

Maciej Szczęśniak

Biedny i szczęśliwy. Kondycja współczesnego artysty

Projekt artystyczno-badawczy

Rozprawa doktorska

Promotor: prof. Adam Panasiewicz

Wydział Sztuki

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Kraków 2023

Spis treści:

1. Streszczenie w języku polskim.....	3
2. <i>English summary</i>	5
3. Wstęp.....	7
4. Syntetyczny opis dzieła.....	4
5. Biedny i szczęśliwy.....	24
6. Manifest / definicje.....	30
7. Taktyki artystyczne.....	33
8. <i>Conditio prekarium</i>	36
9. Ankiety / <i>vox populi</i>	41
10. Podsumowanie.....	47
11. Inspiracje.....	49
12. Bibliografia.....	51
13. Dokumentacja pracy artystycznej.....	53

1. Streszczenie w języku polskim

Realizacja niniejszej pracy doktorskiej obejmowała trzy główne etapy.

Pierwszy polegał na rozpoznaniu sytuacji ekonomicznej młodszych przedstawicieli i przedstawicieli środowiska artystycznego w Polsce. Interesująca mnie grupa, do której zresztą sam należę, składa się przeważnie z osób tuż po studiach artystycznych, które (wciąż jeszcze) nie utrzymują się w całości z artystycznych działań.

Kolejnym krokiem było sformułowanie następującej hipotezy: skoro młodzi¹ twórcy i twórczynie, pomimo profesjonalizacji w swojej dziedzinie potwierdzonej m.in. dyplomem i licznymi wystawami, nie są w stanie zapewnić sobie bytu pracą artystyczną, to czy wszystkie ich działania w tym kierunku mieszczące się w obszarze nieartystycznej pracy zarobkowej można uznać za dzieło sztuki? Przy czym istotne w hipotezie jest założenie, że osoba wykonująca nieartystyczną pracę zarobkową – obojętne, czy będzie to jakaś czynność, czy też wytwarzanie konkretnego obiektu – posiada moc decyzyjną, aby pracę tę lub jej rezultat przenieść do świata sztuki. Mówiąc prościej: czynność lub obiekt z obszaru pracy nieartystycznej może w wyniku decyzji artysty/artystki zostać przeniesiony na pole sztuki – i tam stać się dziełem.

Trzecim etapem było stworzenie autorskiego zbioru quasi-definicji sztuki. Powstałe na potrzeby tej pracy zestawienie jest ściśle związane z kolejnym zbiorem, zawierającym taktyki artystyczne, które wraz z innymi artystami stosuję w swojej codziennej praktyce. Obydwa zbiory mają charakter subiektywny, nie powinny być traktowane jako narzędzia o uniwersalnym zastosowaniu, i składają się na coś, co określiłbym mianem manifestu.

Jako artysta wizualny poruszam się na styku wielu różnych dziedzin sztuki; w polu moich zainteresowań znajdują się fotografia, wideo-art, audio-art, performans, malarstwo, *site-specific* i słowo pisane². W realizowanych przez siebie projektach uwzględniam matrycę kulturową oraz podłoże historyczne, geograficzne i społeczne przestrzeni, z którą pracuję. Niezwykle istotny jest dla mnie kontekst każdej pracy, zarówno na etapie jej powstawania, jak i ekspozycji, choć ze względu na tempo współczesności trzeba go nieustannie redefiniować i ustosunkowywać się do niego.

Natomiast w praktyce badawczo-artystycznej łączę w sobie funkcje badacza i badanego, balansując między nimi i akceptując, a nawet uwypuklając oczywistą skazę metodologiczną tych działań.

Uprawiam sztukę, którą sam nazywam międzygatunkową poligamią.

W ukształtowaniu mojej obecnej postawy artystycznej najistotniejszą rolę odegrał konceptualizm i jego teorie, poczynszyszy od traktatu *Art After Philosophy* Josepha Kosutha³ i *Stwierdzeń na temat*

¹ Mam tu na myśli krótki staż pracy, nie metrykę.

² Wymienione tu nazwy dziedzin są oczywiście archaizmem przynależącym do modernizmu, ale posługuję się nimi celowo, gdyż nie powstał do tej pory termin oznaczający zniesienie granic między dziedzinami w sztukach wizualnych. Najbliżej są „intermedia” Dicka Higginsa, te jednak obejmują ogół dziedzin sztuki, a nie sytuację ich zniesienia.

³ Joseph Kosuth, *Art After Philosophy*, 1969.

sztuki konceptualnej Sola LeWitta⁴. Nie pozostaję jednak wyłącznie w obrębie konceptualizmu, często wyprawiam się na teren sztuki kontekstualnej; sądzę, że mimo sprzeczności dobrze się uzupełniają. Stawiam więc na meta-przestrzenie, na eklektyzm; na koniec historii, wielkich narracji i na fragmentaryczność, są mi one bliższe niż pocziwa linearność nowoczesności, akceptuję przy tym ryzyko klęski swojego projektu. Zdecydowanie bardziej interesuje mnie dekonstrukcja znaczeń kultury niż tworzenie ich w wyznaczonych przez daną epokę ramach. Uważam, że współczesna praktyka artystyczna jest zlepkiem generatywnych operacji logicznych dokonywanych na zestawie pojęć kulturowych.

Artystyczna część mojej pracy doktoranckiej została zrealizowana poprzez różnorodne media, takie jak wideo, instalacja, rzeźba, malarstwo, graffiti, fotografia, performans, akcja, dźwięk oraz tekst. Mnogość środków wynika z dwóch czynników. Pierwszy z nich to wykształcenie, jakie otrzymałem na Wydziale Intermediów krakowskiej ASP oraz na Wydziale Sztuki Mediów ASP w Warszawie. Na obu tych wydziałach zawsze stawiano na szeroki wachlarz kompetencji; posługiwanie się wieloma środkami wyrazu było tam rzeczą naturalną. Dziś, jako wykładowca ASP w Warszawie, również zachęcam studentów do korzystania z różnych technik i dobierania ich względem specyfiki danego projektu. Drugim czynnikiem jest moje silne przekonanie, że najważniejszy jest koncept, natomiast dobór odpowiedniego medium i wykonanie to sprawy drugorzędne. Autorstwo danej pracy przypisuję twórcy idei, a nie jej wykonawcy.

W oparciu o wymienione wyżej założenia i idące za nimi badania, a także dzięki związanym z nimi anegdotom i sytuacjom, powstała narracja o działaniach twórczych, które najłatwiej zdefiniować jako post-sztukę. Jest to też w równym stopniu opowieść o osobach twórczych: biednych, żyjących na marginesie rynku artystach i artystkach, którzy mimo oczywistych trudności trwają przy swojej wymagającej, pełnej zazdrości profesji.

⁴ Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, [w:] *Księga Zmian*, Anna Bargiel, Lidia Krawczyk, Krzysztof Siatka, Magdalena Ziółkowska (red.), Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2018.

2. English summary

There were several main assumptions that guided me in the realisation of my doctoral thesis. The first was to identify the economic situation of the younger part of the artistic community. The group of people I was interested in, to which I also belonged, were mostly those who had already finished their artistic studies but were not yet earning their living solely from their creative activities.

The next step was to put forward a thesis, which was as follows: if young artists (it is a matter of short seniority, not metric), despite being professionals in their field, as evidenced by, among other things, a diploma and numerous exhibitions, are not able to secure their livelihoods, then all of their activities aimed at securing this livelihood, i.e. performing non-artistic paid work, can be regarded as an artwork. The important thing is that the person doing the work (whether it is a situation or an object created as a result of the work) has the power to transfer this work or its result into the world of art. In simpler terms, a given situation or object created as a result of non-artistic work can, as a result of the artist's decision, be transferred to the world of art, become an artwork.

The third premise was the creation of the author's collection of quasi-definitions of art. The resulting collection is closely related to the set of artistic tactics that I and other artists use in their everyday creative practice. Both collections have been created subjectively, and I do not claim to see them as utilitarian. I would describe these collections as a manifesto.

I move on the borderline of many art disciplines; my field of interest includes photography, video art, audio-art, performance art, painting, site-specific or the written word. In the projects I produce, I take into account the cultural matrix, the historical, geographical and social background of the particular space I am working with. The context of the work (both its creation and its display) is extremely important, but the contemporary pace of development in every field has us constantly redefining it. In my artistic and research practice, I balance and combine the functions of researcher and researched I accept and even emphasise the obvious methodological flaw of my work. I cultivate an art that I would boldly call stylistic polygamy. This is why all of the above assumptions, as well as the research, stories and situations that go with them, have given rise to a narrative that tells the story of creative activities that can most easily be described as post-art, and of their creators - economically poor artists who, despite obvious adversities, still choose not to abandon their jealous and very demanding profession.

A set of conceptual practices, starting with Joseph Kosuth's treatise 'Art After Philosophy' and Sol LeWitt's 'Statements on Conceptual Art', have played the most significant role in shaping my current artistic stance. I balance between conceptual art and contextual art, I believe that they are simultaneously mutually exclusive and complementary. I have no hesitation in betting on meta-space, on stylistic fluidity, on the end of stories and grand narratives, on fragmentation, on an awareness of the failure of one's project rather than on the post-quintessential linearity of modernity. I am far more interested in the constant deconstruction of cultural meanings than in their creation within an era-defined framework. I believe that contemporary artistic practice is a generative assemblage of logical operations performed on a set of cultural concepts.

The artistic part of my doctoral thesis has been realised in a great variety of media such as video, installation, sculpture, painting, graffiti, photography, performance art, action, sound and text. This multiplicity of media is due to two factors. The first is the education I received at the Faculty of Intermedia of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Krakow and the Faculty of Media Art of the Academy of Fine Arts in Warsaw. As a lecturer at the Academy of Fine Arts in Warsaw, I also encourage my students to use a wide range of techniques and to select them according to the realisation of a given project. The second factor is my strong belief that the concept is by far the most important, while the choice of medium and execution are secondary matters, and I attribute authorship of a given work to the creator of the idea, not the craftsman.

3. Wstęp

Składam na Państwa ręce pracę bardzo osobistą, gdzie badania naukowe, działania artystyczne oraz poglądy własne mieszają się ze sobą tworząc swoisty, a czasami swojski zlepek wniosków na temat pracy i sztuki początkujących polskich artystów i artystek – w poczet których sam się zaliczam. Niniejszą rozprawę otwieram cytatem umożliwiającym szybkie wejście w mój tok rozumowania:

Być może (...) już dzisiaj nie zajmujemy się sztuką. Po prostu dlatego, że przegapiliśmy moment, kiedy przekształciła się ona w zupełnie coś innego, czego nie potrafimy nazwać. Jest jednak rzeczą pewną, że to, czym zajmujemy się dzisiaj, posiada większe możliwości.⁵

Owszem, moment, w którym przyszło nam żyć i tworzyć, bez wątpienia jest czasem w zasadzie nieograniczonych możliwości, zarówno wykonawczych, jak i teoretycznych. Spoczywa też jednak na nas ciężar dokonań pokoleń wcześniejszych, więc niezależnie od tego, jak sprawnymi jesteśmy artyst(k)ami, kurator(k)ami czy filozof(k)ami, trudno nam konkurować z dokonaniem Wagnera, Duchampa, Kosutha, Wittgensteina czy tak często cytowanego Baumana⁶. Niemniej, mam silne przekonanie, że zamiast negować poprzedników powinniśmy czerpać z zasobów kultury i jej odkryć, wskazując przy tym źródła swojej inspiracji.

Minęło ponad pół wieku od pierwszej publikacji *Sentences on Conceptual Art* Sola LeWitta w osławionym *Art & Language*. To przełomowe moim zdaniem dzieło z 1968 roku jest czymś w rodzaju kompendium o konceptualizujących praktykach artystycznych. W roku 2021⁷ jego tezy nadal jawią mi się jako aktualne, chociaż mam też na uwadze nieco anachroniczny już wydźwięk dzieła. Poniżej przytaczam kilka zaczerpniętych z niego sentencji:

8. Użycie słów takich jak malarstwo oraz rzeźba implikuje uznanie owej tradycji, tym samym ograniczając artystę niechętnego do tworzenia sztuki granice przekraczającej.
12. Każdemu materializującemu się dziełu sztuki odpowiada wiele wersji, które materializacji nie doczekują.
15. Ponieważ nie istnieje forma z natury swej lepsza od innych, artysta może posługiwać się wszystkimi formami, od wyrażen słownych (pisemnych bądź ustnych) po rzeczywistość materialną na równi.
27. Koncepcja dzieła sztuki może dotyczyć materii pracy bądź procesu, w którym ta powstaje.

⁵ J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / Wrocław: BWA Wrocław. Galerie Sztuki Współczesnej 2009, s. 66.

⁶ To intuicyjny wybór pierwszych z brzegu ważnych nazwisk. Postaci, które w historii sztuki współczesnej pozostawiły niezatarty ślad, jest dużo więcej. Za początek historii sztuki współczesnej należy zaś według mnie uznać rok 1863, kiedy to miał miejsce Salon Odrzuconych – zbiorowe zakwestionowanie ówczesnego *status quo* porządku artystycznego.

⁷ Niniejsza dysertacja powstawała w latach 2018-2023, w związku z czym część fragmentów, w których odnosiłem się do daty dziennej w momencie pisania może nie pokrywać się z datą dzienną, w momencie jej złożenia w do druku.

34. Artysta nazbyt sprawnie władający swym rzemiosłem tworzy sztukę podejrzanie zgrabną.⁸

Podążając za stwierdzeniami LeWitta jak Wikingowie za Gwiazdą Polarną *formuję* własną praktykę artystyczną opierając się na (być może) przestarzałym już paradygmacie postmodernistycznym, jakim jest omnipotencja⁹. Celowo w odniesieniu do swojej praktyki używam czasownika w aspekcie niedokonanym, bo jest ona trwającym wciąż procesem, nierozzerwalnie związanym z moim życiem osobistym. To ciągłe *formowanie* praktyki artystycznej odbywa się w sposób generatywny, jest responsywny wobec zmieniających się okoliczności, a moja postawa artystyczna ewoluje nawet w kontekście powstawania niniejszej rozprawy.

Największą trudnością przy pisaniu tejże rozprawy okazało się ujednolicenie jej *outcome'u*¹⁰, który z roku na rok ulegał kolejnym przemianom (prace, także nad wypowiedzią artystyczną, trwały ponad cztery lata). Na ewolucję tę miały wpływ różne czynniki, np. mój rozwój artystyczny i osobisty czy wydarzenia na świecie (pandemia, wojna w Ukrainie) oraz mnóstwo pomniejszych spraw. Dlatego, z jednej strony, trudno mi zgodzić się z własnymi тезami sprzed lat, a z drugiej strony – trudno byłoby mi co rusz formułować je od nowa. Niniejsza praca jest zatem wypadkową moich kilkuletnich badań dotyczących kondycji społeczno-ekonomicznej początkujących polskich twórców. W oparciu o te badania powstał również szereg realizacji artystycznych, które omówię w następnym rozdziale.

⁸ Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, [w:] *Księga Zmian*, Anna Bargiel, Lidia Krawczyk, Krzysztof Siatka, Magdalena Ziółkowska (red.), Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2018, s. 448-452.

⁹ Fundamenty mojej postawy artystycznej formowały się w oparciu o paradygmaty postmodernizmu, wyzwolonego częściowo z autodefinicji. Natomiast dziś, jak sądzę, jestem już krok dalej. Wiadomo nam, że w sztuce można wszystko, eklektyzm mamy we krwi, a krępowanie się sztywnymi kategoriami to pieśń przeszłości. Do sedna: początki mojej praktyki artystycznej i towarzyszącej im postawy czerpały z postmodernizmu, który w owym czasie już przeminął – trzeba mieć to na uwadze.

¹⁰ Anglicyzmy stały się czymś powszechnym w polskiej mowie, piśmie, a nawet w tekstach naukowych. Nie widzę więc powodu, dla którego miałbym ich tu nie stosować. Jestem zwolennikiem redukcji dyskursu akademickiego do poziomu języka potocznego, zwolennikiem od-formalizowania struktur akademickich, zwolennikiem wszelkiego rodzaju kontrolowanych niesubordynacji. W tym przypadku w języku polskim zabrakło mi słowa, które stanowiłoby wypadkową słów „wynik”, „rezultat”, „odbiór”.

4. Syntetyczny opis dzieła

Artystyczna część mojej pracy doktoranckiej została poprzedzona trzema wystawami indywidualnymi¹¹, które roboczo nazywam tu sytuacjami. W początkowym zamyśle sytuacje te stanowiły rodzaj szkicu, preludium do mającej nadejść w przyszłości wystawy finalnej. Zrealizowałem je w latach 2019-2021. Dokumentacja wszystkich prac znajduje się w ostatnim rozdziale niniejszej dysertacji.

Pierwsza, *Hiacynty pachną jak feta*, odbyła się w 2019 roku w krakowskiej galerii Piotrowska/Szczęśniak atelier. Piotrowska/Szczęśniak atelier to nieformalna instytucja typu *artist-run space*¹², założona przeze mnie wraz z artystką wizualną Sarą Piotrowską, z którą współpracuję od 2014 roku.

Poniżej zamieszczam tekst kuratorski i dokumentację wystawy:

Dziś twórcy albo cieszą się międzynarodowym uznaniem, albo są nikim (...). Ci, którzy wyobrażali sobie, że wciąż mają twardy grunt płaskiego świata pod nogami, mylili się. Płaski świat jest mokry. To wielki zbiornik H₂O, a my poruszamy się w nim wiosłując niczym w kajakach. Czy też, ujmując to bardziej patetycznie, dryfujemy w wielkim zbiorniku, pływamy w miejscu, zanurzeni w bezpowietrznym, płynnym, późnonowoczesnym świecie, z nadzieją na odnalezienie jakiegokolwiek kierunku (lub sensu). Niegdyś wspólne instytucje – wśród nich na poczesnym miejscu należy wymienić państwo dobrobytu – gwarantowały stabilność naszego statku pasażerskiego żeglującego po otwartym morzu, dziś jednak nasze środowisko życia i pracy składa się głównie z kół ratunkowych unoszących się na powierzchni, przepływających od czasu do czasu niewielkich szalup i mijających nas z rzadka luksusowych jachtów. (...) Terapeuci, coachowie i inni specjaliści od psychosocjologii mają pomóc nam przyzwyczaić się do nowego środowiska życia – tym pracownikom sektora wsparcia umysłowego powierza się szlachetne zadanie uwolnienia przedsiębiorczych i twórczych jednostek od strachu przed utonięciem. Oszukuje się ten, kto sądzi, że oparty na uświęconych instytucjach tradycyjny suchy ląd wciąż zapewnia mu oparcie. Bez konkretnego pomysłu na przyszłość artyści są miotani falami i muszą płynąć stylem dowolnym. Nieczęsto znajdują wśród fal niewielkie koła ratunkowe, pozwalające im przez chwilę potrzymać głowę nad poziomem wody. Poza tym najpierw sami muszą je nadmuchać, a najmniejsze nakłucie powoduje, że schodzi z nich powietrze. Przy odrobinie szczęścia podwójna warstwa polisy ubezpieczeniowej pozwoli im podryfować trochę dłużej.

Pascal Gielen

¹¹ *Hiacynty pachną jak feta*, Piotrowska/Szczęśniak atelier, Kraków 2019; *Wystawa prac wideo*, Piotrowska/Szczęśniak atelier, Kraków 2020; *Tu będzie wspaniały loft*, Piotrowska/Szczęśniak atelier, Kraków 2021.

¹² Miejsce będące połączeniem galerii i pracowni, prowadzone przez samych artystów; *artist-run spaces* działają poza zinstytucjonalizowanym manistreamem, stanowiąc dla niego niezwykle ważną i wartościową alternatywę.

Jakże jednak oprzeć się tej wiecznej wiosnie, temu ciepłemu wiatrowi, od którego śniegi topnieją, skoro sztuką może być dzisiaj wszystko, wszystko może funkcjonować jako sztuka, ponieważ sztuka wyzwoliła się z wszelkich ograniczeń, także z ograniczeń własnej definicji, i uzyskała absolutną wolność. O, luba sztuko! Hiacynty pachną jak feta, gdy po raz kolejny decydujemy się nie porzucać swojego zawodu.¹³

Widoki wystawy:



¹³ Jest to remiks złożony z wiersza *Rozmowa z aktorem* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, fragmentów książki *Sztuka po końcu sztuki*. *Sztuka początku XXI wieku* Grzegorza Działowskiego oraz z pieśni *An die Musik* Franza Schuberta. Remiks ten powstał we współpracy z artystką Sarą Piotrowską.

AUCHAN .k36
 STAWOWA 61
 31346 KRAKOW

POS ID: 32202845
MID: 000000000121480
DOWÓD NR: 124060893

VISA (07) (1)
 *****9287(16) ****

SPRZEDAŻ: PLN 61,01

AID: A0000000031010
 AAC: B2AF168C6D521B73
STAN: 613415

ODMOWA
Odmowa

DATA: 28/08/2019 GODZ: 17:08:17

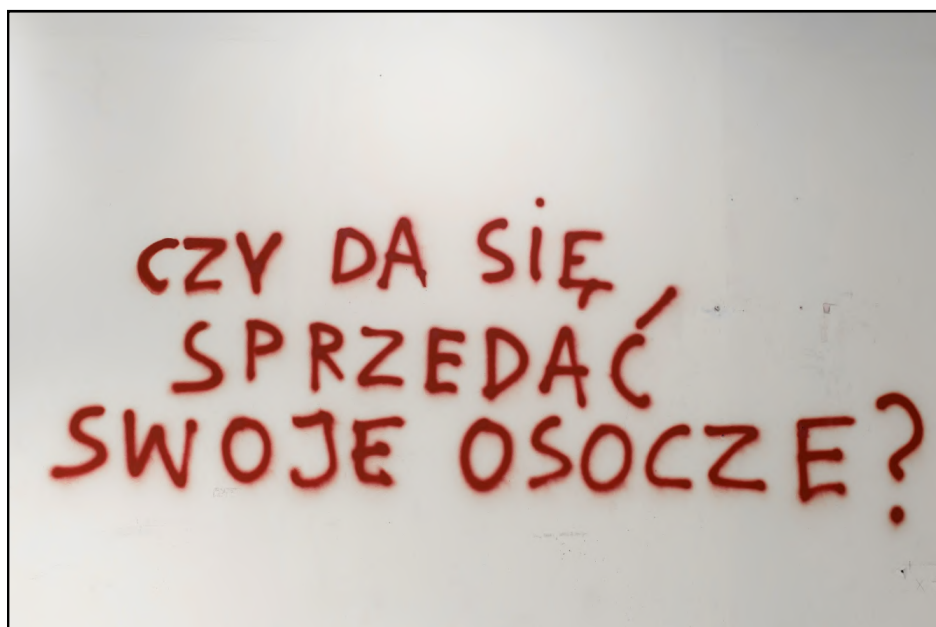
Visa)))

DZIĘKUJEMY ZA ZAKUPY
 PROSIMY ZACHOWAĆ POTWIERDZENIE
 PŁATNOŚCI KARTĄ

 **eservice**

ODMOWA
 akryl na płótnie, 2019

*Sztuka jest wieczną wiosną.
 Sztuka jest ciepłym wiatrem,
 od którego śniegi topnieją.*



CZY DA SIĘ SPRZEDAĆ SWOJE
 OSOCZE?

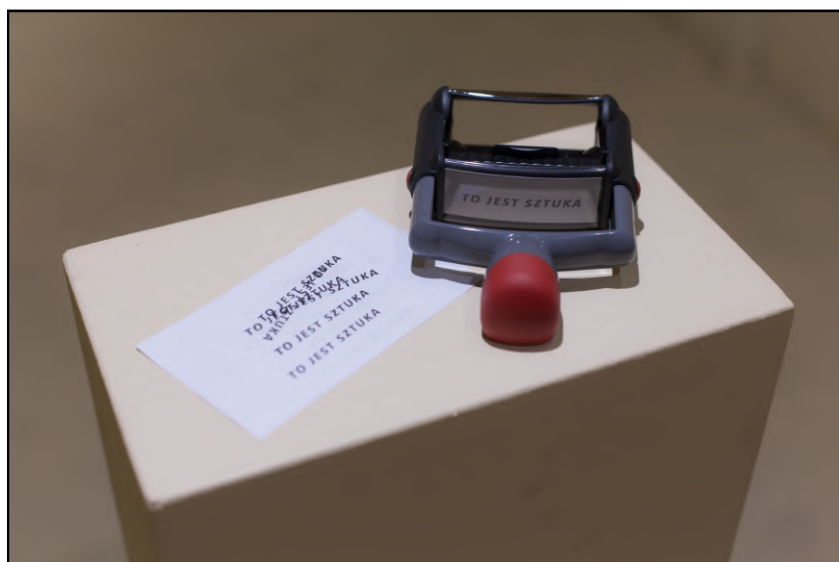
graffiti, 2019

*Pytanie zadane wiosną 2017 roku
 przez Macieja Szczęśniaka Sarze
 Piotrowskiej w chwili zapaści
 finansowej.*

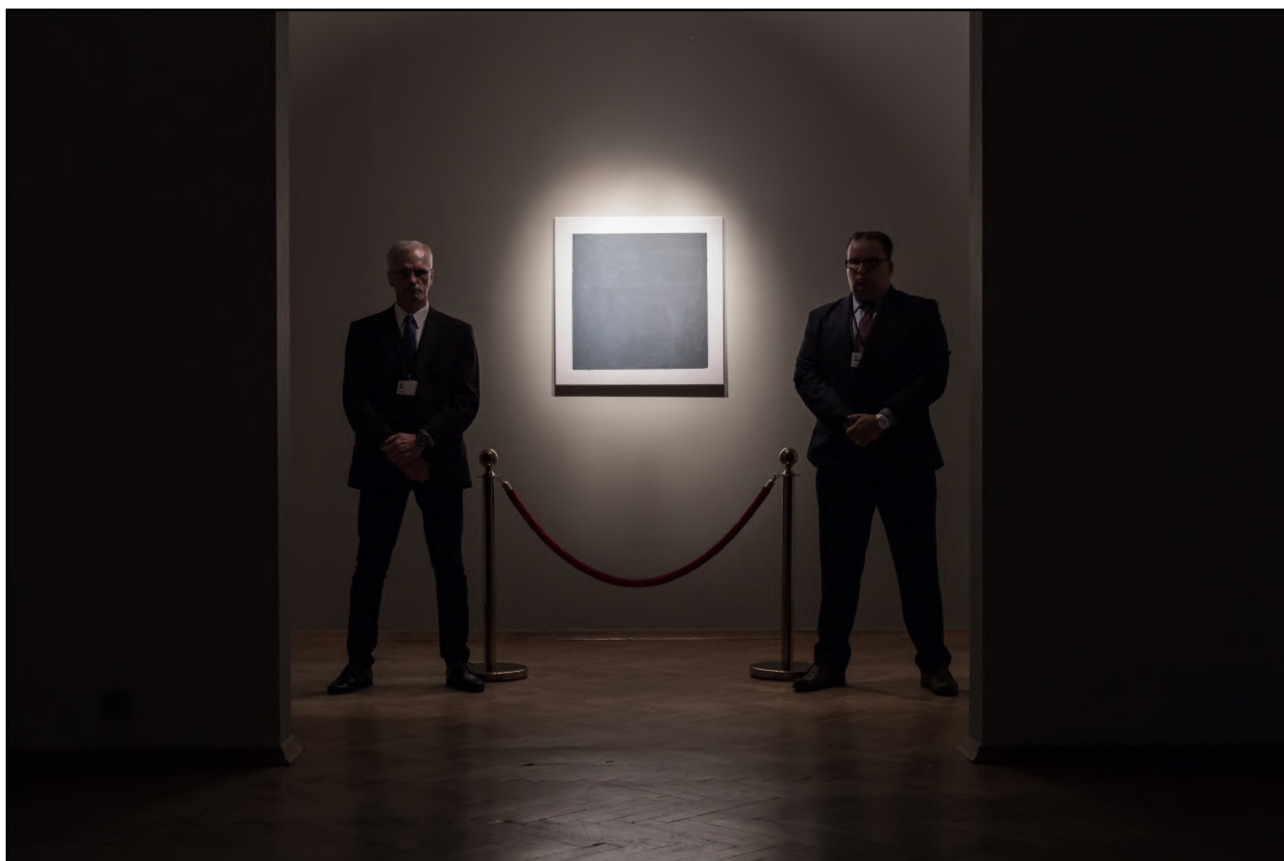


*Sprekaryzowany wirtuoz za państwowe
pieniądze*
fotografia, lightbox, 2019

TO JEST SZTUKA
obiekt, 2019



Nagrobek
rzeźba w granicie, 2019



Eksponat

instalacja, performans, 2019

Maciej Szczęśniak w instalacji Eksponat upozorowuje modelową prezentację ważnego kulturotwórczo dzieła – dzieła, które przeszło do historii jako „pierwszy obraz nieprzedstawiający”. Czarny kwadrat na białym tle, namalowany w 1915, owiany legendami, był kilkakrotnie „reprodukowany” przez samego Malewicza jeszcze w latach dwudziestych, i jak sam o nim pisał: „Nie wystawiłem «pustego kwadratu», lecz wrażenie bezprzedmiotowości”. W instalacji Szczęśniaka dzieło Malewicza zostało odtworzone mechanicznie z zachowaniem wszystkich danych oryginału. Poprzez sfabrykowany konglomerat artysta-dzieło-instytucja-odbiorca Szczęśniak podważa autentyczność samego medium, napięcie to dopełniając zatrudnieniem profesjonalnej ochrony „dzieła”.¹⁴

¹⁴ Tekst kuratorski Barbary Piwowskiej do pracy *Eksponat*, prezentowanej na wystawie *Footnote 12: No Medium* w galerii Biuro Wystaw w Warszawie w 2019 roku.

Kolejna wystawa zatytułowana była po prostu *Wystawa prac wideo* (2020) i tak jak poprzednia odbyła się w galerii Piotrowska/Szczęśniak atelier. Na wystawie prezentowane były prace wideo z różnych okresów mojej działalności twórczej począwszy od roku 2012.

Wystawa opatrzona była następującym tekstem kuratorskim:

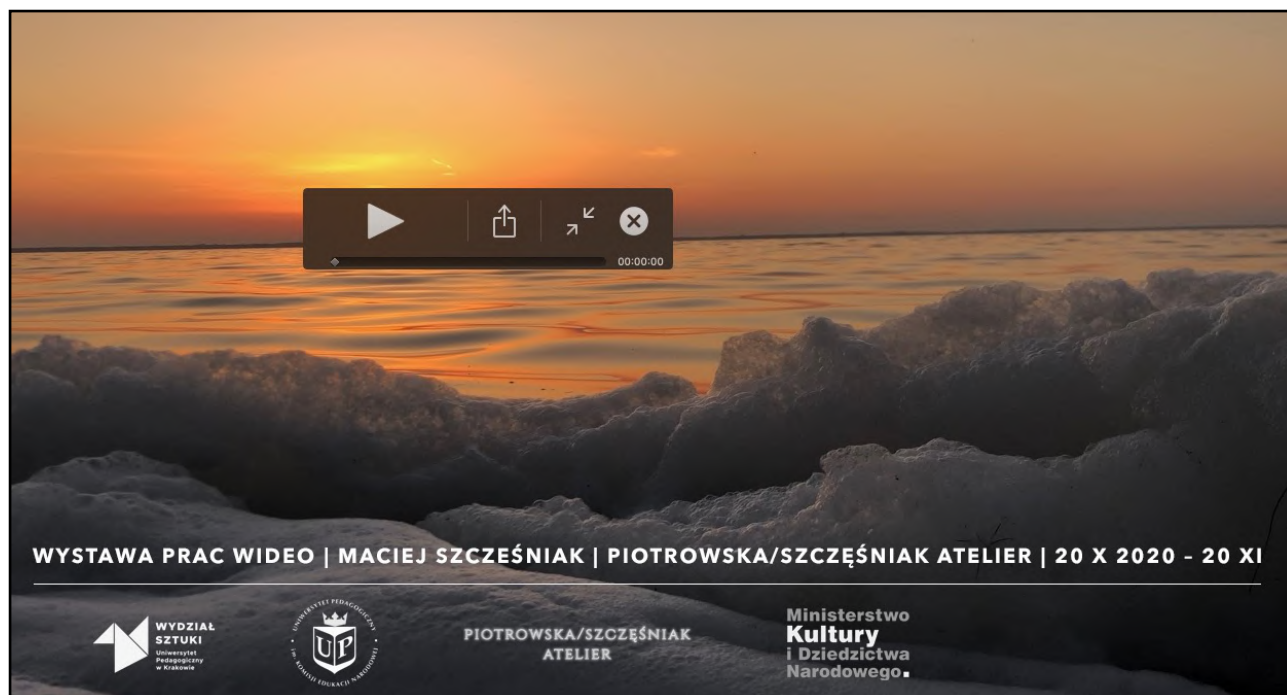
Szanowni Państwo,

niniejsza wystawa jest retrospektywnym pokazem prac wideo Macieja Szczęśniaka.

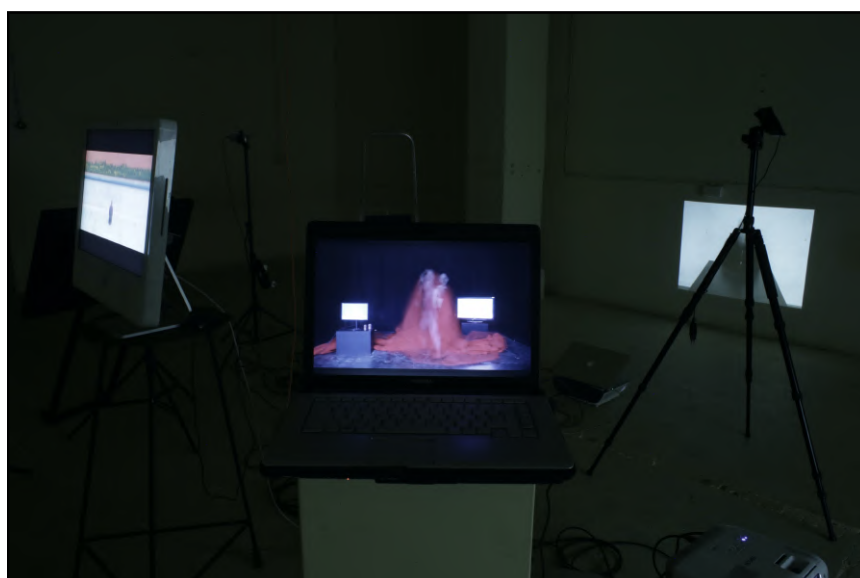
Ekspozycja stanowi przegląd jego prac w tym medium począwszy od czasów studenckich aż po najnowsze realizacje.

Koncepcja wystawy powstała podczas pracy nad rozprawą doktorską, którą artysta realizuje w ramach toku studiów doktoranckich na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Głównym przedmiotem zainteresowań Macieja Szczęśniaka jest społeczno-ekonomiczna kondycja „młodych” artystów w Polsce – licznej rzeszy projektariuszy. Pomysł na wystawę zrodził się w podczas składania aplikacji o stypendia doktoranckie, gdzie działania twórcze są przeliczane na punkty, których ilość decyduje o przyznaniu lub nieprzyznaniu stypendium. Wobec powyższego Maciej Szczęśniak proponuje wystawę złożoną z prac powstałych na różnych etapach swojej kariery artystycznej, a klamrą je łączącą jest możliwość zdobycia punktów w trwającym wciąż wyścigu. Nie pojedyncze prace, lecz wystawa rozumiana jako całość jest krytycznym komentarzem do systemu kształcenia i gratyfikacji młodych artystów-naukowców w Polsce. Na wystawie pokażę moje ulubione prace wideo, natomiast celem tego przedsięwzięcia jest kuriozalna konieczność zdobywania jak największej ilości punktów.

Plakat do wystawy:



Widoki wystawy:





Ostatnia wystawa, zamykająca tryptyk-preludium do głównej pracy doktoranckiej artystycznej, nosiła tytuł *Tu będzie wspaniały loft* (2021). Wystawa ta została dofinansowana ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach stypendium twórczego.

Towarzyszył jej tekst kuratorski o następującej treści:

Głównym założeniem projektu finansowanego ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego jest stworzenie wystawy w oparciu o autorską koncepcję opisującą kondycję społeczno-ekonomiczną młodych twórców w Polsce. Projekt ma charakter artystyczno-badawczy, autor korzysta zarówno z metod badań socjologicznych, jak również różnorodnych technik artystycznych. Celem projektu jest pokazanie sylwetki polskiego twórcy wizualnego na początku samodzielnej kariery artystycznej, wraz ze wszystkimi towarzyszącymi temu trudnościami i gratyfikacjami. Artyści po ukończeniu studiów są wrzucani na głębokie egzystencjalne wody, pełne zdradliwych prądów, a mimo to decydują się nie porzucać swojego zawodu. Artysta zaprasza do wglądu w przebieg kolejnej bolesnej próby, której zostaje poddany.

Plakat do wystawy:



Widoki wystawy:







Tu będzie wspaniały loft II
instalacja wideo, 2021



Tu będzie wspaniały loft I
video [stopklatki], 2021



*Tu będzie wspaniały loft III
instalacja wideo, 2021*



Na początku myślałem, że trzy zaprezentowane wyżej wystawy będą czymś w rodzaju intro, preludium, które pozwoli mi przygotować się do wystawy finalnej, zwieńczającej artystyczną część pracy doktoranckiej; chciałem w ten sposób przetestować różne rozwiązania. W trakcie pisania tej rozprawy zrozumiałem jednak, że nie były one wstępem, ale pierwszym etapem właściwej pracy, jej budulcem. Zdecydowałem, że na ich bazie stworzę z pozoru Kosuthowską wystawę finalną składającą się częściowo z prac (wykonanych w różnych mediach, takich jak wideo, instalacja, performans czy obiekty) powstałych na bazie rzeczy z tamtych wystaw oraz z cyklu kilkudziesięciu rysunków; że rysunki te będą projektami potencjalnych prac artystycznych, którym towarzyszyć będą opisy stanowiące ich integralną część. Chciałbym poprzez te rysunki zaprezentować ogółcone z materii idee.

Chociaż sam pomysł może kojarzyć się z dokonaniem konceptualistów z lat 70, jest to skojarzenie powierzchowne. Prace, które prezentuję w ramach doktoratu artystycznego, czyli rysunko-projekty, w większości miały już premierę w postaci fizycznie zrealizowanych dzieł. Dlaczego zatem stawiam na głowie logikę wytwarzania i prezentowania dzieł sztuki? Konceptualizm często rezygnował z finalnej realizacji, pozostawiając dzieło jedynie w sferze opisu i potencjalności. Z kolei na klasycznych, modernistycznych lub historycznych wystawach możemy oglądać szkice prac, które z różnych powodów przestały istnieć i, na przykład, nie mogą zostać zrekonstruowane. Ja natomiast korzystam ze wszystkich możliwych środków wyrazu, czasami rezygnując z realizacji danego pomysłu, pozostając w fazie projektowej, czasami realizując go samodzielnie lub zlecając jego wykonanie sprawniejszym od siebie wykonawcom. Sądzę, iż ograniczenia wynikające z zamierzonych założeń teoretycznych przestały funkcjonować już w postmodernizmie, a dziś nie ma po nich śladu.

Konceptualizm w wydaniu Kosuthowskim odrzuca Jan Świdziński, który nie może zaakceptować jego klęski w definiowaniu sztuki. Świdziński, mimo bliskiego spokrewnienia z kontekstualizmem, nie zgadza się na aprioryczne: „Jeśli ktoś nazywa coś sztuką, to jest to sztuka”¹⁵. Teoretyk ten sądzi, iż na obecnym etapie¹⁶ wszystko zmienia się z minuty na minutę, dlatego niemożliwe jest odwołanie się do jakiejś stabilnej podstawy pozwalającej tę sztukę zdefiniować. Uważa również, że konceptualizm tylko pozornie stoi w opozycji do sztuki przed-postmodernistycznej: *Czy ma w ogóle sens mówienie o statusie sztuki, która jest po sztuce? Czy nie jest to pożyczanie autorytetu dawnego mitu dla współczesnych faktów, które jeszcze nie wytworzyły wokół siebie tej „aury”, jakiej dorobiła się sztuka przez ostatnie wieki?*¹⁷ Świdziński proponuje w miejsce konceptualizmu pustkę: *W sytuacji współczesnej znak nie jest ani szybką, przez którą oglądamy świat (nie opisuje rzeczywistości), nie jest również znakiem samego siebie zawierającym własną ideę; jest to znak pusty, miejsce do wypełnienia przez rzeczywistość*¹⁸.

Od wydania słynnego *Art as Contextual Art* Jana Świdzińskiego minęło prawie pół wieku, autor już niestety nie żyje, ale rzeczywistość w dalszym ciągu cechuje wysoka płynność.

Sądzę, że moje działania mieszczą się gdzieś pomiędzy kontekstualizmem Świdzińskiego a konceptualizmem Kosutha, uzupełniają je ponadto kwestie społeczno-ekonomiczne. Jednak w przeciwieństwie do Kosutha nie rezygnuję z gestu materializacji: część swoich prac wykonałem odręcznie¹⁹. Prezentuję Państwu utwory konceptualne osadzone w kontekście życia artysty-

¹⁵ Słynne zdanie wypowiedziane przez Donalda Judda stało się podstawą do rozważań o sztuce konceptualistów.

¹⁶ Świdziński sformułował te tezy w połowie lat 70. XX wieku.

¹⁷ J. Świdziński, *Sztuka i jej kontekst*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Ośrodek Działań Artystycznych, Radom, Piotrków Trybunalski, 2009, s. 39.

¹⁸ J. Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, [w:] Ł. Guzek, *Obraz–tekst. struktury Obrazowe oparte na tekście w konceptualnych i postkonceptualnych pracach Josepha Kosutha i Jana Świdzińskiego*, [w:] „DYSKURS: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu”, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocław 2011, s. 161.

¹⁹ Chociaż postąpiłem tak tym razem, nie jest to jednak regułą.

prekariusza, wykonane za pomocą dostępnych dla niego środków realizacji. Zrezygnowałem z dalszej materializacji części z tych utworów z czysto pragmatycznego powodu, jakim są niesprzyjające realia ekonomiczne. Postrzegam to jako następny etap ewolucji mojego projektu, z którego nie ma już raczej powrotu do etapu obiektowego. Myślę jednak o nim równie ciepło, co o potencjalnej pełnowymiarowej wystawie.

Gdzie zatem ostatecznie sytuować te prace? Decyzję pozostawiam oczywiście Szanownym Osobom Odbiorczym, nieśmiało proponując swój wariant odczytania: są to prace konceptualne osadzone w prekaryjnym kontekście; połączenie rysunku i tekstu oraz dziełka niewymagające nakładów finansowych, które można uznać za sztukę nieczystą lub nieukierunkowaną na czystość²⁰, jako że warsztat rysowniczy nie jest moją najmocniejszą stroną (co współgra skądinąd z aktualną tendencją sztuki do odrzucania nadmiernych ambicji estetycznych)²¹.

²⁰ A. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2013, s. 9.

²¹ A. Danto, *Ibidem*, s. 274.

5. Biedny i szczęśliwy

W niniejszej rozprawie zmierzyłem się z dwoma interesującymi mnie rozległymi zagadnieniami, które tylko pozornie nie przecinają się ze sobą. Pierwsze wiązało się z próbą wypracowania aktualnej, odpowiednio płynnej i zmiennokształtnej definicji sztuki. Próba ta została zmaterializowana w postaci manifestu (zamieszczonego w następnym rozdziale), który stanowi coś w rodzaju uniwersum autorskich definicji; jest to zbiór odpowiedzi – *a może tylko* poszukiwanie odpowiedzi – na następujące pytanie: czym właściwie jest sztuka w czasach późnego kapitalizmu i społeczeństwa post-ponowoczesnego? Zapisane kursywą *a może tylko* traktuję jako tej sztuki esencję, rzecz dla niej najistotniejszą; świetnie uzupełnia to cytat zaczerpnięty ze *Sztuki w epoce postartystycznej* Jerzego Ludwińskiego²²:

*Dzieło sztuki było ukoronowaniem procesu twórczego i tylko ono miało znaczenie, podczas gdy sam proces twórczy pozostawał poza kręgiem zainteresowań odbiorców. Fakty artystyczne znacznie bardziej zbliżają nas do procesu twórczego. Stanowią one wszystkie możliwe sposoby ujawnienia tego procesu. Jednakże i one, mimo iż w sumie tworzą logiczną i wewnętrznie spójną działalność artysty, kryją proces twórczy w sposób sztuczny. Nie można się jednak oprzeć sugestii, że to, co dzieje się „między”, w przerwach, stanowi równie ważny element działalności artysty, a być może nawet ważniejszy, zważywszy że przy pomocy żadnego ze znanych języków nie można w pełni przekazać myśli ludzkiej.*²³

Działając w lukach i na styku, lekko nad i odrobinę pod, pielęgnując piętna, porażki i rozgoryczenia, regularnie kłusując karmiąc nas rękę mamy do czynienia – w moim przekonaniu – ze sztuką najbardziej interesującą. Reszta jest sztuką, która ma wprowadzić jakąś wartość kontemplacyjną dla pewnej grupy osób, ale za Stephenem Wrightem określiłbym ją jako „niegroźną”. Natomiast praktyki wymienione na początku poprzedniego zdania nie zawsze jawią się jako sztuka, chociaż są w niej zakorzenione. Zarówno nieujawnione, jak i ujawnione, lecz funkcjonujące poza artworldem procesy twórcze są sztuką. Nie możemy sobie tych procesów zobaczyć, ale też nie możemy ich zanegować, to trochę tak jak ze słynnym kotem Schrödingera. Jerzy Ludwiński dla takich niemożliwych do zaobserwowania procesów proponuje nazwę sztuki nieobecnej, *która jest trudna do rozpoznania, bywa tożsama z działaniami w przestrzeni prywatnej i ma tendencje do rozpływania się w codzienności*²⁴. W potencjalnej sytuacji ujawnienia tych procesów, co byłoby równoznaczne z włączeniem ich do artworldu, należałoby postawić znak równości pomiędzy sztuką a rzeczywistością. To jednak nie następuje. Wychodząc z własnych doświadczeń muszę zaznaczyć, iż sztuka WYMAGA bezwarunkowego uczestnictwa, które rozlewa się na wszystkie aspekty życia codziennego i twórczego tworząc wrzącą magmę. Jednak, mimo

²² J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, BWA Wrocław. Galerie Sztuki Współczesnej, Poznań/Wrocław 2009, s. 65.

²³ Co ciekawe, zarówno termin „epoka postartystyczna”, jak i pozostałe tezy zostały sformułowane przez Ludwińskiego już w latach 70., ponad pół wieku temu.

²⁴ Dominik Kuryłek: <https://galeriamonopol.pl/pl/w-tobie-jest-moje-szczescie-ze-mnie-jeszcze-nie-znasz/> [dostęp 23.05.2023].

iż te dwie substancje mieszają się ze sobą, nie tworzą jednolitej masy. Poruszanie się w tym środowisku wymaga od artystów i artystek pewnych narzędzi, określanych mianem taktyk artystycznych; mój wybór tych instrumentów zostanie zaprezentowany w kolejnej części niniejszej dysertacji.

Drugie interesujące mnie zagadnienie obejmuje natomiast aktualną kondycję społeczno-ekonomiczną polskich osób artystycznych oraz rzeczywistość, w której osoby te funkcjonują. Przyglądając się poczynaniom artystów i artystek wizualnych młodego pokolenia²⁵ z określonych przedziałów czasowych – poprzez festiwale w Kassel, Wenecji czy przez nomadyczne Manifesta – możemy zaobserwować pewne tendencje, zbiory tematów, które w owych przedziałach czasowych były im szczególnie bliskie. Np. w latach 90. mieliśmy Young British Artists, czyli sztukę krytyczną, pojawiła się też książka-manifest Nicolasa Bourriauda *Estetyka relacyjna*, a następnie jej krytyka zapoczątkowana przez teksty Claire Bishop.

Obecnie natomiast najwięcej uwagi poświęca się zagadnieniom dotyczącym kryzysu imigracyjnego, zmian klimatycznych, a ostatnio też pandemii. Uważam jednak, że trendy te powoli wygasają (i jako inspiracja, i jako źródło metod twórczych), w związku z czym w najbliższych latach, jak przewiduję, nastąpi w sztukach wizualnych kolejny zwrot. Równolegle z dogasającym zainteresowaniem tematami istotnymi dla globalnej wspólnoty zdają się kiełkować inna postawa twórcza oraz inne twórcze taktyki. Charakteryzują się one zmianą dotychczasowej optyki, zainteresowanie artystów przenosi się bowiem z obszaru światowych makro-trendów społecznych na obszar spraw dotyczących ich samych, na ich własną społeczno-ekonomiczną kondycję. Przewiduję, że twórcy ponownie będą przyglądać się sobie, że ze zglobalizowanego świata wrócą do pracowni, że znów staną się Duchampowskimi dandysami. Tym razem jednak spoglądać będą na siebie przez pryzmat spraw socjalnych, tworząc osobiste prace poświęcone własnej sytuacji materialnej, dotyczące sytuacji artysty w czasach późnego kapitalizmu: prace o twórcach pozbawionych ubezpieczeń społecznych; o twórcach żyjących od jednej do drugiej rezydencji; o odbiorcach sztuki dotkniętych klęską urodzaju piątkowych wernisaży i wreszcie o twórcach, którzy w równym stopniu są fotografami, malarzami i montażystami, co baristami, sprzedawcami czy pracownikami fizycznymi.

Podczas ostatniego Kongresu Kultury²⁶ w Warszawie poruszono problem zaplecza socjalnego polskich artystów m.in.: ubezpieczeń, emerytur, umów o pracę itd. Uczestnicy kongresu zastanawiali się, z czego młody człowiek po studiach, uzyskawszy zawód artysty wizualnego, miałby się utrzymywać; jakąś pracę zarobkową wykonywać przecież musi. I nie zawsze będzie to praca artystyczna. Czy można by zatem przyjąć, że cokolwiek ów młody człowiek wytworzy, będzie dziełem sztuki? Czy zaparzona przez niego w restauracji kawa, pomalowany przez niego płót lub zrealizowany przez niego film ślubny zasługuje na to miano? Dzięki Duchampowi i osiągnięciom sztuki konceptualnej artyści uzyskali możliwość czy raczej przywilej (którego zastosowanie zależy nie od statusu materialnego, a od samoświadomości twórcy) decydowania,

²⁵ Określenia „artyści i artystki wizualni młodego pokolenia” używam wobec grupy osób, którą w krajach anglojęzycznych określa się mianem *emerging artists*. Są to zazwyczaj osoby tuż po studiach, będące na początku kariery wykazującej tendencję rozwojową. Metryka nie gra roli.

²⁶ Odwołuję się tutaj do Kongresu Kultury z 2016 roku, w którym uczestniczyłem.

co sztuką jest, a co nie²⁷. Skoro nie możemy utrzymywać się wyłącznie z działań twórczych, to czy każdą wykonywaną przez nas pracę zarobkową wolno nam traktować jako sztukę? Twierdzę, że tak.

Od czasu porozumienia zainicjowanego przez Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej i podpisanego przez różne instytucje kultury w i e m y, że artystka to zawód na tej samej zasadzie co policjantka, naukowczyni, polityczka czy osoba sprzątająca²⁸. Walter Benjamin w swoim słynnym eseju *Twórca jako wytwórca*²⁹ już na początku XX w. mówił o zrównaniu inteligencji (artyści) z proletariatem (robotnicy), a narzędziem tego zrównania miała być rewolucja. Mimo pewnych analogii dostrzegam tu jednak znaczącą różnicę: artyści przeważnie kochają swoją pracę. Skoro jednak nie mamy możliwości utrzymywania się z naszych ukochanych działań artystycznych³⁰ (w klasycznym tego terminu rozumieniu), pozostaje nam przenosić na teren sztuki nasze działania zarobkowe. Niemiecki krytyk Diedrich Diederichsen w książce *Wartość (dodatkowa) sztuki*³¹ określa aktywności zawodowe sprekaryzowanych artystów i artystek mianem występów i performansów, mając na myśli osoby zarobkujące inaczej niż poprzez sprzedaż własnych dzieł, nienależące do wąskiej grupy najlepiej opłacanych twórców.

Ale czy pomiędzy pracą zarobkową i pracą artystyczną można postawić znak równości? Czy równanie to działałoby w obie strony? Tutaj sprawa się komplikuje, bo chociaż praca może być sztuką, a sztuka może być pracą, to nie sądzę, że można je uznać za tożsame. Różnica między nimi jest jednak względna i zależy od wielu czynników, tworzących kontekst, w jakim ją rozpatrujemy. Można to ująć choćby tak:

Różnica między sztuką i pracą nie może być nigdy do końca zanegowana (potwierdza to chociażby czysto utopijny wymiar wizji przekształcenia wszelkiej pracy w działalność artystyczną, którą podzielali chociażby romantycy, słusznie za to krytykowani przez Hegla), co nie zmienia faktu, że perspektywa wychodząca od ich dialektycznej relacji (coraz bardziej skomplikowanej i coraz bardziej refleksyjnej, coraz bardziej podatnej na wzajemny związek

²⁷ Ktoś mógłby w tym miejscu zaprotestować, że w tej sprawie decydują krytycy i/lub odbiorcy. Ja natomiast uważam, że decyzja należy wyłącznie do twórcy, a krytycy i odbiorcy mają za zadanie ocenić jakość pracy. Bo przecież gdyby to krytycy i odbiorcy decydowali o tym, co jest, a co nie jest dziełem sztuki, musiałby wpierw istnieć jakiś system wartości, jakiś kanon, należałoby wprowadzić próg kompetencji uprawniających do podejmowania tych decyzji, co moim zdaniem jest pomysłem z góry skazanym na niepowodzenie.

²⁸ Począwszy od 2017 roku do chwili obecnej, tematem zawodu artysty zajmują się badacze kultury zrzeszeni w projekcie *A-Z Artysta – Zawodowiec*, sponsorowanym przez Fundację Sztuki Polskiej ING.

²⁹ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca, eseje i rozprawy*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011.

³⁰ Piszę w pierwszej osobie liczby mnogiej, bo czuję, że wypowiadam się w imieniu całej społeczności osób, które znajdują się w podobnej do mojej sytuacji. Oczywiście istnieją wyjątki, niektórzy artyści i artystki potrafią utrzymywać się wyłącznie ze sprzedaży swoich prac. Stanowią oni jednak niewielki odsetek większej grupy zwanej „ciemną materią sztuki”. Pojęcie to wprowadził Gregory Sholette, powróć do niego w rozdziale *Ankiety / vox populi*.

³¹ D. Diederichsen, *Wartość (dodatkowa) sztuki*, przeł. M. Ratajczak, [w:] *Robotnicy opuszczają miejsca pracy (kat. wyst.)*, J. Sokołowska [red.], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010.

krytyki społecznej i krytyki artystycznej) umożliwia często trafniejszą analizę obu tych obszarów społecznej aktywności.³²

Gdybym chciał potwierdzić swoją główną hipotezę, w myśl której zaparzenie cappuccino, pomalowanie płotu czy posprzątanie cudzego mieszkania może być uznane przez artyst(k)ę za dzieło sztuki, mógłbym odwołać się do lat 50. XX wieku. Podobne podejście reprezentował wtedy Piero Manzoni, a w latach 90. – Gavin Turk, który Manzoniem się inspirował. Ten pierwszy zamienił w sztukę m.in. własne fekalia³³, a drugi – swoją sygnaturę³⁴. O krok dalej poszedł Steven Wright, wykładając swą radykalną teorię w eseju-manifeście *W stronę leksykonu użytkowania*, gdzie jako narzędzia praktyk artystycznych wymienia m.in. kłusownictwo, hazard, luki prawne czy nawet noszenie kogoś na barana.

Mój postulat jest nieco inny i polega na przeniesieniu w obręb sztuki przedmiotów i czynności, które wykonujemy w ramach pracy zarobkowej – takiej, która nie jest ani działaniem zleconym nam przez galerię czy muzeum, ani projektem artystycznym *sensu stricto*. Kolejnego przykładu zastosowania tego typu przeniesienia dostarcza *Manifest sztuki opieki* i osoba jego autorki, Mierle Laderman Ukeles, która wykonując codzienne czynności nadawała im charakter pracy artystycznej³⁵. Ukeles odbyła np. „rezydencję” w Wydziale Oczyszczania Miasta Nowy Jork; oczywiście rezydencja ta była oddolną inicjatywą artystki, która ufundowała ją dla siebie samej. Projekt polegał na uściśnieniu dłoni i krótkiej rozmowie ze wszystkimi pracownikami przedsiębiorstwa, Ukeles chciała w ten sposób podziękować za ich pracę na rzecz miasta.



Mierle Laderman Ukeles
Follow in your Footsteps
1979–1980.

³² T. Załuski (red.), *Skuteczność sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2013, s. 40.

³³ Piero Manzoni, *Merda d'artista* (1961)

³⁴ Gavin Turk, *Unoriginal Signature* (1996)

³⁵ Ukeles postulowała Sztukę Opieki, która odegrała istotną rolę w dyskursie feministycznym i krytyce instytucjonalnej.



Yana Shostak podczas protestu, fot. Monika Orpik

Obecnie, pokrewnymi działaniami zajmuje się np. Yana Shostak, która w sztukę obraca swój aktywizm, zachowując przy tym jego społeczne zadania. W działaniach Shostak wymiary aktywistyczny i artystyczny są równie istotne i funkcjonują symbiotycznie. Praktyka tej polsko-białoruskiej artystki to znaczące i ważne świadectwo, iż działania artystyczne oraz post-sztuka wychodzą obecnie poza instytucjonalne ramy. Potwierdza to także cytowany przez Grzegorza Dziamskiego Nicolas Bourriaud mówiąc, że *przedmiotem zainteresowania dzisiejszych artystów stają się społeczne interakcje, traktowane jako kolejne medium sztuki (...)*³⁶.

Z kolei Artur Żmijewski, w *Ulubionej teorii sztuki*³⁷, ujął przenikanie się sfer życia i sztuki w następujący sposób:

Frapuje mnie to miejsce, gdzie materia życia przenika się z syntetycznym światem sztuki. (...) Sztuka nie jest czymś lepszym od przemysłów: produkuje przedmioty o określonym okresie karencji. (...) Samochody rdzewieją, a przedmioty sztuki wytrawione zostają z sensu. Albo może nie tyle z sensu, ile z potrzeby zaistnienia właściwej ich czasom.

Jak widać, opisywane przeze mnie zjawiska współtworzą pewną tradycję, a zatem mój postulat wynikający z postawionej hipotezy, choć sam w sobie nie stanowi *novum*, nie unosi się w próżni. Tezy sformułowane przez Jerzego Ludwińskiego³⁸ jeszcze w latach 70. XX w. oraz bliższy

³⁶ G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009, s. 249.

³⁷ Karol Sienkiewicz, *Artur Żmijewski*: <https://culture.pl/pl/tworca/artur-zmijewski> [dostęp: 10.05.2023]

³⁸ J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, BWA Wrocław. Galerie Sztuki Współczesnej, Poznań/Wrocław 2009.

współczesnym czasom manifest Stephena Wrighta³⁹ stały się też przyczynkiem do wystawy *Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej* w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej w 2016 roku. Jej pomysłodawcy, Sebastian Cichocki i Kuba Szreder, rozpoczynają swój tekst kuratorski tym samym cytatem z Ludwińskiego⁴⁰, którym w niecałe pięć lat później rozpocząłem niniejszą dysertację. Mimo że cytat ten liczy sobie już kilkadziesiąt lat, nie traci na aktualności we współczesnym kontekście. Jak pamiętamy, Ludwiński nie nazywa tego⁴¹, w co jego zdaniem przekształciła się sztuka, zauważa jedynie, iż to nieokreślone „coś” posiada dużo większe możliwości. Natomiast Szreder i Cichocki, podpierając się cytatem z Ludwińskiego, proponują w 2016 roku termin „post-sztuka”, obejmujący zbiorczo najnowsze zjawiska w sztuce współczesnej. Jeszcze inaczej do definiowania tych zjawisk podeszli twórcy *Manifestu Komitetu na Rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze*⁴², używając określeń takich jak potłacz, karnawał, eksces, spotkanie, transgresja czy proces.

Idąc tym tropem, chciałbym zadać kolejne pytania: czym jest dziś dzieło sztuki? Kim są współcześni artyści i artystki? Czym w ogóle jest sztuka? Jak ją zdefiniować?

³⁹ S. Wright, *Format P #9 - W stronę leksykonu użytkowania*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2014.

⁴⁰ Przypomnijmy go sobie: *Być może (...) już dzisiaj nie zajmujemy się sztuką. Po prostu dlatego, że przegapiliśmy moment, kiedy przekształciła się ona w zupełnie coś innego, czego nie potrafimy nazwać. Jest jednak rzeczą pewną, że to, czym zajmujemy się dzisiaj, posiada większe możliwości.*

⁴¹ Ludwiński uważał w latach 70., iż dostępna wówczas nomenklatura jest niewystarczająca przy opisywaniu działań artystycznych wymykających się modernistycznym kategoriom.

⁴² K. Chmielewska, K. Szreder, T. Żukowski (red.), *Czytanki dla robotników sztuki. Kultura nie dla zysku*, Wolny Uniwersytet Warszawy, Zeszyt 1, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2009, s. 227.

6. Manifest / definicje

Sztuka globalna, sztuka „po końcu sztuki” jest walką z esencjalizmem, a dokładniej – z konsekwencjami esencjalizmu. Esencjalizm szuka istoty, mocnej definicji zjawiska i dlatego wytwarza nieprzekraczalne podziały, próbuje oddzielić sztukę od mody, sztukę od reklamy, sztukę od polityki czy działalności społecznej. Sztuka globalna jest sztuką płynnego przechodzenia z jednego świata w inny, znoszenia ich zasadniczej odrębności, jest sztuką wyodrębniającą transkulturowy charakter każdej kultury i ujawniającą w każdej kulturze antyesencjalizm. Kultury są bowiem z natury rzeczy antyesencjalistyczne, są przeciw naszymi konstruktami.⁴³

Przewrotnie obierając wypowiedź Grzegorza Dziańskiego jako punkt wyjścia, podejmuję w tym rozdziale próbę uchwycenia specyfiki sztuki w jej współczesnym kształcie. Moje dążenia w tym zakresie, które zaowocowały zbiorem subiektywnych definicji, stanowią cel sam w sobie – artysta nie powinien bowiem przez swą sztukę zmierzać do osiągnięcia precyzyjnych rezultatów, to raczej zadanie nauk ścisłych. Podobnie jak Dziański, definiowaniu sztuki sprzeciwia się też Jerzy Ludwiński: *Nie jestem w stanie podać jakiegokolwiek definicji sztuki, ani swojej, ani jakiejś ogólnej, powszechnie obowiązującej. Pojęcie to rozumiem zupełnie intuicyjnie⁴⁴*. Ja natomiast zdecydowałem, by takiego działania się podjąć, w przekonaniu, że sam akt czy proces definiowania niesie ze sobą pewne znaczenia, także te, które w procesie tym pozostały niezwerbalizowane. Zbiór moich definicji sztuki przybrał postać krótkiego manifestu – nie jest to uniwersalne kompendium, a jedynie zestaw subiektywnych twierdzeń, poczynionych ponad pół wieku po obserwacjach LeWitta i Ludwińskiego.

Manifest ten jest pełen ułomności, bo przekładanie myśli na słowo pisane zawsze naznaczone jest skazą, wszak język jest nośnikiem znacznie uboższym od myśli, a wręcz czasem do myśli nieprzystającym.

Manifest ten jest niedokończony, gdyż – jak pisałem w pierwszym rozdziale – uważam, że sztuka jest nierozzerwalnie związana z życiem praktykującej ją osoby, przez co manifest ewoluuje wraz ze mną, przybierając coraz to inne i nowsze formy.

Manifest ten jest więc stale uzupełniany i modyfikowany, kasowany i pisany od nowa; trudno więc przewidzieć, jaką ostatecznie przyjmie postać w momencie oddawania niniejszej rozprawy do druku.

CO TO JEST SZTUKA? SZTUKA TO:

1. Sztuka to nie osiągnięcie czegoś z góry określonego, ale ujawnianie i ukazywanie tego, co zwykle jest ukryte.

⁴³ G. Dziański, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Poznań: Galeria Miejska 41 „Arsenał” 2009, s. 24.

⁴⁴ J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, BWA Wrocław. Galerie Sztuki Współczesnej, Poznań/Wrocław 2009, s. 114.

2. Sztuka to diagramy, wykresy, wizualizacja danych.
3. Sztuka to nieustanne ustosunkowywanie się wobec [X].
4. Sztuka to konglomerat artysta-dzieło-instytucja/pokaz-odbiorca.
5. Sztuka to nazywanie.
6. Sztuka to epistemiczna obojętność; może mieć funkcję kognitywną, lecz będzie to jedynie jej efekt uboczny. Sztuka jest procesem niepoznawczym.
7. Sztuka to ryzyko.
8. Sztuka to częste podróże poza strefę komfortu.
9. Sztuka to fakty artystyczne⁴⁵.
10. Sztuka to sytuacja naznaczona skazą metodologiczną, gdzie badacz jest jednocześnie badanym.
11. Sztuka to fiasko, rezygnacja, porażka, zaniechanie, wycofanie się. Proces dochodzenia do tego fiaska może być bardziej wartościowy niż potencjalny efekt końcowy. Nie trzeba obawiać się niedopięcia celu. Kapitalistyczny przymus osiągania lub dążenia do sukcesu nie ma tu zastosowania.
12. Sztuka to operowanie w skali 1:1⁴⁶.

Bardzo szybko osiągnęliśmy sześć jardów do mili. Następnie wypróbowaliśmy sto jardów do mili. Później pojawił się pomysł najwspanialszy ze wszystkich. Wykonaliśmy mapę kraju w skali mila do mili! (...) Nigdy jeszcze jej nie rozłożono, (...) sprzeciwiali się temu rolnicy: twierdzili, że pokryje cały kraj i odetnie dopływ słońca! Teraz zatem korzystamy z samego kraju jako jego własnej mapy, i mogę cię zapewnić, że spisuje się równie dobrze.⁴⁷

13. Sztuką może być praca, a praca może być sztuką, jednakże: sztuka ≠ praca.

⁴⁵ Fakty artystyczne detronizują dzieła sztuki; proces detronizuje efekt. Termin ten wprowadza Jerzy Ludwiński w *Sztuce w epoce postartystycznej*.

⁴⁶ To jeden z postulatów Stephena Wrighta zamieszczonych w książce *W stronę leksykonu użytkowania*. Opisuje tam praktyki artystyczne, które charakteryzuje samoświadomość i emancypacja od kategorii sztuki.

⁴⁷ S. Wright, *Format P #9 – W stronę leksykonu użytkowania*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2014, s. 17.

14. Sztuka to budowanie kapitału kulturowego⁴⁸.
15. Sztuka to pozostawanie bezczynnym jako sprzeciw wobec kapitalistycznego produktywizmu.
16. Sztuka to wspólne spędzanie czasu, a czas to obecnie najcenniejsze z naszych dóbr. Zatem aktywność, na którą ten czas przeznaczamy, nasiąka jego wartością.
- 17.

⁴⁸ Pojęcie kapitału kulturowego wprowadzili Pierre Bourdieu i Jean-Claude Passeron, definiując zbiór wartości nabywanych podczas uczestnictwa w życiu społecznym. Te wartości to wiedza, umiejętności, artefakty kulturowe oraz idee same w sobie.

7. Taktyki artystyczne

W rozdziale tym prezentuję stosowane przeze mnie taktyki. Jest to zbiór różnych sposobów prowadzenia działań artystycznych, a także metod prowadzenia artystycznych badań; przedstawione tu taktyki uważam za najbardziej adekwatne wobec współczesności. Zbiór zawiera gotowe do użycia procedury, które można stosować pojedynczo lub zestawiając je ze sobą, nic nie stoi też na przeszkodzie, by posługiwać się wszystkimi jednocześnie – w tym względzie panuje pełna dowolność.

Budowanie zbioru taktyk artystycznych nie jest oczywiście moim autorskim pomysłem, podobnej rzeczy podjął się choćby Julian Stallabrass, który w książce *Art Incorporated* przedstawił cztery następujące taktyki: 1. *Ikonoklazm, czyli prowokowanie widzów do niszczenia prac artystów (...)*, 2. *Polityczny aktywizm (...)*, 3. *[Postawa] internetowych aktywistów, którzy walczą z komercjalizacją internetu; nie tworzą dzieł sztuki, lecz wytwarzają ogniska oporu (...)*, 4. *Zerwanie z iluzją wolności i bezużyteczności sztuki i opowiedzenie się (...) za sztuką użyteczną, która staje po stronie konkretnych grup i zbiorowości (...)*⁴⁹.

Taktyki, które tutaj przedstawiam, to narzędzia, jakimi sam nieustannie posługuję się w swojej praktyce artystycznej. Niektóre z nich można odnaleźć w nieco zmienionej formie w manifestie z poprzedniego rozdziału (*SZTUKA TO*). Oba zbiory, zbiór taktyk i manifest, przenikają się i ulegają wzajemnym wpływom, a to dlatego, że odrzuciłem podczas ich tworzenia sztywne kategoryzowanie, grodzenie pojęć właściwe czasom sprzed postmodernizmu; uznałem po prostu, że nie będzie mnie ono obowiązywać.

ZBIÓR TAKTYK:

1. **Kwerenda oraz *art-based research***⁵⁰ – podstawowe narzędzia prawie wszystkich działań okołokonceptualnych.
2. **Kradzież**⁵¹, **kolekcjonowanie, zbieractwo** – popularne obecnie taktyki, którymi chętnie posługują się studenci akademii sztuk pięknych.

⁴⁹ G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009, s. 250.

⁵⁰ *Art-based research* to rodzaj formalnego badania jakościowego, który wykorzystuje procesy artystyczne w celu zrozumienia i wyrażenia podmiotowości ludzkiego doświadczenia. Termin ten wymyślił Elliot Eisner (1933-2014), profesor edukacji artystycznej w Stanford Graduate School of Education i jeden z wiodących umysłów akademickich w Stanach Zjednoczonych. Eisner użył terminu *art-based research* jako tytuł prezentacji konferencyjnej na Uniwersytecie Stanforda w 1993 r.

⁵¹ Świetnym przykładem zastosowania tej taktyki jest działalność ruchu społecznego YOMANGO. Ruch ten powstał w Barcelonie i posiada silne antykapitalistyczne założenia, w myśl których jego uczestnicy dokonują drobnych kradzieży, manifestując społeczne nieposłuszeństwo wobec kapitalistycznego *status quo*. Uczestnicy tej nieformalnej grupy sprzeciwiają się w ten sposób nierównej dystrybucji dóbr.

3. **Pojęciowy prefabrykat** – podstawowa jednostka teoretyczna, umożliwiająca artystom budowanie większych, modularnych struktur pojęciowych. Dzięki dokonaniom Marcela Duchampa, Josepha Kosutha i Ludwika Wittgensteina⁵², jednostkę taką można dowolnie modyfikować.

4. **Outsourcing**⁵³ jako sposób na zmaterializowanie dzieła. Opierając się na tradycji konceptualistycznej wychodzę z założenia, że można oddzielić rzemieślnictwo, rozumiane jako fizyczne wykonywanie obiektów lub produkowanie określonych sytuacji, od samej sztuki. Często wystawiam obrazy, których namalowanie zleciłem osobom trzecim, uznawszy, że lepiej poradzą sobie z realizacją mojego pomysłu.

5. **Partyzantka artystyczna**. Rosalind E. Krauss w swoim esej *Rzeźba w poszerzonym polu* z 1978 roku opisywała dzieła wymykające się ówczesnym kategoriom. Obecnie, kiedy kategorie te zostały zniesione, Kuba Szreder określa działania wymykające się przestrzeniom artworldu jako „możliwe światy sztuki”⁵⁴: *Możliwe światy sztuki są powoływane do istnienia wszędzie tam, gdzie ludzie wprowadzają w życie nowe sposoby rozumienia tego, czym jest sztuka, kto i jak ją wytwarza czy odbiera: na terenach opuszczonych zakładów przemysłowych, w parkach i ogrodach, na ulicach, w suterrenach, na fasadach domów, w centrach badawczych, w cyfrowej chmurze*⁵⁵. Te i wiele innych nieformalnych, pozainstytucjonalnych praktyk to właśnie partyzantka artystyczna, jedna z najciekawszych strategii XXI wieku. Podejście tego typu można również stosować w pracach badawczych. Wraz z moją współpracowniczką, wspomnianą już artystką Sarą Piotrowską, wygłosiliśmy podczas konferencji naukowej *Czy badania artystyczne?* referat, w którym nazwaliśmy nasze badania partyzantką metodologiczną. Termin przyjął się w dyskursie artystyczno-naukowym i posługiwali się nim później nawet organizatorzy konferencji. Partyzantka metodologiczna to zestaw stosowanych przez nas metod, które część środowiska naukowego, zakorzeniona w XIX-wiecznym dyskursie, zapewne uznałaby za nieprofesjonalne, nierzetelne i paranaukowe. Poniekąd słusznie, z tym że my balansujemy na linii rozpiętej między nauką a sztuką, więc nie musimy sztywno trzymać się wytycznych tej pierwszej; dobieramy poszczególne metody badawcze w zależności od charakteru realizowanych projektów⁵⁶.

⁵² Oraz innych wielkich artystów, artystek, teoretyków i teoretyczek.

⁵³ Henry Ford: „Jeśli jest coś, czego nie potrafimy zrobić wydajniej, taniej i lepiej niż nasi konkurenci, nie ma sensu żebyśmy to robili; powinniśmy zatrudnić do wykonania tej pracy kogoś, kto zrobi to lepiej”. Dobrym przykładem użycia tego typu taktyki jest praca Damiena Hirsta *For the Love of God*, czyli słynna platynowa czaszka, która została wykonana na zamówienie artysty przez jubilera Jacka du Rose’a.

⁵⁴ Za autorami open-source’owej publikacji *Plausible Artworlds – The Book*: <https://www.plausibleartworlds.org/book.html> [dostęp: 10.05.2023]

⁵⁵ K. Szreder, *ABC projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2016, s. 107.

⁵⁶ Mariaż nauki i sztuki to obecnie nic nowego, przedstawiciele obu środowisk wzajemnie się inspirują i wymieniają wynikami badań. Świetnym przykładem takiej kooperatywy jest rezydencja artystyczna w ośrodku naukowo-badawczym Europejskiej Organizacji Badań Jądrowych CERN, gdzie znajduje się słynny Wielki Zderzacz Hadronów, i z którym związani są laureaci nagrody Nobla.

6. **Monetyzacja uwagi** będąca strategią kapitalistyczną, ponieważ obecnie na starym kontynencie, w krainie postkolonialnego dobrobytu, chęć do działania, a w zasadzie jej brak to nasze jedyne ograniczenie, przy czym naszym najcenniejszym dobrem jest czas. Choć czas jest niematerialny, to właśnie jego posiadanie lub brak decydują o materializacji konkretnego dzieła, które można potem np. sprzedać. Czas przekłada się zatem na materializację, ale także na kapitalizację, bo kiedy odbiorca wykonanego przez nas dzieła poświęca mu swój czas, my, wykonawcy, zyskujemy uwagę odbiorcy, nawiązujemy z nim więź lub po prostu zarabiamy pieniądze.

7. **Ilość > Jakość.** Podpunkt ten umieszczam tutaj ironicznie, świadczy on bowiem o braku zaufania do samego siebie i o braku wiary we własne kompetencje. Statystycznie rzecz biorąc, szanse na zaistnienie w tzw. artworldzie będą większe dla osoby, która wzięła udział w tysiącu wystaw, niż dla osoby, która wzięła udział w dwudziestu. Po wysłaniu tysiąca aplikacji nasze szanse na uzyskanie jednej z dostępnych rezydencji znacznie wzrosną w stosunku do szans osoby, która takich aplikacji wysłała zaledwie kilka. Na pewno dałoby się to wyliczyć za pomocą nieskomplikowanego działania matematycznego, lecz nie jest to przedmiotem niniejszej pracy ani mojego zainteresowania.

8. **Przeniesienie.** Każdy przedmiot, sytuacja lub abstrakcyjny obiekt może zostać za sprawą decyzji artysty przeniesiony na pole sztuki i stać się dziełem. To my, artyści i artystki, jesteśmy w tej kwestii jedynymi decydentami. Taktykę przeniesienia zastosował po raz pierwszy i zarazem w sposób najbardziej znaczący Marcel Duchamp, wystawiając swój słynny pisuar.

9. **Skala i przeskalowanie.** Zmiana skali to prosty zabieg mający na celu np. uwypuklenie idei stojącej za danym przedmiotem, obiektem czy sytuacją. Służy do wyizolowywania ich z pierwotnego, macierzystego otoczenia, gdzie ich znaczenie i symbolika bywają rozmyte; zostaje jednak przy tym zachowana więź z tymże otoczeniem. Zdarza się, że sam zabieg skalowania staje się nośnikiem znaczeń, nadając sens dziełu.

Skala 1:1 w rozumieniu Stephena Wrighta to działania „nakierowane na użytkowanie, a nie odbiór”. Wright proponuje zerwanie z „sterylnymi ramami autonomii artystycznej” i skierowanie się ku rzeczywistości.

10. **Spekulacja**, taktyka najnowsza, *jako sposób nazywania tego, co nierozpoznawalne, wyznacza nachylenie wszystkich form społecznej imaginacji. Jest tym, czym sztuka może się stać, o ile jej obecne zasoby zostaną upublicznione i odebrane ekspertom w powszechnym, historycznym procesie rewolucyjnym: buncie przeciwko tożsamości, utylitarności, biedzie i brakowi wolności. Tak jak moc historycznej przygodności zbliżyła sztukę i praktykę życiową, tak w czasach zdominowanych przez spekulacyjny kapitał połączenie spekulacji z zaangażowaniem zapoczątkuje nasz kolejny krok*⁵⁷.

⁵⁷ M. Vishmidt, *Spekulacja*, [w:] S. Herbst, F. Malzacher (red.), *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce*. Podręcznik, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2018, s. 271.

8. Conditio precarium

Dziś twórcy albo cieszą się międzynarodowym uznaniem, albo są nikim. (...) Ci, którzy wyobrażali sobie, że wciąż mają twardy grunt płaskiego świata pod nogami, mylili się. Płaski świat jest mokry. To wielki zbiornik H₂O, a my poruszamy się w nim wiosłując niczym w kajakach. Czy też, ujmując to bardziej patetycznie, dryfujemy w wielkim zbiorniku, pływamy w miejscu, zanurzeni w bezpowietrznym, płynnym, późnonowoczesnym świecie, z nadzieją na odnalezienie jakiegokolwiek kierunku (lub sensu). Niegdyś wspólne instytucje – wśród nich na poczesnym miejscu należy wymienić państwo dobrobytu – gwarantowały stabilność naszego statku pasażerskiego żeglującego po otwartym morzu, dziś jednak nasze środowisko życia i pracy składa się głównie z kół ratunkowych unoszących się na powierzchni, przepływających od czasu do czasu niewielkich szalup i mijających nas z rzadka luksusowych jachtów.

Ta metafora jest szczególnie trafna w odniesieniu do środowisk twórczych. Artystów wrzucono na głębokie, egzystencjalne wody pełne zdradliwych prądów. Terapeuci, coachowie i inni specjaliści od psychosocjologii mają pomóc nam przyzwyczaić się do nowego środowiska życia – tym pracownikom sektora wsparcia umysłowego powierza się szlachetne zadanie uwolnienia przedsiębiorczych i twórczych jednostek od strachu przed utonięciem. Oszukuje się ten, kto sądzi, że oparty na uświęconych instytucjach tradycyjny suchy ląd wciąż zapewnia mu oparcie. Bez konkretnego pomysłu na przyszłość artyści są miotani falami i muszą płynąć stylem dowolnym. Nierzadko znajdują wśród fal niewielkie koła ratunkowe, pozwalające im przez chwilę potrzymać głowę nad poziomem wody. Poza tym najpierw sami muszą je nadmuchać, a najmniejsze nakłucie powoduje, że schodzi z nich powietrze. Przy odrobinie szczęścia podwójna warstwa polisy ubezpieczeniowej pozwoli im podryfować trochę dłużej. W płaskim świecie, gdzie nie istnieje ani Bóg, ani świeckie zbiorowe struktury solidarnościowe, kreatywni przedsiębiorcy są w istocie pozostawieni sami sobie.⁵⁸

Ten piękny i zarazem smutny fragment tekstu Pascala Gielena – w sposób poetycki, lecz i z pełną precyzją – ukazuje miejsce, do którego trafiają osoby artystyczne po opuszczeniu bezpiecznych murów swoich uczelni. Zgadza się, jesteśmy pozostawieni sami sobie.

Obecnie znaczna większość artystów i artystek wizualnych uzyskuje dochody łącząc pracę kreatywną z działalnością, która ze sztuką ma niewiele wspólnego⁵⁹. Romantyczna wizja artysty ogarniętego twórczą pasją kończy się dla nich w momencie uzyskania dyplomu. W tym samym momencie rozpoczyna się ciężka, mozolna praca, której wykonywanie nie daje jednak nikomu gwarancji sukcesu. Tylko szczęśliwi wybrańcy mogą liczyć na zatrudnienie na stanowisku asystenta czy asystentki, oczywiście pod warunkiem, że jeszcze jako studenci uczelni podjęli odpowiednie decyzje lub mieli odrobinę szczęścia. Nie wystarczy po cichu prześlizgiwać się z semestru na semestr, by otrzymać ciepłą posadkę; nie pomoże wiara w przeznaczenie czy łaskawość fortuny.

⁵⁸ . Gielen, *Gdy wszystko stało się płynne*, [w:] K. Górna, K. Sienkiewicz (red.), *Czarna księga polskich artystów*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 115.

⁵⁹ Informacje te opieram na badaniach Amerykańskiego think tanku Rand Corporation, które przeprowadzono w 2005 roku wśród artystów wizualnych.

A nawet jeśli się uda, ten uchylony nam skrawek nieba wart będzie najniższej krajowej pensji⁶⁰. Pozostaje nam, wybrańcom i wybrankom, cieszyć się ze świadczeń socjalnych, piąć w strukturze akademickiej, rozwijać naukowo i/lub artystycznie oraz trwać na posterunku w oczekiwaniu na przyznanie dodatku wynikającego ze stażu pracy.

W zgoła odmiennej sytuacji są bezetatowi nieszczęśnicy, posiadający znacznie „mniejsze spektrum praw społecznych”⁶¹ lub muszący sobie te prawa samodzielnie opłacać. Sytuacja tych osób może się niebawem odmienić za sprawą potencjalnego przyjęcia ustawy o statusie artysty zawodowego⁶². Oczywiście pozostaje jeszcze kwestia pracy artystycznej niepodlegającej wynagrodzeniu, na co słusznie zwraca uwagę Hito Steyerl: *Przypuszczam, że poza pracą w gospodarstwie i opiekowaniem się osobami wymagającymi opieki – sztuka jest branżą, w której mamy najwięcej pracy nieodpłatnej*⁶³. Gdyby podliczyć wszystkie te godziny przesiedziane nad Wikipedią, przegadane wieczory, wodę przelaną pod prysznicem w czasie doznawania olśnień, i będące ich efektem „ekstra pomysły”⁶⁴; wszystkie te noce prób i błędów, poprzedzone kilometrami zrobionymi w galeriach czy muzeach – rachunek opiewałby na pokaźną sumę. Bo czas pracy nad wystawą trzeba czasem liczyć nie w roboczogodzinach, a w latach.

Co ciekawe, w obiegu galeryjnym najbardziej premiowani są twórcy i twórczynie wykonujący prace łatwe do transportowania i przechowywania, czyli głównie malarstwo i małe obiekty rzeźbiarskie – takie właśnie prace cieszą się największą popularnością i osiągają najwyższe ceny. Zupełnie jakby sektor ten ominęła konceptualna rewolucja lat 70. Kuba Szreder pisze: *Trywialnym jest stwierdzenie, że właściwie wszystko (łącznie z niematerialnymi konceptami) może stać się dziełem sztuki i wejść do obiegu, przybrać postać pracy artystycznej między galerią, domem aukcyjnym, salą wystawienniczą a kolekcją*⁶⁵. Z kolei Dominika Olszowy, artystka już szeroko rozpoznawalna, wprost mówi, że na bardziej zaawansowanym etapie kariery trzeba myśleć i pracować obiektami, jeśli chce się utrzymywać ze swojej sztuki. Szreder oczywiście ma rację twierdząc, że tego typu prace zazwyczaj nie wchodzą do głównego obiegu, chociaż, z drugiej strony, nie jest to niemożliwe, co potwierdzają przykłady dzieł artystów i artystek, które podaje w dziewiątym rozdziale (*Ankiety / vox populi*).

⁶⁰ Przytoczone tu dane zdobyłem poprzez wywiad środowiskowy wśród moich kolegów i koleżanek. Nie ukrywam, że przemawia też przeze mnie własne doświadczenie.

⁶¹ K. Sikorska (red.), „Antywzorce” we współczesnej sztuce i kulturze wizualnej, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2018, s. 82.

⁶² Na chwilę obecną, czyli 17 czerwca 2023 roku, ustawa ta pozostaje jedynie projektem.

⁶³ K. Sikorska (red.), „Antywzorce” we współczesnej sztuce i kulturze wizualnej, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2018, s. 83.

⁶⁴ Pojęcie *ekstra wartości* oraz *ekstra pomysłu* wprowadza Mikołaj Ratajczak w odniesieniu do pojęcia *puenty*, które Diedrich Diederichsen opisuje w swojej książce *Wartość (dodatkowa) sztuki* w odniesieniu do Duchampowskiego decydującego gestu wypadkowej dyskursów, claimu, legitymizującego sztukę w świecie po ponowoczesności.

⁶⁵ K. Szreder, *Praca, prace i sztuka. O różnicach między pracą pracowników sztuki a wytwarzaniem prac artystycznych*, [w:] K. Górna, K. Sienkiewicz (red.), *Czarna księga polskich artystów*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 48.

Niestety, polscy artyści i artystki w większości są jednak sprekaryzowani. Nierzadko realizują swoje projekty i wystawy za własne pieniądze, bo chęć urzeczywistnienia pomysłów bywa większa niż obawa o finanse. *Niestety, (...) my, artyści, musimy pogodzić ideały tworzenia sztuki z koniecznością przetrwania we wrogim środowisku*⁶⁶. Ten niewesoły stan rzeczy komentuję w cyklu prac wideo pt. *W poszukiwaniu lepszego jutra*. Na cykl ten składają się zarejestrowane ukrytą kamerą działania performatywne, za pomocą których usiłowałem poprawić swoją sytuację materialną. Są to osobliwe interakcje takie jak zapisywanie się do Związku Polskich Artystów Plastyków, kuriozalna rozmowa o pracę czy wyprzedaż wartościowych pamiątek rodowych. Cała akcja kończy się fiaskiem: nie udaje mi się wyjść poza kondycję artysty-prekariusza.



Maciej Szczęśniak
W poszukiwaniu lepszego jutra
wideo [stopklatka]
2023

Spójrzmy na prekariat w sztuce z innej perspektywy. Nie musi być to punkt widzenia przeciętnego ekonomisty, który wytłumaczyłby, że mało zarabiający artysta jest wynagradzany w niematerialny sposób – radością płynącą z pracy i wyjątkowym statusem wynikającym z życiowego wyboru – bycia „biednym i szczęśliwym”. To prawda, że artyści godzą się, by zarabiać niewiele, ale nie jest to jednoznaczne ze stwierdzeniem, że taki jest ich wybór. Kiedy osoba postanawia zostać twórcą, nie oblicza w racjonalny sposób korzyści i kosztów życia, ani na początku swej artystycznej drogi,

⁶⁶ K. Chmielewska, K. Szreder, T. Żukowski (red.), *Czytanki dla robotników sztuki. Kultura nie dla zysku*, Wolny Uniwersytet Warszawy, Zeszyt 1, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2009, s. 95.

ani też w momentach, gdy decyduje się nie porzucić swojego zawodu⁶⁷ – pisze Hans Abbing. W polu sztuki nie zawsze więc mamy do czynienia z działaniem motywowanym ekonomicznie i obliczonym na zysk. Do podjęcia decyzji o zostaniu artyst(k)ą skłania raczej głęboka potrzeba tworzenia kultury. A kultura, według autorów i autorek *Manifestu Komitetu na Rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze: nie działa zgodnie z zasadami inwestycji i zysków. O wiele lepiej opisują ją takie pojęcia jak potlach, karnawał, eksces, spotkanie, transgresja czy proces, których ekonomiści nie znają i nie rozumieją (lub rozumieją w sposób nie przystający do kultury)*⁶⁸. Warto w tym miejscu napomknąć o istotnej funkcji, jaką kultura odgrywa w społeczeństwie, a nawet w rynkowym obiegu pieniądza. Jak zauważa w książce *ABC projektariatu* Kuba Szreder, nakłady publiczne na kulturę wynoszą średnio między 0,65% a 0,74% PKB, podczas gdy „generowana przez kulturę wartość dodana” to nawet do 4-5% PKB⁶⁹.

Zdecydowana większość początkujących polskich artystów i artystek, którzy nie pochodzą z zamożnych rodzin, należy do prekariatu. Hans Abbing przyczyn tego stanu rzeczy dopatruje się w kapitalizmie: *Prekarność w sztuce jest częścią ogólnego trendu kapitalizmu zmierzającego w stronę postfordowskich sposobów produkcji i idącej za nimi prekarności pracy w ogóle; przyczyny prekarności w sztuce leżą po stronie kapitalizmu, a zatem działania podejmowane w celu przezwyciężenia jej negatywnych stron powinny być skierowane pod adresem kapitalizmu, który musi być zreformowany lub obalony*⁷⁰. Działaniem zaadresowanym do kapitalizmu z jego hiperkonsumpcjonizmem jest na przykład praca Michaela Landy’ego zatytułowana *Break Down* (2021). W ramach akcji performatywnej artysta dokonał destrukcji wszystkich posiadanych przez siebie przedmiotów, łącznie z komputerem, obrazami i samochodem. Destrukcję przeprowadził w specjalnie do tego zaprojektowanej hali przesyłowej, z użyciem specjalistycznych niszczarek i rozdrabniarek.

⁶⁷ H. Abbing, *Eksploracja biednych artystów w świecie sztuki*, [w:] K. Górna, K. Sienkiewicz (red.), *Czarna księga polskich artystów*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 76.

⁶⁸ *Manifest Komitetu na Rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze*, [w:] K. Chmielewska, K. Szreder, T. Żukowski (red.), *Czytanki dla robotników sztuki. Kultura nie dla zysku*, Wolny Uniwersytet Warszawy, Zeszyt 1, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2009, s. 225.

⁶⁹ K. Szreder, *ABC projektariatu*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2016, s. 87.

⁷⁰ J. Sowa i in. (red.), *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, Wolny Uniwersytet Warszawy, Zeszyt 3, [w:] H. Abbing, *Uwagi na temat wyzysku biednych artystów*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2011.



Michael Landy, *Break Down*, 2001

W 2018 roku miałem okazję uczestniczyć w projekcie *SEJSMOGRAF III*, stanowiącym przegląd młodej sceny artystycznej Małopolski i Śląska. W jego ramach odwiedzaliśmy galerie, oglądaliśmy portfolio, odbywały się też spotkania z kuratorami i panele dyskusyjne. Właśnie podczas jednego z tych paneli została poruszona kwestia wynagrodzenia dla osób uczestniczących w *SEJSMOGRAFIE*. Ściślej rzecz ujmując, chodziło o brak wynagrodzenia dla artystek i artystów biorących udział w przeglądzie. Oczywiście wszyscy uczestnicy znali wcześniej warunki. Kiedy jednak na forum zostało powiedziane, kto za swoją pracę przy *SEJSMOGRAFIE* – odbywającym się poniekąd z powodu tworzonej nas sztuki – wynagrodzenie otrzymuje, ogarnęły nas rewolucyjne nastroje. Jednak do rewolucji ostatecznie nie doszło; przegląd kontynuowano zgodnie z planem jego organizatorów, a firmy cateringowe, transportowe i hotelarskie otrzymały pieniądze za swój wkład w wydarzenie. Podobnie jak etatowi pracownicy galerii. Finansowo wynagrodzono więc wszystkich z wyjątkiem nas, artystek i artystów. Można by powiedzieć za Pascalem Gielenem, cytowanym na początku bieżącego rozdziału, że *płynęliśmy stylem dowolnym* – i poszliśmy na dno.

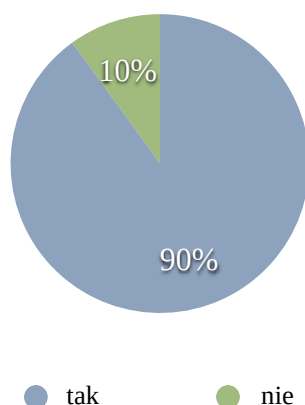
Co natomiast z artystami i artystkami zarabiającymi najwięcej, będącymi w branżowej czołówce? Czy faktycznie są najlepsi i najlepsze? A może sprzyjają im układ gwiazd i fortuna? Czy też po prostu są wybitnymi menadżerami własnej twórczości? W rozmowie z Kubą Szrederem⁷¹ Gregory Sholette porównuje tę binarną opozycję, wygrani kontra przegrani, do sytuacji sportowców biorących udział w igrzyskach olimpijskich: mimo że wszyscy są świetnymi, ponadprzeciętnymi zawodnikami, w danej konkurencji wyróżnionych zostaje tylko trzech z nich.

⁷¹ K. Szreder, *ABC projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2016, s. 227.

9. Ankiety / vox populi⁷²

W toku prowadzonych przeze mnie badań artystycznych⁷³ pojawiła się koncepcja ankiety mającej na celu wspomaganie wywiadu środowiskowego. Dzięki ankiecie tej byłem w stanie zdobywać dane na temat ścieżek karier, którymi podążają nowi absolwenci i absolwentki uczelni artystycznych w Polsce. W rezultacie uzyskałem pełniejszy i ostrzejszy obraz grupy, której kondycja była przedmiotem mojego zainteresowania; chodziło mi o zbadanie sytuacji społeczno-ekonomicznej osób, które studia artystyczne ukończyły niedawno. Korzystałem tu z technik, które można by nazwać quasi-socjologicznymi, ponieważ jako artysta i metodologiczny partyzant nie byłem ukierunkowany na poznanie *stricte* naukowe. Uzyskane dane przedstawiłem za pomocą diagramów kołowych, które potraktowałem następnie jako punkt wyjścia do dalszych działań artystycznych. Dane te dotyczą roku 2019, kiedy to przeprowadzałem ankietę; odpowiedzi, które uzyskałbym dziś, w roku 2023, najprawdopodobniej znacznie by się różniły – choćby ze względu na obecną sytuację ekonomiczną, toczącą się w Ukrainie wojnę czy postpandemiczne realia. Treść ankiety, diagramy oraz autorska analiza wyników w postaci rysunków znajdują się poniżej.

Czy uważasz się za
artystkę/ artystę?



Pytania do artystów i artystek (treść ankiety):

1. Czy uważasz się za artystkę/ artystę?

⁷² Pomysł na niniejszy doktorat powstał w 2018 roku, kiedy przygotowywałem się do egzaminu wstępnego na studia doktoranckie na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Już wtedy miałem opracowaną swoją ankietę. Wspominam o tym, gdyż w magazynie „Szum” nr 22/2018 ukazał się wówczas równoległe tekst *Artystów praca nie hanbi* Karoliny Plinty, na potrzeby którego autorka przeprowadziła podobnego rodzaju ankietę, zwracając się jednak z prośbą o jej wypełnienie do nieco szerszego grona twórców i twórczyń, wśród których znalazły się także osoby na bardziej zaawansowanym etapie kariery. Zbieżność ta utwierdziła mnie w przekonaniu, iż podjęty przeze mnie temat jest ważny i aktualny. <https://magazynszum.pl/artystow-praca-nie-hanbi/> [dostęp: 16.05.2023]

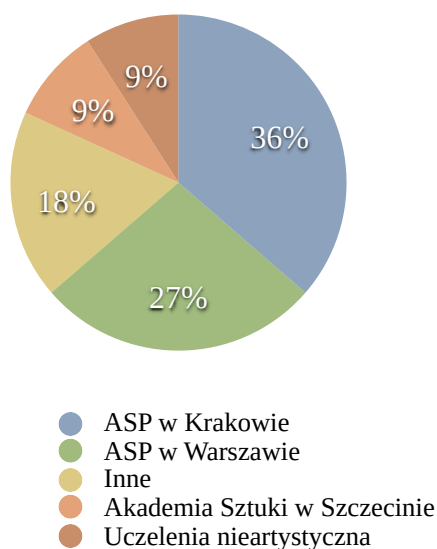
⁷³ Na Zachodzie *art-based research* praktykuje się już od ponad dwóch dekad, jednak w Polsce wciąż jest nowością – dopiero w ostatnich paru latach tego typu kierunki zaczęły kiełkować na rodzimych uczelniach. Lepiej późno niż wcale.

2. Którą uczelnię ukończyłaś / ukończyłeś? W którym roku?
3. Jakie jest twoje miejsce zamieszkania?
4. Jakie jest twoje podstawowe źródło utrzymania?
5. Czy chciałabyś / chciałbyś pracować na swojej *alma mater*?
6. Ile PLN zarobiłaś / zarobiłeś na sztuce w ciągu ostatniego roku?⁷⁴ (pytanie nieobowiązkowe)
7. Czy sprzedałaś / sprzedałeś jakąś swoją pracę? Jeśli tak, to ile?
8. Czy jesteś reprezentowana / reprezentowany przez jakąś galerię?
9. Czy pokazywałaś / pokazywałeś swoje prace za granicą?
10. Jaką lub jakie prace wykonujesz poza działalnością artystyczną?
11. Czy masz ubezpieczenie? Jeśli tak, to z jakiego tytułu?
12. Która z twoich prac nieartystycznych była najlepsza/najgorsza/najdziwniejsza? (Interesują mnie wspaniałe, straszne, śmieszne, niewyobrażalne historie).
13. Czy myślisz o własnej emeryturze?
14. Jeśli jesteś artystką / artystą „pełnoetatowym”, co sprawiło, że podjęłaś / podjąłeś taką decyzję?
15. Jeśli porzuciłaś / porzuciłeś praktykę artystyczną, co sprawiło że podjęłaś / podjąłeś taką decyzję?

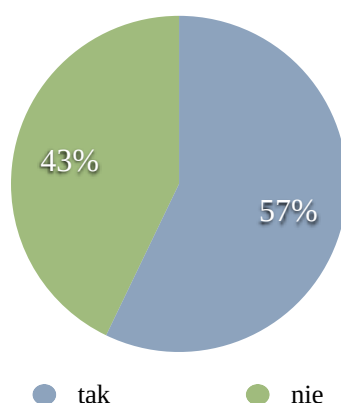
Poniżej widnieją z kolei diagramy przedstawiające procentowy rozkład odpowiedzi na niektóre pytania z ankiety. Na kanwie otrzymanych w badaniu danych stworzyłem ponadto serię rysunków, także zamieszczonych na kolejnych stronach.

⁷⁴ Dane za rok 2019 kiedy były przeprowadzane te ankiety. Obecnie to jest w roku 2023 te odpowiedzi najprawdopodobniej byłyby zgoła inne gdyż w międzyczasie mieliśmy epidemię koronawirus oraz trwającą wojnę w Ukrainie.

Jaką ukończyłeś /
ukończyłaś uczelnię?



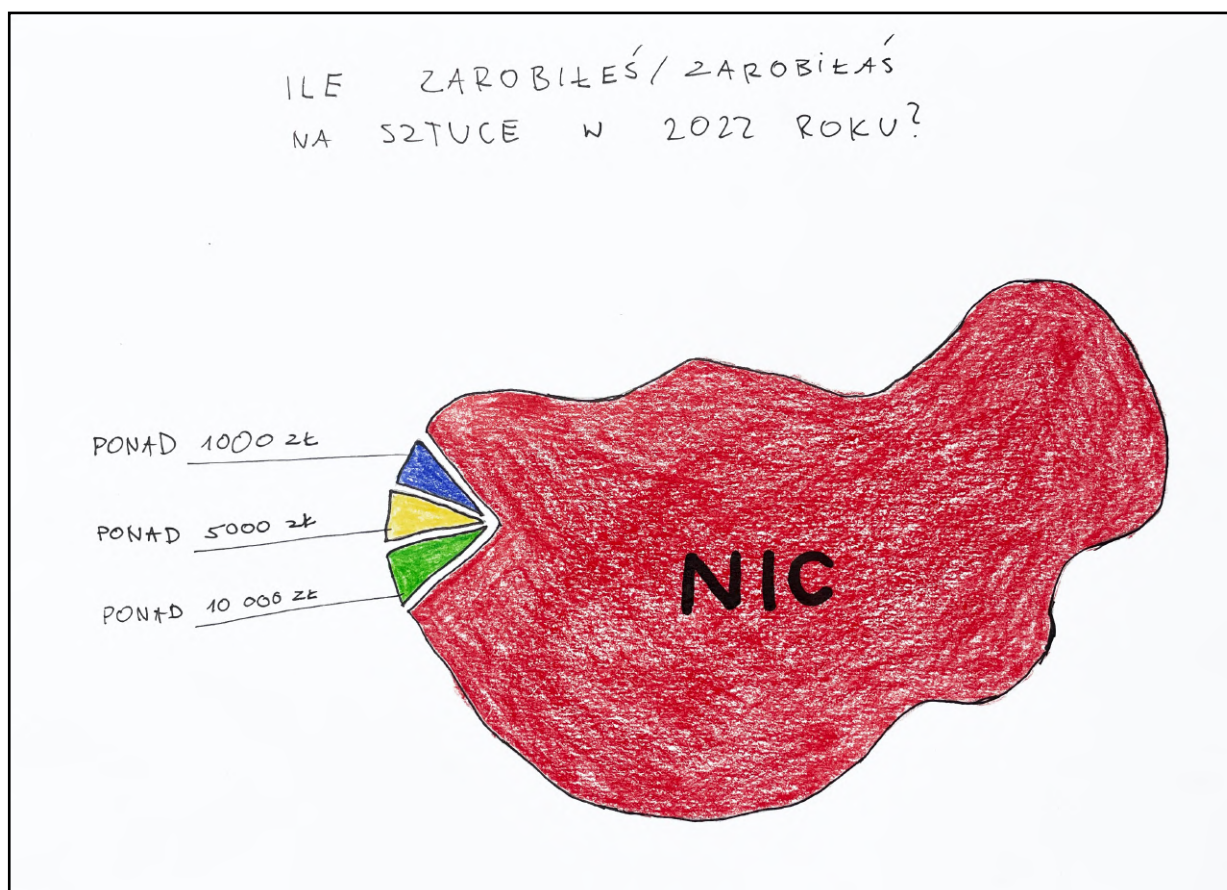
Czy myślisz o
emeryturze?



Obraz kondycji świeżo upieczonych absolwentów i absolwentek, jaki wyłania się z moich badań, niestety nie napawa optymizmem: choć artyści i artystki tuż po ukończeniu uczelni przeważnie radzą sobie na płaszczyźnie materialnej bardzo dobrze, to jednak w większości nie utrzymują się z pracy artystycznej. Ankietowane przeze mnie osoby mają się przeróżnych zajęć zarobkowych, często zupełnie niezwiązanych z własnym wykształceniem. Oto niektóre z nich: śmieciarz, krupierka w kasynie, zbieracz ogórków, sprzedawca kalendarzy z kazania dla księży lub pracownik fizyczny przenoszący z miejsca na miejsce ludzkich rozmiarów fantom. Sporo z wymienionych przez ankietowanych najdziwniejszych prac – w swojej niesamowitości, a czasem szaleństwie – stanowi gotowy scenariusz działań artystycznych. Poniżej jedna z odpowiedzi na pytanie o najdziwniejsze zajęcie:

Najdziwniejszej pracy nie wzięłam. Odpowiedziałam na ogłoszenie związane z językiem polskim – było coś wspomniane o tłumaczeniach, pół etatu, bardzo sensowne pieniądze. Jak byłam na rozmowie kwalifikacyjnej, okazało się, że miałam zostać koordynatorem polskiego zespołu w firmie sprzedającej papiery wartościowe. Firma pachniała jakąś dziwną piramidą finansową. Szefem był Pakistańczyk ubrany w jedwabną fioletową koszulę i z pierścieniami na każdym palcu. Natomiast w biurze, wielkości mojego pokoju, tłoczyło się z dwudziestu młodych chłopców poubieranych w zbyt duże garnitury. Wszyscy rozmawiali przez telefony wykrzykując hasła rodem z Wall Street – a żeby było śmieszniej, koleś przeprowadzający rekrutację właśnie do tego filmu się odniósł. Powiedział, że poszukują „kolejnego wilka z Wall Street” – „z tego filmu, widziała pani?”⁷⁵

⁷⁵ Odpowiedź cytuję za zgodą autorki.

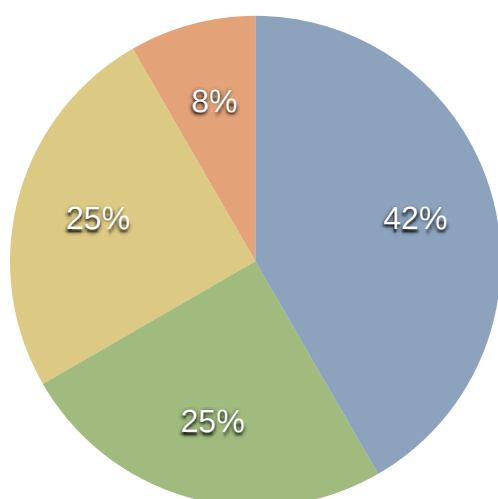


rys. Maciej Szczęśniak

Mimo iż większość ankietowanych mieszka w dwóch największych polskich miastach albo zagranicą, to atrakcyjna, wydawałoby się, lokalizacja nie przyczynia się do komercjalizacji ich twórczości na tyle, by mogli utrzymywać się w całości ze swojej sztuki. Z odpowiedzi ankietowanych wynika, że jedynie współpraca z galeriami komercyjnymi pozwala w jakimś stopniu utrzymać się z pracy artystycznej. Co ciekawe, większość z nich myśli o emeryturze i związanych z tym odcinkiem czasu zabezpieczeniach, chociaż przyszłość raczej nie maluje się w jasnych barwach: najprawdopodobniej wypłacane wówczas świadczenia będą zbyt niskie, by zapewnić im przetrwanie (oczywiście ma na to wpływ sytuacja demograficzna w Polsce, co stanowi materiał na zupełnie innego rodzaju pracę badawczą). Autorzy *Manifestu Komitetu na rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze*⁷⁶ zwracają uwagę na fakt, że brak ubezpieczenia i jakichkolwiek perspektyw na emeryturę to problemy, które dotyczą sporej części środowiska artystycznego. Wyraźnie widzę to także na przykładzie mojej sytuacji rodzinnej: pewna bliska mi osoba, która przez całe życie zajmowała się pracą artystyczną, była równolegle zatrudniona na 1/8 etatu, żeby mieć dostęp

⁷⁶ K. Chmielewska, K. Szreder, T. Żukowski (red.), *Czytanki dla robotników sztuki. Kultura nie dla zysku*, Wolny Uniwersytet Warszawy, Zeszyt 1, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2009, s. 229.

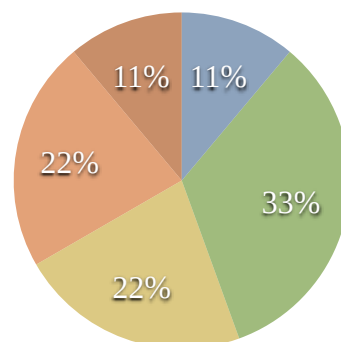
Jakie jest twoje miejsce zamieszkania?



● Warszawa ● Kraków
● Za granicą ● Inne w Polsce

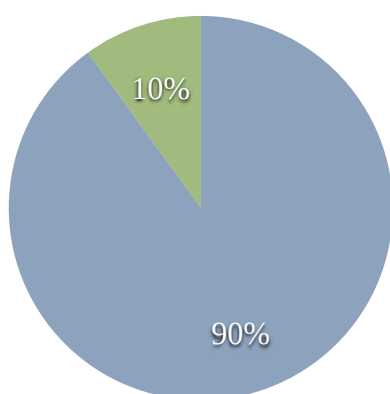
do ubezpieczenia (oczywiście zatrudnienie miało charakter fikcyjny). Obecnie⁷⁷ emerytura tej osoby wynosi 1588,44 zł brutto, czyli 1445 zł netto miesięcznie. Czy kwota tego rzędu pozwala w 2023 roku na przeżycie w Polsce jednego miesiąca, pozostawiam do oceny Szanownym Osobom Czytelniczym. W podobnej sytuacji co wspomniana bliska mi osoba jest wielu innych artystów, wśród nich Zbigniew Libera: *Gdy byłem młody, nie interesowało mnie, czy ktoś mi w przyszłości będzie wypłacał emeryturę (...). Nie jestem odosobniony w tej sytuacji. Większość moich kolegów żyje tak samo – nie mając ubezpieczenia zdrowotnego, a w przyszłości emerytury*⁷⁸.

Jakie jest Twoje podstawowe źródło utrzymania?



● Działalność artystyczna ● Praca na etacie
● Samozatrudnienie ● Freelance
● Inne

Czy jesteś reprezentowana / reprezentowany przez jakąś galerię?

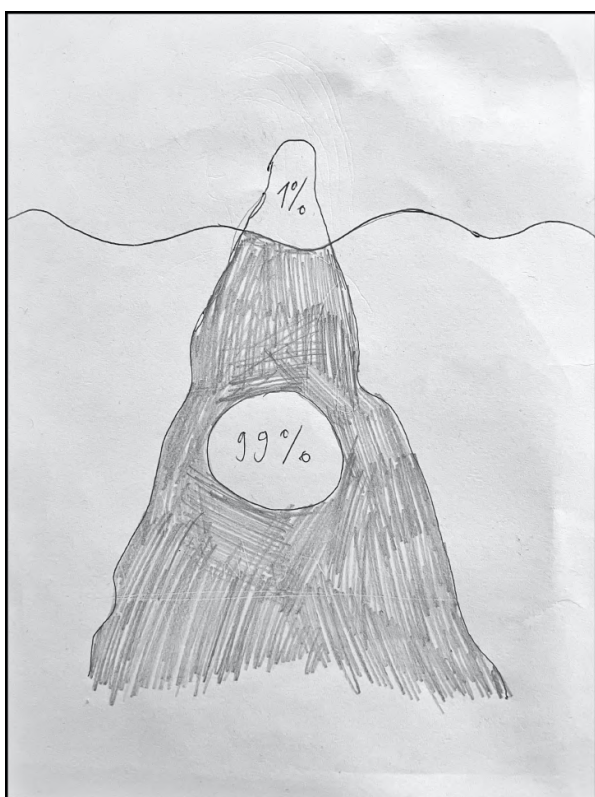


● Nie ● Tak

⁷⁷ Tj. 26.03.2023 roku. W Ukrainie wciąż trwa wojna, a inflacja w Polsce wyniosła w zeszłym miesiącu 18,4%.

⁷⁸ Z. Libera, ... nawet w więzieniach kryminalnych czasami dochodzi do takich warunków, że więźniom nie jest już wszystko jedno, [w:] K. Górna, K. Sienkiewicz (red.), Czarna księga polskich artystów, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 159.

Kolejnym negatywnym zjawiskiem występującym w polskim świecie sztuki jest nadprodukcja artystów i artystek. Przytaczam za Jarosławem Urbańskim dane pozyskane przez GUS: *W latach 2008-2013 liczba absolwentów szkół artystycznych wzrosła aż o 74,1% (z 4223 do 7351 rocznie), podczas gdy w tym samym okresie wzrost liczby absolwentów wyższych uczelni w ogóle wyniósł tylko 8,7%*⁷⁹. Jest nas po prostu za dużo, jeśli wziąć pod uwagę niską chłonność lokalnego rynku. Czy problem ten jest możliwy do rozwiązania? Tak, choćby poprzez zmniejszenie ilości osób przyjmowanych na uczelnie artystyczne. Rzecz jasna, stawiam swój postulat z pozycji osoby uprzywilejowanej, która ten etap rozwoju ma już za sobą; rozwiązanie wydaje się proste, ale byłoby krzywdzące dla wielu kandydatów i kandydatek. Niemniej, sądzę, że selekcja przyszłych artystów na wcześniejszym etapie byłaby mniej krzywdząca niż weryfikacja, która czeka ich niechybnie tuż po ukończeniu studiów.



rys. Maciej Szczęśniak

Umieszczona obok ilustracja przedstawia proporcje między tzw. ciemną materią sztuki a jednym procentem najlepiej zarabiających artystów i artystek. Obie grupy pozostają ze sobą w ścisłej zależności: najlepiej zarabiający 10% nie osiągnąłby swojej pozycji, gdyby nie 90% pozostałych. Artysta i teoretyk Gregory Sholette sądzi, iż ta ciemna materia jest głównym budulcem alternatywnego obiegu sztuki. W jej skład wchodzi wykluczeni z mainstreamowego obiegu twórcy i twórczynie, a także pracownicy i pracowniczki pola sztuki (np. teoretyczki, technicy), czyli wszyscy ci, którzy podobnie jak autor niniejszej rozprawy pozostają w cieniu.

⁷⁹ J. Urbański, Kryzys gospodarki kreatywnej a ruch pracowników kultury i sztuki, [w:] K. Górna, K. Sienkiewicz (red.), Czarna księga polskich artystów, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 145-148.

11. Podsumowanie

Studia doktoranckie na Uniwersytecie Pedagogicznym im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie rozpocząłem w roku 2018. Od tego czasu przeczytałem sporo tekstów, głównie z dziedziny historii sztuki, dzięki czemu posiadam pewien zasób wiedzy; po drodze otrzymałem też kilka stypendiów (m.in. od Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego) i zrealizowałem szereg interesujących projektów, przede wszystkim jedną z najważniejszych dla mnie jak dotąd wystaw: prezentowane wcześniej *Hiacynty pachną jak feta* (Piotrowska/Szczęśniak atelier, 2019). Studia doktoranckie okazały się najbardziej aktywnym i najpłodniejszym czasem w mojej dotychczasowej praktyce artystyczno-naukowej. W myśl własnej hipotezy postawionej w niniejszej rozprawie⁸⁰ uznaję, że wszystko, co wydarzyło za moją sprawą w toku tych studiów (nie tylko projekty, wystawy i wyniki z nich sytuacje), było działaniem artystycznym.

W ostatecznym rozrachunku nie mogę jednak pozytywnie zweryfikować (ani też obalić) postawionej przez siebie hipotezy na płaszczyźnie uniwersalnej, obiektywnej. Osoby o innym niż moje pojmowaniu sztuki, jak np. Donald Kuspit⁸¹, zapewne odrzuciłyby zarówno hipotezę, jak i moje działania artystyczno-naukowe, nie dostrzegając w nich wartości estetycznych czy np. dyskwalifikując je z powodu niedostatków w zapleczu intelektualnym. Nie jest to jednak przedmiotem mojej troski, ostatecznie różnorodność wyznawanych w świecie sztuki poglądów stanowi jego zaletę, a nie wadę. Gdybyśmy wszyscy mieli jednakowe zdanie na każdy temat, snucie refleksji, jakim się tu zajmuję, pozbawione byłoby sensu. Słowem: Każdy/Każda/Każde inny/inna/inne – wszyscy równi!

Zbadana i opisana przeze mnie kondycja społeczno-ekonomiczna młodych polskich twórców i twórczyń niestety nie pozwala na zbyt optymistyczne wnioski. Mamy do czynienia z sektorem dramatycznie niedofinansowanym, w którym brakuje systemowych rozwiązań dla osób wykonujących zawód artysty. Tego dowiadujemy się z ankiety. Natomiast z własnej perspektywy, czyli z perspektywy kogoś, kto magisterskie studia artystyczne ukończył siedem lat temu, mogę dopowiedzieć, że jest to zawód niezwykle trudny, często niewdzięczny; choć potrafi też dostarczyć sporo satysfakcji, uczucie to nie jest długotrwałe. Niemniej, uważam, że wybierając zawód artysty podjąłem właściwą decyzję. Jako dydaktyk pracujący w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie zamierzam rekomendować go swoim student(k)om, uczciwie informując nie tylko o jasnych stronach, ale i o czyhających na przyszłych adeptów i adeptki trudnościach.

Zatem kim są współcześni artyści? Uśredniając, są to rzesze prekariuszy walczących o przetrwanie w niesprzyjającym środowisku, natomiast ich działania mają charakter fundamentalny, są autoteliczne. Na koniec pozostaje mi tylko przytoczyć raz jeszcze tekst towarzyszący wystawie *Hiacynty pachną jak feta: Jakże oprzeć się temu ciepłemu wiatrowi, od którego śniegi topnieją, skoro sztuką może być dzisiaj wszystko, wszystko może funkcjonować jako sztuka, ponieważ sztuka*

⁸⁰ Uważam, że wszystko czyli każdy przedmiot, sytuacja, wrażenie, werbalność może być dziełem sztuki, jeżeli tylko za sprawą decyzji autora bądź autorki zostanie do świata sztuki włączone.

⁸¹ Krytyk ten twierdzi w książce o wymownym tytule *Koniec Sztuki*, że sztuka po modernizmie ulega rozkładowi, a nawet osiąga swój kres, utraciwszy zaplecze warsztatowe i walory estetyczne.

wyzwoliła się z wszelkich ograniczeń, także z ograniczeń własnej definicji, i uzyskała absolutną wolność. O, luba sztuko! Hiacynty pachną jak feta, gdy po raz kolejny decydujemy się nie porzucić swojego zawodu.

10. Inspiracje

Poniższa lista zawiera dzieła artystyczne, literackie, naukowe i różne inne, które w szczególny sposób inspirowały mnie podczas tworzenia pracy doktoranckiej (zarówno jej części teoretycznej, jak i praktycznej). Wszystkie one wspomagały i nadal wspomagają kształtowanie mojej postawy artystycznej, które, jak już pisałem, jest nieustającym procesem. Możliwe, że lista ta jest niekompletna, prawdopodobnie zapomniałem o kilku ważnych artystach i ich pracach, za co z tego miejsca szczerze ich przepraszam. Ułożyłem tę listę, bo jestem przekonany, że obcowanie z pracami innych artystów i artystek jest w procesie twórczym rzeczą kluczową. Podejście to stosuję we własnej praktyce i zalecam je swoim studentom i studentkom.

Kolejność dzieł przypadkowa.

1. Tracey Emin i Sarah Lucas, *The Shop*, 1993
2. Samuel Beckett, *Breath*, 1969
3. Michael Landy, *Break Down*, 2001
4. Stephen Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, 2013
5. Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961
6. Gavin Turk, *Unoriginal Signature*, 1996
7. Gilbert and George⁸², 1967 do chwili obecnej
8. Erwin Wurm, *One Minute Sculptures*, 1997
9. Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art*, 1970-1979
10. Roland Barthes, *Śmierć autora*, 1967
11. Artur Żmijewski, *Ulubiona teoria sztuki*, 2006
12. Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation*, 1978-1980
13. Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1937
14. Richard Wagner, *Gesamkunstwerk*⁸³
15. Maurizio Cattelan, *Artist Is Present* (wystawa), 2018
16. Hans Haacke, *Mamona Pool*, 1970

⁸² W przypadku tych artystów nie podaję konkretnych tytułów prac, ponieważ inspirowały mnie całokształt ich powstającej wciąż twórczości. To artyści-performerzy, którzy zamieniają w sztukę własną egzystencję, tworząc tzw. żywe rzeźby. Działania te pozostają aktualne, ciągle przekraczają i poszerzają granice sztuki, mimo że w 2017 roku artyści ci obchodzili 50-lecie pracy twórczej.

⁸³ Dzieło totalne, synteza sztuk, koncepcja sięgająca antyku. Richard Wagner w obrębie jednego dzieła łączył różnego rodzaju media. Sam pisał libretta do swoich utworów, stworzył koncepcję dramatu muzycznego będącego czymś innym od opery.

17. Artur Żmijewski, *Msza*, 2011
18. Laura Pawela, *Train Your Artist*, 2004
19. Laura Pawela, *Reallaura*, 2002-2004
20. Agnes Denes, *Wheatfield – A Confrontation*, 1982
21. Damien Hirst, *For the Love of God*, 2007
22. Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953
23. Peter Fischli and David Weiss, *Suddenly This Overview*, 1981 do chwili obecnej
24. Jolanta Nowaczyk, *Chiera arqui art collection*, 2018 do chwili obecnej
25. Jan Świdziński, *12 punktów sztuki kontekstualnej*, 1975
26. Ai Weiwei, *Dropping a Han Dynasty Urn*, 1995
27. Bas Jan Ader, *Light vulnerable objects threatened by eight cement bricks*, 1970/2021
28. Robert Morris, *Money*, 1969-1973
29. Sebastian Cichocki, Kuba Szreder, *Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej* (wystawa), 2016
30. Santiago Sierra, *Korytarz w Domu Ludowym*, 2005
31. Dick Higgins, *Intermedia*⁸⁴, 1966
32. Marcel Duchamp⁸⁵
33. Kazimierz Malewicz, *Czarny kwadrat na białym tle*, 1915
34. Yana Shostak, *artywizm*⁸⁶, 2018 - obecnie

⁸⁴ Jest to pojęcie wprowadzone przez Higginsa wielomedialnej praktyki artystycznej.

⁸⁵ Postać wybitna, całokształt jego twórczości zasługuje na miejsce na mojej liście.

⁸⁶ Mam na myśli zespół praktyk artystyczno-aktywistycznych a nie konkretne dzieło

12. Bibliografia

1. K. Górna, K. Sienkiewicz (red.), *Czarna Księga Polskich Artystów*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.
2. K. Szreder, *ABC projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2016.
3. J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, BWA Wrocław. Galerie Sztuki Współczesnej, Poznań/Wrocław 2009.
4. S. Wright, *Format P #9 - W stronę leksykonu użytkowania*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2014.
5. G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009.
6. S. LeWitt, *Stwierdzenia na temat sztuki konceptualnej*, w: *Księga Zmian*, A. Bargiel, L. Krawczyk, K. Siatka, M. Ziółkowska (red.), Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2018, s. 446–452.
7. K. Chmielewska, K. Szreder, T. Żukowski (red.), *Czytanki dla robotników sztuki. Kultura nie dla zysku. Wolny Uniwersytet Warszawy, Zeszyt 1*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2009.
8. M. Koziół, D. Piekarska, M. A. Potocka (red.), *Ekonomia w sztuce*, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAR, Kraków 2013.
9. K. Plinta, *Artystów praca nie hańbi*, „Magazyn Szum” nr 22 jesień–zima 2018, s. 42–52.
10. J. Banasiak, *Cóż po artyście w czasie marnym*, „Magazyn Szum” nr 5 lato–jesień 2014, s. 26–38.
11. G. Muir, *Lucky Kunst. Rozkwit i upadek Young British Art*, Karakter, Kraków 2013.
12. Joseph Kosuth, *Art after philosophy*, 1969.
13. I. Calvino, *Jeśli zimową nocą podróżny...*, Wydawnictwo W. A. B., Warszawa 2012.
14. N. Bourriaud, *Estetyka Relacyjna*, przekład Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAR, Kraków 2012.
15. K. Sienkiewicz, *Kopiuje więc jestem*, „Dwutygodnik”, wydanie 253, 2018 [online], <<https://www.dwutygodnik.com/artykul/8171-kopiuje-wiec-jestem.html>> [dostęp: 27.03.2023].
16. J. Świdziński, *Sztuka Kontekstualna*, 1976, [online], <<https://web.archive.org/web/20140719005719/http://swidzinski.art.pl/12punktow.html>> [dostęp: 08.03.2023].

17. Świdziński, *Sztuka i jej kontekst*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, Ośrodek Działań Artystycznych, Radom, Piotrków Trybunalski, 2009, s. 39.
18. C. Dworkin, *No medium*, The MIT Press, Cambridge, London, 2013.
19. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Tomasz Kunz (przeł.), Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
20. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Sławomir Królak (przeł.), Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
21. M. Frąckowiak, K. Szyma, *Artysta – Zawodowiec: Raport z badania*, w: „Notes Na 6 Tygodni” nr 124, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2019.
22. A. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2013
23. D. Kuryłek: <https://galeriamonopol.pl/pl/w-tobie-jest-moje-szczescie-ze-mnie-jeszcze-nie-znasz/> [dostęp 23.05.2023].
24. D. Diederichsen, *Wartość (dodatkowa) sztuki*, przeł. M. Ratajczak, [w:] *Robotnicy opuszczają miejsca pracy (kat. wyst.)*, J. Sokołowska [red.], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010.
25. T. Załuski (red.), *Skuteczność sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2013.
26. K. Sienkiewicz, *Artur Żmijewski*: <https://culture.pl/pl/tworca/artur-zmijewski> [dostęp: 10.05.2023]
27. *Plausible Artworlds – The Book*: <https://www.plausibleartworlds.org/book.html> [dostęp: 10.05.2023]
28. M. Vishmidt, *Spekulacja*, [w:] S. Herbst, F. Malzacher (red.), *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce. Podręcznik*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2018
29. P. Gielen, *Gdy wszystko stało się płynne*, [w:] K. Górna, K. Sienkiewicz (red.), *Czarna księga polskich artystów*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015
30. K. Sikorska (red.), *„Antywzorce” we współczesnej sztuce i kulturze wizualnej*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2018.
31. J. Sowa i in. (red.), *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, Wolny Uniwersytet Warszawy, Zeszyt 3, [w:] H. Abbing, *Uwagi na temat wyzysku biednych artystów*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2011.

13. Dokumentacja pracy artystycznej

Praca artystyczna składa się kilkunastu autorskich prac artystycznych wykonanych przeze mnie w różnych technikach. Wystawa ma charakter intermedialny. Poniżej znajduje się dokumentacja poszczególnych prac. Wystawa będzie miała miejsca w Galerii Podbrzezie, mieszczącej się w budynku Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie.



2882,11 zł na rękę
obiekt, 72 x 51 / performans
2023

W ramach „coming out’u” artysta opowiada publicznie o wysokości swojego wynagrodzenia, które otrzymuje jako dydaktyk na publicznej uczelni w Polsce.



Ogłoszenia drobne

komunikaty

stalania prawa do

ję rodziny Feliksa Wy-

owanego w Warsza-

ntakt 507 633 521

drobne

ranowe ■ szpaltowe

2 653.00.30

praca - szukam

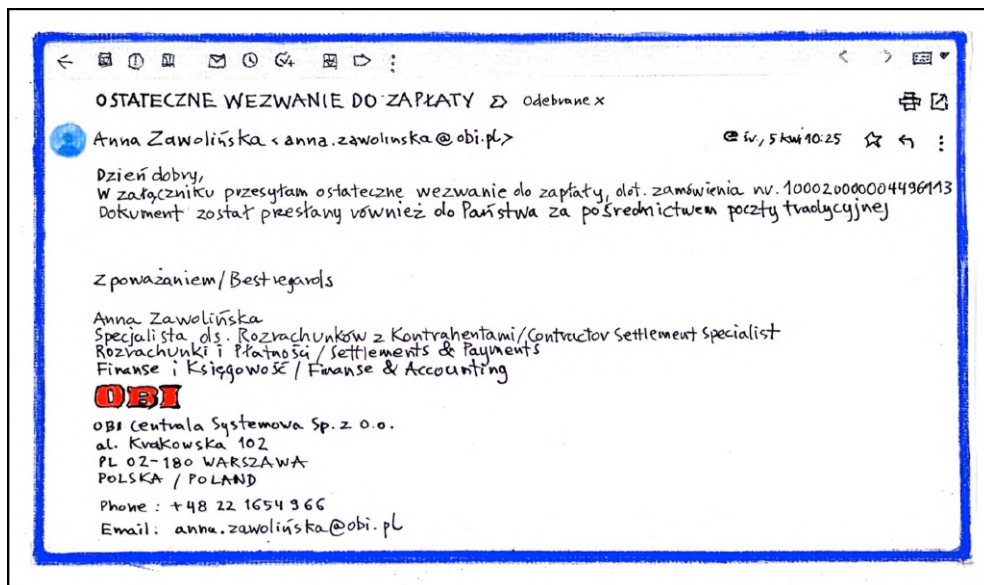
■ Artysta prekariusz, wykładowca akademicki z wykształceniem

wyższym szuka pracy dorywczej.

512 081 502

■ OGŁOSZENIA graficzne wśród

praca - szukam
obiekt, 41 x 55,5
2023



Ostateczne wezwanie do zapłaty
rysunek na papierze, 22 x 30,3
2023



5,07 PLN
rysunek na papierze, 29,7 x 21
2023

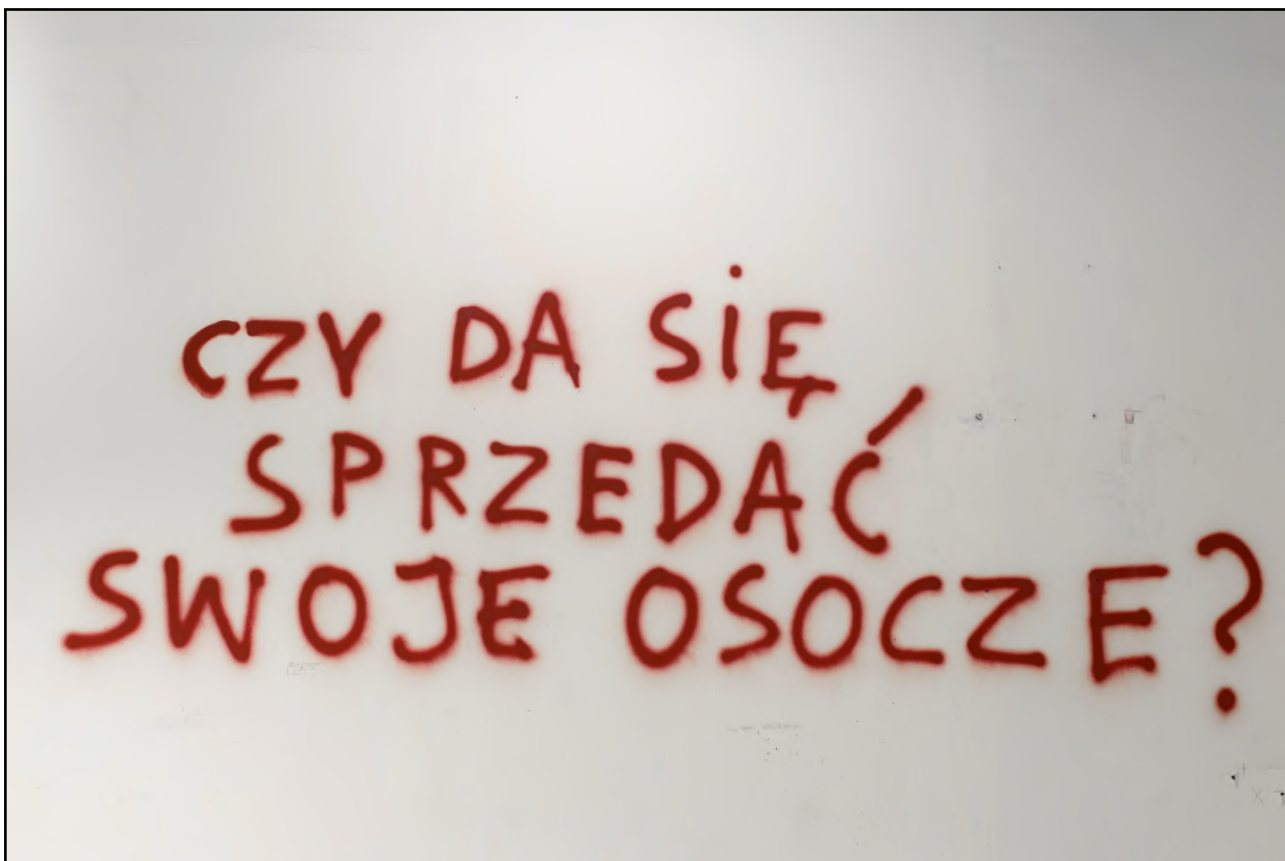


ODMOWA
akryl na płótnie, 80 x 55
2019



Zrealizowano w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
fotografia cyfrowa, 15 x 21
2022

Auto marki Subaru kupione w ramach stypendium artystycznego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego otrzymanego w 2019 roku. Stypendium zostało pozytywnie rozliczone.



Czy da się sprzedać swoje osocze?

graffiti na ścianie, 250 x 100; obiekt, 10 x 0,8 x 0,8
2017-2023

Pytanie zadane wiosną 2017 roku przez Macieja Szczęśniaka Sarze Piotrowskiej w chwili zapaści finansowej.

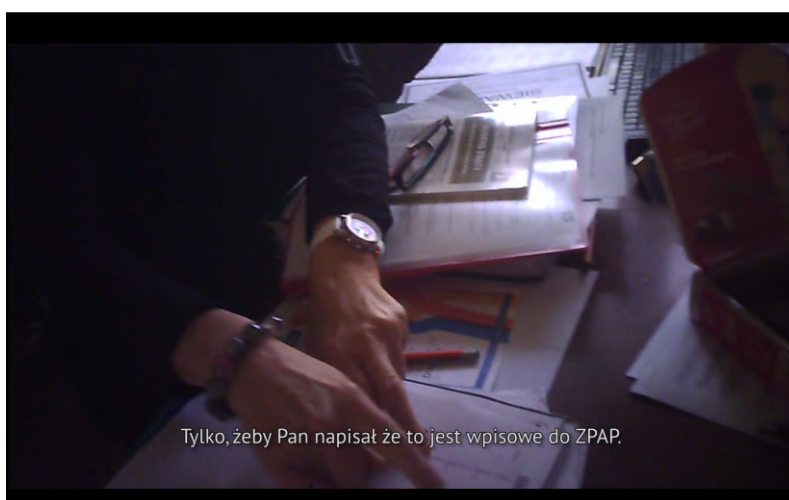
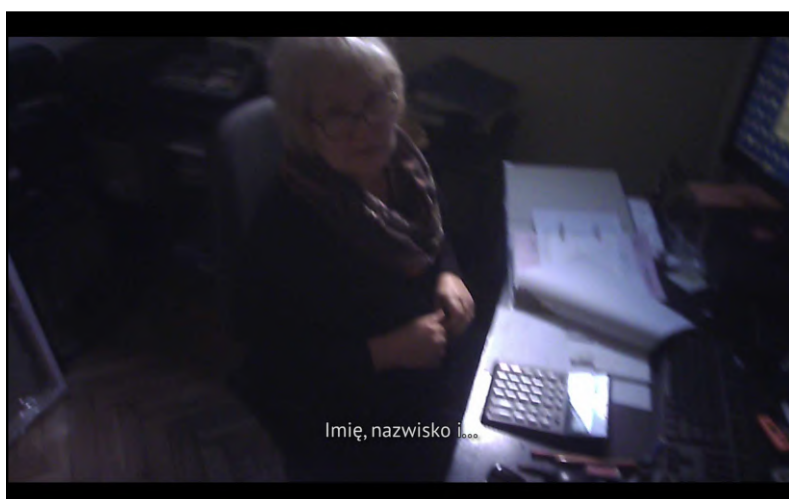


TO JEST SZTUKA



TO JEST SZTUKA
 obiekt, 15 x 10,5 x 4,5
 2019

Pieczętka do ustanawiania dzieł sztuki.



ZPAP. W poszukiwaniu lepszego jutra.
wideo [stopklatki], 9:17
2019

Dokumentacja procesu zapiania się autora do Związku Polskich Artystów Plastyków. Autor decyduje się na zapis do organizacji ponieważ liczy na udział w większej ilości wystaw. Udział w jak największej ilości wystaw jest istotny w kontekście zbierania punktów potrzebnych do otrzymywania stypendium doktoranckiego.



ARTYSTA

biedny i szczęśliwy

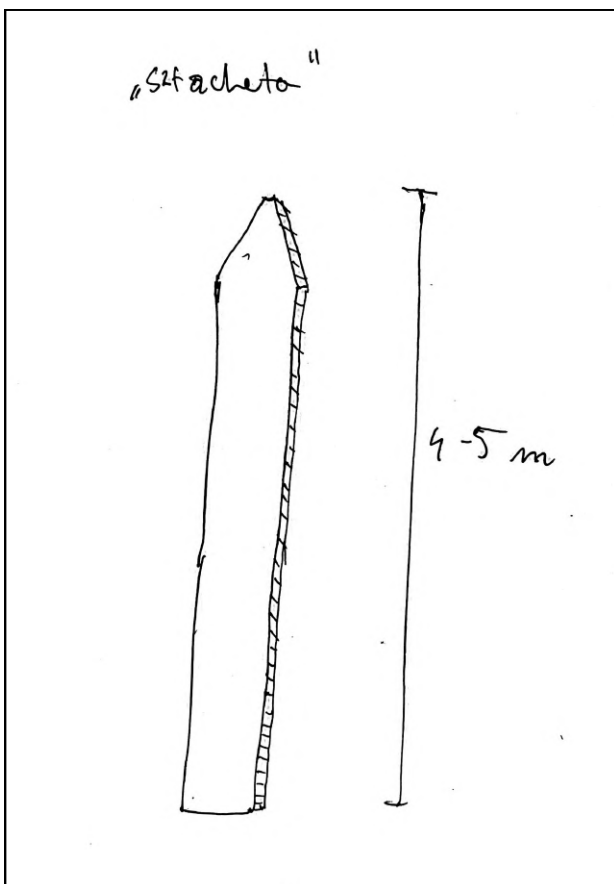
Nagrobek

malowany grawer w granicie, 42,7 x 70 x 2
2019

Artysta jest w trakcie załatwiania pozwolenia na dokonanie interwencji w grobie rodzinnym na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie.



Sprekaryzowany wirtuoz za państwowe pieniądze
fotografia (lightbox), 72 x 52,5 x 15,5
2019



Sztacheta

szkic, 21 x 14,8; rzeźba 400 x 35 x 3,5
2019-2023

W 2017 roku mało znany artysta za 200 zł dziennie
maluje płot na zlecenie bardzo znanego artysty.



Zecik

rzeźba w glinie, elektronika, 37 x 30 x 8

2022

Praca wykonana wspólnie z artystką Sarą Piotrowską



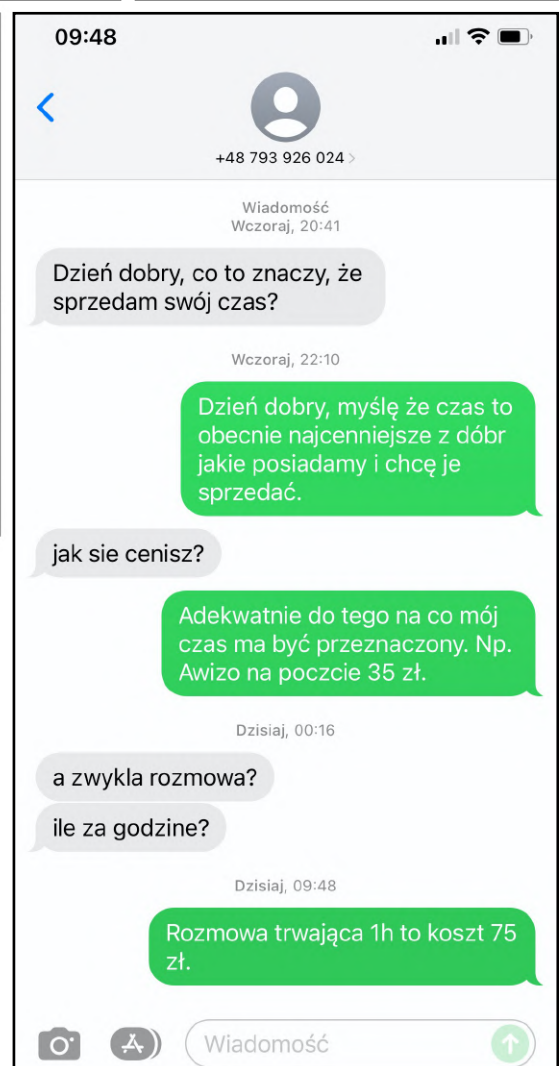
SPRZEDAM SWÓJ CZAS

+48 512 081 502	+48 512 081 502	+48 512 081 502	+48 512 081 502	+48 512 081 502	+48 512 081 502	+48 512 081 502	+48 512 081 502	+48 512 081 502	+48 512 081 502	+48 512 081 502
-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------

Ogłoszenie

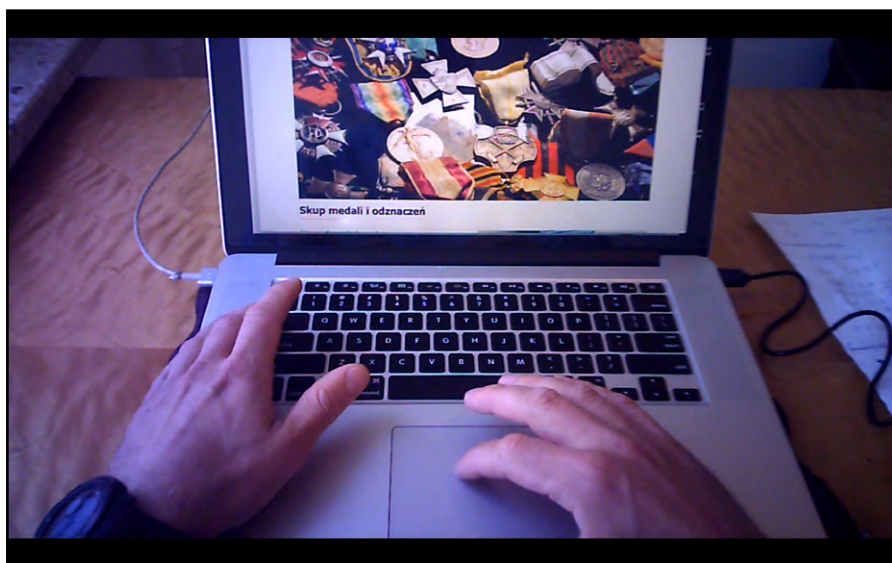
druk na papierze, interwencja w przestrzeni
publicznej, interakcja
2023

Uważam, że czas to obecnie najcenniejsze z naszych
dóbr. Zatem dlaczego by go nie spróbować
zmonetynować?



1. SZTUKA TO NIE OSIĄGANIE CZEGOŚ Z GÓRY OKREŚLONEGO, ALE UJAWNIANIE I UKAZYWANIE TEGO, CO ZWYKLE JEST UKRYTE.
2. SZTUKA TO DIAGRAMY, WYKRESY, WIZUALIZACJA DANYCH.
3. SZTUKA TO NIEUSTANNE USTOSUNKOWYWANIE SIĘ WOBEC [X].
4. SZTUKA TO KONGLOMERAT ARTYSTX-DZIEŁO-INSTYTUCJA/POKAZ-ODBIORCZYNI.
5. SZTUKA TO NAZYWANIE.
6. SZTUKA TO EPISTEMICZNA OBOJĘTNOŚĆ; MOŻE MIEĆ FUNKCJE KOGNITYWNĄ, LECZ BĘDZIE TO JEDYNI JEJ EFEKT UBOCZNY. SZTUKA JEST PROCESEM NIEPOZNAWCZYM.
7. SZTUKA TO RYZYKO.
8. SZTUKA TO CZĘSTE PODRÓŻE POZA STREFĘ KOMFORTU.
9. SZTUKA TO FAKTY ARTYSTYCZNE.
10. SZTUKA TO SYTUACJA NAZNACZONA SKAZĄ METODOLOGICZNĄ, GDZIE BADACZ JEST JEDNO-CZEŚNIE BADANYM.
11. SZTUKA TO FIASKO, REZYGNACJA, PORĄŻKA, ZANIECHANIE, WYCOFANIE SIĘ. KAPITALISTYCZNY PRZYMUS OSIĄGANIA LUB DĄŻENIA DO SUKCESU NIE MA TU ZASTOSOWANIA.
12. SZTUKA TO OPEROWANIE W SKALI 1:1.
13. SZTUKA MOŻE BYĆ PRACĄ, A PRACA MOŻE BYĆ SZTUKĄ, JEDNAKŻE: SZTUKA ≠ PRACA.
14. SZTUKA TO BUDOWANIE KAPITAŁU KULTURO-WEGO.
15. SZTUKA TO POZOSTAWIANIE BEZCZYNNYM WOBEC KAPITALISTYCZNEGO PRODUKTYWIZMU.
16. SZTUKA TO WSPÓLNE SPĘDZANIE CZASU, A CZAS TO OBECNIE NAJCENNIJSZE Z NASZYCH DÓBR. ZATEM AKTYWNOŚĆ, NA KTÓRĄ TEN CZAS PRZEZNACZAMY, NASIĄKA JEGO WARTOŚCIĄ.

Manifest SZTUKA TO:
akryl na płótnie, 140 x 80
2023



Sprzedam pamiątki rodzinne
wideo [stopklatki], 6:23
2023

Wideo stanowi dokumentację procesu sprzedaży pamiątek rodzinnych.
Wszystkie przedmioty zostały sprzedane bez wiedzy rodziny.



Bez tytułu

Grawer w marmurze, 12,5 x 24,5
2022-2023

Bez tytułu

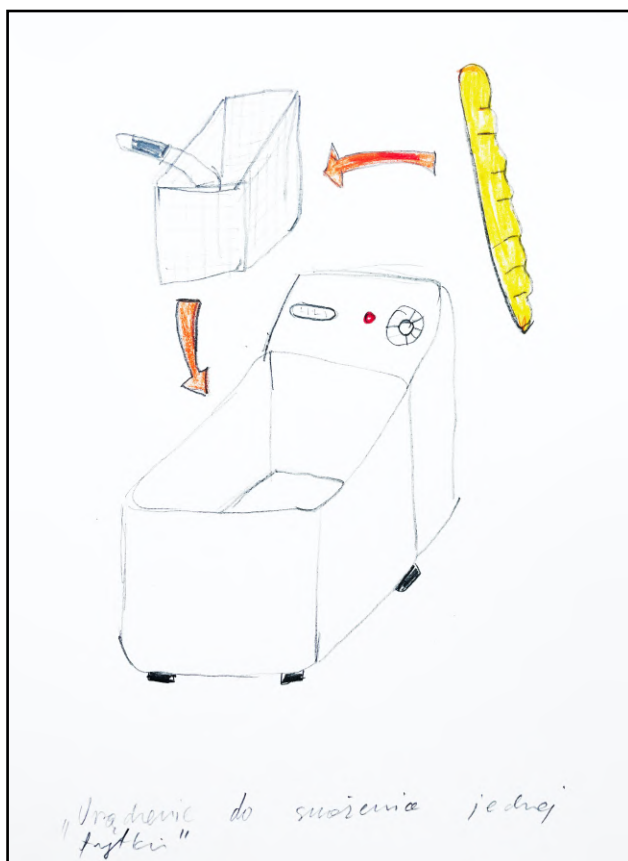
Grawer w granicie, 10 x 19,5
2022-2023

Przewrotne hasła wyryte w kamieniu zdają się być utrwalone na bardzo długi czas; bez szansy na zmianę.

Poniżej oraz na kolejnych stronach znajdują się rysunki oraz szkice prac, które z różnych powodów nie powstały lub już nie istnieją a ich rekonstrukcja jest w chwili obecnej niemożliwa. Poniższa prezentacja stanowi wybór części prac.



Autopromocja
długopis na papierze, 21 x 14,8
2023



Urządzenie do smażenia jednej frytki
kredka na papierze, 21 x 14,8
2023

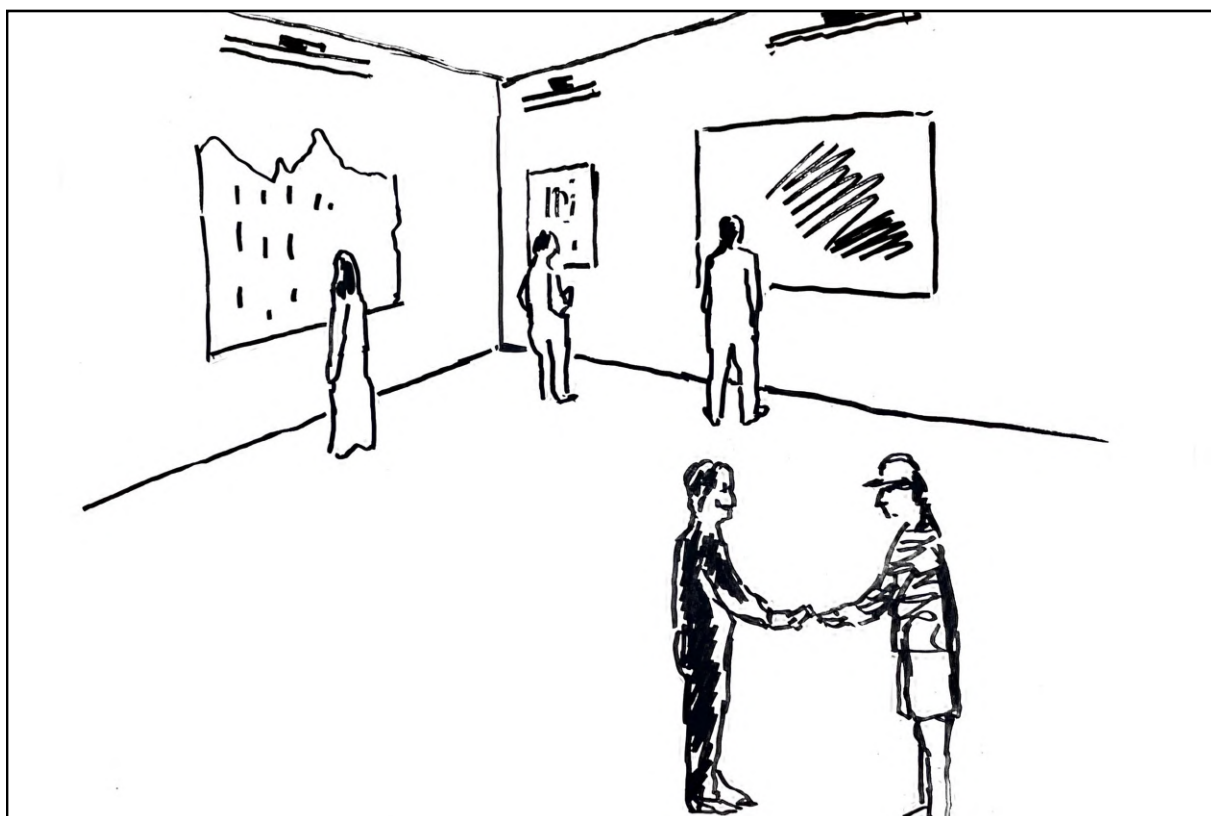
Potencjalne urządzenie o zerowej wydajności, obiekt artystyczny do obróbki termicznej pożywienia.

SZUKAM PRACY!

ŻEBY MÓC PRACOWAĆ NA UCZELNI WYŻSZEJ

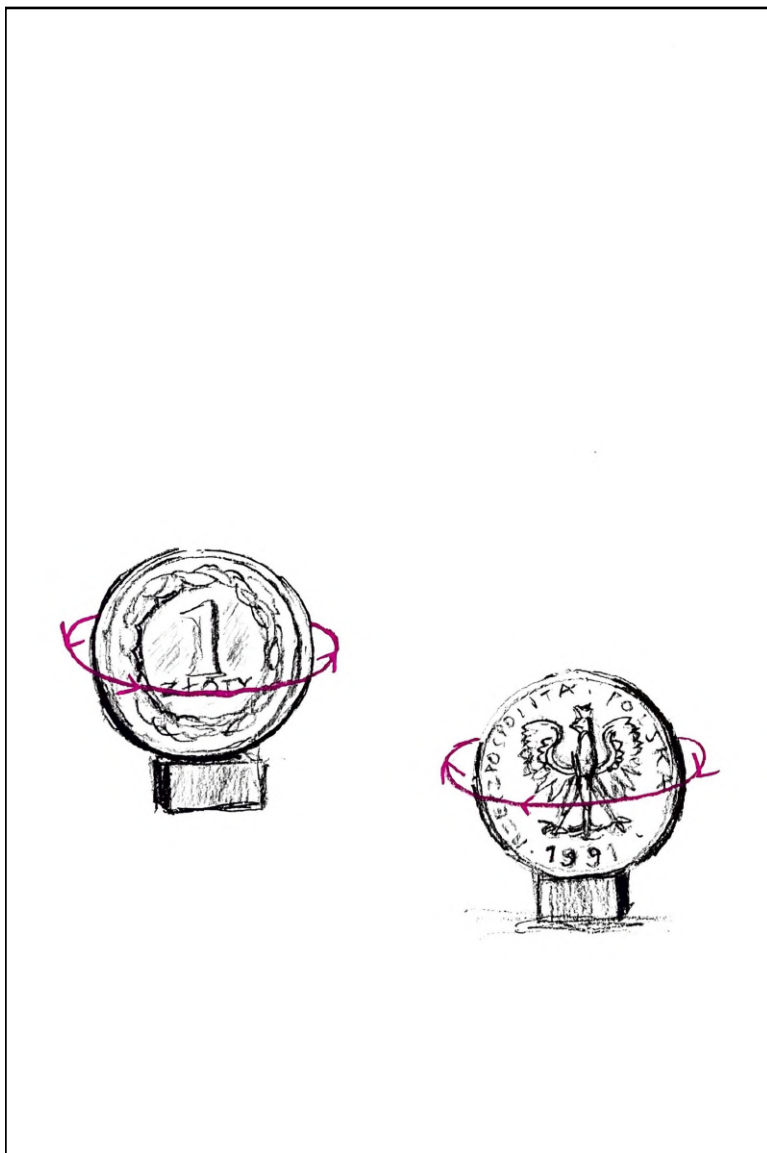
+48 512 081 502	+48 512 081 502	+48 512 081 502	+48 512 081 502	+48 512 081 502	+48 512 081 502	+48 512 081 502	+48 512 081 502	+48 512 081 502	+48 512 081 502	+48 512 081 502
-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------

Ogłoszenie
grafika cyfrowa, 21 x 29,7
2023

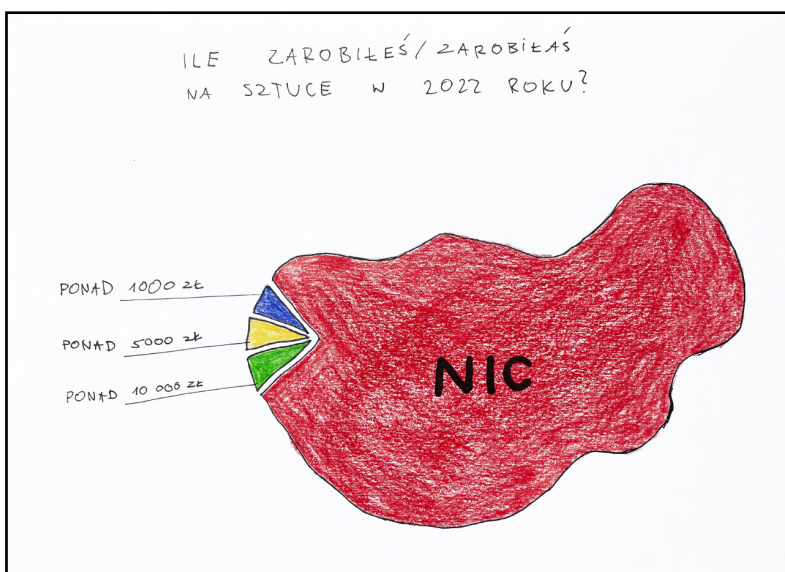


Wynagrodzenie za udział w wystawie
pisak na papierze, 29,7 x 21
2023

Projekt performansu, którego założeniem jest odwrócenie sytuacji, kiedy to osoby przychodzące na wernisaż otrzymują wynagrodzenie za samo nań przyjście. Moją intencją jest zwrócenie uwagi na wciąż niewystarczające finansowanie osób artystycznych, zupełnie nieprzystające do nakładów pracy niezbędnych to wyprodukowania wystawy indywidualnej oraz współczesnych realiów ekonomicznych.

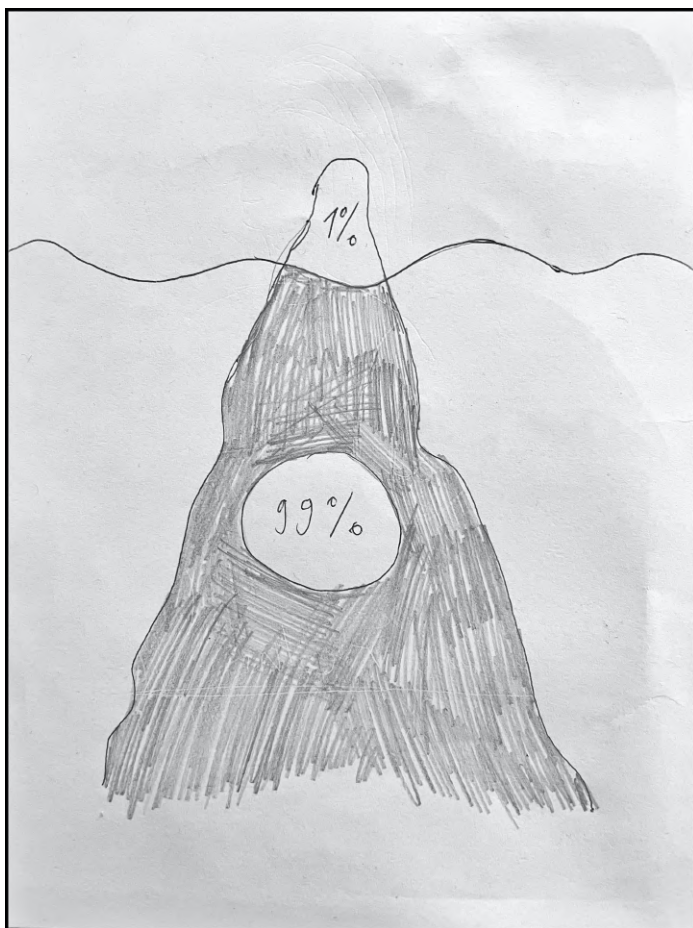


Zecik
kredka na papierze, 29,7 x 21
2023



Wykres 1
kredka na papierze, 21 x 29,7
2023

Pytanie zadane kilkudziesięciu osobom, które zostały przeze mnie poproszone o wypełnienie ankiety będącej częścią niniejszej dysertacji.

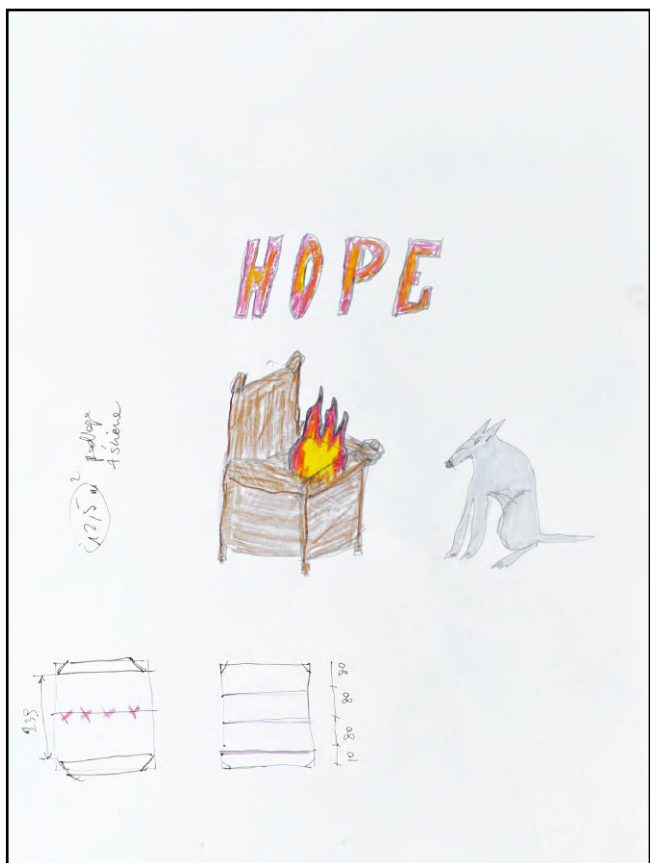


Ciemna materia

ołówek na papierze, 21 x 14,8

2023

Gregory Sholette Ciemną Materią określa wszystkie osoby stanowiące znaczną część artworldu będące poza głównym obiegiem sztuki.



Hope

pisak na papierze, 21 x 14,8

2022

Rysunek przedstawia sytuację beznadziejną. Jednak sportretowany ssak nie traci nadziei, mocno wierzy w pozytywne rozwiązanie sytuacji.



*Artists from from wealthy
families.*

Artyści pochodzą z bogatych rodzin
grafika komputerowa, 15 x 21
2023

