

POLITYKA
GLOBALNEGO
ŚWIATA
SZTUKI

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

GRZEGORZ
DZIAMSKI

Świat sztuki

Przeglądając listę stu najbardziej wpływowych osób świata sztuki, układaną od kilkunastu już lat przez czasopismo „Art Review” i publikowaną pod koniec każdego roku¹, możemy zobaczyć, jak wygląda globalizacja dzisiejszego świata sztuki. Na liście, wprawdzie pod koniec, pojawia się coraz więcej egzotycznych nazwisk z równie egzotycznych krajów. W roku 2015 była to Delfina Entrecanales, kolekcjonerka i mecenas sztuki z Brazylii (pozycja 100), Eugene Tan, dyrektor Narodowej Galerii Sztuki w Singapurze (99), małżeństwo kolekcjonerów z Bangladeszu (98), Adriano Pedrosa, dyrektor Muzeum Sztuki Współczesnej z Sao Paulo (94), Yuko Hasegawa, dyrektor Muzeum Sztuki Współczesnej z Tokio (90), Junjung Kim, kurator wystaw i projektów artystycznych z Seulu (88), siostra emira Kataru i dyrektor Katarskiego Muzeum Sztuki (87), kuratorzy biennale sztuki Kochi-Muziris w Indiach (86), Hym Soon Lee, galerzysta z Korei Południowej (82), Koyo Kouoh, animator życia artystycznego z Senegalu (73), Claire Hsu, dyrektor Asia Art Archive (71), Eugenio Lopez, kolekcjoner z Meksyku (66). Te nazwiska są wymienne, pojawiają się i znikają na kolejnych sporządzanych przez „Art Review” listach. Pierwsza dziesiątka, dwudziestka czy trzydziestka pozostaje natomiast niezmienna. Tworzą ją od lat przedstawiciele zachodniego świata sztuki. Dyrektorzy najważniejszych muzeów, Hans Ulrich Obrist – współkierujący z Julią Peyton-Jones galerią Serpentine z Londynu (pozycja 4), Nicholas Serota – dyrektor Tate (5), Glenn Lowry

z MoMA (7), Adam Weinberg z Whitney Museum (9), Bernard Blistene z Centrum Pompidou (15), Massimiliano Gioni z New Museum w Nowym Jorku (19), Beatrix Ruf ze Stedelijk Museum w Amsterdamie (22), Michael Govan z Los Angeles County Museum of Art (31). Przebojowi galerzyści zarządzający całymi imperiami galleryjnymi rozrzuconymi po świecie: Iwan i Manuela Wirth (1, w poprzednich latach 3 i 4), David Zwirner (3, w poprzednich latach 2, 5 i 9), Larry Gagosian (6, w poprzednich latach 8, 4 i 2), Marian Goodman (12), Monika Spurth (13), Marc Glimcher (23), Tim Blum i Jeff Poe (26), Nicholas Logsdail (34), Jay Joplins – twórca White Cube, galerii promującej YBA (Young British Artists – 35), Sandie Cole – uczennica Anthony d’Offay’a (36), Daniel Buchholz (40), Barbara Gladstone (46), Emmanuel Perrotin (52). Kuratorzy wielkich przeglądów artystycznych, Carolyn Christov-Bakargiev, dyrektorka Documents 13 i Biennale w Stambule w 2015 (10), Adam Szymczyk, kurator najbliższych Documenta (16), Okwui Enwezor, kurator Biennale Weneckiego (17), Marc Spiegler, dyrektor targów sztuki w Bazylei (25). Są też artyści: Ai Weiwei (2), Marina Abramović (8), Wolfgang Tillmans (11), Jeff Koons (14), Hito Steyerl (18), Gerhard Richter (27), Pierre Huyges (29), Isa Genzken (37), Cindy Sherman (41), Rirkrit Tiranavija (42), Yayoi Kusama (53), Liam Gillick (54), Luc Tuymans (67), Tino Sehgal – przedstawiany jako artysta, który nigdy nie wykonał żadnego przedmiotu (69). Na liście „Art Review” znajdujemy też wielkich kolekcjonerów, fundatorów prywatnych muzeów czy centrów sztuki: François Pinault (33), Bernard Arnault (38), Miuccia Prada (61), Dasha Zhukova, właścicielka muzeum sztuki współczesnej Garage w Moskwie (97).

Lista „Art Review” nie pozostawia wątpliwości – świat sztuki się globalizuje, ale jego centrum nie znika, pozostaje nadal na Zachodzie, w Europie i Stanach Zjednoczonych, a dokładniej w Nowym Jorku, Londynie, Berlinie i Los Angeles. Dzięki temu system zachowuje

stabilność. Obrzeża są ruchliwe, zmienne, szybko można wejść, ale równie szybko wypaść, o czym przekonał się ukraiński oligarcha Victor Pinczuk, który doszedł już do 32 miejsca, w 2012, ale wypadł. Można odnieść wrażenie, nie wiadomo na ile słuszne, że końcówka listy zawdzięcza swoje pozycje pieniądзом, które osoby z tych pozycji gotowe są wydać na sztukę, podczas gdy początek listy tworzą ci, którzy wytyczają nowe drogi artystyczne. Roman Abramowicz kupuje do swojej moskiewskiej kolekcji obraz Luciana Freuda za 33,6 mln dolarów, Pinczuk – pracę Jeffa Koonsa za 23,6 mln dolarów, a siostra emira Kataru wydaje na prace współczesnych zachodnich artystów ponad 600 mln dolarów.

Szybkim zmianom podlegają też pozycje artystów. Abramović na liście z 2015 roku jest 8, ale w 2012 była 35; Tillmans jest 11, ale w 2013 był 44; Koons jest 14, a w 2013 był 56, a rok wcześniej jeszcze dalej, bo na 58 pozycji; Cindy Sherman z kolei jest dziś na 41 pozycji, a była na 10 w 2014. Rosemarie Trockel była na 41 pozycji w 2011, a teraz jej nie ma w pierwszej setce, podobnie jak Damiena Hirsta, który był 49 w 2012. Z pierwszej setki wypadł również Takashi Murakami, który doszedł do 60 miejsca w 2012 czy John Baldessari, który w 2013 był 63. Wygląda to tak, jakby artyści nie byli graczami, lecz żetonami o różnej wartości, którymi się gra.

Kilka elementów zaskakuje na sporządzonej przez „Art Review” liście. Przede wszystkim brak Charlesa Saatchiego, który przez prawie trzy dekady wywierał ogromny wpływ na brytyjską, i nie tylko brytyjską, scenę artystyczną. Drugą niespodzianką jest kompletny brak inicjatyw internetowych – jedynym śladem takich przedsięwzięć jest platforma internetowa e-flux, sklasyfikowana na 39 miejscu. Trzecią niespodzianką jest całkowita nieobecność krytyków i wydawców czasopism. Nawet RoseLee Goldberg występuje nie jako krytyk, lecz dyrektor nowojorskiego festiwalu performance (pozycja 57). Jeszcze kilka lat temu tak nie było. Na liście „Art Review” pojawiali się

krytycy i teoretycy sztuki. W 2011 roku Boris Groys był na miejscu 53, Slavoj Žižek na 65, a Jacques Rancier na 92. Na liście jest tylko jeden rektor szkoły artystycznej, Akademii z Frankfurtu, i to na odległym 85 miejscu. Czy ta nieobecność krytyków i nauczycieli akademickich potwierdza opinię tych, którzy twierdzą, że krytyka się definitywnie skończyła, a pisać i wypowiadać się o sztuce (bo coraz częściej są to wypowiedzi do kamery lub głosy podczas różnych paneli) może dzisiaj każdy, kto należy do świata sztuki?³ Krytycy występują dziś w rolach kuratorów wystaw i dyrektorów galerii i muzeów, a nauczycielem może zostać każdy artysta. Liam Gillick przedstawiany jest jako „artysta, pisarz, krytyk i nauczyciel”, a Hito Steyerl jako artystka-teoretyczka i teoretyczka-artystka. Dyskurs towarzyszący sztuce rodzi się dzisiaj ponad głowami krytyków.

Redaktorzy „Artforum” uważali, że pisma artystyczne powinny trzymać się z daleka od gier rynkowych. Nie powinny się starać wpływać na rynek³. Tymczasem twórcy o prawie trzydzieści lat młodszego pisma „Frieze”, Amanda Sharp i Matthew Slotover, powołała w 2003 roku targi sztuki Frieze i na liście „Art Review” figurują jako dyrektorzy targów sztuki (pozycja 49).

Świat sztuki i rynek sztuki

Termin „świat sztuki” (*artworld*) był rzadko używany przed latami 60., a jeśli był, to w luźnym i niezobowiązującym sensie. Dopiero artykuł Arthura C. Danto *Artworld* z 1964 roku nadał mu teoretyczne znaczenie i uczynił jedną z podstawowych kategorii współczesnego myślenia o sztuce, do której twórczo nawiązywali inni, George Dickie, T. J. Diffey⁴. Danto rozumiał przez „świat sztuki” teoretyczny dyskurs konstytuujący obszar artystyczności, kontekst w jakim umieszczamy to, co chcemy uznać za sztukę – „there is more than meets the eye”. „Aby zobaczyć coś jako sztukę, konieczny jest element, którego oko nie może dostrzec – atmosfera teorii artystycznej, wiedza na temat

historii sztuki; świat sztuki” – pisał Danto⁵. Teorie artystyczne umożliwiają istnienie „świata sztuki oraz samej sztuki”⁶. Innymi słowy, wiedza o sztuce jest niezbędna do tego, abyśmy mogli oglądać i oceniać to, co widzimy, to, co jest nam przedstawiane, jako sztukę.

Rozważania Danto sprowokowane zostały pracami Andy Warhola *Brillo Box* z 1964 roku oraz obrazami powiększonych komiksów (*The Kiss*, 1962) Roya Lichtensteina, pracami Rauschenberga i Oldenburga, a więc dziełami artystów pop artu. Dlaczego jedne kartony Brillo są sztuką, a inne, chociaż wyglądają tak samo, sztuką nie są? – pytał Danto. Wszystko zależy od kontekstu, teoretycznego i instytucjonalnego. Jest to tradycja Duchampa, tradycja *ready mades*, jak zauważył kilka lat później Joseph Kosuth⁷ – umieścić coś, np. przedmiot gotowy w kontekście sztuki to zmienić jego status, zachęcić do spojrzenia na niego w inny sposób, a przede wszystkim wystawić go na nowe interpretacje. Sztuka wymaga bowiem interpretacji, nie istnieje bez interpretacji.

Świat sztuki nie jest tożsamy z rynkiem sztuki. Świat sztuki może być kierowany przez rynek sztuki (*market-driven*), ale nie jest z nim tożsamy. Łatwo możemy sobie wyobrazić świat sztuki nie podporządkowany rynkowi, lecz polityce, ideologii lub masowemu gustom. Ta różnica doprowadziła w latach 60. ubiegłego stulecia do podziału świata sztuki na zachodni i wschodni⁸. Na początku można było tej różnicy nie dostrzec, ponieważ oba światy zajmowały się pozornie tym samym – produkowaniem sztuki. Jednak na Zachodzie sztuka była coraz mocniej utożsamiana z rynkiem sztuki – „pojęcie sztuki stawało się synonimem rynku sztuki”, pisze Borys Groys⁹. Kiedy myślimy o sztuce, to myślimy o rynku sztuki, dlatego „dominujący na Zachodzie dyskurs artystyczny utożsamia sztukę z rynkiem i pozostaje ślepy na te przejawy sztuki, które są wytwarzane i rozpowszechniane poza mechanizmem rynkowym”¹⁰. Artyści z Europy Wschodniej natomiast funkcjonowali w obszarze ideologii, a nie rynku, czyli w obszarze języka, ponieważ medium ideologii jest język.

Dla artystów zachodnich głównym problemem było utowarowienie sztuki, dlatego starali się tworzyć sztukę, która była jednocześnie towarem i krytykę towaru. Artyści z Europy Wschodniej starali się tworzyć sztukę przeciwstawiającą się oficjalnej ideologii, sztukę dysydencką lub sztukę eksponującą ideologiczność systemu. Teraz, po upadku Drugiego Świata, muszą się pozycjonować wobec rynku, a nie wobec ideologii¹¹.

Sarah Thornton pisze, że młody artysta może dziś stać się interesującym newsem tylko wtedy, jeśli sprzeda coś za wysoką cenę albo wygra rywalizację o jakąś ważną nagrodę, np. Turnera¹². Nie jest to prawda. Pussy Riot znalazły się w 2012 roku na 57 miejscu listy „Art Review” z zupełnie innych powodów – politycznych. Przykład ten pokazuje, że wobec artystów z dawnego bloku wschodniego stosuje się nadal inne kryteria niż wobec artystów zachodnich. Mamy tu do czynienia z pozostałościami dawnego podziału, traktowaniem sztuki z Europy Wschodniej jako nie w pełni dojrzałej (*subaltern art*) do współczesnego społeczeństwa rynkowego. Jeszcze innym przykładem jest chiński dysydent Weiwei, od lat, od Documenta w 2007 roku, utrzymujący się na czołowych pozycjach listy „Art Review” – w 2011 roku po indywidualnej wystawie w Tate Modern był nawet na pierwszym miejscu. Weiwei sprawnie porusza się pomiędzy zachodnim (rynkowym) i wschodnim (ideologicznym) światem sztuki, czego wystawa w Tate jest dobrym przykładem – sto milionów porcelanowych ziaren słonecznika wytworzonych ręcznie w Chinach nawiązuje bowiem zarówno do historii, do potocznych wyobrażeń o Chinach, jak i do współczesności, do dzisiejszej chińskiej gospodarki, w której słabo opłacani robotnicy produkują tanie towary, często podróbki lub podzespoły *made in China*.

Ponieważ głównym problemem zachodniego świata sztuki jest utowarowienie sztuki, stąd skłonność do utożsamiania świata sztuki z rynkiem sztuki, czego nie uniknął cytowany wcześniej Groys.

Tymczasem są to dwa różne zjawiska, które należałoby rozdzielić. Nie wszyscy członkowie świata sztuki, na co zwraca uwagę Sarah Thornton, uczestniczą bezpośrednio w rynku sztuki. Od niektórych – krytyków, kuratorów czy artystów – oczekuje się nawet, żeby w rynkowych grach nie brali udziału¹⁵. Wszyscy członkowie świata sztuki uczestniczą jednak w interpretowaniu dzieł, a więc wypracowywaniu ich wartości artystycznej, co koniec końców przekłada się na wartość rynkową – jeżeli więc nie bezpośrednio, to przynajmniej pośrednio pracują na rzecz rynku sztuki.

Świat sztuki i polityka

Sporządzana przez „Art Review” lista stu najbardziej wpływowych osób w świecie sztuki pokazuje, trochę wbrew teoretykom takim jak Arthur Danto czy George Dickie, że świat sztuki jest zmienny i zhierarchizowany, a to znaczy, że posiada i realizuje jakąś politykę. Głos jednych liczy się bardziej niż głos innych. W 2015 roku największe znaczenie miał głos galerzystów i dyrektorów wielkich muzeów. W pierwszej dziesiątce znalazło się trzech galerzystów: na pierwszym, trzecim i szóstym miejscu, oraz czterech dyrektorów publicznych galerii i muzeów: na czwartym, piątym, siódmym i dziewiątym miejscu. Czy wynika z tego, że interesy wielkich galerii komercyjnych i wielkich muzeów publicznych nie są sprzeczne? I jednym, i drugim, chodzi o to samo – o stworzenie globalnego rynku sztuki. A może przeciwnie – świat sztuki wbrew wszelkim przeciwnościom utrzymuje równowagę między komercjalizacją a niezależnością sztuki?

W ostatnich kilkunastu, kilkudziesięciu latach nie pojawił się żaden nowy kierunek artystyczny. Potwierdza to oferta programowa dwóch najwyżej notowanych na liście „Art Review” galerii publicznych. Serpentine (pozycja 4) jest niedużą galerią ulokowaną w parku Kensington w centrum Londynu. Przez lata specjalizowała się w niewielkich indywidualnych wystawach artystów znajdujących się

w zwrotnym punkcie swoich karier. W 2015 roku galeria zorganizowała indywidualne wystawy Julio Le Parca, Reinera Ruthenbecka, Duana Hansona, Leona Goluba, Jimme Durhama, Michaela Craig-Martina, Bertranda Laviera. Były to przypomnienia dobrze znanych artystów, nieżyjącego już mistrza sztuki kinetycznej, artystycznej gwiazdy połowy lat 60. (Le Parc), nieżyjącego autora hiperrealistycznych rzeźb (Hanson), klasyka brytyjskiej sztuki konceptualnej (Craig-Martin). Tate (pozycja 5) jest w pewnym sensie przeciwieństwem Serpentine, to prawdziwy konglomerat artystyczny, cztery galerie – najstarsza Tate Britain, najchętniej odwiedzana przez turystów, Tate Modern oraz Tate Liverpool i Tate St. Ives. Tate to 65 kuratorów, mnóstwo wystaw, wydarzeń, spotkań, dyskusji, projekcji i jedna z bardziej prestiżowych nagród – nagroda Turnera. W 2015 roku Tate pokazywało głównie wystawy indywidualne artystów współczesnych, jak Marlene Dumas, Tracey Emin, Rineke Dijkstra, Siegmar Polke i klasyków sztuki nowoczesnej – jak Sonia Delaunay, Barbara Hepworth, Anthony Caro, Otto Steinert; wystawy porządkujące lub na nowo odczytujące historię sztuki – *Surrealism and Beyond*, *Monochromy*, *Minimalism*, *Realizmy*, *Photography in Arte Povera*; wreszcie najciekawsze, wymagające największego wysiłku wystawy problemowe – *The World Goes Pop*, o globalnym pop arcie; *Black Modernism: London 1919–1939* – o czarnych artystach w Londynie; *Artist in Empire* – o brytyjskich artystach w czasach budowy imperium, czyli od XVI wieku.

Opowieść o sztuce i jej głównych bohaterach rodzi się w zachodnich instytucjach artystycznych, takich jak Tate czy MoMA. Niezachodni świat ma niewielki wpływ na tę opowieść. W II Biennale w Kochi-Muziris w 2014 roku wzięło udział 94 artystów, ale gwiazdami byli artyści zachodni – Martin Creed, Mark Wallinger, Wim Delvoye, William Kentridge, a przede wszystkim Yoko Ono. Artyści niezachodni stają się ważni dopiero wtedy, kiedy zaakceptuje ich centrum, czyli Zachód.

Dzisiejszy świat sztuki nie jest wspólnotą artystów, pisze Robert Morgan, lecz „mechanizmem promowania i utowarowiania artystów”¹⁴. Zinstytucjonalizowanym marketingiem i publicy, „społeczną, ekonomiczną i polityczną bazą wspierającą nową sztukę i wschodzących artystów”¹⁵. Dzisiejszy świat sztuki dostosowuje artystów do potrzeb rynku sztuki. Czy zawsze tak było? Nie. Jeszcze do końca lat 70. centralnymi postaciami świata sztuki byli artyści, powiada Morgan. Wydawało się, że cały świat sztuki kręci się wokół artystów. W latach 80. świat sztuki zaczął się błyskawicznie rozrastać i przyswajać sobie elementy mentalności korporacyjnej, które do tej pory były mu obce, a na czołowych graczy wyrosli marszandzi i wielcy kolekcjonerzy sztuki – kolekcja miała być wyrazem ich osobowości (*personality*). Coraz więcej osób zaczynało myśleć o sztuce – i to sztuce nowatorskiej, awangardowej – w kategoriach businessowych, w kategoriach opłacalnej inwestycji. Artysta miał, wzorem Warhola, łączyć w sobie businessmana z gwiazdą rocka, jak Matthew Barney. Weszliśmy w epokę post-warholowską, w której artysta staje się inspiracją dla *yuppies*, *bobos* (*bohemian bourgeois*) i całej klasy kreatywnej. Najwięksi zaczęli wynajmować specjalistów od kreowania wizerunku po to, żeby obraz artysty był zgodny z uprawianą przez niego sztuką, żeby artysta był równie intrygujący jak jego czy jej sztuka.

Jeszcze pod koniec lat 80. zaczął się upowszechniać w świecie sztuki postmodernizm krytyczny, odwołujący się do francuskiego post-strukturalizmu (Barthes, Baudrillard, Derrida, Foucault, Lacan, Lyotard) i niemieckiej filozofii krytycznej (Benjamin, Adorno, Horkheimer), postmodernizm krytykujący europocentryzm, kolonialną przeszłość Europy i jej imperialną ekspansję. Polityczna retoryka zastąpiła retorykę businessową. Artysci stali się rzecznikami grup społecznie dyskryminowanych, zwolennikami multikulturalizmu, który przeciwstawiali modernistycznemu elitaryzmowi. Ci, którzy chcieli bronić standardów estetycznych czy artystycznych, zepchnięci

zostali na pozycje obrońców *status quo*, skrytych obrońców białej, patriarchalnej, heteroseksualnej kultury dawnych kolonizatorów.

Świat sztuki jest mediatorem pomiędzy artystą a rynkiem. Ma więc rację Boris Groys, że celem, do którego zmierza zachodni świat sztuki, jest rynek, a świat sztuki jedynie osłabia, koryguje determinujący wpływ rynku na sztukę, nadając sztuce pewną autonomię, ponieważ to świat sztuki określa, co jest sztuką, czyli co stanie się przedmiotem gier na rynku sztuki. Wypracowuje artystyczną ocenę artystów, czyli ich kapitał symboliczny, który rynek przekłada na cenę, na kapitał ekonomiczny. Kapitał symboliczny tworzy się szybko lub długo, nie ma tu żadnych reguł, wszystko zależy bowiem od bardzo wielu czynników. Od studiów – gdzie i u kogo artysta studiował? Od galerii, które artystę reprezentowały – czy były to galerie o zasięgu lokalnym, czy międzynarodowym? Od marszanda lub galerzysty, który karierą artysty kieruje, pisząc dla każdego artysty indywidualny scenariusz. Od stypendiów, nagród, rezydencji – samo nominowanie do nagrody też się liczy, bo wyróżnia artystę z tłą. Od zainteresowania mediów – recenzji i artykułów w czasopiśmie branżowych. Od wystaw grupowych i udziału w artystycznych przeglądach typu biennale. Od wystaw muzealnych. Od zainteresowania kolekcjonerów i obecności w prestiżowych kolekcjach, prywatnych i publicznych kolekcji. Od aukcji ustalających rekordowe ceny (*record prices*) na prace danego artysty¹⁶. Potwierdzeniem tych obserwacji, że sukces ma wielu ojców, jest Wolfgang Tillmans, laureat nagrody Turnera w 2000 roku czy Tino Sehgal, który wydaje się być wszędzie tam, gdzie powinien być artysta dążący do sukcesu – Documenta (2012), Biennale Weneckie (2005), Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku i Stedelijk w Amsterdamie, ICA w Londynie, nominacje do nagrody Turnera i Hugo Bossa. Podobną aktywnością wykazuje się Hito Steyerl – Documenta (2012), Biennale Weneckie, Manifesta, Istanbul Biennale. Sehgal

wywodzi się z tradycji performans, ale tego z lat 90., Steyerl – z tradycji nowych mediów poszukujących trzeciej kultury.

Dla Sarah Thornton ostateczną konsekracją artysty są aukcje, ale dostrzega ona, że artysta nie jest bezwolny, że kieruje swoją twórczość do określonego segmentu świata sztuki. Dla niejednego artysty artykuły w czasopismach branżowych i wystawy w ważnych muzeach będą ważniejsze od cen aukcyjnych czy targowych – jego celem nie są bowiem wysokie ceny, lecz przejście do historii, udział w kształtowaniu nowego obrazu sztuki.

Jeżeli przez politykę rozumiemy działanie, a przez politykę kulturalną (*cultural politics*) działanie w sferze kultury, to świat sztuki ma ogromny wpływ na sztukę, bo nie tylko opisuje sztukę, ale mówi, co w danym czasie i miejscu jest sztuką. Tworzy zinstytucjonalizowane praktyki i dyskursy artystyczne i tym samym decyduje, co jest właściwe, społecznie dopuszczalne, a co niedopuszczalne, naganne, co będzie nagradzane, a co karane i eliminowane.

Dzisiejszy, globalny świat sztuki nie ma jednej polityki, jednej ideologii estetycznej, jednego dyskursu artystycznego. Praktycznie każda instytucja artystyczna i każdy uczestnik świata sztuki prowadzi własną politykę. Polityka świata sztuki nie jest wypadkową tych indywidualnych polityk. Lista „Art Review” przynosi zestaw osób, które wywierają największy wpływ na politykę świata sztuki, której celem jest rozszerzenie zachodniego świata sztuki na cały glob, czyli mundializacja zachodnich praktyk i dyskursów artystycznych, a *de facto* mundializacja zachodniego rynku sztuki. Wystarczy spojrzeć na rady, jakie dla krajów byłego boku wschodniego ma autor przewodnika po artystycznej Europie, Mark Gordon. Chorwacja ma rozpocząć od postaw budowę kolekcji i instytucji artystycznych. Węgry mają rozwinąć rynek sztuki, ponieważ komercyjne galerie nie odgrywają tu takiej roli, jak w bardziej rozwiniętych częściach świata. Polska ma ciekawą scenę artystyczną, sporo interesujących kuratorów

i artystów, ale brak infrastruktury artystycznej stanowi główną przeszkodę w dalszym rozwoju sceny artystycznej. Rosja jest najbardziej zagadkowym miejscem w międzynarodowym świecie sztuki. Rosyjska scena zdominowana jest przez prywatnych kolekcjonerów i tworzone przez nich instytucje, których działalność nie jest do końca przezroczysta. Rosja to intrygujące biennale i targi sztuki w Moskwie oraz scena galeryjna, która przyciąga galerie o międzynarodowej reputacji, próbujące wejść na rosyjski rynek¹⁷. Wszystkie te rady sprowadzają się w zasadzie do jednej – odtwarzajcie zachodnie instytucje artystyczne i przyłączajcie się do globalnego świata sztuki.

Dzisiejszy świat sztuki jest globalny i atrakcyjny jak nigdy wcześniej. Jego uwodzicielska siła ciągle rośnie od lat 80., kiedy przechwycił (niektórzy mówią: reanimował) ducha awangardy. Była to zupełnie nowa sytuacja. Awangarda nie rozwijała się, jak kiedyś, w opozycji do instytucji artystycznych, lecz w ich ramach i przy ich poparciu. Otrzymała prawo do bezkarnego krytykowania instytucji artystycznych, do prowokowania i skandalizowania. Wszystko dlatego, że utraciliśmy wiarę w sztukę, zachowując jeszcze wiarę w ideę sztuki i to czego dzisiaj bronimy to idea sztuki¹⁸.

Robert Morgan wieszczcy nieodległy upadek świata sztuki i przeciwstawia artystom kierowanym przez świat sztuki artystów wewnętrzsterownych (*inner-directed artists*)¹⁹. Artysta wewnętrzsterowny jest mitem (Harald Szeemann, obdarzony lepszym słuchem, mówił o prywatnych mitologiach artystów), trudno nam sobie bowiem wyobrazić sobie artystę odrzucającego dyskurs artystyczny i kierującego się własnymi impulsami. Byłby to ogromny regres w myśleniu o sztuce, a w podsuwanej przez Morgana opozycji można byłoby widzieć odwzorowanie różnicy między artystą profesjonalnym i amatorem. Sławomir Marzec, który od lat prowadzi samotną walkę z polskim światem sztuki, uważa, że sztuka jest pluralistyczna, a świat sztuki koniecznie chce ją zuniformizować²⁰. Jest to być może prawdą

w odniesieniu do polskiego świata sztuki, ale nie w odniesieniu do globalnego. Globalny świat sztuki stara się bowiem łączyć to, co globalne, z tym, co lokalne, to znaczy – wypracowany przez zachodni świat sztuki *hardware* i *software* łączyć z lokalnymi treściami (*content*) wnoszonymi przez niezachodni świat.

SŁOWA KLUCZOWE: **ŚWIAT SZTUKI, RYNEK SZTUKI, GLOBALNY ŚWIAT SZTUKI, DISKURS, POLITYKA, POLITYKA KULTURALNA**

- 1 artreview.com/Power_100/ (29.03.2016)
- 2 Frontalny atak na krytykę przeprowadzili w latach 60. sytuacjoniści: „Zniknijcie krytycy sztuki [...] szczątki krytyków sztuki, krytycy szczątków sztuki [...] Nie macie już nic do powiedzenia”. Cyt. za: J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, przekł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 14.
- 3 S. Thornton, *Magazyn*, [w:] *Siedem dni w świecie sztuki*, przekł. M. Kuliś, Warszawa 2011.
- 4 T.J. Diffey, *The Republic of Art*, „British Journal of Aesthetics”, 1969, April. G. Dickie, *What is Art? An Institutional Analysis*, [w:] *Art and Aesthetics*, Ithacka-London 1974.
- 5 A. Danto, *Świat sztuki*, [w:] *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przekł. L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 42.
- 6 Tamże, s. 44
- 7 J. Kosuth, *Art after Philosophy*, „Studio International”, 1969, Oct. Baudrillard pisze o nowym paradygmacie artystycznym, w jaki świat sztuki zmieniły *ready makes* Duchampa. Jest to prawda, z tą wszakże korektą, że nas dzisiaj nie interesuje już to, czy artysta używa *ready makes*, lecz jak i po co ich używa? Jak używa porcelanowych ziaren słońca Weiwei? Jak używa woskowej figury papieża Cattelan? Jak używa fotografii znanych aktorów w niemieckich mundurach Ukłański? Jak używa pary młodych ludzi Sehgal?
- 8 Zob. G. Dziamski, *Młodzi artyści w globalnym świecie sztuki*, [w:] *Wracając do źródeł* (red. M. Michałowska, A. Lipiec), Poznań 2015.
- 9 B. Groys, *Art Power*, Cambridge Mass.–London 2008, s. 5.
- 10 Tamże, s. 6.
- 11 M. Grzinić, *Synteza; retroawangarda, czyli odwzorowanie postsocjalizmu*, „Kultura Współczesna”, 1998, nr 1(16), s. 69.
- 12 S. Thornton, *Siedem dni w świecie sztuki*, dz. cyt., s. 135.
- 13 Tamże, s. 10.
- 14 R. Morgan, *The End of Art World*, New York 1998, s. 4.
- 15 Tamże, s. XVIII.
- 16 S. Thornton, *Siedem dni w świecie sztuki*, dz. cyt., s. 296–297.
- 17 *Contemporary Europe. Art Guide* (ed M. Gordon), Ostfildern 2009.
- 18 J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, dz. cyt., s. 66–67.
- 19 R. Morgan, *The End of the Art World*, dz. cyt.
- 20 S. Marzec, *Wielość sztuk a uniformizujące praktyki polskiego artworldu*, „Arteon” 2014, marzec, s. 35.

Grzegorz Dziamski
POLITICS OF GLOBAL ARTWORLD

The term 'art world' (Artworld) was not used before the 1960', and if – rather rarely and without consequences. It was only in 1964 that Arthur Danto has made the term one of the key concepts of contemporary reflection on art. The artworld has come to mean the discourse accompanying art. The world of art should not be equated with art market, although today the Western artworld is increasingly subordinated to the market. Can market replace politics? Can it become policy? Is this the way of post-political policy? Is the market always connected with some policies and always requires some assistance from politics? Today's global art world wants to combine what is global with what is local; it combines global discourses and local practices. It contributes to global circulation of what is local. Very often, what is local, turn to subaltern art, younger art, lower, worse.

KEYWORDS: **ARTWORLD, GLOBAL ARTWORLD, ART MARKET, DISCOURSE, POLITICS, CULTURAL POLICY**

