

MAREK MAKSYM CZAK

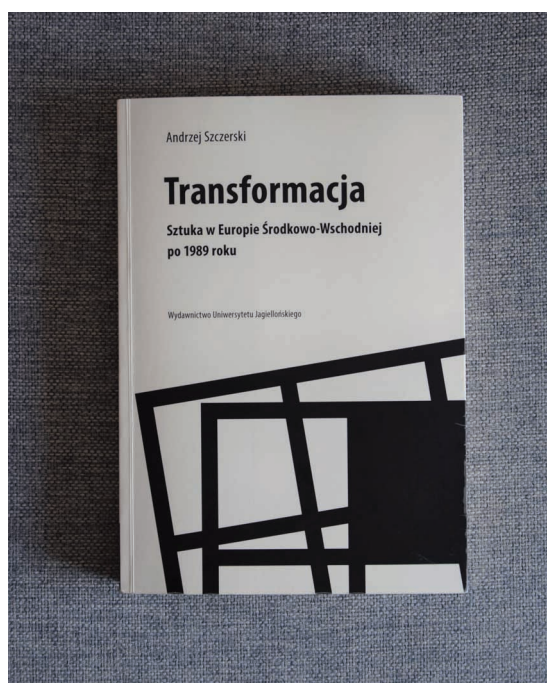
Warszawa, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
<https://orcid.org/0000-0002-0577-0456>

Sytuacja się zmieniła. O sztuce współczesnej w Europie Środkowo-Wschodniej inaczej

Monografia Andrzeja Szczerskiego pt. *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku* ukazała się na przełomie 2018 i 2019 r. i niemal natychmiast, zdaniem wielu, znalazła się na liście książek, obok których nie można przejść obojętnie¹ (il. 1). Czytelnicy otrzymali publikację, której temat jak dotąd podejmowany był najczęściej przez poznańską szkołę historii sztuki – ośrodek dynamicznie rozwijający od początku lat 90. badania nad najnowszą sztuką polską i środkowoeuropejską². Związany z Uniwersytetem Jagiellońskim Andrzej Szczerski zabrał w przedmiotowej sprawie istotny głos.

Swoistą zapowiedzią tej publikacji była poprzednia książka autora pt. *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, w której tytułowa „czwarta nowoczesność” stanowiła swoiste ramy terminologiczne dla wypowiedzi o rozwijanych w Polsce po 1989 r. architekturze i wzornictwie³. Zdaje się, że wyartykułowane w *Czterech nowoczesnościach* refleksje na temat modelu odnoszenia się współczesnej polskiej sztuki do jej kulturowych tradycji – modelu pojętego tu jako kontestacja trendów pochodzących z zachodniego *art worldu* – zainspirowały Szczerskiego do zastosowania obranej optyki w analizie zjawisk artystycznych większości państw postkomunistycznych w Europie⁴.

Transformacja zasługuje na uwagę z kilku względów. Najważniejszym jest fakt, że książka



1. Andrzej Szczerski, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, okładka książki

wprowadza nową perspektywę badawczą, dzięki której możliwe jest problemowe ujęcie fenomenu

¹ Andrzej SZCZERSKI, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku* (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2018).

² Piotr PIOTROWSKI, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* (Poznań: Rebis, 1999); Id., *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji* (Kraków: Universitas, 2007); Id., *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie* (Poznań: Rebis, 2010); Id., *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*

(Poznań: Rebis, 2018). Na uwagę zasługuje również monografia badaczki związanej z Uniwersytetem Wrocławskim: Anna MARKOWSKA, *Dwa przełomy. Sztuka po 1955 i 1989 roku* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012).

³ Andrzej SZCZERSKI, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku* (Kraków: DodoEditor, 2015).

⁴ Ibid., s. 16.

najnowszej sztuki z Europy Środkowo-Wschodniej. Dominująca dotychczas perspektywa postkolonialna, operująca bipolarnym zestawieniem centrum – prowincja, nie daje ku temu narzędzi, bo zgodnie z nią praktyka artystyczna w naszym regionie zawsze postrzegana jest jako wtórna wobec tej powstałej na Zachodzie. Podobnie jest z perspektywą globalnej historii sztuki, która nie docenia różnorodności życia artystycznego na świecie, lecz spogląda na nie przez unifikujące obraz przeźrocze. Zgodnie z tą optyką to, co ma miejsce na prowincji, wartościowane jest w odniesieniu do paradygmatu obowiązującego w centrum.

Szczerski dowodzi, że w kontekście obranego przedmiotu badań obie perspektywy badawcze nie są użyteczne w pełnym słowa znaczeniu. Można dodać, że w naszym regionie obie mogą też istotnie przyczynić się do utrwalenia zgubnych postaw wśród twórców, utwierdzanych tą drogą w przekonaniu o konieczności ciągłej pogoni za Zachodem, który, zgodnie z dominującym paradygmatem, miałby im jakoby nieustannie „uciekać”. Tym sposobem fatalny w skutkach mechanizm pogoni-ucieczki – utrwalany niekiedy przez samych artystów – stać się może zapętlonym schematem-matrycą, poza którą twórcy nie odnajdują już innego motoru dla swych działań.

Europa Środkowo-Wschodnia jako „biała dziura”

Posługując się astronomiczną metaforą, Szczerski zaproponował, aby Europę Środkowo-Wschodnią postrzegać nie jako „czarną dziurę” – miejsce nieatrakcyjne, pochłaniające obcą energię, podległe zewnętrznym wpływom i niezdolne do wygenerowania niczego ciekawego, lecz przeciwnie – jako obszar o swoistym i wyraźnym potencjale, „białą dziurę”. Ta ostatnia, jako osobliwość będąca hipotetycznym przeciwieństwem „czarnej dziury”, miałaby wedle astronomów generować silne światło i materię, dając tym samym początek czemuś zupełnie nowemu. Niektórzy fizycy twierdzą, że powstanie wszechświata mogło być efektem wybuchu energii z „białej dziury”.

Wobec tak sformułowanych założeń badawczych Europa Środkowo-Wschodnia może być postrzegana jako specyficzne centrum, zdolne do samodzielnej artykulacji nowego dyskursu artystycznego. Zdaniem autora potencjał ten można dostrzec co najmniej z czterech perspektyw. Pierwsza z nich pozwala zaobserwować, że peryferyjne ośrodki, jako

punkty skrzyżowania wielu kultur, stanowią miejsce szczególnej intensyfikacji twórczej, mając tym samym szansę przeobrazić się w centra artystyczne⁵. Kolejną perspektywą zakłada optykę „horyzontalnej historii sztuki”, którą wypracował i wprowadził poznański badacz Piotr Piotrowski⁶. Myśl ta dąży do uchwycenia fenomenu kultury regionu i podkreśla jej unikatowy charakter, czego egzemplifikacją może być według Szczerskiego modernistyczna, nieznaną analogii architektura i urbanistyka Gdyni oraz Bukaresztu. Trzecim sposobem na odkrywanie Europy Środkowo-Wschodniej (bliskim perspektywie drugiej) są badania skoncentrowane na odnalezieniu licznych, a zaistniałych bez pośrednictwa Zachodu korespondencji pomiędzy ośrodkami w regionie. Jak tłumaczy Szczerski: „W tym modelu centrum [Zachód] przestaje mieć istotne znaczenie, a marginesy zdolne są tworzyć własne hierarchie wartości i własne sieci artystycznych powiązań. Centrum pozostaje tylko jednym z punktów odniesienia, często nie najważniejszym, ponadto może się okazać, że wyłącznie replikuje ono wzorce z marginesów (na przykład dzięki artystom-emigrantom), wpisując je w nowy kontekst, ale nie zmieniając ich podstawowych założeń ideowych”⁷. Przykładem tego zjawiska może być zdaniem autora międzynarodowy wpływ czeskiego projektanta Ladislava Sutnara na rozwój projektowania graficznego w drugiej połowie XX w. czy oddziaływanie polskiej szkoły plakatu na twórców plakatów na świecie w latach 60. Czwarta perspektywa, skupiona na badaniu historii instytucji życia artystycznego regionu, pozwala dostrzec placówki, które samodzielnie wypracowały swą silną pozycję i zyskały moc oddziaływania na dyskurs artystyczny. Jako przykład Szczerski przywołał łódzkie Muzeum Historii i Sztuki, przemianowane po II wojnie światowej na Muzeum Sztuki – jedno z pierwszych muzeów sztuki nowoczesnej na świecie. Rangę tej instytucji umocnił jej wieloletni dyrektor, Ryszard Stanisławski, dzięki któremu do uniwersalnej narracji historii sztuki włączeni zostali Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński. „Dowodem na międzynarodowe znaczenie łódzkiej instytucji – dodaje Szczerski – było przekazanie jej kilkuset dzieł przez Josepha Beuysa w 1981 roku (akcja *Polentransport*)”⁸.

Postulując reaktywację studiów środkowoeuropejskich, Szczerski rozpatruje następnie kolejne optyki badawcze mogące według niego stanowić alternatywę dla dyskursu postkolonialnego, czy globalnego, a więc m.in. ikonologię i ikonografię, a także badanie

⁵ SZCZERSKI, *Transformacja*, s. 33. W tym miejscu Szczerski poszedł tropem chorwackiego historyka sztuki Ljubo Karamana.

⁶ PIOTROWSKI, „O horyzontalnej historii sztuki”, *Ar-*

tium Quaestiones 20 (2009), s. 59–73.

⁷ SZCZERSKI, *Transformacja*, s. 35.

⁸ *Ibid.*, s. 38.

związków sztuki z literaturą, antropologią kultury i dziedzictwem (*heritage studies*)⁹. „Istotnym postulatem badawczym – dodaje – jest także odnajdywanie kontynuacji między sztuką po 1989 r. a przedwojenną awangardą, czego wyrazistym przykładem są współczesne nawiązania do konstruktywizmu i surrealizmu. W ten sposób podkreślona zostanie ciągłość historyczna w rozwoju sztuki XX wieku, dla której doświadczenie komunizmu stanowi tylko jeden z punktów odniesienia, a nie przełomowe wydarzenie radykalnie zmieniające historię sztuk i wpływające na czasy postkomunistycznej transformacji”¹⁰.

Trzeba przyznać, że nie wszystkie z tych optyk są tak obiecujące jak powyżej wymienione cztery perspektywy. Dla współczesnej historii sztuki ikonografia wydaje się być niewystarczającym narzędziem. Z kolei budowanie mostów wyłącznie między sztuką najnowszą a przedwojenną jest krzywdzącym wykluczeniem praktyki artystycznej doby komunizmu, kiedy to obok sztuki tworzonej pod dyktando partii powstało wiele interesujących dzieł i zjawisk. Niektóre z nich nawiązywały do narodowego dziedzictwa, modernistycznego dyskursu przedwojennego, a część z nich wprowadziła całkowicie nową, bezprecedensową jakość. Przykładem tej ostatniej może być niewątpliwie twórczość Andrzeja Wróblewskiego, który wypracował wyjątkową poetykę malarską właśnie w zderzeniu z myślą socrealistyczną. Bez okresowego zaferowania jej postulatami artysta nie osiągnąłby tak szybko wyjątkowych rezultatów, które w następnych latach dały początek tradycji malarstwa krytycznego, rozwijanego u nas zarówno przed, jak i po 1989 r.

Definicja regionu

Szczerski dowodzi, że o włączeniu państw do Europy Środkowo-Wschodniej nie decyduje ani położenie geograficzne, ani wspólne doświadczenie komunizmu, a następnie problemów związanych z budową demokracji i gospodarki wolnorynkowej, ani nawet przynależność do Unii Europejskiej, lecz przede wszystkim „opowiedzenie się po stronie przynależności do Europy definiowanej jako wspólnota wolnych narodów, które łączą najbardziej pod-

stawowe wartości zakorzenione w greckiej filozofii, prawie rzymskim i judeochrześcijańskiej religijności”¹¹. Definicja ta wydaje się wysoce kontrowersyjna, bo zgodnie z nią do Europy Środkowo-Wschodniej należałoby zaliczyć nie tylko kraje kaukaskie – co zresztą Szczerski czyni – ale także na przykład Irlandię. Marginalizacja tropu „terytorialnego”, leżącego nie bez powodu przecież u źródłosłowa samej definicji, nie wydaje się zasadna także z tego względu, że na przestrzeni wieków to właśnie czynnik geograficzny warunkował historię każdego z państw usytuowanych pomiędzy Wschodem a Zachodem. Czytając książkę, można odnieść wrażenie, że Europę Środkowo-Wschodnią jako region definiuje Szczerski w opozycji do Rosji, która w tej perspektywie poddana została silnej orientalizacji. Otwarte pozostaje więc pytanie, na którym kontynencie powinna się zdaniem autora znaleźć zachodnia część Rosji, albo jak potraktować te z krajów regionu, które w ostatnich latach coraz bardziej otwierają się na współpracę z Moskwą?¹² Te kwestie pozostają nierozstrzygnięte.

Szczerski słusznie podkreśla natomiast, że w historii Europy Środkowo-Wschodniej szczególnie istotne znaczenie ma rok 1989, kiedy to na scenie artystycznej doszło do głębokich zmian torujących drogę agonistycy i publicznej debacie. Jego argumenty dają skuteczny odpór wszystkim głosom, które – wzorem wypowiedzi Wojciecha Włodarczyka – negowały dotąd zasadność traktowania tej daty jako istotnej cezury w polskiej historii sztuki¹³. Niewątpliwie rok 1989 przyniósł z sobą wolność, w tym także od cenzury, ale również zakwestionowanie modernistycznej wizji dziejów sztuki oraz nowe postawy twórców zakładające odcięcie się od wzorców kultury PRL.

Szczerski versus Piotrowski

Wraz z polityczną transformacją w regionie doszło do rozwinięcia artystycznego pluralizmu. Obok twórczości unikającej konfrontacji z rzeczywistością pojawiła się nowa sztuka zaangażowana. Ta ostatnia była dotychczas głównym przedmiotem badań szkoły poznańskiej, kierowanej przez kilkanaście lat przez

⁹ Ibid., s. 21.

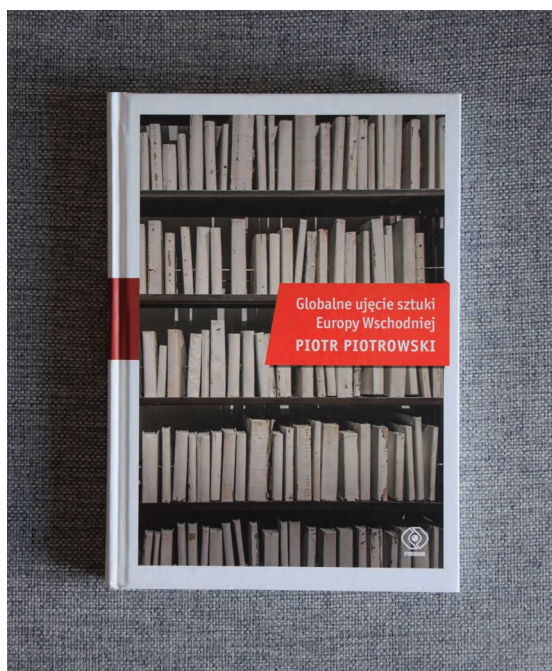
¹⁰ Ibid., s. 21–22.

¹¹ Ibid., s. 20.

¹² Przykładem mogą tu być Węgry. Budapeszt był pierwszą spośród stolic wszystkich państw członkowskich UE, którą Putin odwiedził po aneksji Krymu przez Rosję. Więcej na temat gospodarczego zbliżenia Węgier i Rosji zob. Michał STRZAŁKOWSKI, *Orban i Putin rozmawiali w Budapeszcie. Czy Węgry zaangażują się w projekt TurkStream?*, 31 X 2019, <https://www.euractiv.pl/section/polityka>

- zagraniczna-ue/news/orban-i-putin-rozmawiali-w-budapeszcie-czy-węgry-zaangazuja-sie-w-projekt-turkstream/ [dostęp 10 X 2020]. Zob. też: *Węgry podłączą się do TurkStream*, 30 VI 2020, <https://warsaw.institute.org/pl/wegy-podlacza-sie-turkstream/> [dostęp 10 X 2020].

¹³ Wojciech WŁODARCZYK, *Kiedy zaczęło się „dzisiaj”? O źródłach sztuki polskiej lat dziewięćdziesiątych, w: Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji SHS, Warszawa, listopad 2001*, red. Maria POPRZECKA (Warszawa: SHS, 2002), s. 27-39. Zob. SZCZERSKI, *Transformacja*, s. 10.



2. Piotr Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, okładka książki

Piotra Piotrowskiego, którego publikacje ukształtowały sposób myślenia o sztuce w naszym regionie po 1989 r.¹⁴ W wydanej w 2005 r. książce *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989* Piotrowski po raz pierwszy zastosował metodologię opracowanej przez siebie „horyzontalnej historii sztuki”¹⁵. Tę myśl konsekwentnie rozwijał w kolejnych latach, poddając ostatecznej konceptualizacji w wydanej już pośmiertnie książce pt. *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*. Publikacja ukazała się w 2018 r., niemalże równoległe z monografią Szczerskiego¹⁶ (il. 2).

„Horyzontalna historii sztuki” jest niewątpliwie jedną z ciekawszych perspektyw badawczych podejmujących próbę dowartościowania sztuki regionu. Oferuje narzędzia krytyczne wobec hierarchicznej, uprzywilejowującej wyłącznie centrum narracji hi-

storyczno-artystycznej¹⁷. W jej miejsce promuje równoległe narracje pomiędzy peryferiami, wydobywające ich dyskursywną polifoniczność, a tym samym odmienność i niezależność od Zachodu. Piotrowski zaproponował, aby wybrać konkretne momenty w historii – takie jak na przykład lata 1947, 1956, 1968 i 1989 – a następnie na ich przykładzie pokazać zmiany, jakie niezależnie od centrum przebiegały w owym czasie w sztuce peryferii. Przykładowo w roku 1989 w Europie Środkowo-Wschodniej, Południowej Afryce i Ameryce Południowej całkowicie niezależnie zrodziły się nowe dyskursy artystyczne, które były reakcją odpowiednio na upadek komunizmu, rozpad apartheidu i kres południowoamerykańskich reżimów. Jak pisał Piotrowski, proponowana „metoda polegałaby więc na dwóch ruchach: po pierwsze – horyzontalnych historycznych cięciach wybranych momentów globalnej historii i historii sztuki oraz – po drugie – w tej perspektywie dokonywanych porównaniach. Można tego dokonywać w rozmaitych obszarach – w perspektywie transnarodowej, transregionalnej, wreszcie globalnej”¹⁸. Tej ostatniej nie należy jednak mylić ze sztuką globalną. Perspektywa globalna stwarza idealne warunki do wykonywania radykalnych, horyzontalnych cięć, które stopniowo obejmować miałyby kolejne peryferia. Dzięki temu pomiędzy nimi zarysuje się gęsta sieć powiązań, co w konsekwencji doprowadzi do globalnego sprzeciwu wobec globalnej hegemonii dyskursu Zachodu. Ten krytyczny ruch Piotrowski określił jako alterglobalizm, „czyli opór wobec globalizacji rozumianej w kategoriach ekonomicznych i politycznych, a także artystycznych, czy szerzej – kulturowych. Jego źródło tkwi w antyglobalizmie, czyli w sprzeciwie wobec globalnej eksploatacji pracowników przez wielkie korporacje”¹⁹.

Na tym etapie głosy Piotrowskiego i Szczerskiego współbrzmiały. Dzieje się tak jednak wyłącznie dlatego, że w swojej analizie sztuki z wybranego czasu i regionu Szczerski zdecydował się na zastosowanie właśnie horyzontalnego cięcia w perspektywie transnarodowej. Nie wspominał wprawdzie

¹⁴ Zob. przypis 2. Wpływ myśli Piotra Piotrowskiego jest dziś wyraźnie widoczny w publikacjach jego byłych uczniów i uczennic: Jakuba Dąbrowskiego, Agaty Jakubowskiej, Izabeli Kowalczyk, Pawła Leszkowicza i Magdaleny Radomskiej.

¹⁵ Piotr PIOTROWSKI, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989* (Poznań: Rebis, 2005).

¹⁶ PIOTROWSKI, *Globalne ujęcie*.

¹⁷ Badacz, powołując się na interesujące ustalenia Parthy Mittera, omówił sytuację, w jakiej znajdował się kolonizowany przez „Imperium” artysta: „Importując moder-

nizm, wschodni artysta popadał w pułapkę między dokładną imitacją i nieudolnym naśladownictwem. W pierwszym wypadku oskarżany był on przez kolonizatora o «malpowanie», w drugim o brak postępu w nauce”. Ta myśl może być pomocna w analizie wielu zjawisk powstałych w Europie Środkowo-Wschodniej. Zob. PIOTROWSKI, *Globalne ujęcie*, s. 34. Zob. też: Partha MITTER, „Intervention. Decentring Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery”, *The Art Bulletin* 15, nr 4 (2008), s. 543-544.

¹⁸ PIOTROWSKI, *Globalne ujęcie*, s. 42.

¹⁹ *Ibid.*, s. 44.

o alterglobalizmie, choć zdaje się, że i z tą myślą zgodziłby się w pewnym istotnym jej wymiarze – w dążeniu do ochrony peryferii i ich sztuki przed eksploatacją przez „Imperium”. Piotrowski w obszarze alterglobalistycznych praktyk artystycznych skłonny był jednak umiejscawiać wszelkie działania twórców na rzecz demokracji rozumianej jako prawo do wolności w każdym tego słowa znaczeniu, by tak rzec, wolności radykalnej. Inspiracją dla niego była koncepcja *radical democracy* filozofów Chantal Mouffe i Ernesta Laclau²⁰, wedle których nie ma powszechnego, wspólnego, publicznego dobra, na bazie którego można budować idealne społeczeństwo. Demokracja radykalna jest przeciwieństwem demokracji autorytarnej, w której władza, posługując się koncepcją powszechnego dobra, nie uwzględnia postulatów dysydentów²¹. Jak pisał Piotrowski, „Chodzi o to, aby to, co ukryte (konflikty) i w istocie rzeczy wypychane z przestrzeni publicznej (głos dysydentów), zostało ujawnione i respektowane przez mechanizm agory. Fundamentem takiego modelu musi być poszanowanie wolności i prawo każdego do swobody wypowiedzi [i działania – MM], jednakże nie w imię – powtórzmy – rzekomo wspólnego dobra, ale ekspresji własnych przekonań, mimo, albo właśnie wręcz dlatego, że są one sprzeczne z opinią ogółu. [...] Demokracja musi akceptować błędność, w przeciwnym wypadku przestaje być demokracją”²². Dodatkowo Piotrowski podchodził sceptycznie do kwestii sprawczości partykularnych rządów i instytucji na polu gospodarczym i ekonomicznym²³. Jak wyznał, „lokalne struktury polityczne nie są w stanie chronić obywateli przed wykorzystaniem przez globalne korporacje”²⁴.

Szczerski ujawnia diametralnie odmienny sposób myślenia. Uznaje mianowicie, że ochrona interesów obywateli jest wtórna wobec ochrony interesów narodu, jaki współtworzą. Piotrowskiemu zarzuca natomiast zniekształcenie obrazu najnowszej sztuki Europy Środkowo-Wschodniej podług

wyznawanej przez siebie teorii krytycznej²⁵. Zdaniem Szczerskiego poznański badacz promował jedynie tę sztukę, w której odnajdował treści społeczno-polityczne i przede wszystkim emancypacyjne. Obserwacja ta jest o tyle słuszna, że Piotrowskiego w istocie interesowały głównie relacje sztuki z różnymi formami sprawowania władzy i ideologicznego nacisku. Jak sam wyznał: „Mnie bliska jest definicja humanistyki jako części debaty publicznej, co więcej – strategii oporu wobec władzy i opresji, po stronie emancypacji i wyzwolenia”²⁶. Ostatecznym celem i spełnieniem tej strategii miało być właśnie radykalne wyzwolenie, a więc takie, które realizuje się nie tylko w makro-, lecz również mikroskali.

Kierowany tą ideą Piotrowski aprobeował działania, które nie tylko sprzeciwiały się hegemonii centrum, ale także piętnowały brak akceptacji wobec dzieł domagających się obyczajowych zmian²⁷. W odniesieniu do sztuki czasu transformacji zabiegał zaś o dowartościowanie takich prac, których celem była przemiana mentalności postkomunistycznych społeczeństw. Nie chodziło tylko o postawy narzucone przez sowieckiego kolonizatora, lecz także o marginalizację kultury zanurzonej w rodzimej tradycji. Po transformacji odzyskaliśmy wolność i wedle sugestii Piotrowskiego należało pójść dalej, czyli pozbyć się szacunku do wartości wyniesionych z przeszłości. Do odrzucenia ich miało dojść przy czynnym udziale twórców współczesnych. Nawet jeśli przy pomocy tych wartości pokonano totalitaryzm, Piotrowski je negował, bo wiązały się one z konserwatywnym światopoglądem. Poznański badacz uważał, że w wielu krajach, które na przełomie lat 80. i 90. odzyskały wolność, bardzo szybko doszło do kryzysu demokracji i przekształcenia jej w demokrację autorytarną. W Polsce miało się to, jego zdaniem, wiązać ze zbyt silnym wpływem osób utożsamiających się z Kościołem katolickim, którego wartości nie były do zaakceptowania przez pewne grupy społeczne²⁸. Podążając tym tropem myślowym,

²⁰ Piotrowski o *radical democracy* pisał już wcześniej. Zob. Piotr PIOTROWSKI, *Agorafobia po komunizmie*, w: ID., *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji* (Kraków: Universitas, 2007), s. 229–230. Na temat koncepcji *radical democracy* zob. Ernesto LACLAU, Chantal MOUFFE, *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, tłum. Sławomir Królak (Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji, 2007).

²¹ LACLAU, MOUFFE, *Hegemonia i socjalistyczna strategia*.

²² PIOTROWSKI, *Agorafobia po komunizmie*, s. 229, 244.

²³ Więcej o koncepcji Chantal Mouffe i Ernesta Laclau zob. Urszula ZBRZEŃNIAK, „Demokracja radykalna”, *Filosophia* 35, nr 4 (2016), s. 61–70.

²⁴ Cyt. za: Agata JAKUBOWSKA, Magdalena RADOMSKA, „In-

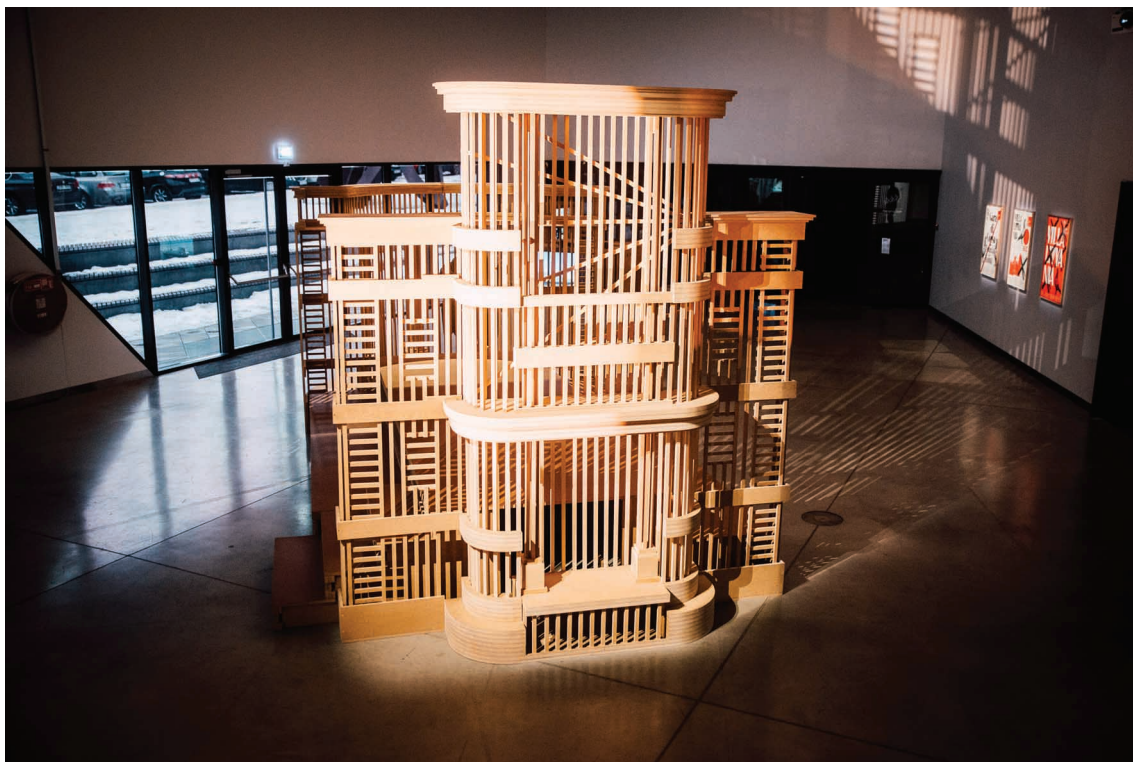
roduction”, w: *After Piotr Piotrowski. Art, democracy and friendship*, red. Agata JAKUBOWSKA, Magdalena RADOMSKA, tłum. Wojciech Szatkowski, Ewa Kanigowska-Gedroyć, Marcin Wawrzyńczak (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM), s. 14. Choć autorki wskazują, że przywołany cytat Piotrowskiego pochodzi ze strony 149 jego książki *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, nie odnajdziemy go we wskazanym miejscu.

²⁵ SZCZERSKI, *Transformacja*, s. 13.

²⁶ PIOTROWSKI, *Globalne ujęcie*, s. 45.

²⁷ PIOTROWSKI, *Agorafobia po komunizmie*, s. 229–230, 243–244.

²⁸ *Ibid.*, s. 227–244. JAKUBOWSKA, RADOMSKA, „Introduction”, s. 9.



3. *Nomeda i Gediminas Urbonas, Villa Lituania, 2007. Zdjęcie z wystawy w Mo muzejus w Wilnie w 2019 r. Dzięki uprzejmości Mo muzejus. Fot. Rytis Šeškaitis*

Piotrowski wielokrotnie kładł w swych publikacjach nacisk na omówienie artystycznego aktywizmu, sztuki optującej za radykalną, społeczno-polityczną zmianą, nowych form cenzury, nacjonalizmu i prób jego przewyciężenia, a także problemów imigrantów, grup etnicznych, środowisk feministycznych oraz mniejszości seksualnych.

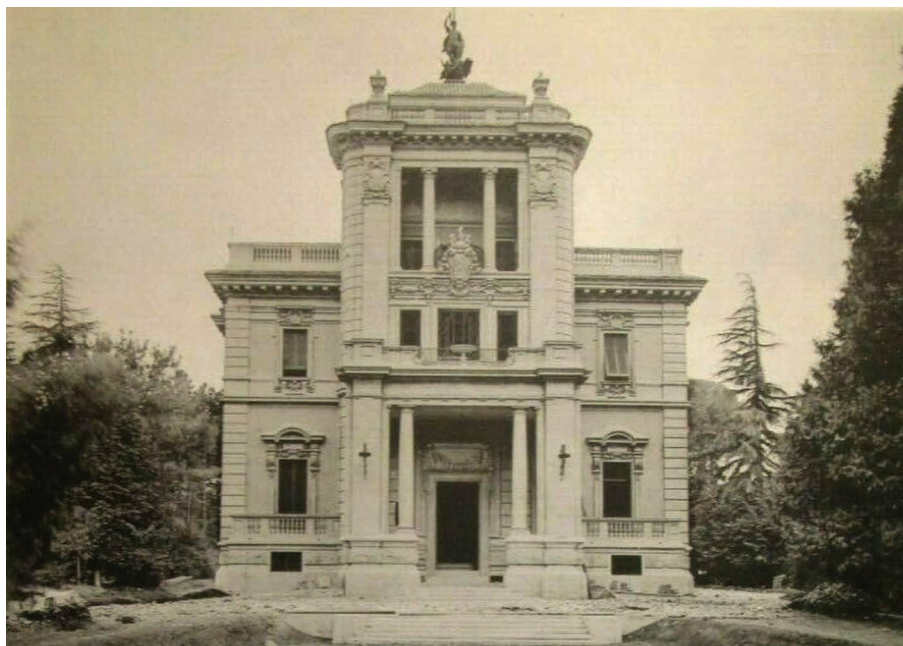
Zdaniem Szczerskiego przyjęty przez Piotrowskiego imperatyw był na tyle silny, że doprowadził do znaczeniowej redukcji przywoływanych prac, które nie zawsze były tworzone podług wyznawanej przez niego teorii krytycznej. Tę samą co Piotrowski optykę podjęły wielkie muzea oraz międzynarodowi kuratorzy spektakularnych wystaw. Wyznawana przez kuratorów, krytyków i większość badaczy wiara w polityczność sztuki była jednak swoiście pojmowana, gdyż zakładała promocję wyłącznie haseł artystycznej lewicy oraz programów anarchistycznych²⁹. Doprowadziło to do paradoksalnej sytuacji: w dyskursie wystawienniczym, naukowym i krytycznym po 1989 r. niechętnie podejmowano debatę prawdziwie pluralistyczną, a więc otwartą także na wartości tradycyjne, które *de facto* były

przez artystów poruszane. Szczerski zasugerował ponadto, że wielu artystów w czasach postkomunistycznych w pewnym stopniu sprzeniewierzyło się obywatelskim, demokratycznym i narodowościowym ideałom wyznawanym w momencie politycznego przesilenia. Od lat 90. wielu twórców z byłego bloku wschodniego uległo, zdaniem Szczerskiego, globalistycznym trendom postulującym obyczajową rewolucję. Uprawiana przez nich sztuka krytyczna i partycypacyjna okazała się aktywnością komercyjną, poddaną dealersko-galeryjnym wymogom. Te ostatnie zaś dalekie są od demokratycznych zasad. Zatem, jak podkreślił Szczerski, sztuka ta nie była i nie jest wiarygodna, bo stanowi część systemu, który krytykuje³⁰. Jego zdaniem zdecydowana większość badaczy nie dostrzegła bądź nie chciała dostrzec, że lewicująca sztuka współczesna przyczynia się do zaostrzenia kapitalistycznych reguł w świecie sztuki, a tym samym do wzbogacenia jednych oraz wzbogacenia drugich. Temu stanowi rzeczy Szczerski się sprzeciwia, formułując we wstępie swojej książki następujący postulat: „należy zakwestionować przekonanie, że współczesna sztuka w Europie

²⁹ SZCZERSKI, *Transformacja*, s. 21. Za jeden z ostatnich przykładów może posłużyć wystawa *Nigdy więcej. Sztuka przeciw wojnie i faszyzmowi w XX i XXI w.* zorganizowana w 80. rocznicę wybuchy II wojny światowej, w Mu-

zeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Kuratorami ekspozycji byli: Sebastian Cichocki, Joanna Mytkowska, Łukasz Ronduda i Aleksandra Urbańska.

³⁰ SZCZERSKI, *Transformacja*, s. 58–59.



4. Pio i Marcello Piacentini, *Villa Lituania*,
pierwotnie określana jako *Villa Page*, Rzym, 1912.
Repr. wg Luigi-Federico Babini, *Ville di Roma: Facciate, particolari, piante*,
raccolte, Torino 1915, karton 28

Środkowo-Wschodniej powstaje w cieniu marksistowskiej utopii i jest spadkobiercą jej idealizmu, który próbuje ocalić, przeciwstawiając się urynkowaniu dzieła sztuki, a jednocześnie angażując się w procesy społecznej zmiany. Skala problemów jest zupełnie inna, a wielowątkowość i różnorodność powstających dziś prac oraz wystaw pozwala widzieć w nich refleksję przede wszystkim na tematy dotyczące tożsamości kulturowej regionu i jego miejsca we współczesnej Europie, o której przyszłości mieszkańcy Europy Środkowo-Wschodniej chcą współdecydować³¹.

Sztuka i naród

W książce Szczerskiego koncepcja sztuki współczesnej jest bardzo czytelna. Autor wyróżnia te dzieła, które stanowią interesującą interpretację narodowych toposów oraz te, które, niezależnie od *mainstreamu*, poruszają kwestie ważne – często kontrowersyjne dla partykularnych kultur, a jednak konieczne dla poczucia przynależności do danej grupy i nadania tej grupie podmiotowości³². Chodzi

tu nie tylko o szczerą wypowiedź kogoś, kto jest zainteresowany przeszłością i przyszłością regionu. W książce zasugerowano także coś więcej: rozwój współczesnej sztuki narodowej i jej pielęgnacja może przyczynić się do wykrystalizowania obywatelskich postaw w społeczeństwie, a nawet stabilnej sytuacji politycznej w Europie, gdzie każdy kraj i każdy obywatel będą równo traktowani. „Wolna republika równych obywateli – dowodzi Szczerski – musi być spajana wspólnymi ideałami, w tym kulturą narodową, a siła jej oddziaływania decyduje o trwałości narodu obywatelsko-republikańskiego, a więc takiego, który najlepiej odpowiada charakterowi Europy Środkowo-Wschodniej, zamieszkiwanej przez wiele grup etnicznych i wyznaniowych”³³. Warto podkreślić, że autor jednocześnie nie ogłasza supremacji pojęcia narodu nad innymi wartościami, gdyż, jak zaznacza, „Odkrywanie regionalnych tradycji może być także pretekstem do krytycznego spojrzenia na proces budowy państw narodowych”³⁴. Podsumowując, można zauważyć, że sztuka współczesna powinna zdaniem Szczerskiego podjąć dwa ruchy: szukać tematów istotnych dla danego

³¹ Ibid., s. 22.

³² Jedną z tych ważnych, choć kontrowersyjnych kwestii może być, jak napisał Szczerski, „wyraz apostazji, kiedy zrywa się z krajem dotąd uznawanym za własny, pozbywając się poczucia przynależności do rodzinnych stron, co było doświadczeniem wielu mieszkańców Bośni i Her-

cegowiny”. Wynikało to z pamięci o tragicznych wydarzeniach, jakie w opuszczonej ojczyźnie niedawno się rozegrały. SZCZERSKI, *Transformacja*, s. 174.

³³ Ibid., *Transformacja*, s. 175.

³⁴ Ibid., s. 172.



5. Markijan Macech, Oleh Macech, Andrij Meakowskij, Koncert dla Berkutu, Kijów, 7 grudnia 2013.
Dzięki uprzejmości artystów. Fot. Andrij Meakowskij

społeczeństwa, a więc takich, które sprzyjają obywatelskiej integracji, oraz tworzyć w obrębie tej samej grupy kryteria zróżnicowania kulturalnego, czerpiąc inspiracje z lokalnych tradycji.

Szczerski, w odróżnieniu od Piotrowskiego, daje do zrozumienia, że istnieje uniwersalne i ponadczasowe dobro, na fundamencie którego można budować idealne społeczeństwo. Piotrowski dowodził tymczasem, że „fikcją jest coś w rodzaju polskiej wspólnoty narodowej”³⁵, a obecność narodowych wątków w sztuce – o ile nie zostały poddawane dekonstrukcji bądź głębokiej krytyce – niesie z sobą niebezpieczeństwo nacjonalizmu. Ten ostatni zaś jest, jego zdaniem, głównym zagrożeniem dla *radical democracy* i wolności w mikro- i makroskali. Szczerski zapewne uznałby to za błędne pojmowanie wolności, za jej absolutyzację. Zarysowana dyskretnie w jego książce refleksja antropologiczna skłania bowiem do postrzegania człowieka jako istoty funkcjonującej i realizującej się w relacji do innych. Trudno się z tym nie zgodzić, gdyż jednostka w swej naturze jest istotą społeczną, przez co winna mieć na uwadze to, aby swą radykalną wolnością nie deprecjonować i nie

wykluczać innych. Za granicę wolności własnej należy bowiem uznać krzywdę drugiego człowieka.

Szczerski zaznacza, że zainteresowanie tematami czy wartościami narodowymi można zauważyć w polityce kulturalnej większości państw powstałych po rozpadzie bloku wschodniego. W ostatnich latach coraz wyraźniej opowiadają się one za koncepcją „Europy narodów”, która z jednej strony dowartościowuje europejską integrację, z drugiej zaś podkreśla potrzebę akcentowania narodowej odrębności. Obie wartości, jego zdaniem, w żadnym stopniu się nie wykluczają, a kraje regionu wyraźnie to zaznaczają, będąc jednocześnie jednymi z najbardziej konsekwentnych zwolenników pogłębiania europejskiego zjednoczenia. Autor słusznie przypomina, że postkomunistyczne społeczeństwa odwróciły się od totalitarnej przeszłości nie tylko w imię swobód obywatelskich, lecz również narodowej niepodległości. Stąd też, jego zdaniem, w najnowszej sztuce regionu odradzają się wątki i tradycje narodowe wiele czerpiące z lokalnej historii. Nie jest to podyktowane tendencjami nacjonalistycznymi, ani szowinizmem, jak błędnie uważają niektórzy badacze³⁶.

³⁵ PIOTROWSKI, *Agorafobia po komunizmie*, s. 243.

³⁶ Błędne utożsamianie zainteresowań wartościami i wątkami narodowymi z nacjonalizmem, szowinizmem czy nawet ksenofobią dokonał nie tylko Piotr Piotrowski, lecz

również m.in. recenzenci książki Szczerskiego: badaczka Magdalena Moskalewicz i krytyk Piotr Kosiewski. Zob. Magdalena MOSKALEWICZ, „Communism Never Happend? Transformations of Art. in East-Central Europe since

6. Litewski
odcinek
„Łańcucha
bałtyckiego”,
23 sierpnia 1989.
Fot. z archiwum
Marka
Maksymczaka



Wartości rodzimej kultury stanowią dla pewnych artystów bazę dla budowy podmiotowości regionu w europejskim i światowym kontekście. Przykładem tego mogą być projekty grupy Društvo za domače raziskave/ Domestic Research Society z Lublany, która, nie rezygnując z posługiwania się ironią i pastiszem, przygląda się tradycji oraz mechanizmom narodowej autokreacji Słoweńców. Ta autokreacja była potrzebna Słoweńcom między innymi po to, aby ich kraj, suwerenny od roku 1991, był odróżniany od innych. Wielu zachodnioeuropejskich i amerykańskich polityków niejednokrotnie myliło Słowenię ze Słowacją, a lublańskie i bratysławskie urzędy do dziś wymieniają się mailami zagranicznych turystów.

Jedną z najciekawszych omówionych przez Szczerskiego prac, poruszających narodowe tematy o współczesnej wymowie politycznej, wydaje się projekt litewskich artystów Nomedy i Gediminas Urbonasów *Villa Lituania* (il. 3). Zaprezentowano go na weneckim biennale w 2007 r. Tytuł pracy nawiązywał do nazwy wyjątkowo atrakcyjnej willi w centrum Rzymu, która przed wojną mieściła siedzibę ambasady Litwy (il. 4)³⁷. W 1940 r. nieruchomościę przejął ZSRR, a obecne władze w Moskwie nie zamierzają jej oddać. Litwa przez wiele lat uwa-

żała teren dawnej ambasady za ostatni okupowany fragment jej terytorium. „W ramach projektu – relacjonuje Szczerski – powstały dwa domki dla gołębi pocztowych o formach nawiązujących do architektury spornego budynku, jeden z nich miał się znaleźć na terenie weneckiego biennale, drugi w ogrodzie Villi Lituania. Kolejnym etapem było przewiezienie do Wenecji odpowiednio wytresowanych gołębi, które w trakcie trwania biennale miały przelecieć z Wenecji do Rzymu i zamieszkać w domku na terenie ambasady. Gest ten, odwołujący się do symboliki gołębia pokoju, planowano jako znak pojednania między dawnymi i współczesnymi właścicielami willi, wyrażając w ten sposób nadzieję na jej odzyskanie”³⁸. Moskwa nie zezwoliła jednak na budowę pawilonu na terenie ambasady. W Wenecji ostatecznie nie było więc gołębi, wyświetlono za to film dokumentujący niepomyślnie negocjacje ze stroną rosyjską. Kilka lat później, w 2013 r., spór między państwami zamknięto przy udziale rządu włoskiego, który zaoferował Litwinom inne miejsce na siedzibę placówki dyplomatycznej, jednak o dwanaście razy mniejszej kubaturze i nie tak atrakcyjne³⁹.

W tym samym roku na Ukrainie wybuchła „rewolucja godności”. Niewiele później, w pierwszych

1989”, *ARTMargins*, 11 V 2020, <https://artmargins.com/transformations-of-art-in-the-age-of-pis/>. Zob. też: Piotr KOSIEWSKI, „Andrzej Szczerski. Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku”, *Szum*, nr 25 (2019), s. 149.

³⁷ Villa Lituania wraz z ogrodem, pierwotnie znana jako Villa Maria Luisa lub Villa Page, powstała w 1912 r. przy via Nomentana 116 w Rzymie. Budynek i otoczenie zaprojektowali Pio i Marcello Piacentini. Zob. Tautvydas BAIARKEVIČIUS, „Heterotopija kaip ne vieta. Nomedos ir

Gedimino Urbonų «Villa Lituania» Mo muziejuje”, *artnews.lt*, 11 II 2019, <https://artnews.lt/heterotopija-kaip-ne-vieta-nomedos-ir-gedimino-urbonu-villa-lituania-mo-muziejuje-51313> [dostęp 13 X 2020].

³⁸ SZCZERSKI, *Transformacja*, s. 166.

³⁹ „«Case of historic justice»: Lithuanian president to open new embassy in Rome”, *The Baltic Times*, 27 III 2019, https://www.baltictimes.com/_case_of_historic_justice__lithuanian_president_to_open_new_embassy_in_rome/ [dostęp 30 IX 2020].

miesiącach 2014 r., Rosja przy zdystansowanej reakcji Zachodu zaanektowała Krym. Na kijowskim Majdanie zorganizowano wówczas wiele akcji artystycznych. Szczerski przywołał między innymi *Koncert dla Berkutu* Markijana i Ołeha Macechów oraz Andrija Meakowskijego (il. 5), *Barbakan Sztuki* Ołeksy Manna, Andrija Jermołenki, Iwana Semesiu-ka czy działania kolektywu Obywatelskiego Sektora Majdanu. Każda z tych akcji niosła istotne wsparcie demonstrującym i wzmacniała poczucie ich ukraińskiej tożsamości. Tworzona wówczas w Kijowie sztuka odwoływała się do tradycji ukraińskiej, XIX-wiecznych bohaterów narodowych oraz Kozaków. Zdaniem Szczerskiego to, co wydarzyło się na kijowskim Majdanie – gdzie sztuka współczesna współkierowała rozwojem wydarzeń i kształtowała obywatelskie postawy Ukraińców – jest dowodem jej wyjątkowości i mocy sprawczej. Dla tego zjawiska, jak wskazuje, trudno byłoby szukać analogii we współczesnej sztuce partycypacyjnej, tworzonej podług okcydentalnego paradygmatu uzależnionego w znacznym stopniu od wymagań rynku sztuki. Pierwowzorem sztuki z Majdanu mógłby być natomiast, według niego, „Łańcuch bałtycki” (il. 6), śpiewająca rewolucja oraz masowe zgromadzenia Polaków podczas pierwszej pielgrzymki Jana Pawła II do ojczyzny. Argumentami wspierającymi tę częściowo ryzykowną tezę miałyby być, zdaniem Szczerskiego, pokrewieństwo tamtych wydarzeń ze sztuką partycypacyjną, ich działania na rzecz realnej zmiany, zasięg obejmujący wiele grup społecznych oraz geneza odsyłająca poza instytucjonalny system. Ten trop myślowy wydaje się słuszny w odniesieniu do śpiewającej rewolucji, zainicjowanej i prowadzonej przez profesjonalnych artystów-muzyków. Co do reakcji Polaków na wizytę papieża w 1979 r., to podkreślić należy, że wyartykułowano ją w ramach prak-

tyki nie artystycznej, lecz przede wszystkim religijnej. Niemniej można się zgodzić, że towarzyszące papieskiej pielgrzymce scenografie liturgiczne stanowiły wyraźny bodziec estetyczny, mocno oddziałujący na obywatelskie postawy społeczeństwa⁴⁰. W przypadku „Łańcucha bałtyckiego” analogie te wydają się już jednak bardziej kontrowersyjne, gdyż była to spontaniczna akcja pozbawiona jakiegokolwiek wymiaru artystycznego, opraw plastycznych i szczególnego udziału twórców. Akcję zainicjowano i przeprowadzono przede wszystkim w ramach dyskursu politycznego i narodowo-wyzwoleńczego.

Szczerski nie dostrzegł, że w drugiej połowie XX w. w Europie zrealizowano bądź rozważano inne działania partycypacyjne, które z racji swej artystycznej natury znacznie bardziej korespondują z pozainstytucjonalnymi akcjami „rewolucji godności”. Egzemplifikacji w tym zakresie dostarcza sztuka drugiego obiegu z lat 80. w PRL z Pomarańczową Alternatywą na czele. Można również wskazać starsze przykłady, w tym także i te posiadające zakotwiczenie w lewicującym światopoglądzie, jak choćby *l'Atelier populaire* działające podczas paryskiego maja 1968 r., gdy przywoływano narodowe symbole – czapkę frygijską i postać Marianny⁴¹. Świadczenie tamtych rozruchów, w tym opuszczający zakłady pracy robotnicy, stali się nie tylko współtwórcami wydarzeń, demonstrującymi wraz z przedstawicielami inteligencji, lecz również współautorami dzieł plastycznych nieoficjalnie kolportowanych poza instytucjonalnym obiegiem⁴². W tym miejscu warto również przypomnieć projekt *NET/SIEĆ* Jarosława Kozłowskiego i Andrzeja Kostołowskiego z 1971 r., który w swej ostatniej książce omówił Piotrowski⁴³. W kontekście Majdanu na uwagę zasługują także teksty krytyka Andrzeja Oseki, który od 1969 r. rozwijał w Polsce koncepcję dzieła sztuki jako listu.

⁴⁰ Daniel PRZASTEK, Paweł MROWIŃSKI, „Scenografia liturgii. Kontekst społeczno-polityczny ołtarzy papieskich”, w: *Papieskie pielgrzymki w PRL*, red. Wojciech POLAK, Jakub KUFLA, Przemysław RUCHLEWSKI (Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2019), s. 393–418. Ten temat został również podjęty na wystawie *Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku*, kuratorowanej przez Roberta Rumasa, a zorganizowanej na przełomie 2019 i 2020 r. w warszawskiej Zachęcie. Zob. też: Paweł Marek MROWIŃSKI, Daniel PRZASTEK, „Scenografia liturgii. Estetyka pielgrzymek Jana Pawła II do Polski (1979–2002) i jej wymiar społeczno-polityczny”, w: *W labiryncie przestrzeni i obrazów*, red. Dorota BUCHWALD, Dariusz KOSIŃSKI (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020), s. 552–581 (Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku, 2).

⁴¹ Szczególnie chodzi mi tu o anonimowe prace: *Libérons*

l'O.R.T.F., plakat, sitodruk, 51,6×71,5 cm, 1968, zbiory Bibliothèque nationale de France, repr. w: *Images en lutte. La culture visuelle de l'extrême-gauche en France (1968–1974)*, Palais des Beaux-Arts, 21 II – 20 V 2018, red. Philippe ARTIÈRES, Éric DE CHASSEY (Paris: Palais des Beaux-Arts, 2018), nr kat. 1/297, s. 338; *Pas de rectangle blanc pour un peuple adulte: indépendance et autonomie de l'O.R.T.F.*, plakat, sitodruk, 59×80 cm, 1968, praca wystawiona na sprzedaż na portalu ebay.fr: <https://www.ebay.fr/itm/124326890533> [dostęp 12 I 2021].

⁴² Pascale LE THOREL, „L'Atelier Populaire à l'École des Beaux-Arts: mai et juin 1968”, w: *Images en lutte*, red. Philippe ARTIÈRES, Éric DE CHASSEY, s. 68–69; Liam CONSIDINE, „Screen Politics: Pop Art and the Atelier Populaire”, w: *Tate Papers*, nr 24 (2015), <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/screen-politics-pop-art-and-the-atelier-populaire>

⁴³ PIOTROWSKI, *Globalne ujęcie*, s. 121–155.



7. Nadia Bużan, fotografia z protestów w Mińsku, 2020. Dzięki uprzejmości Kordegardy, Galerii NCK i Biura Polskiego PE w Polsce

Myśl ta została pogłębiona po powstaniu KOR-u i jako ukształtowana teoria dała wyraz potrzebie podjęcia szeroko zakrojonej akcji partycypacyjnej⁴⁴. Jej założenia pobrzmiewały niejako w praktyce twórców *Poczty Majdanu*. Zbieżności te nie były oczywiście owocem świadomego czerpania Ukraińców z teorii polskiego krytyka, niemniej współdziałanie artystów Majdanu z odbiorcami ich dzieł, polegające na kolportowaniu prac w formie artystycznych druków, stanowiło swoistą realizację postulatów Oseki.

Stary Kontynent

Szczerski w swojej książce przywołał pojęcie Starego Kontynentu i w tym miejscu warto zaznaczyć, że uczynił to nieprzypadkowo. Można odnieść wrażenie, że chodziło mu o zwrócenie uwagi na po-

tencjał tego terminu, gdyż jego semantyka, odwołując się do sytuacji z epoki nowożytnej, wskazuje na silną pozycję Europy Środkowo-Wschodniej względem Zachodu. Uznał, że definicja Starego Kontynentu miałyby dzisiaj szansę artykułować jedność państw europejskich podmiotowo traktujących kraje naszego regionu – jedność, którą, jak Szczerski zdaje się sugerować, pojęcie Unii Europejskiej nie zawsze w obecnych czasach konotuje. Obawy Szczerskiego potwierdza nie tylko wspomniany stosunek Zachodu do wojny na Ukrainie, lecz również dalszy, aktualizujący jego uwagi rozwój sytuacji, w tym zdarzenia, które miały miejsce już po publikacji *Transformacji*. W czerwcu 2019 r. Zgromadzenie Parlamentarne Rady Europy nie uwzględniło protestów delegacji Polski, Gruzji, Słowacji, Litwy, Łotwy, Estonii oraz Ukrainy i przyjęło do swych szeregów Rosję⁴⁵. Z kolei w pierwszych tygodniach

⁴⁴ Andrzej OSEKA, „Za czym jestem?”, w: ID., *Poddanie Arsenahu. O plastyce polskiej 1955–1970* (Warszawa: Arkady, 1971), s. 333. Pierwotny artykuł został opublikowany jako felieton. Zob. Andrzej OSEKA, „Za czym jestem?”, *Kultura*, nr 7, 9, 11, 13 (1969); ID., „Szanse grafiki”, *Kultura*, nr 4 (1978), s. 16.

⁴⁵ 26 czerwca 2019 r., po pięcioletnim zawieszeniu, Rosja ponownie została przyjęta do Zgromadzenia Parlamentarnej Rady Europy. Tę decyzję przegłosowali przedstawi-

ciele Niemiec, Francji, Włoch i Austrii. Członkowie protestujących delegacji opuścili sesję Zgromadzenia i ogłosili swój sprzeciw w stosownym oświadczeniu. Rada Europy, powołana w 1949 r. w celu obrony i szerzenia praw człowieka, zasad demokracji parlamentarnej i rządów prawa, swoją decyzją odeszła od własnych rezolucji w sprawie m.in. działań Rosji w Abchazji, Czeczenii, Osetii i na Ukrainie. Posłowie solidaryzujących się z Ukrainą państw zaznaczyli, że Rada Europy odchodzi od statutowych celów



SYTUACJA SIĘ ZMIENIŁA. DZIŚ WSZYSCY ZNAJĄ NAZWISKA.
JEST MIĘDZYNARODOWY RYNEK. ARTYŚCI JEŹDŻĄ PO ŚWIECIE.
PIOTR UKLAŃSKI MIESZKA W NOWYM JORKU.

8. Marcin Maciejowski, *Sytuacja się zmieniła*, 2010, olej na płótnie, 200×140 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. MNK

protestów na Białorusi w sierpniu 2020 r. Zachód nie wykazywał zainteresowania zrywem Białorusinów w imię demokracji, wolności i europejskich wartości (il. 7⁴⁶). Jeszcze w tym samym miesiącu francuski komisarz UE do spraw przemysłu, Thierry Breton, powiedział: „Białoruś nie jest w Europie”, dając tym samym do zrozumienia, że jest ona w strefie wpływów Moskwy, a niesienie pomocy demonstrującym nie ma sensu⁴⁷. Te wydarzenia ciekawie wpisują się w perspektywę wykreśloną przez Szczerskiego, który, przywołując jedną z ukraińskich demonstracji, przypomniał także transparent z napisem „Jesteśmy Europą”. Trafnie dodał przy tym, że „odrodzenie Ukrainy jest częścią dokonującej się nad Dnieprem redefinicji Europy”⁴⁸. Dziś to zdanie można czytać także przez pryzmat kwestii związanych z Białorusią. Postulaty społeczeństw przeżywających kryzys oraz tych z regionu, które się z nimi solidaryzują, stanowią wyzwanie do Zachodu. Sztuka współczesna, zdaniem autora, może nie tylko te postulaty wzmocnić, ale przyczynić się do tego, że będą spełnione.

Brak konsekwencji

Choć w pierwszych częściach *Transformacji* przedstawiona została nowa optyka badań nad sztuką regionu po 1989 r., można odnieść wrażenie, że w rozwinięciu książki nie do końca nią się posłużono. Szczerski wykazał brak konsekwencji już w momencie prezentacji wspomnianych czterech perspektyw badawczych, bo przykłady ich zastosowania odniósł do sztuki z czasów komunistycznych, a nie z epoki transformacji. Jest to tym bardziej zaskakujące, że, jak sam zaznaczył, zależało mu na marginalizacji dziedzictwa komunizmu i tym samym rekonstrukcji

i traci wiarygodność. Więcej informacji na ten temat zob. <https://www.polskieradio24.pl/5/1223/Artykul/2331829,Rosja-ma-znow-pelne-prawa-w-Radzie-Europy-Wlodzimirz-Bernacki-to-droga-do-nowego-Monachium> [dostęp 24 IX 2020].

⁴⁶ Fotografia Nadii Bużan (ur. 1991), białoruskiej fotoreporterki, która pracuje dla jednej z najstarszych białoruskich gazet „Nasza Niwa”. Prace Bużan, wraz z realizacjami sześcioro innymi białoruskich fotoreporterów i fotoreporterów, zostały zaprezentowane na wystawie *BIAŁORUŚ: MARSZ WOLNOŚCI*, zorganizowanej w marcu 2021 r. w warszawskiej Kordegardzie. Galerii Narodowego Centrum Kultury z inicjatywy Biura Polskiego PE w Polsce. Wystawa miała uczcić przyznanie Nagrody im. Sacharowa demokratycznej opozycji na Białorusi za działania na rzecz praw człowieka. W związku z zaostreniem obustrzeń sanitarnych w czasie pandemii ekspozycję przedwcześnie zamknięto. Jednak w dniach 11 IV – 11 VI 2021 r. jest ona dostępna online na portalu Virturama.pl

artystycznych relacji sztuki najnowszej ze zjawiskami przedwojennymi. Konsekwencji zabrakło również w tych fragmentach, gdzie zostały omówione prace artystów-emigrantów, na przykład Słowenki Marjeticy Potrč i Albańczyka Drianta Zeneli⁴⁹. Oboje pracują na Zachodzie i z książki niczego nie dowiemy się o ich oddziaływaniu na środowiska artystyczne w Berlinie czy we Włoszech. Trudno więc zweryfikować ich skuteczność jako „białych dziur”. Jeśli nawet owa skuteczność byłaby potwierdzona, to warto zastanowić się, czy za każdym razem należy w tym widzieć podbój Zachodu przez artystę z prowincji? Czy zawsze równa się to hegemonii prowincjonalnego paradygmatu na scenie artystycznej centrum? W krytyce tej myśli z pomocą idzie Piotrowski. Poznański badacz, wspominając Brancușiego (Rumuna) i Picassa (Hiszpana), zasugerował, że obaj twórcy, podobnie zresztą jak i wielu innych artystów, nie czuli się w Paryżu wygnañcami. „Wręcz przeciwnie: czuli się częścią tej samej kultury, nowoczesności, niezależnie od tego, skąd przychodzili, czuli, że tworzą sztukę nowoczesną, niezależnie od kraju własnego pochodzenia, własnej lokalności. [...] ich tak zwane wygnanie nie było żadnym przymusem – było wolą bycia w centrum (czyli w Paryżu) i współtworzenia sztuki nowoczesnej”⁵⁰. Na takiej samej zasadzie można spojrzeć na pracującego w Nowym Jorku współczesnego artystę Piotra Ukleńskiego. Czy jego sukces w centrum zasada się wyłącznie na tym, że niektóre z jego prac poruszają polskie tematy? Na sztukę Ukleńskiego ma wpływ nie tylko jego pochodzenie, lecz również środowisko, w którym się obraca. Zatem mamy tu do czynienia ze sprzężeniem zwrotnym, gdzie oba elementy na siebie oddziałują. Dyskusyjna jest również zasadność przywołania prac węgierskich artystów

⁴⁷ Wypowiedź Thierry’ego Bretona pochodzi z 19 VIII 2020 r. i w pełnej formie brzmiała następująco: „Białoruś nie jest w Europie, jest na granicy pomiędzy Europą a Rosją, a jej sytuacja jest inna niż Ukrainy czy Gruzji. Białoruś jest bardzo mocno połączona z Rosją, a większość populacji opowiada się za bliskimi związkami z Rosją”, <https://polskieradio24.pl/5/1223/Artykul/2567857,Francuski-komisarz-Bialorus-nie-jest-w-Europie-To-wypowiedz-skandaliczna> [dostęp 24 IX 2020].

⁴⁸ SZCZERSKI, *Transformacja*, s. 56.

⁴⁹ Ibid., s. 124–129.

⁵⁰ PIOTROWSKI, *Globalne ujęcie*, s. 41. Badacz powołał się tutaj na ustalenia Rasheed Araeena. Zob. Rasheed ARAEEN, „A New Beginning. Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics”, w: *The 'Third Text' Reader on Art, Culture and Theory*, red. Rasheed ARAEEN, Sean CUBITT, Ziauddin SARDAR (London: Continuum, 2002), s. 340.

Attili Szűcsa i Istvána Csákányego, które idealnie wpisują się w globalny język sztuki, przez co nie komentują tego, co jest szczególnie charakterystyczne dla regionu.

Najbardziej znaczącym mankamentem książki jest jednak brak analizy działań instytucji artystycznych. Szczerski pominął milczeniem krytykę artystyczną oraz politykę kulturalną państw Europy Środkowo-Wschodniej po 1989 r. Każda z tych kwestii miała znaczny wpływ na rozwój sztuki w regionie, a nieuwzględnienie ich zubożyło *Transformację*, która miejscami przybrała formę wylizanej kuli, która miejscami przybrała formę wylizanej kuli dzieł wpisujących się w metodologiczne założenia autora. W ten sposób Szczerski osłabił swoją tezę, tym bardziej że wspomniana czwarta perspektywa badawcza zapowiadała analizę historii instytucji życia artystycznego regionu. Autor nie zauważył, że zarzucając Zachodowi artykulację dyskursu, który jedynie unifikuje kształt życia artystycznego na peryferiach, sam w pewnym stopniu ujednolicił obraz współczesnej sztuki Europy Środkowo-Wschodniej. Oczywiście zrobił to na zasadzie odwrotności od tego, co proponuje hegemoniczna polityka centrum. W jego optyce twórczość afirmująca kwestie narodowe niemalże w każdym z postkomunistycznych państw jawi się jako działanie na rzecz wzmocnienia tożsamości narodowej oraz podkreślenia odrębności od Rosji bądź Zachodu. Na podobnej zasadzie omówiono twórczość artystów, którzy komentowali architekturę komunalną z czasów komunizmu. Wbrew temu, co twierdzi Szczerski, „betonowe dziedzictwo” nie było bowiem od 1989 r. jednoznacznie negatywnie odbierane przez twórców Europy Środkowo-Wschodniej, czego dowodem mogą być chociażby prace Grzegorza Kowalskiego, Artura Żmijewskiego, Pawła Althamera i Pawła Kwieka. Każdy z nich potrafił dostrzec wyjątkowość projektów osiedli mieszkaniowych Oskara i Zofii Hansenów⁵¹. Wielu twórców ma też świadomość, że plan niejednego komunistycznego blokowiska został zaprojektowany znacznie lepiej niż układ współczesnych osiedli oferowanych przez deweloperów. W książce zacierają się zatem polifoniczny charakter sztuki regionu, który skądinąd udało się niejednokrotnie, w ramach horyzontalnych cięć uchwycić Piotrowskiemu, nawet

jeśli uznamy, że absolutyzował on wolność, a pośród dzieł, jakie promował, można znaleźć takie, które pozbawione są wiarygodności.

Choć metodologie Szczerskiego i Piotrowskiego wyrastają z tego samego założenia, krytycznego wobec dotychczas obowiązujących relacji centrum – peryferia, obaj badacze zbudowali całkowicie odmienny obraz najnowszej sztuki Europy Środkowo-Wschodniej. Jak wspomniano, wynika to z różnic światopoglądowych, które mają odbicie w głębokiej antynomii metodologicznych propozycji oraz ich odbioru. Ta Szczerskiego współbrzmi z ideologią prawicy, Piotrowskiego zaś z ideologią lewicy. Nie sposób nie dostrzec w tym zagrożenia płynącego z uproszczenia komentowanych zjawisk wyłącznie do dwóch wymiarów. W taki sposób nie powstanie pełny obraz sztuki naszego regionu i nie rozwinie się owocna dyskusja na jej temat, lecz pogłębi się sztuczna i niepotrzebna polaryzacja.

Mimo powyższych zastrzeżeń książka Szczerskiego jest ważną pozycją. Stawia odważne, a momentami także kontrowersyjne tezy. Przede wszystkim naświetla to, co było dotychczas pomijane. To, co znane, może natomiast po jej przeczytaniu okazać się artystycznym wyrazem zachodniej autokolonizacji regionu. W polskiej sztuce współczesnej nadal dominuje fascynacja centrum – powstającymi tam pracami, jak i samą możliwością tworzenia w jego obrębie. Dobrowolnie stosowany paradygmat pogoni-ucieczki można zatem widzieć jako objaw postsowieckiego syndromu, utrudniającego nam samodzielne tworzenie sztuki oraz kategorii niezbędnych do jej oceny (il. 8)⁵². Wielu poważnych badaczy i kuratorów tej kwestii nie widzi. Idealnie obrazuje to wypowiedź Andy Rottenberg, która, odpowiadając w 2008 roku na pytanie o kondycję polskiej sztuki po 1989 roku, zaznaczyła z satysfakcją: „Sytuacja bardzo się zmieniła. [...] Piotr Uklański mieszka w Nowym Jorku, Goshka Macuga w Londynie, Paulina Ołowska i Cezary Bodzianowski studiowali w Amsterdamie. Adam Szymczyk dyktuje Kunsthalle w Bazylei, a Joanna Mytkowska pracowała w Pompidou”⁵³. Prawdziwa sztuka polska powstaje z dala od kraju, a polscy artyści wreszcie wpisali się w globalny *art world*.

⁵¹ Prace wymienionych artystów, pozytywnie odnoszące się do projektów Hansenów, zostały wystawione na ekspozycji *Oskar Hansen. Forma otwarta* w Yale School of Architecture w New Haven w 2016 r.

⁵² Praca Marcina Maciejewskiego ujawnia krytyczny stosunek do przytoczonej wypowiedzi Andy Rottenberg. Zob. SZCZERSKI, *Transformacja*, s. 100. Marcin Maciejew-

ski, *Sytuacja się zmieniła*, 2010, technika olejna, 200×140 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-b-3843.

⁵³ „Pisanie równoległe. Z Andą Rottenberg rozmawiają Kasia Redzisz i Karol Sienkiewicz”, w: ANDA ROTTENBERG, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.* (Warszawa: Open Art Projects, 2009), s. 392.

Bibliografia:

After Piotr Piotrowski. *Art, democracy and friendship*, redakcja Agata Jakubowska, Magdalena Radomska, tłumaczenie Wojciech Szatkowski, Ewa Kanigowska-Gedroyć, Marcin Wawrzyńczak. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2020.

Considine, Liam. "Screen Politics: Pop Art and the Atelier Populaire." *Tate Papers*, nr 24 (2015), <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/screen-politics-pop-art-and-the-atelier-populaire>

Images en lutte. La culture visuelle de l'extrême-gauche en France (1968–1974), Palais des Beaux-Arts, 21 II – 20 V 2018, redakcja Philippe Artières, Éric de Chassey. Paris: Palais des Beaux-Arts, 2018.

Laclau, Ernesto, i Chantal Mouffe. *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, tłumaczenie Sławomir Królak. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji, 2007.

Markowska, Anna. *Dwa przełomy. Sztuka po 1955 i 1989 roku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012.

Mitter, Partha, "Intervention. Decentring Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery." *The Art Bulletin* 15, nr 4 (2008): 531–548.

Mrowiński, Paweł Marek, i Daniel Przastek. "Scenografia liturgii. Estetyka pielgrzymek Jana Pawła II do Polski (1979–2002) i jej wymiar społeczno-polityczny." W *W labiryncie przestrzeni i obrazów*, redakcja Dorota Buchwald, Dariusz Kosiński, 552–581. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020.

Oseka, Andrzej. "Za czym jestem?" W *Poddanie Arsenalu. O plastyce polskiej 1955–1970*, 326–334. Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 1971.

"Pisanie równoległe. Z Andą Rottenberg rozmawiają Kasia Redzisz i Karol Sienkiewicz." W *Anda Rottenberg, Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, 366–392. Warszawa: Open Art Projects, 2009.

Piotrowski, Piotr. *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*. Poznań: Rebis, 2010.

Piotrowski, Piotr. *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*. Poznań: Rebis, 2005.

Piotrowski, Piotr. *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*. Poznań: Rebis, 2018.

Piotrowski, Piotr. "O horyzontalnej historii sztuki." *Artium Quaestiones* 20 (2009): 59–73.

Piotrowski, Piotr. *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*. Kraków: Universitas, 2007.

Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Rebis, 1999.

Przastek, Daniel, i Paweł Mrowiński. "Scenografia liturgii. Kontekst społeczno-polityczny ołtarzy papieskich." W *Papieskie pielgrzymki w PRL*, redakcja Wojciech Polak, Jakub Kufla, Przemysław Ruchlewski, 393–418. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 2019.

Szczerski, Andrzej. *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*. Kraków: DodoEditor, 2015.

Szczerski, Andrzej. *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2018.

The 'Third Text' Reader on Art, Culture and Theory, redakcja Rasheed Araeen, Sean Cubitt, Ziauddin Sardar. London: Continuum, 2002.

Włodarczyk, Wojciech. "Kiedy zaczęło się «dzisiaj»? O źródłach sztuki polskiej lat dziewięćdziesiątych." *W Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków sztuki, Warszawa, listopad 2001*, redakcja Maria Poprzęcka, 27–39. Warszawa: SHS, 2002.

Zbrzeźniak, Urszula. "Demokracja radykalna." *Filo-Sofija* 35, nr 4 (2016): 61–70.