

Kolonialność bez kolonializmu. Dlaczego teoria dekolonialna może być przydatna w zajmowaniu się sztuką Europy Środkowo-Wschodniej

„Historia sztuki musi zostać napisana na nowo” stało się oczywistym stwierdzeniem, powtarzanym przez badaczy i myślicieli zaangażowanych w globalne studia nad sztuką, mające na celu rekonstrukcję i ponowną analizę uwikłanych globalnych historii sztuki i kultury. Nawet gdyby hegemoniczny dyskurs w dziedzinie sztuki i historii sztuki miał się utrzymać, zachodnie kanony i eurocentryczne narracje mistrzów okazałyby się przestarzałe. Obecnie badane są różne transnarodowe, transnowoczesne¹, transregionalne², translokalne³, dekolonialne⁴, na nowo uniwersalne⁵, międzynarodowe⁶ i kosmopolityczne⁷ perspektywy sztuki i kultury. Pojęcia takie jak transfer kulturowy⁸, cyrkulacja⁹ i przekład kul-

1. E. Dussel, *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*, Editorial Trotta, Madrid 1998, https://www.enriquedussel.com/txt/Textos_Libros/50.Etica_de_la_liberacion.pdf (dostęp: 10.04.2021); E. Dussel, *Sistema-mundo y transmodernidad*, [w:] I. Banerjee, S. Dube, W.D. Mignolo (red.), *Modernidades coloniales*, Editorial El Colegio de México, Meksyk 2004, s. 201–226.
2. O. Esanu (red.), *Contemporary art and capitalist modernization. A transregional perspective*, Routledge Advances in Art and Visual Studies, Londyn 2020.
3. M. Doorman, *Far-off and nearby – on translocality in the arts*, Nieuw Dakota, Amsterdam 2019; E. Boon, *Translocality. Artistic internationalisation after the corona crisis*, „DutchCulture”, 2.06.2020, <https://dutchculture.nl/en/news/translocality-artistic-internationalisation-after-the-corona-crisis> (dostęp: 10.04.2021).
4. P.P. Gómez, W.D. Mignolo, *Estéticas decoloniales*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogota 2012, <https://adelajusic.files.wordpress.com/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf> (dostęp: 10.04.2021).
5. B. Groys, *Towards a new universalism*, „e-flux Journal”, listopad 2017, nr 86, <https://www.e-flux.com/journal/86/162402/towards-a-new-universalism/> (dostęp: 10.04.2021).
6. E. Boon, *What does cultural internationalisation mean anno 2021?*, „DutchCulture”, 4.07.2019, <https://dutchculture.nl/en/news/what-does-cultural-internationalisation-mean-anno-2021> (dostęp: 10.04.2021).
7. K. Mercer, *Cosmopolitan modernisms*, MIT Press, Institute of International Visual Arts, Cambridge–Londyn 2005.
8. M. Espagne, M. Werner (red.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe – XIXe siècles)*, Éditions Recherche sur les Civilisations, Paryż 1988.
9. T. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux-Prunel, *Introducing circulations. Historiography and the project of global art history*, [w:] B. Joyeux-Prunel, C. Dossin, T. DaCosta Kaufmann (red.), *Circulations in the global history of art*, Ashgate, Farnham 2015.

turowy¹⁰ zastąpiły pojęcia recepcji, wpływu kulturowego i zależności estetycznej, wcześniej używane do opisu relacji artystycznych między regionami, krajami i kontynentami. Twórczość artystyczna podmiotów podrzędnych (subaltern) jest dziś coraz dokładniej badana. Rozwijane są nowe aparaty teoretyczne i pojawiają się nowe koncepcje i kategorie. Koncepcje pomniejszych lub marginalnych modernizmów¹¹; mnogich¹² alter-¹³ lub wielorakich nowoczesności¹⁴ oraz globalnych lub planetarnych modernizmów¹⁵ są dyskutowane i wspierane. Peryferyjne głosy na temat sztuki pozaeuropejskiej i niezachodniej¹⁶ zyskują coraz szerszą publiczność, ponieważ model kolonialny centrum/periferie jest coraz częściej kwestionowany. Historyczne konsekwencje handlu niewolnikami, polityki zimnowojennej i dyktatury wojskowej są ponownie badane, co otwiera drzwi do pojawienia się koncepcji modernizmów niezaangażowanych (*non-aligned*)¹⁷. Wymiana kulturowa, która przekroczyła Ocean Atlantycki, była nie tylko „czerwona”¹⁸, ale także „czarna”¹⁹. Afrykańskie dziedzictwo w Ameryce

10. H.K. Bhabha, *Simultaneous translation. Modernity and the international*, [w:] *Expanding Internationalism. A Conference on International Exhibitions*, Arts International, Nowy York 1990.
11. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Kafka. Pour une littérature mineure*, Éditions de Minuit, Paryż 1975; Ch. Kronfeld, *Introduction. Minor modernisms. Beyond Deleuze and Guattari*, [w:] Ch. Kronfeld, *On the margins of modernism. Decentering literary dynamics*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–Londyn 1996.
12. C. Grenier, *Modernités plurielles de 1905 à 1970*, MNAM Centre Georges Pompidou, Paryż 2013.
13. Koncepcja alternowczesności autorstwa Antonio Negriego i Michaela Hardta definiuje dzisiejsze sposoby „rządzenia rewolucją” i odrzuca dialektyczną opozycję między nowoczesnością a antynowoczesnością. M. Hardt, A. Negri, *Commonwealth*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2009. Koncepcja ta jest czasami mylona z zachodniocentryczną ideą alternowczesności opracowaną przez Nicolasa Bourriauda, ogłaszającą koniec postmodernizmu i walkę artystów o autonomię w zglobalizowanym świecie sztuki. N. Bourriaud, *Altermodern*, Tate Publishing, Londyn 2009.
14. K. Moxey, *Is modernity multiple?*, „Revista de História da Arte” 2012, nr 10; S.N. Eisenstadt, *Multiple modernities*, „Daedalus” Zima 2000, t. 129, nr 1.
15. S. Stanford Friedman, *Planetary modernisms. Provocations on modernity across time*, Columbia University Press, Nowy Jork 2015.
16. Jako „sztukę zachodnią” rozumiemy produkcję artystyczną po 1945 roku w Europie Zachodniej i Ameryce Północnej, głównie w Stanach Zjednoczonych.
17. J. Mackie, *Bandung 1955. Non-alignment and Afro-Asian Solidarity*, Editions Didier Millet, Singapur 2005; N. Mišković, H. Fischer-Tiné, N. Boškowska (red.), *The non-aligned movement and the Cold War. Delhi–Bandung–Belgrade*, Routledge, Londyn–Nowy York 2014; B. Piškur, *Yugoslavia. Other modernities, other histories*, „Inter-Asia Cultural Studies” 2019, t. 20, nr 1; B. Piškur, *Southern constellations. Other histories, other modernities*, [w:] T. Soban (red.), *Southern constellations. The poetics of the non-aligned*, Moderna Galerija, Alta Nova, Lublana–Belgrad 2019; B. Videkanic, *Nonaligned modernism. Socialist aesthetics in Yugoslavia, 1945–1985*, McGill-Queen’s University Press, Montreal 2020.
18. K.A. Baldwin, *Beyond the color line and the Iron Curtain. Reading encounters between Black and Red, 1922–1963*, Duke University Press, Durham, NC 2002; M. Nash (red.), *Red Africa. Affective communities and the Cold War*, Black Dog Publishing, Londyn 2016.
19. P. Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and double consciousness*, Harvard University Press, Verso Books, Londyn–Nowy Jork 1993.

Łacińskiej i Europie zaczyna być poddawane rewizji²⁰. Alter- i kontrkanony²¹ są obecnie omawiane na międzynarodowych konferencjach częściej niż sztuka kanoniczna. Modernizm ulega decentryzacji i dewesternalizacji²², w miarę jak badacze analizują sfery wizualnego rasizmu i kolonializmu widzenia²³.

Z tych badań, w dużej mierze zakorzenionych w postkolonialnych, dekolonialnych i globalnych studiach nad sztuką, wyłoniły się dwa główne zestawy pytań, które odgrywają ważną rolę w umożliwieniu zrozumienia sposobu, w jaki można zdefiniować relacje między artystami z Europy Wschodniej i Ameryki Południowej. Pierwszy zestaw pytań omówionych w książce dotyczy tego, jak zdefiniować i opisać transatlantycką wymianę kulturową, która nie została bezpośrednio wpisana w model centrum/peryferie, ale byłaby dokładniej zdefiniowana za pomocą kategorii peryferie /peryferie. Czy możemy uznać takie relacje za niehierarchiczne, niehegemoniczne i niekolonialne? W jaki sposób można wyjść poza operacje inkluzji kulturowej z jej celem rozciągania i dywersyfikacji kanonu, a zamiast tego dekonstruować i kwestionować jego hegemoniczną pozycję i istotę? Czy horyzontalna i niehierarchiczna historia sztuki jest w ogóle możliwa? I wreszcie, jak można zdefiniować wschodnioeuropejskie i południowoamerykańskie kontakty artystyczne bez powtarzania matrycy relacji władzy z kolonizującą i hegemoniczną Europą?²⁴ Drugi zestaw pytań dotyczy Europy Środkowo-Wschodniej, zdefiniowanej jako specyficzny geograficzno-estetyczny region świata. Zajmiemy się pytaniem, w jaki sposób można wpisać sztukę wschodnioeuropejską w perspektywy globalne, postkolonialne i dekolonialne. Celem nie jest tutaj kwestionowanie (zachodnio)europejskiej sztuki i kultury *per se*, ale zbadanie tak zwanego uniwersalizmu europejskich wartości, pojęć, kategorii oraz gustów estetycznych i antyestetycznych. W związku z tym książka nie ma na celu kreacji nowych historycznych stwierdzeń artystycznych, ale stworzenie przestrzeni, w której artyści z Ameryki Południowej i Europy Wschodniej, którzy byli aktywni w latach 70., mogliby mówić i artykułować swoje

20. Wystawa „Histórias Afro-Atlânticas” [Historie afro-atlantyckie] prezentowana w MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand oraz w Instituto Tomie Ohtake w São Paulo (2018) miała na celu odтворzenie i ponowne rozważenie siły i bogactwa więzi kulturowych między Afryką, obiema Amerykami i Karaibami od XVI do XXI wieku. A. Pedrosa, A. Heráclito, H. Mezenes, L. Moritz Schwarcz, T. Toledo, *Histórias Afro-Atlânticas*, Museu de Arte de São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo 20188.
21. Wystawa „Counter-Canon, Counter-Culture (CCCC): Alternative Histories of Indian Art” miała miejsce na festiwalu sztuki Serendipity w Goa w 2019 roku.
22. P. Mitter, *Decentering modernism. Art history and avant-garde art from the periphery*, „The Art Bulletin”, grudzień 2008, t. 90, nr 4.
23. J. Barriandos, *La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico*, „Nómadas”, październik 2011, nr 35, <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105122653002.pdf> (dostęp: 10.04.2021).
24. K. Cytlak, *Transculturation, cultural transfer and the colonial matrix of power on the Cold War margins. East European art seen from Latin America*, [w:] B. Hock, A. Allas (red.), *Globalizing East European art histories. Past and present*, Routledge, Londyn 2018.

dzieła sztuki, teorie i debaty epistolarne, a także formułować krytykę głównego nurtu (zachodniego) świata sztuki, z którego zostali wykluczeni. Skupienie się na twórczości artystycznej długich lat 70. pozwoli na zakwestionowanie zachodniocentrycznych koncepcji sztuki zdematerializowanej, konceptualnej oraz zaangażowanej społecznie i politycznie. Wreszcie, odwołując się do koncepcji *colonialidad del poder* [kolonialności władzy] Aníbala Quijano²⁵ i jej przełożenia na różne aspekty życia podmiotów podporządkowanych, poruszymy koncepcję sztuki dekolonialnej. Idee dekolonialnej estetyki i kolonialności wiedzy wizualnej (kolonialności widzenia) oraz opcja dekolonialnej estetyki są proponowane jako środki do analizy i zakwestionowania zarówno kolonialnych wzorców twórczości wizualnej we wczesnym okresie nowożytnym, jak i sztuki i współczesnej zaangażowanej w krytykę zachodniego (eurocentrycznego), hegemonicznego imaginarium i konstrukcję kanonicznych współczesnych narracji o sztuce (zachodniej). Niniejszy tekst ponownie rozważy te koncepcje w odniesieniu do produkcji artystycznej lat 70.

1. Sztuka półperyferii. Perspektywy dekolonialne w sztuce wschodnioeuropejskiej

W 1976 roku amerykański socjolog Immanuel Wallerstein wprowadził pojęcie półperyferii. W swojej teorii nowoczesnego systemu światowego Wallerstein założył, że niektóre kraje, zwane półperyferiami, są postrzegane jako peryferyjne z perspektywy globalnej, ale jednocześnie mogą odgrywać centralną rolę lokalnie²⁶. Lista krajów półperyferyjnych była zmienna, w zależności od społeczno-ekonomicznych i politycznych zależności, zaangażowania i pośrednictwa we współczesnym systemie światowym. W 1976 roku Wallerstein stwierdził, że kraje takie jak Argentyna, Brazylia i Polska odgrywały jednocześnie podwójną rolę: centrum i peryferii, w zależności od perspektywy mikro i makro²⁷. Koncepcja Wallersteina pozwala nam zdefiniować pośredniość państw narodowych i kultur regionów ponadnarodowych, takich jak Europa Wschodnia i Ameryka Południowa, pod względem ich relacji z Europą. Odwołując się do Wallersteina, zauważamy, że kraje półperyferyjne były, jako peryferie, ofiarami europejskiej kolonizacji i zimnowojennych podziałów – nie były głównymi graczami, ale

25. A. Quijano, *Colonialidad y modernidad/razionalità*, [w:] H. Bonilla (red.), *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*, Tercer Mundo-Libri Mundi, Bogota 1992. A. Quijano, *Coloniality and modernity/rationality*, [w:] W.D. Mignolo, A. Escobar (red.), *Globalization and the decolonial option*, Routledge, Londyn 2010.

26. I. Wallerstein, *The modern world-system. Capitalist agriculture and the origins of the European world-economy in the sixteenth century*, New York City Academic Press, Nowy Jork 1976.

27. Tamże.

raczej odgrywały drugorzędną rolę. Zgodnie z sugestią rosyjskiej krytyczki kulturalnej Madiny Tlostanovej, zajmującej się kwestiami związanymi z rosyjskim imperializmem, możemy rozważyć fakt, że kraje te można uznać za „drugie kolonie” w kontekście zimnej wojny, kiedy Związek Radziecki był określany jako „imperium drugiej kategorii”²⁸. Niejednoznaczne stanowisko wobec figury Europy i Zachodu pozwala porzucić dialektyczną optykę zimnej wojny i skoncentrować się na jej odcieniach szarości. W żadnym z tych przypadków – ani w Ameryce Południowej, ani w Europie Środkowo-Wschodniej – klasyczne teorie studiów postkolonialnych i „subaltern studies” (Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak, Edward Said) nie były przystające. Odwołując się do bułgarskiego filozofa Alexandra Kiosseva, można założyć, że twórczość artystyczna z Europy Środkowo-Wschodniej, regionu, który ani nie odegrał bezpośredniej roli w kolonizacji, ani sam nie był obiektem kolonizacji transatlantyckiej, powinna być dziś redefiniowana z perspektywy europejskiego kolonializmu, ponieważ region ten „dobrowolnie wchłonął podstawowe wartości i kategorie kolonialnej Europy”²⁹.

Termin „desprendimiento epistémico” [epistemiczne rozłączenie] – jeden z ważniejszych konceptów teorii dekolonialnej – opisuje zainteresowanie twórczością artystyczną Europy Wschodniej i Ameryki Południowej. Wyjaśnia on rosnące znaczenie matrycy władzy kolonialnej, o których mówił Anibal Quijano³⁰, oraz popularność transnarodowej i transkulturowej perspektywy podnoszonej przez transmodernizm. Pojęcie to postuluje uznanie innych nowoczesności lub ich innych ścieżek oraz akceptację niehierarchicznego, międzyepistemicznego dialogu między kulturami³¹. Zbliżenie między sztuką wschodnioeuropejską i południowoamerykańską odbywa się w kontekście kwestionowania przez artystów kanonów historii sztuki, postrzeganych jako wynik hegemonii Europy Zachodniej i Ameryki Północnej nad resztą świata z punktu widzenia ekonomii, polityki i kultury. Niniejsza książka ma na celu skupienie się na sposobie, w jaki artyści z Europy Wschodniej i Ameryki Południowej, często w roli teoretyków, kuratorów i agentów kultury, opierali się koncepcji zachodniocentrycznej i euro-

28. M. Tlostanova, *The postcolonial condition, the decolonial option and the postsocialist intervention*, [w:] M. Albrecht (red.), *Postcolonialism cross-examined. Multidirectional perspectives on imperial and colonial pasts and the newcolonial present*, Routledge, Londyn 2019, s. 170.

29. A. Kiossev, *The self-colonizing metaphor*, [w:] Z. Baladrán, V. Havránek (red.), *Atlas of transformation*, transit. cz i JRP Ringier, Praga–Zurych 2010, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html> (dostęp: 10.04.2021). Tekst został sformułowany w 2008 roku. Zob. również: A. Kiossev, *Notes on the self-colonizing cultures*, [w:] D. Ginev, F. Sejersted, K. Simeonova (red.), *Cultural aspects of the modernisation processes*, TMV-senteret, Oslo 1995.

30. A. Quijano, *Colonialidad y modernidad/racionalidad...*, dz. cyt.

31. E. Dussel, *Sistema-mundo y transmodernidad*, [w:] I. Banerjee, S. Dube, W.D. Mignolo (red.), *Modernidades coloniales...*, dz. cyt.

centrycznej sztuki współczesnej, z której zostali wykluczeni. Książka ma na celu zrekonstruowanie niektórych kluczowych punktów transatlantyckiego dialogu krytycznego, w którym artyści opowiadają się za bardziej horyzontalnymi, inkluzywnymi i sprawiedliwymi relacjami kulturowymi, a często bardziej radykalnie za zerwaniem obecnych relacji władzy w świecie sztuki. Ponowne rozważenie przez artystów ich relacji z innymi peryferyjnymi twórcami sztuki jest rozumiane jako pierwszy krok w umożliwieniu im zmiany ich relacji z Europą; wiąże się z zakwestionowaniem przez nich europejskich kanonów i uniwersalistycznej, esencjalistycznej i absolutystycznej wizji świata oferowanej przez europejską nowoczesność.

Dyskusja na temat relacji kulturowych Wschód–Południe wymaga najpierw dokładniejszego zdefiniowania terytoriów geograficznych i politycznych oraz pozycji Europy Środkowo-Wschodniej i Ameryki Południowej we współczesnym systemie światowym. Wymiana między artystami, których twórczość można określić jako neoawangardową, dotyczy tylko niektórych krajów Europy Środkowo-Wschodniej i Ameryki Południowej. W bloku wschodnim taka wymiana rozwijała się wyłącznie w krajach Europy Środkowej, które odpowiadają XIX-wiecznej niemieckiej koncepcji *Mitteleuropy*, obejmującej „tę część Europy między Wschodem a Zachodem”³², która rozumiana jest jako jednostki geograficzne i polityczne podporządkowane wówczas Cesarstwu Niemieckiemu i Austro-Węgierskiemu³³. Po porozumieniach jałtańskich, które zakończyły II wojnę światową, kraje te stały się satelitami Związku Radzieckiego, a w zakresie polityki kulturalnej, po śmierci Stalina, uzyskały pewną swobodę³⁴. Relacje ze środowiskami latynoamerykańskimi rozwijali przede wszystkim artyści z Czechosłowacji, Polski i Węgier; w mniejszym stopniu artyści z Rumunii i Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Osobnym przypadkiem jest kulturowa relacja między Ameryką Południową a Jugosławią, krajem, który w wyniku rozłamu Tito ze Stalinem w 1948 roku stał się rodzajem „autonomicznego” państwa komunistycznego w ramach Ruchu Państw Niezaangażowanych, założonego w Belgradzie w 1961 roku, samozwańczej neutralnej grupy państw, które nie były formalnie sprzymierzone z żadnym z dwóch bloków władzy. Istnieje hipoteza, że po I wojnie światowej Tito udał się do Argentyny i przedstawił idee marksistowskie, które studiował podczas pobytu w Moskwie³⁵.

32. J. Brechtefeld, *Mitteleuropa and German politics. 1848 to the present*, Macmillan, Londyn 1996.

33. F. Naumann, *Mitteleuropa*, Verlag Von Georg Reimer, Berlin 1925. Zob. także: J. Droz, *L'Europe Centrale. Evolution, historique de l'idée de „Mitteleuropa”*, Payot, Paryż 1960.

34. Za: P. Piotrowski, *In the shadow of Yalta. Art and the avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, tłum. A. Brzyski, Reaktion Books, Londyn 2009. Pierwsze wydanie: *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005.

35. D. Pena, *El Mariscal Tito vivió en la Argentina?*, Daniel Eugenio Pena, blog, 11.01.2008, <https://danieleugeniopena.blogspot.com/2008/01/el-mariscal-tito-vivio-en-la-argentina.html> (dostęp: 10.04.2021).

Wśród krajów Ameryki Południowej te kraje, które przed wojną określano jako półkolonie³⁶, stały się krajami peryferyjnymi lub półperyferyjnymi³⁷, wymiana dotyczyła w szczególności krajów Cono Sur [Stożka Południowego] – południowego krańca kontynentu amerykańskiego: Argentyny, Urugwaju i Chile oraz Brazylii. Nieoficjalna wymiana artystyczna z blokiem wschodnim była w mniejszym stopniu rozwijana przez artystów z Kolumbii, Wenezueli i Meksyku. W latach 70. i 80. kraje te były rządzone przez różne dyktatury wojskowe lub cywilno-wojskowe, które można określić jako antykomunistyczne, w znacznej mierze pod kontrolą USA. Zgodnie z zimnowojenną logiką oba regiony oficjalnie znajdowały się po przeciwnych stronach światowego systemu. Ameryka Południowa nawet w latach 60. była polem bitwy między ZSRR i USA, rozdarta między dwoma sprzecznymi systemami ideologicznymi, w kolejnych dekadach znalazła się pod wpływami amerykańskimi; kojarzona z blokiem zachodnim. Europa Środkowa była wówczas częścią bloku wschodniego.

2. Świadomość metyska i kolonialność władzy

Po upadku bloku sowieckiego w 1989 roku pojawiło się wyzwanie ponownego zdefiniowania Europy Środkowo-Wschodniej jako specyficznego, gospodarczego, politycznego i kulturowego regionu ponadnarodowego. Kolonizacja i dekolonizacja oznaczały, że niewielu historyków sztuki rozważało włączenie Europy Wschodniej do Systemu-Świat. Krytyczny przegląd zachodniej wizji rozwoju sztuki jest szczególnie ważny dla Europy Wschodniej po 1989 roku. Najwybitniejsi myśliciele w tej dziedzinie, Boris Groys, Igor Zabel, Alexander Kiossev i Piotr Piotrowski postulowali nowe spojrzenie na badania nad sztuką globalną z zamiarem zdecentralizowania zachodniego modernizmu.

W 1988 roku w swojej książce *Gesamtkunstwerk Stalin* [Stalin – dzieło sztuki totalnej] Groys nie tylko zaproponował analizę sztuki radzieckiej przy użyciu kategorii do tego czasu zarezerwowanych dla zachodniego modernizmu, ale także skrytykował konstrukcję dyskursu historii sztuki na Zachodzie, postrzegając sztukę wschodnioeuropejską przez pryzmat zimnej wojny³⁸. W eseju *Back*

36. Koncepcja półkolonii – kraju, którego niepodległość jest tylko teoretyczna – sięga XIX wieku. Zob. E. Mandel, *Semicolonial countries and semi-industrialised dependent countries*, „New International” 1985, nr 5.

37. I. Wallerstein, *The modern world-system...*, dz. cyt.

38. B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Hasner, Monachium 1988. W tej publikacji Groys dystansuje się od dychotomii między awangardą a socrealizmem, na którą na Zachodzie zwracał uwagę Clement Greenberg w swoim słynnym tekście *Avant-garde and kitsch* [Awangarda i kicz]; dychotomia była zachodnim konstruktem, który nie odpowiadał temu, jak funkcjonowała sztuka w sowieckiej Rosji. C. Greenberg, *Avant-garde and kitsch*, „Partisan Review” 1939, t. 6, nr 5.

from the future [Powrót z przyszłości] z 2003 roku Groys powraca do tego zagadnienia, kwestionując procesy „reegzotyzacji” i „reorientalizacji” sztuki wschodnioeuropejskiej na Zachodzie, które przedstawiały ją jako „inną” i w pewien sposób odbiegającą od nowoczesnej sztuki zachodniej³⁹. Pogląd Groysa jest podobny do konkluzji kubańskiego kuratora i teoretyka Gerardo Mosquery, który w 1996 roku skrytykował egzotyzację sztuki latynoamerykańskiej we współczesnym międzynarodowym świecie sztuki na międzynarodowych biennale i na tak zwanym dawnym Zachodzie⁴⁰.

Inni badacze i krytycy doświadczyli tych samych kłopotów z prawidłowym pozycjonowaniem sztuki wschodnioeuropejskiej i środkowo-wschodniej w globalnym świecie sztuki. W latach 90. Igor Zabel, słoweński krytyk sztuki, opublikował zestaw tekstów i artykułów, które podważają ideę Europy Środkowo-Wschodniej⁴¹ wobec procesów kolonizowania i dekolonizowania świata sztuki. W artykule „*We*” and „*Others*” [„*My*” i „*Inni*”] z 1998 roku Zabel podzielił ocenę Groysa narracji postzimnowojennych, a także ujawnił utrzymujące się postkolonialne modele używane do opisu sztuki rosyjskiej, środkowoeuropejskiej i afrykańskiej⁴². Biorąc za punkt odniesienia książkę Samuela P. Huntingtona *The Clash of civilizations and the remaking of the world order* [Zderzenie cywilizacji i zmiana porządku światowego]⁴³, która kwestionowała uniwersalistyczny, modernistyczny model w globalnej polityce, Zabel zaproponował spojrzenie na nowoczesną cywilizację jako „niekoniecznie zachodnią”⁴⁴. Jego uwagi na temat znaczenia „niezachodniego” komponentu we współczesnej kulturze wydają się zgadzać z wnioskami argentyńskiego socjologa Waltera D. Mignolo, który w *The darker side of the renaissance* [Ciemniejszej stronie renesansu] uznał kolonializm za nieodłączny od renesansowego humanizmu i rozkwitu Europy

39. B. Groys, *Back from the future*, „Third Text”, grudzień 2003, t. 17, nr 4.

40. G. Mosquera, *Beyond the fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, The Institute of International Visual Arts, MIT Press, Londyn–Cambridge, MA 1996; tenże, *The Havana Biennial. A Concrete Utopia*, [w:] E. Filipovic, M. van Hal, S. Ovstebo (red.), *The biennial reader. An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art*, Hatje Cantz, Ostfildern 2010.

41. Termin „Europa Środkowo-Wschodnia” opisuje kraje Czechosłowacji, Węgier, Rumunii, Polski, Bułgarii i Jugosławii, które były satelitami Związku Radzieckiego i które po 1945 roku uzyskały pewną niezależność. Termin ten został użyty przez polskiego historyka sztuki Piotra Piotrowskiego w jego przełomowych książkach: *Awangarda W cieniu Janty...*, dz. cyt., i *Agorafilii*, poświęconych sztuce drugiej połowy XX wieku (*Agoraphilia. Art and democracy in post-communist Europe*, tłum. A. Brzyski, Reaktion Books, Londyn 2012; pierwsze polskie wydanie: *Agorafilii. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2010).

42. I. Zabel, „*We*” and „*Others*”, „Moscow Magazine” 1998, nr 22. Cytat za: I. Španjol, Igor Zabel. *Contemporary art theory*, JRP Ringier, Les Presses du réel, Zurych–Dijon 2012, s. 33.

43. S.P. Huntington, *The clash of civilizations and the remaking of the world order*, Simon & Schuster, Nowy Jork 1996.

44. I. Zabel, „*We*” and „*Others*”..., dz. cyt. Cytat za: I. Španjol, Igor Zabel. *Contemporary art theory*, dz. cyt.

w epoce nowożytnej⁴⁵. W artykule tym Zabel wskazywał na asymetrię w świecie sztuki nowoczesnej, „zdeteterminowane”⁴⁶ – jak twierdził – „przez doświadczenie inności”⁴⁷. Twierdził nie tylko, że utrzymująca się uprzywilejowana pozycja Zachodu jako rodzaj pozycji władzy⁴⁸ czyni te osądy decydującymi. Wskazał również, że wschodni artyści są świadomi bycia „Innym Innego”⁴⁹. Nawet jeśli artyści ze Wschodu mają tendencję do postrzegania siebie jako części współczesnej sceny artystycznej, są świadomi bycia postrzeganymi jako Inni przez zachodnią publiczność, krytyków i zachodnich twórców. Z ukłonem w stronę Edwarda W. Saïda⁵⁰, Rasheeda Araeena⁵¹ i Slavoj Żižka⁵² Zabel mówił o ciągłości kolonialnych wzorców i zachodnich strategii utrzymywania supremacji, aby w końcu domagać się „ucieczki z gry reprezentacji, z pozycji bycia »Innym innego«”⁵³. W nowszym tekście: *Pozdrav iz province* [Pozdrowienia z prowincji], Zabel stwierdza rosnącą homogenizację kultury europejskiej⁵⁴. Dawne centra hegemonicznej kultury zachodniej nie są już samowystarczalne i zaczynają nabierać cech prowincji. „Podróżując dziś przez centra kulturalne Europy, można odnieść dziwne wrażenie, że podróżuje się z prowincji do prowincji”⁵⁵. Jak zauważył Aníbal Quijano⁵⁶, zacieranie się dystansu między metropoliami a prowincjami może jednak uderzyć w „prowincjusza” i uzewnętrznic się jako trwała matryca władzy.

Dywagacje Zabla na temat przedkładania przyjemnej i relaksującej, wręcz zmysłowej atmosfery monachijskiej tawerny nad wystawę późniejszych dzieł Pablo Picassa, czy też „natychmiastowego doświadczenia” nad „refleksję”⁵⁷, przypominają debatę południowoamerykańskich myślicieli na temat możliwości dekolonialnych w dziedzinie estetyki, która jest nierozzerwalnie związana z pilną potrzebą uwzględnienia niezachodnich (rdzennych) kultur, wartości i tradycji

45. W.D. Mignolo, *The darker side of the renaissance. Literacy, territoriality, and colonization*, University of Michigan Press, Ann Arbor, MI 1995.

46. I. Zabel, „We” and „Others”..., dz. cyt. Cytat za: I. Španjol, *Igor Zabel...*, dz. cyt., s. 33.

47. Tamże.

48. Tamże, s. 34.

49. Tamże.

50. E.W. Saïd, *Orientalism. Western concepts of the Orient*, Penguin, Londyn 1995.

51. R. Araeen, *New internationalism, or the multiculturalism of global bantustans*, [w:] J. Fisher (red.), *Global visions. Towards a new internationalism in the visual arts*, Kala Press i Institute of International Visual Arts, Londyn 1994.

52. S. Žižek, *Multikulturalizem ali kulturna logika multinacionalnega kapitalizma*, „Razpol” 1997, nr 10, s. 95–123.

53. I. Španjol, *Igor Zabel...*, s. 33.

54. I. Zabel, *Pozdrav iz province*, „Delo”, 13.08.2001, nr 6. Tłumaczenie angielskie w: I. Španjol, *Igor Zabel...*, dz. cyt.

55. Tamże, s. 283.

56. A. Quijano, *Colonialidad y modernidad/racionalidad...*, dz. cyt.

57. I. Zabel, *Na Picassa ali na pivo*, „Delo”, 10.09.2001, nr 6. Cytat za I. Španjol, *Igor Zabel...*, dz. cyt., s. 289.

(wizualnych), a także uznania odmiennych wrażliwości i podmiotowości. Konkluzje Zabła na temat wyboru między obejrzeniem solowej wystawy jednego z ojców sztuki nowoczesnej a wypiciem piwa przypominają debatę na temat różnicy między estetyką a odczuwaniem [*aisthesis*], na którą wskazuje Walter D. Mignolo. Analizując między innymi performance serbskiej artystki Tanji Ostojć i przypisując sztuce jej rolę w dekolonializacji, Mignolo opowiada się za dziełami sztuki, które kwestionują kanoniczną zachodnią estetykę i konstruują doświadczenie estetyki dekolonialnej. Opowiada się za natychmiastowym „sensación visual” [doznaniem wizualnym]⁵⁸, lub „encruzamiento de sentidos y sensaciones” [skrzyżowaniem zmysłów i doznań]⁵⁹, które wykraczają daleko poza estetyczne zasady sztuki nowoczesnej i dla których spotkanie z żywym życiem stało się najwyższym doświadczeniem artystycznym.

Idee Zabła zostały podjęte przez Piotra Piotrowskiego, polskiego historyka sztuki, którego ostatnie artykuły: *Writing on art after 1989* [Pisząc o sztuce po 1989]⁶⁰ i *Toward a horizontal history of the European avant-garde* [W stronę horyzontalnej historii europejskiej awangardy]⁶¹, postulują porzucenie uniwersalistycznej wizji modernizmu i proponują podejście, które autor określa jako horyzontalne i które przeciwstawia się niejasno zachodniocentrycznym narracjom historii sztuki. Piotrowski twierdził, że te ostatnie mogą być zdecentrowane i włączone jako dyskurs w globalne studia nad sztuką, ale dyskursy uniwersalistyczne⁶². Nawiązując do przełomowego dzieła indyjskiego historyka Dipesha Chakrabarty’ego *Provincializing Europe* [Prowincjonalizowanie Europy], które zarówno kwestionuje myśl europejską, jak i stara się ją odnowić⁶³, Piotrowski proponuje bardziej inkluzywną wizję historii sztuki. Jego pośmiertnie wydana, niedokończona, pionierska publikacja *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*⁶⁴ stara się mapować i analizować wymianę artystyczną między Europą Wschodnią, Ameryką Południową i innymi „peryferyjnymi” regionami świata. Idea Chakrabarty’ego o odnowie Europy i jej ponownym wpisaniu „z marginesów i dla marginesów”⁶⁵ rezonuje w pismach Piotrowskiego.

58. W.D. Mignolo, *Aisthesis descolonial*, [w:] P.P. Gómez (red.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*, Ediciones del Signo, Buenos Aires 2014.

59. Tamże.

60. P. Piotrowski, *Writing on art after 1989*, [w:] H. Belting, A. Buddensieg, P. Weibel (red.), *The global contemporary and the rise of new art worlds*, MIT Press, Cambridge, MA–Londyn 2013.

61. P. Piotrowski, *Toward a horizontal history of the European avant-garde*, [w:] S. Bru, P. Nicholls (red.), *European avant-garde and modernist studies*, t. 1, De Gruyter, Berlin 2009.

62. Tamże, s. 54.

63. D. Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial thought and historical difference*, Princeton University Press, Princeton–Oxford 2000.

64. P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2018.

65. D. Chakrabarty, *Provincializing Europe...*, dz. cyt., s. 16.

Za Chakrabartym Piotrowski twierdził, że ważne jest podejście porównawcze, które pozwala na symboliczne przemieszczenie sztuki zachodniej i europejskiej oraz jej kanonicznych narracji „mistrzowskich” z uprzywilejowanej pozycji i ponowne rozważenie ich wśród wielu działań artystycznych i kulturalnych na całym świecie, które wcześniej uważano za „marginalne” w zachodniocentrycznych narracjach kanonicznych⁶⁶.

W *Awangardzie w cieniu Jalty* (2009), broniącej wyjątkowości Europy Środkowo-Wschodniej z postkolonialnej i globalnej perspektywy międzynarodowej, Piotrowski zdefiniował już Europę Środkowo-Wschodnią jako unikalny region kulturowy, położony pomiędzy imperialistyczną, wówczas sowiecką Rosją a kolonizatorskimi potęgami Europy Zachodniej⁶⁷. W *East European art peripheries facing post-colonial theory* [Peryferiach sztuki Europy Wschodniej wobec teorii postkolonialnej]⁶⁸ i *From global to alter-globalist art history* [Od globalnej do alterglobalistycznej historii sztuki]⁶⁹ analizuje on teoretyczny i metodologiczny aparat studiów postkolonialnych i ujawnia jego nieadekwatność w radzeniu sobie z polaryzacjami i hegemonami istniejącymi w Europie. Wyraźnie stwierdza, że teoria postkolonialna jest „bezużyteczna w badaniu europejskich peryferii”⁷⁰, ponieważ „niektórych pojęć nie można dzielić z naszym (wschodnioeuropejskim) przedmiotem”⁷¹. Główną kwestią w tym miejscu jest inność Europy Środkowo-Wschodniej, a także podział ról kolonizatora i kolonizowanego⁷².

Oceny Piotrowskiego i jego obrona wyjątkowości kultury Europy Środkowo-Wschodniej w Europie, której historia może przedstawiać ją jako hegemoniczną⁷³, są paralelne z konkluzjami myśliciela z Martyniki Édouarda Glissanta. Ten ostatni wierzy w „wyspy” i „małe kraje” i postuluje „konieczność archipelagów”⁷⁴ mających nieoceniony wkład w odnowę świata, która może pochodzić z peryferyjnych, historycznie niehegemonicznych lub elastycznych kontekstów. Przetrwanie wysp zależy od ich zdolności do przystosowania się do zewnętrznych zasad; po nauczaniu się współistnienia w tworzących się jednostkach muszą kooperować z innymi wyspami, krajami i strefami kulturowymi. Podobnie

66. E. András, *Provincializing the West. Interview with Piotr Piotrowski*, „Artmargins”, 8.10.2012, <https://artmargins.com/provincializing-the-west/> (dostęp: 10.07.2019).

67. P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty...*, dz. cyt.

68. P. Piotrowski, *East European art peripheries facing post-colonial theory*, Nonsite.org, 12.08.2014, nr 12, <https://nonsite.org/article/east-european-art-peripheries-facing-post-colonial-theory> (dostęp: 22.08.2019).

69. P. Piotrowski, *From global to alter-globalist art history*, „Teksty Drugie” 2015, nr 1, http://rcin.org.pl/Content/59977/WA248_79759_P-I-2524_piotrow-from_o.pdf (dostęp: 10.08.2019).

70. P. Piotrowski, *East European art peripheries...*, dz. cyt., s. 2.

71. Tamże.

72. Tamże, s. 10.

73. Tamże, s. 4–5. Wyjątkowość Europy Środkowo-Wschodniej jako specyficznego regionu geoestetycznego stanowi tezę książki Piotra Piotrowskiego *Awangarda w cieniu Jalty*, dz. cyt.

74. É. Glissant, *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*, Éditions Gallimard, Paryż 2009, s. 48.

Europa Środkowo-Wschodnia obejmuje grupę relatywnie małych krajów bez transatlantyckiej przeszłości kolonialnej.

W swojej dyskusji na temat korzyści i wyzwań związanych z wykorzystaniem teorii postkolonialnej w Europie Wschodniej Boris Groys i Piotr Piotrowski najpierw zdają się niejasno uznawać imperialną Rosję, a później Związek Radziecki za kolonialnego hegemon, który zdominował kraje i regiony Europy Środkowo-Wschodniej⁷⁵. W swoim wystąpieniu na konferencji zatytułowanej „Former West” [Dawny Zachód], która odbyła się w BAK (basis voor actuele kunst) w Utrechcie, Groys wskazuje na różnicę w latach 90. między „postkolonialnymi tożsamościami hybrydowymi”⁷⁶, składającymi się z „pozaeuropejskich tradycji narodowych i europejskiej edukacji”⁷⁷, a „tożsamościami wschodnioeuropejskimi”⁷⁸, które miały tendencję do eliminowania komunistycznej przeszłości i stawały się „czysto europejskie”⁷⁹. Jego „afirmacja eurocentryzmu”⁸⁰ jest, jak argumentował, w opozycji do standardowego postkolonialnego dyskursu „postmodernizmu”⁸¹ używanego w stosunku do kultury Europy⁸².

Ta definicja hegemonu jest jednak niepełna. Hipoteza Antonio Gramsciego o hegemonii kulturowej⁸³ zastosowana w przypadku Europy Środkowo-Wschodniej pozwala wyraźnie odróżnić podporządkowanie ekonomiczne i polityczne od subordynacji kulturowej. W tych dwóch pierwszych aspektach wszystkie kraje satelickie były zależne od Związku Radzieckiego. W przypadku okresu

75. Piotrowski wyraził wątpliwość, czy kolonizatorem jest imperialistyczna Rosja, czy raczej Austro-Węgry i Prusy. Uważał, że po śmierci Józefa Stalina sowiecka dominacja kulturowa ustała, przynajmniej w Polsce, a Zachód przejął rolę hegemonu. Zob. P. Piotrowski, *East European art peripheries...*, dz. cyt.; B. Groys, *The contemporary condition. Postmodernity, post-socialism, postcolonialism*, [w:] M. Hlavajova, S. Sheikh (red.), *Former West. Art and the contemporary after 1989*, BAK – basis voor actuele kunst, The MIT Press, Utrecht, Cambridge, MA–Londyn 2016.

76. B. Groys, *The contemporary condition...*, dz. cyt., s. 40.

77. Tamże.

78. Tamże.

79. Tamże.

80. Tamże, s. 41.

81. Groys używa terminu „tryby postmodernizmu” [*modes of postmodernism*] na określenie obu dyskursów. Tamże.

82. Rosyjski kolonializm i procesy dekolonizacyjne są dyskutowane w: A. Ivakhiv, *Russia, decolonization, and capitalism-democracy muddle*, „e-flux Notes”, 18.05.2023, <https://www.e-flux.com/notes/540812/russia-decolonization-and-the-capitalism-democracy-muddle> (dostęp: 15.04.2025). Zob. także: O. Radynski, *The case against the Russian Federation*, „e-flux Journal”, marzec 2022, nr 125, <https://www.e-flux.com/journal/125/453868/the-case-against-the-russian-federation> (dostęp: 15.04.2025); O. Radynski, *The case against the Russian Federation: One year later*, „e-flux Notes”, 15.05.2023, <https://www.e-flux.com/notes/539829/the-case-against-the-russian-federation-one-year-later> (dostęp: 15.04.2025).

83. Gramsci rozumiał hegemonię kulturową jako dominację klasy rządzącej nad zróżnicowanym kulturowo społeczeństwem i narzucanie społeczeństwu przyjętych norm kulturowych. Była ona powiązana z innymi formami dominacji, ale została opracowana oddzielnie. A. Gramsci, *Prison notebooks*, tłum. J.A. Buttigieg, A. Callari, Columbia University Press, Nowy Jork 1992.

powojennego wyraźnie rozróżnić można kolonialną matrycę relacji władzy, która ustanowiła hierarchie i zależności porządku społeczno-politycznego, oraz matrycę zależności w życiu kulturalnym. Społeczno-polityczny system rządów we wszystkich krajach satelickich bloku sowieckiego był wyraźnie podporządkowany Moskwie, której wiodąca pozycja została uwidoczniiona przez sowieckie interwencje wojskowe na Węgrzech w 1956 roku i w Czechosłowacji w 1968 roku. W szczególności po śmierci Stalina dominująca pozycja ZSRR w kwestii kultury została raczej osłabiona. Nawet recepcja socrealizmu w krajach satelickich, rozumianego jako styl artystyczny mający na celu wizualne wspieranie rozprzestrzeniania się ideologii marksistowsko-leninowskiej, była uszczuplona. Socrealizm narzucony w krótkich okresach (na przykład w okresie pięciu lat w Polsce)⁸⁴ nabierał pewnych cech lokalnego stylu narodowego, co obrazuje hasło: „socjalistyczny w treści i narodowy w formie”⁸⁵.

Dla artystów z Europy Środkowo-Wschodniej, a także tych z zachodnich republik ZSRR, głównym kulturowym punktem odniesienia nie była Moskwa, ale zachodnie centra kulturalne, głównie Paryż i Nowy Jork. Czuli się oni zmarginalizowani w stosunku do kultury zachodniej i brakowało im uznania ze strony tegoż establishmentu artystycznego, choć uważali się za prawowitych aktorów kultury europejskiej. Żaden z artystów środkowoeuropejskich nie tylko nie marzył o wystawianiu w Moskwie, ale wielu, w tym kluczowi artyści rosyjskiego ruchu historycznej awangardy, miało ambicje wystawiania w Europie Zachodniej. Anegdota o wizycie Władimira Tatlina w paryskim atelier Pablo Picassa w marcu 1914 roku może być tu symptomatyczna⁸⁶. Legenda głosi, iż Tatlin zaproponował, że zostanie pomocą domową Picassa, aby móc zostać dłużej we Francji i kontemplować jego twórczość.

Koncepcje Piotrowskiego i Groysa były również paralelne do teorii grupy Modernidad/Colonialidad [Nowoczesność/Kolonialność] z lat 90., interdyscyplinarnego zespołu składającego się z socjologów, antropologów, semiologów i filozofów z Ameryki Południowej, takich jak: Enrique Dussel, Edgardo Lander, Aníbal Quijano, Catherine E. Walsh, Javier Sanjinés, Fernando Coronil, Ramón Grosfoguel, Walter D. Mignolo, Freya Schiwy, Nelson Maldonado-Torres i Santiago Castro-Gómez. Odnosząc się do takich kategorii jak: transmodernizm, kolonialność władzy, różnica kolonialna, gnoza granicy, międzykulturowość, punkt zero i polityka ciała, grupa krytycznie zareagowała na niedostatek ram teoretycznych w studiach postkolonialnych. Wymienieni badacze odwołują się z jednej strony do debaty wokół filozofii wyzwolenia i teorii zależności, a z dru-

84. Według: W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Libella, Paryż 1986.

85. Tamże.

86. A. Strigalev, *О поездке Татлина в Берлине и Париже / O poezdke Tatlina v Berlin i Parizh*, „Iskusstvo” 1989, nr 2, s. 39–44; A. Strigalev, *О поездке Татлина в Берлине и Париже / O poezdke Tatlina v Berlin i Parizh*, „Iskusstvo” 1989, nr 3.

giej do aktualnych dyskusji na temat Imperium i globalizacji, zainicjowanych przez Michaela Hardta i Antonio Negriego⁸⁷. Zrezygnowali z pomysłu interpretowania kultur amerykańskich, a w szczególności południowoamerykańskich, za pomocą pojęć odmienności i różnicy postkolonialnej⁸⁸. Teorie argentyńskiego lingwisty Waltera D. Mignolo na temat sztuki i kultury są paralelne do krytycznej odpowiedzi Piotrowskiego na teorię postkolonialną. Obaj myśliciele twierdzili, że zarówno w Europie Wschodniej⁸⁹, jak i w Ameryce Łacińskiej doświadczano jednoczesnej kulturowej bliskości i dystansu wobec Europy⁹⁰. Odwołując się do serbskiej kuratorki Bojany Pejić, Piotrowski porównał pozycję kultury Europy Środkowo-Wschodniej z kulturą zachodnią. Dystansując się od teorii takich jak orientalizm Edwarda Saïda, teorii zależności i hierarchii kulturowych wprowadzanych poprzez polaryzację Zachodu i Wschodu, Piotrowski zdefiniował Europę Wschodnią jako niezupełnie różną od Zachodu, czyli „nieprawdziwego Innego”, w odróżnieniu od, na przykład, Indii, Chin czy Afryki⁹¹. Pisał:

Nasza wiedza została opracowana pod tym samym parasolem, co Zachód, w ramach tej samej epistemy; jesteśmy „bliskim Innym” lub „nieprawdziwym Innym”. Mamy więc w jakiś sposób tę samą epistemę. Musimy zatem stosować niektóre z tych samych metodologii, które funkcjonują na Zachodzie⁹².

Piotrowski rozwinął ideę Pejić, odnosząc się do terminu Groysa *fremde Nähe* [odległa bliskość], aby podkreślić, że kultura wschodnioeuropejska „została mocno umieszczona zarówno poza globalną, jak i postkolonialną narracją UE”⁹³. W swoim artykule *Toward a horizontal history of the European avant-garde* [Wobec horyzontalnej historii europejskiej awangardy]⁹⁴ Piotrowski zdefiniował miejsce „bliskiego Innego” w świecie sztuki nowoczesnej. Wskazał, że „miejsce »bliskiego Innego« znajduje się na peryferiach kultury europejskiej, poza centrum, ale wciąż w tym samym kulturowym układzie odniesienia”⁹⁵.

87. M. Hardt, A. Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2000.

88. S. Castro-Gómez, *La poscolonialidad explicada a los niños*, Editorial Universidad del Cauca, Popayán 2005, s. 65–92; A.A. Vallega, *Latin American philosophy from identity to radical exteriority*, Indiana University Press, Bloomington 2014; W.D. Mignolo, A. Escobar (red.), *Globalization and the decolonial option...*, op. cit.

89. Piotrowski w: E. András, *Provincializing the West...*, dz. cyt.

90. W.D. Mignolo, *Local histories / global designs. Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*, Princeton University Press, Princeton, NJ 2000, s. 58.

91. Według Piotrowskiego w: E. András, *Provincializing the West...*, dz. cyt.

92. Tamże. Także: P. Piotrowski, *East European art peripheries...*, dz. cyt.

93. B. Pejić, *The dialectics of normality*, [w:] B. Pejić, D. Elliott (red.), *After the wall. Art and culture in post-communist Europe*, Moderna Museet, Sztokholm 2000, s. 20. Cytat za: P. Piotrowski, *Toward a horizontal history of the European avant-garde*, dz. cyt., s. 52.

94. Tamże.

95. Tamże, s. 53.

Analogicznie Walter D. Mignolo w swojej przełomowej książce *Local histories / global designs* [Lokalne historie / globalne projekty], w której ponownie przeanalizował transatlantyckie stosunki kolonialne, stwierdził, że nowo „odkryte” terytoria amerykańskie i ich populacje nie były ostatecznie postrzegane przez europejskich kolonizatorów jako ontologicznie różne od Europy. W ich oczach stanowiły one jej naturalną kontynuację. Jak zauważył Mignolo, Ameryka „była skrajnym Zachodem, a nie jego odmiennością”⁹⁶. W przeciwieństwie do Azji czy Afryki, „Ameryka była uważana za przedłużenie Europy, a nie za coś od niej odmiennego”⁹⁷. Mignolo odniósł się do argentyńskiego filozofa Rodolfo Kusch, który zdefiniował amerykańską tożsamość jako europejską i nieeuropejską jednocześnie.⁹⁸ Już na początku lat 50. Kusch postawił pytania o sposób, w jaki Latynoamerykanie postrzegali Europę. W swojej analizie tych złożonych procesów wprowadził ideę *conciencia mestiza* [świadomości metyskiej], która pozwoliła mu opisać szczególne wrażenie bliskości i jednoczesnego dystansu w Ameryce Południowej w stosunku do Europy, jej historii, kultury i systemu wartości⁹⁹. Kusch podkreślał, że w swoim codziennym życiu Amerykanie doświadczają paradoksu bycia wewnątrz i na zewnątrz Europy, wewnątrz i na zewnątrz nowoczesności¹⁰⁰. Twierdził, że paradoks ten był nie tylko doświadczany jako naturalnie możliwa do pogodzenia rzeczywistość w obu Amerykach, ale także stał się częścią ich kultur¹⁰¹. Może to również dotyczyć artystów, którzy pochodzili z Europy Środkowo-Wschodniej, jednocześnie geohistorycznie europejskiej i kulturowo „nieeuropejskiej”.

Kondycja „pomiędzy” została również opisana przez węgierską historyczkę sztuki Edit András. Krytykując teorię samokolonizacji Kiosseva, András odniosła się do koncepcji „peryferyjności pomiędzy” węgierskiego teoretyka literatury Stevena Tötösy’ego de Zepetneka, którą ten wykorzystał do podkreślenia szczególnej kondycji literatury Europy Środkowo-Wschodniej w obliczu narracji postkolonialnych i postzimnowojennych. Koncepcja ta ułatwia ponowne przemyślenie pozycji Europy Środkowo-Wschodniej we współczesnej Europie¹⁰².

96. W.D. Mignolo, *Local histories / global designs...*, dz. cyt., s. 58.

97. Tamże.

98. R. Kusch, *Indigenous and popular thinking in América*, tłum. M. Lugones, J.M. Price, Duke University Press, Durham–Londyn 2010.

99. R. Kusch, *La seducción de la barbarie. Análisis herético de un continente mestizo*, Editorial Raigal, Buenos Aires 1953. Zob. także: W.D. Mignolo, *Introduction. Immigrant consciousness*, [w:] R. Kusch, *Indigenous and popular thinking in América*, dz. cyt., s. xiii–xxiv; W.D. Mignolo, *Local histories / global designs...*, dz. cyt., s. 84–88, 152–154.

100. R. Kusch, *La seducción de la barbarie...*, dz. cyt.

101. Tamże.

102. E. András, *Blind spot of the new critical theory. Notes on the theory of self-colonization*, [w:] M. Babias (red.), *La Biennale di Venezia. 51. Esposizione Internazionale d'Arte. Romanian Pavilion*, The Authors, Wenecja

Colonialidad del poder [kolonialność władzy] jest kluczowym pojęciem analitycznym w dyskusji grupy Modernidad / Colonialidad na temat kondycji postkolonialnej, a także może być użyte do analizowania sytuacji w Europie Środkowo-Wschodniej. Quijano opisuje kolonialne matryce relacji władzy, które przetrwały kolonializm i nadal stanowią ukrytą twarz, *lado oscuro* – ciemną stronę ponowoczesności. Koncepcja kolonialności władzy przeciwstawia się postmarksistowskiej koncepcji Imperium Hardta i Negriego oraz ich analizie współczesnego świata, w którym wiedza staje się główną siłą produkcyjną ponowoczesnego globalnego kapitalizmu, rozumianego jako reżim biopolityczny działający raczej na zasadzie włączenia niż wykluczenia, i w którym nie ma terytorialnej nierówności rozwoju. Według kolumbijskiego filozofa Santiago Castro-Gómeza pojęcie Imperium jest niekompletne, ponieważ ignoruje fundamentalny aspekt władzy imperialnej: jej „postkolonialne oblicze”. Zauważa on, że na liście zmian strukturalnych analizowanych przez Hardta i Negriego, to zmiany od nowoczesnej do ponowoczesnej suwerenności, od imperializmu do Imperium, od gospodarki fordystycznej do postfordystycznej, od społeczeństwa dyscyplinarnego do społeczeństwa kontroli, brakuje jednej zmiany: zmiany od kolonialności do postkolonialności. Castro-Gómez twierdzi, że kolonialność nie zniknęła w ponowoczesnym kapitalizmie, ale raczej została zreorganizowana w postkolonialnej formie, związanej z nowymi imperatywami produkcji niematerialnej¹⁰³.

Kolonialność władzy dąży do modyfikacji zdominowanego habitusu, który jest rozumiany jako struktura umysłu charakteryzująca się zestawem nabytych schematów, wrażliwości, dyspozycji i gustów lub sposobów wytwarzania i przekazywania wiedzy. Według Quijano represja jest przede wszystkim egzekwowana za pomocą wiedzy, tworzenia wiedzy i perspektyw, a także poprzez tworzenie obrazów i systemów obrazów, symboli, znaczeń, wzorców i instrumentów ekspresji intelektualnej lub wizualnej. Przekładało się to na wszystkie dziedziny ludzkiej działalności, ponieważ istniało w różnych wariantach, takich jak kolonialność wiedzy, kolonialność bytu, kolonialność widzenia itp.¹⁰⁴ Naturalizacja europejskich obrazów kulturowych była nie tylko wyjątkowym sposobem uczestnictwa we władzy kolonialnej¹⁰⁵, ale podporządkowanie się kolonialnej matrycy władzy było również dobrowolne, podświadome. W tym aspekcie koncepcja ta rezonuje z ideą białych masek filozofa z Martyniki Frantza Fanona. Zostały one założone przez podporządkowane afrykańskie podmioty, aby przetrwać i do pewnego

2005, s. 106. S. Tötösy de Zepetnek, *Configurations of postcoloniality and national identity. Inbetween peripherality and narratives of change*, „The Comparatist”, maj 1999, t. 23.

103. S. Castro-Gómez, *La poscolonialidad...*, dz. cyt., s. 65–92.

104. Tamże. A.A. Vallega, *Latin American philosophy...*, dz. cyt.

105. Według: A. Quijano, *Colonialidad y modernidad/racionalidad...*, dz. cyt.

stopnia „odnieść sukces” społeczny w skolonizowanym świecie¹⁰⁶. Natomiast bułgarski filozof Alexander Kiossev odnosi się do obu koncepcji w swojej hipotezie o autokolonizacji Europy Wschodniej: nieograniczonej akceptacji zachodnioeuropejskich wartości jako nadrzędnych¹⁰⁷. Kompleks niższości jest ponownie rozwijany przez podporządkowane podmioty wschodnioeuropejskie bez specjalnego zaangażowania ze strony Europy Zachodniej. Według Kiosseva „małe kraje” Europy Środkowej można zdefiniować jako „pozakolonialne peryferie”¹⁰⁷, które nie będąc obiektem bezpośredniej kolonizacji, dobrowolnie uznały wyższość obcej kultury i „wchłonęły podstawowe wartości i kategorie kolonialnej Europy”¹⁰⁸. W tym sensie to Europa Zachodnia, a nie imperialistyczna lub sowiecka Rosja, powinna być postrzegana jako hegemon w kontekście środkowoeuropejskim. Akceptując zachodnioeuropejskie wartości jako nadrzędne i własne, Europa Środkowo-Wschodnia ponosiła współodpowiedzialność za przemoc europejskich kolonializmów. Edit András, krytyczna wobec stanowiska Kiosseva, widzi źródło jego koncepcji w metaforze traumy¹⁰⁹. Utożsamia ofiary traumy z aktorami kultury Europy Środkowo-Wschodniej i twierdzi, że nie tylko nie powinni oni brać na siebie odpowiedzialności, ale również odrzucić system, który „obwinia ofiarę”¹¹⁰ i „wyjść poza dychotomię ofiara/sprawca”¹¹¹, aby ponownie rozważyć „związek między narodami byłych peryferii”¹¹².

Myślenie Kiosseva jest tutaj podobne do koncepcji Quijano w odniesieniu do kolonialności władzy lub kolonialności bytu, kiedy omawia on „hegemonię bez dominacji”¹¹³, co ma miejsce „poza rzeczywistościami kolonialnymi”¹¹⁴ dzięki samokolonizującej się „wyobraźni społecznej”¹¹⁵ lub „zbiorowej wyobraźni (kolonizatora), która rozszerza swoją władzę daleko poza fizyczne granice”¹¹⁶ i „uwewnętrznione kolonialne hegemonie bez dominacji”¹¹⁷.

Na początku lat 90. trzech południowoamerykańskich historyków i krytyków sztuki, Peruwianczyk Juan Acha, Argentyńczyk Adolfo Colombres i Paragwajczyk Ticio Escobar, współpracowało nad książką *Hacia una teoría americana del arte* [W kierunku amerykańskiej teorii sztuki]¹¹⁸. Popycja ta powstała przeciwko

106. F. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Éditions du Seuil, Paryż 1952.

107. A. Kiossev, *The self-colonizing metaphor...*, dz. cyt.

108. Tamże, s. 1.

109. E. András, *Blind spot of the new critical theory...*, dz. cyt., s. 105.

110. Tamże, s. 107.

111. Tamże, s. 108.

112. Tamże.

113. A. Kiossev, *The self-colonizing metaphor...*, dz. cyt., s. 1.

114. Tamże.

115. Tamże.

116. Tamże, s. 3.

117. Tamże, s. 11.

118. J. Acha, A. Colombres, T. Escobar, *Hacia una teoría americana del arte*, Ediciones del Sol, Buenos Aires 1991.

„falso universalismo” [fałszywemu uniwersalizmowi]¹¹⁹, który nadal kolonizował pojęcie sztuki w Ameryce Południowej, i przeciwko dominacji metropolii, „które regulują mody”¹²⁰. Wspomniani badacze opowiadali się za „una autodeterminación estética” [estetycznym samookreśleniem]¹²¹ w celu utrzymania relacji ze sztuką zachodnią. Według nich powinny one być ustanawiane niehierarchicznie. „Elementy zachodnie będą wybierane i adaptowane [...] resemantyzowane i re-funkcjonalizowane”¹²², postulował Adolfo Colombres w swoim *Prologu*. Podobnie jak Chakrabarthy i Piotrowski, Acha, Colombres i Escobar argumentują, że zamiast porzucać europejską estetykę, należy ją ponownie kontekstualizować w obu Amerykach.

3. Horyzontalny charakter osi Wschód–Południe

Relacje kulturowe między Europą Środkowo-Wschodnią a Ameryką Południową w okresie zimnej wojny wciąż stanowią lukę w międzynarodowych studiach nad sztuką. Nieliczni badacze, w tym brytyjska historyczka sztuki Klara Kemp-Welch¹²³, Piotr Piotrowski¹²⁴, brazylijska teoretyczka i kuratorka Cristina Freire¹²⁵ oraz węgierska badaczka Mercédesz Kutasy¹²⁶, starają się wypełnić tę absencję.

Krytyczna dyskusja akademicka dotycząca istniejących powiązań między Ameryką Południową a Europą Środkowo-Wschodnią nadal jest otwarta, nawet jeśli znajdujemy pewne elementy w pracach opublikowanych niedawno, takich jak *Networking the bloc. Experimental art in Eastern Europe 1965–1981* autorstwa Klary Kemp-Welch¹²⁷, w której rozdział zatytułowany *Alternative spaces and experimental poets* [Alternatywne przestrzenie i poeci eksperymentalni] koncentruje się na kontaktach Jorge Glusberga z polskimi, czeskimi, węgierskimi i jugosłowiańskimi artystami, takimi jak Andrzej Partum, duet artystyczny KwieKulik, Petr Štembera, Jiří Valoch i Endre Tót, i wspomina o wystawach

119. A. Colombres, *Prólogo*, [w:] J. Acha, A. Colombres, T. Escobar, *Hacia una teoría americana del arte*, dz. cyt., s. 9.

120. Tamże.

121. Tamże, s. 10.

122. Tamże, s. 11.

123. K. Kemp-Welch, *Networking the bloc. Experimental art in Eastern Europe 1965–1981*, MIT Press, Cambridge, MA 2016.

124. P. Piotrowski, *Globalne ujęcie...*, dz. cyt.

125. C. Freire, *Um cosmonauta nos trópicos*. Július Koller na América do Sul, „MODOS. Revista de História da Arte”, 2017, t. 1, nr 3, <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.865>.

126. M. Kutasy, *Magyar avantgárd és neoavantgárd művész-önábrázolások Latin-Amerikában*, „Filológiai közlöny” 2013, t. 59, nr 2.

127. K. Kemp-Welch, *Networking the bloc...*, dz. cyt.

organizowanych przez CAyC – Centro de Arte y Comunicación [Centrum Sztuki i Komunikacji] w Buenos Aires, w których uczestniczyli¹²⁸. Podjęta przez Kemp-Welch próba włączenia południowoamerykańskiego wkładu w rozwój sieci artystycznych w bloku wschodnim jest pionierska.

Kemp-Welch w artykule z 2022 roku *Conutercultural misunderstandings. Alternative art and Cold War politics* [Kontrkulturowe nieporozumienia. Sztuka alternatywna i polityka zimnej wojny]¹²⁹ analizuje najpierw recepcję sztuki moskiewskich konceptualistów w Nowym Jorku w latach 80. (między innymi przez amerykańską krytyczkę sztuki Lucy R. Lippard) oraz w rozdziale *Misunderstandings* [Nieporozumienia] kontakty z lat 70. między artystami z Węgier i Polski z Jorge Glusbergiem, założycielem CAyC w Buenos Aires¹³⁰. W porównaniu do dialogu między moskiewskimi artystami i krytykami z Nowego Jorku artyści z Europy Centralnej znaleźli według Kemp-Welch „common ground more readily than their colleagues in the superpower centres of the Cold War” [wspólną płaszczyznę łatwiej niż ich koledzy z supermocarstwowych centrów zimnej wojny]¹³¹. Przywołując „Solidarity Action” [Akcję solidarności] węgierskiego artysty Miklósa Erdély wystawianą w Buenos Aires w 1974 roku, Kemp-Welch stwierdziła również, że „anti-authoritarianism was a core sentiment uniting alternative artist of this period” [antyautorytaryzm był głównym sentymentem łączącym alternatywnych artystów tego okresu]¹³².

W wydanej pośmiertnie książce *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej* (2018) polski badacz Piotr Piotrowski ujawnia swoje zainteresowanie wschodnioeuropejsko-południowoamerykańskimi powiązaniem w latach 70. XX wieku¹³³. W rozdziale *Globalny NETwork* analizuje inicjatywę Jarosława Kozłowskiego i Andrzeja Kostołowskiego zatytułowaną *SIEĆ/NET* (1971), która służyła nawiązaniu relacji z artystami południowoamerykańskimi¹³⁴. Szczególną uwagę Piotrowski poświęca twórczości brazylijskiego artysty Ângelo de Aquino, którego prace artystyczne odnosiły się do sztuki Kozłowskiego, a następnie ujawnia podobieństwa między wschodnioeuropejskimi podejściami artystycznymi a ich odpowiednikami z Ameryki Południowej. Piotrowski wymienia tu artystów takich jak Guillermo Deisler z Chile, Clemente Padín z Urugwaju i Cildo Meireles z Brazylii¹³⁵. Twierdzi, że projekt *NETu* Kozłowskiego i Kostołowskiego zachęcił

128. Tamże, s. 287–294.

129. K. Kemp-Welch, *Conutercultural misunderstandings. Alternative art and Cold War politics*, „Art History”, listopad 2022, t. 45, nr 5 (numer specjalny: *On Post-War Exchange*, red. V. Li), <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12687>.

130. Tamże, s. 1135–1140.

131. Tamże, s. 1138.

132. Tamże, s. 1142.

133. P. Piotrowski, *Globalne ujęcie...*, dz. cyt.

134. Tamże, s. 121–155.

135. Tamże.

Clemente Padína do nawiązania kontaktu z innymi artystami i zorganizowania wystaw w Galerii U w Montevideo. Niemniej jednak Padín był w kontakcie z artystami z Europy Środkowo-Wschodniej jeszcze przed inicjatywą *NET* dzięki sieciom poezji eksperymentalnej.

W tekście z 2011 roku *Southern-Eastern contact zone* [Południowo-Wschodnia strefa kontaktu] Cristina Freire definiuje kontakty z artystami wschodnioeuropejskimi Waltera Zaniniego – dyrektora MAC USP [Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Muzeum Sztuki Współczesnej Uniwersytetu São Paulo] – jako wymiany oparte na „solidarity trust and sought” [solidarności, zaufaniu i poszukiwaniu]¹³⁶. Projekt-manifest *SIEĆ/NET* z 1971 roku, autorstwa polskiego artysty Jarosława Kozłowskiego i teoretyka Andrzeja Kostołowskiego, w którym uczestniczyli artyści z Brazylii, jest widziany przez Freire jako „manifest of another cartography” [manifest innej kartografii]¹³⁷ niż zimnowojenna i „a kind of collective utopia” [rodzaj kolektywnej utopii]¹³⁸.

W swoim artykule *Um cosmonauta nos trópicos. Július Koller na América do Sul* [Kosmonauta w tropikach. Július Koller w Ameryce Południowej]¹³⁹ Freire analizuje udział słowackiego artysty Júliusa Kollera w wystawie „Prospectiva 74”, która odbyła się w São Paulo w Muzeum Sztuki Współczesnej Uniwersytetu São Paulo (MAC USP) oraz w innych wystawach w Ameryce Południowej w latach 70. XX wieku. Sugeruje również zbieżność między eksperymentalnymi praktykami artystycznymi w Europie Środkowo-Wschodniej i Ameryce Południowej. Odwołując się do koncepcji heterotopii Michela Foucaulta, Freire podkreśla zbieżność między strategiami artystycznymi obu regionów w tamtym czasie, wynikającą z faktu, że oba znajdowały się pod rządami reżimów dyktatorskich¹⁴⁰.

W 2012 roku Klara Kemp-Welch i Cristina Freire zredagowały numer specjalny czasopisma „Artmargins” [Marginesy sztuki], poświęcony sieciom artystycznym w Ameryce Południowej i Europie Wschodniej¹⁴¹. Prace badaczy takich jak Paulina Varas, Zanna Gilbert czy Jasmina Tumbas były zestawiane w tym numerze ze świadectwami artystów takich jak Clemente Padín z Urugwaju, Graciela Gutiérrez Marx z Argentyny oraz z wywiadem Klary Kemp-Welch z Jarosławem Kozłowskim¹⁴². We wstępie Kemp-Welch i Freire podkreślały dialogiczny charakter wymian Wschód–Południe, odbywających się poza logiką międzynarodowego rynku sztuki i działających przeciwko „official nar-

136. C. Freire, *Southern-Eastern contact zone*, „L’internationale” 2011, nr 1, <https://www.springerin.at/en/2011/1/kontaktzone-sudost/> (dostęp: 15.04.2025).

137. Tamże.

138. Tamże.

139. C. Freire, *Um cosmonauta nos trópicos. Július Koller na América do Sul...*, dz. cyt.

140. Tamże, s. 52.

141. K. Kemp-Welch, C. Freire, „Artmargins” special section. Artists’ networks in Latin America and Eastern Europe, „Artmargins”, czerwiec–październik 2012, t. 1, nr 2–3.

142. Tamże.

ratives of isolation” [oficjalnym narracjom izolacji]¹⁴³ obecnym w obu blokach w okresie zimnej wojny. Według Kemp-Welch i Freire artyści aktywni w sieciach kontaktów „shared commitment to artistic freedom, exchange and dialogue” [dzielili zaangażowanie na rzecz wolności artystycznej, wymiany i dialogu]¹⁴⁴. Badaczki podkreślały, że „despite their distinct historical relationships to capitalism, communism and colonialism” [mimo ich różnych historycznych relacji względem kapitalizmu, komunizmu i kolonializmu]¹⁴⁵ artyści z obu regionów „experienced similar degrees of marginalisation from the North American and Western European narratives” [doświadczyli podobnych stopni marginalizacji od północnoamerykańskich i zachodnioeuropejskich narracji]¹⁴⁶.

W swoim artykule *Magyar avantgárd és neoavantgárd művész-önábrázolások Latin-Amerikában* [Węgierskie awangardowe i neoawangardowe autoportrety artystów w Ameryce Łacińskiej]¹⁴⁷ węgierska badaczka Mercédesz Kutasy analizuje wystawy węgierskich artystów w CAyC w Buenos Aires. Zorganizowane przez argentyńskiego kuratora Jorge Glusberga oraz węgierskiego krytyka, historyka sztuki i artystę László Beke, w Buenos Aires odbyły się dwie wystawy: „Festival de la vanguardia húngara” [Festiwal awangardy węgierskiej], która miała miejsce w 1973 roku¹⁴⁸ i „Hungria 74 en el CAyC” [Węgry 74 w CAyC], z 1974 roku¹⁴⁹. Kutasy zauważyła, że w pracach, które Beke przywiózł przy tych okazjach do Buenos Aires, kilku artystów, w tym Dóra Maurer, János Major, László Lakner i Endre Tót, poruszyło kwestie własnej tożsamości, szczególnie znaczące w pokonywaniu dystansu Budapeszt–Buenos Aires.

Szósty numer czasopisma „Des-bordes”, wydawanego przez Red Conceptualismos del Sur [Sieć Konceptualizmów Południa] z 2019 roku, był poświęcony między innymi wymianom artystycznym między artystami z Europy Wschodniej i Ameryki Południowej. Tekst Cristiny Freire *Zonas de contacto entre América Latina y Europa del Este* [Strefy kontaktu między Ameryką Łacińską i Europą Wschodnią] dotyczy kontaktów zawartych w ramach aktywności muzeum MAC USP w São Paulo. Słoweńska badaczka Bojana Piškur w swoim tekście *No miramos hacia el Este ni hacia el Oeste; miramos hacia adelante* [Nie patrzymy w stronę Wschodu ani w stronę Zachodu; patrzymy do przodu] stawia pytanie o możliwy wpływ polityki państw niezrzeszonych na kulturę w przeszłości i dzisiaj. W tekście *Trayectorias de solidaridad en el tiempo: la Semana de*

143. K. Kemp-Welch, C. Freire. *Introduction. Artists' networks in Latin America and Eastern Europe*, „Artmargins”, czerwiec–październik 2012, t. 1, nr 2–3, s. 5.

144. Tamże, s. 4.

145. Tamże.

146. Tamże.

147. M. Kutasy, *Magyar avantgárd és neoavantgárd...*, dz. cyt.

148. J. Glusberg (red.), *Festival de la vanguardia húngara*, CAyC, Buenos Aires 1973.

149. J. Glusberg (red.), *Hungria 74 en el CAyC, catálogo de exposición Centro de Arte y Comunicación*, Buenos Aires, Selección y Organización: Jorge Glusberg, noviembre–diciembre 1974, CAyC, Buenos Aires 1974.

América Latina en Belgrado, Centro Cultural de Estudiantes, 1977 [Trajektorie solidarności w czasie: Tydzień Ameryki Łacińskiej w Belgradzie, w Studenckim Centrum Kulturowym, 1977] Serbska badaczka Jelena Vesić podnosi kwestię recepcji sztuki latynoamerykańskiej w Jugosławii. Słoweńska autorka Tjaša Kancler w tekście *Hacia una „academia” No-eurocéntrica* [W stronę nieeurocentrycznej „akademii”] proponuje analizę teoretyczną społecznych praktyk oporu i polityki estetycznej w obu regionach¹⁵⁰.

Na szczególną uwagę zasługuje również publikacja z 2017 roku zatytułowana *Art and politics under modern dictatorships. A comparison of Chile and Romania* [Sztuka i polityka w czasach współczesnych dyktatur. Porównanie Chile i Rumunii] rumuńskiej badaczki Cateriny Predy¹⁵¹. Książka przedstawia porównawczą analizę związków między sztuką a polityką, a przykładem są dyktatury Augusto Pinocheta w Chile (1973–1989) i Nicolae Ceaușescu w Rumunii (1965–1989). Preda analizuje zarówno politykę władz wobec sztuki w obu kontekstach, podnosi kwestię sztuki oficjalnej, jak i przybliża alternatywy artystycznej działalności, żeby „discuss the ways in which art remains autonomous and can criticize, or offer a truthful version of reality” [omówić sposoby, w jakie sztuka pozostaje autonomiczna i może krytykować lub przedstawiać prawdziwy obraz rzeczywistości]¹⁵². Rozdziały o politycznej sztuce w Chile i oporze estetycznym w Rumunii przedstawiają prace artystów, którzy również wchodzili w dialog ze sztuką przeciwnych regionów. Ameryka Południowa, przede wszystkim Buenos Aires i CAyC, było instytucją promującą sztukę Iuliana Mereuły, która jest również analizowana przez Predę. Artysta chilijski Carlos Leppe, o którym pisze Preda, odnosił się w jednej ze swoich prac do sztuki Petra Štembery z Czechosłowacji. Niemniej jednak te bezpośrednie relacje nie stanowią szczególnego obiektu analizy badaczki.

Nieliczni badacze stosują też południowoamerykańską teorię dekolonialną w kontekście Europy Wschodniej i współpracują z teoretykami takimi jak Walter D. Mignolo. Można wymienić tu rumuńską socjolożkę Manuelę Boatcă¹⁵³, rosyjską filolożkę Madinę V. Tlostanovą¹⁵⁴ oraz słoweńską teoretyczkę, kuratorkę i artystkę Marinę Gržinić¹⁵⁵. Ich prace teoretyczne dotyczą jednak przede wszyst-

150. „Des-bordes – revista de Red Conceptualismos del Sur”, grudzień 2019, nr 0.6, numer specjalny: *Conexiones sur-este / Ecologías de la acción*, <https://des-bordes.net/ediciones/no-06/> (dostęp: 17.02.2026).

151. C. Preda, *Art and politics under modern dictatorships. A comparison of Chile and Romania*, Palgrave Macmillan, Londyn 2017.

152. Tamże, s. 2.

153. M. Boatcă, *The Eastern margins of the empire. Coloniality in the 19th century Romania*, „Cultural Studies” 2007, t. 21, nr 2–3.

154. M. Tlostanova, *What does it mean to be post-soviet? Decolonial art from the ruins of the Soviet Empire*, Duke University Press, Durham 2018.

155. Seria wywiadów przeprowadzonych przez Waltera D. Mignolo i Marinę Gržinić została opublikowana w czasopiśmie „Reartikulacja” z Lublany. M. Gržinić, W.D. Mignolo, *Delinking epistemology from capital and*

kim sztuki XIX wieku i sztuki nowoczesnej. Badaczki nie analizują kontekstów lat 60. i 70. w Ameryce Południowej i Europie Środkowo-Wschodniej.

Ważnym poprzednikiem tego tekstu jest publikacja Waltera D. Mignolo i Pedro Pablo Gómeza *Estéticas y opción decolonial* [Estetyka i opcja dekolonialna] z 2012 roku. Znalazł się w niej esej Mariny Grżinić, która zastanawia się nad sztuką postkomunistyczną i problemami globalizacji¹⁵⁶. W swojej *aesthesis decolonial* [odczuwanie dekolonialne] Mignolo uznaje wkład sztuki w dekolonizację i odnosi się do serbskiej artystki Tanji Ostojić¹⁵⁷. Niniejsza książka będzie również odwoływać się do innych ważnych wypowiedzi i prób zdefiniowania sztuki dekolonialnej i estetyki autorstwa kolumbijskiego antropologa Adolfo Albána Achinte¹⁵⁸ i boliwijskiej socjolożki Silvii Rivery Cusicanqui¹⁵⁹.

W swoim tekście z 2022 roku *Eastern European coloniality without colonialism* [Wschodnioeuropejska kolonialność bez kolonializmu] polska kuratorka Joanna Warsza i badacz oraz teoretyk Jan Sowa zastanawiają się nad współczesnymi wschodnioeuropejskimi kuratorskimi projektami w ramach refleksji nad kolonializmem, postkolonializmem i dekolonizacją¹⁶⁰. Artykuł odwołuje się do konceptu Ekateriny Degot i Davida Riffa *perverse decolonization* [perwersyjnej dekolonizacji]¹⁶¹, która ma miejsce współcześnie w Europie Wschodniej rządzonej przez polityczną prawicę. Autorzy cytują również węgierskiego geografa Zoltána Ginelli, zwracającego uwagę na fakt, iż „Eastern Europeans historically have been racialised as »non-white« while they themselves have produced a semi-peripheral position which was »not-quite-white«” [Wschodni Europejczycy byli historycznie rasowo dyskryminowani jako „nie-biali”, podczas gdy oni sami

pluri-versality – a conversation with Walter Mignolo. Part 1, „Reartikulacja” 2008, nr 4, www.reartikulacja.org/?p=196 (dostęp: 22.07.2019); M. Grżinić, W.D. Mignolo, *Delinking epistemology from capital and pluri-versality – a conversation with Walter Mignolo. Part 2*, „Reartikulacja” 2008, nr 5, www.reartikulacja.org/?p=157 (dostęp: 22.07.2019); M. Grżinić, W.D. Mignolo, *Delinking epistemology from capital and pluri-versality – a conversation with Walter Mignolo. Part 3*, „Reartikulacja” 2009, nr 6, www.reartikulacja.org/?p=114 (dostęp: 22.07.2019).

156. W.D. Mignolo, P.P. Gómez (red.), *Estéticas y opción decolonial*, Editorial UD del Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogota 2012, https://monoskop.org/images/8/8e/Mignolo_Walter_Gomez_Pedro_Pablo_eds_Esteticas_y_opcion_decolonial_2012.pdf (dostęp: 22.07.2022).

157. W.D. Mignolo, *Aesthesis descolonial*, [w:] P.P. Gómez (red.), *Arte y estética en la encrucijada...*, dz. cyt.

158. A.A. Achinte, *Prácticas creativas de re-existencia. Más allá del arte... el mundo de lo sensible*, Ediciones del Signo, Buenos Aires 2018.

159. S. Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Tinta Limón, Buenos Aires 2010.

160. J. Warsza, J. Sowa, *Eastern European coloniality without colonies*, „post. notes on art in a global context, MoMA”, 19.01.2022, <https://post.moma.org/eastern-european-coloniality-without-colonies> (dostęp: 15.04.2025).

161. E. Degot, D. Riff, *Perverse decolonization*, [w:] E. Degot, D. Riff, A. Rostkowska (red.), *Stealing from the West. Pluri-versale VII, 20.09–10.12.2017*, Akademie der Künste der Welt, Kolonia 2017, https://www.adkdw.org/downloads/PLU7_BOOKLET_WEB.pdf (dostęp: 17.04.2025).

wytworzyli półperyferyjną pozycję, która była „nie-do-końca- biała”]¹⁶². Praca feministycznej artystki polsko-romskiej Małgorzaty Mirgi-Tas jest, według autorów, krytyczną odpowiedzią na te procesy¹⁶³.

Z tych pionierskich badań wyłoniło się kilka palących pytań, z których najważniejszym jest to, czy charakter relacji Wschód–Południe może być postrzegany jako horyzontalny i symetryczny. Europejskie polaryzacje, hierarchie i uwiłkiania można było łatwo przeoczyć, a Europa Środkowo-Wschodnia mogła być postrzegana jako część Europy, na równych prawach z Zachodem. Różnica polega jednak na pośrednio kolonialnym charakterze tych relacji. Kraje Ameryki Południowej nie były zależne od krajów Europy Środkowo-Wschodniej, które z kolei zostały najechane przed XX wiekiem i włączone do wielkich imperiów: Imperium Rosyjskiego, Austro-Węgier i Królestwa Prus. Dla wielu obywateli Europy Środkowo-Wschodniej, których dwukulturowość, religia lub zaangażowanie społeczne i polityczne sprawiły, że stali się przedmiotem prześladowań i ludobójstwa, Ameryka Południowa okazała się miejscem schronienia. Nie trzeba włączać Europy Środkowo-Wschodniej do globalnego Południa, aby dostrzec zasadniczo niehierarchiczny charakter nieoficjalnych relacji kulturowych między tymi dwoma regionami. Artyści wschodnioeuropejscy utrzymywali kontakty ze swoimi odpowiednikami z Ameryki Południowej. Relacje artystów latynoamerykańskich z artystami rosyjskimi rozpoczęły się dopiero pod koniec lat 80. Dla artystów południowoamerykańskich ważne było, że Europa Środkowo-Wschodnia należała do bloku sowieckiego, ponieważ jej pozycja zakładała inny rodzaj relacji niż z blokiem zachodnim, nieopartych na dominacji i eksploatacji zasobów. Kontakty z artystami z Europy Środkowo-Wschodniej obiecywały artystom południowoamerykańskim równość i wolność od kolonialności władzy. Jednocześnie istniał stereotypowy pogląd na Europę Wschodnią jako Europę, czyli region „wyższy” kulturowo i innowacyjny, z którym można by szukać współpracy w celu potwierdzenia swojej sztuki. W latach 70. niektórzy artyści południowoamerykańscy wyemigrowali do Europy Zachodniej. W obu przypadkach doświadczali oni ambiwalentnych relacji z zachodnią nowoczesnością. Wydawało się, że Europa Środkowo-Wschodnia może stać się dla nich bliższa z racji funkcjonowania sztuki w autorytarnym reżimie. Paradoksalnie Ameryka Południowa również okazała się szczególnie atrakcyjna dla wschodnioeuropejskich artystów, oddzielonych od nieradzieckiego świata żelazną kurtyną, aspirujących do międzynarodowego uznania. Po latach tworzenia przez oś południowo-wschodnią tętniących życiem sieci artystycznych możemy postawić hipotezę, że relacje te stały się jednymi z najbardziej horyzontalnych, niezależnych i symetrycznych w historii transatlantyckich powiązań kulturowych oraz w historii sztuki. W tym

162. Zoltán Ginneli cytowany za: J. Warsza, J. Sowa, *Eastern European Coloniality...*, dz. cyt.

163. Tamże.

sensie te kulturowe powiązania między epistemologicznymi marginesami tak zwanego Zachodu są najwyraźniej zdecentralizowane, deokcydentalizowane, a przede wszystkim dekolonialne. Badanie tych relacji pozwala zrozumieć złożoność europejskich relacji artystycznych, polaryzacji i hierarchii oraz centrów, peryferii i półperyferii.