

# **Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku – Andrzej Szczerski**

Radykalny przełom kulturowy nie pozostał bez wpływu na sztukę współczesną, zawarte w niej treści ideowe, a także system instytucjonalnego wsparcia, promując trzy najbardziej rozpowszechnione wśród artystów postawy. Wielu twórców zaangażowało się bezpośrednio na rzecz zmian, tworząc prace komentujące bieżące wydarzenia albo wyznaczające – jak twierdzili – właściwe kierunki, w jakich podążać miała transformacja.

**Andrzej Szczerski**

**„Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku”**

**rok wydania: 2018**

**Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego**

**Przyjdź na promocję książki 28 lutego w Bibliotece Jagiellońskiej!**

4 czerwca 1989 roku, po raz pierwszy od czasów II Rzeczypospolitej, w Polsce odbyły się częściowo wolne wybory do parlamentu. Dzień głosowania został bardzo szybko uznany przez część historyków, publicystów i komentatorów życia politycznego za przełomowy, przede wszystkim dlatego, że rozpoczął nieodwracalny proces demontażu porządku politycznego narzuconego Polsce przez Związek Radziecki i

podległą mu komunistyczną Polską Partię Robotniczą, przekształconą w 1948 roku w Polską Zjednoczoną Partię Robotniczą. Z perspektywy historii politycznej Polski ważniejsza okazała się jednak data 29 grudnia 1989 roku, kiedy to zmieniono konstytucję kraju i jego nazwę, kończąc istnienie niesuwerennej Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Po wejściu w życie uchwalonych zmian, które zaczęły obowiązywać od 31 grudnia tego samego roku, powstała niepodległa Rzeczpospolita Polska.

Rok 1989 można uznać zarówno za koniec historycznej epoki, jak i za początek nowej, czyli czasów postkomunistycznej transformacji[1]. Podobne procesy dokonywały się wówczas nie tylko w Polsce, ale także w innych krajach dawnego bloku wschodniego, które ogłaszały wolne wybory, odzyskując pełną suwerenność, i zmieniały swój ustrój polityczny oraz gospodarczy, decydując się na demokrację i wolnorynkowy kapitalizm. Kilka historycznych miesięcy w drugiej połowie 1989 roku nazwano Jesienią Ludów, a ich rezultatem było całkowite wyzwolenie Europy Środkowo-Wschodniej spod wpływów sowieckich. Niespełna dwa lata później rozpadł się Związek Radziecki, co oznaczało koniec zimnej wojny w Europie[2]. Nowe czasy przyniosły nie tylko zmiany polityczne i gospodarcze, ale przede wszystkim kulturowe, które miały prowadzić do odzyskania prawa do wolności i innych swobód obywatelskich, ale także do odbudowy narodowych tożsamości i wspólnoty europejskiej, mającej teraz obejmować cały kontynent. W konsekwencji to właśnie kultura stała się ważnym promotorem zachodzących zmian, a ich symbolami – zniesienie cenzury, burzenie pomników komunistycznych bohaterów czy zmiany nazw ulic.

Radykalny przełom kulturowy nie pozostał bez wpływu na sztukę współczesną, zawarte w niej treści ideowe, a także system instytucjonalnego wsparcia, promując trzy najbardziej rozpowszechnione wśród artystów postawy. Wielu twórców zaangażowało się bezpośrednio na rzecz zmian, tworząc prace komentujące bieżące wydarzenia albo wyznaczające – jak twierdzili – właściwe kierunki, w jakich podążać miała transformacja. Inni komentowali zachodzące zmiany z dystansu, ale nie pozostawali wobec nich obojętni, pokazując ich różnorodne konteksty i historyczne źródła, wynikające z tożsamości kulturowej poszczególnych krajów, regionów, a nawet centrów artystycznych. Sztuka współczesna odegrała też ważną rolę w procesie budowania pamięci o czasach komunizmu, z jednej strony kontestując minioną epokę, a z drugiej podkreślając trwałość jej śladów oraz konieczność refleksji na temat ich negatywnych i pozytywnych konsekwencji. Powstająca w tych okolicznościach twórczość artystyczna, odnosząca się wprost do przemian po 1989 roku związanych z konsekwencjami budowy nowego demokratycznego porządku i gospodarki wolnorynkowej, może być nazwana sztuką czasów transformacji i o niej będzie mowa w niniejszej publikacji.

W okresie transformacji scenie artystycznej przypisano istotną rolę w kształtowaniu nowej rzeczywistości i debaty na aktualne tematy pojawiające się w przestrzeni publicznej. W opinii krytyków i historyków sztuki najnowsza sztuka stawała się inicjatorem zmian, a także pokazywała wiarygodny obraz konsekwencji postkomunistycznych reform. Docenienie artystów wynikało również z faktu, że podobnie jak niemal cała inteligencja w zdecydowanej większości opowiedzieli się oni po stronie budowanej od podstaw demokracji, wsparli procesy modernizacyjne oraz integrację ze strukturami Unii Europejskiej, zachowując jednocześnie krytyczny

dystans do nowego systemu, zwłaszcza w zakresie ekonomii i polityki[3]. Nowy rozdział historii sztuki pisany był zatem według wzorców kulturowych znanych w regionie od przełomu XVIII i XIX wieku, które przyznawały sztuce eksponowaną rolę w życiu społecznym, a artystów uznawały za koryfeuszy zmian. O obywatelskim posłannictwie sztuki zaczęto mówić w okresie romantycznego odrodzenia narodowego, zwłaszcza wśród narodów pozbawionych dotąd swojej państwowości, wśród których to właśnie artystyczne elity, w tym wybitni poeci, pisarze czy malarze, często przejmowały rolę politycznych przywódców[4]. Zjawiska te nasiliły się od czasu Wiosny Ludów, osiągając swoją kulminację w przededniu I wojny światowej, a ich kontynuacje odnaleźć można w różnym stopniu w całym XX wieku, także w okresie komunizmu, kiedy to artyści tacy jak Václav Havel stawali na czele ruchów opozycyjnych zarówno w poszczególnych krajach, jak i wśród niepodległościowej emigracji[5]. Po roku 1989 od twórców ponownie oczekiwano, że to oni będą inicjować i wspierać zachodzące zmiany, a wtedy gdy zaczęły one przynosić negatywne skutki – że będą je krytykować i wskazywać alternatywę. Bilans tych oczekiwań nie został dotąd sporządzony i z pewnością warto się zastanowić, czy artyści spełnili wszystkie pokładane w nich nadzieje, czy nie ulegli presji rynku sztuki lub intelektualnym modom.

Na dwoisty charakter zmian po 1989 roku, wśród których odnaleźć można zarówno elementy zerwania, jak i kontynuacji, zwracali uwagę nie tylko historycy sztuki, ale także historycy literatury, przede wszystkim Włodzimierz Bolecki. Podkreślał on, że rok 1989 przyniósł nowe zjawiska wynikające z przemian politycznych, w tym likwidację cenzury oraz zniesienie podziału na literaturę krajową i emigracyjną, ale także pozwolił dostrzec kontynuację, w tym nieoczywiste pokrewieństwo między literaturą postmodernistyczną a twórczością polskich klasyków XX wieku, takich jak Witold Gombrowicz, Stanisław

Ignacy Witkiewicz i Bruno Schulz. Zdaniem Boleckiego rok 1989 nie oznaczał więc tak wyrazistego przełomu w historii literatury polskiej jak na przykład rok 1945, a nowe treści pojawiały się równolegle obok tych podkreślających kulturową ciągłość i dowodzących pluralizmu czasów transformacji[6]. Pisząc o przełomach w historii sztuki polskiej, Anna Markowska także podkreślała, że rok 1989 był początkiem pluralistycznego agonizmu, w którym wartościami były różnica i związana z nią polemika. Pojawiające się nowe treści – związane między innymi ze sztuką społecznie zaangażowaną i akcentowaniem odmiennych tożsamości artystów, kwestionujące konsensualny uniwersalizm – dowodziły niemożności racjonalnego pojednania, ale też inicjowały nieobecną dotąd debatę pomiędzy odmiennymi programami artystycznymi i ideowymi. Markowska podkreślała ponadto, jak istotne znaczenie miało zainteresowanie historią i sztuką historyczną, a więc odkrywanie w nowych warunkach tych wydarzeń z przeszłości, które nie mogły być dotąd omawiane, nie tylko dlatego, że kontestowały komunistyczną wersję dziejów, ale również z tego powodu, iż nie mieściły się w modernistycznym micie autonomii dzieła sztuki[7]. Przeciwno traktowaniu 1989 roku jako cezury w historii sztuki polskiej wypowiedział się natomiast Wojciech Włodarczyk, który uznał, iż jest to działanie mitotwórcze. Podobnie jak Włodzimierz Bolecki wskazywał, że polską sztukę można zrozumieć, osadzając ją w głębokim kontekście historycznym i kulturowym, a lat 90. nie sposób oddzielić przede wszystkim od lat 80. i zapoczątkowanych wtedy przemian zapowiadających sztukę krytyczną[8].

Mimo ambiwalentnej oceny znaczenia 1989 roku dla zmian na scenie artystycznej historycy sztuki nie kwestionują radykalizmu tego, co Wojciech Włodarczyk określił jako potrójne zerwanie ciągłości[9]. Po pierwsze zakwestionowano wtedy modernistyczną wizję dziejów sztuki, dzieła i artyści, po drugie zniesiono cenzurę i zwrócono sztuce jej

wolność, po trzeciej pojawiło się nowe pokolenie twórców, którzy podkreślali swoją niezależność od wzorców kulturowych obowiązujących w czasach komunistycznych. W tym kontekście należy podkreślić, że transformacja, mimo likwidacji wielu przywilejów socjalnych dla artystów, przyznanych im przez socjalistyczne państwo, przyniosła dynamiczny rozwój życia artystycznego na nieznaną dotąd skalę. Wspierały go nowe formy mecenatu publicznego i prywatnego, a także stopniowo rozwijający się rynek sztuki.

Najbardziej widoczną zmianą była jednak budowa nowych instytucji, w tym muzeów sztuki nowoczesnej, które tworzyły pionierskie kolekcje sztuki – przede wszystkim drugiej połowy XX wieku – i promowały najnowsze wydarzenia na scenie artystycznej. Ich otwarcie świadczyło o docenieniu najnowszej historii sztuki, dotąd w większości marginalizowanej w państwowych instytucjach kultury, a także dowodziło, że sztuka nowoczesna stała się ważnym elementem reform i konstruowania nowej tożsamości krajów regionu, chcących uchodzić za otwarte na nowoczesność. W swojej książce *Czas muzeów w Europie Środkowej* Katarzyna Jagodzińska przedstawiła ten problem na przykładzie wybranych 28 muzeów i centrów sztuki współczesnej, powstałych lub rozbudowanych w latach 1989–2014 w Czechach, Słowacji, na Węgrzech i w Polsce, analizując ich historię i specyfikę programu działań. Autorka podkreśliła, że większość z nich realizowała pionierskie projekty kolekcjonerskie i badawcze, a przez utrzymywanie intensywnych kontaktów międzynarodowych starała się doceniać specyfikę sztuki środkowoeuropejskiej i jej odrębność w stosunku do sztuki Europy Zachodniej i Wschodniej[10].

Nowym fenomenem okazało się także zainteresowanie artystami z Europy Środkowo-Wschodniej wśród międzynarodowych kolekcjonerów, a także najważniejszych instytucji artystycznych, przede wszystkim w krajach Europy Zachodniej i w Stanach Zjednoczonych, takich jak Tate Modern w Londynie czy Museum of Modern Art w Nowym Jorku, które nie tylko organizowały ich wystawy, ale także włączały całe zespoły prac do swoich kolekcji. Istotnym podmiotem na rynku kolekcjonerskim stały się fundacje prowadzone przez największe europejskie banki, jak Deutsche Bank i UniCredit. Ich zaangażowanie podyktowane interesami korporacyjnymi skutkowało także ustanawianiem nagród artystycznych i organizowaniem okazjonalnych wystaw własnych kolekcji. Przykładem wyjątkowego pod względem skali zaangażowania na rzecz sztuki współczesnej z Europy Środkowo-Wschodniej pozostaje do dziś działalność austriackiego banku Erste, połączona z jego inwestycjami na rynku bankowym we wszystkich krajach regionu. W 2002 roku powstała finansowana przez bank sieć autonomicznych organizacji zrzeszających artystów i kuratorów promujących najnowszą sztukę pod nazwą Transit, działająca w Czechach, Słowacji, na Węgrzech i w Austrii. Dwa lata później Erste zainaugurowało także kolekcję dzieł sztuki współczesnej z regionu o nazwie „Kontakt”, zbierając prace najważniejszych artystów środkowoeuropejskiej neoawangardy lat 60. i 70., a także twórców debiutujących po 1989 roku. Ponadto fundacja prowadzona przez bank finansowała granty badawcze, edukacyjne i wydawnicze, przeznaczone na badania historii sztuki drugiej połowy XX wieku i sztuki współczesnej[11].

Instytucje powstałe po 1989 roku pokazywały wyraźnie, że najnowsza sztuka bardzo szybko znalazła uznanie na scenie międzynarodowej, co więcej – uznawano ją za ważne narzędzie budowania platformy na

rzecz promocji demokratycznych wartości wspólnych dla podzielonej dotąd Europy. Odrębny charakter zachowała natomiast sieć centrów sztuki współczesnej pod nazwą The Soros Centre for Contemporary Arts (SCCA), zakładanych przez The Open Society Institute i finansowanych przez amerykańskiego finansistę George'a Sorosa. Centra te, funkcjonujące z różnym powodzeniem w 18 krajach postkomunistycznych, od Węgier po Kazachstan, w latach 1992–1999 wypracowały spójną strategię promocji sztuki współczesnej, której przekaz wspierał idee społeczeństwa otwartego, według promowanej przez Sorosa koncepcji porzucenia nacjonalizmów, akceptacji dla mniejszości i radykalnej demokracji. Projekt ten wykorzystywał sztukę do prowadzenia wyrazistej polityki kulturalnej mającej upodobnić kraje regionu do Zachodu i narzucić im problematykę obowiązującą w globalnych centrach sztuki, co powodowało, że promowano prace o zbliżonych treściach ideowych, a nawet formie nazywanej krytycznie „Soros Realism”. Jak pokazała Karolina Łabowicz-Dymanus, poszczególne centra kształtowały swoją działalność tak, aby odpowiadać charakterowi lokalnej sceny artystycznej i wykorzystywały tendencje autokolonialne w regionie. Kuratorzy i artyści chcieli się bowiem znaleźć w międzynarodowym obiegu i decydowali na daleko idące kompromisy w imię uniemożliwianego dotąd przez żelazną kurtynę udziału w międzynarodowym życiu artystycznym. W konsekwencji w wielu postkomunistycznych krajach, w tym zwłaszcza mniejszych, na przykład w Estonii, SCCA potrafiły na wiele lat zdominować życie kulturalne i kształtować hierarchie wartości, wpływając w zasadniczy sposób na powstającą w czasach transformacji sztukę[12].

\*\*\*

Książka dostępna na stronie wydawnictwa.

## **Spis treści**

### **Wstęp**

Rozdział pierwszy. **Inna perspektywa**

Rozdział drugi. **Sztuka polityczna – dwa modele**

Rozdział trzeci. **Komunizmu nie było**

Rozdział czwarty. **Patrzac w przeszłość**

Rozdział piąty. **Groteska i surrealizm**

Rozdział szósty. **Historie alternatywne**

Rozdział siódmy. **Narodowe konteksty**

Rozdział ósmy. **Jesteśmy Europą**

### **Zakończenie**

Bibliografia

Indeks

Spis ilustracji

\*\*\*

[1] Na temat specyfiki postkomunistycznej transformacji powstało wiele szczegółowych opracowań i syntez, dla większości z nich punktem odniesienia pozostają następujące publikacje: Jadwiga Staniszkis, *Postkomunizm. Próba opisu*, Gdańsk 2001; Zdzisław Krasnodębski, *Demokracja peryferii*, Gdańsk 2005; Jane Hardy, *Nowy polski kapitalizm*, tłum. Agata Czarnacka, Warszawa 2012. Por. też analizy historyczne: Antoni Dudek, *Historia polityczna Polski 1989–*

2015, Kraków 2016; Andrzej Nowak, *Intelektualna historia III RP. Rozmowy z lat 1999–2012*, Warszawa 2013; Andrzej Chwalba, *Historia powszechna 1989–2011*, Warszawa 2011.

[2] Por. refleksję osobistą na ten temat: Timothy Garton Ash, *Wiosna obywateli. Rewolucja 1989 widziana w Warszawie, Budapeszcie, Berlinie i Pradze*, tłum. Anna Husarska, Londyn 1990.

[3] Kwestie te w kontekście polskim zostały omówione w: Jakub Dąbrowski, Anna Demenko, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne*, tom 1, Warszawa 2014; Jakub Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, tom 2, Warszawa 2014.

[4] O takiej genealogii polskiej inteligencji por. Bohdan Cywiński, *Rodowody niepokornych*, Warszawa 2010.

[5] Por. szczegółowe opracowanie na temat polskich twórców związanych z II Korpusem Polskim generała Władysława Andersa, którzy po wojnie pozostali na emigracji: Jan Wiktor Sienkiewicz, *Artyści Andersa. Continuità e novità*, Warszawa 2016.

[6] Włodzimierz Bolecki, *1989 in Poland: Continuity and Caesura [w:] History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, vol. 1, eds. Marcel Cornis-Pope, John Neubauer, Amsterdam–Philadelphia 2004, s. 51–54.

[7] Anna Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012, s. 14.

[8] Wojciech Włodarczyk, *Kiedy zaczęło się „dzisiaj”? O źródłach sztuki polskiej lat dziewięćdziesiątych* [w:] *Sztuka dzisiaj*, red. Maria Poprzęcka, Warszawa 2002, s. 27–39.

[9] *Ibidem*, s. 32–33.

[10] Katarzyna Jagodzińska, *Czas muzeów w Europie Środkowej. Muzea i centra sztuki współczesnej (1989–2014)*, Kraków 2014. Por. też: Miklós Székely, *Contemporary Art Museums in Central Europe. Between International Discourse and Re(building) Strategies*, „Études du CEFRES (Centre français de recherche en sciences sociales)” 2014, no. 17, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01019728/document> [dostęp: 16.04.2018].

[11] Por. analizę polityki kolekcjonerskiej Erste i praktyk kuratorskich: Svetla Kazalarska, *Contemporary Art as Ars Memoriae. Curatorial Strategies for Challenging the Post-Communist Condition*, Institut für die Wissenschaften vom Menschen, <http://www.iwm.at/publications/5-junior-visiting-fellows-conferences/vol-xxv/contemporary-art-as-ars-memoriae/> [dostęp: 16.04.2018].

[12] Karolina Łabowicz-Dymanus, *Synchronizacja w Sieci. Centra Sztuki Współczesnej Sorosa – cztery modele: Budapeszt, Kijów, Tallin, Warszawa*, Warszawa 2016.

