

GLOBALNE STRUKTURY WSPÓŁCZESNEGO ŚWIATA SZTUKI

Obserwując współczesne struktury świata sztuki stwierdzić należy, że proces globalizacji dokonał znaczących zmian w owym obszarze. Analogicznie, zauważyć można, że z podobnymi konsekwencjami zetknęły się dyscypliny zainteresowane badaniem kultury w ogóle. Problemów nastęrczała bowiem idea ujmowania kultur w kategoriach homogenicznych całości o wyraźnie wytyczonych granicach, która jednak w zderzeniu ze współczesną rzeczywistością okazała się być narzędziem nieprzystawalnym do opisu zjawisk kulturowych (Clifford, 2000, 22). W przypadku, gdy granice państwa narodowego przestały stanowić obszar sygnowany wspólnie ukształtowaną tożsamością kulturową, pojawiła się konieczność wypracowania odmiennego podejścia, które potrafiłoby sprostać wyzwaniu stawianemu przez opis nieustannie zmieniającej się hybrydycznej rzeczywistości. Tak też, cennym wkładem dla owych rozważań stała się propozycja wysunięta przez Arjuna Appaduraia, ukazująca odmienną perspektywę badawczą, oscylującą wokół pięciu globalnych struktur (Appadurai, 2005, 49-52). Owe, jak określił Appadurai *krajobrazy* o granicach nieostrych, lecz zarazem na siebie zachodzących, odzwierciedlają dynamikę współczesnych przemian. Swoim zasięgiem obejmują one zarówno obszary diasporycznie zdefiniowanej lokalności, jak i struktury transnarodowe. Nie oznacza to jednak, że wieszczą one realizację projektu homogenizacji kulturowej rzeczywistości. Sygnują raczej wytwarzanie odmiennej jakości, powstającej w oparciu o rozmaite wartości, style życia, czy zdekontekstualizowane elementy lokalnych tradycji. Sądzę, że oprócz wskazanych przez Appaduraia *etnoobrazów*, *mediaobrazów*, *technoobrazów*, *finansoobrazów* i *ideoobrazów*, w globalnej rzeczywistości wyszczególnić można ponadto kolejny *krajobraz*, który współtworzyłby świat artystyczny. Analogicznie do pozostałych sfer, jego specyfikę definiowałaby hybrydyczna struktura bazująca na procesie szeroko pojmowanej deterytorializacji. W przypadku rozważań o sztuce, trudno byłoby bowiem zaaplikować klasyfikację wychodzącą od koncepcji tożsamości narodowej, czy państwowej przynależności. Jeżeli zaś chodzi o grupy etniczne, sytuacja dalece się komplikuje, bowiem owa kategoryzacja chętnie pada łupem strategii marketingowych. Aby jednak całościowo ująć konsekwencje procesu globa-

lizacji w odniesieniu do świata sztuki, proponowałabym wyszczególnienie czterech istotnych kwestii. Sam zaś dokonany przeze mnie podział będzie umowny, bowiem każde z podejmowanych zagadnień pozostaje w relacji z pozostałymi. Ich dokładniejsza analiza pozwoli jednak uwydatnić kompleksowy charakter wspomnianych konsekwencji, a także ukáže złożoną specyfikę samych struktur artystycznych.

Po pierwsze więc, globalizacja rozumiana jako sieć spajająca wielość rozmaitych praktyk kulturowych pod egidą działań artystycznych, osłabiła autorytet europejskiej tradycji historii sztuki. Podobne konsekwencje dosięgły idei samego muzeum, stanowiącego wykładnię dla treści zawartych w pisemnych przekazach dyscypliny. Wyjaśnienie owego stwierdzenia należałoby rozpocząć od założeń teoretycznych i badawczych obecnych w modernistycznej metodzie uprawiania dyscypliny. Zadanie historii sztuki zasadzało się bowiem na porządkowaniu i układaniu elementów podlegających procesowi transformacji i rozmieszczaniu ich w rozmaitych przestrzeniach, którym przeciwstawione były szersze społeczne i kulturowe zmiany (Preziosi, 1989, 11-12). Europocentryzm tkwiący w fundamentach samej dyscypliny pozwolił z czasem na uznanie owego modelu nauki empirycznej za powszechnie obowiązujący w dziedzinie refleksji nad praktyką artystyczną. Jej głównym zadaniem stała się systematyczna klasyfikacja oraz interpretacja poszczególnych przejawów tego, co określano mianem uniwersalnego ludzkiego fenomenu (Preziosi, 1998, 520). Poszczególne prace znajdowały swoje miejsce w przestrzeni muzealnej, jak i w szerszym kontekście w postaci ujednolicającej i encyklopedycznej wizji rozwoju praktyki artystycznej. Owe stwierdzenia odnośnie wprowadzania hierarchizacji oraz uniwersalizacji praktyki artystycznej stały się następnie jednym z ważniejszych fundamentów krytycznych dla refleksji postkolonialnej. Głównym obiektem ataku uczyniono wspomniany system klasyfikacji, narzucający na kulturowe artefakty sieć stereotypów. Dominujący podział na twórczość *artystyczną* oraz *etniczną* stworzony na kanwie myślenia modernistycznego został odrzucony, podobnie jak zanegowano ideę humanitarnego procesu modernizacji. Tworzone przez zachodnich badaczy uniwersalne normy i standardy, którym podlegać miał zróżnicowany pod wieloma względami świat, uznane zostały za przejawy kulturowej kolonizacji (Weibel, 2007, 139). W miarę, jak dochodziło do rozpadu silnie zogniskowanej europejskiej tożsamości, okazywało się, że pod rzekomym procesem modernizacji kryje się nic innego jak imperialistyczna ekspansja o zasięgu uniwersalizującym. Przedstawiona krytyka odsyła jednak do debaty toczonej w ostatnich dekadach dwudziestego wieku. Nie

oznacza to jednak, że aktualnie owe problemy nie istnieją. Współcześnie bowiem owo rozwarstwienie pogłębia niechęć artystów wywodzących się z krajów postkolonialnych, by na arenę świata artystycznego wstępować z etykietą *artysty etnicznego*. Oznacza to bowiem zajęcie marginalnej pozycji, za którą pojawia się ciąg skojarzeń związany z amatorszczyzną, prymitywnością czy wręcz cywilizacyjnym zacofaniem. Jak stwierdził Rasheed Araeen, jeden z czołowych głosów krytyki postkolonialnej, owi *prymitywni* artyści już dawno zdążyli się zaznajomić z zachodnią tradycją jak i jej systemem edukacji (Araeen, 2007, 166, 172). To, że pragną oni zaistnieć w *Museum of Modern Art* nie jako artyści *prymitywni* czy *etniczni*, lecz jako młodzi twórcy o wysokim potencjale intelektualnym stanowi efekt geopolitycznych zmian, których następstw nie da się w żaden sposób cofnąć. Na samych jednak kartach historii sztuki zapisane są dzieje artystów pochodzących z obszarów europejskich, ewentualnie amerykańskich. Podobnie w przypadku instytucji muzealnych prezentujących dzieje praktyki artystycznej, obecność prac pochodzących z innych kontynentów, z kilkoma wyjątkami, jest wręcz niezauważalna. Wynika to z faktu, że „kanonizacja” artystów opierała się dotychczas na kwestii kulturowego pochodzenia. Dla twórców niezachodnich oznaczało to wykluczenie z obszarów przynależnych sztuce. Oczywiście, można fakt ten tłumaczyć tym, że zarówno historia sztuki jak i instytucja muzeum powstały na gruncie tradycji europejskiej (Belting, 2003, 51-53). Tym bardziej jednak wyraźna jest sama nieprzystawalność owego dyskursu do współczesnej rzeczywistości i jej potrzeb.

W efekcie — i tutaj pojawiłaby się druga konsekwencja procesu globalizacji — definicja samej praktyki artystycznej stała się niezwykle płynna. Jej zakres sięgnął bowiem nieuznawanych, jak dotąd, obszarów kultury wizualnej. Owa wolność okupiona jednak została utratą legitymizującego zaplecza, którego twarde ramy rozsadziła kulturowa hybrydyczność. Odejście od myślenia w kategoriach tradycyjnej estetyki uwydatniło kontekstualny charakter samego dzieła. W szczególności, ową kwestię dobrze ilustruje nieustanna fluktuacja obiektów między instytucjami muzealnymi różnego typu (Clifford, 2000, 244-247). Oczywiście, w przypadku krytyki artystycznej, wciąż istnieje możliwość, by na bieżąco komentować jak i jednocześnie definiować poszczególne przejawy twórczych działań. Nie oznacza to jednak, że ów głos stanowi dominujący czynnik dla wytwarzanego dyskursu. Wspomnieć należałoby przede wszystkim o innym aspekcie współczesnego życia artystycznego, którego znaczenie w przypadku tworzenia ram definicyjnych dla sztuki jest

ogromne. Popularna aktualnie praktyka wielkoformatowych wystaw stanowi tu przestrzeń ustawicznego eksperymentu z definicją pojęcia sztuki, doskonale odzwierciedlając jego płynność i krótkotrwałość. W szczególności zaś, instytucja biennale doskonale współgra z ową fluktuacją, każdorazowo współtworząc odmienną koncepcję dla definicji sztuki. Punktem wyjścia dla owej koncepcji jest kuratorska narracja, której oryginalność i nowatorskość stanowi niejednokrotnie o sukcesie samego przedsięwzięcia. Dominująca rola kuratora w procesie wytwarzania znaczeń w oczywisty sposób osłabia autonomiczny i integralny charakter poszczególnych prac. Warto przy tym wspomnieć, że owa kwestia wielokrotnie stanowiła przyczynę licznych dyskusji (Brenson, 2010, 224-226). Niezwykle szeroki zakres kompetencji przypisywanych kuratorowi anulował myślenie o tej profesji w kategoriach udanej selekcji prac. Doszło wręcz do tego, że kuratora utożsamiono z *meta-artystą*, jednoczącym poszczególne znaczenia na kanwie autorskiego konceptu. Sami zaś artyści niejednokrotnie bronili suwerennego charakteru własnych prac, które wraz ze zmianą kuratorskiej koncepcji stawały się obiektami nieustannego przepływu znaczeń (Buren, 2010, 213-221). Dyskusja ciągnęła się przez wiele lat i zaowocowała szeregiem nowatorskich podejść do samej profesji. Przy bliższej jednak analizie współczesnych praktyk wystawienniczych zauważalna staje się obecność owych dominujących autorskich, kuratorskich interwencji. Tendencja ta pozwala bowiem na wypracowanie odmiennego charakteru poszczególnych biennale, z których przeważająca część stanowi fragmenty globalnej instytucjonalnej sieci. Innymi słowy, oznacza to, że pod względem organizacyjnym, technicznym czy chociażby w odniesieniu do specyficznej, kosmopolitycznej społeczności biennale, są one przedsięwzięciami łącznie do siebie podobnymi (Fillitz, 2009, 124-125). Z drugiej zaś strony, celowo akcentuje się każdorazową specyfikę owych wydarzeń. Uczucie nieskrępowanego działania w strukturach świata artystycznego ma zatem tylko pozorny charakter. Główny wymóg odnosi się bowiem do kwestii nowatorskości, oryginalności i niepowtarzalności. Dodatkowo, sama multiplikacja indywidualnych narracji o sztuce stanowi stan zgodny z wymaganiami sektora rynkowego. Stworzenie zróżnicowanej oferty stoi bowiem w interesie polityki kulturalnej miast i regionów.

Dominująca rola sektora ekonomicznego stanowiłaby zatem trzecią konsekwencję wpływu procesu globalizacji na świat sztuki. Jego znaczenie umacnia się kosztem autorytetu instytucjonalnego zaplecza praktyki artystycznej. Innymi słowy, wraz z marginalizacją wpływów historii sztuki jako dyscypliny akademickiej, muzeów czy krytyki artystycznej

wzrosła siła oddziaływania rynku. Sam zaś proces globalizacji nasilił ową tendencję, pozwalając by powstałe puste miejsca w strukturze wypełniły rozliczne inicjatywy prywatne. Instytucje publiczne zaczęły być zatem stopniowo wypierane na rzecz prężnych i elastycznych działań podejmowanych przez indywidualne podmioty. Inicjatywy prywatne są jednak częstokroć zorientowane na wartości inwestycyjne, jakie niesie z sobą posiadanie kolekcji dzieł sztuki. Ewidentnym tego przejawem są działania ze strony biznesmenów- multimilionerów zainteresowanych tworzeniem stałych kolekcji ze względu na potencjalne korzyści materialne i społeczne. Oczekiwania co do przyszłych kwot uzyskiwanych na aukcjach dzieł sztuki stanowią tu czynnik istotny w tej samej mierze, co aspekt podnoszenia własnego prestiżu. Będący właścicielem marki Gucci jak i jednego z największych koncernów oferujących dobra luksusowe, François Pinault, to także nabywca *Palazzo Grassi* oraz *Punta della Dogana*, dwóch historycznych budynków położonych w samym sercu Wenecji (<http://www.palazzograssi.it/en/about-us/about/francois-pinault-foundation.html>). Ich przestrzenie poświęcone zostały programowi wystawienniczemu, prezentującemu dzieła sztuki z prywatnej kolekcji Pinaulta, opływającej w znaczące nazwiska współczesnych artystów. Celebrowanie sztuki współczesnej w oczywisty sposób nie oznacza, że arcydzieła uznane na kartach historii z perspektywy rynkowej potraktowane zostaną jako bezwartościowe. Często wręcz dzieje się tak, że strategie rynkowe odnoszą się na do niekwestionowanej wartości artystycznej wypracowanej na łamach dyskursu historii sztuki, by ową wartość przeformułować w gratyfikację finansową. Poza tym, im mniej jest prac danego cenionego artysty dostępnych na rynku, tym bardziej pożądane stają się one dla poszczególnych kolekcji (Korzeniowska-Marciniak, 2001, 199-200). Znaczącym tego przykładem była aukcja z początku roku 2010 mająca miejsce w londyńskim Sotheby's, podczas której licytowano rzeźbę z brązu *L'Homme qui marche* autorstwa Alberto Giacomettiego (1901-1966). Rzeźba została ostatecznie sprzedana za rekordową sumę sześćdziesięciu pięciu milionów funtów (<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/7150946/Alberto-Giacometti-sculpture-fetches-record-65m-at-Sothebys-auction.html>). Niemniej, do grona najdroższych mogą z powodzeniem dołączyć także współczesne projekty, które w żaden sposób nie podlegały ani procesowi kanonizacji na kartach historii sztuki, ani też nie weszły w kręgi muzealnych kolekcji. Ich popularność oraz wartość finansowa stanowi efekt działania znaczącego kolekcjonera, którego wpływ na kształtowanie gustów i mody jest kolosalny. Tak stało się w przypadku legendarnego

już brytyjskiego artysty Damiena Hirsta, promowanego od początku lat dziewięćdziesiątych przez Charlesa Saatchiego, jednego z najbardziej wpływowych kolekcjonerów sztuki współczesnej na świecie (<http://www.guardian.co.uk/uk/2003/nov/27/arts.artsnews>). Owiany aurą ekscentryzmu, znany ze swojego daru do *odkrywania talentów* Saatchi zainteresował się młodym aczkolwiek dość kontrowersyjnym brytyjskim artystą. Z 1991 roku pochodzi praca Hirsta zatytułowana *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* przedstawiająca rekina zanurzonego w akwarium, które wypełnione jest formaliną. W 2004 roku Saatchi sprzedał ją znanemu inwestorowi Stevenowi Cohenowi za kwotę ośmiu milionów dolarów (http://www.forbes.com/lists/2006/54/biz_06rich400_Steven-A-Cohen_PZMO.html). Sam zaś nowy nabywca wypożyczył następnie pracę *Metropolitan Museum of Art* w Nowym Jorku.

Koniec współpracy Saatchiego z Hirstem nastąpił w roku 2003, kiedy oburzony zbyt komercyjnym nastawieniem promotora artysta postanowił odkupić część własnych prac z jego prywatnej kolekcji. Sam zatarg z Saatchim nie przeszkodził Hirstowi by kontynuować radykalny a zarazem kontrowersyjny charakter własnej działalności. Jej swoista kulminacja miała miejsce w 2008 roku w londyńskim domu aukcyjnym Sotheby's. Odbywająca się wówczas aukcja *Beautiful Inside My Head Forever* czasowo pokrywała się z ogłoszonym przez bank Lehman Brothers bankructwem, które nakręciło spiralę światowego kryzysu finansowego. W trakcie dwóch dni sprzedano wówczas dwieście dziewiętnaście prac Hirsta za łączną sumę stu jedenastu milionów funtów. Ponad dziesięć milionów funtów kosztował sam zanurzony w formalinie *Złoty cielec*, którego rogi oraz kopyta wykonano z osiemnastokaratowego złota (<http://www.reuters.com/article/2008/09/16/arts-hirst-auction-idUSLG8586220080916>). Oczywiście, struktury świata sztuki nie opiewają jedynie w spektakularne, ekscentryczne i zamożne postaci. Do owego kręgu przynależą także pomniejsi kolekcjonerzy o zdecydowanie bardziej ograniczonym zakresie działania. Nie oznacza to jednak, że mają oni znikomy wpływ na lokalne życie artystyczne. Często bowiem marginalizowany w strukturach globalnych kolekcjoner potrafi znakomicie kształtować gusta lokalnej publiczności czyniąc to bez pomocy ekspertów czy instytucji muzealnych okraszonych arcydziełami (Belting, 2009, 67). To właśnie owi kolekcjonerzy stanowią główną siłę stymulującą rozwój współczesnej praktyki artystycznej, odważnie promując nowatorskich artystów i wyznaczając nowe obszary zainteresowania. Wspomnieć należy także o znaczącej roli globalnych domów aukcyjnych. Zarówno Sotheby's jak

i Christie's mają swoje przedstawicielstwa na całym świecie, co znacznie ułatwia kontrolowanie samego rynku. Niemniej, ich działalność nie ogranicza się jedynie do aktu pośredniczenia w obrocie dziełami sztuki. Często oferują one kompleksowy program edukacyjny w formie wykładów czy intensywnych kursów poświęconych tematyce zorientowanej na potrzeby rynkowe, czy obszarom aktualnej praktyki artystycznej. Podnoszenie kwalifikacji osób zainteresowanych działaniem współczesnego świata sztuki stanowi tu zasadniczy cel organizowanych kursów edukacyjnych. Z drugiej zaś strony, oferta skierowana jest także do laików pragnących nabyć określone kompetencje, czy amatorów usiłujących rozwinąć praktyczne umiejętności. Adresowane do szerokiego grona odbiorców wykłady stwarzają wrażenie jakoby owe domy aukcyjne wcielały się w rolę ośrodków o charakterze edukacyjnym czy kulturotwórczym. W ten oto sposób dochodzi niejako do zawłaszczenia miejsca przynależnego niegdyś instytucjom publicznym, których jednym ze statutowych celów była właśnie edukacja. Zrewidowana funkcja i znaczenie obydwu rodzajów placówek stanowi pokłosie szerszych zmian geopolitycznych. Na samych zaś instytucjach publicznych proces globalizacji także odcisnął swoje piętno.

Zmiana strategii działania publicznych instytucji artystycznych stanowi zatem czwartą konsekwencję procesu globalizacji w odniesieniu do świata sztuki. Nie oznacza to jednak, że ich rola zostaje konkretnie zdefiniowana. Poglębiamy się rozwarstwienie wynika z dwóch sprzecznych rodzajów oczekiwań. Z jednej strony bowiem, publiczne instytucje artystyczne uznaje się za potencjalne obiekty promocji miasta czy regionu. Zgodnie z wymogami polityki kulturalnej, mają one docelowo przyciągać globalnych konsumentów sztuki (Belting, 2009, 65, 67, 68). Często oznacza to rezygnację z realizacji oczekiwań płynących ze strony osób zamieszkujących daną przestrzeń urbanistyczną. Z drugiej zaś strony, działania w obrębie sektora kultury i sztuki stanowią niejednokrotnie narzędzie wytwarzania poczucia wspólnotowości, w oparciu o które konstytuuje się lokalna społeczność. Niezależnie jednak jaka koncepcja polityki kulturalnej narzucana jest przez podmioty rządzące, częstokroć przyjmuje ona formę zredukowaną do ochrony dziedzictwa narodowego i oferowania subsydiów (Craik, 2007, 26,27). Innymi słowy, odwołuje się ona do abstrakcyjnych kryteriów, które w efekcie nie wytyczają rzeczywistej wspólnotowej przestrzeni kulturalnej, stanowiąc wsparcie o charakterze doraźnym i nastawionym na kult przeszłości. Dodać należy, że w wyniku wzrostu znaczenia sektora prywatnego, instytucje publiczne są niejako zmuszone do konkurencji o publiczność, która to coraz chętniej

korzysta z oferty proponowanej przez indywidualne podmioty. Prywatne przedsięwzięcia niejednokrotnie uwzględniają zapotrzebowanie płynące ze strony lokalnego odbiorcy. Ich elastyczny charakter pozwala dopasować się do określonych oczekiwań publiczności, jednocześnie sygnując otwarte i przyjazne podejście względem widza. Nie należy jednak zapominać, że inicjatywy publiczne wspierane bywają także przez osoby prywatne. Część kolekcjonerów decyduje się przykładowo, by wypożyczyć prace z własnych zbiorów instytucjom muzealnym. Tak stało się chociażby w przypadku wspomnianego *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* Hirsta. Czasami wsparcie niesione instytucjom publicznym ma charakter wyłącznie finansowy, co w oczywisty sposób komplikuje owe trudne relacje. Same zaś instytucje publiczne przestały stanowić miejsca utożsamiane ze świątyniami sztuki. Wraz z załamaniem się wiodącej narracji praktyki artystycznej, muzeum przemieniło się zatem w obszar nieustannych zmagania i sporów o status artystycznego dzieła (Danto, 1992, 205-214). Jako pierwotnie uprawniona instytucja, muzeum straciło swój autorytatywny charakter zmieniając się w pole eksperymentów i ogólnie estetycznej dyskusji. Z kolei, przestrzeń instytucji prezentujących najnowszą praktykę artystyczną stała się przestrzenią komunikacji na temat wydarzeń mających miejsce w sztuce (Belting, 2003, 99-100). Aktualnie, zdaniem Beltinga, to walory edukacyjne i poznawcze zastąpiły dotychczasową przyjemność wynikającą z kontaktu z dziełami sztuki.

Do owego obszaru dochodzi mnóstwo problemów związanych z rozwojem instytucji muzealnych w krajach postkolonialnych. Proces ich powstawania można byłoby rozpatrywać w dwojaki sposób. Z jednej strony, sygnują one poważne zmiany w polityczno-kulturalnej geografii świata. Z drugiej zaś, tworzenie ich odbywa się często za pośrednictwem zachodniego kapitału i prywatnych nakładów finansowych, co też nieodzownie wpływa na charakter owych instytucji muzeum. Aspirując do miana instytucji istniejącej w wymiarze globalnym, spotykają się one z małym zainteresowaniem ze strony lokalnych mieszkańców. Z kręgów naukowych wypływają rozmaite propozycje integracji owych dwóch odmiennych porządków. Niektóre realizacje stanowią przedsięwzięcia uwieńczone sukcesem, aczkolwiek rozwiązanie jednych problemów popycha je w sidła kolejnych. Wspomniane trudności stanowią jedynie część ogromnego zasobu dylematów, z którymi borykają się instytucje artystyczne. Należy jednak podkreślić, że kłopoty wiążą się zarówno z obiektami przezeń reprezentowanymi, których definicja stała się płynna, jak i kwe-

stiami instytucjonalnymi, czy finansowymi, dyktowanymi przez wymogi rynku. Owe trudności popychają zatem instytucje publiczne w stronę niezdefiniowanego rozdroża.

Przedstawione wyżej cztery zasadnicze konsekwencje wpływu globalizacji na świat sztuki w oczywisty sposób stanowią jedynie pobieżną analizę. Kompleksowy charakter tych konsekwencji uwydatnia dodatkowo sieciowość relacji w odniesieniu do tego, co nazywane bywa strukturami świata artystycznego. Oczywiście, można zapytać, czy poza ową nieustannie doświadczaną utratą rangi kulturowego dziedzictwa globalizacja wniosła jakiegokolwiek pozytywy. Należy jednak podkreślić, że nie z winy owego procesu doszło do tego, że praktyka artystyczna stała się płynną przestrzenią eksperymentu. Kryzys modernistycznego projektu, następujący równoległe z kulturową globalizacją stanowił początek łańcucha przemian, w efekcie którego przemeblowaniu uległa rzeczywistość, jak i jej podstawowe kategorie opisu. Sam zaś kontekstualny wymiar dzieła sztuki ujawniły już działania dwudziestowiecznej awangardy. Odmienne światowe struktury pociągają za sobą nowe możliwości zarówno dla rozwoju przestrzeni miejskiej, jak i samej sztuki. Współcześnie bowiem to metropolie stanowią obszary intensywnych przeobrażeń współtworzących sieć transnarodowych relacji (Sassen, 2007, 23,24). Nie oznacza to jednak, że owe przestrzenie znajdują się ponad poziomem lokalnym lub narodowym. Stanowią one bowiem nowe dynamiczne, a zarazem hybrydyczne jakości. Ujmowane w owych kategoriach globalne miasta mogą wytyczyć nowe obszary aktywności artystycznej, dla których działanie w przestrzeni urbanistycznej odbywać się będzie na zasadzie negocjacji znaczeń, prowadzonej między artystami a innymi aktorami społecznymi (Rewers, 2010, 12, 13). Koncepcja *miasta rozszerzonego* w obrębie którego kształtowane są nowe tożsamościowe diaspory, wspólnie reżyserujące i realizujące scenariusz społecznego *design* to propozycja, by sztukę wyrwać z instytucjonalnych obwarowań i uczynić fragmentem wspólnie doświadczanej rzeczywistości. Sama jednak idea stanowi próbę transformacji przestrzeni urbanistycznej w miejsce spotkań i międzyludzkiej komunikacji, która to funkcja częstokroć bywa przypisywana również i praktyce artystycznej. W efekcie, sztuka mogłaby naturalnie współtworzyć miejską tkankę. Pytaniem otwartym pozostaje jednak sama realizacja owej idei, która wiedzie przez drogę pełną pułapek. Największe zagrożenie pojawia się ze strony samego rynku, zawsze chętnego, by owe *alternatywne* sposoby artystycznej wypowiedzi dopasować do własnych potrzeb. Przykład *street art* dobrze obrazuje ową zależność. Od nielegalnej działalności o charakterze miejskiej dywersji *street art* ewoluował do formy świadomej este-

tyzacji przestrzeni publicznej, niejednokrotnie zwabiającej turystów żądnych odmiennego doświadczenia przestrzeni miejskiej. Czy podobną przyszłość czekają inne inicjatywy? Nieprzewidywalny a zarazem płynny charakter współczesnej rzeczywistości pozostawia nas raczej jednak bez odpowiedzi.

Literatura:

- Appadurai, Arjun; 2005, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, Kraków: Universitas
- Araeen, Rasheed; 1991, *From primitivism to ethnic arts*; w: S. Hiller (red.), *The myth of primitivism. Perspectives on art*, London: Routledge
- Belting, Hans; 2003, *Art History after Modernism*, Chicago: University of Chicago Press
- Belting, Hans; 2009, *Contemporary Art as Global Art. A critical Estimate*; w: H. Belting, A. Buddensieg (red.), *The Global Art World*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag,
- Buren, Daniel; 2010 *Where Are the Artists?* w: E. Filipovic, M. van Hal, S. Ovstebo (red.), *The Biennial Reader*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag
- Brenson, Michael; 2010 *The curator's moment: Trends in the field of international contemporary art Exhibitions*; w: E. Filipovic, M. van Hal, S. Ovstebo (red.), *The Biennial Reader*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag
- Clifford, James; 2000, *Kłopoty z kulturą*, Warszawa: Wyd. KR
- Craik, Jennifer; 2007, *Re-visioning arts and cultural policy: current impasses and future directions*, Canberra: ANU E Press
- Danto, Arthur Coleman; 1992, *Beyond the Brillo Box*, Berkley and Los Angeles: University of California Press
- Fillitz, Thomas; 2009, *Contemporary Art of Africa: Coevalness in the Global World*; w: E. Filipovic, M. van Hal, S. Ovstebo (red.), Ostfildern: Hatje Cantz Verlag
- Korzeniowska-Marciniak, Maria; 2001 *Międzynarodowy rynek dzieł sztuki*, Kraków: Universitas
- Preziosi, Donald; 1989, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven: Yale University Press
- Preziosi, Donald; 1998, *Art History: Making the Visible Legible*; w: D. Preziosi (red.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford: Oxford University Press
- Rewers, Ewa (red.); 2010, *Miasto w sztuce — sztuka miasta*, Kraków: Universitas
- Sassen, Saskia; *The sociology of globalization*, New York, London: W.W. Norton & Company
- Weibel, Peter; 2007, *Beyond the White Cube*; w: P. Weibel, A. Buddensieg (red.), *Contemporary Art and the Museum*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag,

Strony internetowe:

<http://www.palazzograssi.it/en/about-us/about/francois-pinault-foundation.html> (dostęp: 12.04.2011)

<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/7150946/Alberto-Giacometti-sculpture-fetches-record-65m-at-Sothebys-auction.html> (dostęp: 24.04.2011)

<http://www.guardian.co.uk/uk/2003/nov/27/arts.artsnews> (dostęp: 13.04.2011)

(http://www.forbes.com/lists/2006/54/biz_06rich400_Steven-A-Cohen_PZMO.html). (dostęp: 13.04.2011)

<http://www.reuters.com/article/2008/09/16/arts-hirst-auction-idUSLG8586220080916> (dostęp: 12.04.2011)