

Podział świata *sztuki i jego* *zniesienie*

Grzegorz Dziamski

Jeszcze niedawno czymś naturalnym i oczywistym wydawał się podział świata sztuki na zachodni (*Westkunst*) i wschodni (*Ostkunst*). Kiedy nastąpił ten podział? Wtedy, kiedy na Zachodzie sztuka modernistyczna wygrała i stała się oficjalną sztuką zachodniego świata, a na Wschodzie przegrała, została wypchnięta ze sceny artystycznej i zmuszona do zejścia do artystycznego podziemia. Kiedy to się stało? W 1981 otwarto w Kolonii wystawę zatytułowaną „*Westkunst; Zeitgenossische Kunst seit 1939*” (Sztuka zachodnia: współczesna sztuka po 1939 roku).

W tytule wystawy pojawia się termin „*Westkunst*” (sztuka zachodnia), ale nie jest jasne, skąd się wzięła i co miała oznaczać data 1939? Hans Belting przypuszcza, że organizatorzy wystawy i zaproszony przez nich kurator Kasper Koenig chcieli w ten sposób nawiązać do amerykańskiego modernizmu, bo rok 1939 to data publikacji głośnego eseju Clementa Greenberga *Avant-Garde and Kitsch* w „*Partisan Review*”¹. Ale w takim przypadku bardziej zasadne byłyby inne daty – 1949, kiedy obraz Jacksona Pollocka trafił na okładkę magazynu „*Life*”; 1951 – pierwsza w powojennej Europie wystawa malarstwa amerykańskiego w Berlinie i Monachium, 1955–1956 – objazdowa wystawa sztuki nowoczesnej ze zbiorów nowojorskiego Museum of Modern Art (Zurich, Barcelona, Frankfurt, Londyn, Wiedeń, Belgrad). Nie ma natomiast żadnych wątpliwości, że pierwsze Documenta w Kassel w 1955 roku kanonizowały sztukę modernistyczną na „*Westkunst*”, czyli prawowitą sztukę zachodniego świata.

„*Westkunst*” stała się synonimem drugiej nowoczesności przychodzącej po modernizmie pokazanym na pierwszych Documenta, jakby drugim rozdziałem wielkiej epickiej opowieści o nowej sztuce² – pisze Belting.

Westkunst – perspektywa zewnętrzna

Podział świata sztuki na zachodni i wschodni nabrał wyrazistości w latach 60. Jeszcze na drugie Documenta w 1959 roku zaproszono kilku polskich zwolenników malarskiej abstrakcji – Tadeusza Kantora, Jana Lebensteina, Adama Marczyńskiego, Piotra Potworowskiego³, choć był to wybór dość przypadkowy, ale już trzecie Documenta w 1964 – „ostatnie robione przez wielki duet Arnolda Bode i Wenera Haftmanna” – i czwarte w 1968 zdominowane zostały przez sztukę amerykańską, przede wszystkim pop art. Nic zatem dziwnego, że Documenta miały coraz lepszą opinię po drugiej stronie Atlantyku. Prasa amerykańska pisała, że wystawa w Kassel, z dwumilionowym budżetem i ponad dwustu tysiącami widzów, stała się największą i najważniejszą prezentacją sztuki współczesnej w Europie. Europejczycy byli bardziej podejrzliwi. Legendarny marszand kubistów, Daniel Henry Kuhnweiler dostrzegł podobieństwa między sztuką prezentowaną na Documenta czy na paryskim Biennale Młodych, otwartym w 1959 roku, a sztuką XIX wiecznych salonów. W 1959 w Kassel, „pod protektoratem i z subwencją rządu Republiki Federalnej” otwarto wystawę składającą się w 90% z abstrakcji, głównie w wersji taszystowskiej. *Rząd amerykański finansował częściowo wystawę nadsyłając wiele płócien taszystowskich*.⁴ Ale abstrakcja nie budzi dziś większych emocji, przekonywał Kuhnweiler, nie wywołuje żywszej reakcji wśród publiczności, nie oburza, nie prowokuje, nie śmieszy nawet, większość widzów widzi w abstrakcji czystą dekorację, kaligrafię, a nie wymagające rozszyfrowania pismo⁵.

Documenta były tryumfalnym powrotem sztuki nowoczesnej na niemiecką scenę artystyczną, po latach represji i prześladowań, których symbolem była niesławna wystawa „Entertete Kunst” zorganizowana przez nazistów w Monachium w 1937 roku. Trzy następne edycje Documenta (1959, 1964, 1968) umocniły pozycję sztuki nowoczesnej, pokazując, jak sztuka współczesna kontynuuje i rozwija artystyczne

dziedzictwo modernizmu. Przełomowe okazały się dopiero V Documenta (1972) kuratorowane przez Haralda Szeemanna, który pokazał, jak sztuka podważa własną tożsamość, łączy się i przenika z innymi dyskursami i praktykami. Szeemann rzucił współczesną sztukę *na pastwę semiologów, psychoanalityków, socjologów i innych teoretyków kultury* – napisał Jean-Marc Poinso⁶. Wyrwał ją z jednej opowieści o sztuce, jednej metahistorii i wystawił na działanie wielu różnych opowieści.

Pięć lat później kurator kolejnych Documenta, Manfred Schneckenburger, spróbował przywrócić porządek, odwołując się do medialnego podziału sztuk, wydzielając rysunek jako sztukę, fotografię jako fotografię (*photography as photography*), *film as film*, sztukę wideo. Następne Documenta (1982), przygotowane przez holenderskiego kuratora, dyrektora Stedelijk Museum w Amsterdamie Rudi Fuchsa, nazwano „postmodernistycznymi”, z tego powodu, że zdominowane zostały przez nowe malarstwo, niemieckie Neue Wilde Malerei, włoską transawangardę, francuskich nowych fowistów i amerykańskie Bad Painting.

Termin „postmodernizm” przy całej swojej niejasności i nieprecyzyjności, udramatyzował sytuację, wskazywał bowiem na to, że wydarzyło się coś ważnego i przełomowego, co wymaga zmiany w myśleniu o sztuce, bo patrzymy już na sztukę z innej perspektywy, z perspektywy ponowoczesnej. Documenta zatem, wbrew deklaracjom Arnolda Bode, nie tylko pokazywały aktualny stan sztuki, lecz w znacznym stopniu go współtworzyły.

Ostkunst – perspektywa wewnętrzna

Andrzej Osęka, wspominając swój pierwszy pobyt w Paryżu w 1957 r., przywoływał rozmowę z Konstantym Jeleńskim, redaktorem paryskiej „Kultury”, który tłumaczył młodemu gościowi z Polski jak się we Francji wydaje książki o sztuce. Najpierw trzeba zainteresować projektem

książki jakieś wydawnictwo, a najlepiej galerię, która zechce publikację sfinansować lub dofinansować. Galeria podejmie finansowe ryzyko wydania książki tylko w przypadku sztuki, która się w miarę dobrze sprzedaje, którą można handlować. W każdym innym przypadku należy książkę umieścić w jakimś pozaartystycznym kontekście, politycznym lub obyczajowym i adresować do czytelników niespecjalnie zainteresowanych sztuką. Jeleński zasugerował młodemu krytykowi z Polski, że paryskim rynkiem sztuki rządzi galeria. Nie ma zatem większego sensu publikować w Paryżu książki o polskiej sztuce, jeżeli wcześniej nie zainteresuje się polską sztuką którejś z paryskich galerii „A polskie malarstwo się w Paryżu nie sprzeda” – podsumował swoje wywody Jeleński, skutecznie zniechęcając Andrzeja Osękę do wydania w Paryżu książki o polskiej sztuce⁷, a sam Osęka tak to skomentował po latach: w Paryżu *dowiedziałem się, że istnieje coś takiego jak rynek artystyczny i że ma on bardzo dużo do powiedzenia*⁸.

Kilka lat później Juliusz Starzyński objaśniał „czołowemu krytykowi prasy niespecjalistycznej” rolę zachodnich galerii. Abstrakcja, szczególnie w wersji francuskiej – *taszyzm*, *informel* – doprowadziła do inflacji sztuki. Żeby powstrzymać dalszy spadek wartości sztuki współczesnej Rene Berger, przewodniczący AICA i dyrektor muzeum sztuki w Lozannie oraz kilku paryskich galerzystów wymyśliło ideę galerii pilotujących (*galeries pilotes*), czyli galerii lansujących nowe zjawiska artystyczne⁹. W 1963 roku otwarto w Lozannie pierwszy salon galerii pilotujących, trzy lata później drugi, a w 1970 trzeci. Teraz już nie artyści, lecz wybrane galerie decydowały o tym, kto będzie artystycznym nowatorem. W pierwszym spotkaniu galerii pilotujących wzięło udział 18 galerii, w tym 7 paryskich (Stadler, Denise René, Bucher, Massol, Facchetti, Pierre, Breteau); dwie nowojorskie (Martha Jackson, Leo Castelli), dwie z Amsterdamu, po jednej ze Sztokholmu, Mediolanu, Londynu, Zurychu, Berna, Monachium, Tokio. Żadnej z Europy Wschodniej.

W drugim spotkaniu wzięło udział 17 galerii, w tym 4 paryskie (Amaud, Flinker, Bernard, Schoedler) i dwie z Europy Wschodniej – Moderna Galerija z Zagrzebia i Art Centrum z Pragi, a ponadto po jednej z Wiednia (Nachste St. Stephan), Oslo (Haaken), Kolonii (der Spiegel). W trzecim uczestniczyło 16 galerii, w tym już tylko 3 paryskie (Sonnabend, Durand, Mathias) i dwie z Europy Wschodniej – Moderna Galerija z Lublany i Foksal z Warszawy. Pozostałe galerie reprezentowały Nowy Jork (Dwan, Howard Wise), Amsterdam, Zurych, Madryt, Dusseldorf (Schmela), Mediolan (Marconi), Londyn, Toronto, Kioto^o. W 1967 roku otwarto pierwsze targi sztuki współczesnej w Kolonii, których jednym z głównych zadań była wymiana informacji o progresywnych zjawiskach w sztuce europejskiej.

Drogi zachodniego i wschodniego świata sztuki zaczęły się rozchodzić. Początkowo nie było to specjalnie widoczne, bo oba systemy zdawały się wytwarzać ten sam produkt – sztukę – ale przez sztukę rozumiano powoli całkiem różne zjawiska.

Bożena Kowalska wspomina przygotowania do wystawy polskiej sztuki w Moskwie w 1967 roku, z okazji pięćdziesiątej rocznicy wybuchu rewolucji październikowej. Tytuł wystawy „Treści rewolucyjne i społeczne w plastyce” (1977) – nie wiadomo kto go wymyślił i gdzie, w Moskwie czy Warszawie – jednoznacznie wskazywał na cel wystawy: polscy artyści oddają hołd rosyjskiej rewolucji. Wystawa miała charakter państwowy, a to oznaczało, że odpowiedzialność za jej przygotowanie spadnie na Ministerstwo Kultury i Sztuki. Zasady organizacji takich wystaw były wszystkim dobrze znane. Ministerstwo proponowało komisarza wystawy, który przygotowywał wstępny plan wystawy. Następnie koncepcja wystawy była dyskutowana w gronie wskazanych przez Ministerstwo ekspertów i urzędników, którzy mieli dopilnować, żeby wystawa nie naruszała ideologicznych pryncypiów. Po uwzględnieniu uwag ekspertów komisarz przygotowywał poprawioną wersję wystawy. W ten sposób wystawa Bożeny

Kowalskiej zmieniała się w prezentację polskiego malarstwa, polskiej rzeźby, polskiej grafiki, polskiego plakatu, polskiej satyry politycznej, polskiej scenografii, jednym słowem – polskiej plastyki. Nie tyle konkretnych artystów, co całej polskiej plastyki, oddającej hołd rosyjskim robotnikom i chłopom, którzy obalili carat.

Komisarz dobrze wiedział, jaka miała być ideowa wymowa wystawy, ale nie znał warunków ekspozycyjnych wystawy. W praktyce budowano ją często na miejscu z przywiezionych z kraju obiektów. *Z 255 przywiezionych eksponatów zdołaliśmy pomieścić w oddanych do naszej dyspozycji salach zaledwie 104 prace, mniej niż połowę – pisze kuratorka wystawy*¹¹. Nikt się tym specjalnie nie przejmował, ponieważ polska plastyka nie miała tak znanych i cieszących się sympatią w Rosji artystów, jak polski film (Barbara Brylska) czy estrada (Maryla Rodowicz), inaczej mówiąc: ani moskiewska, ani rosyjska publiczność na żadnego z polskich artystów specjalnie nie czekała. Wystawy zagraniczne nie miały zresztą promować wybranych artystów, lecz opiekę państwa nad sztuką. Z drugiej strony, artyści biorący udział w zagranicznych wystawach polskiej sztuki często nie byli nawet o tym informowani, bo ich prace wypożyczano z państwowych muzeów i galerii, nie pytając artystów o zgodę.

Na proste zdawałoby się pytanie: czym jest sztuka? podzielony świat sztuki udzielał odmiennych odpowiedzi. Zachodni świat utożsamiał sztukę z rynkiem sztuki. Sztuka jest towarem i nawet jeśli zachodni artyści krytykują tę sytuację, to nie zmienia to faktu, że sztuka funkcjonuje w zachodnim świecie jako towar. Artyści z Europy Wschodniej natomiast z własnego doświadczenia znali sytuację, kiedy sztuką nie rządził rynek i kiedy sztuka nie była traktowana jako towar – i dobrze wiedzieli, co to oznacza¹². Nie jest ważne, która sytuacja jest lepsza dla sztuki (dla artystów?), mówi Boris Groys, wybitny rosyjski historyk sztuki od lat mieszkający i pracujący w Niemczech. Nie chodzi tu bowiem o to, czy teraz jest gorzej, czy lepiej.

W kulturze nigdy zresztą nie chodzi o bilans zysków i strat. Chodzi o alternatywę, o możliwość wyobrażenia sobie sztuki poza rynkiem, o wyobrażenie sobie sytuacji, kiedy świat sztuki nie będzie się rozwijał pod dyktando rynku (*artmarket driven*).

(Former) East Europe

Wschodni świat sztuki odwoływał się do nierynkowej koncepcji sztuki, wywołując tym samym pytania, czy sztuka Związku Radzieckiego i Europy Wschodniej należy jeszcze do zachodniej kultury? Czy jest ona częścią zachodniej nowoczesności? Jakimi kryteriami powinniśmy tę sztukę oceniać? Kryteriami właściwymi dla sztuki zachodniej?¹³ A może powinniśmy w niej widzieć element całkowicie innej kultury? Na wzór kultury starożytnego Egiptu czy kultury Inków? Jest to pytanie, co mocniej akcentować – podobieństwa czy różnice między zachodnim i wschodnim światem sztuki?

*Przez ostatnie pięćdziesiąt lat skutecznie odwykliśmy od sztuki, pisał Ryszard Ziarkiewicz¹⁴, bardzo aktywny na początku lat dziewięćdziesiątych krytyk, kurator i naczelny redaktor wzorowanego na „Kunstforum” „Magazynu Sztuki”. Po krótkim, w polskich warunkach, epizodzie socrealizmu, nastąpiła długa epoka formalistycznej wolności, czas dostatniego i dostojnego formalizmu. Z postimpresjonizmu przez abstrakcję do eklektyzmu, który jest wszystkim i niczym¹⁵. Cała ta ewolucja powojennej sztuki polskiej wydaje się *parodią modernizmu, śmiertelnie poważną parodią modernizmu, która artystę przemieniła w karykaturę, niezależność w stanowisko, etykę w pozę, sztukę w kanon¹⁶*. Po 1989 roku wszystko to się załamało, w czym niektórzy widzieli upadek sztuki, jej znaczenia i roli, gdy tymczasem był to – powiada Ziarkiewicz – upadek mitu wielkiej sztuki, świadomie i mozolnie budowanego przez władzę i artystów.*

Co krytykuje Ziarkiewicz? W jego tekście nie pada nazwisko ani jednego artysty. Możemy się jedynie domyślać, w kogo wymierzona

jest krytyka. Postimpresjoniści to przecież rodzimi koloryści, a aluzja do akademickich stanowisk, etyki zastygłej w profesorskich pozach i sztuki przemienionej w dydaktyczny kanon mogłaby sugerować, że krytyka Ziarkiewicza dotyczy Jana Cybisa, Eugeniusza Eibischa, Piotra Potworowskiego, Artura Nacht-Samborskiego i wielu, wielu innych kolorystów zajmujących eksponowane miejsca w powojennych strukturach życia artystycznego. Abstrakcja to pojęcie jeszcze szersze niż koloryzm, obejmuje praktycznie całą polską sztukę lat 60. od Jana Tarasina i Stefana Gierowskiego po Romana Opałkę i Ryszarda Winiarskiego, a eklektyzm to worek bez dna, do którego można wrzucić wszystko to, nad czym nie chcemy się zastanawiać. Wydaje się jednak, że krytyka Ziarkiewicza wcale nie dotyczy sztuki, lecz pewnego sposobu myślenia o sztuce, pewnego dyskursu, w który sztuka była przez długie lata uwikłana. Przedmiotem krytyki Ziarkiewicza wydaje się być idea autonomii sztuki, czyli odizolowanie sztuki od życia.

W podobnym do Ziarkiewicza duchu, choć bardziej precyzyjnie, wypowiada się Piotr Piotrowski¹⁷. Zarzuca on sztuce czasów PRL, a zarzut ten dotyczy przede wszystkim twórczości popaździernikowej, że mitologizowała uniwersalną wartość sztuki. Piotrowski widzi w tym działanie kompensacyjne – sztuka funkcjonowała jako strategia oporu wobec otaczającej rzeczywistości przez to, że przypisywała sobie charakter absolutny, przybierała postać konstruktu ahistorycznego, co pozwalało wschodnioeuropejskim artystom utożsamiać się z europejskim uniwersum wartości. W artykule Piotrowskiego również nie padają żadne nazwiska, bo znowu, jak u Ziarkiewicza, przedmiotem krytyki nie jest sztuka, lecz pewien sposób myślenia o sztuce, przeciwstawiający wolną sztukę sztuce zniewolonej, czyli sztukę autonomiczną propagandzie. Wiara w autonomię sztuki, obrona uniwersalnych wartości sztuki, oddalała sztukę od problemów realnej rzeczywistości, zamykała ją w kręgu własnych spraw, pozbawiała

funkcji krytycznych i prowadziła do kontekstualnego upolityczniania twórczości artystycznej. Ofiarą takiego kontekstualnego upolitycznienia była większość polskich artystów i krytyków, którzy – jak Zbigniew Makarewicz – w sztuce abstrakcyjnej widzieli symbol wolności, walki z opresyjnym systemem politycznym zezwalającym jedynie na 15% abstrakcji (dzisiaj możemy sobie pozwolić na 100% abstrakcji, mamy zatem niebywały postęp, powiada Makarewicz¹⁸). Tymczasem w Polsce po 1970 roku, pisze Piotrowski, *niemal wszystko było wolno, z wyjątkiem – jak wspominałem – wprost formułowanej krytyki władz*¹⁹.

Ziarkiewicz i Piotrowski stawiają polskiej sztuce sprzed 1989 roku jeden zasadniczy zarzut: brak krytycyzmu, rezygnację z krytycznego rozpoznawania własnej kultury na rzecz wspierania mitologizującej i niekrytycznej praktyki artystycznej. (Piotrowski czyni jeden wyjątek: dla środowiska warszawskiej galerii Repassage – ale ponieważ nie przywołuje żadnych konkretnych realizacji ani nazwisk, więc trudno powiedzieć, czym to środowisko miało się różnić od innych i na czym polegała krytyczność jego propozycji; czy nie była ona również wynikiem politycznego kontekstualizowania. Swoją drogą, termin „kontekstualizm” zrobił w drugiej połowie lat siedemdziesiątych sporą karierę w środowisku młodej polskiej neoawangardy za sprawą Jana Świdzińskiego, który w 1977 roku opublikował manifest sztuki kontekstualnej)²⁰.

Ocena polskich autorów znajduje wsparcie zewnętrznego obserwatora polskiej sceny artystycznej. Słoweński estetyk, Ales Erjavec, pisze: *W Polsce polityczny i gospodarczy kryzys lat 80. był tak dokuczliwy, że postmodernizm pozostawał mglistym pojęciem, bardziej obecnym w środowisku filozofów i pisarzy niż artystów plastyków. W rezultacie tradycja niepolitycznej sztuki konceptualnej lat 60. pozostała prawie nie naruszona w latach 80. a nawet jeszcze we wczesnych latach 90.*²¹. Erjavec do wytyczonej przez Ziarkiewicza linii postimpresjonizm-abstrakcja, dorzuca odpolityczniony konceptualizm, który dominuje w polskiej sztuce aż do początku lat 90.

Awangarda trzeciej generacji

Ales Erjavec jest autorem dyskusyjnego pojęcia awangardy trzeciej generacji (*third generation avant-gardes*) na oznaczenie sztuki rodzącej się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w upadającym Drugim Świecie, czyli krajach realnego socjalizmu²². Specyfika tych awangard polega na tym, że rodzą się w czasach, które wielu autorów uznało za postawangardowe czy posthistoryczne i nie są nakierowane na przyszłość, lecz na przeszłość. Może więc lepiej pasowałby do nich termin „ariergarda” lub „retrogarda”, którymi Erjavec również się posługuje? Określenie „awangardy trzeciej generacji” posiada jednak pewne istotne zalety, wskazuje bowiem na historyczny paradoks, który stał się udziałem artystów, i nie tylko artystów, z Europy Wschodniej. Paradoks ten precyzyjnie wyraża Michaił Epstein: to, co miało być naszą przyszłością – komunizm, stało się nagle przeszłością, a to, co miało być przeszłością – kapitalizm – zmieniło się w przyszłość, do której mamy dążyć. Pozamieniały nam się wektory historii²³.

Awangardy trzeciej generacji miały charakter narodowy i to w zasadniczy sposób różniło je od historycznych awangard, którym towarzyszyła ideologia internacjonalistyczna. Inaczej niż awangardy historyczne, nie odcinały się od przeszłości, nie próbowały budować wszystkiego od nowa, lecz świadomie nawiązywały do pop artu i sztuki konceptualnej. Z niewielką przesadą można powiedzieć, że awangardy trzeciej generacji tworzyły lokalne warianty pop artu.

Erjavec wymienia pięć cech charakterystycznych dla awangard trzeciej generacji. Pierwszym wyróżnikiem jest konceptualny charakter i rodowód tej sztuki. Gdyby sztuka konceptualna nie została wymyślona tam, gdzie ją wymyślono, czyli w świecie anglosaskim, to powinna zostać wynaleziona w Europie Wschodniej, bo środki i sposoby działania, jakimi się ta sztuka posługuje, ułatwiają komunikację i dość skutecznie chronią przed cenzorskimi interwencjami, trafnie zauważył węgierski krytyk Laszlo Beke²⁴. Niektórzy artyści

konceptualni podejmowali wprost tematykę socjalistycznej czy komunistycznej ideologii – najbardziej znane przykłady to Sandor Pinchezehelyi, Mladen Stilinović czy moskiewski konceptualizm – Inni, młodszy, tworzyli politycznie zaangażowaną sztukę neokonceptualną, jak grupa Irwin.

Moskiewski konceptualizm, według wnikliwego interpretatora tej twórczości Borisa Groysa, był zwrotem w stronę codziennej rzeczywistości; był tym, czym pop art dla amerykańskiej publiczności – opowieścią o otaczającym świecie, przejściem od francuskiej tradycji *beaux arts* do amerykańskiej koncepcji sztuki; od czystej sztuki – odwołującej się do takich wartości jak geniusz, indywidualność, kreatywność – do sztuki Warhola, podejmującej grę z rzeczywistością. Od wyjątkowości sztuki do zwykłości sztuki, wtapiającej się nieomal w otoczenie²⁵. Podobną rolę odegrała sztuka konceptualna w twórczości młodych polskich artystów debiutujących na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Przykładem może być obraz namalowany przez trzy młode pary: Zofię Kulik i Przemysława Kwieka, Teresę Gierzyńską i Edwarda Dwurnika, Daniela Wnuka i Dorotę Gierzyńską. Obraz o rozmiarach 2,77 x 4,57 przedstawiał sześcioro trzymających się za ręce i radośnie biegnących w przyszłość młodych ludzi oraz dziecko (Max Kwiek) – zgłoszony został na konkurs ZPP z okazji 60. rocznicy Wielkiej Rewolucji Październikowej, gdzie zdobył trzecie miejsce. Z czego się tak cieszą młodzi ludzie? Z talonu na małego fiata? Z przydziału mieszkania spółdzielczego? A może z tego, że żyją w świecie bez wojny? KwiekKulik oparzyli obraz komentarzem, który jeszcze pogłębia jego wieloznaczność: *Każdy siebie i tło wokół malował jak chciał, a wszyscy wspólnie starali się, żeby całość była dobra.*

Jest takie zdjęcie, dość często reprodukowane, przedstawiające sześciu młodych serbskich artystów, jeszcze studentów belgradzkiej akademii. Zdjęcie jest trochę wzorowane na fotografii czterech artystów konceptualnych: Seta Siegelauba, Barrego, Hueblera, Kosutha i Weinaera.

Młodzi, zdolni artyści wyruszający na podbój świata. Z belgradzkiej szóstki największą karierę zrobiła Marina Abramović. Abramović jest argumentem przeciw koncepcji Erjavca – nie reprezentuje bowiem jakiegś lokalnej, narodowej awangardy, lecz jest artystką uznaną przez cały świat sztuki, od ponad czterdziestu już lat wytyczającą drogi całej zachodniej sztuce. Takich artystów jak Abramović, urodzonych w Europie Wschodniej, a robiących karierę artystyczną na zachodzie jest więcej: Ilja Kabakow, Komar & Melamid, Braco Dimitrijevic, Alina Szapocznikow, Roman Opałka, Krzysztof Wodiczko, Jiří Kolař, Mgdalena Jetelova, Christo²⁶.

Drugim wyróżnikiem awangardy trzeciej generacji były typowo postmodernistyczne techniki i procedury, takie jak intertekstualność czy odtworzenia (*remakes*): zmieniony stosunek do przeszłości. Trzecim wyróżnikiem było korzystanie z socjalistycznej i komunistycznej symboliki, języka i retoryki. Wcześniejsza sztuka modernistyczna starała się zachować czystość sztuki i unikać nawiązań do kultury masowej i popularnej, jako kultury ideologicznie zniewolonej. Pinczehelyi wykorzystywał w swojej twórczości sierp i młot, Stilinovic wizualny język czerwonego reżymu. Czwarty wyróżnik to sięganie do lokalnej tradycji, lokalnych zasobów kulturowych; piąty – wykorzystywanie estetyczno-politycznej dwuznaczności przekazów wizualnych, jak w klasycznym plakacie El Lissitzkiego *Czerwonym klinem bij białych* (1919), gdzie abstrakcyjne formy nabierają politycznych znaczeń.

Zachodni świat sztuki też organizował wystawy promujące sztukę swoich krajów; takie wystawy przygotowywały USA (United States Information Agency), British Council czy Instytut Goethego, ale był to margines, podobnie jak we wschodnim świecie sztuki czymś marginalnym był rynek sztuki. Zachodni świat sztuki był coraz częściej utożsamiany z rynkiem sztuki. Na zachodzie *sztuka powoli stawała się synonimem rynku sztuki*, pisze Boris Groys²⁷. Kiedy myślimy

o sztuce, to myślimy o rynku sztuki, dlatego *dominujący na Zachodzie dyskurs artystyczny utożsamia sztukę z rynkiem i pozostaje ślepy na sztukę, która jest wytwarzana i rozpowszechniana poza rynkiem*²⁸. Artyści z Europy Wschodniej przez dziesięciolecia żyli w świecie ideologii i o rynku sztuki mieli, jak Andrzej Oseka, niewielkie pojęcie, a po 1989 roku musieli się przestawić i zacząć pozycjonować wobec rynku, a nie wobec ideologii, jeżeli nie chcieli funkcjonować jak artystyczny relikw z dawnej Europy Wschodniej (*former East Europe*). Artystom Europy Wschodniej wydawało się kiedyś, że zwalczają totalitaryzm i walczą o Prawdę, teraz ich celem miał być sukces rynkowy.

O trudnych początkach rynku sztuki w Polsce lat 80. opowiada Jarosław Modzelewski z Grupy. Opowiada o pierwszych nabywcach swoich prac – pracownikach zachodnich ambasad i konsulatów oraz dziennikarzach zachodnich mediów, o pierwszych kolekcjonerach i marszandach, apologetach wolnego rynku, o legendarnym gale-ryście z Kolonii Rafale Jabłonce, o współpracy z krakowską galerią Zderzak²⁹. I oczywiście o cenach – zdaniem Piotra Piotrowskiego obraźliwych. Obrazy polskich artystów można było kupić na Zachodzie już za 100 dolarów³⁰. Jekatarina Diagots przypomina wystawę niezależnych rosyjskich artystów w ambasadzie Malty³¹.

Po 1989 roku rosyjscy artyści i krytycy nie kryli rozczarowania zachodnim światem sztuki, który nie zainteresował się żadną instytucją wschodniego systemu artystycznego, nawet *apt artem*, sztuką domową, z której Rosjanie byli najbardziej dumni. Okazało się jednak, że wmontowanie w zachodni świat sztuki tego, co rosyjska krytyka nazwała *apt art international* jest praktycznie niemożliwe, bo w nowych realiach społecznych *apt art* zmienia się w zwykły projekt kuratorski. Sztuką rządzi rynek lub ideologia. Ale nie bezpośrednio. Pomiędzy sztuką i rynkiem, sztuką i ideologią znajduje się bowiem świat sztuki (*artworld*), który pełni rolę mediatora, ponieważ może być podporządkowany polityce lub ekonomii. Świat sztuki ma też

swoją politykę i to nie tylko w sensie zarządzania (*policy*), ale także w sensie walki o władzę (*politics*), o dominację, o narzucenie innym własnych wartości i określanie roli poszczególnych instytucji świata sztuki – galerii, muzeów, wystaw, kolekcji, targów sztuki, aukcji itd. Świat sztuki pozwala zmieniać polityczno-ekonomiczne kategorie na kategorie artystyczno-estetyczne. Zamiast o produkcji, dystrybucji i konsumpcji mówić o tworzeniu i przeżywaniu sztuki; zamiast o inwestowaniu w sztukę mówić o kolekcjonowaniu sztuki; zamiast o wyprzedazy kolekcji mówić o zmianie profilu kolekcji; zamiast o cenach mówić o wartościach itd. Świat sztuki sprawnie operuje podwójnym językiem, swobodnie przechodzi od jednego dyskursu do drugiego; od dyskursu rynkowego czy też ekonomicznego do dyskursu artystycznego tworzonego przez krytyków, historyków sztuki, estetyków.

W latach 80. zachodni świat stał się cyniczny, jak przekonywał Peter Sloterdijk³². Reklamy banków namawiały: „daj nam swoje pieniądze, a my je szybko pomnożymy”. Po bankructwie Lehman Brothers i wielu innych banków nie mamy już takiej wiary w system bankowy. O ideologiach z kolei mówiono w kręgach postmarksowskiej lewicy, że gdyby ludzie znali prawdę, to porzuciliby natychmiast fałszujące prawdę ideologie. Ideologia rozumiana jako „fałszywa świadomość”, „błędne rozpoznanie rzeczywistości”, „niemoralne zwodzenie, oszukiwanie innych” – takie rozumienie ideologii, a właściwie konsekwencje takiego rozumienia ideologii zaatakowane zostały przez Sloterdijka i Slavoję Žižka³³: *Wiedzą co robią, a mimo to nadal to robią*³⁴.

Do Sloterdijka i Žižka nawiązuje Aleksander Jakimowicz, dla którego cała kultura ponowoczesna jest cyniczna, bo godzi się na pluralizm. Nie szuka jednej prawdy, jak Platon, Descartes czy Marks, ani jednej prawdziwej sztuki, jak Fidiasz, Rembrandt czy Cezanne. Próbuje zachować wieloznaczność, nie przyjmować jasno zdefiniowanej postawy. Odrzuca fundamenty, podstawy, odmawia zajmowania się

kwestiami ogólnymi takimi jak prawda, wartość, rzeczywistość, siły napędowe, przyczyna, istota. Marks i Weber mieli poczucie, że odkrywają siły napędzające ludzkie dzieje. Dziś już nikt, żaden artysta ani krytyk nie podejmuje takich prób, nie próbuje odkrywać logiki dziejów, praw rządzących historią. bo wie, że jeśli nawet takie prawa istnieją, to mogą jedynie prowadzić do kolejnych konfliktów³⁵. Sztuka nie jest bowiem układem zamkniętym, rozwija się w dialogach z różnymi obszarami rzeczywistości i to jest czynnik nieustannie inspirujący sztukę.

Po upadku muru berlińskiego artyści Europy Wschodniej wpadli w pułapkę: stara ideologia upadła, a nowa się jeszcze nie wykłula. Pozostał rynek, czyli przyłączenie się do silniejszego, do zwycięzcy.

Boris Groys potwierdza i wzmacnia różnicę między *Westkunst* i *Ostkunst* i nie chodzi tu już o jakieś marginalne, drugorzędne odmienności, ale o rolę, jaką w każdym z tych systemów pełni rynek. *Sztuka ma rynkowy rodowód*³⁶ pisał Alojzy Kuca, jeden z największych, obok Andrzeja Bonarskiego i Piotra Nowickiego, rzeczników budowy rynku sztuki w Polsce, założyciel i wydawca pierwszego czasopisma o rynku sztuki w Europie Wschodniej „Art & Business”. Sztuka nie ma rynkowego rodowodu, ale sztuka epoki nowoczesnej, sztuka mieszczańska – tak. Jeżeli sztuka Europy Wschodniej chciała stać się częścią sztuki zachodniego świata sztuki, to musiała przyłączyć się do zachodniego rynku sztuki. Groys powołuje się na rozmowę z Georgiem Baselitzem, który miał powiedzieć, że w Europie Wschodniej nie było sztuki, była tylko zabawa w sztukę. Ludzie coś tam robili, ale nie miało to większej wartości artystycznej, bo nie było systemu oceniającego (*system of evaluation*) jaki stwarza rynek³⁷. Rynek określa, co jest cenniejsze, bardziej wartościowe. Ale systemy oceniające mogą być różne, replikuje Groys, bo wszystkie są wytworem jakiejś ideologii. Rynek sztuki jako system oceniający należy do społeczeństwa rynkowego, mieszczańskiego. W Europie Wschodniej z kolei uważano,

że sztuka została wyzwolona z niewoli rynku i że taka wyzwolona od rynkowych przymusów sztuka nie musi być marzeniem czy utopią, bo jest rzeczywistością wschodniego świata sztuki, który rządzi się pozarynkowymi regułami produkcji, dystrybucji i oceny sztuki. Sztuką nie musi rządzić rynek – i przez wieki nie rządził – bo sztuka pełniła inne funkcje niż dostarczanie produktów na rynek³⁸.

SŁOWA KLUCZOWE: **SZTUKA ZACHODNIA, SZTUKA WSCHODNIA, TRZECIA GENERACJA AWANGARDY, RYNEK SZTUKI**

- 1 C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, [w:] *Obrona modernizmu* (przekł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska), Kraków 2006.
- 2 H. Belting, *Art History after Modernism*, Chicago 2003, s. 43.
- 3 *Odwilż. Sztuka około 1956 roku* (red. P. Piotrowski), Poznań 1996, s. 192.
- 4 D-H Kuhnweiler, *Moje galerie, moi artyści* (przekł. I. Sell), Warszawa 1969, s. 63.
- 5 Tamże, s. 61–63.
- 6 J-M Poinot, *Wielkie wystawy. Zarys typologii* [w:] *Muzeum sztuki. Antologia* (red. M. Popczyk) Kraków 2005, s. 558.
- 7 *Strategia pająka. Z Andrzejem Osęką rozmawia Adam Mazur*, Warszawa 2011, s. 109.
- 8 Tamże, s. 110.
- 9 Tamże, s. 112.
- 10 3e Salon International de Galeries pilotes artistes et decouvreurs de notre temps, Lausanne 1970, Juin/Octobre, Paris 1970 (Octobre/Dec.)
- 11 B. Kowalska, *Pamiętnik artystyczny 1967–1973*, [w:] *taż, Fragmenty życia*, Radom 2010, s. 37. Zob. również: G. Dziamski, *Młodzi artyści w globalnym świecie sztuki*, [w:] *Wracając do źródeł. Absolwenci fotografii UAP* (red. M. Michałowska), Poznań 2015.
- 12 *Communist Globalization. Boris Groys in conversation with Łukasz Ronduda*, [w:] *Star City. The Future under Communism* (eds Ł. Ronduda, A. Farquharson, B. Piwowska), Nottingham 2015, s. 181–182.
- 13 Chodzi tu o relacje między cywilizacją zachodnią a cywilizacją prawosławną, zob. G. Dziamski, *Sztuka wobec globalizacji*, [w:] *Kulturoznawstwo, czyli wprowadzenie do kultury ponowoczesnej*, Gdańsk 2016, s. 271–272.
- 14 R. Ziarkiewicz, *Słowo od redaktora (i wydawcy)*, „Magazyn Sztuki”, 1999, nr 3 (23), s. 8.
- 15 Tamże, s. 9.
- 16 Tamże, s. 9.
- 17 P. Piotrowski, *W stronę nowej geografii artystycznej*, „Magazyn Sztuki”, 1998, nr 3 (19).
- 18 Z. Makarewicz, *Symbol wolności, znak czasu, zmysłowy kształt nowej duchowości*, [w:] *Polska abstrakcja analityczna*, BWA, Wrocław, 1999.
- 19 P. Piotrowski, *W stronę nowej geografii artystycznej*, dz. cyt. s. 91.
- 20 J. Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Galeria Remont, Warszawa 1977.
- 21 A. Erjavec, *The Weak Avant-Gardes*, [w:] *The Avant-Garde: in Decline or Metamorphosing?*, Łódź 1998, s. 13–14.
- 22 A. Erjavec, *Introduction*, [w:] *Aesthetic Revolutions*, Durham–London 2015, s. 3.
- 23 M. Epstein, *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, Amherst 1995, s. xi. Cyt. Za: A. Erjavec, *The Weak Avant-Gardes*, dz. cyt.
- 24 L. Beke, *Conceptual Tendencies in Eastern European Art*, [w:] *Global Conceptualism, Points of Origin 1950–1980*, New York 1999, s. 42. Zob. G. Dziamski, *Ruch konceptualny*, [w:] *tenże, Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Poznań 2010, s. 205–206.
- 25 *Communist Globalization*, dz. cyt., s. 180.
- 26 G. Dziamski, *East Art Map some remarks before the second part of Irwin's project*, [w:] *Mind the Map! History is not given*, ed. M. Grzinić, Frankfurt am Main 2006, s. 147.
- 27 B. Groys, *Art Power*, Cambridge Mass.–London 2008, s. 5.
- 28 Tamże, s. 6.
- 29 Jarosław Modzelewski, *Wywiad – rzeka – Wisła. Rozmawiają Piotr Bazylko i Krzysztof Masiewicz*, Warszawa 2013.
- 30 P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty*, Poznań 2005, s. 151. Olav Velthuis twierdzi, że ceny odgrywają ważną rolę w zachodnim świecie sztuki, funkcję informacyjną. O. Velthuis, *Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton 2005. Modzelewski potwierdza te ceny, gdy mówi: *Wymyśliliśmy sobie taką formułkę, że ceny mamy takie, że jak ktoś usłyszy, to z wrażenia usiądzie, ale po targach za mniej niż stówę nie sprzedamy* (J. Modzelewski, *Wywiad – rzeka – Wisła*, dz. cyt., s. 229).
- 31 J. Dygots, *Discussion*, [w:] *NSK Embassy*

- Moscow, ed E. Ćufer, Ljubljana 1992, s. 41.
- 32** P Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt 1983.
- 33** S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, Wrocław 2001.
- 34** Tamże, s. 48.
- 35** A. Jakimowicz, The Cultural Codes of Totalitarianism, w; NSK Embassy Moscow, (ed. E. Ćufer), Ljubljana 199,2 s. 20–22.
- 36** Wyznania komiwojażera sztuki. Rozmowa z Alojzym Kućą, w; Szczelbaczehowa 2. Lata 90. Tak zmieniali kulturę Poznania (red. W. Makowiecki), Poznań 2018, s. 69.
- 37** *Communist Globalization*, dz. cyt., s. 182.
- 38** Tamże, s. 183.

Grzegorz Dziamski

Division of The World of Art And its Abolition

A starting point is the division of the world of art onto Western and Eastern, and the question whether this division is still relevant after 1989? The Western world of art was equated with the market, the Eastern with ideology. Does the Eastern art have to join the Western world of art? Will the term avant-garde of third generation allow to better describe the transition of art in real socialism countries? Does avant-garde in the times of post-modernist's pluralism exist?

KEYWORDS:

**WESTERN ART, EASTERN ART, THIRD GENERATION OF AVANT-GARDE,
ART MARKET**