

Import-export

GEORG SCHÖLLHAMMER

W ostatnim czasie nagminnie traktuje się globalizację ekonomiczną w funkcji ujednolicającego, uniwersalizującego modelu, który wchłania różnice kulturowe i tym samym ostatecznie je odrzuca. Jednak większość zjawisk uznanych za lokalne w odniesieniu do tradycji lub tych, którym przypisuje się cechy kultury lokalnej, przeciwstawiając je tendencji uniwersalizującej jako rzecz wartą zachowania, opiera się przecież na podobnych fundamentach, czyli na przykład na mitach o niezapośredniczonych stosunkach społecznych i kulturowej niezbędności.

Idea różnic kulturowych, podstawowa dla kulturowego ustawodawstwa Unii Europejskiej, sugeruje w pewien sposób, że kultury regionalne są przezroczyste dla ich uczestników. Jednak również idea wspólnoty, która zajmuje ostatnio tak poczesne miejsce w dyskusjach na temat sztuki, została zbudowana na podobnej koncepcji przezroczystości społecznej i kulturowej. Zgodnie z tą koncepcją wspólnota to przestrzeń jednolita społecznie i kulturowo, w obrębie której każdy ma pewność co do intencji własnej kultury lub intencji innych kultur.

Tutaj również, jakkolwiek w zupełnie innym wymiarze przestrzennym i kulturowym, pojęcie różnicy załamuje się, przytłoczone ciężarem owej scalającej perspektywy, która grozi eliminowaniem na oślep wszystkiego, co perspektywę tej nie potwierdza. Normalizacja państw Unii Europejskiej, żeby wspomnieć tylko jeden z przypadków przestrzennych konsekwencji kulturowych neoliberalnej polityki i ekonomii, które były jednym z głównych tematów dyskusji o kulturze w ciągu ostatnich kilku lat, nie jest jednak w żadnym wypadku tylko kwestią narzuconych uwarunkowań ekonomicznych, lecz bardzo mocno wiąże się z ideami przezroczystości, które są niejako wpisane w idee wspólnoty. Zasada różnorodnego, kosmopolitycznego miasta została zastąpiona zasadą wioski i jej schematami nadzoru.

W przestrzeni takiej jak współczesna kultura i ekonomia, z której wyłaniają się różne i nierówne stosunki władzy, ani wyraźnie określone siedlisko, ani przynależna mu wspólnota lub lokalna tradycja kulturowa oczywiście już nie istnieją i same w sobie nie mogą być stabilnym punktem odniesienia. Siedliska są rezultatem kulturowych, ekonomicznych, etnicznych, technologicznych i medialnych konstruktów. Zaslugą niektórych artystów jest to, że ich dzieła, poza autoprezentacją uczestników globalnej gry ekonomicznej, analizują jeszcze cele symboliczne. Ich teksty dostarczają wielu analogicznych argumentów na rzecz dziedziny, której niniejsze rozważania są dedykowane. Przywołajmy choćby najbardziej oczywisty motyw przedsiębiorstwa jako wspólnoty. Wspólnoty tworzą się same w obrębie hierarchicznie ustrukturuowanych przestrzeni, w obrębie nierównych stosunków władzy. Kulturowe procesy konstrukcji, wyłaniające się stąd punkty odniesienia i dominujące stosunki władzy, powszechnie ignorowane w tych prze-

mianach, powinny być zdecydowanie postrzegane jako najważniejszy dylemat, z którym powinna się uporać postkolonialna estetyka i praktyki przedstawieniowe.

Jednak większość bohaterów rynku sztuki unika takiego podejścia. Amerykański antropolog i ekspert w dziedzinie kulturoznawstwa Arjun Appadurai dostarczył ¹ metodologicznego modelu do analizy tych przestrzeni, wraz z rozróżnieniem pomiędzy lokalnością i sąsiedztwem. Według niego świat jest pokryty siatką zdeterytorializowanych etno-krajobrazów. Miejsca, które są „naładowane” w sensie tożsamości, mają coraz luźniejszy związek z rzeczywistością zamieszkanymi miejscami. To, co jest powszechnie kojarzone z ideą lokalności, dawniej określane mianem „ojczyzny” (*homeland*), stopniowo staje się coraz mniej realne. Dla Appadurai właściwym obszarem badań są światy wyobrażone, tworzone w procesie twórczym. Miejsc tych nie da się pojmować jako repliki lub imitacji miejsc istniejących naprawdę, a przecież są one odległe i opuszczone przez imigrantów. To doświadczenie deterytorializacji odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu nowych dzieł.

Ale nawet dziś stoi to w sprzeczności z wszechmocnym, starym, zachodnio-centrycznym przemysłem sztuki. Ten w sztuce wciąż widzi globalny paradygmat, który służy wspieraniu interesów wielkomiejskich centrów. W Nowym Jorku, wraz z przeniesieniem się kilku galerii z Soho do West Chelsea w latach osiemdziesiątych, druga z miejskich dzielnic zyskała szansę, by uszlachetnić się przez sztukę. Ceną jest to, że profesjonalni odbiorcy już nie chcą uznawać w żaden sposób tego, co jest sprzedawane w tych galeriach za produkty o wysokiej jakości, tradycyjnie przypisywane metropolii sztuki. Berlin został unowocześniony i odmłodzony za sprawą ambitnego Biennale, gdzie prezentuje się główne nurty młodej sztuki w galeriach w otoczeniu *cool*, gdzie w przestrzeni publicznej Potsdamer Platz organizuje się działania artystyczne i gdzie świadomość kulturową określa mauzoleum Holokaustu.

Sztuka, jako dobro konsumpcyjne, w tych wszystkich wysiłkach okazuje się stylistycznie zinstytucjonalizowanym, wymuszonym postmodernizmem, w malarstwie, obiektach, instalacjach, fotografiach dużego formatu, mających, że tak to ujmę, podtrzymywać władczą pozycję starego – z boomu artystycznego lat osiemdziesiątych – złotego trójkąta rynku, mediów i muzeów w opozycji do nowych układów, które zaczęły się stabilizować wokół przedstawicieli nowych środowisk artystycznych w ciągu ostatnich dwóch, trzech lat.

Gorączka globalizacji opanowała również kartel władzy. Obecnie ulegli temu wirusowi nawet strażnicy zachodniej awangardy, tacy jak wielki szwajcarski kurator Harald Szeemann. Jako szef weneckiego Biennale w 1999 roku Szeemann kupił od instytucji takich jak nowojorska P.S. 1 – ostatnio podległej MoMa (Museum of Modern Art w Nowym Jorku) – całą kolekcję sztuki współczesnej Chińskiej Republiki Ludowej i wyeksponował ją na swojej wystawie. Ale także większość spośród innych dzieł z Szeemannowskiej kolekcji światowej sztuki, której przyświeca niemal wymarzone przez neoliberalistów motto *Wszystko Otwarte*, z pracowni młodych twórców z południowo-wschodniej Azji, Afryki i Ameryki Łacińskiej znalazła swoją drogę do Wenecji za pośrednictwem większych i mniejszych zachodnich domów aukcyjnych.

Coraz częściej pojawiają się głosy sprzeciwu wobec nowej, hybrydycznej idei sztuki światowej. Według nich ów boom jest tylko odświeżoną wersją starej,

postmodernistycznej strategii artystycznego akompaniamentu dla zróżnicowanej ekonomii rynkowej dóbr konsumpcyjnych w skomercjalizowanej ogólnościowej kulturze. W mnogości wystaw, na przykład poświęconych współczesnej sztuce afrykańskiej, które miały sporą frekwencję w ostatnich latach w galeriach europejskich, możemy postrzegać zupełnie inny mechanizm. Funkcjonują one jako bazar nie-zachodnich dzieł sztuki, który całkowicie zaspokaja potrzeby potężnych rynków globalnych. Takie wystawy dostarczają, by tak rzec, coraz lepszych wersji tej sztuki.

Dla ostatnio prezentujących się artystów z Afryki, Ameryki Łacińskiej lub Azji takie działania kompensacyjne otwiera możliwość zrobienia światowej kariery, a jednocześnie pozwala upowszechniać lokalną, specyficzną estetykę czy cele polityczne. To właśnie lokalne punkty odniesienia w ich sztuce są niezbędnym warunkiem sukcesu. We współczesnej sytuacji ekonomicznej wspomniane działania kompensacyjne stają się coraz trudniejsze.

To głównie młodzież, a dokładnie dzieci imigrantów w drugim lub trzecim pokoleniu w Londynie, Paryżu, Los Angeles, Nowym Jorku i innych „globalnych miastach”, ci, którzy nie mieszczą się już w przywiezionych tam schematach tożsamościowych, a ich pozycja społeczna „pomiędzy” jest postrzegana jako typowy fenomen naszych czasów. To oni stali się pupilkami globalnej sceny wystawienniczej. Ich tożsamości wydają się skonstruowane na potrzeby europejskiego światowo-kulturowego przemysłu wystawienniczego. Pielęgnują w sobie genetyczne ślady etniczności „innego”, najzwyczajniej wnosząc do swoich dzieł kulturowy kapitał rodziny lub społeczne doświadczenie zerwania i kontynuacji, wiedzę na temat innej społecznej lub historycznej konstrukcji i złożoną sieć przeżyć. Pytanie o przadek, do którego należą, staje się dla nich egzystencjalnym wyzwaniem. Wiele wystaw i translokacji artystycznych pod auspicjami na nowo sameustanowionego „glokalnego” przemysłu sztuki służyło również temu, aby uwidocznic taki wielkomięjski krajobraz artystyczny, jaki dotychczas na Zachodzie nie był eksponowany. Ale nawet teraz artyści ci wciąż przyczyniają się w znacznym stopniu do zaciemnienia relacji włączania lub wykluczania, dominujących ciągle w tej gałęzi przemysłu sztuki, który opiera się na translokacji.

Palącym pytaniem jest, czy lokalny potencjał wciąż może być w ogóle brany pod uwagę, skoro przenosi się go na wystawę i w pole oddziaływania przemysłu artystycznego zachodnich metropolii?

Na wiele sposobów można wyjaśniać, jak konstruuje się regionalność artysty, jak zmienia się sytuacja polityczna w procesie przeniesienia i jaki jest bezpośredni wpływ globalizacji na sposób przedstawiania specyfiki lokalnej w przemyśle sztuki. W tym miejscu chciałbym wybrać przykład, który będzie znamieny, nie tylko dlatego, że ma odniesienie do realnej kulturowej, politycznej, ekonomicznej i medialnej granicy, ale także dlatego, że ma związek z przyswojeniem pierwotnych krytycznych strategii artystycznych przez instytucje i ich nowe interpretacje w kontekście końącego postkolonialnego uniwersalizmu. W 1984 roku grupa lokalnych artystów, aktywistów, dziennikarzy i ludzi związanych z systemem edukacji w połączeniu z artystami z Los Angeles, San Diego, Nowego Jorku i Mexico City, z obu stron granicy w Tijuanie i San Diego, podjęła próbę stawienia czoła problemom tej granicy, jednej z najlepiej strzeżonych na

świecie, przez serię projektów, performance'ów, wystaw, spotkań, sztuk wideo itd., w które zaangażowała się lokalna ludność i lokalne media.

Nie chodziło tylko o granicę jako o miejsce prowokacji², niewspółmierność zderzenia superpotęgi z szybko rozwijającym się narodem, o wykorzystywanie meksykańskich robotników w amerykańskich fabrykach przygranicznych, o ludzi, którzy zginęli podczas nielegalnych prób przekroczenia granicy, ale także o pustą przestrzeń samej granicy, która musi zostać przeinterpretowana. Trzeba było nie tylko powiązać długoletnią meksykańską tradycję współpracy intelektualistów, artystów i aktywistów z tradycjami aktywistów działających na scenie nowojorskiej, ale raczej próbować stworzyć z tych dwóch doświadczeń trzecie, ulokowane w tym właśnie miejscu. Zaangażowani w ten proces byli mówiący po angielsku Chicanos i Amerykanie, lecz również hiszpańscy imigranci po jednej stronie i ludzie z Tijuany, którzy nie wcale poczuwają się do bycia Chicanos, po drugiej. Sytuacja paradygmatyczna. Jedno z przesłań brzmiało: *Przekraczamy, ponieważ przekraczamy różne tożsamości*. Praca aktywistów trwała wiele lat i wielokrotnie była utrudniana, przede wszystkim przez stronę amerykańską. W tym czasie toczyły się negocjacje na temat amerykańskiej umowy o wolnym handlu (NAFTA). Kiedy w latach dziewięćdziesiątych zakończyły się sukcesem, stosunki amerykańskich instytucji z działaczami Granicznego Warsztatu Sztuk (Border Arts Workshop) zmieniły się diametralnie. Mimo iż było jasne, że NAFTA dotyczyła wolnego ruchu dóbr, a nie ludzi (granice, przeciwnie, możliwe do przejścia jeszcze w latach osiemdziesiątych, zostały potem uszczelnione). Przekraczanie granicy dla ludzi biznesu stało się zdecydowanie łatwiejsze, podczas gdy dla reszty stanowiło teraz większy problem.

Jednak po obu stronach granicy zmienił się sposób jej przedstawiania. W Meksyku oficjalni artyści Chicano przenieśli się do miast, aby zapoznać tamtejszą społeczność ze społecznością Meksykanów z północy, przy użyciu struktur Granicznego Warsztatu Sztuk. Z kolei w USA Graniczny Warsztat Sztuk przekształcił się w festiwal, jednak nie za sprawą artystów, ale raczej instytucji kulturalnych. Nagle znalazło się mnóstwo pieniędzy, do uczestnictwa w tych działaniach zaproszeni zostali artyści z wielkimi nazwiskami, a krytyczna konfrontacja z granicą przeobraziła się w szereg wydarzeń mających pośrednio na celu zysk z turystyki, cele reklamowe i promocję stosunków dobrosąsiedzkich. Stopniowo pierwotni uczestnicy zostali wykluczeni z działania lub dobrowolnie rezygnowali z udziału w przedsięwzięciu.

Ta historia pokazuje, co się dzieje z wieloma projektami w zglobalizowanym przemyśle sztuki, gdy zostają one przejęte przez instytucje, które już nie zajmują się kwestiami włączenia lub wykluczenia ze społeczeństwa, prawami grup i granicami. Wskazuje też, że sformułowane przez nie binarne modele, takie jak sfera publiczna i prywatna, aktywność i pasywność, są wykorzystywane do różnicowania obywateli. Równocześnie instytucje te rezygnują z powinności adekwatnego prezentowania koncepcji, do której zostały powołane. Naród i państwo jako idee, które reprezentują przynależność państwową symbolicznie, ale również konkretnie, przez inicjatywy w dziedzinie sztuki, muszą też uwzględniać wiele zamkniętych granic pomiędzy mniejszymi wspólnotami, które pojawiły się w nowych warunkach ekonomicznych.

Poza teorią lokalności Appadurai poddał rozważaniom jeszcze inną kwestię, tę związaną z sąsiedztwem. Odnosi się to do pozornej lub rzeczywistej realizacji koncepcji lokalności na płaszczyźnie stosunków społecznych. Problem sąsiedztwa pojawia się nie tylko w konfrontacji z warunkami ekologicznymi i ekonomicznymi, ale przede wszystkim jako przeciwstawienie z innymi sąsiadami, innymi „etno-uciekierami” i w kontekście podziałów. Rozważania Appadurai na temat społecznej konstrukcji lokalności są rezultatem rozważań na temat konsekwencji *globalnego przepływu kulturowego*. Zgodnie z tym lokalność, siedlisko są rzeczywiście kruchym osiągnięciem społecznym.

Mimo wszystko wciąż za mało uwagi poświęca się technikom wytwarzania lokalności. Dobrym tego przykładem, jeśli chodzi o kulturę, jest Europa Wschodnia. *Europa Wschodnia funkcjonuje jako symptomat wysoko rozwiniętego Zachodu, zwłaszcza w kontekście mediów i artystycznych strategii awangardowych. Jeżeli obserwuje się analogie pomiędzy Wschodem i Zachodem, okazuje się, że mediach i sztuce Europy Wschodniej można znaleźć znaczące przykłady wypaczonej i (lub) symptomatycznej logiki z uwzględnieniem zachodnich strategii i wizualnych przedstawień, które są wzajemnie powiązane na wiele sposobów* – napisała słoweńska teoretyczka i artystka wideo Marina Grzinić w „Springerin”³.

Grzinić między innymi ma prawdopodobnie na myśli zupełnie wyjątkowy aspekt wspomnianej logiki: importowej funkcji na pierwszy rzut oka charytatywnych programów wsparcia finansowego i eksportu myśli teoretycznej, które to czynniki miały wspierać wschodnioeuropejskie instytucje po upadku Muru Berlińskiego. Niektóre z tych programów finansowego wsparcia w dziedzinie socjologii, edukacji i pomocy socjalnej, a także w dziedzinie sztuki współczesnej eksportowały dyskurs na obszar kultur lokalnych, które już potwierdziły swój potencjał krytyczny na Zachodzie. Wielu, nawet spośród tych, którzy odnieśli korzyść z tej działalności, skarży się, że odwołuje to uwagę od kwestii lokalnych. A to kwestie lokalne, także na poziomie polityki symbolicznej, a więc i w sztuce, mogą stać się zarzewiem oporu wobec imperializmu zachodniego. Jeśli więc – zgodnie z powszechnym życzeniem – można domniemywać, na podstawie zaawansowanych procesów globalizacyjnych, że wystawcy i wystawiani artyści nie należą już do dwóch odrębnych „całości” społeczno-kulturowych, ale są raczej częścią globalnej ekonomii wzajemnych zależności, to czy może być podtrzymywane potoczne zróżnicowanie pomiędzy tym, co wewnętrzne i tym, co zewnętrzne i czy może ono być opisywane jako włączenie i wykluczenie w modelach wystawiennictwa?

GEORG SCHÖLLHAMMER
Tłum. JUSTYNA RUTKOWSKA

¹ Zob. wywiad Ch. Hollera z Arjunem Appaduraim, *Hefte für Gegenwartskunst*, „Springerin”, t. 3/98. Na poparcie mojej argumentacji zob. P. J. Braunlein, A. Lauser, *Grenzüberschreitungen, Identitäten. Zu einer Ethnologie der Migration in der Spätmoderne*, „Kea”, 10, 1997.

² Zob. Też. prace wideo Ursuli Biemann *Performing the Border*, 1993, dokumentację pro-

jektu: Money@Nations.access der shedhalle Zurich, listopad 1998 oraz projekt prezentacji w „Springerin”, t. 2/99.

³ Rękopis zaprezentowany na sympozjum „Translocation (new) media/art w styczniu 1999 w Viennese Generali Foundation, autorstwa Christiana Hollera, można przeczytać w „Springerin”, t. 1/99.