

PAWEŁ MOŹDŻYŃSKI

REKONFIGURACJE I DEZORIENTACJA. POLE SZTUK PLASTYCZNYCH W POLSCE 1989 – 2015

1. WSTĘP

Przekształcenia w polu sztuk plastycznych/wizualnych po 1989 roku w Polsce były fragmentem ogólnej transformacji ustrojowej, która wywołała – jak sądzę – rozległą dezorientację w społeczeństwie polskim. Przedmiotem niniejszego studium jest rekonfiguracja pola sztuki, jak też z nich wynikające zagubienie aktorów społecznych (artystów, kuratorów, krytyków, muzealników itp.) działających w jego ramach. Mój wywód rozpoczne od przyjrzenia się dezorientacji aktorów społecznych zagubionych pośród procesów tworzących rynek sztuki (traktowany przeze mnie jako fragment pola sztuki), później przebadam dezorientację w perspektywie rekonfiguracji całego pola sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem walk toczonych między jego aktorami. Następnie, na przykładzie Polskiej Sztuki Krytycznej (PSK), zanalizuję zagubienie artystów, kuratorów i krytyków w relacji z otoczeniem społecznym, odbiorcami sztuki, opinią publiczną. Całość zamyka podsumowanie i próba diagnozy postaw świadczących o zdobywanej orientacji w tym uniwersum społeczno-kulturowym.

Jak widać z tej krótkiej zapowiedzi, dzieło sztuki, rozwiązanie formalne i narracja artystyczna interesować mnie będzie drugoplanowo¹. Skoncentruję się natomiast na przebadaniu procesów społeczno-kulturowych, sposobów reprodukcji pola; na działaniach aktorów, zawodach, rolach i pozycjach; na organizacji produkcji artystycznej, relacjach i interakcjach zachodzących w polu sztuki. Szczególnie interesować mnie będą zmiana społeczna oraz nowe dla polskiego pola sztuki zjawiska i fenomeny.

Moje badania mieszczą się w ramach socjologii krytycznej i interpretatywnej a także w nurcie badań dyskursu artystycznego. Materiałem badawczym będą dla mnie obficie cytowane wypowiedzi aktorów pola sztuki zaczerpnięte z dokumentów zastanych (m.in. wywiady, manifesty, teksty teoretyczne), własne obserwacje i analizy poczynione w toku badań. Pomocą w prowadzeniu wywodu służyć mi będą opracowania teoretyków i badaczy eksplorujących pole sztuki w Polsce i jego dyskurs.

Centralnym pojęciem w moim tekście będzie wprowadzona do socjologii przez Pierre'a Bourdieu kategoria pola sztuki², oraz aktorów społecznych i kapitałów³. Poważny dług teoretyczny – jak w „Zakończeniu” tekstu się okaże – zaciągnąłem również u Jeana Baudrillarda.

Czytelnikom i Czytelniczkom winien też jestem w tym miejscu jedno wyjaśnienie terminologiczne. W moim wywodzie będę wymiennie posługiwał się terminami „sztuki wizualne” oraz „sztuki plastyczne”. Wśród artystów średniego pokolenia kontrowersje czasem wzbudza używany przeze mnie termin „sztuki plastyczne” - jest on nieraz interpretowany przez pryzmat redukcji sztuki do usługowej działalności „plastyka” oraz kojarzony z okresem PRL-u. „Sztuki plastyczne” także łączy się z tradycyjnymi „starymi mediami” i z tej kategorii wyłącza się tzw. „nowe media” (np. wideo).

Popularny stał się natomiast przejęty z języka angielskiego termin „sztuki wizualne”. Termin i pojęcie sztuk plastycznych z pewnością nie są zbyt ostre. Jednak niedoskonały wydaje mi się także termin „sztuki wizualne”, bowiem mylnie sugeruje, że obejmuje sztuki dostępne zmysłowi wzroku – a przecież film kinowy nie jest włączony do tej kategorii. Zazwyczaj zaliczane jest do niej „to, co wystawiane jest w galerii”. Kategoria „sztuki wizualne” nie ma także zastosowania do całego zbioru dzieł niewidzialnych, konceptualnych (w tym sztuki niemożliwej), dostępnych dotykowi lub też instalacji dźwiękowych. W związku z tym proponuję nie rezygnować z terminu „sztuki plastyczne”, z zastrzeżeniem, że pojęcie „plastyczności” pojmuje się szeroko, jako możliwość (zdolność, techniki itd.) kształtowania różnych materii (wizualnej, dotykowej, dźwiękowej itd.).

Rzecz jasna artykuł ten nie wyczerpie całości problemu, nie będę mógł dokładnie omówić wszystkich procesów, zjawisk i ich aspektów charakteryzujących sztukę w Polsce po 1989 roku. Mój wywód będzie zaledwie szkicem do opracowania książkowego, którego wymaga ta rozległa i skomplikowana tematyka.

2. REKONFIGURACJE I WYMIARY DEZORIENTACJI

2.1 Zagubienie na rynku

2.1.1 Nadzieje

Realny socjalizm wykluczał lub mocno ograniczał swobodne procesy i działania podmiotów rynkowych w polu sztuki. Narodzenie się rynku sztuki (pojmowanego przeze mnie jako część pola sztuki, odpowiedzialna za utowarowienie dzieł i włączenie ich w ogólną cyrkulację towarów w społeczeństwie) było przez artystów, kuratorów, muzealników oczekiwane. Jednak nieprzewidziane oblicze kapitalizmu wprowadziło aktorów tworzących pole sztuki w dezorientację. Aby wyjaśnić postacie oraz przyczyny tej dezorientacji należy cofnąć się do okresu przemiany ustrojowej.

Po 1989 roku polskie społeczeństwo dotkliwie przeżyło transformację ustrojową. Lata dziewięćdziesiąte XX wieku były naznaczone chaosem, zamieraniem starych reguł, w miejsce których nie wytworzyły się jeszcze nowe reguły porządku politycznego i – szerzej – społecznego. Poczucie dezorientacji dzielili z resztą społeczeństwa także aktorzy pola sztuki. Nastrój początku lat dziewięćdziesiątych dobrze oddała w wywiadzie Katarzyna Kozyra:

To były czasy hardkorowe. Czas bezprawia, bez ustalonych granic. Dezorganizacja wszystkiego. Dicz. Pamiętam, jak nie mogłam się dodzwonić do szpitala, bo ludzie rozkręcali firmy na aparacie publicznym kupię, sprzedam, zamów... To był total, co się działo. Z jednej strony ten czas dawał wolność twórczą – nie było żadnej cenzury, a z drugiej ci wrażliwi, słabsi, szli pod nóż. Ale teraz myślę, że to był niesamowity czas ze względu na to zawieszenie: stare odchodzi, nowe przychodzi i nikt tego nie rozumie. To było inspirujące. Wszystko wydawało się możliwe⁴. [pisownia oryg.].

Stary system wsparty na cenzurze, propagandzie, kontrolowanej gospodarce rozpadł się, a kapitalizm się jeszcze nie narodził: „Lata dziewięćdziesiąte były bezkompromisowe” - mówiła Kozyra. „O coś wszystkim chodziło, instytucjom też – wystawiały mocne, trudne prace. Do głowy mi nie przyszło, że robię *Piramidę*, żeby ją zhandlować” – wspominała⁵. Co zastanawiające, Monika Małkowska w głośnym artykule zatytułowanym „Mafia bardzo kulturalna”, prezentując zgoła inne stanowisko w wielu sprawach niż Kozyra, przedstawiła bardzo podobny obraz tamtego czasu:

Do połowy lat 90. W polskiej sztuce hulało. Artyści chcieli wykrzyczeć wolność. Romantycy! Nie bali się żadnej formy ani tematyki. Rzykowali i brali społeczne odium na klatę. Nie byli nastawieni merkantylnie, nie planowali karier. Ba, plasowali się w opozycji do aukcyjnych tuzów (bo zaczęły się pierwsze licytacje i zaczęli się zwycięzcy). Twórcy z ochotą przekazywali prace na liczne aukcje

charytatywne, gdzie młotek szedł przy sumie wywoławczej 100 zł. Nawet właściciele prywatnych galerii wciąż zachowywali się bardziej jak entuzjaści amatorzy niż twardzi marszandzi nastawieni na zysk⁶.

Spółeczeństwo polskie zmęczone realnym socjalizmem – jego biurokratyczną niewydolnością, ograniczeniami gospodarczymi i politycznymi, a najbardziej poczuciem beznadziei lat osiemdziesiątych XX wieku uwierzyło w „wolny rynek”⁷, współczesną neoliberalną wersję kapitalizmu, jako idealnie samoregulującego się porządku społecznego zapewniającego nieograniczoną wolność i pomyślność jednostki we wszystkich sferach życia. Orędownikami neoliberalnego mitu „niewidzialnej ręki rynku” było także wielu aktorów pola sztuki i jego badaczy, dzięki czemu utopijne nadzieje pokładane w „wolnym rynku” zostały zaaplikowane również do pola sztuki. Na przykład socjolog sztuki Marian Golka⁸ twierdził w swej krótkiej monografii pt. *Rynek sztuki*, wydanej w 1991 roku, że w samoregulacji całego pola sztuki „obieg rynkowy” jest skuteczniejszy od innych form finansowania twórczości (mecenat lub opieka państwa). Według niego rynek sztuki zapewnia „wolność wyboru”, „pluralizm światopoglądowy”, „zmniejszanie ilości wyrobów niechcianych, niepotrzebnych i niebudzących rezonansu społecznego w żadnej postaci”. To właśnie rynek „jak czuły sejsmograf, szybko reaguje na potrzeby i łatwiej je definiuje i sprawniej pobudza tworzenie tych dzieł, które są poszukiwane”⁹. W wyobrazeniach Golki „przez sito praw rynkowych nie udaje się przedostać propozycjom amatorskim, nieudanym pod względem warsztatowym”¹⁰. Golka nie spodziewał się negatywnych skutków zmniejszenia publicznego finansowania sztuki:

Przecież – dowodził polski socjolog - w społeczeństwach liberalnych o zadomowionych od dawna tendencjach rynkowych w sztuce, ilość prywatnych kolekcjonerów (nie mówiąc już o zbiorach publicznych pochodzących z darów prywatnych) jest nieporównywalnie większa. Ilość galerii i wystaw, jak też wszelkich innych form rynkowego obiegu jest także świadectwem powszechnego zainteresowania sztuką. Dzieła sztuki kupują nie tylko przedstawiciele bogatej burżuazji; kupują je może przede wszystkim przedstawiciele wolnych zawodów, inteligencji, a także bogatsi robotnicy, rzemieślnicy itp.¹¹.

Prezentowana przez Golkę bezkrytyczna wiara w mechanizmy rynkowe w świecie artystycznym była pewnego rodzaju odreagowaniem na koszmarnie zbiurokratyzowany „resort sztuki” w PRL, w którym prym wiedli urzędnicy, „przyspawani” do stanowisk pracownicy i działacze certyfikowanego związku artystów.

2.1.2 Rozczarowanie

Artyści, jak i aktorzy działający w innych „światach społecznych” zaczęli rozumieć, że tak oczekiwany „wolny rynek” nie spełnia większości pokładanych nadziei. Polska nie stała się od razu krajem bogactwa i nieograniczonej wolności osobistej. Kapitalizm, jak to po latach jest widoczne także dla Katarzyny Kozyry, przybliżył nas do peryferiów świata kapitalistycznego, a nie do jego centrum. Lata dziewięćdziesiąte przyniosły zachwyty Zachodem, deregulacja, brak kontroli, rozpad „starego świata”, import cudzych, obcych kulturowo wzorców, słowem - dezorientację:

Nie było to podobne do tego, co ja znalazłam. [...] Wchodził kapitalizm, tak, i do tego tak po azjatycku. Nie było żadnych reguł gry, nie było żadnych reguł wizualnych. [...] Nie było do czego się w zasadzie odnieść, nie było do czego nawiązać. Jakiś taki dziki zachwyty, kompletny chaos, prawdopodobnie nikt nie wiedział dokładnie co się dzieje, tak. To było takie implantowanie jakiegoś systemu u nas w sposób kompletnie sztuczny i zapożyczanie bez zrozumienia chyba co się tak naprawdę dzieje¹².

Pełnię dezorientacji i niezrozumienia procesów rynkowych widać w wypowiedziach Kozyry, kiedy artystka narzeka, że „państwo nie wspierało” ludzi, którzy – jak to artystka wyraziła - „niesamowite biznesy rozkręcali i mogliby zająć dalej, ale kapitału im brakowało”¹³. Kozyra zdaje się nie wiedzieć, że neoliberalny kapitalizm, prowadzi do deregulacji w sferze gospodarczej, wyklucza ingerencję państwa,

jako tę, która zakłóca działanie, wolnych podmiotów gospodarczych. Każda państwowa interwencja – jak mówią neoliberalni ekonomiści – przecież „psuje rynek”, a więc i „wspieranie” ludzi nieposiadających kapitału jest sprzeczne z zasadami urynkwienia i deregulacji procesów gospodarczych.

Wielu aktorów pola sztuki zawiodło się na procesach rynkowych, gdyż – jak się prędko okazało – tylko bardzo mała garstka artystów jest w stanie zdobyć środki potrzebne do życia ze swojej twórczości (sprzedaż prac, honoraria za wystawy, stypendia itp.). W latach dziewięćdziesiątych zmieniły się warunki ekonomiczne twórczości: zniknęły przywileje, m.in. dofinansowanie materiałów malarskich; łatwe i intratne – jak na warunki realnego socjalizmu – formy zarobkowania (w tym różnego rodzaju „chałtury” zamawiane przez władze i oficjalne instytucje: dekoracje jubileuszowe, dekoracje sklepowe, projekty do czasopism; dekoracje kościelne). Uwolnienie cen, zniesienie dofinansowania na materiały spowodowało też konieczność podwyższenia cen dzieł produkowanych na rynek. Dotkliwie dla artystów stało się również zniesienie przydziału lokali na pracownie. Wynajem lokalu na pracownie po cenach rynkowych (lub nawet na preferencyjnych warunkach) utrudnił funkcjonowanie na rynku sztuki wpływając na zmniejszenie opłacalności produkcji artystycznej. „W dużej mierze artyści – jak to dobrze określił Stanisław Ruksza – zaufali niewidzialnej ręce rynku, budząc się w efekcie jako prekariusze, autsajderzy tego procesu”¹⁴. [pisownia oryg.].

Publiczna dyskusja dotycząca ekonomicznych warunków tworzenia, opłacalności produkcji artystycznej, procesów rynkowych, ubezpieczeń dla twórców, sytuacji socjalnej jest prowadzona przez środowisko dopiero od kilku lat¹⁵. W jednym z wywiadów artystka krytyczna Katarzyna Górna (energicznie działająca na rzecz poprawy warunków bytowych „pracowników sztuki”) przeprowadziła krytykę rynku sztuki: „Bardzo chciałabym utrzymywać się z bycia artystką, ale jak na razie mi się to zwyczajnie nie udaje. Przede wszystkim dlatego, że działam głównie na rynku w Polsce, a tutaj nie ma zbyt wielu możliwości. Na pewno nie da się utrzymać z robienia wystaw, czyli honorariów za udział w wystawie”¹⁶. Honorarium za wystawę „w żaden sposób nie przekłada się na ilość czasu i pracy włożonej w przygotowanie dzieła”. Często artyści nie są nagradzani za udział w wystawach: „Większość dyrektorów instytucji publicznej czy niepublicznej tłumaczy się tym, że dzięki wystawie zdobędziemy renomę na rynku sztuki. Ale tego rynku praktycznie nie ma!”¹⁷, bowiem podaż prac jest ogromna a popyt znikomy:

Jest bardzo mała możliwość sprzedaży, ale od czasu do czasu jest to realne. Problem polega na tym, że jest tylko kilku kolekcjonerów sztuki współczesnej, którzy zajmują się skupowaniem, i to jest znamienne, że właśnie skupowaniem, a nie kupowaniem młodych artystów. [...] W dodatku nie wymieniają się między sobą tymi pracami. Nie odsprzedają ich, nie zarabiają. Nie traktują tego jak inwestycję, chyba że mocno ryzykowną. [...] Jest też tylko kilka instytucji w kraju, które tworzą swoje kolekcje sztuki współczesnej. I one nie są w stanie stworzyć czegoś takiego jak rynek komercyjny, który mógłby pomóc artyście w utrzymywaniu się¹⁸.

Według niej w Polsce nie jest problemem „mit artysty, który żyje powietrzem, ale rynku”¹⁹. Górna – jak widać z powyższego cytatu – nie odrzuca rynku jako społecznie funkcjonującego sposobu finansowania sztuki (organizacji twórczości artystycznej), wskazuje jednak na jego braki i wady.

Artyści też zaczynają widzieć negatywny wpływ utowarowienia sztuki. Świat sztuki rządzony przez procesy rynkowe i grupy interesu – według Kozyry – to „chory system”, promowane są bowiem „wartości wzięte znikąd”, rynkiem rządzą „silni rynkowo artyści”, galerie prywatne i instytucje publiczne stworzyły sieć zależności:

[...] każdy kręci swój interes i dlatego to wszystko się scementowało, trzyma się kupy i nie sposób tego ruszyć. Rzesze ludzi mają robotę, władzę – bo to potworne pieniądze i zależności. Ile ludzi się tym pożywia! [...] Dzisiaj instytucje kupują z rynku. Galerie konsumpcyjne są pośrednikami między artystą a resztą. Wszystko jest zazębione. Silni rynkowo artyści mają pierwszeństwo²⁰.

Artyści zrozumieli, że rynek wcale nie jest „wolny” i nie zapewnia wolności. Stało się dla nich jasne, że współcześnie funkcjonujący rynek jest produktem ideologii neoliberalnej. Kozyra zauważa, że „rynek jest groźnym cenzorem” i „formatuje” twórczość artystyczną: „[...] teraz sztuka na tym

polega: na gotowych, bezpiecznych rozwiązaniach. Zardzewiały. Jest format, nie ma miejsca na eksperyment”. Sponsorzy odrzucają „bezkompromisowe prace”, sponsorowane są prace „bezpieczne” i te, które się jakoś sponsorom opłacają („Nie dostaniesz pieniędzy na to, co chcesz, a na to, na co są pieniądze”)²¹. Sztuka to „już jest pusta skorupa”. Za konkluzję może działać mocne określenie artystki: „Rynek zajął sztukę”²². [pisownia oryg.].

Po Kongresie Kultury w 2009 roku Komitet na Rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze stworzył „Manifest” krytykujący rynek z pozycji neoawangardy lat siedemdziesiątych, który w sposób wyraźny akcentuje negatywne wpływy kapitalizmu na życie społeczne, a w szczególności na kulturę symboliczną:

Usiłuje się nam dziś wmówić, że wolny rynek, efektywność i dążenie do zysku to jedyne konieczne i powszechne prawa rozwoju społecznego. My uważamy, że jest to zwykłe kłamstwo. Dla nas – jako wytwórców kultury – jest ona naturalnym polem działania, środowiskiem życiowej samorealizacji. Tymczasem nasze życie, emocje, wrażliwość, wątpliwości, dążenia i idee mają zamienić się w towar, pożywkę dla nowych form kapitalistycznego wyzysku. Uważamy, że to nie kultura potrzebuje nowych ćwiczeń z przedsiębiorczości, lecz rynek – rewolucji kulturalnej²³.

Nieufność i sprzeciw wobec utowarowienia są wzmacniane różnego rodzaju skandalami polskiego rynku sztuki. Najślawniejszy z nich dotyczył oczywiście domu aukcyjnego Abbey House, który pokracznie naśladując sukces galerii Saatchi, próbował sprzedawać dzieła jako „produkty inwestycyjne” z „gwarancjami zysku”. Oburzenie w świecie sztuki wywołał fakt, że sprzedawano prace początkujących artystów za astronomiczne ceny mylnie licząc, że sama wysoka cena dzieła sztuki wykreuje na sprzedawane dzieła popyt i - w efekcie - jego wartość. Abbey House – nowy gracz w polu – zachował się jak klasyczny debiutant w nowym dla siebie środowisku społeczno-kulturowym: wykazał się dezorientacją, niewiedzą na temat funkcjonowania pola, w którym zaczął działać, zignorował szereg różnych czynników działających w przestrzeni sztuki, do których należą m.in.: pozycja twórców w polu i ich kapitał symboliczny, obowiązujące trendy i dyskursy, przyjęte w polu zasady organizacji aukcji dzieł sztuki.

2.1.3 Sukces nie dla wszystkich

Realny socjalizm nie zezwalał na zbyt widoczne różnice ekonomiczne. Po 1989 roku pęd do bogacenia się został uwolniony, blokady zostały zniesione. „Wolność bogacenia się” jako jeden ze sloganów nowego systemu przypadł Polakom do gustu, jednak powoli zaczęli rozumieć, że sukces ekonomiczny jest dostępny dla wybranych. Na reformach ekonomicznych „wygrała” zdecydowana mniejszość złożona z jednostek, które za pomocą posiadanych kapitałów i przy dużej dozie szczęścia, odniosły sukces: podniosły swój status społeczny, w tym ekonomiczny. Już w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych obserwowano wzrastający dystans między nowymi elitami a „przegranymi”. Specyfika kapitalizmu – jak to pokazał choćby Karol Marks w XIX wieku, a amerykański socjolog Robert Merton w XX²⁴ – polega na tym, że główną wartością dystrybuowaną w społeczeństwie jest sukces ekonomiczny. Aby być w mainstreamie, każdy musi wyznawać ideologię sukcesu i do niego dążyć. Jednak nie wszystkim będzie dane ten cel zrealizować, bowiem środki niezbędne do jego osiągnięcia dystrybuowane są nierówno, drogi prowadzące do sukcesu są zarezerwowane dla elity.

Sukces rynkowy w polu sztuki jest również zarezerwowany dla elity. Nie jest to zjawisko nowe, lecz stało się ono po 1989 roku bardziej widoczne, nierówności w środowisku artystycznym wyszły z okresu stłumienia i utajenia. „Wygrani”, ze względu na posiadane kapitały (w tym predyspozycje osobowościowe) zaczęli odnosić w polu sztuki ostentacyjne sukcesy – także w sferze ekonomicznej. Szczególnie istotna w sukcesie ekonomicznym stała się orientacja w trendach światowych i kapitał społeczny obejmujący znajomości i kontakty z graczami globalnego artworldu, co sprawia, że analiza pola sztuki w Polsce w kategoriach neokolonialnych nie jest pozbawiona sensu. Ustaliła się jedna z dominujących dróg sukcesu w polu sztuki: zaistnienie w zachodniej sztuce gwarantuje sukces w kraju. Ze względu na niewielki popyt na rodzimym rynku kontakty międzynarodowe stały się podstawowym rodzajem kapitału społecznego denominowanego na kapitał ekonomiczny aktorów indywidualnych (artystów, kuratorów, dyrektorów galerii) czy też instytucjonalnych (galerii prywatnych), zapewnia on widzialność, wzmacnia markę i pozycję na rynku rodzimym.

2.2. Zagubienie w artworldzie

2.2.1 Deregulacja procesów w polu sztuki

W okresie realnego socjalizmu, wyjąwszy okres kulminacji stalinizmu (w przybliżeniu obejmujący lata 1948 – 1954), w którym obowiązywał narzucony przez władzę i wykorzystywany propagandowo socrealizm, polska sztuka cieszyła się względną autonomią. Oczywiście autonomiczność polskiego życia artystycznego była mniejsza niż pół sztuki po drugiej stronie Żelaznej Kurtyny. Problemem artystów w Polsce nie był prywatny inwestor i jego interesy ekonomiczne, a cenzura polityczna, biurokracja partyjna i jej interesy polityczne (np. zjawisko propagandowego wykorzystania awangardowych galerii²⁵). Tak jak w innych polach społecznych realnego socjalizmu, obecne w polu sztuki formy zrzeszania się były mocno ograniczone, związki twórcze były kontrolowane przez władzę i cechowały się zbiurokratyzowaniem i bezwładem. Mimo ograniczeń, artyści cieszyli się względną wolnością twórczą (oczywiście pod warunkiem, gdy ich dzieła nie były jawnie antykomunistyczne). W ramach państwowych instytucji lub na ich marginesie organizowano oddolne przedsięwzięcia, które nie były „zamówione”. Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte obfitowały w różne działania i instytucje „nieformalne”, „prywatne”, „pozasystemowe”, „alternatywne”, „trzecio-obiegowe”.

Zmiana systemu zniosła stare blokady obowiązujące w polu: nastąpiła „deregulacja” produkcji artystycznej, uwolnienie jej od kontroli politycznej i biurokratycznej. Zniesiono cenzurę polityczną choć – jak się wkrótce okazało – cenzura pojawiła się w nowej wersji, wyczulona na tzw. „uczucia religijne”. Zmiana systemowa „uwolniła energię”, możliwości – jak to wyraziła Kozyra w wyżej zacytowanej wypowiedzi – były nieograniczone. Rozpoczęła się przyspieszona i – równocześnie – fragmentaryczna globalizacja polskiego świata sztuki. Wynikiem inkorporacji do Polski zasad światowego artworldu stało się przegrupowanie pozycji i zawodów w polu sztuki, czego emblematycznym symbolem – moim zdaniem – jest wzmocnienie roli (stworzenie nowego zawodu) kuratora czy powstanie wielu konkurujących ze sobą czasopism artystycznych. Importowano nie tylko reguły polityczne i ekonomiczne, ale też dyskursy i narracje: w tekstach kuratorskich powszechnie zaczęto pisać o ciele, „innym”, wykluczonych, mniejszościach, krytyczności i subwersywności sztuki, powstał tzw. nurt feministyczny wzorowany na zachodnim. Najbardziej widocznym wyrazem globalizacji polskiego pola sztuki stały się nurty powstałe po transformacji: Polska Sztuka Krytyczna (PSK)²⁶ oraz Grupa Ładnie. Importowano rozwiązania formalne, nastąpiło wzmocnienie „nowych mediów” (wideo, instalacja, sztuka internetu) oraz „kryzys malarstwa” i innych „starych mediów”.

Sztuka współczesna w Polsce po 1989 roku zaczęła cyrkulować w dwóch względnie połączonych ze sobą obiegach: prywatnym oraz publicznym (państwowym). Obieg publiczny tworzą przede wszystkim duże muzea oraz galerie w wielkich miastach. Dopełnienie stanowią mniejsze, czasem prestiżowe, galerie w małych miastach. Obieg galerii prywatnych skupia się przede wszystkim w Warszawie oraz kilku dużych miastach. Oba obiegi są powiązane ze sobą w różny sposób: artyści, którzy wystawiają się w najważniejszych państwowych ośrodkach, „są podbierani” przez galerie prywatne. Z drugiej strony kolekcje instytucji państwowych tworzy się kupując często dzieła z galerii prywatnych, które reprezentują poszczególnych artystów. W pole sztuki wszedł oczywiście III sektor – fundacje i stowarzyszenia oraz spółdzielnie. Wiele z tego rodzaju przedsięwzięć jest tylko rodzajem „przybudówek” tworzonych bądź przez podmioty publiczne, bądź też prywatne i realizujących cele organizacji przy których funkcjonują. Zjawisko to (znane też w innych światach społecznych) pokazuje degenerację ideałów III sektora, który w latach dziewięćdziesiątych był postrzegany w Polsce jako wyraz oddolnej samoorganizacji, kształtowania się tzw. społeczeństwa obywatelskiego.

Utowarowanie życia społecznego (w tym twórczości) zmniejszyło możliwości funkcjonowania galerii nieformalnych czy też przedsięwzięć „alternatywnych”. Ze względu na koszty tworzenia, producenci dóbr artystycznych poszukują form wpisanych w działanie systemu rynkowego²⁷. Co więcej, zapotrzebowanie na „offowe” czy „pozasystemowe” działania zmniejszyło się²⁸. Artyści i kuratorzy, razem z odbiorcami sztuki, preferują „oficjalne” – choć często ukazywane jako „offowe” – zdarzenia artystyczne; aktorzy chcą być „w obiegu” m.in. dlatego, że wiążą z galeriami prywatnymi lub publicznymi nadzieję na powiększenie kapitałów kulturowego, symbolicznego, społecznego – w efekcie na wzrost kapitału ekonomicznego.

Pole sztuki wraz z globalizacją przejęło też inne formy organizacji wypracowane w centralnych obszarach współczesnego świata. Deregulacja, płynność²⁹, prekaryzacja³⁰, zostały wzmocnione przez „projektowy” sposób produkcji sztuki i zdarzeń artystycznych. Projekty, granty, stypendia itp.

nie tylko stały się finansową podstawą funkcjonowania w polu sztuki podmiotów indywidualnych i instytucjonalnych, ale także zmieniły sposób organizacji tego pola. Dawne instytucje cechujące się stałością (w skrajnych przypadkach prowadzącą do bezwładu biurokratycznego), uzależnione od finansowania państwowego lub prywatnego, dziś w dużej mierze są utrzymywane przez okresowe granty i środki przekazywane na realizację konkretnych „projektów”. Wymusza to specyficzny sposób organizacji, która w efekcie skutkuje - tak dla instytucji, jak i dla pracownika - niepewnością, ryzykiem. Działania instytucji realizowane są „pod projekty”, nierzadko galerie i muzea realizują wystawy na które „są pieniądze” (np. Rok Chopinowski). Podobna logika produkcji dzieł dotyczy samych artystów i „niezależnych kuratorów”, którzy poszukują czasowych źródeł finansowania swojej twórczości. Niejednokrotnie zdobywaniu grantów służą powołane tylko do tych celów stowarzyszenia i fundacje. Środki z grantów – co jest powszechne także w polu nauki – służą do realizacji nie tylko przedsięwzięć przewidzianych w grantach, a do osiągnięcia celów statutowych podmiotów publicznych czy wypracowania zysku podmiotów prywatnych. „Projekt” ma jeszcze jedną zaletę: jest formą organizacji szczególnie funkcjonalną w późnym kapitalizmie opartym na konsumpcji doznań, bowiem umożliwia utowarowienie dzieła niematerialnego. Dotąd trudno było sprzedać temporalnie istniejący performance tak jak materialny obraz - dziś „projektowy” sposób zarządzania kulturą symboliczną umożliwia zamianę akcji artystycznej w zwykły towar na rynku sztuki.

2.2.2 Marginalizacja akademii

Nowym zjawiskiem artystycznym i nowym formom organizacji pola szczególnie opierają się akademie artystyczne. Awangardowe ataki na instytucję akademii oraz kształcenia artystycznego trwały oczywiście od dawna, „akademizm” jest już długo pod ostrzałem krytyki artystycznej. Jednym z formułowanych zarzutów była i wciąż jest nieadekwatność kształcenia akademickiego podporządkowanego ideom sztuki klasycznej opartej na wartościach piękna wizualnego oraz szlifowanego latami warsztatu artystycznego wobec charyzmatycznej, postromantycznej koncepcji sztuki i wizji artysty jako buntownika i proroka awangardy, która dynamizowała pole sztuki od końca XIX wieku. Awangarda i kolejne ruchy postawangardowe miały utrudniony (lub uniemożliwiony) wstęp na akademie, co powodowało oderwanie akademickiego kształcenia artystycznego od realiów panujących w polu sztuki i na rynku. Brak kompatybilności pomiędzy tym, co się działo w szkołach a zewnętrznym życiem artystycznym wzmógł się w Polsce po roku 1989 w okresie przyspieszonej globalizacji. Płynne formy instytucjonalizacji sztuki późnego kapitalizmu, mające dominujący wpływ na pole artystyczne, były i są odrzucane przez władze akademii zbudowanych na dawnej strukturze wydziałów, odpowiadającej podziałowi na „stare media” (wydziały: malarstwa, rzeźby, tkaniny, wzornictwa przemysłowego...). Ten klasyczny podział eliminuje szkoły z aktywnego udziału w życiu artystycznym i kształtowaniu pola sztuki.

Oczywiście, funkcjonowały tu i ówdzie pojedyncze pracownie, które wpływały na trendy artystyczne i formowały ważnych artystów. Jednak funkcjonowały one na marginesie życia akademickiego, stanowiły niejawną alternatywę, były w opozycji do samej instytucji, a ich istnienie wywoływało niezgodę oraz walki z przedstawicielami konserwatywnie nastawionych profesorów hołdujących sztuce przedstawieniowej zakorzenionej jeszcze w polskim koloryzmie. Szkoły powoli dostosowują się do rynku i panujących dyskursów, czego wyrazem jest powstanie wydziałów nowych mediów (wideo, performance, sztuka w przestrzeni publicznej itp.) czy „zarządzania sztuką” (studia kuratorskie). Te nowe jednostki nierzadko są przekształconymi pracowniami, stanowiącymi do niedawna nieformalny wyłom w starej strukturze akademii. Niejednokrotnie są one prowadzone przez znanych artystów i czerpią z ich charyzmy wypracowanej poza murami szkół. Nowe wydziały – z racji ich niedawnego powołania - wciąż nie ugruntowały własnej pozycji w polu sztuki i siły strukturalnej, która mogłaby to pole kształtować. Niewiele jest wydarzeń lub instytucji działających w obrębie szkół, które jednocześnie posiadają jakikolwiek rezonans poza ich murami, wyższe szkoły artystyczne wciąż nie są ważną instytucją kształtującą dyskurs sztuki i jej społeczną organizację. Znajdują się one na marginesie pola artystycznego.

2.2.3 Czy artysta jest robotnikiem, czy sztuka jest fabryką?

Nierówność konstytutywna dla pola sztuki, wzmocniona przez urynkowanie i postępującą deregulację rynku jest odbierana przez tych, którzy nie są w elicie jako niesprawiedliwa. Kurator i socjolog Kuba Szreder twierdzi wręcz, że sztuka „jest jednym z najbardziej niesprawiedliwych światów społecznych. Większość artystów jest biedna, a znakomita część prestiżu, kontaktów, uwagi i pieniędzy jest monopolizowana przez bardzo nieliczny establishment sztuki”³¹. Wciąż pojawiają się publikacje wskazujące na zjawisko prekaryzacji sztuki i przedstawiające artystów jako prekariuszy³². Większość autorów tego typu publikacji jednak zapomina o wewnętrznym ustrukturyzowaniu pola sztuki (lub to ustrukturyzowanie umniejsza), w związku z czym główna uwaga spoczywa na przedstawicielach „twórczych” zawodów, które są waloryzowane wysoko (artyści, kuratorzy, krytycy), zaś pomija się waloryzowanych nisko przedstawicieli zawodów zaangażowanych w produkcję artystyczną, pełniących funkcje „techniczne”, „pomocnicze” (pracownicy fizyczni, szatniarze, ochrona, sprzątacze itd.). Szczególnie jest to widoczne wśród przedstawicieli pola utożsamiających się z wartościami i ideologiami lewicowymi, którzy percypują współczesne pole sztuki w kategoriach produkcji fabrycznej – dlatego mylnie używają w stosunku do artystów i kuratorów określeń typu: „robotnicy sztuki”, „robotnicza ariergarda”³³ a do samej sztuki stosują kategorie „fabryka” czy „alternatywna taśma montażowa”³⁴.

Nazywanie artysty „robotnikiem” a sztuki „fabryką” wynika z jednej strony z tradycji lewicy politycznej (której elementem była próba dowartościowania pozycji robotnika), z drugiej zaś - z tradycji awangardy artystycznej, sprzeciwiającej się mieszczaństwu poprzez fragmentaryczne estetyzacje stylu życia bohemy na wzór proletariatu bądź lumpenproletariatu. Szczere - w mojej opinii - przedstawianie artysty jako proletariusza, świadczy nade wszystko o dezorientacji autorów takich wypowiedzi i dezorientację wzmacnia, bowiem ukrywa istniejące, stworzone przez kapitalizm zróżnicowanie i nierówność pozycji różnych kategorii aktorów. Artysta przecież nie jest robotnikiem, który pracuje w tłumie jemu podobnych pracowników, w ustalonych przez pracodawcę godzinach, w funkcjonalistycznie zaprojektowanym gmachu, w racjonalnie (biurokratycznie) zorganizowanej fabryce należącej do kapitalisty. Od czasu, kiedy pole sztuki ukonstytuowało się ostatecznie jako autonomiczne, artysta ma zawód „wolny” - jest wyzwolony z industrialnej dyscypliny, nie podlega hierarchicznemu nadzorowi w trakcie wykonywania pracy, któremu z kolei poddany jest robotnik. Dyscyplina obejmująca robotników była częścią - jak to pokazał Michel Foucault - szerszej logiki tworzącej instytucje „archipelagu karcelarnego”. Jedną z takich instytucji podlegającej panoptycznej kontroli była właśnie fabryka³⁵. Sztuka jest tworzona w pracowni artysty, która przynajmniej od Romantyzmu cieszy się specjalnymi względami i swobodą, pracownia i twórczość tam odbywająca się były wyłączone spod dyscyplinarnych procesów psychologów, lekarzy, pedagogów. Artysta - jako jeden z niewielu zawodów - może do dziś cieszyć się względną niezależnością niespotykaną w innych kategoriach zawodowych: unika skoszarowania, któremu podlegają robotnicy czy specjaliści w korporacjach. Kreacja artysty nie ma charakteru pracy taśmowej, której istotą jest wykonywanie jednej lub kilku monotonicznych czynności. Rzecz jasna, poszczególni twórcy lub nawet całe ruchy artystyczne próbowali przedstawiać swoją twórczość w kategoriach industrialnych, co było elementem (neo)awangardowej wojny z mieszczaństwem (m.in. konstruktywiści radzieccy) lub walki z wartościami dyskursu artystycznego, takimi jak oryginalność dzieła (Andy Warhol). Miało to jednak charakter artystycznej prowokacji i nie unieważniało przepaści klasowej dzielącej robotnika od artysty. Zabiegi formalne i przywiązanie ideologiczne kolejnych awangard lub ruchów alternatywnych miały charakter subwersywny i utopijny. Warhol nawet przez ostateczne zniszczenie wartości oryginalności i niepowtarzalności dzieła - co osiągnął za pomocą zastosowania tzw. nowych mediów - nie stał się robotnikiem, a nazwa jego studia („Fabryka”) była rozpoznawalna jako mająca cechy prowokacji artystycznej. Co więcej - fabryczna estetyzacja dokonana przez Warhola i jemu późniejszych, budowała kapitał symboliczny artysty, była odczytywana jako kapryśny gest świadczący o oryginalności twórcy.

Jedyną cechą, która upodabnia artystów działających na marginesie pola sztuki do robotników jest niski kapitał ekonomiczny³⁶. Artyści mogą za swą pracę otrzymywać podobne wynagrodzenie pieniężne do tego, które jest dostępne robotnikom, lecz otrzymują inne nagrody³⁷, których robotnicy są pozbawieni: samorealizację (będącą jedną z podstawowych wartości społeczeństwa późnonowoczesnego³⁸), artystyczny styl życia³⁹, prestiż społeczny. Mimo tego, że artyści i robotnicy mogą mieć podobny status majątkowy, pozycja społeczna twórców jest o wiele wyższa niż robotników działających w polu sztuki i poza jego granicami.

2.2.4 Walki w polu

Konstytutywnym składnikiem pola sztuki (i każdego innego uniwersum społeczno-kulturowego) są koterie, układy środowiskowe, znajomości, zależności i dystanse, które wyznaczają pozycję aktora społecznego. W każdym polu społeczno-kulturowym – a więc i w artystycznym – aktorzy indywidualni i grupowi uprawiają gry, których stawką są miejsce w polu, wpływy, władza, kapitały (kulturowy, społeczny, ekonomiczny i symboliczny), co przybiera formę krótkich potyczek i długotrwałych wojen między rywalizującymi jednostkami i grupami. Artyści, kuratorzy, krytycy, dyrektorzy galerii/muzeów, którzy osiągnęli sukces ekonomiczny lub/i podwyższyli swoje znaczenie dla dyskursu artystycznego (powiększyli kapitał symboliczny) są niejednokrotnie negatywnie postrzegani przez pozostałych graczy w polu sztuki i bywają oskarżani o tworzenie „sieci”, monopoli i stosowanie niedozwolonych „chwytów”. Szczególnie podejrzliwie są odbierane zależności personalne pomiędzy pracownikami państwowych i prywatnych podmiotów działających w polu sztuki. Takie „diagnozy układów” oraz oskarżenia trzeba widzieć jako formę walk prowadzonych w tym polu. Za przykład takiej diagnozy niejawnych układów pisanych z pozycji zdominowanej może tu służyć tekst Piotra Śmigłowicza z 1998 roku, wydrukowany w młodym wówczas, ale dynamicznie zaznaczającym swoją obecność czasopiśmie *Raster* i zatytułowany „Układ scalony sztuki polskiej”. Co ważne, omawiany tekst został zainspirowany przez Łukasza Gorczycę⁴⁰. Jak pokazał rozwój wypadków, strategia *Rastra* okazała się skuteczna, środowisko skupione wokół Galerii Raster dziś jest uznawane za bardzo wpływowy układ zawodowo-towarzystki w polskim polu sztuki, a Łukasz Gorczyca jest jednym z ważniejszych krytyków i kuratorów.

Innym przykładem walki o pozycję i dominację w polu sztuki jest działalność grupy The Krasnals, której głównym – jak się zdaje – motywem działania i produkowanych narracji jest przejęcie centralnej pozycji w polu sztuki oraz obalenia „lewackiego spisku” i „homodyktatury”⁴¹. Krasnalsi szczególnie upodobili sobie ataki na Wilhelma Sasnała, artystę wywodzącego się z Grupy Ładnie. Sasnał, polski malarz, który odniósł na globalnym rynku sztuki oszałamiający sukces (jak na twórcę pochodzącego z tej części Europy), jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych w społeczeństwie i w masowych mediach artystą, przez co staje się wygodnym celem ataków ze strony grup, które próbują zakwestionować istniejące status quo. Krasnalsi organizowali prowokacyjne akcje, w których wysmiewali i atakowali topowego artystę. Jeden ze swoich wpisów na blogu zatytułowali „Sasnał is Dead”:

Sasnał Chińczyk Polskiej Sztuki Ludowej nie żyje
Co się kurwa do cholery za tym kryje?
Zdechłe Tanie Sasnale sprzedają Super Krasnale
Kupić je możecie a nie pożalujecie.
Szósta sztuka leci, cieszą się wszystkie dzieci.
Anda zgrzyta zębami, bo kasa jest już z Krasnałami.
Zaczyna szukać nowych artystów
co zrobią z siebie KorpoHoloArteOnanistów.
Bo gdy zabraknie miseczki i mleczka, na tym kończy się bajeczka.
Nie ma na ambitną sztukę kasy bez naiwnej polskiej rasy.
Ów wierszyk SzhitArteHoloArtystom dedykujemy,
za całą twórczość z głębi dupy dziękujemy⁴². [pisownia oryg.]

Sasnał, obok Andy Rottenberg, jest w tym tekście symbolem komercjalizacji sztuki, jego obrazy są przedstawiane przez Krasnalsów jako tandetny produkt pasujący do gustu pracujących w korporacjach przedstawicieli współczesnego mieszczaństwa, przez co Krasnalsi próbują odwołać się do idiomatycznych dla awangardy walk pomiędzy artystami „salonowymi” a „wyklętymi” (za których siebie zapewne uważają).

Walcząca z postmodernizmem grupa The Krasnals kieruje się *de facto* logiką „postmodernistycznego” wymieszania sprzecznych ze sobą cytatów, ich działalność bowiem wsparta jest na niepasujących do siebie, zapożyczonych wątkach: 1) retoryki charakterystycznej dla współczesnej polskiej prawicowej sceny politycznej i publicystyki, akcentującej wartości nacjonalistyczne oraz motyw poszukiwania „lewackiego spisku”; 2) ekspresji wzorowanej na „nowych dzikich” i subkulturze

punkrockowo-anarchistycznej z lat osiemdziesiątych; 3) estetyce „ładnizmu” z lat dziewięćdziesiątych (przeciw dominacji której Krasnalsi się buntują) i popularnego, gazetowego rysunku satyrycznego.

W dramatyzmie obrazowania powiązań w polu sztuki i sile przekonywania czytelników o swojej zmarginalizowanej pozycji jeszcze dalej od środowiska Rastra i Krasnalsów poszła Monika Małkowska – znana krytyczka, mająca duży wpływ na ukształtowanie się współczesnego pola sztuki w Polsce. Jej tekst pt. „Mafia bardzo kulturalna” z 2015 roku ukazuje pole sztuki jako „układ” i „mafię”. Użycie słowa „mafia” sugeruje, że opisywane zjawiska są niemoralne, groźne i – co więcej – niezgodne z prawem, jednak autorka nie daje przykładów żadnych zjawisk i działań, które zasługiwałyby na opatrzenie ich etykietą „mafijne”, opisuje bowiem typowe praktyki rywalizacyjne pomiędzy przedstawicielami wrogo nastawionych względem siebie środowisk. Cała wizja Małkowskiej opiera się na prostym, czarno-białym przeciwstawieniu, w którym bezwzględnie pozytywnie jest przedstawiany krąg towarzyski/generacja Małkowskiej, zajmujący centrum pola sztuki w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych. Jej środowisko miało być złożone z bezinteresownych artystów, kuratorów i krytyków żyjących tylko sztuką. Jednoznacznie negatywnie Małkowska ocenia graczy „młodych”, „bezwzględnych”, nastawionych na sukces finansowy w polu sztuki, którzy w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych wyparli jej generację z centrum tego pola. „Chcieli zagarnąć co najlepsze, nade wszystko zaś objąć rząd dusz” – mówi krytyczka o wrogiej grupie⁴³. To oni, mieli założyć „zaczyn instytucjonalno-komercyjnej sieci”, która działa według zasad mafii, chroniąc „swoich”. Małkowska buduje dramatyczny obraz sytuacji: „...gdy przestają działać mechanizmy ochronne dla pewnych grup zawodowych czy społeczności, najlepiej sprawdzają się metody mafijne. Osoby wzięte pod skrzydła »rodziny« mogą spać spokojnie, o ile dostosują się do pewnych zasad”. „Młodzi” tworzący tę „mafię” – według krytyczki – są wyjątkowo brutalni dla osób spoza ich towarzystwa: „przywalają każdemu, kto mógłby być konkurencją. Mieszają z błotem, dezawuuują. Jeśli nie kopią to milczą”⁴⁴. Opisane przemiany relacji w polu wpłynęły na jakość twórczości: teraz sztuką rządzi – według Małkowskiej – „byt, lans i zbyt” (rzekomo tak nie było wcześniej), a promowane dzieła sztuki plasują się w jednej z dwóch kategorii: „przymilna tandeta lub brzydactwa z intelektualnym backgroundem” przygotowanym przez kuratorów⁴⁵.

Małkowska niejasno sugeruje istnienie nagannych praktyk, nazywanych przez nią „mafijnymi”, jednak nie daje żadnych przykładów, używa bombastycznych określeń w stosunku do tego, co jest normalną praktyką walki pomiędzy rywalizującymi środowiskami o wpływy i pozycję w polu sztuki. Autorka jest wyjątkowo bezkrytyczna w opisie „swoich”, a bezwzględna w opisie grupy „obcych”, co – nawiasem mówiąc – jest dość powszechnym zjawiskiem w życiu potocznym. Cechujące jej grupę towarzyską i pokoleniową związki oczywiście – w jej mniemaniu – nie mają nic wspólnego z tropionym „układem”, są niewinne, zaś związki panujące wśród „obcych” są „mafijne”. Do tego Małkowska wykazuje się dziwną dla znawczyni sztuki amnezją, nie pamięta, że część wymienionych przez nią zjawisk jest typowa dla pola sztuki od okresu jego ukonstytuowania się (a nieraz także są one obecne w innych uniwersach społecznych): konflikt młodzi *vs* starzy; omawiana rywalizacja i walka pomiędzy grupami artystycznymi, środowiskami, układami prywatno-instytucjonalnymi; zamykanie się elit przed aktorami zajmującymi poślednie pozycje w polu; okresowa wymiana elit (pokoleń) itp. itd. Małkowska milczy też o tym, że różne, wymienione jako naganne przez nią zjawiska są charakterystyczne dla sztuki współczesnej w innych krajach i przysły do Polski wraz ze zmianą ustrojową i globalizacją sztuki (np. wzmocnienie roli kuratora, nasilenie komercjalizacji sztuki). Zaprezentowana przez Małkowską wizja pola sztuki w Polsce jako mafii – moim zdaniem – może wskazywać na: 1) dezorientację autorki w procesach kształtujących rynek sztuki i – szerzej – pole sztuki; 2) przemyślaną strategię walki o pozycję w polu; 3) uwewnętrznione i stosowane przez autorkę tekstu – aczkolwiek tylko częściowo uświadomione – zasady funkcjonowania w polu sztuki, wraz z regułami prowadzenia walk środowiskowych.

Z perspektywy zagadnienia walk w polu sztuki ciekawym fenomenem jest Polska Sztuka Krytyczna (PSK), będąca – moim zdaniem – najważniejszym trendem artystycznym zaistniałym w Polsce po 1989 roku⁴⁶. Sztuka krytyczna zyskała rozgłos ze względu na transgresyjny program artystyczny i drażniący opinię publiczną program społeczny. Jej sukcesowi sprzyjały ataki ze strony prawicowych polityków i publicystów, próby cenzurowania, zastraszania, czy nawet procesy wytaczane o obrazę uczuć religijnych. Szum, który otoczył sztukę tej grupy wskazywał na jej duży potencjał, a odrzucenie społeczne – zgodnie z romantycznym mitem artysty wyklętego i awangardową logiką „odwróconego kapitału”⁴⁷ – wpłynęło na wzmocnienie pozycji artystów krytycznych na początku XXI wieku⁴⁸.

PSK od samego zaistnienia była traktowana tak przez establishment artystyczny, jak i mniejsze

grupy czy to hołdujące akademizmowi czy też kontynuujące tradycje neoawangardy, z dużą rezerwą bądź wrogością. Młodzi artyści krytyczni za sprawą szumu medialnego stanęli w samym centrum walk toczonych zarówno o kształt dyskursu artystycznego, jak i pozycje w uniwersum sztuki. Paweł Althamer, Katarzyna Górna, Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski, Robert Rumas, Joanna Rajkowska, Grzegorz Klaman, Zbigniew Libera i wielu innych chcieli sztukę zaangażować w diagnozowanie a nawet rozwiązywanie problemów społecznych. Narracyjność sztuki została wyciągnięta „przed dzieło” i w pełni uświadomiona, co z kolei powodowało ataki ze strony starszych pokoleniowo artystów przywiązanych do „estetycznych” i „materialnych” własności dzieła, oraz przedstawicieli innych nowych formacji artystycznych odrzucających wartości zaangażowania społecznego (Grupa Ładnie).

Klika lat po sukcesie sztuki krytycznej wśród liderów tego nurtu zaczęły się walki o kapitał symboliczny mierzony „prawdziwą krytycznością”: wybuchła kłótnia prowadzona w wywiadach, na łamach blogów i czasopism artystycznych pomiędzy Arturem Żmijewskim i Katarzyną Kozyrą. W 2007 roku Żmijewski zarzucił swojej dawnej przyjaciółce, że jej sztuka „zakademizowała się”, przyjęła „formę mieszczańską”: „sztuka Kozyry – mówił Żmijewski - utraciła siłę wywoływania rezonansu w sferze publicznej”⁴⁹. Autor *Berka* użył tu typowych dla awangardzistów zarzutów sformułowanych wobec lekkostrawnej sztuki „salonowej”. Wkrótce Kozyra odpowiedziała Żmijewskiemu sugerując, że jego postawa jest fałszywa, bowiem – jak twierdziła – jej adwersarz uległ „dizajnowi wystawienniczemu” (a więc zrezygnował z „krytyczności” na rzecz estetyzacji). Artystka ironicznie zauważyła, że sztuka Żmijewskiego – pomimo jego rewolucyjnych manifestów i wypowiedzi – stała się „burżuazyjna”, a on sam jest fałszywym - „kanapowym” rewolucjonistą: „Eh, człowieku! Co się z Tobą dzieje? [...] Ty sam jesteś burżujem :) [...] Z prawdziwą przykrością pytam więc..... Pytam: czemu wszystkim rewolucjonistom na koniec rosną brzuchy?” [pisowania oryg.]. Kozyra, tak jak wcześniej Żmijewski to zrobił wobec niej, do demaskacji swojego adwersarza użyła wcześniej wykorzystywanych przez awangardzistów i rewolucjonistów chwytów retorycznych. Wykazała, że, jego sztuka utraciła potencjał eksperymentu i rewolucyjności⁵⁰. Z kolei Żmijewski w swojej odpowiedzi wciąż rozpaczliwie bronił swej rewolucyjności przekonując czytelników, że jego działania w globalnym świecie sztuki przybierające zinstytucjonalizowaną formę mają nadal na celu zmianę społeczną:

Praca z polem sztuki jest łatwiejsza, ponieważ mam do niego dostęp - a nie mam dostępu do np. pola zajętego przez partie polityczne. [...] Dlatego np. podczas Berlin Biennale, staraliśmy się użyć instytucji na różne sposoby - uznaliśmy, że jest ona swoistym »kodem dostępu« do logiki państwa, logiki administracji, sposobem na przeniknięcie w struktury hierarchicznej władzy. Poprzez instytucję kultury można pracować z samym państwem, gdyż państwo to przede wszystkim jego instytucje⁵¹.

Oskarżony o „zaprzeczenie duszy” globalnemu artworldowi Żmijewski próbował podtrzymać własną identyfikację jako artysty krytycznego, rewolucjonisty – deklarował przejęcie oficjalnych instytucji w celu dokonania zmiany społeczno-kulturowej. Cała skrótowo przywołana dyskusja – jak wyżej już wykazywałem - jest ukonstytuowana na (post)romantycznym micie awangardy i opisanej przez Pierre’a Bourdieu „odwróconej ekonomii”, której zasadę streszcza zdanie: „artysta może zatriumfować na płaszczyźnie symbolicznej jedynie wtedy, gdy ponosi porażkę na płaszczyźnie ekonomicznej.”⁵²

Walka w polu sztuki jest toczona o opozycję, kapitały, ale też o orientację. Walki wybuchają wtedy, gdy o jedną pozycję ubiegają się różni gracze, gdy jeden aktor próbuje usunąć z zajmowanej pozycji innego, walki są znakiem pomieszania, ale też rekonfiguracji uniwersum i dynamizmu procesów w nim zachodzących. Kompletny „pokój”, brak walk nie jest możliwy, ich siła oddaje bowiem żywotność pola.

2.3. Zagubienie w relacjach ze społeczeństwem. Przypadek PSK 2.3.1 Nagły atak artystów

Polska Sztuka Krytyczna jest – w mojej opinii – najważniejszym trendem artystycznym wykreowanym w polu sztuk plastycznych w Polsce po 1989 roku. Podstawową wartością w obrębie tego nurtu było (jest) oczywiście zaangażowanie społeczne. Jest ono jednak szczególnie pojęte, artystów nie interesowały bowiem **wszystkie** problemy społeczne, czy najważniejsze aspekty modernizacji, transformacji ustrojowej lub warunki egzystowania społeczeństwa odczuwane przez nie jako „problemy

bytowe”. W centrum zainteresowania wielu artystów, teoretyków, badaczy stało ciało (wraz z zagadnieniami konwencjonalności piękna cielesnego i płci) i budowane na jego podstawie identyfikacje społeczne⁵³. Problem pełnosprawności/ niepełnosprawności i zakorzenione w nich mechanizmy włączające/wykluczające interesowały artystów niezmiernie często. „Krytyczni” zajmowali się różnego rodzaju kategoriami wykluczania i obcości. Ich akcje miały często na celu ukazanie i destrukcję społecznych uprzedzeń wobec „innych”: niepełnosprawni, szaleńcy, kobiety, bezdomni stawali się bohaterami filmów zdjęć tworzonych przez Żmijewskiego, Kozyrę, Górna, Althamera i innych⁵⁴. Zaczęto też krytycznie podchodzić do tradycji narodowo-katolickiej, w polu zainteresowania stały się również problemy śmierci, choroby, brzydoty wypieranej z dyskursu masmediów i praktyk konstytuujących życie społeczne. PSK wypowiedziała wojnę przyzwyczajeniom, uprzedzeniom, identyfikacjom oraz społecznym wyobrażeniom konstytuującym wspólnotę. Artyści i związani z nimi kuratorzy próbowali właśnie ukazać, że wspólnota ta ma charakter „wyobrażeniowy”, nie jest „prawdziwa”, opiera się na wykluczeniach i stereotypach. Artyści i artystki pokazywali to, co przemilczane i „niedotykalne”, co jest obecne i znane, ale o czym „się nie mówi”. Atak na tabu przedsięwzięty ze strony PSK, jest *de facto* nową odsłoną walki awangardy ze społeczeństwem mieszczańskim i jego zakłamaniami - co zupełnie było przez nich nieuświadamiane i jest zaprzeczane (np. przez Artura Żmijewskiego). „Krytyczni” kierują się (post)romantyczną wizją artysty – przewodnika, który w straży przedniej nowoczesnego pochodzie idzie i oświeca lud tkwiący w złudzeniach i niewiedzy. Mimo przejścia nowych technik artystycznych charakterystycznych dla „ironicznego” postmodernizmu, „krytyczni” w swych działaniach wpisywali się w modernistyczno-awangardowy program sztuki⁵⁵, zakorzeniony w oświeceniowej koncepcji twórczości artystycznej pojmowanej, po „śmierci Boga”, jako dopełnienie nauki i służącej wyparciowi obumarłej religii z uniwersum publicznego. Artysta nie chodził „w lud” i nie pytał co „ludowi” doskwiera. Zamknięty w świecie sztuki (czego nie był świadomy i do końca temu zaprzeczał), zamknięty w dyskursach artystycznych (w tym wypadku dyskursie krytycznym) i instytucjach sztuki (akademia, galerie, pracownie), nie podejmował problemów, które były bliskie przeżywającemu transformację społeczeństwu. Zaskakująco mało prac powstało (albo żadne nie powstały) o biedzie, deklasacji, bezrobociu, uzależnieniach, problemach związanych z wychowaniem dzieci, brakiem wystarczającej liczby przedszkoli i innych trudach szarej „codziennosci”. Artyści zaangażowani byli w te problemy, które sami wskazywali i definiowali z pozycji lepiej wiedzących awangardzistów. Ich postawę warunkowały czynniki klasowe, bytowe i wynikające z nich posiadane doświadczenia – twórcy po prostu nie mieli pojęcia, co jest problemem dla ludzi naznaczonych zupełnie innym statusem społecznym, nieposiadających wysokich kapitałów (kulturowego, społecznego i ekonomicznego), zmarginalizowanych przez rodzącą się gospodarkę kapitalistyczną. Artysty w Warszawie czy Łodzi (nawet biednego) żyjącego „kreatywnie” i „zabawowo”, według uwewnętrznionych wyznaczników artystycznego stylu życia wzorowanego na postromantycznych bohemach, nie łączyło nic z mieszkańcami postpeegerowskich wsi lub miejskich osiedli skupionych wokół przeżywających „restrukturyzację” kombinatów. Upadek przemysłu był często doświadczany przez polskich artystów - wzorem przedstawicieli grupy Young British Artists, zwanych ironicznie „dziećmi Thatcher” - jako „zjawisko estetyczne” (czego wyrazem jest zachwyt opuszczonymi poprzemysłowymi budynkami)⁵⁶. Deindustrializacja torowała drogę temu, co „postindustrialne” i była percypowana jako „otwarcie na świat”.

2.3.2 Dezorientacja

Jeśli atak na wartości leżące u podstaw wspólnoty odbywa się w obfitującym w niepewność i zagubienie okresie transformacji ustrojowej, kontruderzenie przedsięwzięte przez większość jest silniejsze. W wyniku transgresyjnej działalności PSK zaktywizowała się przede wszystkim prasa i centralna część opinii publicznej. W obronie wspólnoty stanęli prawnicy dziennikarze, ale też ci, którzy byli kojarzeni z lewą stroną i wartościami liberalnymi (np. dziennikarze *Gazety Wyborczej*). Zaktywizowała się część prawniczej, nacjonalistycznej i katolickiej strony sceny politycznej. Społeczeństwo – jak to mówią liczni historycy sztuki - „nie było przygotowane” na sztukę krytyczną. Lecz okazało się – co umyka zazwyczaj badaczom – że artyści krytyczni (wbrew transgresyjnej narracji artystycznej) nie byli przygotowani na starcie z konserwatywnym społeczeństwem i na przedsięwziętą przez ich przedstawicieli obronę rodzącego się konsumpcyjno-konserwatywnego stylu życia. Dobrą ilustracją owej dezorientacji, w jakiej znaleźli się twórcy nieprzygotowani do walki, są wypowiedzi

Kozyry ukazujące jej zaskoczenie reakcją wobec *Piramidy Zwierząt*. Artystka kompletnie była (jest?) zadziwiona atakami oburzonych przedstawicieli opinii publicznej (należących do różnych środowisk: konserwatywnych artystów, ekologów, psychiatrów itp.) wobec ujawnienia przez nią tabu zabijania w jej pracy dyplomowej. Kozyra wiele lat po dyplomie wspominała: „[...] No i ja, nie wiem, kompletnie jakby, nie wiem, zdezorientowana, tak, absolwentka, kurcze Akademii, tak, wychuchana w pracowni Grzegorza Kowalskiego, po *Piramidzie Zwierząt*, nie, atakowana przez prasę. Dlaczego ja byłam problemem? Nie wiem”⁵⁷. Wypowiedzi Kozyry wskazują na to, że wyruszyła na wojnę o tabu niewyposażona w wiedzę społeczną, która mogłaby dać jej szerszy kontekst jej działań i przygotować na reakcje ze strony strażników społecznych złudzeń. Kozyra była też zaskoczona recepcją kolejnych jej prac, np. *Łaźni*:

Ja po prostu czułam się tak osaczona i atakowana przez tą obrzydliwą rzeczywistość lat 90. Ja po prostu siłą rzeczy w ten sposób odpowiadałam, w sposób, który ludzie uważali, że jest prowokujący specjalnie, że ja to zakładam, a to były rzeczy które szły pod prąd. [...] Taki zażarty kapitalizm, tak, liczyli się młodzi ludzie. Więc jak pokazałam, nie wiem, stare ciała w *Łaźni Damskiej*, to ja, to odczuwałam nie w ten sposób, że ja zrobiłam jakieś przekroczenie, że sfilmowałam ludzi, kobiety ukrytą kamerą. [...] Mnie uderzyły zdania sformułowane mniej więcej w ten sposób: jakieś »brzydkie korpusy bez głów« czy jakoś tak było, jakaś »koszmarna łaźnia«, a co to znaczy koszmarna? [...] Te niepolityczne ciała normalnych kobiet. [...] Nie miałam właściwie skrępowań i nie myślałam, że robię coś niewłaściwego, mnie się wydawało, że ja robię dokładnie to, co wszyscy robią, nie. No każdy jest podglądaczem, każdy sobie chętnie popatrzy, nie? [...] Nie myślałam w ogóle o konsekwencjach⁵⁸.

Wyżej zacytowany fragment pokazuje ekspresyjne nastawienie artystki: nie myślała o konsekwencjach, nie analizowała, nie wczuwała się w „potencjalnego odbiorcę”. Nie zastanawiała się także nad możliwą społeczną reakcją, myślała, że „robi to, co każdy”. Ten fragment wyraźnie ukazuje nieznaną sobie działaniom społecznym fenomenowi jakim jest tabu: tego, że część praktyk społecznych jest przemilczana, a każde ich wypowiedzenie będzie odbierane jako destabilizacja systemu i wywoła próby przywrócenia porządku społecznego i obłożenie represjami społecznymi śmiałków, przekraczających zakazy.

2.3.3 Poszukiwanie orientacji

Zdezorientowani artyści krytyczni przegrywali wojnę na terenie mediów, nie byli bowiem do niej przygotowani, nie wiedzieli jak wejść w dyskurs medialny i przejąć nad nim kontrolę. „Żadne tłumaczenia, żadne sprostowania – mówiła Kozyra - nie były wtedy dopuszczane w prasie. [...] Okazało się, że człowiek, ja jestem właściwie kompletnie bezbronna, tak, nie dopuszcza się mnie w ogóle, do jakby do głosu, tak, i właściwie można zrobić ze mną wszystko”. Wyrazem ogólnej dezorientacji i – jednocześnie - świadomości przegrywanej walki w mediach była zorganizowana przez Zbigniewa Liberę wystawa oraz skompilowany przez niego tekst złożony z fragmentów wypowiedzi autorstwa publicystów krytycznych wobec sztuki krytycznej - „Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem”⁵⁹. Libera – jak się wydaje - też nie zauważył, że wojnę zaczęli jednak artyści przez wypowiadanie ukrytych, przemilczanych zasad porządku społecznego. Dezorientacja ta wynika oczywiście z zaznaczonego przeze mnie wyżej wyalienowania artysty ze społeczeństwa. Dotąd sztuką mało kto się zajmował, teraz stanęła w centrum zainteresowań publicystów i działaczy politycznych i kościelnych. W *Magazynie Sztuki* pojawił się krótki ale wiele mówiący komentarz do tekstu Libery, w którym szczególnie istotne wydają się trzy zdania: „Artyści postanowili wziąć sprawy w swoje ręce. Nie są zadowoleni z instytucji sztuki, krytyków i prawicowej polityki kulturalnej. Może nie jest to wojna pełną gębą - niemniej w ich duszach grają werble”⁶⁰. Zacytowany przeze mnie tekst pokazuje, że niepodpisany komentator mylnie percypuje początek wojny, nie zauważa, że wojna pomiędzy artystami a przedstawicielami rekonstruowanego ładu społecznego jest już od dłuższego czasu prowadzona, a artyści „wzięli sprawy w swoje ręce” znacznie wcześniej. Wiele mówiący w tym kontekście jest pomysł Izabeli Kowalczyk ukazania sztuki jako „Innego naszej kultury”. Według polskiej teoretyczki, spośród wszystkich dziedzin artystycznych, współczesne sztuki plastyczne są najbardziej represjonowane, czego przejawem jest ich

konsekwentne odrzucanie przez część krytyków i większość społeczeństwa. Powodem odrzucenia jest ukazanie „innego, nie istniejącego w sferze widzialności typu ciała” oraz opowiedzenie się po stronie mniejszości, przekroczenie „podziału na prywatne i polityczne”, dekonstrukcja „stosunków wiedzy i władzy”⁶¹. Kowalczyk widzi tutaj krytyczny wpływ narracji, lecz nie dostrzega faktu wyabstrahowania artystów krytycznych z życia codziennego, w którym funkcjonuje większość społeczeństwa. Teoretyczka nie zdiagnozowała owego zagubienia, które stało się udziałem artystów krytycznych, w relacji z przedstawicielami broniącymi ładu społecznego.

Wyrazem poszukiwania koncepcji, narracji i narzędzi umożliwiających artystom i kuratorom PSK przejęcie kontroli nad sytuacją był sławny manifest Artura Żmijewskiego „Stosowane Sztuki Społeczne”⁶² i jego idea „przywrócenia skuteczności” sztuce. Artyści i kuratorzy tworzący PSK próbowali przekroczyć granice świata sztuki, czego wyrazem było związanie z lewicowym środowiskiem *Krytyki Politycznej* i przejęcie przez Żmijewskiego fascynacji teoretycznych choćby koncepcjami Slavoj Żižka. Jednak, czego bardzo dobrym przykładem jest Berlin Biennale Żmijewskiego, artyści krytyczni nie rezygnują z obecności w globalnym artworldzie, a prowadzony przez nich dyskurs krytyczny włączają w oficjalnie panujące dyskursy „uprawomocnione”. „Krytyczność” – co dobrze pokazała Kozyra w wyżej przytoczonych wypowiedziach – stała się konwencją współbieżną z gustami współczesnego mieszczaństwa i zarazem opłacalną strategią przetrwania i walki o pozycję w polu sztuki wykorzystywaną chętnie przez artystów, kuratorów i muzealników⁶³.

3. ZAKOŃCZENIE: SZTUKA CYNICZNEGO ROZUMU JAKO OPŁACALNA STRATEGIA I WYRAZ ORIENTACJI W POLU SZTUKI

Transformacja ustrojowa rozpoczęta w 1989 roku dobiega końca, globalne rozwiązania strukturalne tworzące pole sztuki (i w jego ramach rynek sztuki) zostały w Polsce zaszczipione. Nie oznacza to jednak końca przekształceń, bezruchu czy stabilizacji. Wręcz przeciwnie: zmiany zachodzą i zachodzą będą coraz szybciej, bowiem fundamentalną zasadą późnej nowoczesności i kapitalizmu konsumpcyjnego jest przyspieszająca zmiana społeczno-kulturowa, obejmująca mody konsumpcyjne, wzory zachowań, instytucje społeczne, rozwiązania strukturalne, słowem: całokształt życia indywidualnego i zbiorowego. Zakończenie transformacji ustrojowej rozumianej jako przenoszenie wzorców strukturalnych z centrów kulturowych nie oznacza także, że „dobiliśmy” do światowej czołówki, że Polska stała się krajem „zachodnim”. Diagnozując siłę wpływów ekonomiczno-politycznych bez przesady można stwierdzić, że pozycja Polski cechuje się zdominowaniem przez silne kraje o pozycji centralnej oraz globalne organizacje głównie działające w sferze polityki, finansów i kultury. Pozbyliśmy się złudzeń: polska sztuka, jak też cały nasz kraj, mieści się na peryferiach. Polskie pole i rynek sztuki nie mają centralnego znaczenia dla sztuki na świecie, jednak – jak pokazałem - pole sztuki w Polsce jest zbudowane w podstawowych wymiarach (rynek sztuki; istnienie wąskiego centrum, elity artystycznej; media i narracje artystyczne; silna pozycja kuratora jako twórcy narracji itp.) na podobieństwo uniwersów artystycznych funkcjonujących w globalnym centrum.

Pole sztuki w Polsce krzepnie, wąły rynek mozolnie się rozwija, zastrzyk unijnych pieniędzy wpływa na rozbudowę infrastruktury muzealnej (rzecz dyskusyjna czy owa rozbudowa jest realizowana sensownie). Przykładem powolnego zyskiwania orientacji przez graczy w polu sztuki jest zaszczipienie i zakorzenienie w polskich realiach tzw. „nowej muzeologii”, której efektem – jak twierdzą krytycy – jest kontrowersyjne zjawisko „hipermarketyzacji” muzeów, transformacji instytucji galerii będącej niegdyś „przestrzenią rytuału”⁶⁴ w miejsca zdobywania multisensorycznych doznań, przeżywania przyjemności – nierzadko – konsumpcyjnych⁶⁵, prezentacji sztuki w postaci *eventów*.

Powstała w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych PSK traci impet, a sama „krytyczność” została zredukowana do konwencji i opłacalnej strategii działania w polu artystycznym. Również „ładnizm” zatracił swój prowokacyjny względem akademizmu i neowanagrody potencjał. Miejsce artystów krytycznych i związanych z nimi kuratorów/krytyków, którzy pojawili się w latach dziewięćdziesiątych, zajmują nie tyle „zmęczeni rzeczywistością” - jak to próbował pokazać Jakub Banasiak⁶⁶ - co przedstawiciele „sztuki ironicznej”. Po zbrodni, „ujawnienia tajemnicy”⁶⁷, w okresie „zagłady spojrzenia” i „zagłady obrazu”, nazwanego przez Jeana Baudrillarda „nowym ikonoklazmem”,

wywołanego wcale nie niszczeniem wizerunków – jak niegdyś to się działo – a masową „nadprodukcją obrazów, w których nie ma nic do zobaczenia”⁶⁸. Postawa wszechobecnej **ironii i sarkazmu** (wyposażona nieraz w elementy narracji krytycznej pełniącej funkcję „dizajnu wystawienniczego”), która w latach osiemdziesiątych zdominowała globalny artworld, a w początkach XXI wieku – polskie pole artystyczne, stała się podstawową strategią przetrwania i zyskiwania orientacji w dyskursach artystycznych. To właśnie jest „sztuka cynicznego rozumu” – jak trafnie ją określił Hal Foster – w dzisiejszym polskim i światowym polu artystycznym: „niemożliwość transcendencji w sztuce i transgresji w sferze społecznej stała się częścią demonstracji” i w efekcie opłacalną strategią walki o pozycję, zaś dzieło w sposób jawny jest już „rodzajem biznesu”⁶⁹.

Spadkobiercy Warhola⁷⁰ i wierni – jak to można dziś ująć - uczniowie Hirsta⁷¹, oddają się „bezwstydnej” banalności komunikacji, nieraz nazywanej ekstazą⁷². Obecnie w polskim świecie sztuki realizowana jest strategia oparta na zasadzie ujawnionej przez Baudrillarda: „Sztuka jako taka jest już zaledwie metajęzykiem banalności”⁷³. Dzieło sztuki dziś otoczone narracją kiczu i kampu, zawiera w sobie „mruknięcie oka” - podstawowy gest współczesnego artysty. Dzieło dziś nic nie oznacza i tego wcale nie kryje, po prostu „jest”, jest fetyszem, bezwarunkowym symulakrem - jak to określił Baudrillard⁷⁴. Obnażająca pustkę współczesnego obrazu wypowiedź Hirsta: „Czuję się, jakbym nie miał nic do powiedzenia. Chciałbym to zakomunikować”⁷⁵ staje się główną receptą na sukces, strategią artystyczną coraz większej liczby polskich artystów, co dowodzi wzrastającej orientacji w procesach kształtujących pole sztuki. W tym sensie „spisek sztuki” ujawniany przez Baudrillarda w nieco kasandrycznym tonie jest kolejnym etapem zyskiwania autonomii pola sztuki, a uczenie się i przejmowanie strategii wynikających z tego faktu prowadzi do wzmacniania swojej pozycji jako artysty/kuratora/krytyka. Poszukiwana przez artystów i teoretyków „skuteczność sztuki”⁷⁶, we współczesnym świecie opanowanym przez hiperrzeczywistość⁷⁷, „pogoń za doznaniem”⁷⁸ i „gospodarkę kreatywną”⁷⁹ jest realizowana poprzez ironię, kicz i kampf. Czasem, na skutek nostalgii za mitem modernistyczno-awangardowym lub prostej kalkulacji zysków gracze ubierają rynkowo zorientowaną taktykę ironiczną w narracje subwersywne, co odbywa się w zgodzie z logiką współczesnego smaku⁸⁰.

Przypisy

¹ Problemem dzieła, formalnych rozwiązań i mediów, dyskursów i narracji artystycznych w polu polskiej sztuki zajmowałem się w innych publikacjach. Zob. np.: Paweł Moźdzynski, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011).

² Zob.: Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, tłum. Piotr Biłos (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005); Tegoż, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. Andrzej Zawadzki (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2001); Pierre Bourdieu, Loïc J. D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, tłum. Anna Sawisz (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2001), 76-99. Ze względów stylistycznych będę używał zamiennie w stosunku do terminu „pole sztuki” kategorii „świat sztuki”, „artworld”, natomiast termin pole społeczno kulturowe będę nieraz wymieniał na kategorię „uniwersum-społeczno kulturowe”.

³ Posługuję się za P. Bourdieu pojęciami kapitału kulturowego, społecznego, ekonomicznego i symbolicznego. Zob. np. Pierre Bourdieu, Loïc J. D. Wacquant, *Zaproszenie...*, 104-105.; Pierre Bourdieu, *Zmysł praktyczny*, tłum. Maciej Falski (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008), 154-166.

⁴ Katarzyna Koyzra, „Rynek sztuki zajeżdża sztukę. Z Katarzyną Koyzrą rozmawia Joanna Ruszczyk,” w Aleksandra Skarbak (red.), *Katarzyna Koyzra. Szukając Jezusa/Looking for Jesus* (Lublin: Galeria Labirynt, 2014), 33.

⁵ Koyzra, „Rynek sztuki zajeżdża sztukę...”, 36.

⁶ Monika Małkowska, „Mafia bardzo kulturalna,”

Rzeczpospolita, dostęp: 12.01.2015, <http://beta.rp.pl/pbcs.dcl/article?AID=/20150110/PLUSMINUS/301109998&page=4&template=printart>.

⁷ Jak pokazują historycy i socjologowie, nie istniał i nie istnieje w żadnym społeczeństwie rynek wolny od uwarunkowań politycznych, wojskowych, kulturowych, historycznych (Braudel). W przyjętej przeze mnie perspektywie socjologicznej „wolny rynek” jest elementem działań, struktur i świadomości społecznej charakterystycznych dla określonego typu społeczeństw, zaś neoliberalizm jest ideologią, operacją na języku (Latour); jest nowomową ukrywającą różne aspekty kapitalizmu zamerykanizowanego (Bourdieu, Wacquant). Zob.: Fernand Braudel, *Dynamika kapitalizmu*, tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Aletheia, 2013); Bruno Latour, „On some of the affects of capitalism. Lecture given at the Royal Academy Copenhagen,” <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/136-AFFECTS-OF-K-COPENHAGUE.pdf>; Pierre Bourdieu, Loïc J. D. Wacquant, „Nowomowa neoliberalna,” *Recykling Idei*, 02.06.2010, tłum. Marcin Starnawski, <http://recyklingidei.pl/bourdieu-wacquant-nowomowa-neoliberalna>; Por. Bruno Latour, „On some of the affects of capitalism,” <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/136-AFFECTS-OF-K-COPENHAGUE.pdf>.

⁸ Socjologowie sztuki nie są raczej aktorami działającymi w polu sztuki, działają oni w polu nauki, choć koncepcje socjologów mogą oddziaływać na kształtowanie się świadomości artystów, kuratorów, krytyków – jak to ma swój przykład w recepcji koncepcji pola sztuki Pierre’a Bourdieu. Fragmenty wypowiedzi Mariana Golki uznają za głos spoza pola sztuki, choć jego bezkrytyczna wizja – nadzieja dotycząca mechanizmów rynkowych była przez wielu artystów podzielana.

⁹ Marian Golka, *Rynek sztuki* (Poznań: Agencja Badawczo-Promocyjna ARTIA, 1991), 48-49.

¹⁰ Tamże, 51.

¹¹ Tamże, 52. Zachwył „wolnym rynkiem” Mariana Golki po latach nieco osłabł, jednak autor ten pozostał apologetą procesów „wolnorynkowych” w ramach pola sztuki. Zob. Marian Golka, *Socjologia sztuki* (Warszawa: Difin, 2008).

¹² Katarzyna Koyzra, „British British Polish Polish: Katarzyna Koyzra. Rozmawiają Katarzyna Koyzra, Marek Goździewski,” *BRITISH BRITISH POLISH POLISH. Sztuka krańców Europy, długie lata 90. i dziś*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2013, wywiad dostępny: <https://vimeo.com/73789060>

¹³ Koyzra, „Rynek sztuki zajeżdża sztukę...”, 33-34.

¹⁴ Stanisław Ruksza, „Workers of the Artworld Unite!” w Stanisław Ruksza, red., *Workers of the Artworld Unite!* (Bytom:

CSW Kronika, 2013), 9.

¹⁵ Niewątpliwie bierność artystów bardzo mocno koresponduje z biernością reszty społeczeństwa w ochronie praw pracowniczych. Niewiele grup zawodowych w Polsce jest dobrze zorganizowanych wokół działań związanych z ich interesem. Wyjątek stanowią górnicy, nauczyciele szkolni, pielęgniarki, lekarze.

¹⁶ Agata Cukierska, „Czy będę żyła pod mostem, bo nie będę miała żadnej emerytury? Rozmowa z Katarzyną Górną,” w Stanisław Ruksza, red., *Workers...*, 12.

¹⁷ Agata Cukierska, „Czy będę żyła pod mostem...”, 13.

¹⁸ Tamże, 12.

¹⁹ Tamże, 13.

²⁰ Koyzra, „Rynek sztuki zajeżdża sztukę...”, 36-37.

²¹ Tamże, 36-37.

²² Tamże, 37.

²³ Jarosław Urbański, „Sztuka, praca, strajk,” w Stanisław Ruksza, red., *Workers...*, 24-25.

²⁴ Robert K. Merton, *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*, tłum. Ewa Morawska, Jerzy Wertenstein-Żuławski (Warszawa: PWN, 1982), 335-384.

²⁵ Zob. Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* (Poznań: Rebis, 2011).

²⁶ Sztuce krytycznej w moich wcześniejszych tekstach poświęciłem wiele miejsca w tym kontekście przywołałem jedynie moje porównanie dwóch fenomenów: PSK i Young British Artists. Zob. Paweł Moźdzynski, „Fetysze i rewolucja. Kulturowo-społeczne konteksty funkcjonowania fenomenów Young British Artists i polskiej sztuki krytycznej,” CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, http://csw.art.pl/upload/file/1309_press_britishpolish_mozdzynski.pdf.

²⁷ Ciekawy materiał do przemyśleń daje wideo ankieta obiegu z przedstawicielami „galerii niezależnych”. Zob. Aleka Polis, „Galerie niezależne w pytaniach i odpowiedziach,” *Obieg*, <http://obieg.pl/obiegtv/35103>.

²⁸ Oczywiście jedną z dominujących w polu sztuki jest strategia artystyczna polegająca na przedstawianiu swojej działalności jako „pozasystemowej”. Szerzej omówię tę strategię poniżej, we fragmencie poświęconemu walkom w polu sztuki i dyskusji pomiędzy Katarzyną Koyzrą i Arturem Żmijewskim.

²⁹ Zygmunt Bauman, „Ponowoczesne wzory osobowe,” *Studia Socjologiczne*, nr 2 (1993); Tegoż, *Kultura w płynnej nowoczesności* (Warszawa: Agora, 2011); Tegoż, *Płynne życie*, tłum. Tomasz Kunz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007).

³⁰ O prekariacie i prekaryzacji zob. np. Guy Standing, *Prekariat: nowa niebezpieczna klasa*, tłum. Krzysztof Czarnecki, Paweł Kaczmarski, Mateusz Karolak (Warszawa: PWN, 2014).

³¹ Kuba Szreder, „Ciemna materia sztuki...”, w Stanisław Ruksza, red., *Workers...*, 28.

³² Zob. raport z badań pt. „Fabryka sztuki”. Kuba Szreder, Jan Sowa i Wojciech Kozłowski red., „Fabryka sztuki. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy,” Warszawa: Wolny Uniwersytet Warszawy, Bęc Zmiana, http://issuu.com/beczmania/docs/fabryka_sztuki.

³³ Jarosław Urbański, „Sztuka, praca, strajk,” w Stanisław Ruksza, red., *Workers...*, 24.; Kuba Szreder, Jan Sowa, Wojciech Kozłowski (red.), „Fabryka sztuki...”

³⁴ Tamże.; Zob. także: Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Białkowski (Kraków: MOCAR, 2012), 26.; Andrzej Krzywka, „Fabryka znaczeń,” w Lilianna Bieszczad, red., *Wiek awangardy* (Kraków: Universitas, 2006).

³⁵ Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant (Warszawa: Aletheia - Spacja, 1993), 210 nn.

³⁶ Pierre Bourdieu pisał o powierzchownych podobieństwach i fundamentalnych różnicach pomiędzy bohemą a „ludem”: bohema „bliska ludowi”, z którym dzieli nędzę, odróżnia się jednak od niego dzięki sztuce życia, która określa ją społecznie i która sytuuje bohemę”, bowiem „podstawowym wymiarem” twórczości artystycznej jest „artystyczny styl życia”. Zob. Pierre Bourdieu, *Reguły...*, 91, 93.

³⁷ O różnych rodzajach nagród (m.in. służących ego i samorozwojowi) wbudowanych w pozycje społeczne zob.: Kingsley Davis, Wilbert Moore, „O niektórych zasadach uwarstwienia,” tłum. Dariusz Niklas, w Aleksandra Jasińska – Kania i in. red., *Współczesne teorie socjologiczne* (Warszawa: Scholar, 2006).

- ³⁸ O wartości samorealizacji i przymusie „odnajdywania siebie” zob. Anthony Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. Alina Szulżycka (Warszawa: PWN, 2002).
- ³⁹ Zob. Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki...*, 93.
- ⁴⁰ Piotr Śmigłowiec, „Układ scalony sztuki polskiej,” w Jakub Banasiak (red.), *Raster. Macie swoich krytyków* (Warszawa: 40000 Malarzy, 2009).
- ⁴¹ Jeden z obrazów tej grupy został zatytułowany *Polish Future / homo dyktatura* (pisownia oryg.).
- ⁴² The Krasnals, „Sasnal is Dead,” <http://the-krasnals.blogspot.com/2013/01/sasnal-is-dead.html>.
- ⁴³ Tamże.
- ⁴⁴ Monika Małkowska, „Mafia bardzo kulturalna,” *Rzeczpospolita*, dostęp: 12.01.2015, <http://beta.rp.pl/pbcsc.ddl/article?AID=/20150110/PLUSMINUS/301109998&page=4&template=printart>.
- ⁴⁵ Tamże.
- ⁴⁶ Polska Sztuka Krytyczna doczekała się bardzo wielu opracowań. W swoich publikacjach wielokrotnie pisałem o narracjach i znaczeniach tworzonych przez artystów krytycznych zob. np. Paweł Moźdzynski, *Inicjacje i transgresje...*
- ⁴⁷ Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki*, 130.
- ⁴⁸ O walce pomiędzy sztuką krytyczną a społeczeństwem napiszę w następnym podrozdziale.
- ⁴⁹ Roma Piotrowska, Maks Bochenek, „Strumień myślących obrazów. Wywiad z Arturem Żmijewskim,” *Obieg*, <http://www.obieg.pl/rozmozowy/1408>.
- ⁵⁰ Katarzyna Kozyra, „»Dlaczego rewolucjonistom rosną brzuchy?« albo »Powrót Syna Marnotrawnego«,” <http://katarzynakozyra.natemat.pl/42801,dlaczego-rewolucjonistom-rodna-brzuchy-albo-powrot-syna-marnotrawnego>. Kozyra w późniejszych wypowiedziach też zarzucała Żmijewskiemu, że pomimo postawy rewolucjonisty bardzo dobrze funkcjonuje w strategiach artystycznych narzuconych przez rynek. Np. „Rynek sztuki zajął sztukę...,” 37.
- ⁵¹ Artur Żmijewski, „Odpowiedź,” *Obieg*, <http://www.obieg.pl/felieton/27287>.
- ⁵² Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki...*, 130.
- ⁵³ Cieleśnością w sztuce, oraz literaturą temu zagadnieniu poświęconą zająłem się m.in. w: Paweł Moźdzynski, *Inicjacje i transgresje...*, 147-162.
- ⁵⁴ Więcej zob. Paweł Moźdzynski, „Wykluczeni w polskiej sztuce współczesnej (1980-2011),” w Anna M. Klonkowska i Marcin Szulc, red., *Niewygodni, nienormalni, nieprzystosowani, nieadekwatni* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2013).
- ⁵⁵ O połączeniu modernistycznej narracji z postmodernistyczną formą oraz technikami artystycznymi więcej zob. w: Paweł Moźdzynski, *Fetysze i rewolucja...*
- ⁵⁶ Tamże.
- ⁵⁷ Katarzyna Kozyra, „BRITISH BRITISH POLISH POLISH: Katarzyna Kozyra.” Rozmawiają: Katarzyna Kozyra, Marek Goździewski, wywiad wideo, dostępny: <https://vimeo.com/73789060>.
- ⁵⁸ Tamże.
- ⁵⁹ Zbigniew Libera, „Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem,” *Magazyn Sztuki*, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_22.htm.
- ⁶⁰ Tamże.
- ⁶¹ Izabela Kowalczyk, „Twórczość Grzegorza Klamana - egzystencja na powrót ucieleśniona,” *Format*, nr 31-32 (1999): 25.
- ⁶² Artur Żmijewski, „Stosowane sztuki społeczne,” *Krytyka Polityczna*, nr 11-12 (2007).
- ⁶³ Przykładem posługiwania się „dyskursem krytycznym” jako strategią wystawienniczą mającą przynieść sukces przynosi choćby próba przedstawienia twórczości Andrzeja Wróblewskiego w kontekście sztuki krytycznej, co miało miejsce w połączonych wystawach zorganizowanych w 2015 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Zob.: Paweł Moźdzynski, „Samotne cieleśności w postapokaliptycznym świecie. O wystawie *Gdyby dwa morza miały się spotkać* w MSN,” *Obieg*, <http://obieg.pl/teksty/34874>.
- ⁶⁴ Carol Duncan, „Muzeum sztuki jako rytuał,” tłum. Donata Minorowicz, w Maria Popczyk, red., *Muzeum sztuki. Antologia* (Kraków: Universitas, 2005).
- ⁶⁵ Jean Clair, *Kryzys muzeów*, tłum. Jan Maria Kłoczkowski (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009).; Victoria Newhouse, „W stronę nowego muzeum,” tłum. Irma Kozina, w Maria Popczyk, red., *Muzeum sztuki...*
- ⁶⁶ Jakub Banasiak, *Zmęczeni rzeczywistością. Rozmowy z artystami* (Warszawa: 40000 Malarzy, 2009).
- ⁶⁷ Jean Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2006), 78-79.
- ⁶⁸ Tamże, 50-51.
- ⁶⁹ Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (Kraków: Universitas, 2010), 131.
- ⁷⁰ Jean Baudrillard, *Spisek sztuki...*, 63-68.
- ⁷¹ O formacji YBA w perspektywie koncepcji symulaków i fetyszy pisałem w: Paweł Moźdzynski, *Fetysze i rewolucja...*
- ⁷² Por. Lash Scott, Lury Celia, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, tłum. Jakub Majmurek i Robert Mitoraj (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011), 104.
- ⁷³ Tamże, 47.
- ⁷⁴ Tamże, 65.
- ⁷⁵ Za: Lash Scott, Lury Celia, *Globalny...*, 114.
- ⁷⁶ Por. Artur Żmijewski, *Stosowane...*; Tomasz Załuski, red., *Skuteczność sztuki* (Łódź: Muzeum Sztuki, 2014).
- ⁷⁷ Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Sic!, 2005), 18-21.
- ⁷⁸ George Ritzer, *Magiczny świat konsumpcji*, tłum. Ludwik Stawowy (Warszawa: Muza SA., 2001).
- ⁷⁹ Richard Florida, *Narodziny klasy kreatywnej: oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*, tłum. Tomasz Krzyżanowski, Michał Penkala (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2010).
- ⁸⁰ Odnoszę się tu do koncepcji smaku kulturowego Pierre’a Bourdieu. Zob.: Pierre Bourdieu, *Dystynkcja...*

Bibliografia

- Banasiak, Jakub. *Zmęczeni rzeczywistością. Rozmowy z artystami*. Warszawa: 40000 Malarzy, 2009.
- Baudrillard, Jean. *Symulakry i symulacja*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!, 2005.
- Baudrillard, Jean. *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2006.
- Bauman, Zygmunt. „Ponowoczesne wzory osobowe.” *Studia Socjologiczne*, nr 2 (1993): 7-31.
- Bauman, Zygmunt. *Płynne życie*. Tłum. Tomasz Kunz, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.
- Bauman, Zygmunt. *Kultura w płynnej nowoczesności*. Warszawa: Agora, 2011.
- Bourdieu, Pierre. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*. Tłum. Piotr Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Tłum. Andrzej Zawadzki. Wydawnictwo Universitas, Kraków 2001.
- Bourdieu, Pierre. *Zmysł praktyczny*. Tłum. Maciej Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Bourdieu, Pierre i Loïc J.D. Wacquant. „Nowomowa neoliberalna.” *Recykling Idei*, 02.06.2010. Tłum. Marcin Starnawski. <http://recyklingidei.pl/bourdieu-wacquant-nowomowa-neoliberalna>.
- Bourdieu, Pierre i Loïc J.D. Wacquant. *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. Tłum. Anna Sawisz. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2001.
- Bourriaud, Nicolas. *Estetyka relacyjna*. Tłum. Łukasz Białkowski. Kraków: MOCAK, 2012.
- Braudel, Fernand. *Dynamika kapitalizmu*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Aletheia, 2013.
- Clair, Jean. *Kryzys muzeów*. Tłum. Jan Maria Kłoczkowski. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009.
- Cukierska, Agata. „Czy będę żyła pod mostem, bo nie będę miała żadnej emerytury? Rozmowa z Katarzyną Górą.” *W Workers of the Artworld Unite!*, red. Stanisław Ruksza, 12-17.

- Bytom: CSW Kronika, 2013.
- Davis, Kingsley i Wilbert Moore. „O niektórych zasadach uwarstwienia.” Tłum. Dariusz Niklas. W *Współczesne teorie socjologiczne*, red. Aleksandra Jasińska-Kania et al., 404-413. Warszawa: Scholar, 2006.
- Duncan, Carol. „Muzeum sztuki jako rytuał,” tłum. Donata Minorowicz. W *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, 279-298. Kraków: Universitas, 2005.
- Fabryka sztuki. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy*. Red. Kuba Szreder, Jan Sowa i Wojciech Kozłowski. Warszawa: Wolny Uniwersytet Warszawy 2015, Bęc Zmiana. http://issuu.com/beczmiana/docs/fabryka_sztuki.
- Florida, Richard. *Narodziny klasy kreatywnej: oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*. Tłum. Tomasz Krzyżanowski i Michał Penkała. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2010.
- Foster, Hal. *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Universitas, 2010.
- Foucault, Michel. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Tłum. Tadeusz Komendant. Warszawa: Aletheia - Spacja, 1993.
- Giddens, Anthony. *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Tłum. Alina Szulżycka. Warszawa: PWN, 2002.
- Golka, Marian. *Rynek sztuki*. Poznań: Agencja Badawczo-Promocyjna ARTIA, 1991.
- Kowalczyk, Izabela. „Twórczość Grzegorza Klamana - egzystencja na powrót ucieleśniona.” *Format*, nr 31-32 (1999): 24-26.
- Kozyra, Katarzyna. „BRITISH BRITISH POLISH POLISH: Katarzyna Kozyra.” Rozmawiają: Katarzyna Kozyra, Marek Goździewski. <https://vimeo.com/73789060>.
- Kozyra, Katarzyna. „»Dlaczego rewolucjonistom rosną brzuchy?« albo »Powrót Syna Marnotrawnego.«” <http://katarzynakozyra.natemat.pl/42801,dlaczego-rewolucjonistom-rosna-brzuchy-albo-powrot-syna-marnotrawnego>.
- Kozyra, Katarzyna. „Rynek sztuki zajebał sztukę. Z Katarzyną Kozyrą rozmawia Joanna Ruszczyk.” W *Katarzyna Kozyra. Szukając Jezusa/Looking for Jesus*, red. Aleksandra Skarbek, 31-38. Lublin: Galeria Labirynt, 2014.
- The Krasnals. „Sasnal is Dead.” <http://the-krasnals.blogspot.com/2013/01/sasnal-is-dead.html>.
- Krzywka, Andrzej. „Fabryka znaczeń.” W *Wiek awangardy*, red. Lilianna Bieszczad, 299-318. Kraków: Universitas, 2006.
- Lash, Scott i Celia Lury. *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*. Tłum. Jakub Majmurek i Robert Mitoraj. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Latour, Bruno. „On some of the affects of capitalism. Lectur.” <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/136-AFFECTS-OF-K-COPENHAGUE.pdf>.
- Libera, Zbigniew. „Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem.” *Magazyn Sztuki*. http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_22.htm.
- Małkowska, Monika. „Mafia bardzo kulturalna.” *Rzeczpospolita*. <http://beta.rp.pl/pbcs.dl/article?AID=/20150110/PLUSMINUS/301109998&page=4&template=printart>.
- Merton, Robert K. *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*. Tłum. Ewa Morawska i Jerzy Wertenstein-Zuławski. Warszawa: PWN 1982.
- Możdżyński, Paweł. *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.
- Możdżyński, Paweł. „Fetysze i rewolucja. Kulturowo-społeczne konteksty funkcjonowania fenomenów Young British Artists i polskiej sztuki krytycznej.” http://csw.art.pl/upload/file/1309_press_britishpolish_mozdzyński.pdf.
- Możdżyński, Paweł. „Wykluczeni w polskiej sztuce współczesnej (1980-2011).” W *Społecznie wykluczeni. Niewygodni, nienormatywni, nieprzystosowani, nieadekwatni*, red. Anna M. Kłonkowska i Marcin Szulc, 153-170. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2013.
- Możdżyński, Paweł. „Samotne cieleśności w postapokaliptycznym świecie. O wystawie *Gdyby dwa morza miały się spotkać* w MSN.” *Obieg*. <http://obieg.pl/teksty/34874>.
- Newhouse, Victoria. „W stronę nowego muzeum,” tłum. Irma Kozina. W *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, 589-632. Kraków: Universitas, 2005.
- Piotrowska, Roma i Maks Bochenek. „Strumień myślących obrazów. Wywiad z Arturem Żmijewskim.” *Obieg*. <http://www.obieg.pl/rozmowy/1408>.
- Polis, Aleksa. „Galerie niezależne w pytaniach i odpowiedziach.” *Obieg*. <http://obieg.pl/obiegTV/35103>.
- Piotrowski, Piotr. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań: Rebis, 2011.
- Ritzer, George. *Magiczny świat konsumpcji*. Tłum. Ludwik Stawowy. Warszawa: Muza SA, 2001.
- Ruksza, Stanisław. „Workers of the Artworld Unite!” W *Workers of the Artworld Unite!*, red. Stanisław Ruksza, 8-11. Bytom: CSW Kronika, 2013.
- Standing, Guy. *Prekariat: nowa niebezpieczna klasa*. Tłum. Krzysztof Czarnecki, Paweł Kaczmarski i Mateusz Karolak. Warszawa: PWN, 2014.
- Szreder, Kuba. „Ciemna materia sztuki.” W *Workers of the Artworld Unite!* red. Stanisław Ruksza, 28-47. Bytom: CSW Kronika, 2013.
- Urbański, Jarosław. „Sztuka, praca, strajk.” W *Workers of the Artworld Unite!* red. Stanisław Ruksza, 22-27. Bytom: CSW Kronika, 2013.
- Żmijewski, Artur. „Stosowane sztuki społeczne.” *Krytyka Polityczna*, nr 11-12 (2007): 14-24.
- Żmijewski, Artur. „Odpowiedź.” *Obieg*. <http://www.obieg.pl/felieton/27287>.