Piotr Piotrowski

O „DWÓCH GŁOSACH HISTORII SZTUKI"*

Jeden z wiodących europejskich historyków sztuki, Hans Belting, w swojej książce *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren* (angielskie tłumaczenie: *Art History after Modernism*) pisze o „dwóch głosach historii sztuki", mianowicie zachodnio- i wschodnioeuropejskiej. Zadanie stojące przed historią sztuki, jakie widzi Belting, to „znalezienia sposobu, w jaki mogłyby harmonijnie współistnieć różne i czasem sprzeczne ze sobą narracje" historyczno-artystyczne[1]. Autor nie ma wątpliwości, że historia sztuki Europy Wschodniej, szczególnie po 1945 roku, różni się od tej na Zachodzie. To, co różnicuje oba doświadczenia artystyczne, to – zdaniem Beltinga – występujące na Wschodzie „przekonanie o sile sztuki, coś, co na Zachodzie dawno zanikło". Co więcej, dla wschodnioeuropejskich artystów sztuka w tym czasie wciąż była „życiową koniecznością, podczas gdy na Zachodzie stała się profesją"[2].

Hans Belting nie jest jedynym, który interesuje się wyżej wspomnianym problemem. Wspomnę tu jedynie bardzo znaczącą wypowiedź sformułowaną w miejscu i w momencie, gdzie runął mur berliński. Christoph Tannert, były krytyk sztuki NRD, obecnie dyrektor Kunstlerhaus Bethanien w Berlinie, pisał w 1991 roku:

> Po przemianach politycznych, jakie przyniosła „pieriestrojka" w Związku Radzieckim, na Zachodzie oczekiwano naporu ożywczych, egzotycznych sił ze Wschodu. „Kryzys znaczeń" na Zachodzie – rezultat jednocześnie niedoboru i nadwyżki wypowiedzi – ożywiał nadzieje na płynącą ze Wschodu odnowę[3].

Gdy zapytywał sam siebie, co w istocie rzeczy może ożywić nadzieję na odnowę kultury Zachodu, odpowiadał, że może to być wschodnioeuro-

---

* Tekst dedykowany Prof. Adamowi Labudzie i publikowany w: *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburstag*. herausgegeben von K. Bernhardt und P. Piotrowski, Berlin: Lukas Verlag 2006.

[1] H. Belting, *Art History after Modernism*, Chicago & London: Chicago University Press, 2003, s. 61.

[2] Belting, s. 58, 57.

[3] Ch. Tannert, *Reality in the Foreground*, (in:) Ch.M. Joachimides and N. Rosenthal (red.), *Metropolis. International Art Exhibition, Berlin 1991*, New York: Rizzoli, 1991, s. 32.

pejska sztuka dysydencka: zadanie, przed jakim staje współczesna kultura, według autora, to nie przetrwanie instytucji wschodnioeuropejskich, ale „ochrona i stabilizacja postaw moralnych", tzn. zachowanie wschodnioeuropejskiego nonkonformizmu[4]. Odpowiedź, zdaje się, przyszła jednak dość szybko, kiedy Europa Wschodnia, w szczególności Rosja, otworzyła swoje granice na zachodni kapitalizm, co oznacza również zachodni przemysł artystyczny. W tym kontekście Joseph Bakstein pisał:

> W ciągu kilku lat życie w Rosji zmieniło się tak bardzo, że znaleźliśmy się w całkowicie innym społeczeństwie, żyjąc zupełnie innym życiem. Dla artystów nonkonformistycznych pokolenia lat 1970-tych była to szczególna prawda: po okresie ponoszenia ryzyka działań, które stanowiły wyzwanie oficjalnej kultury radzieckiej, obecnie odnajdują oni siebie na pozycjach szczególnie docenianych przez zachodni świat sztuki. Może to dziwnie zabrzmi, ale z tym rodzajem sukcesu nonkonformiście szczególnie trudno sobie poradzić[5].



1. *Europa, Europa*, plakat wystawy w Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994 (kuratorzy: Ryszard Stanisławski i Christoph Brockhaus)

Zauważmy, że kiedy Belting domagał się „harmonijnego współistnienia dwóch głosów historii sztuki", inny historyk sztuki i kurator, mianowicie Ryszard Stanisławski, w swojej monumentalnej wystawie *Europa, Europa*, starał się mówić jednym głosem historii sztuki. Nie mam zamiaru przeprowadzać tu krytycznej analizy tej skądinąd niezwykle ważnej wystawy, która została pokazana w Bonn w 1994 roku. Zrobiłem to w innym miejscu[6]. Zauważę jedynie, że sposób myślenia Stanisławskiego, stawiającego sobie zadanie włączenia sztuki Wschodniej Europy w ramy sztuki uniwersalnej (a więc w istocie rzeczy zachodniej), jest bardzo typowym przykładem strategii wschodnioeuropejskich krytyków sztuki. W istocie

[4] Tannert, s. 34.

[5] J. Bakshtein, *Nonconformist Traditions and Contemporary Russian Art. A View from Moscow*, (in:) A. Rosenfeld and N.T. Dodge (red.), *Nonconformist Art. The Soviet Experience, 1956-1986*, Thames and Hudson in association with the Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers: The State University of New Jersey, 1995, s. 332.

[6] P. Piotrowski, *Central Europe in the Face of Unification*, (in:) M. Hlavajova and J. Winder (red.), *Who if not we should at least try to imagine the future of all this*, Amsterdam: Artimo, 2004, ss. 271-281.

rzeczy bowiem stanowi on przejaw kompensacji długiego okresu izolacji i zamkniętych lub – w najlepszym przypadku – lekko uchylonych granic. Naturalnie, stanowi to zrozumiałą reakcję na wskazane procesy historyczne. Nie pozwala jednak rozpoznać ani historycznej, tj. przed 1989 rokiem, ani współczesnej tożsamości kulturowej regionu. Ten rodzaj dyskursu pochodzi z kręgów krytyków sztuki, kuratorów, artystów, historyków sztuki, a przynajmniej znaczącej ich części, którzy chcą widzieć siebie jako część uniwersalnej (a więc zachodniej) kultury i starają się zapomnieć o historycznych źródłach własnej kultury oraz umiejscowić własne pozycje na globalnym, uniwersalnym poziomie, a nie w regionalnych (czytaj „prowincjonalnych") ramach. Bojana Pejić w swoim katalogu *After the Wall* cytuje litewskiego artystę Deimentasa Narkevičiusa, który powiedział jej w Wilnie: „jestem nieco zmęczony byciem «artystą litewskim»; chcę być po prostu artystą"[7].

Interesującą próbą uniknięcia tego rodzaju napięć stanowi książka słowackiej historyczki sztuki, Marii Orišková *Dvojhlasne dejiny umenia* (Dwa głosy historii sztuki)[8]. Tytuł książki, naturalnie, został zaczerpnięty z pracy Hansa Beltinga. Jej studium, jednakże, jest krytyką nie tyle tego, co Belting pisze, lecz o czym pisze, a mianowicie wykluczenia sztuki Europy Wschodniej z podręczników powszechnej historii sztuki po 1945 roku. Analizując twórczość Europy Wschodniej, a dokładnie Europy Środkowej, oraz jej odbicie w zachodnim dyskursie historyczno-artystycznym, stara się ona dociec dość szczególnych i skomplikowanych przyczyn takiego stanu rzeczy. Jej zdaniem obie strony są do pewnego stopnia za to odpowiedzialne, gdyż wschodnioeuropejscy krytycy dawali swym zachodnim partnerom uproszczony obraz lokalnej sztuki rozwijanej przede wszystkim, ale nie tylko, wokół tzw. dysydenckiego paradygmatu, a więc oporu wobec władzy, który następnie był powielany przez krytyków na Zachodzie, którzy w efekcie nadawali mu peryferyjne znaczenia. Jednakże najbardziej radykalna odpowiedź na metodologiczne podejście do sztuki regionu, zaprezentowane przez wystawę *Europa, Europa* pojawia się w Lublanie, i to zarówno w działalności tamtejszego muzeum sztuki nowoczesnej (Moderna Galerija), gdzie została założona kolekcja sztuki wschodnioeuropejskiej[9], jak również w projektach grupy słoweńskich artystów IRWIN, których aktywność nie ogranicza się do

[7] B. Bejić, *The Dialectics of Normality*, (in:) B. Pejić and D. Elliott (red.), *After the Wall. Art and Cultture in post-Communist Europe*, Stockholm: Moderna Museet, 1999, s. 019.

[8] M. Orišková, *Dvojhlasné dejiny umenia*, Bratislava: Petrus, 2002.

[9] Z. Badovinac (red.), *2000+ ArtEast Collection. The Art of Eastern Europe in Dialog with the West*, Ljubljana, Moderna Galerija, 2000; Z. Badovinac and P. Weibel (eds.), *2000+ ArtEast Collection. The Art of Eastern Europe*, Innsbruck/ Wien: Orangerie Congress/ Bozen, 2001.

par excellence artystycznej kreacji, ale wkracza na pole historii sztuki, i którzy stosunkowo niedawno sformułowali pomysł stworzenia mapy twórczości artystycznej Europy Wschodniej[10].



2. *2000+ ArtEast Collection*, logo kolekcji, Moderna Galerija, Lublana, 2000 (kurator: Zdenka Badovinac)

Pierwszy z wymienionych przykładów, zatytułowany *2000+ ArtEast Collection*, stanowi muzealny projekt stworzenia alternatywnej wobec powszechnej, globalnej, a więc zachodniocentrycznej praktyki muzealnej, kolekcji sztuki Europy Wschodniej lat 1960-2000, regionu o szczególnym i odmiennym od zachodniego doświadczeniu artystycznym. Kolekcja została założona w roku 2000 w wyniku międzynarodowej współpracy pochodzących z regionu krytyków sztuki. Drugi przykład to – jak wspomniałem – projekt artystów grupy IRWIN, od początku swej działalności bardzo wyczulonych na problematykę tożsamości makroregionu, jeżeli w ten sposób można nazwać Europę Wschodnią, który powstał również

[10] IRWIN (red.), *East Art Map*, „New Moment", 20, Ljubljana 2002. Por. również: B. Vogelnik (IRWIN), *Total Recall*, (w:) M. Hlavajova and J. Winder (eds.), *Who if not we should at least try to imagine the future of all this*, Amsterdam: Artimo, 2004, s. 171-186, wydanie książkowe znacznie rozszerzone: *East Art Map, Contemporary art and Eastern Europe*, IRWIN (ed.), London: Afterall Book 2006.

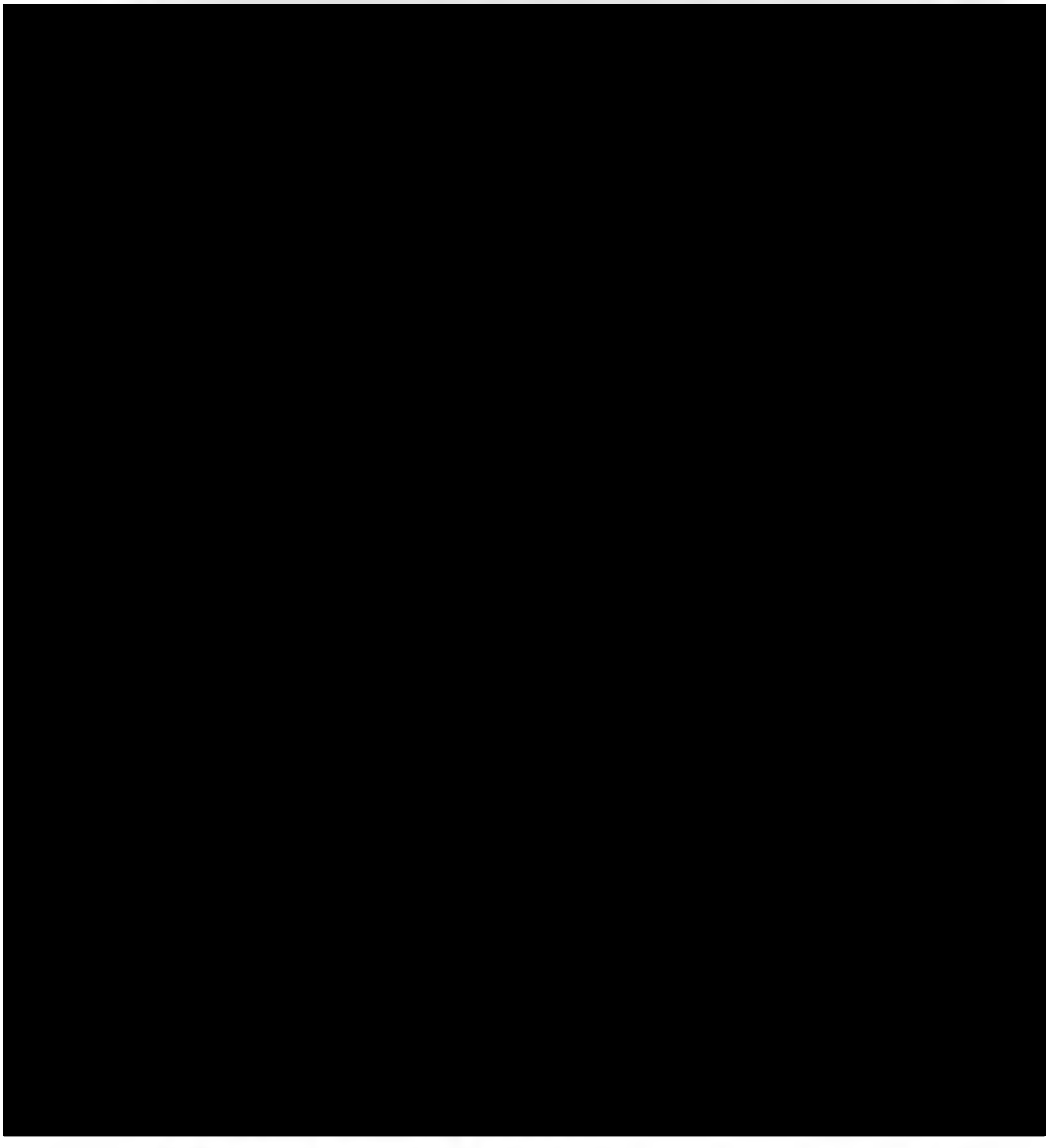
przy współpracy z międzynarodowym zespołem krytyków sztuki. Artyści jednakże, w porównaniu z projektem muzealnym, starali się pójść o jeden krok dalej i stworzyli coś w rodzaju mapy sztuki wschodnioeuropejskiej, artystycznych powiązań, co zresztą wydaje mi się dość problematyczne. Mimo że są to różne projekty, mają jednak ze sobą coś wspólnego. Tworzą wizualny czy też historyczno-artystyczny pejzaż Europy Wschodniej lub – używając słów Hansa Beltinga – swoistego rodzaju „drugi głos historii sztuki", alternatywny wobec pierwszego.



3. *East Art Map*, grupa IRWIN, Lublana, 2002

Podtrzymywanie różnicy kulturowej Europy Wschodniej nie oznacza jednak zgody na esencjalizację i orientalizację kultury wizualnej tej części kontynentu w zachodnim dyskursie krytyczno-artystycznym. Tego rodzaju napięcia wystąpiły przy okazji wystawy *Interpol* (Sztokholm, 1996), która miała być przykładem dialogu między Wschodem i Zachodem, w efekcie jednak stała się zaczynem dyskusji o skomplikowanej sytuacji, w jakiej znalazła się kultura europejska po 1989 roku. Warto przeanalizować historię tej wystawy, aby przekonać się, jak złożony może być wspomniany problem. Pierwotny pomysł, który został opracowany przez kuratorów Iana Åmana ze Sztokholmu oraz Viktora Misiano z Mo-

skwy, polegał na zaproszeniu pewnej liczby twórców ze Wschodu i Zachodu, którzy następnie wybraliby artystów z drugiej strony dawnej żelaznej kurtyny jako swoich artystycznych partnerów i wspólnie pracowaliby nad przygotowanym projektem. Niestety, ta koncepcja nie odniosła zamierzonego skutku. Po wielu napięciach, które ujawniły się przed otwarciem ekspozycji, sam wernisaż okazał się skandalem, w efekcie



4. Oleg Kulik na wystawie *Interpol*, Sztokholm 1996 (kuratorzy: Ian Åman i Viktor Misiano)

czego jeden z organizatorów, Viktor Misiano, nazwał całe przedsięwzięcie wystawą, „która podzieliła Wschód i Zachód"[11]. Osią niezgody, a w zasadzie konfliktu, była dość gwałtowna reakcja „strony zachodniej" na wystąpienie rosyjskiego artysty Alexandra Brenera, znanego z wielu „ataków" na establishment artystyczny, który zniszczył pracę Wendy Gu, chińskiego twórcy mieszkającego w Nowym Jorku, oraz na performance Olga Kulika, odgrywającego psa, co zwykł był robić kilka razy wcześniej w różnych miejscach Europy, a który w Sztokholmie po pogryzieniu kilku gości wernisażowych został aresztowany przez policję. Tłumaczył później, iż organizatorzy przywiązali go do zbyt długiego łańcucha..., a publiczność zignorowała ostrzeżenie „uwaga zły pies", prawdopodobnie nie traktując go nazbyt poważnie. Kulik jednakże traktował swój performance bardzo poważnie, jak każdy inny, którego jest autorem.



5. Zniszczona praca Wendy Gu przez Alexandra Brenera, wystawa *Interpol*, Sztokholm 1996 (kuratorzy: Ian Åman i Viktor Misiano)

[11] E. Čufer and V. Missiano (red.), *Interpol. The Art Show Which Divided East and West*, Ljubljana/ Moscow: IRWIN/ Moscow Art Magazine, 2000. Zob. też: L. Hoptman and T. Pospiszyl (red.), *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, New York: The Museum of Modern Art, 2002, s. 345-361.

Nie jest moim zadaniem prześledzenie konkretnych motywacji obu artystów, leżących u podstaw tych aktów agresji; nie chcę też analizować skarg Wendy Gu, którego praca została całkowicie zniszczona, ani zażaleń pogryzionych uczestników otwarcia wystawy *Interpol*. Wrogie reakcje zarówno chińskiego artysty, jak gości wernisażowych, są zupełnie zrozumiałe z czysto ludzkiego, emocjonalnego punktu widzenia: nikt nie chce być gryziony i nikt nie chce, aby jego praca była rujnowana. Celem mojej analizy będzie przedyskutowanie znaczenia gwałtownego protestu wszystkich zachodnich artystów biorących udział w wystawie i oskarżenie (wszystkich) wschodnioeuropejskich uczestników projektu o „wschodnioeuropejskie barbarzyństwo".

Szczególnie istotny w tym kontekście wydaje się performance Kulika. Jak bowiem zaobserwowała Renata Salecl:

> Kulik został zaproszony jako osobliwość – jako rosyjski pies. Jestem pewna – kontynuuje Salecl – że gdyby amerykański twórca odgrywał rolę psa, spotkałby się ze znacznie mniejszym zainteresowaniem na międzynarodowej scenie artystycznej niż artysta rosyjski. Wszyscy wiemy, że wielu Rosjan żyje obecnie życiem przypominającym życie psa i pierwsze skojarzenie z performance'em Kulika jest takie, że reprezentuje on rzeczywistość współczesnej Rosji. Kulik jako pies zatem interesuje zachodni świat sztuki, przede wszystkim dlatego, ze jest on w nim postrzegany jako rosyjski pies.

Odnosząc się do tego szczególnego wydarzenia, a więc do wystawy *Interpol*, Renata Salecl dodaje:

> Trauma Zachodu w odniesieniu do Rosji ostatnich lat polega na tym, że Zachód wciąż chce widzieć w niej supermocarstwo, ale jedynie pod warunkiem, że nie będzie się ona zachowywała jak prawdziwe supermocarstwo. W performance Kulika zaś Zachód doznaje estetycznej przyjemności widząc w nim rosyjskiego psa, ale pod warunkiem, że pies nie będzie się zachowywał jak prawdziwy pies. Jednak w momencie gdy Kulik odmawia przyjęcia dekoracyjnej roli, symbolu wschodniego sąsiada, który reprezentuje nędzę rosyjskiego, psiego życia i zaczyna się zachowywać jak prawdziwy pies zaskakując tym swoich admiratorów, natychmiast zostaje naznaczony mianem wroga. Jego performance [...] został opisany jako „bezpośredni atak wymierzony w sztukę, demokrację i wolność słowa" oraz jako „klasyczny model imperialnego zachowania". [...] Inny powinien grać rolę biernej, podporządkowującej się ofiary; kiedy jednak Inny odmawia pełnienia takiej roli, od razu napiętnowany jest jako imperialista, fundamentalista, totalitarysta itp.[12]

W tym przypadku nie było istotne, że Kulik nie chciał być kojarzony z rosyjskim psem. Jego celem było postawienie bardziej ogólnej i uniwer-

[12] R. Salecl, *Love me, Love my Dog: Psychoanalysis and the Anima / Human Divide*, *Interpol*, s. 112.

salnej kwestii dotyczącej stosunku zachodzącego między człowiekiem i zwierzęciem, problemu dość często ostatnio podejmowanej w humanistyce krytyki antropocentryzmu. Dla sztokholmskiej publiczności jednakże, podobnie jak dla zachodnich artystów biorących udział w wystawie, ta problematyka nie miała większego znaczenia. Dla nich ważne było utożsamienie „złego zachowania" Kulika z istotą rosyjskości, nie tylko Innego, ale też Obcego, jeżeli nie wroga.

Przechodząc do akcji Brenera zauważmy, iż destrukcja w sztuce stanowi bardzo istotną część zachodniej tradycji kulturowej[13], podobnie zresztą jak ataki performerów wymierzone w publiczność. Z historyczno-artystycznego punktu widzenia więc to, co stało się w Sztokholmie, nie było niczym nowym, wręcz banalnym. Nowe jednak było to, i to właśnie stanowi istotę stawianego tu problemu, że owej destrukcji dokonał artysta wschodnioeuropejski, a jej celem stała się praca zachodniego twórcy (choć chińskiego pochodzenia) oraz zachodnia publiczność. Igor Zabel, autor znakomitego eseju poświęconego wystawie *Interpol*, analizując te wydarzenia wspomina słowa innego rosyjskiego artysty Ilyi Kabakova:

> [Kabakov] opisując swoje doświadczenie osoby przemieszczającej się między kulturami, zainteresował się jednym z aspektów zachodniej kultury, mianowicie jej stałą zdolnością do krytyki, prowokowania, a nawet destrukcji. Porównał swoje w tym aspekcie doświadczenie do doświadczenia sieroty żyjącego w domu dziecka, który zostaje zaproszony do rodzinnego domu swojego przyjaciela. Ów przyjaciel nienawidzi domu i dlatego jest agresywny, jego zachowanie jest obraźliwe wobec rodziców. Gość jednak obserwuje zupełnie inny obraz: widzi ładny dom, inteligentnych i uprzejmych rodziców. Istota jednak leży w tym, że rodzina przyjaciela jest na tyle silna, iż jego złe zachowanie nie stanowi dla jej trwania i stabilności żadnego niebezpieczeństwa. To samo dotyczy kultury zachodniej – powiada Kabakov – i dodaje: zachodnia kultura jest na tyle żywa i produktywna, jej korzenie głębokie, że – używając powyższego porównania – jest w stanie wchłonąć i zneutralizować destrukcyjne działania swoich „dzieci", a nawet dostrzec w nich znamiona rozwoju [...]. Muszę jednak w tym miejscu zrobić przypis – mówi cytowany przez Zabla Kabakov – na ów krytycyzm, podobnie jak na agresję, mogą sobie pozwolić wyłącznie własne dzieci. Ta sama mama, opisana wyżej, reagowałaby inaczej, gdybym ja zaczął zachowywać się przy stole jak jej wspomniany syn. Z całą pewnością wezwałaby policję[14].

Według Zabla coś takiego właśnie zdarzyło się w Sztokholmie na wystawie *Interpol*. Pisze on, że mimo końca zimnej wojny, Zachód wciąż pełni rolę „mistrza", a żaden dialog z mistrzem nie jest rozmową równych sobie stron. Wschód, czasem zwany „byłym Wschodem", jest wobec

[13] Por. m.in. D. Gamboni, *Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since French Revolution*, London: Reaktion Books, 1997.

[14] I. Zabel, *Dialog*, *Interpol*, s. 122.

Zachodu Innym. Nawet więcej: Zachód potrzebuje Innego, aby zdefiniować samego siebie. W okresie zimnej wojny jednak Wschód dla Zachodu funkcjonował w innych ramach ideologicznych, mianowicie jako przedmiot modernistycznego uniwersalizmu. To ostatnie stanowiło narzędzie ekspansji Zachodu, nawet przejaw jego imperializmu. To bowiem, co było uniwersalne, wydawało się być zachodnie; a to, co rozumiano pod pojęciem sztuki uniwersalnej, w istocie rzeczy było sztuką zachodnią i odwrotnie – sztukę zachodnią rozumiano w kategoriach uniwersalnych. Wschodnioeuropejscy artyści, krytycy oraz działacze kultury akceptowali taką sytuację, ponieważ wpisanie się w nią dawało im złudzenie, że należą do „zachodniej rodziny", a nie – jak usiłowała im wmówić komunistyczna propaganda – do kultury bloku wschodniego. To w istocie rzeczy powód, dla którego wymiana między Wschodem i Zachodem miała jednokierunkowy charakter. Obecnie jednak Zachód nie potrzebuje już modernistycznej ideologii kulturowego uniwersalizmu – potrzebuje Innego, aby na zasadzie przeciwieństw bronić swojej tożsamości i własnego systemu wartości. Taka strategia jednakże nie jest mile widziana na Wschodzie, o czym świadczy historia wystawy *Interpol*. Wschodnioeuropejscy artyści nie chcą być instrumentalizowani jako Inni wobec i przez swych potencjalnych zachodnich partnerów. Nie jest zresztą ona również nowa. W zachodniej kulturze istnieje silna tradycja orientalizacji Europy Wschodniej, którą m.in. współtworzyli podróżujący do Polski i Rosji ludzie oświecenia[15].

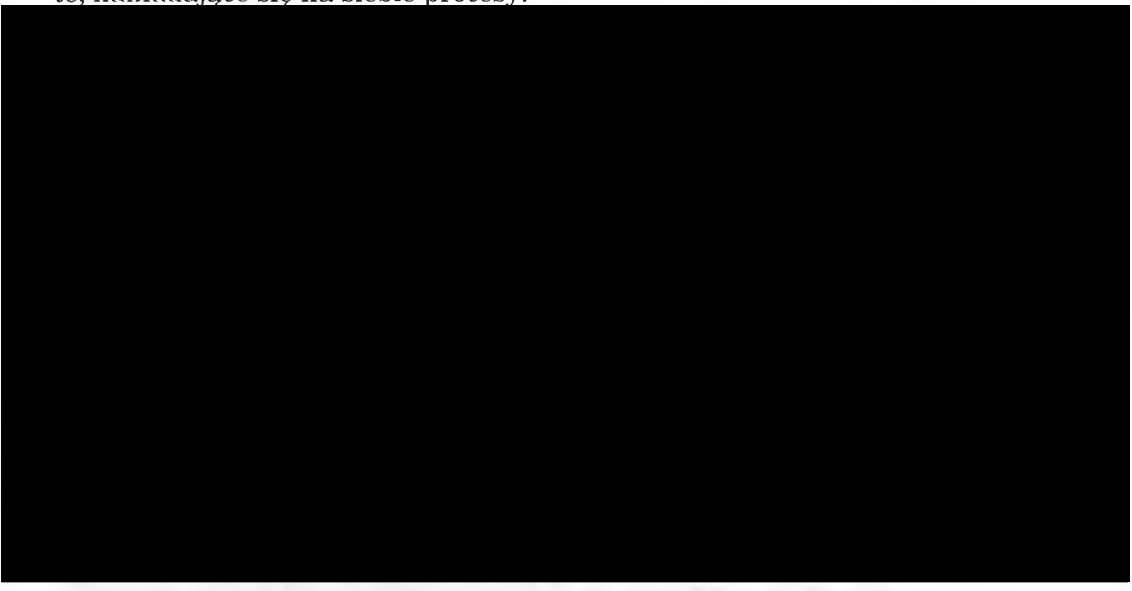
Celem dialogu, jaki zawiązał się między wschodnioeuropejskimi krytykami sztuki (dokładnie rosyjskimi i słoweńskimi) w odpowiedzi na gwałtowne oskarżenie strony zachodniej formułowane w konwencji zbiorowej odpowiedzialności, było nie tyle kreowanie regionalnej tożsamości, co obrona przed esencjalizacją i orientalizacją Europy Wschodniej. W istocie rzeczy jednak, problem regionalnej, swoistego rodzaju postkomunistycznej identyfikacji, pojawił się niejako rykoszetem. Podejmując dyskusję wokół polityki tożsamości, pragnę odwołać się do pism Irit Rogoff, szczególnie jej teoretycznych i metodologicznych wypowiedzi, zwłaszcza dotyczących „geografii relacyjnej". Ten projekt wydaje mi się w tym miejscu szczególnie inspirujący. Autorka bowiem mówi o „geografii w odniesieniu do różnicy kulturowej", dalekiej jednak od wewnętrznej spójności danych grup społecznych czy narodowych[16]. Takie podejście powoduje przesunięcie ośrodka zainteresowania z centrów władzy w stronę

[15] Por. L. Wolff, *Inventing Eastern Europe*, Stanford CA: Stanford University Press, 1994.

[16] I. Rogoff, *Engendering Terror*, (in:) U. Biemann (red.), *Geography and the Politics of Mobility*, Wien/ Köln: Generali Foundation/ Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003, s. 53.

jej marginesów. W kontekście podejmowanych w tym eseju rozważań jest to szczególnie interesujące, gdyż – między innymi – Europę Wschodnią można traktować jako geograficzny margines centrów władzy kulturalnej[17], która lokalizuje się w zachodnich metropoliach, zarówno w odniesieniu do ery modernizmu, jak postmodernizmu.

„Relacyjna geografia", według Rogoff, to strategia przemyślenia relacji zachodzącej między podmiotem a miejscem, lecz nie w kategoriach narodowego czy też państwowego prawa, ani nie w kategoriach istoty dziedzictwa kulturowego. Przeciwnie, powinna ona opierać się – na wspomnianej wyżej – różnicy kulturowej, nie zaś jedności. Porównując „relacyjną geografię", którą nazwałbym też geografią krytyczną, analogicznie do innych teorii krytycznych, takich jak feminizm czy *queer*, z tradycyjną *Kunstgeographie*, można powiedzieć, że ta pierwsza nie jest osadzona w „istocie" miejsce, jego esencji, swoistego rodzaju *genius loci*, a więc nie operuje jednoczącą podmiot i miejsce konstytutywną zasadą, lecz ma charakter kumulatywny – kumuluje bowiem w analizie rozmaite, nakładające się na siebie procesy.



6. Namalowany przez Alexandra Brenera znak amerykańskiego dolara na obrazie Kazimira Malewicza, *Biały krzyż na białym tle*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1997

Powróćmy do przykładów. Szczególnie interesujący wydaje mi się Alexander Brener, który w 1997 roku w Stedelijk Museum w Amsterdamie zniszczył obraz Malewicza *Biały krzyż na białym tle* malując

[17] Por. A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Warszawa: Instytut Kultury, 1998.

sprayem na jego powierzchni znak amerykańskiego dolara. Interpretując ten gest niewątpliwej destrukcji wyłącznie w kategoriach chuligaństwa, w dodatku w perspektywie „narodowej", a więc szukając jego źródeł w „rosyjskości" artysty, jest nie tylko nadużyciem, ale też – a może przede wszystkim – całkowitym niezrozumieniem sytuacji. Taka optyka pozbawia nas jakichkolwiek szans wyjaśnienia działania Brenera. Być może niewiele nam też da szukanie jakiegoś pomostu między Brenerem a Malewiczem. Ten ostatni również był artystą rosyjskim (lub rosyjsko-ukraińskim polskiego pochodzenia[18]). Był świadomy różnic zachodzących między jego sztuką a kulturą Zachodu; był świadomy zachodzącej między Europą Wschodnią i Zachodnią różnicy kulturowej. Nie sposób także gestu Brenera zredukować do protestu lub krytyki zachodniego zawłaszczania sztuki Malewicza, czy też jej fetyszyzacji w kontekście komercyjnej polityki zachodniego establishmentu. Analizując to, co zrobił Brener, warto zwrócić uwagę na jemu właściwy kontekst historyczny, a więc procesy zachodzące w latach 1990: upadek muru berlińskiego i (do pewnego stopnia) sowieckiego imperium z jednej strony oraz postępującą komercjalizację dawnej rosyjskiej kultury nonkonformistycznej z drugiej, o której wspominał Joseph Bakstein. Brener – jak się zdaje – chciał powiedzieć (w przeciwieństwie do cytowanego wcześniej krytyka), że nie wszystko się zmieniło; chciał podtrzymać różnicę kulturową nie tylko między Wschodem i Zachodem, ale też – a w zasadzie przede wszystkim – między kulturą oficjalną (wcześniej komunistyczną, teraz komercyjną) a nonkonformistyczną; chciał przekonać środowiska artystyczne, zarówno na Wschodzie jak na Zachodzie, że postawa nonkonformistyczna nie jest pustym słowem, lecz wciąż aktualną tradycją, wychodząc niejako naprzeciw temu, co postulował powoływany wcześniej Christoph Tannert. Taka interpretacja nie ma nic wspólnego z esencjalizacją Europy Wschodniej (w tym przypadku kultury rosyjskiej) dokonaną w kontekście wystawy *Interpol* przez zachodnich krytyków sztuki i artystów. Jest to raczej próba (re)konstrukcji relacji zachodzących między podmiotem, miejscem i czasem. Nie ma ona też nic wspólnego z usprawiedliwieniem agresji i wandalizmu, które to pojęcia zaczerpnięte są z innego porządku interpretacyjnego i lokalizują się w siatce zupełnie innej problematyki. Jest to więc próba sięgnięcia po instrumentarium „relacyjnej geografii" w celu zrozumienia gestu destrukcji sztuki.

Interpretując naniesienie znaku amerykańskiego dolara na obraz Malewicza, chciałbym przywołać jeszcze jeden problem, zaprezentowany przy zupełnie innej okazji przez Igora Zabla. Wychodząc z założenia, że po zimnej wojnie świat artystyczny (przynajmniej w Europie) wciąż po-

[18] Por. A. Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Kraków: Universitas, 2002.

dzielony jest na Wschód i Zachód, że wciąż Zachód dyktuje warunki i dysponuje infrastrukturą, która tę dominację umożliwia, innymi słowy wychodząc z założenia, że to „Zachód wygrał zimną wojnę", autor zastanawia się, jaką w takiej sytuacji postawę może przyjąć sztuka Europy Wschodniej. Próbując odpowiedzieć na to pytanie, postuluje on podjęcie przez twórczość regionu strategii dekonstruowania pola sztuki niejako w jego wnętrzu, strategii aktywnego oporu operującego wewnątrz systemu artystycznego i na tym gruncie poszukiwanie polityki tożsamości[19]. Zabel nie podaje przykładów. Można jednak spojrzeć na działanie Brenera właśnie jako na pewne ekstremum takiego myślenia. Poszukiwanie tożsamości byłoby w tym przypadku bliskie koncepcji wojny partyzanckiej, o tyle ciekawej, że prowadzonej przez artystę wschodnioeuropejskiego i wymierzonej w zachodni system, ale realizowanej przy użyciu narzędzi, które mają legitymację kultury zachodniej, takich jak destrukcja, atak bezpośredni, agresja itp., narzędzi, które mieszczą się w zachodniej mitologii kultury buntu. Aby uwiarygodnić tę legitymację, przypomnę chociażby zniszczenie przez Mary Richardson w 1914 obrazu Velazqueza *Wenus z lustrem*, które przez historiografię feministyczną traktowane jest jako gest paradygmatyczny całej formacji[20], która to formacja z kolei już dawno przeniknęła do głównego nurtu zachodniej historii sztuki. W efekcie więc w postępowaniu Brenera można by się doszukać bliskich Zablowi konkluzji, dotyczących prób budowania alternatywnej, czy też kontestatorskiej postawy, opartej na różnicy kulturowej (zachodnia, instytucjonalna kultura spektaklu, oraz wschodnia, niejako „prywatna", anarchiczna postawa nonkonformizmu), jednocześnie jednak kompatybilnej wobec atakowanej kultury, a więc zachodniej tradycji oporu.

Powróćmy teraz do Hansa Beltinga i jego apelu o harmonijne współistnienie różnych i czasem sprzecznych narracji historii sztuki, a przynajmniej „dwóch głosów historii sztuki". Oczywiście, można zapytać, czy ten apel ma jakiś sens w kontekście upadku bloku wschodniego i zburzenia muru. Pojawiają się bowiem opinie, które podważają zasadność tego rodzaju założeń, opowiadając się za „jedną historią sztuki". Wyrażane są też jednak przekonania przeciwne. Cała zresztą dziedzina badań, zwana studiami postkomunistycznymi, zasadza się na przekonaniu, że w dalszym ciągu, choć na innej zasadzie niż przed rokiem 1989,

[19] I. Zabel, *The (Former) East and its Identity*, (in:) M. Hlavajova and J. Winder (red.), *Who if not we should at least try to imagine the future of all this*, Amsterdam: Artimo, 2004, s. 283-288.

[20] Por. L. Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London: Routledge, 1992; wydanie polskie: L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Poznań: Wydawnictwo Rebis, 1998, s. 67 nn.

możemy mówić o podziale na Wschód i Zachód. Te głosy słychać zarówno na Wschodzie, jak na Zachodzie. Wymienione wyżej inicjatywy, jak *2000+ ArtEast Collection* oraz *Art East Map*, a także inne jak na przykład „Moscow Art Magazine"[21], którego 22 numer zatytułowany był „East is looking at the East; East is looking at the West", a także wędrowny projekt wystawy, której towarzyszy książka Marii Hlavajovej oraz Jill Winder *Who if not we should at least tray to imagine the future of all this?*[22], dowodnie świadczą o potrzebie takiej dyskusji. Zresztą, być może nie trzeba czytać zbyt wielu książek; wystarczy rozglądnąć się dookoła, aby przekonać się, że świat postkomunistyczny, jakkolwiek zróżnicowany, nie jest fantazmatem, ale doświadczaną rzeczywistością.

Oprócz wielu elementów, które konstytuują tak pojętą różnicę kulturową, warto zwrócić uwagę na ten, który niejako wprowadza nas w samo centrum rozważań, a więc w dyskusję o historii sztuki. Borut Vogelnik pisze, że to, co odróżnia Wschód od Zachodu, to brak na Wschodzie pewnego systemu, nie tyle infrastruktury, lecz interpretacji, systemu spójnej narracji historycznej, która porządkowałaby procesy artystyczne, dając pojęcia, terminologię, kategorie opisu, metody analizy itp.[23] W istocie rzeczy jest to brak historii sztuki Europy Wschodniej, a więc owego „drugiego głosu" naszej dyscypliny. Należy więc wypracować system analizy historyczno-artystycznej, który byłby na tyle elastyczny, aby pomieścić różne doświadczenia, i na tyle spójny, aby zbudować narrację odsłaniającą specyfikę Europy Wschodniej, a jednocześnie porównywalny, czy też harmonijnie współistniejący z pierwszym głosem historii sztuki[24].

Biorąc pod uwagę krytyczny stosunek do wystawy *Europa, Europa*, zwłaszcza jej metodologicznego i teoretycznego zaplecza, pierwszym krokiem wydaje się być odrzucenie (a nie wpisanie się, jak w przypadku bońskiej wystawy) zachodniego kanonu sztuki nowoczesnej i współczesnej. Zachodnia historia sztuki, „pierwszy głos" naszej dyscypliny, funkcjonuje – przynajmniej biorąc pod uwagę jej główny nurt – w oparciu o kanon dzieł. Naturalnie był on i wciąż jest poddawany krytyce z różnych stron: feminizmu, *visual cultural studies*, *queer theory*, badań marksistowskich itp. Ta postawa należy w znacznej mierze do tradycji – ogólnie

---

[21] „Moscow Art Magazine", 1998, nr 22.

[22] M. Hlavajova and J. Winder (red.), *Who if not we should at least try to imagine the future of all this*, Amsterdam: Artimo, 2004.

[23] B. Vogelnik (IRWIN), *Total Recall*, (in:) M. Hlavajova and Jill Winder (red.) *Who if not we should at least try to imagine the future of all this*, Amsterdam: Artimo, 2004, s. 171-186.

[24] Próbę przeprowadzanie tego rodzaju analizy podjąłem w: P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka i polityka w Europie Środkowo-Wschodniej, 1945-1989*, Poznań: Rebis, 2005.

rzecz ujmując – 1968 roku. Jednakże, mimo tej krytyki kanon nie dość, że nie znika, to wręcz wykazuje znaczną elastyczność przez adaptowanie teorii krytycznych. Z drugiej strony, chociaż pojawiają się próby włączenia do kanonicznej historii sztuki Zachodu twórczości pochodzącej z Europy Wschodniej[25], to jednak w żaden sposób nie zmienia to istoty dominacji zachodniego kanonu w tzw. uniwersalnej historii sztuki.

Oczywiście, i to jest szczególnie ważne, sztuka Europy Wschodniej powstawała w oparciu i w stosunku do zachodniego kanonu. Jednakże w naszej praktyce analitycznej znacznie bardziej owocne wydaje się podkreślenia napięć między doświadczeniem sztuki lokalnej a kanonem, niż mechaniczne wpisywanie tej twórczości w kanoniczne ramy podręcznikowej historii sztuki, niejako przemycanie lokalnej twórczości do kanonicznej narracji Zachodu. Nasza uwaga powinna się bardziej koncentrować na dekonstrukcji relacji zachodzącej między tymi obszarami, niż strategii wpisywania kultury artystycznej Europy Wschodniej w zachodni kanon. Kluczowe w tym aspekcie wydaje się więc pytanie: co to znaczy, że sztuka „innej" Europy rozwijała się w stosunku do sztuki zachodniej i na jakiej zasadzie ten rozwój przebiegał. Jeżeli nie będziemy o to pytali, otrzymamy tradycyjny obraz napięcia między centrum i peryferiami; pytając zaś o te relacje, dekonstruując je, poszukując partykularnych znaczeń twórczości formułowanej poza kanonicznymi centrami, interpretując zachodniocentryczne mitologie kultury wschodnioeuropejskiej w ich historycznych ramach jako reakcję na sytuację polityczną, mamy szansę w znacznie większej mierze zrozumieć nasz przedmiot badań. Innymi słowy: powinniśmy tu widzieć raczej wykorzystanie i użycie kanonu niż jego mechaniczne wpływy. To pozwoli nam wydobyć różnicę kulturową, niezbędną do określenia tożsamości miejsca.

Podczas gdy dyskurs historyczno-artystyczny „pierwszego głosu" naznaczony jest wyraźną obecnością kanonu, to – z drugiej strony – wytworzenie analogicznego systemu w sztuce Europy Wschodniej natrafia na bardzo poważne trudności, być może wręcz nie jest w ogóle możliwe. Powód wydaje się dosyć prosty: historia sztuki Europy Wschodniej nie tylko nie została napisana, ale gdy będzie napisana, będzie musiała uwzględnić heterogeniczność narracji w stopniu nieporównanie większym niż jej zachodni, paradygmatyczny odpowiednik. Historia sztuki regionu bowiem (szczególnie po II wojnie światowej) w poszczególnych krajach rozwijała się niezależnie od siebie. To są równoległe dyskursy, które w nieznacznym stopniu – jak do tej pory – przenikają się. Powodem takiego stanu rzeczy była niewielka wymiana artystyczna między poszczególnymi krajami komunistycznymi. Każdy z tych krajów podchodził do takiej wymiany sceptycznie, co wiązało się z podświadomą niechęcią do lanso-

[25] Por. B. Taylor, *Art Today*, London: Laurence King Publisher, 2005.

wanej przez oficjalną propagandę tożsamości bloku wschodniego oraz klaustrofobicznym kompleksem odcięcia tej części kontynentu od „prawdziwych" źródeł kultury, a więc od Zachodu. Nie twierdzę, że do takiej wymiany nie dochodziło. Była ona jednak mniej czy bardziej przypadkowa oraz – przede wszystkim – na tyle sporadyczna, że nie mogła stworzyć warunków dla wspólnej historii sztuki. Tak więc, w efekcie, w Europie Wschodniej dysponujemy wieloma partykularnymi, dokładniej rzecz biorąc narodowymi, historiami sztuki, a więc też kanonami, które często nie są przekładalne i wymienialne. Zatem nie mamy tu jednolitej narracji historyczno-artystycznej, lecz wiele narodowych dyskursów; nie mamy jednego „drugiego głosu" historii sztuki, lecz wiele „drugich głosów", które naturalnie prędzej czy później będą negocjowane, choć niekoniecznie musi to doprowadzić do jednolitego systemu kanonicznego. Używając metafory geometrycznej, powiedziałbym w pewnym uproszczeniu, że „pierwszy głos" historii sztuki ma formę wertykalną, hierarchiczną, „drugi głos", z uwagi na swoje pluralistyczne zróżnicowanie, przybiera formę horyzontalną, niehierarchiczną i policentryczną.

Następne fundamentalne pojęcie zachodniej historii sztuki to kwestia stylu. Prawdę mówiąc, Europa Wschodnia nigdy w czysty sposób nie odzwierciedlała stylistycznej narracji zachodniej sztuki i nigdy w praktyce artystycznej nie akceptowała paradygmatycznej stylistyki poszczególnych kierunków twórczości nowoczesnej. Model historii sztuki modernistycznej zdefiniowany w kategoriach stylistycznych zawsze był tu przekładany na heterogeniczne mutacje. Było tak zarówno w początku XX wieku, jak też później. Wspomnijmy choćby rosyjski kubo-futuryzm (już sama nazwa jest heterogenetyczna), węgierski aktywizm, polski formizmu, środkowoeuropejski surrealizmu (z wyjątkiem czeskiego). Także po II wojnie światowej mamy do czynienia z analogiczną sytuacją, jednakże w zmienionych okolicznościach politycznych, których wpływ na kulturę regionu nie da się przecenić. Wschodnioeuropejscy artyści, za którymi podążali krytycy i historycy sztuki, wykorzystywali zachodnie nazwy poszczególnych kierunków artystycznych (np. informel, neokonstruktywizm, nowa ekspresja lub neoekspresjonizm), jednakże rozumieli je często nieco inaczej niż ich zachodni partnerzy. Posłużę się tylko jednym przykładem, mianowicie bardzo popularną w całej Europie Wschodniej sztuką konceptualną, która była tu zazwyczaj znacznie szerzej i bardziej heterogenicznie rozumiana niż na Zachodzie. Generalnie rzecz biorąc, specyfikę tej sztuki można rozumieć – odwołując się kolejny raz do Hansa Beltinga – jako „życiową konieczność", a więc bardziej na płaszczyźnie egzystencjalnej niż lingwistycznej, bardziej ontologicznej, niekiedy wręcz metafizycznej, niż epistemologicznej, czy analitycznej. Innymi słowy, jak zauważył Laszlo Beke:

> W porównaniu do zachodniego pojęcia sztuki konceptualnej, jej wschodnioeuropejski wariant jest znacznie mniej rygorystyczny, za to bardziej elastyczny, ironiczny, humorystyczny, nieprofesjonalny, komunikatywny, zawsze gotowy przyjąć rolę społecznej aktywności poszczególnych grup młodych ludzi, a nawet ruchu alternatywnego. [...] Z drugiej strony „niematerialna" natura dzieła konceptualnego, jego medialne „ubóstwo", ograniczenie do „idei", słów, pojęć, przekazanych za pomocą ołówka, kartki maszynopisu, pocztówki, telefonu, działania efemerycznego, powodowało komunikację łatwiejszą, ale dla cenzury – odwrotnie – stanowiło znacznie trudniejsze zadanie. To jest powód, dla którego sztuka konceptualna powinna była zostać wynaleziona w Europie Wschodniej, a jej strategiczna funkcja mijania się z władzą, powinna być traktowana jako jej specyficzna cecha rozwoju w tym regionie[26].

Zauważmy na marginesie, że nie wszędzie tak było. Sztuka konceptualna w Polsce miała zupełnie inne oblicze niż na Węgrzech, nieporównanie mniej wywrotowe i politycznie mniej zaangażowane, co tylko dowodzi pluralistycznego modelu narracji historyczno-artystycznej regionu.

Pytanie, jakie w tym momencie musimy zadać, to pytanie co w istocie rzeczy przyczyniło się to takiej heterogeniczności historii sztuki Europy Wschodniej. Odpowiedź, jaka się nasuwa, to historia polityczna. Ona nie tylko zróżnicowała okoliczności, w jakich sztuka funkcjonowała (i funkcjonuje) na Zachodzie i na Wschodzie, ale też jest jedną z głównych przyczyn zróżnicowania znaczeń twórczości artystycznej poszczególnych krajów Europy Wschodniej. Oczywiście, historia polityczna Zachodu również nie wpisuje się w homogeniczny obraz. Jednakże, nawet jeżeli sytuacja była odmienna w poszczególnych krajach Europy Zachodniej (Francji, Niemczech, Włoszech, Wielkiej Brytanii itp.) oraz Ameryce Pn. (USA i Kanadzie), to jednak społeczeństwa zachodnie miały pewne stałe i negocjowalne punkty historycznego odniesienia. Na przykład: taka data jak rok 1968, niewątpliwie kluczowa dla historii kultury zachodniej, znaczy mniej więcej to samo w każdym z wymienionych krajów. W Europie Wschodniej natomiast, wbrew funkcjonującym na Zachodzie przekonaniom, mimo że wszędzie mieliśmy system komunistyczny, a kultura chcąc nie chcąc funkcjonowała w jego ramach, sytuacja była (i wciąż jest) znacznie bardziej skomplikowana. Posłużmy się kilkoma przykładami. Rok 1948 wydaje się być w całej Europie Środkowo-Wschodniej początkiem twardej stalinowskiej polityki kulturalnej. Z tego modelu wyłamuje się jednak Jugosławia, dla której ta data oznacza początek procesu liberalizacji kultury, a której pierwsze oznaki widzimy już w roku 1951; rok 1956 w części regionu (szczególnie w Polsce i w Związku

[26] L. Beke, *Conceptual Tendencies in Eastern European Art*, (in:) L. Camnitzer, J. Farver, R. Weiss (red.), *Global Conceptualism: Points of Origins, 1950-1980s.*, New York: Queens Museum of Art, 1999, s. 42.

Radzieckim) oznacza „odwilż", a więc początek liberalizacji kultury, podczas gdy w innych krajach (np. w Bułgarii i w Rumunii) nic nie oznacza; lata 1968-1970 to w niektórych krajach początek tzw. normalizacji, a więc odwrót od liberalnej polityki kulturalnej nawet represje (Rumunia, przede wszystkim jednak Czechosłowacja po zdławieniu Praskiej Wiosny), podczas gdy w innych stanowią one początek limitowanej wolności w sztuce (np. w Polsce po 1970 roku); to samo zróżnicowanie obserwujemy w początku lat 1980: w Polsce wprowadzony zostaje stan wojenny, na Węgrzech jest to okres przyspieszonego rozwoju tzw. gulaszowego socjalizmu, a więc konsumpcyjnej formuły socjalistycznego państwa, otwarcia ekonomicznego na Zachód oraz znacznej liberalizacji polityki kulturalnej. Przykłady można mnożyć. Jednakże są daty, których znaczenie wydaje się być podobne w całym regionie: to rok 1945, a więc początek sowieckiej dominacji w Europie Środkowo-Wschodniej (choć z różnymi – jak widzieliśmy – skutkami) oraz rok 1989 i symboliczny upadek muru berlińskiego, czego konsekwencje też są zróżnicowane. Kondycja postkomunistyczna przybiera różne kształty w różnych krajach, które bynajmniej nie rozwijają się według takiego samego schematu. Wręcz przeciwnie: rozwój tych krajów, w tym także funkcjonowanie kultury, z uwagi na różne tradycje narodowe, struktury społeczne, mechanizmy ekonomiczne, powoduje, że obraz postkomunistycznej Europy jest bardzo zróżnicowany. Na przykład: postkomunistyczna Polska, z jej silnym katolicyzmem, respektowanym przez wszystkie grupy społeczne i opcje polityczne (łącznie z – *nomen omen* – postkomunistami), w niewielkim stopniu przypomina Republikę Czeską, Rosja zaś w znacznym stopniu różni się od byłej NRD, podobnie jak Słowenia od Serbii, choć oba kraje wywodzą się z dawnej Jugosławii, czy też Litwa od Białorusi, mimo że zarówno jedna jak druga to wcześniej sowieckie republiki.

Czy zatem jest coś, co łączy ten region, zarówno w latach 1945-1989, jak też w ostatnim piętnastoleciu? Odpowiedź na pierwsze pytanie wydaje się stosunkowo prosta: to co łączy tę kulturę, w tym rozwój produkcji artystycznej, wyznaczając jej wspólną ramę, to system sprawowania władzy, jakkolwiek zróżnicowany, to jednak mający wiele wspólnych cech, w tym jedną podstawową: brak demokracji i podporządkowanie życia publicznego monopolowi partii komunistycznej. Dotyczy to zarówno Rumunii, jak Jugosławii, zarówno Rosji, czy też ZSSR, jak Polski. Odpowiedź na drugie pytanie jest nieco bardziej skomplikowana, chociażby przez brak pewnego czasowego oddechu, pozwalającego zarówno historykom polityki, jak sztuki bardziej precyzyjnie wypowiadać się o rzeczywistości. Niemniej jednak można zauważyć pewne wspólne ramy. Oprócz już wcześniej wymienionego braku wspólnego dyskursu historyczno-artystycznego oraz pewnego zagubienia metodologicznego krytyki artystycznej, zwłaszcza tej popularnej, publikującej w gazetach codziennych,

ułomności infrastruktury artystycznej, zarówno obiektywnej jak subiektywnej dominacji kultury zachodniej (można by rzec, zresztą na szczęście, kultury zwycięzców, jako że „Zachód wygrał zimną wojnę"), najbardziej oczywistą ramą współczesnej kultury artystycznej Europy Wschodniej jest historia krótkiego trwania (a więc pamięć komunizmu) i jej wpływ na zachowanie społeczeństwa zarówno w skali makropolitycznej, jak też w życiu codziennym oraz pewien niedowład funkcjonowania demokracji, który obserwujemy w różnym natężeniu w różnych krajach regionu, który – choć w różny sposób – przekłada się na publiczne funkcjonowanie sztuki. Odróżnia to wyraźnie tę część kontynentu od Europy Zachodniej, której kultura funkcjonuje w nieporównanie bardziej stabilnych ramach systemowych, prawnych, obyczajowych, edukacyjnych, politycznych itp., zresztą również odmiennych od Stanów Zjednoczonych, co stanowi całkowicie odrębne zagadnienie.

Zmierzając do konkluzji: jeżeli profil europejskiej historii sztuki ma – według Beltinga – oznaczać „współistnienie różnych i czasem wręcz sprzecznych narracji", potrzebne wydaje się nie tylko podtrzymywanie, ale wręcz wydobywanie, (re)konstruowanie różnicy kulturowej, podkreślanie zróżnicowania historyczno-artystycznego, odmienności doświadczeń. „Relacyjna geografia" – z jej kumulatywnym, niehierarchicznym, heterogenicznym i krytycznym modelem myślenia, odrzucającym esencjalizm zarówno tradycyjnej *Kunstgeographie,* jak też orientalizujące koniunkturalne i taktyczne praktyki zachodniej krytyki artystycznej, o czym była mowa wcześniej – wydaje się być metodą umożliwiającą pisanie „drugiego głosu" historii sztuki, metodą respektującą zarówno historyczny, jak przestrzenny wymiar naszej dyscypliny, geografię i historię, swoistego rodzaju – jakby powiedział Thomas DaCosta Kaufman – „geohistorię"[27].

ON "TWO VOICES OF ART HISTORY"

Summary

The paper addresses the problem posed by Hans Belting in his book, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, which concerns the coexistence of two different, sometimes even contradictory, historico-artistic narratives, or "two voices," in the art history of Western and Eastern Europe. The object of critical

[27] Th. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2004; Th. DaCosta Kaufmann, *Time and Place: Essays in the Geohistory of Art. An Introduction*, (in:) Th. DaCosta Kaufmann and E. Philiod (ed.), *Time and Place: The Geohistory of Art*, Hants: Ashgate, 2005.

analysis which may become a starting point for a project of the "other art history" is the *Interpol* exhibition (Stockholm, 1996), where Oleg Kulik, impersonating in his performance a dog, assaulted the audience, while another Russian artist, Alexander Brener, destroyed the works of Wendy Gu, an American artist of Chinese origin. Both incidents made Western artists and art critics violently attack Eastern Europeans for their alleged barbarism. Their reaction included arguments for the orientalization of Eastern Europe. An attempt to defend the Eastern part of the continent against such an essentialist strategy provokes a question about the concept of the identity of Eastern Europe and the construction of its historico-artistic narrative both before and after 1989.

The methodological perspective of writing the "other art history" has been determined by the studies of Irit Rogoff, particularly by her idea of "relational geography" which provides and alternative to the traditional "*Kunstgeographie*." The "relational geography," which can be also called "critical," just like other critical discourses of art history, such as feminism, queer theory, and visual cultural studies, stems from the concept of "cultural difference." Thanks to this concept, one may analyze the politics of the identity of specific social and ethnic groups, which are not inherently coherent. Thus, it is a method which highlights incoherence, the internal dynamic, and the heterogeneity of the subject – its cumulative character in reference to its location, but at the same time it rejects the subject's essentialization and the idea of "*genius loci*."

This perspective makes it possible to pursue a project of the "other art history," based on the following three premises:

– rejecting not only the Western canon of the modern and contemporary art, but also the option of establishing such a canon for Eastern Europe in favor of respecting the "multivocality' of the historico-artistic narrative of that region;

– rejecting the stylistic paradigm developed by the Western art history as useless in respect to the artistic material under scrutiny (and dubious also as regards the art history of classic modernism);

– adopting the perspective of considerable cultural and political differentiation of Eastern Europe, and by the same token rejecting a belief of art historians in the West that the region was politically homogeneous both under the communist rule and after 1989.

In conclusion the author makes a statement, which actually opposes some contemporary art historians who think in terms of European integration, that in tune with Hans Belting's claim about the coexistence of "two voices of art history" scholars ought to maintain, reveal and (re) construct the cultural difference between East and West in the historico-artistic practice.