

Tytuł

W cieniu ideologii Wprowadzenie

Autor

Jakub Banasiak

Źródło

MIEJSCE 10/2024

DOI

<https://doi.org/10.48285/ASPAW.29564158.MCE.2024.10.1>

URL

<https://miejsce.asp.waw.pl/w-cieniu-ideologii/>

W 2010 roku Maja i Reuben Fowkes deklarowali:

Wydaje się, że kompleksy związane z podziałem na Wschód i Zachód, pasje i wzajemne oskarżenia, które zdominowały dyskurs o sztuce w latach 90., zostały wreszcie przewyciężone. Pole zostało otwarte – zarówno dla artystów, jak i historyków sztuki – by „ingerować w kod”, ponieważ – w przeciwieństwie do sytuacji z czasów modernizmu – zglobalizowany meta-język sztuki nie należy już wyłącznie do Zachodu¹

Maja i Reuben Fowkes nazwali ten moment mianem epoki „post-transformacyjnej”. Dzisiaj, kiedy światło nie tylko zgasło – by odwołać się do tytułu głośnego eseju Ivana Krasteva i Stephena Holmesa z 2019 roku² – ale także żarówka została stłuczona, a jej resztki rozdeptane, wcześniejsza o zaledwie kilka lat deklaracja brzmi nierealnie optymistycznie. Wówczas jednak światło liberalnej demokracji było jeszcze wyraźne, choć bezkrytyczną wiarę w transformacyjną utopię – jak wskazywali Maja i Reuben Fowkes – zastąpiła bardziej trzeźwa ocena rzeczywistości³. Czy jednak nie tak postępują dojrzałe demokracje, do których grona staraliśmy się usilnie dołączyć?

Tekst Mai i Reubena Fowkes został pierwotnie opublikowany w Polsce, w tomie *History of Art History in Central, Eastern, and Southeastern Europe*⁴. W 2018 roku został przedrukowany w antologii *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe*, wydanej przez nowojorskie MoMA. Niejako zgodnie z diagnozą Mai i Reubena Fowkes, był to wynik „otwarcia pola”. Tom przygotowany przez Anę Janevski, Roxanę Marcoci i Ksenię Nouril obejmuje 76 tekstów i rozmów, z czego większość stanowią przedruki z lat 90. i – przede wszystkim – pierwszych dwóch dekad XXI wieku. Pozwala to potraktować antologię MoMA – z tekstami tak istotnych autorów i autorek, jak Edit András, Boris Groys, Klara Kemp-Welch, Bojana Pejić, Piotr Piotrowski, Alina Șerban czy Igor Zabel – jako reprezentatywny przegląd najważniejszych ujęć tytułowego zagadnienia.

Jednak wydaje się, że projekt Janevski, Marcoci i Nouril stanowi także świadectwo „transformacji pola” w momencie wygaszania światła liberalnej demokracji. Z jednej strony, duża część tekstów sekundarnych pozwala – siłą rzeczy – przypomnieć najważniejsze tematy sztuki i historii sztuki lat 90.

i 2000., jak tożsamość, nacjonalizm, gender, globalizacja czy demokracja. Z drugiej, wyraźne jest już ujęcie, w którym transformacja postrzegana jest również przez pryzmat bazy – stosunków ekonomicznych i społecznych – a nie tylko nadbudowy.

Jak wyraźne? Różne wariacje słowa „culture” padają w antologii 831 razy, „gender” – 401, „democracy/democrat” – 250, zaś „neoliberal/neoliberalism” – 57. To ostatnie występuje w 23 tekstach i rozmowach (z 76), przy czym w 7 przypadkach dotyczy to tekstów zamówionych specjalnie do książki (wprowadzeń i podsumowań rozdziałów), a w 11 – materiałów powstałych nie wcześniej niż pięć lat przed premierą antologii. Pozostałe pięć tekstów powstało w latach 2005, 2006, 2009, 2010 i 2011.

Oczywiście tego typu wyliczenia należy traktować z odpowiednim dystansem – choćby dlatego, że nie uwzględniają kontekstu, w którym padły poszczególne słowa. Zarazem nawet tak podstawowe dane ilościowe odsłaniają pewną prawdę o dyscyplinie: stopniowy, lecz konsekwentny wzrost zainteresowania historii sztuki krytycznym namysłem nad materialnym wymiarem transformacji.

To zmiana o charakterze tektonicznym. Jak w swoich pionierskich pracach pokazał Boris Buden, „ideologicznym hubem” dyskursu postkomunizmu było pojęcie demokracji⁵. To dzięki temu zabiegowi transformacja mogła zostać przedstawiona nie tyle w logice ekonomii politycznej (globalna ekspansja kapitalizmu), ile różnicy kulturowej⁶. W tym ujęciu wszelkie cywilizacyjne niedostatki krajów postkomunistycznych miały mieć podłoże kulturowe (konserwatyzm, religijność, mizoginizm etc.), a nie ekonomiczne, wynikające ze zmiany stosunków własnościowych oraz demontażu tego, co wspólne. Wedle tej narracji neoliberalizm nie był niczym więcej niż naturalnym dopełnieniem demokracji, bezalternatywnym i nie podlegającym dyskusji. Historia sztuki też długo nie dostrzegała neoliberalnej przemocy.

Najnowsze badania nad postkomunistyczną transformacją w polu sztuki nie unikają już słowa „neoliberalizm”. Można tu wymienić prace poruszające takie tematy, jak kapitalistyczna modernizacja⁷, praca artystyczna⁸, neoliberalny ekstraktywizm⁹, reprezentacje klasy robotniczej¹⁰, transhistoryczna tożsamość regionu¹¹, potencjalność archiwów¹², wojna i rewolucja¹³, marksistowska historia sztuki¹⁴ czy – najlepiej bodaj opracowana – zmiana polityki kulturalnej i organizacji życia artystycznego w poszczególnych państwach byłego bloku wschodniego¹⁵. Przy wszystkich różnicach, łączy je fakt, że implicite bądź explicite wychodzą poza liberalną oraz neoliberalną doxę¹⁶.

Na tym tle szczególne miejsce zajmuje wydana w 2021 roku książka Octaviana Esanu *The Postsocialist Contemporary*¹⁷. Niezaprzeczalnym wkładem Esanu jest pokazanie, że po 1989 roku cele, diagnozy i metody historia sztuki były nie tylko emanacją *episteme* ideologii transformacji, ale także aktywnie działały na jej rzecz. Sztuka współczesna była postrzegana jako nieodzowny element społeczeństwa otwartego, a zatem jej nieskrępowany rozwój był traktowany jako jeden z warunków powodzenia postkomunistycznej transformacji. Historia sztuki była funkcją tego procesu: z jednej strony przejęła dominujące dyskursy postkomunizmu, jak kapitalistyczna modernizacja, przejście do

demokracji czy „nadganianie”, z drugiej natomiast – ignorowała materialne warunki funkcjonowania nowej sztuki¹⁸.

Niniejszy numer „Miejsca” mieści się w tak zarysowanym horyzoncie teoretycznym, choć się do niego nie ogranicza. Głównym celem jest uruchomienie refleksji nad tematami, postawami czy zjawiskami, które nie mieściły się w epistemicznych ramach historii sztuki lat 90. i 2000. Chodzi zarówno o nowe interpretacje dzieł, wystaw czy instytucji zajmujących – zdawałoby się – ugruntowane miejsce w literaturze przedmiotu, jak i analizę tych zjawisk, które do tej pory nie doczekały się pogłębionych opracowań. Równie ważny jest namysł nad historią i teorią sztuki. Namysł ten biegnie dwutorowo: z jednej strony, poprzez uhistorycznienie narracji i dyskursów dominujących w czasie transformacji; z drugiej – poprzez wdrożenie ujęć teoretycznych, które nie mogły zmieścić się w dotychczasowym paradygmacie.

Agata Jakubowska analizuje dwie wystawy polskich artystek, kuratorowane przez Agnieszkę Morawińską w 1991 roku: *Artystki polskie* (Muzeum Narodowe w Warszawie) i jej mniej znaną amerykańską odsłonę: *Voices of Freedom. Exhibition of Polish Women Artists at the beginning of the 1990s* (National Museum of Women in the Arts in Washington). Autorka drobiazgowo rekonstruuje genezę obu wystaw, a następnie analizuje ich recepcję, wydobywając epistemiczne granice dyskursu wokół sztuki feministycznej na początku lat 90. Jak pokazuje Jakubowska, odbiór *Artystek polskich* został zdeterminowany przez stosunek do feminizmu. Większość odbiorczyń traktowała feminizm jako wyraz zbędnej „ideologizacji” sztuki, czynnik uniemożliwiający waloryzację „czysto artystycznych” jakości artystycznych. Inne, pojedyncze głosy doceniały podejście Morawińskiej, jednak – zgodnie z transformacyjną logiką „doganiania” – uważały ją za zapóźnioną w stosunku do debat zachodnich. Z kolei recepcja wystawy *Voices of Freedom* została wpisana w narracje post-zimnowojenne, na czele z uniwersalizowaniem pojęcia liberalnej „wolności”. Jakubowska wskazuje, że ślepą plamką obu odczytań był antykomunizm – emancypacyjne aspekty państwowego socjalizmu zostały zignorowane zarówno przez organizatorów, jak i odbiorczynie, uniemożliwiając zarysowanie ciągłości polskiej myśli feministycznej w obrębie sztuki.

Zuzanna Andruszko analizuje znaczenie męskiego homoerotyzmu w narracjach polskiej historii sztuki czasu transformacji. Autorka stawia tezę, że w dominującej narracji homoseksualizm i homoerotyka sprzed 1989 roku stały się formacjami antykomunistycznymi, ale również liberalnymi *avant la lettre*. Pozwoliło to tyleż zinterpretować, ile skonstruować polską „sztukę gejowską” czasu transformacji. Kluczowe znaczenie miała tu mitologizacja roku 1989 jako momentu nieuchronnego przejścia ku „normalności”. W centrum nowej narracji stanął liberalny podmiot queerowy [*queer liberal subject*], a więc taki, który można włączyć w dominujące ramy społeczne bez zasadniczego naruszenia ich funkcjonowania. Jak zaznacza autorka, figura atrakcyjnego, nagiego mężczyzny stała się jednym z symboli cywilizacyjnego postępu, a obecność tego rodzaju ciał w sztuce – barometrem demokratyzacji sfery nie tylko artystycznej, ale także publicznej. Andruszko z jednej strony uhistorycznia tę narrację jako element amerykańskiej soft power, zwracając przy tym uwagę, że historia sztuki nie tylko ją znaturalizowała, ale wręcz wyidealizowała; z drugiej strony wskazuje, że

również w historii sztuki model wzorcowego queerowego obywatela (Jasbir Puar) opierał się na wykluczeniach o charakterze klasowym, genderowym czy narodowościowym.

Jitka Šosová pokazuje, w jaki sposób ideologiczne koordynaty transformacji wpływały na proces konstruowania kanonu czechosłowackiej sztuki powojennej. Autorka wskazuje, że kluczowe znaczenie miała tu subtelna reinterpretacja pojęcia „obiektywizmu” badań: o ile przed 1989 rokiem ideał czystej, apolitycznej nauki pozwalał na zdystansowanie się od oficjalnej ideologii socjalistycznego państwa, o tyle po zmianie systemu współgrał z niechęcią wielu badaczy do nowych metodologii. W efekcie czeska historia sztuki nadal posługiwała się przede wszystkim kategorią stylu i jego ewolucji, przy czym teraz idea postępu formalnego współgrała z szerszym społecznym oczekiwaniem rozwoju w kierunku liberalnej demokracji i gospodarki rynkowej. Šosová analizuje w tym kontekście proces uhistorycznienia poszczególnych zjawisk czechosłowackiej sztuki powojennej, zwracając szczególną uwagę na cztery figury symboliczne: antykomunizm, autentyczność, indywidualizm oraz Zachód. Jak wskazuje, to przywiązanie do tych wartości pozwoliło wyjąć sztukę doby Czechosłowackiej Republiki Socjalistycznej z przestrzeni historii uniwersalnej (na rzecz indywidualnych poszukiwań twórczych), a następnie przedstawić jej wybrane przykłady (jak sztuka eksperymentalna lat 60. czy dysydencka lat 70. i 80.) w logice teleologicznego postępu i „zapowiedzi” nadejścia liberalnej demokracji, a wraz z nią – nowej sztuki.

Karolina Majewska-Güde formułuje postulat rewitalizacji archiwów transformacji. Punktem wyjścia jest archiwum Działu Fajansu w Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej, na podstawie którego badaczka rekonstruuje koncepcję nigdy niezrealizowanego Muzeum Fajansu. Majewska-Güde aktywizuje archiwum w duchu Arielli Aïshy Azoulay, wydobywając historię potencjalną włocławskiego zakładu. Robi to jednak nie tyle (czy też nie tylko) poprzez uruchomienie fantazji czy wyobraźni (jak w projektach dekolonialnych), ale poprzez wyjście poza dominujące w polskiej historiografii dyskursy kultury pamięci i polityki historycznej. Z drobiazgowej analizy zachowanych dokumentów wyłania się wizja placówki dowartościowującej pracę artystek – malarek fajansu – ale także projekt polityczny, w którym sztuka, promowana przez państwowe i regionalne instytucje kultury, traktowana jest jako praca. Z drugiej strony archiwum odsłania przeciw-historię transformacji jako siły nie tyle budującej nowy porządek, ile unicestwiającej stary. Na tej podstawie autorka stawia spekulatywne pytanie o aktualność projektu Muzeum Fajansu – muzeum egalitarnie rozumianej pracy kobiet.

Karolina Wilczyńska analizuje funkcjonowanie galerii a.r.t. Jacka Markiewicza w Płocku w latach 1992–1997. Do tej pory galeria a.r.t. zajmowała ważne, choć nie pierwszoplanowe miejsce w badaniach nad sztuką polską lat 90. – była traktowana przede wszystkim jako miejsce, w którym wystawiali artyści i artystki związani z nurtem tzw. sztuki krytycznej. Wilczyńska przygląda się galerii Markiewicza jako infrastrukturze uwikłanej w sprzeczności kapitalizmu. Jacek Markiewicz był właścicielem hurtowni opakowań plastikowych, która miała zapewnić finansową oraz polityczną niezależność galerii oraz jemu jako artyście. Wilczyńska pokazuje, że model funkcjonowania galerii a.r.t. odsłania raczej iluzoryczność rozdziału pracy i sztuki w kapitalizmie – autonomia sztuki jest zawsze zależna od nadwyżki finansowej, która powstała w ramach typowej działalności rynkowej. Żeby odsłonić ten mechanizm, Wilczyńska wykorzystuje pojęcie spekulacji (Marina Vishmidt),

pozwalające uchwycić zbieżności pomiędzy współczesnym polem sztuki a logiką późnokapitalistycznej finansjalizacji. Widziana w tym świetle, galeria a.r.t. byłaby przedsiębiorstwem zajmującym się spekulacją wartością symboliczną, zarządzanym przez Jacka Markiewicza – przedsiębiorcę samego siebie (Pierre Dardot i Christian Laval).

Kacper Solecki i Łucja Staszkiwicz traktują transformację jako metonimię tranzycji płciowej [*gender transition*]. Przedmiotem analizy są dwa cykle Alicji Żebrowskiej – *Onone. Świat po świecie* (1995–1999) oraz *Kiedy inny staje się swoim* (1998–2002) – oraz ich recepcja. W obu pracach centralną rolę odgrywa figura trans kobiety. Solecki i Staszkiwicz zwracają uwagę, że poststrukturalistyczna historia sztuki oczyszczała transkobiecość z jej materialnych uwarunkowań, redukując ją do wymiaru alegorii demokratyzacji sfery publicznej. Ich zdaniem horyzont poznawczy wyznacza tu liberalna wizja emancypacji, która może wydarzyć się dzięki wzmożonej widoczności marginalizowanych osób – w mediach, na billboardach czy w galeriach. W efekcie trans kobieta stawiała się już nie „Innym”, ale „absolutną innością” [*absolute otherness*] (Emma Heaney) – funkcjonującą poza społeczeństwem i na różne sposoby je destabilizującą. Solecki i Staszkiwicz stawiają tezę, że postrzeganie nienormatywnych ciał jako obiektów pozbawionych sprawczości pozwoliło uniknąć refleksji nad materialnymi – zazwyczaj dramatycznymi – warunkami egzystencji osób transpłciowych w transformującej się Polsce. Ich zdaniem nie byłoby to możliwe bez centralnej dla transformacyjnej historii sztuki wiary w sprawczość reprezentacji.

Júliusz Huth analizuje wpływ przemian ekonomicznych i politycznych na kształt węgierskiego pola sztuki (Pierre Bourdieu). Wychodząc od szczegółowej charakterystyki demontażu państwowego systemu sztuki Węgierskiej Republiki Ludowej, Huth odsłania materialne podglebie wojen kulturowych lat 90. i 2000. Jak pokazuje, na skutek likwidacji socjalistycznego mecenatu i prywatyzacji związanych z nim instytucji sytuacja materialna wielu artystów – podobnie jak innych pracowników sektora publicznego – wyraźnie się pogorszyła. Dotyczyło to zwłaszcza twórców przywiązanych do tradycyjnego rozumienia sztuki, przed 1989 rokiem należących do związku artystów [*Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége*] i realizujących zlecenia państwowe. W tym samym czasie władzę symboliczną zyskiwali dawni przedstawiciele dysydenckiej awangardy, a po zmianie systemu zwolennicy kuratorsko-menedżerskiego modelu sztuki współczesnej, zorientowanego na umiędzynarodowienie i zasadniczo przychylnego rynkowi. W ten sposób konflikt ekonomiczny przekształcił się w polityczny, a frustrację „przegranych” transformacji węgierskiego pola sztuki zagospodarowały siły narodowo-konserwatywne. Huth opisuje ten spór na przykładzie budapesztańskiego Pałacu Sztuki [*Budapesti Műcsarnok*], które w 1995 objął László Beke, jeden z najważniejszych historyków sztuki i kuratorów awangardy w okresie socjalistycznym, a po 1989 roku – jedna z głównych figur węgierskiej sztuki.

Transformację węgierskiego systemu artystycznego – tym razem na przykładzie studium przypadku – omawia również **Réka Deim**. Przedmiotem jej analizy jest Artéria Galéria, jedna z pierwszych komercyjnych galerii zarejestrowanych na Węgrzech. Deim pokazuje, jakie szanse i zagrożenia niesła liberalizacja węgierskiej polityki kulturalnej, postępująca od lat 80. i kontynuowana w kolejnej dekadzie. Dla założycieli Artéria Galéria – wspólnoty twórczej [*alkotóközösség*] 22 artystów i artystek

– urynekowanie produkcji artystycznej w Węgierskiej Republici Ludowej oznaczało możliwość sprzedaży własnych dzieł niezależnie od przedsiębiorstwa państwowego zajmującego się handlem sztuką [Képcsarnok Vállalat]. W początkowym okresie działalności (1986–1992) Artéria Galéria z powodzeniem łączyła ambitny, zróżnicowany program z ofertą rynkową. Jak zaznacza jednak Deim, proces liberalizacji systemu artystycznego powodował również wzrost napięć w środowiskach twórczych funkcjonujących dotychczas w ramach egalitarnego, socjalistycznego mecenatu. Konkurencyjność stała się problemem również w Artéria Galéria, a brak doświadczenia rynkowego członków wspólnoty tylko podsycił konflikty na tle finansowym. Doprowadziło to do kryzysu, a ostatecznie rozpadu galerii w dotychczasowym kształcie – od 1995 roku Artéria Galéria funkcjonowała na czysto komercyjnych zasadach. Analogiczną transformację przeszedł cały sektor państwowego rynku sztuki w krajach postkomunistycznych.

Rynku sztuki dotyczy również pienierskie studium **Lynn Rother i Franka Eckarta**, poświęcone początkom funkcjonowania EIGEN + ART Gallery. Artykuł koncentruje się na wystawie *We are in New York*, zorganizowanej przez EIGEN + ART wiosną 1993 roku w SoHo w Nowym Jorku. Rozległa kwerenda archiwalna pozwoliła szczegółowo zrekonstruować przygotowania, przebieg i recpecję nowojorskiej wystawy. Rother i Eckart stawiają tezę, że sukces *We are in New York* wynikał z adaptacji strategii, które galeria opracowała i dopracowała w Lipsku, gdzie od 1986 roku funkcjonowała jako alternatywna infrastruktura wystawiennicza. Przeniesione do kapitalistycznego Nowego Jorku, strategie te obejmowały między innymi minimalizację kosztów. Kluczową rolę odegrała również komunikacja i staranna dokumentacja, czego przykładem jest profesjonalnie przygotowany katalog, służący jednak bardziej jako narzędzie budowania wizerunku niż bezpośredniej sprzedaży. Pobyt w Nowym Jorku okazał się przełomowy dla nawiązania międzynarodowej sieci kontaktów, co przyczyniło się do późniejszego sukcesu galerii.

Natalia Słaboń analizuje wpływ transformacji na funkcjonowanie instytucji publicznych na przykładzie Muzeum Sztuki w Łodzi. Tekst dotyczy kadencji Jaromira Jedlińskiego (1991–1996), który objął Muzeum po Ryszardzie Stanisławskim. Artykuł ukazuje nowego dyrektora jako zwolennika wolnorynkowego kursu w sferze kultury. Słaboń rekonstruuje jego model zarządzania na podstawie zasobów Archiwum Zakładowego Muzeum. Jak pokazuje, priorytetem Jedlińskiego była poprawa infrastruktury Muzeum, ale przede wszystkim – utrzymanie programu na poziomie wypracowanym przez legendarnego poprzednika. Wobec cięć w budżecie na kulturę i przejścia Muzeum w tryb reżimu oszczędnościowego Jedliński zaproponował redukcję stanu zatrudnienia. Niezwykle cennym wkładem autorki jest uchwycenie – na podstawie analizy dokumentów zarządczych i korespondencji – nastrojów pracowników. Słaboń opisuje je jako fatalne – załoga Muzeum nie rozumiała decyzji kadrowych dyrektora, co doprowadziło do otwartego sporu Jedlińskiego z Komisją Zakładową NSZZ „Solidarność”. Artykuł pozwala dostrzec strukturalny charakter tych napięć: jeśli dla władz Muzeum (oraz wspierającego go środowiska artystycznego) kluczowe było zachowanie wysokiego poziomu artystycznego, to dla załogi najważniejsza była płynność wypłat i stabilne warunki zatrudnienia.

Artykuł **Maksymiliana Wroniszewskiego** stanowi pierwsze całościowe opracowanie twórczości gdańskiego artysty Marka „Rogulusa” Rogulskiego – debiutującego w połowie lat 80. i aktywnego

w kolejnej dekadzie. Rogulski był jednym z licznych artystów, którzy w czasie przełomu systemowego inspirowali się szeroko rozumianą ezoteryką (szamanizm, mistycyzm, astrologia etc.). Wroniszewski omawia zarówno poszczególne prace Rogulskiego, jak i stojące za nimi założenia programowe. Jak pokazuje, centralnym pojęciem w słowniku Rogulskiego była energia – mistyczna siła, która przenika całe stworzenie i stanowi coś w rodzaju podstawowego budulca wszechświata. Wroniszewski podkreśla, że pozwoliło to sformułować Rogulskiemu zupełnie inne rozumienie dzieła sztuki niż w tradycji krytycznej, z którą otwarcie polemizował: tutaj zadaniem artysty jest uchwycić transcendentną energię, przekształcić ją zgodnie z własną wrażliwością, a następnie przekazać ją odbiorcy. Zdaniem autora takie pojmowanie dzieła sztuki pozwoliło Rogulskiemu zachować holistyczną wizję świata. Postawa ta wydaje się szczególnie wymowna, jeśli potraktujemy transformację jako bezprecedensowy proces dezintegracji dotychczasowej rzeczywistości, a za jej nadrzędny skutek uznamy rozpad wszelkich społecznych całości.

Numer uzupełniają recenzje, rozmowy i materiał wizualny. **Kristóf Nagy** omawia książkę **Larissy Buchholz** *The Global Rules of Art: The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy* (Princeton University Press, 2022), akcentując jej przydatność dla badań nad polem sztuki w Europie Środkowo-Wschodniej. Jak wskazuje, *The Global Rules of Art* pozwalają – między innymi – spojrzeć na nie jako na część znacznie szerszej całości, i to zarówno przed 1989/1991 rokiem (strukturalne podobieństwa między wschodnimi i zachodnimi systemami państwowego wsparcia dla artystów), jak i po zmianie ustrojowej (neoliberalizacja i globalizacja sztuki).

Z kolei **Arkadiusz Półtorak** analizuje antologię tekstów **Ewy Mikiny** *Słów brak* (Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria Miejska Arsenał, 2023). Mikina (1951–2012) jako jedna z nielicznych krytyczek zwracała uwagę na ekonomiczny wymiar transformacji, i być może to z tego powodu jej dorobek długo pozostawał zapoznany. Półtorak proponuje wnikliwą lekturę tekstów krytyczki, na pierwszy plan wysuwając jej postulat mówienia/pisania-wprost.

W rozmowie pod symptomatycznym tytułem *Nastał czas indywidualistów* **Zuzanna Wilska** pyta **Joannę Kiliszek** i **Andrzeja Rosołka** o prowadzoną przez nich w latach 1987–1992 Galerię Dziekanka w Warszawie. Wilską interesuje generalny obraz życia artystycznego w tych czasach, ale szczególną uwagę poświęca queerowej wystawie **Piotra Nathana** i **Huntera Reynoldsa** z maja 1991 roku. Wypowiedzi Kiliszek i Rosołka składają się na barwną opowieść o queerowej Warszawie początku lat 90., stanowiąc zarazem bezcenne źródło do dalszych badań nad tym tematem.

Uschi Klein przeprowadziła wywiad z rumuńskim artystą **Danem Perjovschi** o jego aktywności na przełomie lat 80. i 90. Rozmowa pozwala zniuansować narrację rysowaną przez Octaviana Esanu w *The Postsocialist Contemporary*. Perjovschi mówi wprost: „Jaki jest problem z Fundacją Sorosa albo ideą społeczeństwa otwartego? Ja to uwielbiam. [...] Fundacja Sorosa pomogła nam się odbudować, stworzyć sieć działaczy oraz połączyła nas ze światem. Fakt, że prawdziwi tyrani i skrajna prawica nienawidzą Sorosa, jest dowodem na to, że dobrze wykonał swoją pracę”.

W dziale *Zwrot wizualny* prezentujemy wybór prac **Piotra Ukleńskiego** z początku lat 90.

W odautorskim komentarzu **Jakub Banasiak** z jednej strony traktuje je jako archiwum potencjalności transformacji (Łucja Iwanczewska), z drugiej zaś – jako zbiór figur dających się retroaktywnie odczytać jako symbole przemiany czy też dwoistości. Interpretuje je jako dziwaczne (Mark Fisher) symptomy transformacji, jej nieoczywiste powidoki.

Chociaż teksty zgromadzone w niniejszym numerze „Miejsca” wiele różni, wydaje się, że na ich podstawie można sformułować kilka ogólnych wniosków dotyczących możliwych dalszych badań nad sztuką i historią sztuki czasu transformacji.

Po pierwsze, dominację poststrukturalizmu spod znaku New Art History należy widzieć w horyzoncie ideologicznych pryncypiów transformacji¹⁹. Zgromadzone analizy pokazują, że interpretacje skoncentrowane na reprezentacji i jej symbolicznych funkcjach wykluczały z pola widzenia historii sztuki materialne uwarunkowania produkcji artystycznej, związane z demontażem mecenatu państwa, prywatyzacją służby zdrowia czy dezindustrializacją. Nieprzypadkowo więc to aplikacja ujęć teoretycznych inspirowanych marksizmem pozwoliła dostrzec te zależności, jak również dookreślić bezprzymiotnikowe dotychczas teorie jako liberalne czy neoliberalne (feminizm liberalny, liberalny podmiot queerowy, podmiot przedsiębiorczy) (Kacper Solecki i Łucja Staszekiewicz, Karolina Wilczyńska, Zuzanna Andruszko).

Po drugie, zauważalne jest dowartościowanie archiwum, w transformacyjnej historii sztuki traktowanego podejrzliwie jako potencjalne ognisko symbolicznej wiedzy-władzy. Za programową można uznać tu deklarację Piotra Piotrowskiego: „Jestem uczulony na kurz i w archiwach nie czuję się najlepiej”²⁰. Wszystkie zebrane w niniejszym numerze teksty w ten czy inny sposób opierają się na badaniach podstawowych, wydobywając dzięki temu wątki niemożliwe do uchwycenia w paradygmacie poststrukturalistycznym. Jeśli archiwum jest krytykowane, to w duchu Arielli Aïshy Azoulay: jako instrument imperialnej hegemonii, skrywający wszakże bezcenne historie potencjalne. Widziane z tej perspektywy, archiwa transformacji pozwalają wydobyć neoliberalną przemoc w polu sztuki, a z drugiej strony – ocalić od zapomnienia projekt socjalistycznej emancypacji (Karolina Majewska-Güde, Natalia Słaboń).

Po trzecie, deesencjalizacja założeń stojących za transformacyjną historią sztuki umożliwia sformułowanie projektu, który można roboczo nazwać „historią historii sztuki” czasu transformacji. Za jego istotę należy uznać uhistorycznienie epistemicznych ram dyscypliny, a co za tym idzie – wydobywanie ideologicznego tła dominujących metodologii, ujęć teoretycznych, wartościowań, interpretacji etc. – jak również sporów na tym tle. Nie dotyczy to jedynie historii sztuki wytwarzanej na użytek „The Postsocialist Contemporary”, ale także pisanie historii sztuki powstałej przed 1989 rokiem (Agata Jakubowska, Zuzanna Andruszko, Jitka Šosová).

Po czwarte w końcu, odejście od ideologicznych pryncypiów transformacji odsłoniło iluzoryczność cezury 1989 roku. Jak pokazali Boris Buden i Octavian Esanu, funkcja cezury 1989 dalece wykracza poza kwestie periodyzacyjne: to w istocie historiozoficzny symbol Nowego Początku, punktu zero, od

którego można zacząć nauczanie demokracji; z drugiej strony, data 1989 pozwala odhistorycznić komunizm, pokazać go jako nie-historię. To w końcu symbol zwycięstwa kapitału nad pracą. Zgromadzone w tym numerze teksty dowodzą (explicite lub implicate), że również w historiografii artystycznej data ta pełniła ściśle ideologiczną funkcję. Innymi słowy, nie można napisać historii sztuki czasu transformacji bez uwzględnienia procesualnego charakteru przemian – chyba że będzie to narracja nieświadoma własnych ideologicznych uwikłań (Zuzanna Andruszko, Réka Deim, Júliusz Huth, Karolina Majewska-Güde, Lynn Rother i Frank Eckart, Jitka Šosová, Maksymilian Wroniszewski).

Oczywiście proponowana tu wizja historii sztuki jest – jak każda inna – polityczna. Dlatego na koniec chciałbym wydobyć bardziej doraźne stawki tego numeru „Miejsca”. Rozpoznanie ideologii-jako-ideologii to pierwszy sygnał utraty jej hegemonii. Wydaje się, że także przemiany historii sztuki, dyskutowane na początku tego tekstu, należy wiązać z erozją liberalnej demokracji. Dlatego tak ważne jest, jaką odpowiedź sformułujemy wobec postępującego mroku. Ivan Krastev i Stephen Holmes nie wyszli poza paradygmat liberalny – ich zdaniem kryzys zachodniej demokracji ma głównie symboliczne i tożsamościowe przyczyny. W świetle przyjętej tu perspektywy kwestie kulturowe muszą być rozpatrywane w dialektycznym napięciu z materialną bazą. Podzielam zdanie Octaviana Esanu, że „autentyczne procesy demokratyzacji muszą obejmować również demokratyczną kontrolę nad środkami produkcji i nad procesem akumulacji kapitału. Bez równości ekonomicznej nie ma równości politycznej”²¹. Ideologiczna iluzja długo nie pozwalała dostrzec, że warunkiem liberalnej wolności są realne nierówności. Dotyczy to również naszej dyscypliny. Dlatego prawdziwie „post-transformacyjna” historia sztuki musi zawsze pamiętać o materialnych warunkach własnego funkcjonowania²².

Bibliografia

András E., *Határsértő képzőlet – Kortárs művészet és kritikai elmélet Európa keleti felén*, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest 2023.

Art for Change 1985–2015, red. M. Vassileva, Sofia City Art Gallery, Military Publishing House, Sofia 2015.

Banasiak J., *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2020.

Bartlová M., *Marxistické dějiny umění: direktivní model, nebo radikální inspirace?*, „Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny” 2020, nr 29, s. 11–37.

Bojarska K., Mazur A., Nader L., *Miłość do emancypacji. O warsztacie i zaangażowaniu badacza-humanisty z Piotrem Piotrowskim*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2013, nr 3, <https://www.miejsce.asp.waw.pl/w-cieniu-ideologii/>

[.pismowidok.org/pl/archiwum/2013/3-archiwa-stanow-wyjatkowych/milosc-do-emancypacji](https://pismowidok.org/pl/archiwum/2013/3-archiwa-stanow-wyjatkowych/milosc-do-emancypacji) [dostęp: 11 lipca 2025].

Buden B., *Transition to Nowhere. Art in History after 1989*, Archive Books, Berlin 2020.

Contemporary Art and Capitalist Modernization: A Transregional Perspective, red. O. Esanu, Routledge, New York 2021.

Elkins J., *The End of Diversity in Art Historical Writing: North Atlantic Art History and Its Alternatives*, De Gruyter, Berlin 2021.

Esanu O., *The Postsocialist Contemporary: The Institutionalization of Artistic Practice in Eastern Europe After 1989*, Manchester University Press, Manchester 2021.

Fowkes M., Fowkes R., *The Post-National in Eastern European Art: from Socialist Internationalism to Transnational Communities*, w: *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, red. A. Janevski, R. Marcoci, K. Nouril, The Museum of Modern Art, New York 2018.

Fowkes M., Fowkes R., *The Post-National in Eastern European Art: from Socialist Internationalism to Transnational Communities*, w: *History of Art History in Central, Eastern, and Southeastern Europe*, vol. 2, red. J. Malinowski, Wydawnictwo Tako, Toruń 2012.

Hošić I., *Slika krize: Kulturne i umjetničke prilike u Bosni i Hercegovini 1990–2020*, Buybook, Sarajewo 2024.

Iwanczewska Ł., *Potencjalności transformacji. Krótkie trwanie performansów kulturowych w Polsce lat 90.*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2022.

Isto R., *Representing the Worker in Postsocialist Public Space: Art and Politics under Neoliberalism*, „International Labor and Working-Class History” 2020, nr 98, s. 43–76.

Jameson F., *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca 1981.

Krastev I., Holmes S., *Światło, które zgasło. Jak Zachód zawiódł swoich wyznawców*, tłum. A. Paszkowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020.

Łabowicz-Dymanus K., *Synchronizacja w Sieci. Centra Sztuki Współczesnej Sorosa – cztery modele: Budapeszt, Kijów, Tallinn, Warszawa*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016.

Nagy K., *From Fringe Interest to Hegemony. The Emergence of the Soros Network in Eastern Europe*, w: *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*, red. A. Allas, B. Hock, Routledge, New York 2018.

Németh I., *Eastern Sugar*, red. M. Fowkes, R. Fowkes, MIT Press, Cambridge 2021.

Praznik K., *Art Work: Invisible Labor and the Legacy of Yugoslav Socialism*, University of Toronto Press, Toronto 2021.

Radomska M., *How to Follow Marx with Class? Transformation and Marxist Analysis of Post-Communist Art in a Post-Communist Europe*, w: *The Routledge Companion to Marxisms in Art History*, red. T. Tunalı, B. Winkenweder, Routledge, New York 2025.

Szczerski A., *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

Świrek K., *Teorie ideologii na przecięciu marksizmu i psychoanalizy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018.

Žižek S., *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

1. M. Fowkes, R. Fowkes, *The Post-National in Eastern European Art: from Socialist Internationalism to Transnational Communities*, w: *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, red. A. Janevski, R. Marcoci, K. Nouril, The Museum of Modern Art, Nowy Jork 2018, s. 370. ↵
2. I. Krastev, S. Holmes, *Światło, które zgasło. Jak Zachód zawiódł swoich wyznawców*, tłum. A. Paszkowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2020. ↵
3. M. Fowkes, R. Fowkes, dz. cyt., s. 367. ↵
4. Tychże, *The Post-National in Eastern European Art: from Socialist Internationalism to Transnational Communities*, w: *History of Art History in Central, Eastern, and Southeastern Europe*, vol. 2, ed. J. Malinowski, Wydawnictwo Tako, Toruń 2012. ↵
5. B. Buden, *Transition to Nowhere. Art in History after 1989*, Archive Books, Berlin 2020, s. 335. Na ten temat zob. s. 255–264 oraz rozdział 5 (*In the Nowhere of Democracy*). ↵
6. Tamże, s. 37. ↵
7. *Contemporary Art and Capitalist Modernization: A Transregional Perspective*, red. O. Esanu, Routledge, New York 2021. Zob. też B. Hock, *Evolving Networks: International Sponsors of Post-socialist Art Scenes*, „Journal of Contemporary Central and Eastern Europe” 2023, nr 31(1), s. 95–108; Kristóf Nagy, *From Fringe Interest to Hegemony. The Emergence of the Soros Network in Eastern Europe*, w: *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*, eds. A. Allas, B. Hock, Routledge, New York 2018. ↵
8. Katja Praznik, *Art Work: Invisible Labor and the Legacy of Yugoslav Socialism*, University of Toronto Press, Toronto 2021. ↵
9. *Ilona Németh: Eastern Sugar*, eds. M. Fowkes, R. Fowkes, MIT Press, Cambridge 2021. ↵
10. R. Isto, *Representing the Worker in Postsocialist Public Space: Art and Politics under Neoliberalism*, „International Labor and Working-Class History” 2020, nr 98, s. 43–76. ↵
11. A. Szczerski, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019. ↵

12. Ł. Iwanczewska, *Potencjalności transformacji. Krótkie trwanie performansów kulturowych w Polsce lat 90.*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2022. ↵
13. Taki był główny temat seminarium *Understanding 1989 in East-Central European Art: War vs. Revolution*, org. Piotr Piotrowski Center for Research on East-Central European Art, Instytut Historii Sztuki UAM, Getty Foundation, <http://understanding1989.amu.edu.pl/> [dostęp: 11 lipca 2025]. ↵
14. M. Radomska, *How to Follow Marx with Class? Transformation and Marxist Analysis of Post-Communist Art in a Post-Communist Europe*, w: *The Routledge Companion to Marxisms in Art History*, eds. T. Tunali, B. Winkenweder, Routledge, New York 2025; Milena Bartlová, *Marxistické dějiny umění: direktivní model, nebo radikální inspirace?*, „Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny” 2020, no. 29, s. 11—37. ↵
15. J. Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2020; I. Hošić, *Slika krize: Kulturne i umjetničke prilike u Bosni i Hercegovini 1990–2020*, Buybook, Sarajewo 2024; *Art, society and politics in (post)socialism*, ed. A. Lazea, Universitatii de Vest, Timisoara 2015; K. Łabowicz-Dymanus, *Synchronizacja w Sieci. Centra Sztuki Współczesnej Sorosa – cztery modele: Budapeszt, Kijów, Tallinn, Warszawa*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016; *Art for Change 1985–2015*, ed. M. Vassileva, Sofia City Art Gallery, Military Publishing House, Sofia 2015. ↵
16. Oczywiście nie wyczerpuje to badań nad sztuką doby transformacji, zob. np. ważne studium sytuacji na Węgrzech: Edit András, *Határsértő képzelet – Kortárs művészet és kritikai elmélet Európa keleti felén*, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest 2023. ↵
17. O. Esanu, *The Postsocialist Contemporary: The Institutionalization of Artistic Practice in Eastern Europe After 1989*, Manchester University Press, Manchester 2021. ↵
18. Jest to oczywiście klasyczne zagadnienie. Na ten temat zob. F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca 1981; S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001; K. Świrek, *Teorie ideologii na przecięciu marksizmu i psychoanalizy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018. ↵
19. Na temat globalnej ekspansji New Art History po upadku komunizmu zob. J. Elkins, *The End of Diversity in Art Historical Writing: North Atlantic Art History and Its Alternatives*, De Gruyter, Berlin 2021. ↵
20. K. Bojarska, A. Mazur, L. Nader, *Miłość do emancypacji. O warsztacie i zaangażowaniu badacza-humanisty z Piotrem Piotrowskim*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2013, nr 3, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2013/3-archiwa-stanow-wyjatkowych/milosc-do-emancypacji> [dostęp: 11 lipca 2025]. ↵
21. O. Esanu, *The Postsocialist Contemporary*, dz. cyt., s. 4. ↵
22. Refleksje te korespondują z niedawno ogłoszonymi postulatami Magdaleny Radomskiej, dz. cyt., s. 388. ↵

Jakub Banasiak

Historyk i krytyk sztuki, adiunkt na Wydziale Badań Artystycznych i Studiów Kuratorskich Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na państwowym systemie sztuki w okresie socjalistycznym oraz na sztuce okresu transformacji ustrojowej po 1989 roku. Autor książki *Proteuszowe czasy. Schyłek państwowego systemu sztuki*

1982–1993 (2020), za którą był nominowany do Nagrody im. Jana Długosza. Członek redakcji czasopisma naukowego „Miejsce” oraz redaktorem naczelnym (z K. Plintą) magazynu o sztuce „Szum”. Kurator wystawy *Ruchy tektoniczne* w Muzeum Sztuki w Łodzi (2022), na której zaprezentował wyniki swoich badań nad polską sztuką lat 80. i 90.

ISSN 2956-4158