka musi zostać ograniczona albo nawet odrzucona, bo coś może być sztuką w jednym czasie i miejscu, i nie być sztuką w innym czasie i miejscu. Żeby uchwycić zmiany, musimy wyjść poza logikę nakazów i zakazów, musimy otworzyć się na to, co nowe, co może się zdarzyć. Świdziński nazywa to **logiką wolności**. Trzecia logika to **logika epistemiczna**: wiem, że; uważam, że; uznaję, że; wierzę, że X jest tym i tym. Logika epistemiczna odpowiada społecznemu konstrukcjonizmowi, przypomina nominatywną definicję sztuki Donalda Judda. Wreszcie ostatnia logika – **logika gry** – nasuwa skojarzenia z Bruno Latourem. Jednostka nie szuka pewności, bo wie, że jej nie znajdzie, lecz podejmuje grę z rzeczywistością. Celem gry nie jest prawda, lecz zwycięstwo. Prawda przestaje być najważniejsza, ponieważ każdy nasz ruch zmienia rzeczywistość, a tym samym tworzy nową prawdę – wystarczy jedna decyzja o przyłączeniu do Poznania podpoznańskich gmin, żeby zmieniła się liczba mieszkańców, powierzchnia miasta, miejski dochód i praktycznie wszystkie dotychczasowe parametry miasta²⁵.

Jeżeli zgodzimy się na przedstawioną przez Jana Świdzińskiego chronologię sposobów myślenia o świecie, to okaże się, że żyjemy w świecie rządzone przez logikę gry. Jakie to ma konsekwencje dla globalizacji i dla sztuki czasów globalizacji?

» 25 J. Świdziński, *Logika rządząca rzeczywistością*, [w:] *Sztuka, społeczeństwo, samoświadomość*, op. cit.

Sztuka musi zrezygnować z jednej, uniwersalnej definicji sztuki. Zamiast szukać jednej, uniwersalnej, czyli hegemonicznej definicji sztuki, trzeba zaakceptować wielość i różnorodność definicji sztuki, co pozwoli jej swobodnie przekraczać dotychczasowe granice i łączyć sztukę wysoką z niską, elitarną z popularną, a to dzięki temu, że wprowadza etnograficzne rozumienie sztuki i posługuje się geoestetyką, w której kategorii estetyczne nabierają znaczenia w zależności od geograficznego kontekstu. Akceptacja wielu, często wzajemnie sprzecznych definicji sztuki i uznanie ich za równoważne prowadzi do sytuacji, w której sztuka staje się czymś nieogarnialnym, wymykającym się Poznaniu, a samo pojęcie sztuki zdaje się tracić sens – sztuką jest to, co różni ludzi, w różnych miejscach i z różnych powodów za sztukę uważają. Sztuka mówi nam wiele na temat naszej kultury i są to z reguły wypowiedzi krytyczne, bo sztuka jest rzecznikiem zmian.

Sztuka globalna zrywa z uniwersalną retoryką; w miejsce uniwersalizmu wprowadza różnorodność. Sztuka globalna, pisze Hans Belting, jest globalna w takim sensie, w jakim globalna jest światowa sieć, w jakim globalny jest Internet; jest to twórczość świadoma tego, że powstaje w czasach globalizacji, ale nie posiada żadnych formalnych, stylowych ani treściowych wyróżników; albo – inaczej rzecz ujmując – nie one są najważniejsze²⁶.

Analogia z Internetem ma jednak swoje granice. Internet może być wzorem, modelem sztuki globalnej, ale sztuka globalna nie jest ograniczona do Internetu, nie jest sztuką w Internecie ani tym bardziej net artem, chociaż, być może, w Internecie przyjmuje najczystszą, najbardziej wyidealizowaną i bezinteresowną postać. Sztuka globalna przybiera także inne formy instytucjonalne. Najbardziej popularne i znane formy instytucjonalnej kontekstualizacji sztuki globalnej to festiwale artystyczne i duże międzynarodowe przeglądy sztuki typu biennale, organizowane w różnych częściach świata przez kuratorów o uznanej w świecie sztuki pozycji²⁷. Inną formą instytucjonalizacji sztuki globalnej są czasowe wystawy w ważnych muzeach; jeszcze inną, prywatne kolekcje współczesnej sztuki chińskiej, afrykańskiej, rosyjskiej; wreszcie prywatne muzea sztuki współczesnej zakładane przez wielkich kolekcjonerów w miastach, które dotąd takich muzeów były pozbawione, jak np. Stambuł.

Sztuka globalna jest sztuką postmodernistyczną, zrywającą z modernistyczną metanarracją, modernistycznym językiem i tak drogimi europejskiej nowoczesności wartościami, jak: uniwersalizm, racjonalizm, postęp, a dokładniej – poddaje je dekonstrukcji, odkrywając skrywane

» 26 H. Belting, *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*, [w:] *The Global Art World*, red. H. Belting, A. Buddensieg, Hatje Cantz, Ostfildern 2009, s. 40.

» 27 Zob. G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki*, op. cit., s. 172-173.

przez nie: hegemonię, przemoc, dążenie do podporządkowania sobie innych. Najważniejsze jednak wydaje się to, że sztuka globalna jest globalnym środkiem komunikacji, jak Internet, który może być używany do przekazywania dowolnych informacji; dostarcza środków pozwalających wprowadzać lokalne problemy do globalnego obiegu informacji. Opowiadać współczesnym językiem o dzisiejszych problemach różnych kultur? Nie polega na opanowaniu jakiegoś formalnego idiomu, pisze Belting, lecz na wyborze współczesnego tematu i współczesnego wykonania. Oryginalność artystycznej ekspresji zastąpiona zostaje oryginalnym stanowiskiem artysty we współczesnych debatach i współczesną formą wypowiedzi. Pewne formalne podobieństwa, jeśli się pojawiają, mają znaczenie drugorzędne i wynikają z tradycji, z jakiej wyrasta sztuka globalna – tradycji nowych mediów, pop-artu i sztuki konceptualnej²⁸. ●

» 28 H. Belting, *Contemporary Art as Global Art*, op. cit., s. 53 i 59-61. Zob. również H. Belting, *Art in TV Age. On Global Art and Local History*, <http://www.globalartmuseum.de/site/act>