**ALDONA TOŁYSZ***
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu (Polska)

# Modernizacja sztuki? Przyczyny trwałości dyskursu kolonialnego w postawach awangardowych krajów Europy Środkowo-Wschodniej doby komunizmu

**Modernization of art? Reasons for the persistence of colonial discourse in the avant-garde attitudes of Central and Eastern European countries under communist rule.** For many years, the West had served as a point of reference for the artistic creation of the countries of Central and Eastern Europe. Although the arrival of the avant-garde brought the hope for overcoming the long-time cultural "colonization" of the region, the post-war totalitarianism impeded the process. Following European artistic achievements was an indication of its belonging to Europe in the field of arts. The manifesto of the Hungarian European School or the activity of Czech art historian, Vincenc Kramář may serve as an example of this post-colonial discourse. The analysis of the activity of Warsaw Foksal Gallery and Yugoslav artistic milieu proves that the change in this relation required and still requires a re-evaluation of a well-established, modernist way of thinking and perception of reality inside and outside Central and Eastern Europe.

**Keywords:** art, modernism, communism, colonization, Central and Eastern Europe

**Modernizace umění? Příčiny trvání koloniálního proudu v avantgardních postojích zemí střední a východní Evropy doby komunismu.** Západ představoval mnoho let referenční bod pro uměleckou tvorbu zemí střední a východní Evropy. Spolu s avantgardou se objevila naděje na prolomení mnohaleté kulturní „kolonizace" regionu,

* **Adres do korespondencji:** Zakład Muzealnictwa, Wydział Sztuk Pięknych, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, ul. Sienkiewicza 30/32, p. 314, 87-100 Toruń. **E-mail:** atolysz@doktorant.umk.pl, aldona.tolysz@gmail.com.


© for this edition by CNS

avšak poválečný totalitarismus tento proces zastavil. V oblasti umění začalo o příslušnosti k Evropě opětovně svědčit inspirování se jeho uměleckými úspěchy. Jako příklad trvalosti tohoto postkoloniálního proudu je nutné uvést manifest maďarské Evropské školy nebo činnost českého historika umění Vincence Kramáře. Na základě analýzy činnosti varšavské galerie Foksal a jugoslávského uměleckého prostředí lze konstatovat, že překonání uváděného nazírání vyžadovalo a dále vyžaduje přehodnocení zažitých modernistických kategorií myšlení a vnímání reality ve střední a východní Evropě i mimo ní.

**Klíčová slova:** umění, modernismus, komunismus, kolonialismus, střední a východní Evropa

Analizując relacje między sztuką a polityką, francuski filozof Jacques Rancière stwierdził, że „modernizm i postmodernizm przyjmują te same formy definiujące artystyczną nowoczesność", zakładając, że oznacza ona autonomię sztuki[1]. Precyzując, autor wskazuje na podobieństwa dyskursów modernizmu, podkreślającego separację strefy artystycznej od codzienności, oraz postmodernizmu, dążącego do rozmycia wytyczonych sztuce granic. W każdym przypadku perspektywa badawcza odnosi się do paradygmatu „historyczności" i (upadku) „nowoczesności", co, jak konkluduje przewrotnie filozof, skrywa w sobie „sprzeczną naturę estetycznego reżimu sztuki"[2]. Oznacza to, że albo Rancière, albo sztuka, mimo zachodzących zmian i przełomów, cały czas posługuje się jednakowym punktem odniesienia. W niniejszym tekście, na kilku wybranych przykładach, spróbuję przeanalizować trwałość modernistycznej, „kolonialnej wizji" twórczości artystycznej w sztuce komunistycznej i postkomunistycznej Europy oraz rolę elit w jej utrzymaniu i powolnym rozpadzie.

Niniejsza praca będzie skupiała się na twórczości nowoczesnej, progresywnej względem obowiązującego smaku artystycznego, co podkreślić ma tytułowa „modernizacja". Rozumieć ją należy z jednej strony jako słownikowe „unowocześnienie", a z drugiej, idąc za przykładem Rancière'a, jako dominację kategorii modernistycznych, które wraz z postmodernizmem stają się regresywne, czy, idąc jeszcze dalej, jako proces, któremu podlega sztuka w danym czasie i przestrzeni. Na wstępie warto zaznaczyć, że dyskurs kolonialny w tradycji artystycznej Europy Środkowo-Wschodniej ma swoje głębokie, historyczne uzasadnienie. Rzymski podbój Europy, średniowieczny uniwersalizm, antropocentryzm i artystyczna różnorodność renesansu, kontrreformacji, a w końcu oświeceniowej wizji świata, to świadectwo wspólnego dziedzictwa europejskiego, które jest kluczem do zrozumienia, dlaczego enigmatyczne pojęcie „Europa" stało się tak istotne dla krajów Europy Środkowo-Wschodniej, szczególnie w okresie komunistycznej „kolonizacji". Stopniowy podbój narodów i grup etnicznych zamieszkujących ten obszar Europy przez Habsburgów, imperium otomańskie, Królestwo Prus i Carską Rosję stymulował troskę o pod-

[1] J. Rancière, *Od polityki do estetyki? (From Politics to Aesthetics?*, 2005*)*, tłum. M. Kropiwnicki, [w:] *idem*, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, wstęp M. Pustoła, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007, s. 48.

[2] *Ibidem*, s. 51.


© for this edition by CNS

kreślenie tożsamości narodowej i odrębności od hegemona. Wraz z odzyskaniem niepodległości ich istnienie legitymizowała jednak kulturowa przynależność do „Europy", stąd każde młode państwo zakładało swoją szkołę czy akademię kształcącą artystów w nurcie akademickim, który potwierdzać miał historię swego kraju[3]. Powodzenie modelu europejskiego wytworzyło napięcie między „prawdziwą" sztuką a dotychczasową tradycją artystyczną. Wydaje się, że to jedna z przyczyn rozbicia sztuki na wysoką (uniwersalną, europejską) i narodową (etnograficzną), która leży u podstaw mentalnego przywiązania do kolonialnego dyskursu[4]. W tym kontekście zasadne jest podkreślenie odrębności awangardy od XIX-wiecznego akademizmu, która zakwestionowała wypracowane *status quo* sztuki i tożsamości, widząc w negacji szansę na odkrycie nowych wartości artystycznych i społecznych.

Praktykowane od początku XX wieku narracje: tradycyjna (oparta na klasycznym kanonie), awangardowa („międzynarodowo-paryska") i neoawangardowa (anarchistyczna i ikonoklastyczna), obecnie zawężone zostały do opozycji między modernizmem a postmodernizmem[5]. Co znamienne, po rewizji uwzględniającej praktykę artystyczną Stanów Zjednoczonych, świat sztuki nowoczesnej i współczesnej obejmował tylko fragment Europy i Ameryki, które stały się punktem odniesienia wszelkich tendencji artystycznych, dążących do szeroko pojętej nowoczesności. Posiłkując się analizą Ewy Thomspon, można wnioskować, że sytuacja ta była konsekwencją braku ciągłości narracyjnej skolonizowanych krajów, ich podporządkowania, pasywności, a także peryferyzacji[6]. W tej perspektywie wydaje się oczywiste, że w przytoczonej powyżej narracji o sztuce zabrakło m.in. wyodrębnienia krajów Europy Środkowo-Wschodniej, którym właściwe miejsce przywrócić

[3] Dla przykładu Szkoła Sztuk Pięknych w Atenach 1837 r., Szkoła Sztuk Pięknych w Bukareszcie 1864 r., Królewska Szkoła Rysunku w Budapeszcie 1871 r., Akademia Sztuk Pięknych w Pradze (1799) 1896 r., Akademia Sztuk Pięknych w Sofii 1896 r., Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie (1816), 1904 r., w Krakowie (1818) 1873 r., Akademia Sztuk Pięknych w Zagrzebiu 1907 r., w Belgradzie (fakultet) 1937 r., w Lublanie 1945 r., Akademia Sztuki w Tiranie 1966 r.

[4] Zob. J. Clifford, *Władza i dialog w etnografii*, tłum. S. Sikora, [w:] *idem*, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka* (*The Predicament of Culture. Twentieh-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge 1996, tłum. E. Dżurak *et al.*), Warszawa 2000. Clifford opisuje przede wszystkim relacje między Europą Zachodnią a Afryką, jednak wydaje się, że schemat modelu kolonialnego i reakcji na niego „zeuropeizowanych" Afrykanów jest dosyć podobny do wzajemnych relacji w Europie. Na aspekt „samokolonizacji" i postkomunistycznej traumy kulturowej związanej z reakcją na kolonializm zwróciła natomiast uwagę Edit András. Zob. E. András, *Czynnik, który wciąż działa. Trauma przeszłości socrealistycznej w pamięci zbiorowej* (skrócona wersja art. *Nachwirkungen Das Trama der kollektiven Erinnerung an die sozialistische Vergegenheit,* 2008), tłum. K. Bojarska, „Tytuł roboczy: Archiwum" 2008, nr 1, s. 12–16. Stosowane do opisu sztuki modernistycznej zestawienie sztuki „wysokiej" i „niskiej", w moim przekonaniu, w kulturze postmodernistycznej nie sprawdza się już jako narzędzie poznawcze.

[5] Grzegorz Dziamski proponuje podział na narracje francusko-paryską, niemiecko-ekspresjonistyczną oraz międzynarodowo-awangardową. Por. G. Dziamski, *Spoglądając na sztukę minionego wieku*, „Estetyka i Krytyka" 2002, nr 2 (3).

[6] E. Thomson, *Historia Europy Środkowej jako narracja postkolonialna*, „Rzeczy Wspólne" 2012, nr 8 (2).


© for this edition by CNS

może postkolonialna perspektywa. Jeśli jednak przyjrzymy się temu problemowi wnikliwiej, okaże się, że narracje te dopuszczały odmienności narodowe, a w założeniu ponadnarodowa awangarda, przenosząc punkt ciężkości na proces i wkład w rozwój sztuki, równouprawniała artystów, bez względu na ich pochodzenie. Mając w pamięci progresywność awangardy, można zatem założyć, że faktyczny zwrot kolonialny w sztuce nowoczesnej przyszedł dopiero w efekcie ugruntowania się jej w latach trzydziestych XX wieku i pojawienia się elit, które powstały układ zaczęły sankcjonować[7].

Dwudziestowieczna i współczesna historia Europy Środkowo-Wschodniej[8] obfituje w przełomy, kryzysy społeczne i kulturowe: doświadczenia II wojny światowej, a szczególnie akcje wojsk niemieckich i radzieckich mające na celu eliminację inteligencji ze społeczeństwa podbijanych krajów, konieczność dostosowania się do powojennej, komunistycznej rzeczywistości, otwarcie Jugosławii na Zachód, rok 1956 na Węgrzech, lata „odwilży", „Praska Wiosna", fale strajków robotniczych i studenckich, „gulaszowy komunizm", „era Ceaușescu", Karta 77, Solidarność, Jesień Ludów, kapitalizm. Te przykłady można naturalnie mnożyć, jednak ważniejsza wydaje się wynikająca z nich relacja polityki i kultury oraz reakcja intelektualistów i elity artystycznej, szczególnie powiązanej z nurtem awangardy[9]. W okresie międzywojennym ożywienie środowisk artystycznych w Europie Środkowo-Wschodniej było zjawiskiem powszechnym. Wokół powstających najważniejszych ośrodków miejskich instytucji, galerii, kawiarni, grup twórczych czy czasopism łączących twórców różnych specjalności powstawała coraz bardziej licząca się elita intelektualna[10]. Przerwanie jej ciągłości historycznej przez wybuch II wojny światowej oraz narzucenie dyktatu artystycznego prowadziło z jednej strony do całkowitej dysfunkcyjności elit, m.in. w rządzonej przez Envera Hodżę Albanii czy podporządkowanej stalinowskim wytycznym Bułgarii, z drugiej zaś do poszukiwań miejsca w systemie lub poza nim.

Opracowana na podstawie sugestii Włodzimierza Lenina, Maksima Gorkiego i Andrieja Żdanowa doktryna artystyczna niosąca socjalistyczne treści, wprowadzona w latach trzydziestych XX wieku, miała być spójna ideologicznie z obowiązującą ideą walki klas oraz zrozumiała dla „ludu pracującego" dzięki swojej realistycznej formie. Odrzucono tym samym mariaż z rosyjską awangardą na rzecz sztuki przedstawiającej, realistycznej, redukując rolę artysty i jego twórczości do podporządkowanej, pozbawionej cech indywidualnych i pasywnej w wymiarze artystycznym. Punkt ciężkości został przeniesiony na tematykę prac, którą określić można

[7] G. Dziamski, *op. cit.*, s. 6.

[8] W ujęciu proponowanym przez Adama Kolę. Zob. A. Kola, *Europa w dyskursie polskim, czeskim i chorwackim. Refiguracje krytyczne*, Toruń 2011, s. 45–60.

[9] V. Pareto w swoich badaniach nad elitami posługiwał się dwiema interpretacjami: węższą — obejmującą elity władzy, oraz szerszą — odnoszącą się do wszystkich ludzi, którzy osiągają sukces w sferach społecznych, m.in. nauce i sztuce. Zob. J. Sztumski, *Elity ich miejsce i rola w społeczeństwie,* Katowice 2007.

[10] *!Avangarden! in mitteleuropa 1910–1930, transformation und austausch*, red. T.O. Berson, Leipzig 2002.


© for this edition by CNS

jako laudację na cześć Stalina, władz partii i obowiązującego ustroju[11]. Tymczasem w 1945 roku węgierscy krytycy sztuki, ogłaszając Manifest Szkoły Europejskiej, sprzeciwili się radzieckiej propozycji.

> Pod pojęciem „europejskiego ideału" do tej pory rozumieliśmy ideał zachodnioeuropejski. Teraz musimy myśleć o całej Europie. Nowa Europa może powstać z syntezy Wschodu i Zachodu. […] Musimy stworzyć żywą sztukę europejską, która sformułuje nowy stosunek do życia, człowieka i społeczeństwa[12].

Słowa te należy odczytywać nie tylko w kontekście nadchodzącej stalinizacji kultury, ale przede wszystkim jako poglądy, które wypływając z międzywojennej tradycji, towarzyszyły większości artystów Europy Środkowo-Wschodniej tego okresu. Jak zauważa Piotr Piotrowski, była to także reakcja na niewypowiedziane jeszcze zagrożenie wolności artystycznej[13]. Wraz z prowadzonymi w latach 1946–1948 dyskusjami o sztuce na łamach prasy codziennej, szczególnie w Polsce, na Węgrzech i w Czechosłowacji, stało się jasne, że nie tylko idea budowania wspólnej Europy, lecz także indywidualizm twórczy w nowym systemie nie mają racji bytu. Rozłam ten widoczny był też w środowisku intelektualistów, które opowiadało się za wolnością (utraconą) albo nowym (lepszym) porządkiem lub milczało, czekając na rozstrzygnięcie tego sporu. W kontekście takiej atmosfery politycznej nie powinno zatem dziwić, że w miejsce „sugerowanej" przez komunistów sztuki-wyrazicielki mas, elity artystyczne proponowały wynikającą z przedwojennych doświadczeń koncepcję paliatywności: „potrzebna jest sztuka dla mas i sztuka elitarna. [Sztuka elitarna] jest jego [społeczeństwa] szczytowym produktem, decydującym o jego wartości" — pisał Stefan Kisielewski[14]. W Polsce ostateczne zakończenie dyskusji przyniósł rok 1949, gdy potępiona została wszelka sztuka „formalistyczna", która „dąży do moralnego rozbrojenia współczesności […]" oraz tworzący ją artyści, „którzy uczynili ze swej pracy twórczej fabrykę jadów ideologicznych zatruwających sumienie ludzkie"[15].

Doktrynalność i deklarowane we wspomnianych dyskusjach ideologiczne zaangażowanie komunistów w tworzenie kultury dla mas w praktyce wyglądało jed-

[11] M.A. Asavei, *A Theoretical Excursus in the Concept of Political Art in Communism and its Aftermath*, „Studia Politica. Romanian Political Science Review" XI, 2011, nr 4, s. 649. Na marginesie należy zaznaczyć, że realizm socjalistyczny w warstwie formalnej znacząco różni się od realizmu XIX wieku, m.in. poprzez zastosowanie dużych plam barwnych, odrzucenie czystych kolorów podstawowych, spłycenie perspektywy, odrealnione układy kompozycji, patos i statyczność postaci.

[12] A. Horányi, *Taten und Einsätze: Der Modernismus der Európai Iskola*, [w:] *Die zweite Öffentlichkeit: Kunst in Ungarn im 20. Jahrhunderts*, red. H. Knoll, Dresden 1999, s. 113–114. Cyt. za: P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005, s. 38.

[13] *Ibidem*, s. 39.

[14] S. Kisielewski, *Sztuka dla mas?*, „Tygodnik Powszechny" 1, 1945, nr 20.

[15] I. Frid, *Formalizm jest wrogiem sztuki*, „Kuźnica" 4, 1948, nr 40. Cyt. za: B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988, s. 41. Analogiczna u swych podstaw polityka kulturalna Związku Radzieckiego i krajów satelickich pozwala przypuszczać, że podobne poglądy wyrażali bałkańscy krytycy reżimowi w stosunku do sztuki awangardowej tego regionu.


© for this edition by CNS

nak nieco inaczej. Najciekawszym przykładem jest chyba postać czeskiego historyka sztuki, wybitnego znawcy francuskiego kubizmu Vincenca Kramáře, który w latach 1919–1939 był dyrektorem praskiej Galerii Narodowej, współtworząc tym samym jedną z wybitniejszych w tej części Europy kolekcji francuskiej sztuki awangardowej[16]. Wstępując w 1945 roku do partii komunistycznej, Kramář, podobnie jak wielu innych czeskich i słowackich intelektualistów, miał nadzieję, że przyczyni się ona do budowy lepszej rzeczywistości. Przedstawiona przez rząd propozycja polityki kulturalnej była jednak sprzeczna z czeską tradycją artystyczną, która opierała się na bliskiej współpracy m.in. z Francją. Dostrzegając tę anachroniczność Vincenc Kramář zaproponował własną interpretację kulturalno-politycznego programu Komunistycznej Partii Czechosłowacji w dziedzinie sztuk pięknych, przekonując w niej, że punktem odniesienia dla rzeźby i malarstwa nadal powinna być kultura zachodnia[17]. Narastające ataki na sztukę inną niż socrealistyczna[18] spotykały się zawsze z reakcją broniącego, szczególnie kubizmu, Kramáře. Na uwagę zasługuje fakt, że mimo „wstecznego" upodobania w sztuce modernistycznej, której prywatną kolekcję udostępniał artystom i teoretykom, władze zaoferowały mu stanowisko dyrektora Galerii Narodowej (którego nie przyjął, 1945), a z okazji osiemdziesiątych urodzin odznaczyły go Orderem Pracy (1957). Ponadto, na przekór propagowanej przez siebie doktrynie, elita partii komunistycznej doceniała wartość zgromadzonej przez Kramáře kolekcji sztuki, dlatego na mocy zawartego porozumienia, po śmierci krytyka w 1960 roku, 13 spośród jego obrazów, w tym dzieła P. Picassa, G. Braque'a i A. Deraina, trafiło jako legat do praskiej Galerii Narodowej[19]. Vincenc Kramář, będąc obrońcą modernizmu, postacią znaną nie tylko w kręgach artystycznych, oczywiście nie jest typowym przedstawicielem elit. Praktykowana przez niego postawa akceptacji komunizmu i jednoczesna wierność swoim przekonaniom to nieczęsta dla tego okresu odpowiedzialność. Można jednak pokusić się o przeniesienie tego typu postaw na płaszczyznę relacji między sztuką a elitą władzy. Wiedza o przedwojennej tradycji artystycznej i świadomość jej roli społecznej prowadziła do stopniowej modernizacji proponowanej przez partię polityki kulturalnej. Współtworzący w latach pięćdziesiątych partię komunistyczną Zdeněk Mlynář zauważa, że już kilka lat przed 1968 rokiem dostrzec można było większą liberalność komunistów, którzy zajmowali się kulturą i publicystyką. W znacznym stopniu przyczyniła się do tego właśnie

[16] Por. N. Savický, *Francouzské moderní umění a česká politika v letech 1900–1939*, Praha 2011.

[17] „Jinak je tomu však v malírství a socharství. Pokud hledáme poucení u svetové pokrokové výtvarné tvorby, jsme odkázáni dosud na evropský západ, nepochybne hlavne proto, ponevadž Západ ve výtvarném umení dosud neztratil své vudcí postavení, ale snad i proto, ponevadž neznáme pokrokovou sovetskou tvorbu". V. Kramář, *Kulturně-politický program a výtvarné umění*, Praha1946, s. 35.

[18] W konsekwencji tych działań w 1956 r. rozwiązane zostało przedwojenne, awangardowe Stowarzyszenie Artystów „Mánes" (Spolek výtvarných umělců Mánes) — od nazwiska czeskiego malarza Josefa Mánesa.

[19] Vincenc Kramar Collection, oprac. R. Tibitanzlová, *VINCENC KRAMÁŘ (* 1877 – † 1960). Inventář osobního fondu*, Archiv Národní Galerii v Praze, Praha 2005, s. 1, http://www.jirisvestka.com/zz_test/page.php?id=1 [dostęp: 19.02.2015].


© for this edition by CNS

odpowiedzialność za wypowiadane słowa, będąca jednym z osiągnięć nadciągającej, krótkotrwałej „Wiosny"[20].

Próbę znalezienia własnego miejsca w komunistycznej rzeczywistości podjęła również założona w 1966 roku przez Ankę Ptaszkowską, Wiesława Borowskiego i Mariusza Tchorka warszawska Galeria Foksal. Wygłaszając program Galerii Foksal PSP, zatytułowany *Wprowadzenie do ogólnej teorii MIEJSCA*, krytycy stwierdzili, że jest ono, będąc tożsamym z galerią, „nagłą wyrwą w utylitarnym pojmowaniu świata"[21]. Ugruntowanie czołowej pozycji galerii w polskim (i nie tylko) środowisku artystycznym przyniosło weryfikację programu i odrzucenie nawyków zbliżających ją do struktury galerii „komercyjnej". Konieczne stało się także wypracowanie nowego programu, przenoszącego punkt ciężkości z miejsca organizacji wystaw na „punkt informacji", a od 1971 roku „miejsce archiwum dokumentacji"[22]. Pomimo tych zmian galeria korzystająca z oferowanych przez państwo przywilejów działała w obrębie narzuconych przez system granic sztuki: władza „epoki Gierka" tolerowała bowiem działania eksperymentalne, które miały charakter apolityczny, niezależnie od tego, jak zostałyby one nazwane[23]. Działając w przestrzeni tak określonej wolności, Galeria Foksal stała się przedmiotem krytyki młodej generacji artystów. W odpowiedzi na nią Wiesław Borowski napisał artykuł *Pseudoawangarda*, piętnujący ignorancję, snobizm, pospolitość krytykujących galerię twórców[24]. Rozłam pomiędzy awangardowymi założeniami miejsca a praktyką imitującą ówczesną kulturę polityczną obrazuje, jak łatwo było wpaść w gruntowany przez socjalizm asekuracyjny sposób myślenia. Ze wspomnianego tekstu jasno wynika, że w przekonaniu Borowskiego lepiej było trwać przy wypracowanej „wolności", niż budować przyszłość na nieprzewidywalnym i niebezpiecznym buncie. Dyskusja pomiędzy zwolennikami takiego sposobu myślenia a jej przeciwnikami, dotycząca ideowości sztuki, w równym stopniu dotyczyła kondycji i konformizmu elity artystycznej kraju. Anna Markowska scharakteryzowała ją jako „misjonarski elitaryzm zaprawiony patriarchizmem i protekcjonalizmem (paradoksalnie […] mającym swe korzenie w etycznym i heroicznym wzięciu odpowiedzialności)", który uniemożliwił dostrzeżenie w antagonizmie i krytyce rzeczywistości tendencji kluczowej dla rozwoju sztuki[25].

Niezależnie od oficjalnej polityki kulturalnej w krajach Europy Środkowo-Wschodniej, w świadomości elit modernizm postrzegany był jako dobry, moralny

[20] Z. Mlynář, *Mróz przychodzi ze Wschodu* (*Mráz přichází z Kremlu*, 1978), tłum. P. Heartman, Warszawa 1989, s. 40.

[21] A. Ptaszkowska, W. Borowski, M. Tchorek, *Wprowadzenie do ogólnej teorii MIEJSCA*, Puławy 1966, http://www.digitizing-ideas.hr/pl/wpis/20541/2 [dostęp: 20.02.2015]; W. Borowski, A. Turowski, *Dokumentacja*, Warszawa 1971, http://www.digitizing-ideas.hr/pl/wpis/21009 [dostęp: 20.02.2015].

[22] Galeria Foksal PSP, *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP?*, Warszawa 1969, http://www.digitizing-ideas.hr/pl/wpis/21008 [dostęp: 20.02.2015].

[23] A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012, s. 424–426; P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* [1999], Poznań 2011, s. 176.

[24] W. Borowski, *Pseudoawangarda*, „Kultura" 1975, nr 12.

[25] A. Markowska, *op. cit.*, s. 432.


© for this edition by CNS

i etyczny[26]. Należało zatem do niego dążyć, a wprowadziwszy, pielęgnować jako wyraz wolności, (kontrolowaną) wyrwę w systemie. Naturalna czy, jak powiedziałby Rancière, romantyczna dwubiegunowość sugeruje zatem, że postmodernizm doprowadził do ruiny misterną konstrukcję modernizmu. Przykładem tego procesu może być jugosłowiańska twórczość artystyczna lat osiemdziesiątych XX wieku. Kraj ten z pozycji „neutralnego", otwartego na dyskusję (Zachód) państwa komunistycznego, w konsekwencji ocieplenia stosunków dyplomatycznych Związku Radzieckiego z Zachodem, spadł do poziomu jednego z wielu państw komunistycznych (od których odciął się niejako w 1949 roku). Ta przymusowa „orientalizacja" Jugosławii, która po śmierci Tity zaczęła być targana konfliktami wewnętrznymi, przyczyniła się do marginalizacji kraju na arenie międzynarodowej[27]. Nie będąc 'już' częścią Zachodu, a nie czując się 'już' częścią Wschodu, artyści doświadczyli zupełnie nieoczekiwanie dla siebie izolacji w tzw. świecie sztuki, mimo praktykowania modernizmu[28]. Chorwacka grupa EXAT 51, propagująca wolność twórczą, swobodę eksperymentowania i syntezę sztuk, zagrzebska grupa Gorgona czy inspirująca się pop-artem słoweńska grupa OHO, założona w 1966 roku, wpisywały się w oficjalną politykę państwa, które w ten sposób udowadniało swój postępowy i liberalny charakter. O otwarciu Jugosławii w dziedzinie kultury świadczyła również współpraca międzynarodowa. W 1956 roku w Belgradzie, po raz pierwszy w tej części kontynentu, pokazana została amerykańska sztuka nowoczesna (*Modern art in the United States*)[29]. Przyjazd popieranej przez rząd amerykański sztuki z nurtu *color field painting* był zatem posunięciem politycznym, wpisującym się w „zimną wojnę" Stanów Zjednoczonych i Związku Radzieckiego w dziedzinie kultury. Nowoczesna sztuka jugosłowiańska stała się dla Tity elementem potwierdzającym „ludzką twarz" reżimu, pomimo iż dyktator nie pałał do tej formy działalności artystycznej przesadnym uwielbieniem[30]. Mając świadomość poczucia przynależności do Europy i świata sztuki w ogóle, trudno było powrócić do roli kraju skolonializowanego. Modernizm jako jedno z narzędzi systemu przestał pasować do zmieniającej się sytuacji państwa. Próbę odnalezienia własnej tożsamości podjęła słoweńska grupa Irwin oraz Neue Slovenische Kunst (NSK). Bazując na swoim „wschodnim" charakterze, w ironiczny sposób piętnowały one ist-

[26] Jak wskazuje J. Rancière, etyka jest normatywnym punktem widzenia, umożliwiającym osądzanie innych sfer, m.in. sztuki i polityki, J. Rancière, *op. cit.*, s. 53.

[27] Z „easternizacją" wiązały się klisze kulturowe: inności, archaiczności, irracjonalności, dzikości i zagrożenia dla (zachodniej) cywilizacji. Zob. A. Beinorius, *Orientalizm i dyskurs postkolonialny: kilka problemów metodologicznych*, „Porównania" 2013, nr 12, s. 11–23.

[28] I. Zabel, *Intimacy and Society: Postcommunist or Eastern Art?*(2004), [w:] *idem*, *Contemporary Art Theory*, oprac. I. Španjol, Zurich-Vienna-Ljubljana 2012, s. 88–89.

[29] Jej znaczenie było bardziej polityczne niż kulturowe, ponieważ w tamtym czasie artyści jugosłowiańscy nadal znajdowali się pod wpływem „kanonicznej" twórczości Europy Zachodniej, nie dostrzegając, że miejsce Paryża zaczął przejmować Nowy Jork.

[30] B. Dimitrijević, *„Iron Curtain Raiser" — An Exhibition of American Modern Art in Belgrade and its relations to „Socialist Modernism" and „Socialist Consumerism" in SFR Yugoslavia in the 1950*, [w:] *Different Modernisms, Different Avant-Gardes — Problems in Central and Eastern European Art after World War II*, Eesti Kunstimuseum, Tallinn 2009, s. 313–342.


© for this edition by CNS

niejącą opozycję między Wschodem i Zachodem. Jednym z projektów grupy Irwin było powołanie pozbawionego terytorium „Państwa w czasie NSK", z otwartą w 1992 roku w Moskwie „ambasadą", w której grupa wraz z moskiewskim środowiskiem artystycznym podkreśliła wagę wschodnioeuropejskiej tożsamości, identyfikacji i historii[31]. Odejście od czystej gatunkowo sztuki modernistycznej do wieloaspektowej twórczości postmodernistycznej uwidacznia się poprzez zaangażowanie w politykę i historię, skrócenie dystansu między artystą a odbiorcą, wyjście (naruszenie) przestrzeni publicznej, podjęcie tematu wykluczonych ze społeczeństwa lub grupy (Inny). Przykładem takich działań może być praca *Bosnian Girl* (2003) Šejli Kamerić odnosząca się do narodowych i płciowych stereotypów czy realizacje Milicy Tomić. Postmodernizm praktykowany przez współczesnych artystów Europy Środkowo-Wschodniej, przywracając sztuce stracone terytoria, zdaje się wymykać ustalonym normom, systemom i kategoriom, które stały się dziedzictwem teoretycznie autonomicznego modernizmu. Jacques Rancière, kwestionując paradygmat historyczny, zwrócił uwagę na fakt, że oba kierunki stanowią konsekwentną logikę realizowaną „podług prawa jej własnego medium"[32]. Trwałość kolonialnego dyskursu jest konsekwencją napięcia między sztuką i polityką tego czasu. Wykorzystanie zachodniego wzorca kulturowego było przejawem wolności w takim samym stopniu, jak późniejsza próba dekolonizacji i uświadomienie własnej odmienności.

Stopniowy upadek komunizmu zbiegł się z coraz częstszą negacją modernistycznego *status quo* oraz otwarciem na nowe perspektywy artystyczne. Zmiana ta przez długi czas nie miała jednak odzwierciedlenia w praktyce wystawienniczej. Ekspozycje: *Europa, Europa* (Bonn, 1995, kurator: Ryszard Stanisławski, Christoph Brockhaus), *After the Wall* (Sztokholm, 1999, kurator: Bojana Pejic, David Elliott), *Blood & Honney* (Wiedeń, 2003, kurator: Harald Szeemann) czy *In the Gorges of the Balkans: Europe's Art and Cultural Scene* (Kassel, 2003, kurator: René Block), pomimo pozornego przywracania do dyskursu historii sztuki dziedzictwa artystycznego tej części kontynentu, proponowały perspektywę kolonialną[33]. Zreformowany, rozwijający się według norm i zasad kraj czy region jest zdecydowanie bardziej wiarygodny niż krytyczny i płynny obraz rzeczywistości proponowany przez postmodernizm. W politycznym interesie, a taki często pojawia się przy okazji wystaw, leży podkreślenie zrównoważonego rozwoju — taka polityka kulturalna ma realne odniesienie do rzeczywistości gospodarczej, ekonomicznej i społecznej, co uzasadnia trudność w odrzuceniu tego typu narracji[34].

---

[31] P. Piotrowski, *op. cit.*, s. 472–477.

[32] J. Rancière, *op. cit.*, s. 48.

[33] P. Piotrowski, *op. cit.*, s. 20–25; S. Boynik, *Theories of Nationalism and Contemporary Art in Kosovo*, [w:] *Contemporary Art and Nationalism — Critical Reader*, red. M. Henriksson, S. Boynik, Pristina 2007.

[34] Zjawisko to wpisuje się w „modernitaryzm", definiowany przez J. Rancière'a jako „utożsamienie form reżimu estetycznego z formami realizacji zadania lub przeznaczenia przypisanego nowoczesności". J. Rancière, *op. cit.*, s. 88.


© for this edition by CNS

Czy rację miał zatem Rancière, stawiając znak równości między modernizmem a postmodernizmem? Jak próbowałam wykazać w niniejszym tekście, wyraźna opozycja między centrum i peryferiami utrzymująca, mimo nowych prądów w humanistyce, dominującą rolę Zachodu, wynikała nie tyle z braku ciągłej narracji, ile przede wszystkim z oddolnych inicjatyw artystycznych, upatrujących w tej relacji szansy na wyrwanie się ze strefy wpływów wschodniego hegemona. Proces oswajania się z „Innością" Europy Środkowo-Wschodniej, gdzie odmienność postrzegana będzie jako wartość pozytywna, to także próba odzyskania wolności. Wymaga ona nie tylko przewartościowania ugruntowanych modernistycznych kategorii myślenia i postrzegania rzeczywistości samych artystów czy teoretyków regionu, ale również specjalistów spoza Europy Środkowo-Wschodniej. Nie oznacza to jednak, że przeszłość należy całkowicie odrzucić lub bezkrytycznie zaakceptować — zrozumienie przyczyn i poszanowanie powstałego dziedzictwa jest częścią proponowanej przez postmodernizm zmiany.


© for this edition by CNS