



Agata Sulikowska-Dejena
**WSPÓLNOTA ZNACZEŃ?
EGZOTYKA? PERYFERIE PATRZĄ
NA CENTRUM**

WSTĘP

Przedmiotem artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie, jak artystyczne peryferie w Polsce postrzegają artystyczne centrum, co łączy, a co dzieli te dwa światy. Centrum jest w polskiej nauce dobrze rozpoznane i opisane, natomiast niewielu badaczy interesuje się prowincją. Dlatego, aby odpowiedzieć na postawione pytanie, konieczne jest pokazanie specyfiki funkcjonowania ośrodków peryferyjnych i tworzonej tam sztuki.

Centrum w artykule będzie rozumiane jako sieć awangardowych instytucji i ośrodków sztuki współczesnej, otwartych na prezentację sztuki, która, parafrazując słowa Grzegorza Działmskiego, zmierza do „wyzwolenia z wszelkich ograniczeń, także z ograniczeń własnej definicji i uzyskania absolutnej wolności”¹. Peryferiami będą określane ośrodki nie tyle geograficznie oddalone od tych awangardowych, ale przede wszystkim te, które pozostają skupione na praktykach artystycznych pozbawionych cech awangardowych. Za przykład ośrodka peryferyjnego posłuży podkarpackie środowisko artystek i artystów sztuk wizualnych. W artykule wykorzystane zostały wyniki badań empirycznych, które przeprowadziłam w latach 2017–2019 wśród artystek i artystów sztuk wizualnych, mieszkających i pracujących w województwie podkarpackim. Badania miały charakter jakościowy: obejmowały indywidualne wywiady pogłębione, wywiady grupowe, obserwację uczestniczącą i analizę treści materiałów zastanych. W tekście zostaną zacytowane oryginalne wypowiedzi z wywiadów z artystkami i artystami, wszystkie zostały poddane anonimizacji (umieszczono jedynie numer wywiadu, informację o płci i wieku: np. 22K54). Ponieważ środowisko to posiada szerokie kontakty artystyczne i współpracuje z wieloma podobnymi ośrodkami, traktować je można do pewnego stopnia jako reprezentatywne dla peryferii.

Aby odpowiedzieć na pytanie, jak centrum jest postrzegane z perspektywy peryferii, istotne będzie pokazanie, jak działają takie lokalne *art worlds*, czy artystki i artyści dostrzegają różnicę między własnym środowiskiem a centrum, co sądzą o sztuce tam prezentowanej, a jaką sztukę sami uprawiają i rekomendują?

PRAKTYKI ARTYSTYCZNE NA PERYFERIACH

Odpowiadając na powyższe pytania, należy zacząć od tego, że praktyki artystyczne kojarzone z centrum włączyły je nie tylko w globalne mechanizmy obiegu sztuki, ale też w globalny proces produkcji wiedzy. Tymczasem peryferie w wielu obszarach pozostały wierne modelowi sprzed transformacji systemowej w 1989 roku. Nadal działają tu prężnie związki artystyczne (Związek Polskich Artystów Plastyków i Związek Polskich Artystów Malarzy i Grafików), a przynależność do nich jest uważana za coś prestiżowego (świadczy o tym wpisywanie do biogramów, nawet przez młodych twórców, informacji

1 G. Działmski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Poznań 2009, s. 7.

o przynależności). Charakterystyczne jest też podtrzymywanie stworzonej w okresie PRL rejonizacji środowisk artystycznych: organizowane są przeglądy i konkursy dla artystów podkarpackich oraz środowiskowe plenery. Obieg sztuki na terenie województwa jest w dużym stopniu obiegiem zamkniętym w jego granicach, koncentrującym się głównie na potrzebach lokalnego środowiska.

Galeriami o największym prestiżu pozostały Biura Wystaw Artystycznych. Dominująca liczba galerii funkcjonujących w województwie nie jest przystosowana do prezentacji sztuki wykorzystującej nowe media: nie posiada koniecznej infrastruktury i nie podejmuje też działań, by ją pozyskać. Brakuje projektorów, monitorów czy odtwarzaczy. Często nie można również artystycznie ingerować w stan przestrzeni ekspozycyjnej. Preferuje się tradycyjne wystawy malarstwa, grafiki czy rzeźby.

Analiza trajektorii lokalnych karier pokazuje, że dominuje model, w którym artystki i artyści odbywają studia na uczelni lub kierunku artystycznym (Akademie Sztuk Pięknych są uznawane za najbardziej prestiżowe), podczas których opanowują warsztat w zakresie tradycyjnych mediów (malarstwo, grafika, rzeźba). Następnie zdobywają pozycję w lokalnym środowisku, uczestnicząc w plenerach, sympozjach i konkursach oraz organizując swoje wystawy. O wystawach i konkursach mówią jako o „konfrontacji”, ponieważ ich celem jest poddanie ocenie dotychczasowego dorobku.

Myślenie o sztuce badanych artystek i artystów jest myśleniem w kategoriach instytucjonalnych. Instytucje towarzyszą im na wszystkich etapach kariery. Wysoka pozycja, szczególnie tych publicznych, wiąże się z tym, że w lokalnym polu ceniona jest kariera potwierdzona instytucjonalnymi świadectwami „konsekracji” (nagrody, wyróżnienia, stypendia, publikacje, wystawy w największych lokalnych galeriach czy zatrudnienie w instytucjach uznanych za prestiżowe).

Podczas oceny rangi i prestiżu instytucji artystycznych badani nie odnoszą się do ich programu czy dorobku pracujących tam kuratorów. W wypowiedziach najczęściej pojawiają się dwa kryteria: czy miasto, w którym znajduje się instytucja, jest duże i czy sama instytucja wyróżnia się rozmiarem: „Największe galerie. Każdy artysta marzy, żeby w jakiejś wielkiej galerii w Warszawie się pokazać, a żeby zaprosili artystę, to już jest uśmiech na twarzy. Wtedy się nie myśli, czy będą płacić za to, czy nie. Wtedy nie myśli się o pieniądzach, tylko się myśli, że: mogę się w końcu pokazać w dużej galerii, mam całą galerię dla siebie” (05M25).

Na peryferiach podtrzymywane jest myślenie, że galerie miejskie czy BWA są miejscami spotkań lokalnych elit i prezentowania kultury wysokiej. Duże retrospektywy lokalnych „mistrzów”, wystawy pokonkursowe, przeglądy środowiskowe stwarzają przestrzeń dla uroczystych przemówień, wręczania kwiatów i listów gratulacyjnych, poczęstunku przy

bogato zastawionych stołach czy też przedstawiania zasłużonych i utytułowanych gości.

Galerie te kreują aurę własnej niedostępności (podania i prośby artystek i artystów, długie kolejki, zamknięty dostęp dla amatorów), szczytą się szeroką i intensywną współpracą z profesorami i artystami lokalnie i ponadlokalnie „uznanymi”. Artystki i artyści podtrzymują taki stan rzeczy, składając podania o organizację wystawy i czekając na swój termin. Znamienne dla tego środowiska jest to, że osoby do niego należące ograniczają aktywność wystawienniczą jedynie do instytucji do tego przeznaczonych. Preferują wystawy indywidualne i stosują tradycyjne techniki. Brakuje wśród nich zainteresowania działaniami w przestrzeniach alternatywnych czy publicznych.

Galerie unikają wystaw, które mogą kogoś zbulwersować: „W mniejszych ośrodkach unika się tego z wiadomych powodów obyczajowych. Małe środowiska, małe miasta nie są przygotowane na takie działania. Organizatorzy czy dyrektorzy takich instytucji nie chcą narażać własnego istnienia, własnej pracy, własnej stabilności finansowej (*śmiech*)” (26M56).

Przyczyną nieprezentowania nowych i ważnych zjawisk jest też to, że odpowiedzialni za tworzenie programów wystaw nie znają i nie rozumieją sztuki współczesnej: „Jest to bardzo trudne. Nie mam tutaj jednoznacznej opinii. Nie wgrzynam się też tak w tę sztukę współczesną, co sobie wyrzucam, bo jednak powinienem głęboko w tym siedzieć jako pracownik instytucji kultury. Natomiast trochę to od siebie odpycham. Ta sztuka poszła w zupełnie taką stronę, której nie do końca rozumiem. Już mam swoje lata i ten świat, który nadchodzi, nie jest już moim światem. Są na pewno zjawiska, które są zachwycające, szczerze, autentyczne, ale też dużo w tym jest jakiejś dziwnej płycizny, czy też takiego parcia ku karierze za wszelką cenę. Dopiero czas przesieje te zjawiska, które się toczą (26M56)”.

W województwie podkarpackim za program wystaw w większości galerii odpowiadają artyści (często są też dyrektorami galerii). To oni występują też w roli kuratorów wystaw swoich kolegów, przy czym rozumienie zadania kuratora jest tu inne niż w centrum. Zwykle sam autor dokonuje wyboru prac, aranżuje wystawę w przestrzeni galerii, a kurator to osoba, która otwiera wystawę, rzadziej bywa autorem uzgodnionego z artystą tekstu o wystawie. Stosunek do kuratorów działających w centrum jest zdecydowanie negatywny. Ich działania utożsamiane są z manipulowaniem i zakłamywaniem sztuki: „No w tej chwili co tu jest w ogóle sztuką, to przecież to pani powie kurator. Z kolei ranga kuratora to jest tak troszkę jak z prawem. Często tak niestety jest, że nie jest ważne, że ten ktoś jest winny czy niewinny, tylko jest ważne, czy my możemy to udowodnić. Przepraszam, że tak mówię bo to niby jest bardzo cyniczne i nonsens. Ale no tutaj jest to samo” (22K54).

Kuratorzy są też postrzegani jako zagrożenie dla istniejącego porządku i artystów kierujących instytucjami sztuki: „Słyszałem kiedyś taki głos, że: jak chce pan kuratorów mieć, to po co jest pan potrzebny?” (51M51).

Galerie ograniczają swoją rolę do „wieszania” i udostępniania wystaw, bez zainteresowania teorią czy dyskursami budowanymi w obszarze sztuki współczesnej. Lokalni krytycy są bardziej popularyzatorami wydarzeń artystycznych niż istotnym głosem w dyskusji, ponieważ piszą teksty na zamówienie organizatorów. Artyści siebie samych, jako praktyków (szczególnie ci będący profesorami), obsadzają w roli ekspertów i najwyższych autorytetów w dziedzinie sztuki (sztuki rozumianej jako właściwe operowanie wartościami formalnymi i warsztatem). O wysokiej pozycji profesorów świadczy to, że jako eksperci są oni jurorami w organizowanych konkursach artystycznych, galerie BWA szczytą się posiadaniem ich prac w lokalnych kolekcjach, są oni szczególnie honorowani jako uczestnicy plenerów artystycznych (ich obecność podnosi rangę pleneru, konkursu i kolekcji).

Zatrudnienie w instytucjach sztuki i szkołach artystycznych pozwala badanym podtrzymywać mit bezinteresowności ich sztuki. Artystki i artyści podchodzą nieufnie do mechanizmów rynku. Sztuka, którą tworzy się i wystawia w czasie wolnym, kiedy opcjonalna sprzedaż nie jest głównym źródłem utrzymania, daje im poczucie wolności i pewnej wyższości moralnej.

OPINIE O TYM, CO DZIEJE SIĘ W CENTRUM

Analizując przekonania artystek i artystów zamieszkujących województwo podkarpackie, zauważyć można, że na wszystko, co dzieje się współcześnie, patrzy się przez pryzmat historii sztuki. To przeszłość dostarcza definicji teraźniejszości, w niej szuka się odpowiedzi na wszelkie nurtujące pytania. Istotne jest też to, że nie jest to cała przeszłość, tylko określone, wyodrębnione z niej tradycje: „Bo jednak sztuka od wieków jest taką dziedziną, że to jest coś takiego wybranego, że do tego nie trafia wszystko. Od tylu pokoleń, tylu kanonów się tworzy to wycucie estetyki, że teraz to w pewnym momencie jest w ogóle zatarte, że nie ma tych granic, że sztuką może być wszystko i nic tak naprawdę” (20K24).

Uwaga badanych skupia się przede wszystkim na tych nurtach i biografjach artystycznych, w których realizowała się romantyczna wizja poświęcenia dla sztuki, które jak w soczewce skupiają najistotniejsze dla badanej zbiorowości wartości: etos ciężkiej pracy, pasję, ciągłe poszukiwanie właściwej formy czy bezinteresowność działań.

Nowe zjawiska w sztuce badani kojarzą z Zachodem i z importem obcej tradycji. Postrzegają je jako działania podporządkowane prawom rynku, których szybki sukces wynika ze sprawnej promocji i jest nie tyle

sukcesem artystycznym, ile wyłącznie komercyjnym. Takie działania w ich wyobrażeniu przenikają do Polski, znajdują tu naśladowców skuszonych łatwą karierą i pieniędzmi, ale są czymś zewnętrznym wobec historii polskiej sztuki i obcym jej najlepszym tradycjom: „Trzeba też rozróżnić to, co się dzieje w sztuce polskiej i światowej. Są to zupełnie dwie różne rzeczy. My żyjemy jak zwykle w grajdołku, naśladowujemy to, co się gdzieś tam wielkiego pojawia w Stanach Zjednoczonych, czy w galeriach londyńskich, czy na wielkich festiwalach sztuki w Niemczech, we Włoszech, w Wenecji. To dociera do nas odbitym echem i to jest taka nasza przykra rzeczywistość. Ja nie pojmuję, dlaczego przez tyle lat nie stać nas na mentalną samodzielność artystyczną. Ciągłe jest u nas obecna ta papuga” (26M56).

Znaczące jest też to, że artystki i artyści nie umieją mówić o współczesnych zjawiskach, brakuje im do tego wiedzy historycznej i odpowiednich pojęć: „No i tutaj nastąpiła cisza (*śmiech*). Nie wiem, jak to ująć w słowa” (15M35); „Nas nie uczono mówić o sztuce. Od tego są krytycy. Nas uczono w szkole roboty, historia sztuki była tylko ogólna” (35M60).

Poza kategoriami estetycznymi nie znają innych kryteriów oceny na przykład prac konceptualnych czy też związanych z nurtem krytycznym, które są bardziej konstruktami intelektualnymi, wykorzystującymi nietradycyjne media: „Oprócz malarstwa istnieje też wiele innych mediów, o których trudno jest cokolwiek powiedzieć. Nie jestem w stanie na przykład o performansie powiedzieć, czy jest dobry, czy nie, bo nie ma kryteriów performansów, a przynajmniej ja o nich nie wiem. Jeśli wywoła w kimś emocje, to jest trafiony i dobry. Co jest dobrą, a co złą sztuką, to jest też ustalane przez krytyków” (07M40).

Większość rozmówców poprzestaje na interpretacji współczesnej sztuki w kategoriach skandalu czy kpiny z widza. W takich wypowiedziach nie padają ani nazwiska autorów, ani tytuły prac lub wystaw. Najczęściej zasłyszany gdzieś przypadek jest traktowany jako reprezentatywny dla całej sztuki współczesnej oraz jako dowód braku w niej jakichkolwiek wartości. W wypowiedziach o sztuce współczesnej przede wszystkim eksponowana jest jej banalność, a nawet śmieszność: „Znowu mi się przypomniała sytuacja. Koleżanka z Tarnowa mówi: Teraz mamy taką nową panią dyrektor, że no nic... Jakiś wentylator tam stał na środku. Ja sobie myślę, że trzeba temperaturę obniżyć, albo żeby dzieło sztuki miało optymalne warunki (*śmiech*). Okazało się, że to jest dzieło sztuki. I ona mówi: Nie rozumiem niektórych działań, ale jesteśmy teraz *trendy* i pokazujemy wszystko, co się da” (06K42).

Na peryferiach jednym z głównych zarzutów formułowanych pod adresem artystek i artystów tworzących instalacje, performanse, sztukę nowych mediów itp. jest szybkość i łatwość osiągnięcia zamierzonego celu oraz medialność takich działań. Są one interpretowane jako obliczone

na „robienie wrażenia”: „Ja na uczelni, no, musiałam tam odbębnić tych sto sześćdziesiąt godzin dydaktycznych i na przykład widziałam, jak robione były obrazy, nazywam to wynikiem mechanicznym. To znaczy, że jeśli ja wezmę lalkę połamie, nasypię powiedzmy strużek po ołówku, zaleję wszystko czerwoną farbą, to wszystko przymocuję na płótno i napiszę hasło stop aborcji, no to w tym momencie w ogóle efekt mechaniczny jest, ale czy on jest sztuką? To nie” (22K54).

Przekraczanie i zacieranie granic między sztuką i innymi dziedzinami kultury i nauki czy rzeczywistością społeczną postrzegane jest jako zjawisko szkodliwe: „Teraz w związku z zetknięciem się tych dwóch światów, ten, ja nazywam go «fałszywym», gdzie artyści grają rolę przeróżnych innych dyscyplin, jest usankcjonowany, ponieważ utworzyły się takie kanały i takie możliwości realizacji tych artystów poprzez tę sztukę, która przestała nawiązywać do sztuki czystej i jest oparta o socjologię, o filozofię, o historię, o muzykę, o jakieś działania parasceniczne i uczestniczymy w tej chwili w olbrzymim obłądnym systemie, który zalegalizował fikcję, niekonsekwencję, brakoróbstwo, niewiedzę... Wszystko zmierza w stronę katastrofy i zmierzając w stronę katastrofy, zostało jakby absolutnie wyłączone z prawdziwego, uczciwego obiegu, który by ukształtował człowieka, który chciałby język plastyki zrozumieć, uczynić swoim ten język i uczyć się na podstawie tego” (25M60).

WIZJA SZTUKI I ARTYSTY NA PERYFERIACH

Określając swoją odmienność od artystów współczesnych, obecnych w globalnym obiegu, badani przede wszystkim kładą nacisk na aspekt formy dzieła oraz szczerłość działań. Częstym problemem w recepcji sztuki współczesnej, jest dla nich nie tyle jej kontrowersyjna treść, ile niedostateczne walory formalno-estetyczne prac. Z jednej strony szanują „gest Marcela Duchampa” i są świadomi jego konsekwencji dla rozwoju sztuki, z drugiej – nadal domagają się sztuki tworzonej za pomocą tradycyjnych mediów. Kryteria, jakimi się posługują, gdy formułują oceny czyjejś twórczości, dotyczą niemal wyłącznie warstwy formalnej dzieł. Artystki i artyści czerpią z tradycji nowoczesnej, ale w sposób wybiórczy. Cenią sztukę abstrakcyjną. Zalecają poszukiwania nowych form ekspresji, eksperyment i sięganie po przypadek, ale w bezpiecznych dawkach i w granicach malarstwa sztalugowego, grafiki warsztatowej czy tradycyjnie rozumianej rzeźby.

Swój opór wobec szybko następujących zmian w sztuce współczesnej uzasadniają wypowiedziami cenionych klasyków, takich jak choćby Wassily Kandinsky. Teoretyk ten był przeciwny nowym trendom oraz sztuce odzwierciedlającej swoją epokę, ponieważ „przemija szybko i staje się moralnie martwa, gdy tylko zmieni się podtrzymująca ją atmosfera”, natomiast „sztuka ponadczasowa”, oparta na czysto formalnych warto-

Analiza trajektorii lokalnych karier pokazuje, że dominuje model, w którym artystki i artyści odbywają studia na uczelni lub kierunku artystycznym (Akademie Sztuk Pięknych są uznawane za najbardziej prestiżowe), podczas których opanowują warsztat w zakresie tradycyjnych mediów (malarstwo, grafika, rzeźba). Następnie zdobywają pozycję w lokalnym środowisku, uczestnicząc w plenerach, sympozjach i konkursach oraz organizując swoje wystawy. O wystawach i konkursach mówią jako o „konfrontacji”, ponieważ ich celem jest poddanie ocenie dotychczasowego dorobku.

ściach „posiada w sobie samej zapładniająca i proroczą moc, jest w stanie szeroko i głęboko oddziaływać”²: „W ogóle trend w sztuce jest dla mnie tematem nie na miejscu. Dawniej może występował trend w sztuce, ale to było coś nowego. Teraz mówi się, że w sztuce wszystko już było. Moim zdaniem nie chodzi tylko o to, żeby w sztuce pojawiało się coś nowego. Uważam, że sztuka powinna być prawdziwa” (19K31).

Kluczowym kryterium, które musi być spełnione, aby dzieło zostało zakwalifikowane jako sztuka, jest poprawność formy artystycznej. Kategoria formy wprowadza konieczność tworzenia materialnych dzieł, które można oceniać według kryteriów estetycznych. To właśnie opanowanie przez studentów zasad formalnych lokalni pedagodzy uznają za rzecz o fundamentalnym znaczeniu: „Forma jest najważniejsza. Oni muszą opanować formę, bo to jest podstawa i punkt wyjścia do innych działań. Dopiero później można robić różne rzeczy, kiedy już się potrafi im nadać jakąś formę” (45M59).

Aby zilustrować w omawianym środowisku proces edukacji artystycznej, a także reprodukcji takiego modelu bycia artystą wśród młodych adeptów, najlepiej odwołać się do rozróżnienia dokonanego przez Grzegorza Kowalskiego³. Artysta ten porównał dwa modele, z których pierwszy, przebiegający w hierarchicznej relacji mistrz-uczeń i pedagog-student, nazwał „uczeniem sztuki”, drugi zaś, polegający na spotkaniu różnych autonomicznych osobowości – pedagogów i studentów, określił „kształceniem artystów”⁴. W pierwszym student ma opanować określony zakres wiedzy i umiejętności manualnych, premiowany jest profesjonalizm i opanowanie warsztatu (cechy obiektywnie sprawdzalne), uczy się rzeczy sprawdzonych, komunikowanie odbywa się poprzez dzieło, które ukonkretnia się jako obiekt materialny, język sztuki ograniczony jest do ogólnych zasad kompozycyjnych i technologicznych, dzięki czemu obowiązujące zasady dają się zwerbalizować i opisać, sam język sztuki odnosi się do form znanych z historii sztuki. W drugim modelu student ma ujawnić swoje indywidualne cechy, potrzeby i dążenia; premiowana jest innowacja, oryginalność i subiektywizm; komunikowanie odbywa się własną fizycznością, „całym sobą”, dzieło zostaje przez to rozproszone; język tworzony jest *ad hoc* i na potrzeby chwili, odnosi się do zastanej sytuacji, przekracza ramy typowe dla sztuk plastycznych⁵.

Peryferie cenią model pierwszy, według takich założeń kształcą młodzież na lokalnych uczelniach, a potem tak ukształtowanych artystów

2 W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 28.

3 G. Kowalski, *Uczyć sztuki czy kształcić artystów? w: Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje – teoria – praktyka. Materiały LIII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzeczka, Warszawa 2005, s. 21–25.

4 Tamże, s. 22.

5 Tamże.

i artystki prezentują w lokalnych galeriach oraz nagradzają w organizowanych konkursach.

Badani, pytani o ważne postaci z historii sztuki, najczęściej podawali cenionych przez siebie (przede wszystkim za warsztat i ekspresję) klasyków, takich jak Michał Anioł, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Vermeer, van Gogh, Picasso, natomiast opowieść kończyła w drugiej połowie XX wieku, na takich artystach, jak Mark Rothko czy Anselm Kiefer.

Artystki i artyści są uczeni, by wyrażać siebie przede wszystkim poprzez formę, a nie treść prac. Treść jest tylko pretekstem do „poszukiwań formalnych”, w których obok walorów estetycznych, ważne są też prawda i szczerść: „Nie zastanawiałam się, co jest dla mnie ważne. Myślę, że szczerść i takie wartości czysto estetyczne. Nie chciałabym dorabiać do tego żadnego przekazu i filozofii, zależy mi tylko na wizualnej stronie obrazu” (28K40); „Ja nie poruszam tak naprawdę żadnego tematu. Temat znajduje się w formie” (19K31).

Wartości formalne są cenione ze względu na swoją ponadczasową uniwersalność. Badani separują więc swoją twórczość od aktualnych problemów społecznych i polityki: „Sztuka jest dla mnie poniekąd ucieczką od tego, co jest na zewnątrz, przybliża mnie do tego, co jest wewnątrz mnie. To jest kwintesencja całości. Bardziej interesuje mnie wewnątrz niż zewnątrz” (14M62).

Wyrażenie siebie poprzez dzieło jest uważane w badanej zbiorowości za podstawowy cel działań artysty. Co ważne, artysta wyraża swoje nastoje, emocje, stany ducha, a robiąc to w sposób intuicyjny i spontaniczny, antycypuje w swoim zamyśle podobną recepcję u widza. Walory emocjonalne są cenione wyżej niż intelektualne.

Dzieło sztuki jest dla badanych czymś autonomicznym, co nie potrzebuje dodatkowego komentarza. Jeśli jest właściwie stworzone, to przemawia. Bezpośredni i emocjonalny odbiór dzieła jest wyraźnie preferowany i wyżej ceniony niż ten angażujący intelekt i wiedzę: „Nie chcę tutaj narzekać, ale coraz mniej jest kontaktu z taką sztuką czystą obrazową, w sensie obrazu. Duża ekspansja sztuki tak zwanych nowych mediów, gdzie wejście i zrozumienie całego mechanizmu i przyczyny działań, przyczyny powstania filmu czy projektu, no to już się tak odbywa, wymagają od odbiorcy, czy ode mnie, poświęcenia czasu, żeby zrozumieć, żeby dojść i przeczytać. Teraz jest bardzo dużo interesujących tego typu inicjatyw. Natomiast odbieram to jako rodzaj funkcjonowania twórców w sposobie ich wypowiedzi, bo uważają, że to jest ich forma wypowiedzi, czy komunikatu. Natomiast dla mnie przyjemniejszym albo bardziej zatrzymującym mnie, jednak jest przedmiot w sensie obrazu, grafiki, filmu też, fotografii” (21K50).

W kategorii wartości uznawanych za najważniejsze w praktyce artystycznej pierwsze miejsce zajmuje prawda. Wypowiedzi badanych

artystów sugerują, że jest ona rozumiana jako szczerść wyrażenia siebie i zgodność z własną osobowością. W wypowiedziach pojawia się też intuicja i spontaniczność. Dla badanych prawda jest osiągnięta poprzez poddanie się emocjom, natomiast wszelkie wcześniej zaplanowane i celowe strategie działań czy intelektualne rozstrzygnięcia są uznawane za coś nieszczerego i negatywnie waloryzowane: „Teraz dla mnie jest rzeczą najważniejszą, żeby to była jakaś prawda, że nie chcę tu wymyślać jakichś rzeczy, jakiś symbolizmów, że wymyślane skądś tam, że jakieś tendencje albo coś sobie domaluję i to będzie fajne, efektowne... Robiło się to po to, żeby zdobyć ten aplauz, żeby coś powiedzieć, teraz zależy mi na tym, żeby to było szczerze” (08M42).

ZAKOŃCZENIE

Z wyników badań wyłania się obraz peryferii, które nie tworzą wspólnoty znaczeń z centrum, traktują raczej z głęboką nieufnością to, co się tam dzieje. Te dwa środowiska praktykują odmienne względem siebie modele uprawiania i prezentowania sztuki; angażują inne wartości w owe procesy konstrukcji, a także podejmują inne działania.

Podkarpackie środowisko, w granicach własnego modelu, podtrzymuje kontakty z podobnymi społecznościami w Polsce, a robi, to organizując lub/i uczestnicząc we wspólnych plenerach, sympozjach oraz konkursach. Peryferie tworzą własny *art world*, oparty na akceptacji podobnych wartości, reguł i konwencji. Co więcej, czują się depozytariuszami najlepszych europejskich tradycji artystycznych.

Pomocne w pokazaniu różnicy między peryferiami a centrum może być, dokonane przez francuską socjolożkę sztuki Nathalie Heinrich, wyróżnienie w dziejach zachodniej sztuki wizualnej dominujących paradygmatów, między innymi: nowoczesnego i współczesnego. Ten pierwszy, związany z pojawieniem się takich kierunków jak impresjonizm, ekspresjonizm, fowizm, kubizm, abstrakcja, surrealizm itd. zerwał z regułami klasycznymi, a naczelnym zadaniem sztuki uczynił wyrażanie wewnętrznego życia artysty, przy czym zmiany sposobu obrazowania miały charakter wyłącznie formalny⁶. Piotr Piotrowski definiował modernizm jako „międzynarodowy styl, oparty na autonomii przedmiotu artystycznego i dominacji estetyki”⁷. Według autora główną strategią nowoczesności było dążenie do neutralizacji ramy (kontekstu) i do wtopienia dzieła w „uniformistyczny świat powszechnego *idiomu artystycznego*”, co w rezultacie powodowało, że modernizm cechował formalizm i podtrzymywanie „utopii uniwersalnego języka”⁸. W kontekście wcześniej-

6 N. Heinrich, *Sztuka jako wyzwanie dla socjologii*, Gdańsk 2019, s. 34–35.

7 P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Poznań 1999, s. 266.

8 Tamże.

szych rozważań można ten paradygmat wskazać jako ważny dla peryferii, ale też jako model, do którego sięga się w sposób dość swobodny, zauważając i cytując tylko to, co pozwala uzasadnić własną postawę artystyczną, osadzić ją w ważnej tradycji oraz nadać jej pozory nowoczesności. Należy podkreślić, że problemem nie jest pozostanie przy paradygmacie nowoczesnym, ale wybór jego zakademizowanych, bezpiecznych wersji, przy całkowitej rezygnacji z awangardowych ambicji. Tak też oceniają tę sztukę lokalni outsiderzy: „To jest jednak sztuka bardziej klasyczna niż awangardowa. Dużo jest tutaj bezpiecznego działania, które może się podobać. Mało jest działań, które ja cenię w sztuce, czyli sztuki, która ma coś do przekazania. Większość rzeczy tutaj bardziej się pokazuje niż przekazuje. One mają wyglądać, a nie nieść ze sobą jakąś treść” (04M44).

Dla artystek i artystów działających w paradygmacie współczesnym granice są tylko po to, by je przekraczać; sztuka anektuje coraz to nowe obszary, jak polityka, religia czy problemy społeczne. Autorki i autorzy podejmują działania o charakterze intermedialnym, tworzą w przestrzeniach alternatywnych, poza ramami tradycyjnych instytucji, akcentują procesualność projektów, niekiedy rezygnują z materialnego dzieła i poprzestają na wywołaniu danej sytuacji, doświadczenia. Sama struktura świata sztuki i popularne praktyki stają się medium w ich rękach, zmieniając też zasady uczestnictwa odbiorcy, który nie tylko konstytuuje znaczenia dzieł i działań, ale również ma wpływ na ich ostateczną formę i przebieg. Sztuka obecnie, jak twierdzi Grzegorz Dziamski, stała się absolutna, co oznacza, że sama wyznacza sobie obszary i formy działania⁹.

W zrozumieniu obserwowanego na peryferiach zamknięcia się na zmiany w obszarze sztuki pomocna jest koncepcja Niklasa Luhmanna, który również postrzegał sztukę jako jeden z wielu zamkniętych systemów społecznych. W koncepcji tej sztuka, jako system operacyjnie zamknięty, sama wytwarza wszystkie operacje, jakich potrzebuje do swej kontynuacji. Historia sztuki w tym ujęciu jest „rozmową jednych dzieł artystycznych z innymi” i „nie zawiera nic importowanego z zewnątrz”, a autonomia systemu sztuki polega na tym, że „artysta orientuje się w świecie wcześniej stworzonych dzieł i własnych programów twórczych”¹⁰. Wyróżnicowanie (rozdzielenie na to, co jest, a co nie jest sztuką) dokonuje się w kontekście dzieł już uznanych, teorii już funkcjonujących, co więcej, wymaga ono ograniczenia społecznych uwarunkowań tworzenia dzieł i ich odbioru, ponieważ dzieło artystyczne musi mieć możliwość odróżnienia się od czegoś innego, „musi mieć możliwość rozpoznania, że chodzi o sztukę”¹¹, ograni-

9 G. Dziamski, dz. cyt., s. 11.

10 N. Luhmann, *Pisma o sztuce i literaturze*, Warszawa 2016, s. 278.

11 Tamże, s. 276.

czenie kontaktów z otaczającym środowiskiem służyć ma ochronie granic własnej definicji sztuki.

Tego rodzaju koncepcja jest pomocna w zrozumieniu przeszłości, gdy sztuka była wydzieloną sferą działań, odseparowaną od takich obszarów jak polityka, problemy społeczne, nauka itd. Jednak nie przystaje już do koncepcji modernistycznych, a tym bardziej do współczesności. Podtrzymywanie takiego poglądu w obliczu obecnych zjawisk w sztuce wyklucza z rozumiejącego uczestnictwa w tym, co aktualne i ważne.

Postawę zamknięcia i otwarcia na inne obszary rzeczywistości (zwłaszcza tej społecznej) można też rozważać za Piotrem Piotrowskim jako przejaw agorafilii lub agorafobii. Ta pierwsza jest potrzebą wyjścia w przestrzeń publiczną (na agorę), uczestnictwa w niej, jest pragnieniem kształtowania życia publicznego¹². Agorafobia to ucieczka z przestrzeni publicznej, wycofanie się, obawa i opór, a także zakaz uczestniczenia w tworzeniu demokracji¹³. Po 1989 roku, według autora, dokonał się „zwrot przestrzenny”, a artystki i artyści podjęli „działania krytyczne i projektowe na rzecz i w obszarze społecznym”¹⁴. Miało to miejsce w centrum, ponieważ dla peryferii nadal typowe są postawy kwalifikowane przez Piotrowskiego jako przejawy agorafobii, a są nimi: stosowanie działań „cenzorskich” (uzasadnianych interesem społecznym, respektem dla uczuć religijnych, obyczajów, interesem podatników czy ochroną dobrego imienia instytucji), niechęć do wychodzenia w przestrzeń publiczną i uczestnictwa w niej¹⁵. Lęk przed przestrzenią społeczną powoduje, że artystki i artyści preferują odgródzone od bieżących wydarzeń, silnie zinstytucjonalizowane na wzór tych z poprzedniego systemu „enklawy sztuki”, w których nie podejmuje się działań krytycznych.

Na sam koniec warto zaznaczyć, że możliwe jest by centrum i peryferie doświadczyły wspólnoty znaczeń w obszarze sztuki. Tu należy wspomnieć o dwóch projektach zrealizowanych na Podkarpaciu w BWA w Krośnie, które spowodowały, że te dwa środowiska się spotkały i przeniknęły. Pierwszy z nich *Moja matka, moja córka*, którego kuratorami były Agnieszka Bartak-Lisikiewicz i Magdalena Ujma miał miejsce na przełomie 2021 i 2022 roku. Wystawa Pawła Korbusa *Zwracam się uprzejmie* została otwarta w lutym 2022 roku. Obydwa łączy to, że ich autorki i autor zaprosili do współpracy lokalne artystki i artystów.

W pierwszym, doświadczenie bycia matką, córką i artystką połączyło kobiety funkcjonujące od lat w głównym obiegu sztuki i te, dla

12 P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Poznań 2018, s. 171.

13 Tamże.

14 P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010, s. 7.

15 Tamże s. 8.

których ów obieg jest czymś odległym i nie do końca rozumianym. Część lokalnych artystek sięgnęło po inne niż dotychczas media, pokazując prace, dla prezentacji których wcześniej nie widziały miejsca i uzasadnienia. Również udział w wywiadach, przeprowadzanych przez kuratorki z artystkami, uświadamiał wielu z nich, że to nie walory estetyczne formy są najważniejsze, ale przede wszystkim treść stojąca za pracami i nie „tematy ogólnoludzkie”, ale indywidualne biografie kobiet. Podobne doświadczenia życiowe i role społeczne wytworzyły atmosferę otwartości na inne języki artystyczne.

Paweł Korbus z kolei zaprosił krośnieńskich artystów i artystki do towarzyszenia mu podczas rezydencji artystycznej w BWA w Krośnie. Artysta chciał wywrzeć wpływ na nowe otoczenie, ale też pozwolił, aby ono wywarło wpływ na niego. Wystawa podsumowująca projekt była zapisem różnorodnych interakcji z lokalnymi artystkami i artystami, które spontanicznie przybierały formę performansów i drobnych interwencji w przestrzeni publicznej.

Te dwie wystawy pokazują, że przedsięwzięcia oparte na wspólnym doświadczeniu, nawiązane przyjaźnie i osobiste relacje pozwalają dwóm różnym światom sztuki wejść w dialog, poznać i oswoić to, co obce. Co więcej, przedsięwzięcia takie pokazują peryferiom alternatywę wobec dominującego tam modelu, a uczestnictwo pozwala artystkom i artystom zweryfikować dotychczas krytyczne, ale i stereotypowe przekonania o nowych formach funkcjonowania sztuki współczesnej. Być może jest to najlepsza strategia otwarcia się peryferii na zmianę.

Bibliografia

- Dziamski G., *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Poznań 2009.
- Heinich N., *Sztuka jako wyzwanie dla socjologii*, przeł. J. M. Kłoczowski, Gdańsk 2019.
- Luhmann N., 2016: *Pisma o sztuce i literaturze*, przeł. B. Baran, Warszawa 2016.
- Kandinsky W., *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996.
- Kowalski G., *Uczyć sztuki czy kształcić artystów? w: Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje – teoria – praktyka. Materiały LIII Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005, s. 21–25.
- Piotrowski P., *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010.
- Piotrowski P., *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Poznań 2018.
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.

Abstrakt:

Artykuł prezentuje specyfikę funkcjonowania ośrodków peryferyjnych i tworzonej tam sztuki. Stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, jak artystyczne peryferie w Polsce postrzegają artystyczne centrum, co łączy, a co dzieli te dwa światy. W artykule zostały wykorzystane wyniki badań empirycznych, prowadzonych w latach 2017–2019 wśród artystek i artystów sztuk wizualnych w województwie podkarpackim. Dają one wgląd w to, jak działają lokalne *art worlds*, czy artystki i artyści należący do nich dostrzegają różnicę między własnym środowiskiem a centrum, co sądzą o sztuce tam prezentowanej, jak również jaką sztukę sami uprawiają i rekomendują. Odmienność peryferii względem centrum została omówiona w nawiązaniu do napięcia między modernistycznym poszukiwaniem uniwersalnego, ponadczasowego języka sztuki a współczesnym rozmywaniem się granic i definicji sztuki i jej zaangażowaniem w różne obszary społeczne.

Słowa kluczowe:

peryferie, centrum, sztuki wizualne, modele działania, sztuka współczesna

Agata Sulikowska-Dejena

doktor nauk społecznych – specjalność socjologia kultury i sztuki. Historyczka sztuki – absolwentka Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Kuratorka wystaw, autorka tekstów o sztuce współczesnej, edukatorka. Główne obszary zainteresowań to sztuka Europy Środkowo-Wschodniej (szczególnie sztuka kobiet), peryferie i marginesy, zagadnienia tożsamości i pamięci zbiorowej, metodologia badań jakościowych. Zawodowo związana z BWA Galerią Sanocką i Uniwersytetem Rzeszowskim. Realizuje projekty badawcze z obszaru nauk społecznych i historii sztuki.

ORCID 0000-0002-5582-0597