

Wiktoria Koziół

7/9

Święty Mikołaj, muchomory i maliny

Rozpoznanie narracji dotyczących ekonomii w polskich sztukach wizualnych od lat dziewięćdziesiątych do współczesności

Analizując prace z zakresu współczesnej sztuki wizualnej poruszające tematy, którymi zajmują się ekonomiści¹, zaobserwować można prawidłowości chronologiczne i interpretacyjne. Chciałabym je wstępnie rozpoznać z wykorzystaniem teorii z pola sztuki oraz ekonomii. Sięgnęłam także po publikacje z zakresu humanistyki, których autorzy interpretują procesy ekonomiczne. Na podstawie przeglądu prac naukowych i artystycznych proponuję podział omawianych zjawisk na trzy odrębne okresy. Ważną przesłanką do napisania artykułu było założenie, że rozumienie ekonomii nie ogranicza się do umiejętności wykonywania rachunków matematycznych. Dyscyplina może być traktowana jako model pozwalający tłumaczyć i rozumieć mechanizmy rządzące życiem gospodarczym, a w konsekwencji także innymi obszarami działalności człowieka². Takie ujęcie otwiera perspektywę dla nowych narracji o okresie przemian ustrojowych w Polsce. Przede wszystkim

1 Czyli produkcją, dystrybucją, konsumpcją dóbr; zob. D. M. Hausman, *Philosophy of Economics*, w: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/economics/> (dostęp 20.08.2018). Artykuł powstał dzięki subsydium programu MISTRZ 2015 Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej (projekt *From the Material to the Immaterial Medium. Changes in Art in the Second Half of the 20th Century and the Discourse of Art History*).

2 Kacper Pobłocki nazywa taki zamiar przeciwdziałaniem analfabetyzmu ekonomicznemu; zob. idem, *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2017, e-book (Mobi), 11%.

umożliwia dokonanie współczesnej recepcji sztuki uznanej za wpisaną w określone nurty. Uzupełnia także utrwalone znaczenia przyporządkowane m.in. sztuce krytycznej, pozwala także na ich przekształcenie.

Pierwsza część tytułu artykułu odnosi się do kluczowych motywów, które pojawiały się w kolejnych wyodrębnionych etapach. Maską Świętego Mikołaja była wykorzystywana w pracach Jerzego Truszkowskiego (1997–1998), muchomor w akcji *Alokacja* Roberta Rumasa (2007, koniec okresu drugiego), maliny w filmie *Raspberry Days* Wojciecha Doroszuka (początek okresu trzeciego, 2008). Artykuł obejmuje przemiany od początku lat dziewięćdziesiątych do współczesności, z założeniem, że nowa poetyka pojawiła się około 1990 roku (praca *Christus ist mein Leben* Zbigniewa Libery)³. Współcześnie nie rozpoznano jeszcze komentarzy artystycznych rozpatrujących sytuację bieżącą w skali globalnej – dominacji krajów azjatyckich na światowych rynkach.

Okres pierwszy: wątki ekonomiczne w sztuce polskiej lat dziewięćdziesiątych a cezura roku 2002/2003. Konsumpcja i dystynkcja klasowa

Od początku zmian systemowych w Polsce wątki ekonomiczne pojawiały się marginalnie w głównym nurcie sztuki. Trzeba podkreślić, że wbrew deklaracjom wielu badaczy i krytyków⁴ nie były one całkowicie nieobecne, nie zostały jednak rozpoznane i wyodrębnione, funkcjonowały na obrzeżach narracji. Nie oznacza to, że historycy sztuki i krytycy nigdy nie poruszali wątków ekonomicznych w interpretacjach prac, uważam jednak, że były to wypowiedzi jednostkowe, zabrakło szerszego opracowania zagadnienia. Spośród wyjątków warto przytoczyć interpretacje prac Zofii

3 Znaczenie pracy i jej interpretację przywołuję w artykule *Porażka transformacji? Wątki ekonomiczne w polskich sztukach wizualnych po 1989*, w: *Wyszło jak wyszło. Porażka i słabość w kulturze Europy Środkowej w latach 1970–2000*, red. K. Rachubińska, X. Stańczyk, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018 (w druku). Zob. też Z. Libera, *Korona Dziewicy (De corona virginis) wg Parologia Latina*, wyd. J. P. Migne, Paris 1857–1866, przeł. ks. Wojciech Kania, w: *Bakunin w Dreźnie*, red. E. Mykina, kat. wyst. Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1990, s. 36–40.

4 Zob. *Karol Sienkiewicz: Kontrowersyjna sztuka w zaniku. Artysty sami się cenzurują*, rozm. M. Rachid Chehab, 30.12.2014, http://wyborcza.pl/1,75475,17192568,Sienkiewicz__Kontrowersyjna_sztuka_w_zaniku__Artysty.html (dostęp 20.08.2018); Z. Płoska, Ł. Ronduda, *Ekwiwalent pieniędzy. Artysty mówią o ekonomii podczas Warsaw Gallery Weekend*, 26.09.2014, http://wyborcza.pl/1,75475,16711245,Ekwiwalent_pieniezny__Artysty_mowia_o_ekonomii_podczas.html (dostęp 20.08.2018); P. Kowalik, *Czy twój umysł jest pełen dobroci?*, „Szum”, 11.07.2015, <http://magazynszum.pl/krytyka/czy-twoj-umysl-jest-pelen-dobroci> (dostęp 20.08.2018).

Kulik dokonane w latach dziewięćdziesiątych przez Piotra Piotrowskiego. Analizował on m.in. dolną część obelisku z pracy *I dom, i muzeum* (1999), gdzie znajdował się fryz ze współczesną reklamą prasową towarzystwa ubezpieczeniowego Hestia Insurance SA. Piotrowski pisał: „W kapitalizmie wieczność można kupić, albo inaczej – ubezpieczyć. Ideologia zostaje zastąpiona komercjalizacją, której nie mogą się oprzeć żadne instytucje życia publicznego (w tym muzea), a także prywatnego – trwałość domowego ogniska można mierzyć wartością polisy ubezpieczeniowej”. I dodawał: „Teraz władza jest gdzie indziej – oparta jest na zasadzie dominacji i hierarchii różnicy płciowej; kobieta, jak występująca w obelisku draperia, sprowadzona jest do motywu ornamentalnego”⁵. Tym samym zazna-
czał relację wykluczenia ekonomicznego z wykluczeniem płciowym.

Izabela Kowalczyk, badaczka sztuki krytycznej, przedstawiła tezę o ścisłym związku tego nurtu z cielesnością. W kolejnych opracowaniach nakreśliła inne wymiary sztuki krytycznej (w późniejszym okresie koncentrowała się m.in. na temacie historii najnowszej w omawianym nurcie)⁶, łągdując tezę o ścisłych związkach sztuki krytycznej z ciałem. Jednakże wątki konsumpcyjne, które analizowała w *Ciele i władzy*, z powodu korporalnej ramy traktowane są jako element behawioryzmu cielesnego: wzmocnień pozytywnych i negatywnych, za pomocą których dyscyplinuje się jednostkę. Perspektywa taka, chociaż uzasadniona, ogranicza kwestie ekonomiczne do cielesności. Jeśli nie przyjmiemy tezy o „niewielkiej liczbie” prac dotyczących ekonomii, a zarazem założenia o „dużej liczbie” dzieł komentujących cielesność, i zastanowimy się, ile prac należało do drugiej grupy w ostatniej dekadzie XX wieku, okaże się, że było ich kilkanaście⁷. Przyporządkowanie prac artystycznych do danej kategorii często blokuje inne odczytania. Anna

5 Cyt. za: P. Piotrowski, *Między Syberią a Cyberią. O sztuce Zofii Kulik i o muzeach, w: Zofia Kulik. Od Syberii do Cyberii*, red. idem, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1999, s. 16–17. Zbliżoną wymowę ma też wcześniejszy tekst tego autora: idem, *Poza starą i nową wiarą*, „Magazyn Sztuki” 1996, nr 10 (2), s. 144–173 (za jego wskazanie bardzo dziękuję recenzentce/recenzentowi).

6 Zob. I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, SWPS Academica, Poznań 2010.

7 Zob. eadem, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat dziewięćdziesiątych*, Sic!, Poznań 2002. Jak pisała sama Kowalczyk po czasie o swojej publikacji: „[...] sama, gdy otrzymałam zadanie napisania tekstu »Dlaczego nie było sztuki krytycznej w Poznaniu?«, uświadomiłam sobie, jak wielkie przeoczenie zdarzyły mi się w pierwszej książce o sztuce krytycznej – choćby niezauważenie takiego twórcy jak nieżyjący już Leszek Knaflewski”; cyt. za: eadem, *Tzw. książka o tzw. sztuce krytycznej*, „Obieg”, 26.11.2014, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/34059> (dostęp 20.08.2018).

Baumgart wyrażała pogląd, że jej działalność w ostatniej dekadzie XX wieku, mimo że zawierała wątki ekonomiczne, została zaklasyfikowana jako feministyczna – z pominięciem rynkowego, gospodarczego i finansowego wymiaru⁸.

W latach dziewięćdziesiątych artystki i artyści skupiali się na przedstawianiu tematu dóbr konsumpcyjnych oraz mechanizmów wpływu społecznego, który powodował wzrost konsumpcji. Tak można interpretować serie prac Zbigniewa Libery dotyczące projektów opakowań. Działania artysty polegały na kreowaniu nowych produktów o wydźwięku krytycznym i podkreślaniu roli towarów w kształtowaniu postaw. *Lego. Obóz koncentracyjny* (1996) poruszał temat komercjalizacji Zagłady. Mniej znane prace Zbigniewa Libery nie dotyczyły wyłącznie kwestii płci społecznej, a właśnie towarów: *Blood Drops* (1998); *100 000 Blood Drops* (1998, Galeria Raster). Prace częściej omawiane, czyli *Body Master* (1994–1997), *You Can Shave Your Baby* (1995–1996), *Łóżeczko porodowe – zestaw do zabawy dla dziewczynek* (1996) poza dyskursem tresowania (dyscyplinowania ciała dziewczęcego i chłopięcego) zawierają przecież także kontekst związany z nowymi rodzajami produktów, dotąd niedostępnymi⁹.

W wyszczególnionej grupie znajduje się także cykl fotografii dokumentalnych uwieczniających np. otwarcie supermarketu (*Homo hutens* Łukasza Trzczińskiego z 1997 roku) czy rejestrujących zabieg przedstawienia ciała artystki kobiety jako towaru (*Satysfakcja gwarantowana* Joanny Rajkowskiej, 2000). Skupienie uwagi na konsumpcji w sztuce wpisuje się w ogólny trend w badaniach kapitalizmu w latach dziewięćdziesiątych, w których dominowały neoweberowskie teorie dotyczące racjonalności lub umagicznienia konsumpcji¹⁰. Badacze podkreślali zmianę nacisku w światowych trendach gospodarczych ze środków produkcji na środki konsumpcji (kreowanie

8 O takim doświadczeniu mówiła na spotkaniu *Rewolucja na bocznym torze* w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, 17.05.2018. Artystka omawiała filmy powstałe pod koniec lat dziewięćdziesiątych, m.in. *Prezerwatywy, pieniądze, money, lady – no problem* (1999). Dla zrównoważenia tej narracji trzeba jednak podkreślić, że w środowiskach feministycznych już we wczesnych latach dziewięćdziesiątych wskazywano trudniejsze warunki ekonomiczne kobiet; zob. B. Limanowska, *Dlaczego w Polsce nie ma feminizmu?*, „Pełnym Głosem” 1993, nr 1.

9 Zob. M. Szcześniak, *Sztuka bez klasy? Uwagi o badaniu polskiej sztuki czasów transformacji*, w: *Założenia przedwstępne w badaniu polskiej sztuki najnowszej. I Seminarium Dłużewskie*, red. J. Banasiak, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2015, s. 112–138.

10 Zob. C. Campbell, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Blackwell, Oxford 1989; G. Ritzer, *Przegląd świętyń konsumpcji*, w: idem, *Magiczny świat konsumpcji*, przeł. L. Stawowy, Muza, Warszawa 2012, s. 27–48. Analiza znaczenia konsumpcji w drugiej połowie XX wieku w Polsce z perspektywy antropologii kulturowej zob. I. Kurz, *Konsumpcja: „coca-cola to jest to!”*, w: *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach*, red. M. Szpakowska, W.A.B., Warszawa 2008, s. 154.



Zbigniew Libera, projekt opakowania *Blood Drops*, 1997–1999,
ołówek, kredka, papier, 42 × 61 cm, dzięki uprzejmości
Galerii Raster w Warszawie

narzędzi szybkiego konsumowania dóbr, m.in. kart debetowych i kredytowych, procedur łatwego i szybkiego zaciągania kredytów, powstawanie centrów rozrywki oraz centrów łączących funkcje rekreacyjne i handlowe). Dociekania te będą miały swoją kontynuację w rozważaniach o roli obrotu i kredytów w teoriach dotyczących późnego kapitalizmu po 2009 roku¹¹, nie zaobserwujemy już w nich jednak wątku hedonistycznej przyjemności klienta, a raczej negatywne zjawiska związane z reorganizacją czasu. Magda Szczęśniak, wykorzystując myśl Karola Marksa, analizowała zainteresowanie nowymi towarami w latach dziewięćdziesiątych w Polsce w kontekście fetyszyzmu towarowego¹². Ważnym elementem debaty publicznej stała się wtedy dyskusja o prawie autorskim, podróbkach produktów oraz markach (narracja o wartości oryginalnych towarów rozwijała się stopniowo, w drugiej połowie dekady pojawiły się głosy piętnujące podróbki)¹³. Zainteresowanie tą tematyką zobaczyć można w twórczości Marioli Przyjemskiej, która od 1994 roku fotografowała spreparowane metki tekstylne i prezentowała je w monumentalnej formie laminowanych zdjęć. Wybierała metki kojarzące się z treściami politycznymi, społecznymi i artystycznymi. Mogły one potencjalnie, w sposób zakamuflowany, kształtować system wartości użytkowników (np. *Frontfix, specjalna obróbka, czyszczenie etniczne*, 1997). Subwersja polegała na nieznacznym przekształceniu przekazu (wyprucie słowa lub znaku, w opisanej pracy zmiana terminu „czyszczenie chemiczne” na „czyszczenie etniczne”) w taki sposób, aby zasugerować odbiorcy, że pozornie neutralny akt zakupu towarów pociąga za sobą konsekwencje wyboru pewnego porządku aksjologicznego, który opiera się często na wykluczeniu, przemocy, wyzysku. Estetyczny aspekt metek przypominających obrazy abstrakcyjne odciąga uwagę od kłopotliwych i przemocowych treści. Odwrócone metki, na których widać sploty tkaniny, zwykle nie są obdarzane uwagą ani spojrzeniem użytkowników, co można odczytać jako sugestię, że klienci często nie mają wiedzy

-
- 11 Chodzi przede wszystkim o narrację przedstawioną w pozycji popularnonaukowej: J. Crary, *Późny kapitalizm i koniec snu*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2015. Termin „późny kapitalizm”, chociaż użyty po raz pierwszy przez Wernera Sombarta w 1902 roku, był przede wszystkim rozpowszechniony w środowisku neomarksistów po 1945 roku, a po kryzysie ekonomicznym w 2009 roku stał się popularny jako pojęcie opisujące zjawiska współczesnej ekonomii XXI wieku.
- 12 M. Szczęśniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016, s. 53–85.
- 13 Zob. także O. Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Karakter, Kraków 2016.

o produktach, które kupują. Praca *Harlem* (1995) zawiera odwrócony napis Americanos, który odnosi się do firmy o tej nazwie, wskazującej na amerykańskie pochodzenie produktów odzieżowych. Markę stworzył jednak w 1989 roku w Polsce Andrzej Pacanowski¹⁴. Fotografia pod tytułem *Kulturträger*, odnoszącym się znaczeniowo do osoby narzucającej innym swoją kulturę i jej zasady, przedstawia naszywkę przypominającą naramiennik wojskowego munduru z napisem „music corps”. Niemiecki tytuł w połączeniu z terminem przywodzi na myśl Freikorps – nacjonalistyczną formację paramilitarną założoną przez zdemobilizowanych żołnierzy. Organizacja ta wywodziła się ze starszego ugrupowania powstałego na terenach dzisiejszej Polski¹⁵. Działający przede wszystkim po I wojnie światowej antylewicowy związek zrzeszał wielu przyszłych działaczy partii nazistowskiej. Pozornie „niewinna” naszywka odnosi się do afirmacji działań zbrojnych, przemocy, rasizmu, a wszystko to zawarte jest syntetycznie w trzech słowach oraz niewielkiego formatu przedstawieniu wizualnym na odzieży.

Praca Jacka Adamasa przedstawia łóżko polowe z naciągniętą nań polską flagą (*Bez tytułu*, 2000)¹⁶. Przedmiot użyty w instalacji to prowizoryczne miejsce wymiany handlowej lat dziewięćdziesiątych. Umieszczone w przestrzeniach nieoznakowanych (poza wyznaczonymi placami handlowymi), obiekty takie stały się nielegalne za sprawą ustawy o zakazie handlu w miejscach niedozwolonych (2011)¹⁷, ale faktycznie zniknęły kilka lat wcześniej, w konsekwencji rozpoczęcia działalności zagranicznych supermarketów i galerii handlowych. Krytycy planu Balcerowicza

14 *Zagraniczny blichtr marki*, „Newsweek”, 4.05.2003, <http://www.newsweek.pl/biznes/wiadomosci-biznesowe/zagraniczny-blichtr-marki,23271,1,1.html> (dostęp 20.08.2018).

15 Zob. np. R. Gerwarth, *The Central European Counter-Revolution: Paramilitary Violence in Germany, Austria and Hungary after the Great War*, „Past and Present” 2008, nr 200, s. 175–209.

16 Pracę pokazano na wystawie *Oblicze dnia. Koszty społeczne w Polsce po 1989 roku*, w ramach *ArtBoom Festival* w Krakowie (2014), której kuratorem był Stanisław Ruksza. Część analizowanych w artykule prac była eksponowana na wystawie, która jako pierwsza bezpośrednio dotyczyła omawianego zagadnienia. W folderze wystawy Ruksza omawia *Łóżko polowe* i podkreśla, że w starciu z beneficjentami pokroju Kulczyka drobni przedsiębiorcy przegrali i zniknęli z polskich ulic – dlatego że w gospodarce neoliberalnej nieliczni gromadzą większy kapitał i tworzą monopole; zob. S. Ruksza, *Oblicze dnia. Koszty społeczne w Polsce po 1989 roku*, *ArtBoom Festival* w Krakowie (2014), folder, Kraków 2014.

17 *Handel na ulicy to wykroczenie. Wchodzi nowe prawo*, „Forsal”, 5.11.2011, http://forsal.pl/artykuly/566604,handel_na_ulicy_to_wykroczenie_wchodzi_nowe_prawo.html (dostęp 20.08.2018).

wskazywali na brak okresu ochronnego, w którym rynek byłby zamknięty dla zagranicznych spółek, co umożliwiłoby zdobycie umiejętności polskim przedsiębiorcom¹⁸. Większość prac artystycznych dotyczących fetyszyzmu towarowego, zwłaszcza w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych, podkreślała dystans do konsumpcji, co najwyżej neutralnie ją komentowała. Mimikrę strategii reklamowych o bardziej pozytywnym bądź neutralnym wydźwięku zapoczątkowała na polskiej scenie artystycznej, jak się wydaje, dopiero Grupa Ładnie.

Drugą kwestią ekonomiczną widoczną w sztuce lat dziewięćdziesiątych stał się temat społecznych nierówności – główny problem po wprowadzeniu neoliberalnych¹⁹ reform. W Polsce współczynnik Giniego²⁰ uległ największej zmianie ze wszystkich krajów postsocjalistycznych, było to też jedyne państwo na świecie, w którym w tym okresie dokonała się tak duża zmiana poziomu nierówności (współczynnik Giniego niemal podwoił się – z 0,23 w 1990 roku do 0,345 w 2005²¹). Wskaźnik bezrobocia przekroczył w 1992 roku 10%, do 2007 roku wynosił 15–20%, a w najbardziej newralgicznym 2003–2004 –

- 18 Zob. np. M. Rolski, *Krytyka planu Balcerowicza w ujęciu Grzegorza Kołodki oraz Tadeusza Kowalika*, „Problemy Gospodarki Rynekowej: Polska i Świat” 2013, nr 130, https://www.ue.katowice.pl/fileadmin/_migrated/content_uploads/8_M.Rolski_Krytyka_Planu_Balcerowicza....pdf (dostęp 20.08.2018).
- 19 Neoliberalizm definiowany jest jako system społeczno-gospodarczy, zakładający, w uproszczeniu, dominację (lub całkowite wprowadzenie) własności prywatnej, także sprywatyzowanie możliwie największej części sektora publicznego, ograniczenie ingerencji państwa w procesy gospodarcze, zachęty inwestycyjne w postaci niskich podatków, uznanie za główną barierę rozwoju ograniczenie podaży i walkę z nią w postaci ciągłego zwiększania produkcji, zob. *Handbook of Neoliberalism*, red. S. Springer, K. Birch, J. MacLeavy, Routledge, New York–London 2016.
- 20 Wskaźnik nierówności społecznej stworzony przez Corrado Giniego; zob. M. Wójcik-Żołądek, *Nierówności społeczne w Polsce*, „Biuro Analiz Sejmowych” 2013, nr 20 (157), [http://orka.sejm.gov.pl/wydbas.nsf/0/942250857b274e5cc1257c190049bcd/\\$file/infos_157.pdf](http://orka.sejm.gov.pl/wydbas.nsf/0/942250857b274e5cc1257c190049bcd/$file/infos_157.pdf) (dostęp 20.08.2018). Zob. także R. Szarfenberg, *Nierówności społeczne w Polsce*, prezentacja seminaryjna, Komitet Dialogu Społecznego Krajowej Izby Gospodarczej, <http://rszarf.ips.uw.edu.pl/pdf/nierownosciPL.pdf> (dostęp 20.08.2018); prezentacja zawiera informacje o ograniczeniach wskaźnika Giniego jako miary statystycznej.
- 21 M. G. Woźniak, *Nierówności społeczne w Polsce*, red. B. Kłós, J. Szymańczak, Wydawnictwo Sejmowe, Warszawa 2014, s. 28.

około 20%²². Nie dziwi więc, że prace z lat dziewięćdziesiątych, które z dzisiejszej perspektywy postrzegamy jako ekonomiczne, dotyczyły przede wszystkim braku pracy, biedy, żebractwa, jak np. wczesna praca Pawła Althamera *Obserwator* (1992), cykle zdjęć Jerzego Truszkowskiego *Problem? No Problem, Problem Is You* oraz *La rivolutione siamo noi, Legless with Batman i Legless with Santa Claus* (1997). Odnoszą się one do sytuacji uniwersalnej: osoba bezdomna, bezrobotna, mimo że artyści nadają jej podmiotowość, pełni rolę synekdochy, *pars pro toto* – np. krytyki kapitalizmu w ogóle lub pokazania osób wykluczonych jako grupy. Z punktu widzenia współczesnego odbiorcy prace nie wspierają narracji neoliberalnej, raczej się jej opierają. W akcji *Obserwator* Paweł Althamer zlecił bezrobotnym obserwowanie ulicy. Mężczyźni z plakietkami z nazwą gazety (tytułowym „Obserwatorem”), siedząc na krzesłach, przyglądali się temu, co działo się na skrzyżowaniu w centrum Warszawy. Prosty gest oznaczał, że spojrzenie nobilituje, daje władzę, konieczny dystans wobec świata. Znamienne jednak, że wśród wybranych osób nie było kobiet. Althamer w *Obserwatorze* podkreśla związek czasu jako zasobu z możliwością gromadzenia informacji o rzeczywistości, ujawnia wykluczający charakter systemu: bezdomni lub bezrobotni nie byli tak licznymi grupami w okresie trwania PRL, mieli też cenny zasób, którego zaczynało brakować pracującym – czas. W 1995 roku, podczas pierwszej monograficznej wystawy w Galerii Miejsce w Cieszynie, Althamer zaaranżował jedno z dwóch pomieszczeń zgodnie z potrzebami mężczyzny pilnującego

22 GUS, *Stopa bezrobocia w latach 1990–2017*, <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/rynek-pracy/bezrobocie-rejestrowane/stopa-bezrobocia-w-latach-1990-2017,4,1.html> (dostęp 20.08.2018). Trend jest obserwowany na całym świecie od lat osiemdziesiątych, niektórzy ekonomiści zakładają jednak, że „doktryna szoku” Balcerowicza wywołała w następstwie wysokie bezrobocie, nierówności oraz niższy PKB w dłuższym okresie w porównaniu z krajami, w których takich radykalnych zmian nie było. Na przykład Czechy w 2010 roku znajdowały się na zbliżonym poziomie gospodarczym i chociaż wskaźniki ekonomiczne w 1990 roku były też w tym kraju bardziej korzystne, Czesi uniknęli wysokiego poziomu bezrobocia i tak wysokiej inflacji; pole pięciokąta stabilizacji makroekonomicznej jest nieznacznie mniejsze niż w Polsce; zob. W. Jakimowicz, D. Piątek, *Polska transformacja gospodarcza. Przesłanki – przebieg – rezultaty*, w: *Poszukiwanie nowego ładu ekonomicznego*, red. S. Owsiak, A. Pollock, Polskie Towarzystwo Ekonomiczne, Warszawa 2013, s. 85, http://owe.pte.pl/upload/files/ksiazki/05_Jarmolowicz%2C%20Piatek.pdf (dostęp 20.08.2018); zob. także M. Rolski, op. cit.

ekspozycji, zwracając uwagę na środowisko jego pracy²³. W 1997 roku artysta powtórzył współpracę z bezdomnymi, których zaprosił do wykonania tańca podczas swojej wystawy indywidualnej w Kunsthalle w Bazylei. W projekcie *Astronauta 2* (1997, documenta X w Kassel) w przyczepie-statku kosmicznym zamieszkał bezdomny pan Bogdan, traktowany jako alter ego artysty. Tworząc domek na drzewie w 2001 roku (we współpracy z Fundacją Galerii Foksal), Althamer inspirował się romskim obozowiskiem, które powstało w latach dziewięćdziesiątych pod mostem gen. Stefana Grota-Roweckiego w Warszawie²⁴. W 2002 roku na wystawie *Rzeczywiście, młodzi są realistami* artysta zamienił miejscami dyrektora instytucji i portiera – ten pierwszy przez parę dni pracował na portierni, drugi w gabinecie dyrektorskim²⁵. Podczas *Spojrzeń* w 2003 roku artysta urządził miejsce pracy szatniarzy wedle ich życzeń. Ważnym motywem w twórczości Althamera w tym okresie była zatem hierarchia zawodowa, sytuacja pracowników i związany z prestiżem zawodu komfort pracy²⁶.

Praca Mirosława Bałki *7 + 1* (1998) dotyczy obracania pieniędzmi i historycznych zmian wartości materiałów (dawniej sól była wartościowa jako trudno dostępna). Wczesnym przykładem wprowadzenia tematyki biznesowej, przeoczonym przez odbiorców, były drugoplanowe wątki w pracy *Adoracja Chrystusa* (1993) Jacka Markiewicza. Całą uwagę przyciągnął kontrowersyjny gest artysty, który erotycznie pieścił średniowieczny krucyfiks. Film pierwotnie pokazany został w „boksie korporacyjnym”²⁷, a artysta wymagał od pracowników firmy (w tym własnego ojca) oglądania swoich artystycznych działań. Widzowie podczas obrony dyplomu widzieli jedynie reakcje ojca i drugiego pracownika, prezentowane na ekranie w czasie rzeczywistym. W tym kontekście *Adoracja Chrystusa* byłaby refleksją nad łączeniem roli artysty/przedsiębiorcy, ojca/pracownika oraz ojca/Boga. Aspekt ekonomiczny pracy Markiewicza trafnie rozpoznał Piotr Kowalik,

-
- 23 K. Sienkiewicz, *Patriota wszechświata. O Pawle Althamerze*, Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków–Warszawa 2017, s. 54–55.
- 24 Ibidem, s. 59.
- 25 Ibidem, s. 153.
- 26 Za oczywiste uznaje się dostosowanie gabinetu dyrektora do jego potrzeb, w przypadku szatniarza lub portiera nie myśli się o podstawowych udogodnieniach.
- 27 Zob. J. Markiewicz, opis pracy dyplomowej z Archiwum Kowalni, Archiwum CSW Zamek Ujazdowski. Tekst był także prezentowany jako kontekst dla widzów wystawy *British British Polish Polish. Sztuka krańców Europy, długie lata 90. i dziś*, kur. Marek Goździewski, Tom Morton.

cytując artystę: „Kazałem tym ludziom oglądać film, chciałem posłużyć się nimi jak narzędziami. Są moimi pracownikami i wykonywali polecenia służbowe. Wszystko odbyło się w godzinach pracy. Z ojcem to inna sprawa, ale pracownik czuł się zagrożony. Płacę mu i musiał być posłuszny. Pieniądze to władza, mając je, mogę zrobić z ludźmi wszystko. Są wtedy doskonale sterowni”²⁸. Chodziło tu też o składanie czci „fałszywym bożkom”, czyli dobrom materialnym (także uzewnętrznionym w tworzeniu „kosztownej” sztuki sakralnej). Metafora spółkowania z drogocennymi towarami jest zresztą wywiedziona ze Starego Testamentu – w księdze Proroka Jeremiasza Królestwo Judy opisane jest jako siostra Królestwa Izraela, która: „cudzołożyła z kamieniem i z drewnem” (Jer. 3:9)²⁹. Kwestie ekonomiczne oraz religijne są także poruszane w pracach Pawła Jarodźkiego zatytułowanych *Kto nie kupuje, ten nie je* (billboard w Galerii Zewnętrznej AMS w 1999, obraz z 2001 roku o tym samym tytule i innej kompozycji). Parafraza słów Włodzimierza Lenina odnosi się pierwotnie do fragmentu listu św. Pawła do Tesaloniczan³⁰. Seria prac o konotacjach religijnych z lat dziewięćdziesiątych i po roku 2000 zasługuje na odrębne opracowanie ze względu na odmienne wątki, które porusza: związek etyki pracy z naukami kościołów, sytuacja kościoła katolickiego jako instytucji w Polsce po przemianach politycznych, w niektórych przypadkach problem ikonoklazmu oraz komercyjnego aspektu handlu dewocjonaliami.

Zdjęcia Jerzego Truszkowskiego *Problem? No Problem, Problem Is You* oraz *La rivolutione siamo noi* przedstawiają bezrękiego mężczyznę; artysta obserwował wyraz obrzydzenia na twarzach kierowców, którzy zatrzymywali się na skrzyżowaniu i wręczali niepełnosprawnemu pieniądze. Truszkowski komentował: „Ten bezręki żebrak z Bośni i Hercegowiny mówiący jedynie po serbsko-chorwacku wykonywał pożyteczną pracę uzmysławiania cierpienia zadowolonym kierowcom”³¹. Autor zauważył, że rolą zbierającego pieniądze mężczyzny jest zaspokojenie potrzeby dystynkcji. Dystynkcja

28 Cyt. za: P. Kowalik, *Czy twój...*, za: *Rozwarta i gotowa. Z Jackiem Markiewiczem rozmawiają Katarzyna Kozyra i Artur Żmijewski*, w: A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Centrum Sztuki Współczesnej Kronika, Korporacja Ha!art, Bytom–Kraków, 2008, s. 2.

29 Biblia Tysiąclecia, <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=644> (dostęp 20.08.2018). Związek instytucji Kościoła i bogacenia się można odczytać z kontekstu wczesnej pracy Zbigniewa Libery *Christus ist mein Leben* (1990).

30 Kolekcja Sztuki Galerii Bielskiej BWA, <http://kolekcja.galeriabielska.pl/pl/obiekt/312/kto-nie-kupuje-ten-nie-je> (dostęp 20.08.2018).

31 J. Truszkowski, cyt. za: S. Ruksza, op. cit., s. nlb.

klasowa ma charakter uniwersalny, chociaż zakłada się, że w postsocjalistycznej rzeczywistości była ona bardziej ostentacyjna. Wynikała bowiem ze złożonej sprzeczności neokolonialnej logiki mimikry: Polska miała „doganiać” kapitalizm, była więc krajem peryferyjnym, naśladowującym centrum, Zachód³². Jednostki niepasujące do normatywnego systemu (lub łamiące jego zasady) z punktu widzenia kolonizatora potwierdzały, że jego paternalistyczne i wyższościowe spojrzenie jest uzasadnione, gdyż proces edukacji podmiotów kolonizowanych jeszcze się nie zakończył. Zatem wyższościowe spojrzenie Polaka z klasy średniej, internalizującego zachodnie metody „pedagogiki”, utwierdzało go w przekonaniu, że dokonał właściwych wyborów życiowych. Pochodzący z Bałkanów mężczyzna reprezentował region, który nie uległ jeszcze „europeizacji”. Co jednak bardziej istotne, jak pokazuje Kacper Pobłocki w publikacji *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania*, przymus pędu i gonitwy charakteryzuje także „centrum”³³. Należy też zaznaczyć, że „podkreślanie braków w edukacji na peryferiach” nie zawsze było dla kolonizatorów rentowne. W trakcie prywatyzacji przedsiębiorstw celem amerykańskich właścicieli była skuteczna edukacja, gdyż „praworządność pracowników” oznaczała dla nich zyski³⁴.

Zdjęcie *No Problem. Business- Bat-Men (Repetycja)* (1997–1998) Truskowskiego na wystawie *Re- w Samarze* (1998) przedstawia dwóch mężczyzn w garniturach i w maskach Batmana. Postaci wystawiają środkowe palce rąk w stronę odbiorcy. Ściana w tle wyłożona jest sprzętem elektronicznym przypominającym płyty główne komputera. Artysta przekształcił zdjęcie w serię pocztówek, które pokrywały całe ściany ekspozycji. Wyrażały one uniformizację, brak podmiotowości, ale też arogancję przedstawicieli korporacji. Maski odwołujące się do pozytywnej postaci ratującej miasto kontrastują z gestami dłoni mężczyzn. Obojętność i egoizm maskowane są bohaterскими historiami (np. narracjami o poprawie świata dzięki tworzeniu miejsc pracy). Praca pod względem sposobu ekspozycji (powielenie), tytułu (repetycja), braku indywidualności postaci odnosi się do strategii powielania zachodniej

32 Koncepcja wytwarzania podmiotów skolonizowanych zob. H. K. Bhabha, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu skolonizowanego*, przeł. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1/2, s. 184–195.

33 K. Pobłocki, op. cit., 12%.

34 Szczegółowa analiza takich oczekiwań na przykładzie radomskiej Alimy zakupionej przez firmę Gerber zob. E. Dunn, *Prywatyzując Polskę. O bobofrutach, wielkim biznesie i restrukturyzacji pracy*, przeł. P. Sadura, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.



Jerzy Truszkowski, *Business- Bat-Men*, 1997, odbitka barwna cibachrome, naświetlona bezpośrednio z diapozytywu kolorowego, papier, 80 × 100 cm, egz. 1/5, Kolekcja Sztuki Galerii Bielskiej BWA, fot. dzięki uprzejmości Galerii Bielskiej BWA w Bielsku-Białej oraz artysty

kultury korporacyjnej w Polsce. Fotografia biznesmenów na wystawie *Re-* bezpośrednio sąsiadowała ze zdjęciem bezrękiego, żebrzącego mężczyzny, prace były prezentowane w kompozycji szachownicowej. *Legless with Batman* i *Legless with Santa Claus* (1997) przedstawiają żebrzącą na ulicach Warszawy beznogą kobietę oraz człowieka w masce, kolejno – Batmana i Świętego Mikołaja. Ikony popkultury, święci i herosi z nadprzyrodzonymi mocami realizują narrację dobroczynną w neoliberalnych realiach – to oni obronią miasto i wspomogą ubogich. Jednostkowa dobroczynność zwalniała z tworzenia państwowych instytucji pomocowych, zdaniem części neoliberalnych ekonomistów było to zresztą niewskazane³⁵.

Powyższe prace charakteryzuje uogólnienie w rozumieniu właściwości klas społecznych oraz różnica klasowa manifestowana za pomocą łatwo rozróżnialnych dóbr (przede wszystkim ubioru, gadżetów). Punktem wspólnym jest schematyzm czy kontekst „uniwersalny”. Negatywny wizerunek biznesmenów w serii fotografii Truszkowskiego można uznać za załączek alterglobalizmu, jednak artysta wyraził przede wszystkim sprzeciw wobec powszechnej amerykańskiej. Działania nie komentują polityki określonej firmy, nie dotyczą jednego regionu, danej grupy zawodowej lub konkretnej jednostki. Biznesmen uosabia szerszy porządek, reprezentuje klasę średnią³⁶. Nie wiemy, czy jest przedsiębiorcą, człowiekiem prowadzącym interesy, czy właścicielem albo pracownikiem firmy produkującej lub usługowej. Ten dążący do uniwersalności model funkcjonowania odzwierciedlał system wartości reprezentowany przez fordyzm³⁷, a następnie postfordyzm (związany z globalizacją). Zakładano, że wystarczy użyć odpowiednich

35 Leszek Balcerowicz za największy błąd swoich działań w latach dziewięćdziesiątych uznaje to, że nie udało mu się zablokować zasilków dla bezrobotnych; zob. *Balcerowicz: Największym błędem były zasiłki dla bezrobotnych*, rozm. A. Drożdź, money.pl, 22.01.2010, <https://www.money.pl/gospodarka/wiadomosci/arttykul/balcerowicz;najwiekszym;bledem;byly;zasilki;dla;bezrobotnych,134,0,579206.html> (dostęp 20.08.2018).

36 M. Szcześniak, *Normy widzialności...*, op. cit., s. 36.

37 „Sposób organizacji pracy, ale szerzej zachodnia forma kapitalizmu, cechująca się między innymi: ekonomią skali, konkurencją oligopolu [struktura rynku składająca się z kilku producentów, jedynych lub dominujących – przyp. red], koordynacją instytucji bankowych, przemysłu i państwa oraz masową konsumpcją”; cyt. za: M. Ćwiklicki, *Współczesne oblicza taylorizmu*, w: *Rozwój koncepcji i metod zarządzania*, red. J. Czekaj, M. Lisiński, Fundacja Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie, Kraków 2011, s. 135–157. Artykuł zawiera obszerne wyjaśnienia na temat pojęcia fordyzmu i stosowanego zamiennie terminu taylorizm, a także neo- i postfordyzmu.

metod, stosowanych na całym świecie, aby uzyskać pożądane efekty – wysoką wydajność pracy oraz „praworządnych” pracowników³⁸. Z perspektywy współczesnych propozycji teoretycznych modele funkcjonowania społeczno-ekonomicznego nie uwzględniały czynników pozaekonomicznych. Nowy instytucjonalizm Douglassa C. Northa zakłada analizę ścieżkową, badanie pozainstytucjonalnych powiązań³⁹, postaw społecznych, przyjętej w danym miejscu kultury pracy, dzięki czemu uzyskuje się pełniejszy obraz analizy ekonomicznej, dostosowany do indywidualnej sytuacji. Ruchy alterglobalistyczne nasiliły się w latach dziewięćdziesiątych, a zyskały szerszy odbiór na świecie po kryzysie ekonomicznym w 2001 roku – co objawiło się m.in. pozytywną recepcją popularnej książki *No logo* Noemi Klein⁴⁰. Kryzys nie dotknął w szczególności Polski, ale doniesienia o stanie światowej gospodarki mogły wpłynąć na refleksję artystów. Ważną ramą teoretyczną, która może nadać kierunek refleksji o przemianach w kraju, trwających od ok. połowy lat osiemdziesiątych, jest książka *Postkomunizm* Jadwigi Staniszkis wydana w 2001 roku⁴¹. Światowe zmiany zwiastowały demonstracje prekariuszy EuroMayDay⁴², zmieniła się także sytuacja w polu sztuki. Złożona debata polityczno-obyczajowa, w której kontrowersyjne prace artystyczne stanowiły narzędzie gry politycznej, zdaniem Jakuba

38 Tę złożoną sytuację i zakres oczekiwań zagranicznych inwestorów przedstawiła m.in. Elizabeth Dunn; zob. eadem, *Alima w perspektywie globalnej, czyli dlaczego Rzeszów i Fremont to nie to samo*, w: eadem, *Prywatyzując Polskę...*, op. cit., s. 22–31.

39 Dla zrozumienia sytuacji społeczno-gospodarczej w Polsce początku lat dziewięćdziesiątych wydaje się to szczególnie istotne – ze względu na rozbudowaną sieć powiązań prywatnych, które stanowiły kanały wymiany dóbr w gospodarce lat osiemdziesiątych, społeczeństwo polskie miało wypracowane określone kody zachowań; zob. J. Wedel, *Prywatna Polska*, przeł. S. Kowalski, Trio, Warszawa 2007.

40 Polskie wydanie książki ukazało się w 2004 roku, jesienią 2004 roku opublikowano pierwszą w kraju dyskusję na temat ruchu alterglobalistycznego, a sam ruch zaczął zdobywać popularność w Polsce po 2001 roku; zob. A. Mrozowski, *Ruch alterglobalistyczny w Polsce. Sieci, kultura, style życia: sprawozdanie*, <http://www.pts.wroclaw.pl/aktualnosci/ruch-alterglobalistyczny-w-polsce-sieci-kultura-style-zycia-sprawozdanie> (dostęp 20.08.2018).

41 J. Staniszkis, *Postkomunizm. Próba opisu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001.

42 G. Standing, *Prekariat. Nowa niebezpieczna klasa*, przeł. K. Czarnecki, P. Kaczmarski, M. Karolak, red. M. Szlinder, Praktyka Teoretyczna, Warszawa 2014, s. 5. Prekaryjność „klasy kreatywnej” w Polsce została zdiagnozowana przez Kubę Szredera; zob. idem, *ABC projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016. Prace artystyczne dotyczące artysty jako prekariusza lub projektariusza pojawiają się po 2010 roku.

Dąbrowskiego nasiliła się w latach 1998–2002⁴³. Po tym okresie, mimo wzrostu interwencji cenzorskich, konflikty przestały mieć ogólnonarodowy charakter, zyskały lokalny charakter⁴⁴. Początek XXI wieku charakteryzował się eskalacją debat: miał miejsce m.in. „konflikt o Zachętę”, wobec Doroty Nieznalskiej toczyło się postępowanie karne (2002–2003, ponowne rozpatrzenie sprawy odbyło się dopiero w 2009)⁴⁵. Dla wielu artystów był to znak zmiany podejścia do sztuki odbiorców oraz sygnał, że poruszanie kontrowersyjnej tematyki obyczajowej może nieść ze sobą niepożądane skutki. W tym czasie Izabela Kowalczyk opublikowała książkę *Ciało i władza* podsumowującą wątki sztuki krytycznej w Polsce. Część artystów uważała poprzedni etap za zamknięty. Lata 2002–2003 to czas skrajnych nierówności społecznych i wysokiego bezrobocia w przededniu przyjęcia Polski do Unii Europejskiej. Przedstawiona cezura współwystępuje z początkiem coraz bardziej krytycznego ujęcia wobec socjologicznych teorii tranzytologicznych, podkreślania ich naiwności, a jednocześnie widzenia ich jako źródła sankcjonowania normatywizującej przemocy „kultury transformacji”⁴⁶. Normalizacja życia w krajach postsocjalistycznych miała zostać wprowadzona poprzez naśladowanie modeli konsumpcyjnych⁴⁷. To, że omawiane prace odbieramy jako odnoszące się do ogółu, zaobserwować można na dwóch poziomach: uniwersalizmu wynikającego z założenia, że różnice geopolityczne i kulturowe są nieistotne, a także popularności narracji związanych z potrzebą formowania klas społecznych. Jak zauważa Magda Szczęśniak, historie i wizerunki funkcjonujące w kulturze wizualnej

43 Zob. J. Dąbrowski, *2.4. Okres eskalacji jakościowej (heroiczny) (1999–2002)*. 2.4.1. „Piramidalnego” nieporozumienia ciąg dalszy, w: idem, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014, s. 243–251.

44 Zob. idem, 2.5. *Okres eskalacji ilościowej (2002–2007)*. 2.51. „Akcja pod Arsenalem”, w: ibidem, s. 361.

45 Wtedy też artystka została uniewinniona przez Sąd Rejonowy w Gdańsku. Po wniesieniu apelacji przez prokuraturę prawomocny wyrok uniewinniający zapadł 11.03.2010; zob. A. Płoszka, *Wolność artystyczna vs swoboda sumienia i wyznania. O sądowym ważeniu wartości konstytucyjnych na przykładzie sprawy Doroty Nieznalskiej*, w: *Swoboda wypowiedzi w działalności artystycznej*, red. D. Bychawska-Siniarska, D. Głowacka, Helsińska Fundacja Praw Człowieka, Warszawa 2014, s. 113–124.

46 O dyskursie powrotu do „normalności” po okresie socjalizmu, a także o negatywnych następstwach myślenia transformacyjnego pisze Magda Szczęśniak, odsyła także do bogatej bibliografii na ten temat; zob. eadem, *Normy widzialności...*, op. cit., s. 14–23.

47 Ibidem, s. 33.

tego okresu przedstawiają głównie mężczyzn, jeśli chodzi o osoby szanowane, bogate, posiadające władzę⁴⁸. Obrazy reprezentantów klasy średniej wydają się być schematyczne, ikoniczne, przerysowane. Należący do niej performowali, odgrywali swoją tożsamość, wzorując się na wyobrażeniach na temat realiów „zachodnich” – zwykle też pochodzących z okresu minionego lub z kampany seriali odbieranych jako neutralne stylowo⁴⁹.

W większości prac artyści koncentrowali się na problemach społecznych, z mniejszą świadomością ich podłoża ekonomicznego (z wyjątkiem może prac Truszkowskiego). Robert Rumas w *Manewrach miejskich* za pomocą zaprojektowanych przez siebie znaków drogowych oznaczał problemy w danym mieście (projekt z 1998 roku, pokazany w Galerii Zderzak oraz w przestrzeni miejskiej w Krakowie w 1999⁵⁰, pierwszą realizację w przestrzeni publicznej przygotowywano od 1998 w Gdańsku, ostatecznie miała miejsce w 2000)⁵¹. *Manewry* były formą partyzantki polegającej na umieszczaniu w określonych miejscach nowych znaków drogowych, wykraczających poza system ruchu drogowego, a dotyczących relacji międzyludzkich⁵². Projekt zwiastuje bardziej złożone analizy problemów społecznych w sztukach wizualnych, a także potencjalną możliwość dostrzeżenia ich podłoża ekonomicznego. Podczas edycji krakowskiej artysta wykonał znaki „Żebractwo”, „Uwaga bezdomni” (piktogram z człowiekiem wiozącym dom na kółkach; autor podkreślał, że inspirował się *Pojazdem dla bezdomnych* Krzysztofa Wodiczki⁵³) i oznaczył na mapie miejsca, w którym zjawisko występowało.

Paweł Althamer w performansie *Autoportret jako biznesmen* (2002) rozebrał się z garnituru i pozostawił na ulicy przedmioty świadczące o wykonywanym rzekomo zawodzie (telefon komórkowy, karty kredytowe). Zanegował tym samym utożsamienie artysty z biznesmenem

48 Przykładem może być analiza treści pisma „Sukces”; zob. ibidem, s. 121–124.

49 J. Staniszkis, *Postkomunizm. Próba...*, op. cit., s. 140.

50 Film dokumentujący wystawę: Robert Rumas, *Manewry miejskie*, 18.0.1999, Galeria Zderzak, Kraków, <https://vimeo.com/216835609> (dostęp 20.08.2018).

51 Praca w kontekście rekordowej liczby samobójstw prezentowana była na wystawie *Oblicze dnia*; zob. S. Ruksza, op. cit., s. nlb.; E. Gorządek, *Robert Rumas. „Manewry miejskie”*, culture.pl, 20.04.2016, <http://culture.pl/pl/dzielo/robert-rumas-manewry-miejskie> (dostęp 20.08.2018).

52 Kolejne odsłony miały miejsce w Krakowie, Baden-Baden, Chicago, Tallinie, Wilnie, Warszawie, Bytomiu, Szczecinie i Wiedniu.

53 Zob. film: Robert Rumas, *Manewry miejskie*, op. cit.

lub symbolicznie odrzucił korporacyjny styl życia oraz system wartości. Firma Sony zaprosiła Althamera do Berlina – artysta dosłownie „zrobił biznes”, zarobił pieniądze. Zaproponował lokalny projekt dotyczący tureckiej kultury pracy, został on jednak przez firmę odrzucony⁵⁴. Podobnie jak *Autoportret...*⁵⁵ egzystencjalnie interpretowano też pracę Marcina Maciejewskiego *Jak tu teraz żyć?* (2002), chociaż we współczesnym odczytaniu trudno pominąć jej wydźwięk ekonomiczny⁵⁶. Czarno-biała, namalowana syntetyczną kreską scena przedstawia cztery postacie siedzące przy stole z dwoma filiżankami. Mężczyzna ma na sobie sweter z geometrycznym wzorem – chociaż szczególnie ten namalowany jest fragmentarycznie, przywołuje na myśl swetry tureckie. Bardzo popularne w latach dziewięćdziesiątych, po roku 2000 były już zdecydowanie niemodne, co może świadczyć o kondycji finansowej rodziny. Dwie pozostałe bohaterki to kobieta ze złożonymi rękami, położonymi na blacie stołu oraz dziewczynka, która podpira brodę ręką w geście zamyślenia. Ojciec rodziny odwraca głowę od kobiet, patrzy w dal. Pytanie umieszczone nad ukazaną sceną – „Jak tu teraz żyć?” – raczej nie dotyczy zawiłych kwestii np. związanych z filozofią życia. Możemy przypuszczać, że wspólna dyskusja przy stole wynika z doraźnych, życiowych rozterek, w których dominują zwykle problemy finansowe. Świadczy o tym obecność mężczyzny w domu z dzieckiem na kolanach (taki motyw przeczy „tradycyjnym” wzorcom podziału rodzinnych obowiązków⁵⁷) – wnioskujemy, że jest bezrobotny⁵⁸. Maciejewski złamał idylliczną konwencję

-
- 54 Zob. *12 inspiracji... Paweł Althamer*, „Forbes” 2010, nr 4, <https://www.forbes.pl/opinie/pawel-althamer-wywiad/e1ltptq> (dostęp 20.08.2018). Warto zauważyć, że ekonomiczny wątek tej pracy został rozpoznany dopiero kilka lat później.
- 55 Zob. A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Toruń 2012, s. 323.
- 56 Karol Sienkiewicz interpretuje pracę jako sytuację egzystencjalną; zob. idem, *Marcin Maciejewski „Jak tu teraz żyć?”*, culture.pl, <http://culture.pl/pl/dzielo/marcin-maciejewski-jak-tu-teraz-zyc> (dostęp 20.08.2018). Preposteryjnie można tę pracę odczytać w perspektywie ekonomicznej zwłaszcza po tym, kiedy podczas kampanii wyborczej w 2011 roku hodowca papryki po zniszczeniu zbiorów przez huragan pytał Donalda Tuska: „Panie premierze, jak żyć?”.
- 57 Przedstawiany w większości reklam, zwłaszcza w omawianym okresie; zob. np. J. Makowska-Songin, *Kulturowo-językowa analiza dyskursu płci w reklamach telewizyjnych a rola kobiety i mężczyzny w oczach dziecka*, „Kultura i Polityka. Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Europejskiej im. ks. Józefa Tischnera w Krakowie” 2011, nr 10, s. 110–122.
- 58 Na stronie Galerii Raster znajdziemy opis, który mówi, że praca jest „refleksją na temat [...] pogłębiającego się bezrobocia”; <http://raster.art.pl/galeria/artysty/maciejewski/prace.htm> (dostęp 20.08.2018).

reklam pokazujących szczęśliwy dom, a slogan, mimo krótkiej formy, ma negatywny ton emocjonalny, poza kampaniami społecznymi raczej niespotykany. Prace pokazano w przestrzeni publicznej na billboardach, dzięki kampanii Galerii Zewnętrznej AMS⁵⁹. Wyjście poza ramy instytucjonalne, ale także przedstawienie osób z problemami ekonomicznymi jako „zwykłych” (w przeciwieństwie do wcześniejszych wizerunków osób bezdomnych, żebrzących) sygnalizowało zmianę podejścia do kwestii ekonomicznych.

Okres drugi: pierwsze przedstawienia fabryk i gospodarstw (2002–2007) **Poza „klasą średnią”, poza męskim wzorcem**

Coraz silniej wybrzmiewał w sztukach wizualnych wątek bezpłatnej pracy kobiet oraz feminizacji biedy – pierwsze z tych zagadnień poruszała m.in. Julita Wójcik w akcji *Obieranie ziemniaków* (2001) oraz Elżbieta Jabłońska w zdjęciach i instalacji *Gry domowe* z cyklu *Supermatka* (2002). Dyskusja o kobiecym podmiocie jako podmiocie zawodowym unaoczniała błąd neoliberalnego przekonania o uniwersalnym charakterze procedur ekonomicznych, generalizację dotyczącą obrazu „człowieka sukcesu”. Jego rzekomo uniwersalne cechy okazały się właściwościami przypisywanymi mężczyznom, nie propagowano różnorodnych wizerunków kobiet jako przedsiębiorczyń, osób sukcesu, pracowniczek fizycznych i umysłowych.

Momentem świadczącym o początku zmiany sposobu uniwersalnego myślenia o rynku pracy w Polsce jest powstanie pracy *Arbeitsdisziplin* (2002) Rafała Jakubowicza. Składają się na nią film, pocztówka i *lightbox*, na których artysta przedstawił widok fabryki Volkswagen w Antoninku pod Poznaniem. W filmie widzimy wysokie mury, drut kolczasty, logo na wieży przypominającej komin, strażnika monotonna drepczącego stałą trasą, pilnującego wejścia przed intruzami. Wymowny tytuł odnosi się do niechlubnej przeszłości firmy, ale też braku przejrzystości działań instytucji, trudnych i nieopłacalnych warunków pracy w wielu dużych fabrykach, polityki łamania praw pracowniczych i zniechęcania zatrudnionych do tworzenia związków

59 Zob. *Sztuka w mieście. Galeria AMS, 1998–2002*, red. M. Krajewski, AMS, Warszawa 2003.



Rafał Jakubowicz, *Arbeitsdisziplin*, 2002,
kadr z filmu, 55'59", dzięki uprzejmości artysty

zawodowych⁶⁰. W wyniku ingerencji władz koncernu Volkswagen i prezydenta miasta Poznania (oraz uległości dyrekcji instytucji wystawienniczej) nie doszło do prezentacji *Arbeitsdisziplin* w Galerii Miejskiej Arsenał w 2002 roku⁶¹. Projekt pokazano w poznańskim skłocie Rozbrat. Nazwa marki (Volkswagen – samochód ludu) nabiera ironicznego wydźwięku w zestawieniu z polityką instytucji, która ingerowała w sprawie rozpowszechniania filmu. Izabela Kowalczyk wskazywała, że *Arbeitsdisziplin* unaocznia zjawisko delokacji, czyli przenoszenia instytucji w miejsca, gdzie koszty produkcji są niższe⁶². Dotąd w transformacyjnym dyskursie modernizacyjnym robotnicy nie byli reprezentowani⁶³ – przedstawiano albo klasę średnią, albo osoby całkowicie wykluczone. W pracy Jakubowicza widzimy jedynie ochroniarza. Nieobecność robotników ma znaczenie symboliczne: forteca uniemożliwia zobaczenie warunków ich aktywności. Po drugie, *Arbeitsdisziplin* otwiera serię prac, które, chociaż mogą funkcjonować jako synekdochy, mają także znaczenie dosłowne, jednostkowe – Jakubowicz przedstawił konkretną markę, konkretny zakład produkcyjny, w konkretnym miejscu. Po trzecie, artysta przemyślał kwestie prawne: film jest zapisem ciągłym, a nie fotomontażem, nie ma więc mowy o manipulacji, a negatywne skojarzenia są zbyt wieloznaczne, aby zostały uznane za naruszenie dóbr osobistych przedsiębiorstwa. Po raz pierwszy także mamy tu do czynienia z niezgodą na przyjmowanie praktyk międzynarodowej firmy dotychczas wyznaczającej standard pracy.

W 2003 roku Julita Wójcik w dawnej fabryce Ludwika Geyera przedstawiła performans *Pozamiatać po włóknarkach*, udokumentowany wideo i zdjęciami. Wykonując czynność określaną stereotypowo jako kobiecą (zamiatanie), przypominała o robotnicach, nieobecnych w pamięci historycznej kraju lub określanych jako „roszczeniowe”, ale zarazem „nieprzystosowane do nowych warunków”. Nikt „nie posprzątał”, czyli nie domknął problemu bezrobocia po zamknięciu zakładów przemysłowych.

60 Komentarzem w tej sprawie jest także praca Płyta (2013) o Zakładach Cegielskiego i aktywiście Marcelu Szarym; zob. A. Bulkowska, *Robotnicy sztuki. Komentarz do płyty Rafała Jakubowicza, „Reflektor”*, 15.09.2013, <http://www.rozswietlamy.kulture.pl/reflektor/2013/09/15/o-czym-nie-mowia-artystyci-komentarz-do-plyty-rafala-jakubowicza/> (dostęp 20.08.2017).

61 Zob. I. Kowalczyk, *Przeciw-historia w pracach Rafała Jakubowicza, w: ti tabu dibu daj*, kat. wyst., Atlas Sztuki, Łódź 2007, <http://www.atlazzsztuki.pl/pdf/jakubowicz2.pdf> (dostęp 20.08.2018).

62 Ibidem.

63 M. Szcześniak, *Normy widzialności...*, op. cit., s. 33.

Z jednej strony, zniknął ze świadomości zbiorowej fakt, że to po strajkach włóknianek łódzkich w 1971 roku władze komunistyczne cofnęły podwyżki cen żywności⁶⁴, z drugiej – mimo zarzutu roszczeniowości – podkreśla się, że włóknianki w przeciwieństwie do górników nie potrafiły wyrzucić presji na rządy (komunistyczny, a później także demokratyczne). Tylko z powodu upadłości zakładów włókienniczych na terenie Łodzi pracę straciło co najmniej 100 tysięcy ludzi, w większości kobiet⁶⁵. Nieobecność śladów historycznych po robotnicach ujawniła w Dzień Kobiet (8 marca 2011) łódzka Galeria Ikona (prowadzona przez Beatę i Macieja Gondorowiczów), zmieniając końcówki nazw ulic na żeńskie. Przemianowano wówczas m.in. Aleję Włókniarzy na Aleję Włóknianek, za co galeria zapłaciła grzywnę⁶⁶. Problem dużego bezrobocia w Łodzi przedstawiła Elżbieta Jabłońska w jednej z odsłon akcji *Pomaganie* (2003). Artystka znalazła wiszące na słupie, napisane ręcznie na kartce ogłoszenie, przedstawiające sytuację kobiety: ma 23 lata, samotnie wychowuje 2,5-letnią córkę, ale deklaruje,

64 M. Madejska, *W poszukiwaniu Alei Włóknianek*, „Miasto Ł”, 6.09.2015, <http://lodzkagazeta.pl/w-poszukiwaniu-alei-wloknianek/> (dostęp 20.08.2018).

Małgorzata Fidelis przedstawia tezę o tym, że działacze „Solidarności” kopiowali metody wywierania wpływu stosowane przez kobiety podczas strajków w początkowej epoce Gierka (trzeba też zwrócić uwagę, że w 1971 roku strajki przyniosły cofnięcie podwyżki cen żywności; były to pierwsze skuteczne protesty po wojnie), jednak przywódcy „Solidarności” po 1989 roku wykorzystali stereotypy płciowe, paradoksalnie, do ograniczenia praw pracowniczych kobiet (odwołując się do „naturalnej roli kobiety”). Najlepszym przykładem „wykorzystania” postaci kobiecej były działania związane z prezentacją Anny Walentynowicz; zob. M. Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, przeł. M. Jaszczurowska, W.A.B., Warszawa 2015, s. 269–278.

65 Nietatwo jest znaleźć dokładne informacje o liczbie zlikwidowanych miejsc pracy. W 2014 roku Łódź była drugim miastem wojewódzkim pod względem wysokości stopy bezrobocia (12,6%) po Białymstoku, w urzędzie pracy było zarejestrowanych 43 tysiące bezrobotnych, w tym ok. 25 tysięcy długotrwale bezrobotnych; zob. P. Brzózka, *Bezrobocie w Łodzi. Armia łódzkich bezrobotnych można zasiedlić duże osiedle*, 16.03.2014, „Dziennik Łódzki”, <https://dzienniklodzki.pl/bezrobocie-w-lodzi-armia-lodzki-bezrobotnych-mozna-zasiedlic-duze-osiedle/ar/3367141/2> (dostęp 20.08.2018).

66 Ibidem. Ostatecznie dzięki inicjatywie Marii Nowakowskiej plac przy Manufakturze nazwano Rynkiem Włóknianek Łódzkich (13.10.2017); zob. K. Sakosik, *Rynek Włóknianek Łódzkich będzie nową wizytówką Łodzi [rozmowa]*, „Gazeta Wyborcza Łódź”, 13.10.2017, <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,22504813,rynek-wloknianek-lodzki-bedzie-nowa-wizytowka-lodzi-rozmowa.html> (dostęp 20.08.2018).

że jest: „ambitną, pracowitą osobą, która żadnej pracy się nie boi” oraz że „chciałaby kontynuować naukę, którą przez brak funduszy przerwała”⁶⁷. Ogłoszenie okazało się nieaktualne⁶⁸, ale Jabłońska znalazła inną potrzebującą, której zleciła wyszycie srebrną nitką (symbol milczenia, odwołanie do typowo kobiecego zajęcia i przemysłu włókienniczego) treści ogłoszenia. Bezrobotna kobieta za pracę otrzymała wynagrodzenie artystki.

Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że powyższe prace artystyczne związane były z tematami, które nie miały jeszcze w tamtym momencie dobrego opracowania koncepcyjnego, także naukowego. Dotyczyły polskiej prywatyzacji (przykład Volkswagena, który kupił rodzimą firmę w 1993 roku) oraz deindustrializacji, a akademickie publikacje na ten temat zaczynały powstawać około 2007 roku. W przedmowie do książki Elisabeth Dunn, w wydaniu z 2008 roku David Ost zaznaczał, że wszelkie krytyczne podejście do neoliberalnych reform znaczna część środowiska badawczego automatycznie uznawała za marksistowskie, nie widząc innej alternatywy⁶⁹. Nową wartością było także pokazanie sytuacji kobiet, w latach dziewięćdziesiątych nieobecnych jako pracownice w dyskursie popularnym; dopiero około 2000 roku opracowania socjologiczne jednoznacznie wskazywały, że np., kobiety były pierwszymi pracownikami zwalnianymi podczas restrukturyzacji zakładów przemysłowych w przemyśle ciężkim (w latach 1990–1994 76–77% tracących pracę w kopalniach to kobiety) i dużo trudniej było im znaleźć zatrudnienie, niezależnie od posiadanych kwalifikacji⁷⁰. Jednakże zdaniem Sławomiry Walczewskiej górniczy (i górniczki) i tak stanowili uprzywilejowaną pozycję zwalnianych – pracownicy włókiennicy w Łodzi otrzymywali dwudziestokrotnie mniejsze odprawy niż górniczy na Górnym Śląsku⁷¹.

67 Praca była pokazywana na wystawie *Wszyscy ludzie będą siostrami*, Muzeum Sztuki w Łodzi, kur. Joanna Sokółowska; zob. np. J. Bednarek, *Wynaleźć feminizm na nowo*, recenzja wystawy *Wszyscy ludzie będą siostrami*, „Praktyka Teoretyczna”, 29.02.2016, <http://www.praktykateoretyczna.pl/joanna-bednarek-wynalez-c-feminizm-na-nowo/> (dostęp 20.18.2018).

68 E. Jabłońska, rozmowa autorki z artystką, lipiec 2016, Lechnica.

69 D. Ost, *Wstęp*, w: E. Dunn, *Prywatyzując Polskę...*, op. cit., s. 12.

70 Zob. K. Faliszek, K. Łęcki, K. Wódcz, *Górnicy. Zbiorowości górnicze u progu przemian*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2001, s. 32–33. Trzeba zaznaczyć, że chodzi o szczegółowe opracowania ekonomiczne, bo w środowiskach feministycznych o szczególnie złej sytuacji materialnej kobiet mówiono już w latach dziewięćdziesiątych; zob. B. Limanowska, op. cit.

71 Zob. S. Walczewska, *Pielęgniarki to my*, „Zadra”, 2000, nr 4, s. 37.

W filmie Anny Molskiej *Tkacze* (2007) bohaterowie wygłaszają kwestie z dramatu Gerharta Hauptmana, opowiadającym o proteście robotników włókiennictwa w Górach Sowich w latach czterdziestych XIX wieku. Uważa się, że te wydarzenia zainspirowały Karola Marksa do stworzenia koncepcji społeczno-ekonomicznych. Osoby recytujące tekst dramatu w *Tkaczach* Molskiej to górnicy, którzy stracili pracę w bytomskich kopalniach. Ogrzewają się przy ognisku, w tle widać rozległe przestrzenie jednego z zakładów. Zabieg taki można zinterpretować jako próbę poszukiwania odpowiedniej poetyki do opisu współczesnych zjawisk, zapożyczenie słownika pojęć, przetestowanie jego aktualności, zakończone jednak porażką: protest jest nieskuteczny, wypowiedane przez bohaterów słowa brzmią archaicznie i śmiesznie.

W latach 2007–2009 miał miejsce kolejny kryzys finansowy, coraz większe uznanie zdobywała teoria nowego instytucjonalizmu (powstała w 2005 roku), rok 2009 uznaje się za ostateczny „koniec globalizacji”⁷². Bank Światowy w 2008 roku ogłosił, że w Polsce „zakończył się etap transformacji”⁷³. Doszło do podsumowań i przewartościowań w polu sztuk wizualnych: pod koniec 2006 roku Artur Żmijewski opublikował rozmowy z artystami nurtu sztuki krytycznej, a w 2007 roku manifest *Stosowane sztuki społeczne*. W 2010 roku Izabela Kowalczyk wydała książkę o sztuce krytycznej, której tematem była historia najnowsza. Wymienione publikacje nie dotyczyły ekonomii, ale pozwalały na podsumowanie, zarysowanie kolejnego etapu zmian w sztuce, w której poruszane są tematy społeczne i polityczne.

72 Zob. G. Standing, *Work after Globalisation. Building Occupational Citizenship*, Edward Elgar Publishing, Cheltenham 2009.

73 Wielu badaczy zaznacza, że transformacja zakończyła się wraz z akcesją Polski do Unii Europejskiej, czyli w 2004 roku, jednak najwcześniejszą podawaną datą jest rok 2002, w którym powstają podsumowania, np. B. Błaszczuk, B. Cukrowski, J. Siwińska, *Evaluation of the World Bank's Role In the Transition: Poland*, Centrum Analiz Społeczno-Ekonomicznych, Warszawa 2002. Na temat końca transformacji w 2004 roku zob. T. Marcysiak, *Polska wieś w okresie transformacji i potransformacji*, w: idem, *Życie społeczne w gminie Cekcyn. Szkic socjologiczny*, Wyższa Szkoła Bankowa w Toruniu, Toruń 2015, s. 29–48. Cezura roku 2008 wynikała z tego, że w tym roku Polska jako jedyny kraj europejski w czasie kryzysu odnotowała wzrost gospodarczy – co jednak zmieniło się w roku 2009, kiedy spóźnione konsekwencje kryzysu dosięgnęły także Polskę; zob. *Koniec transformacji w Polsce!*, <http://tvn24bis.pl/wiadomosci-gospodarcze,71/koniec-transformacji-w-polsce,58308.html> (dostęp 20.08.2018).

Prace Anny Witkowskiej *Wszystko i gówno* oraz *Stonka. Codziennie to samo* (2005) to parafrazy haseł sieci supermarketów – teksty umieszczono na foliowych torbach. Proste przekształcenie można odczytać jako alterglobalistyczny impuls, recepcję idei Noemi Klein. Witkowska pracowała kiedyś jako dyrektorka dużej korporacji, a jej działalność artystyczna stanowiła rodzaj zemsty i designerskiego hakerstwa⁷⁴. Za dokumentację materialnych pozostałości „kapitalistycznej porażki” klasy średniej można uznać cykl fotografii Konrada Pustoły *Niedokończone domy* (2005). Zdjęcia wydają się być prostą, chłodną rejestracją, z zachowaniem symetrycznych podziałów fasad. Budynki kadrowano od frontu lub z ukosa. Autor zwracał uwagę, że Polacy nadmiernie koncentrują się na przeszłości: „Ta przeszłość, sądzę, jest bardziej ideologiczna, natomiast w życiu codziennym Polska jest krajem, który żyje projekcjami, modelami tego, co powinno być czy powinno się zdarzyć. W związku z czym niestety mało zwracamy uwagi na formę, która istnieje teraz”⁷⁵. Niektóre z budynków przypominają szlacheckie dworki. Co znamienne, niedokończone budowle wyglądają tak, jakby ktoś zostawił je nagle, bez żadnego zabezpieczenia⁷⁶, nie myśląc o planie awaryjnym w przypadku złej passy. Z dystansu czasowego zwraca uwagę fakt, że artysta zinternalizował narrację neoliberalną⁷⁷: Polacy ze względu na mentalność postsocjalistyczną (*homo sovieticus*⁷⁸) nie przystosowali się jeszcze dostatecznie, nie są przedsiębiorczy, zapobiegliwi, nie myślą wystarczająco często o przyszłości. Paradoks polega na tym, że w dobie kryzysu lat 2007–2009 wyszło na jaw, że także społeczeństwo amerykańskie nie jest przystosowane do takich sytuacji, a przecież nie

74 S. Ruksza, op. cit., s. nlb.

75 Cyt. za: B. Świątkowska, *Strzelam* [rozmowa z Konradem Pustolą], 28.02.2009, Fundacja Bęc Zmiana, <http://www.old.funbec.eu/teksty.php?id=35> (dostęp 20.08.2018).

76 Zob. K. Pustoła, w: S. Ruksza, op. cit., s. nlb.

77 Zob. D. A. Michałowska, *Neoliberalizm i jego (nie)etyczne implikacje edukacyjne*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013, https://repositorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/7989/1/https___rc.amu.edu.pdf (dostęp 20.08.2018).

78 Termin jako pojęcie negatywne spopularyzował rosyjski pisarz Aleksandr Zinowiew; w polskim kontekście użył go Józef Tischner: *Etyka solidarności* oraz *Homo sovieticus*, Znak, Kraków 1992. Określenie pierwotnie używane było w rewolucyjnej Rosji, a później ZSRR i oznaczało nowego, sowieckiego człowieka jako wynik działań radzieckiej inżynierii społecznej; zob. A. Stomian, *Homo sovieticus, czyli człowiek radziecki*, „Studenckie Zeszyty Rosjoznawstwa”, Uniwersytet Jagielloński 2008, nr 2 (8), s. 16–21.

sposób posądzać je o mentalność postsocjalistyczną. Można uznać, że „myślenie życzeniowe” wynika z internalizacji wzorców neoliberalnych, w których każdemu obiecuje się sukces, podczas gdy unaocznia się realne, czyli prekaryjna niepewność. Colin Campbell w książce *The Romantic Ethic and the Spirit of Consumerism* starał się pokazać, że Weberowska teza o racjonalizmie kapitalizmu bywa pozorna o tyle, że racjonalne techniki wpływają na rozbudzenie fantazji i afektów klientów. Pisał: „Współcześni ludzie zamieszkują po prostu nie »żelazną klatkę« ekonomicznej konieczności, lecz zamek z romantycznych snów, i starają się tak postępować, by jedno zmienić w drugie”⁷⁹. W tym kontekście właściciele domów Konrada Pustoły są naiwni nie dlatego, że jako Polacy skupiają się na wstecznej perspektywie czasowej, ale dlatego, że uwierzyli w neoliberalną narrację. Jak twierdzi David Harvey, współczesny kapitalizm opiera się w dużej mierze na wierze w osiągnięcie zysku w przyszłości⁸⁰. W chwili kryzysu okazuje się, że także Amerykanie nie są na niego „odporni”, o czym świadczą podobne puste domy w Detroit. Przestrzenie pustostanów i opuszczonych fabryk stają się tematem fotografii zwolenników eksploracji miejskiej (*urban exploration*), takich jak grupa Urban Explorer w Łodzi. Puste budynki można interpretować jako egemplifikację tezy, że kapitał, który nie generuje zysku, zostaje „zamrożony” i łatwiej jest przenieść firmę w nowe miejsce, zostawiając całą dawną infrastrukturę⁸¹: działo się tak m.in. na terenie zakładów w Szczecinie (*Perfomy* Łukasza Skąpskiego, 2015).

Alokacja Roberta Rumasa (2007–2008) to przełomowa praca wyrażająca krytyczny dystans wobec narracji neoliberalnej. W okolicach dawnego Państwowego Gospodarstwa Rolnego pod Olsztynem artysta wykonał akcję przenoszenia ogromnej atrapy muchomora. Towarzyszyli mu okoliczni mieszkańcy, w tle widać ruiny budynków – działanie udokumentowano serią zdjęć. Tytuł oznacza w ekonomii gospodarowanie, zarządzanie zasobami, ale może też odnosić się do zaprzeczenia lokacji, sygnalizuje proces odwrotny. W założeniach systemu neoliberalnego tkwi przekonanie, że efektywna alokacja zasobów polega na zastosowaniu gotowego wzoru, uniwersalnej recepty; wystarczy uwzględnić czynniki ekonomiczne, aby zarządzać dobrami efektywnie. System sam będzie się regulował – jednak dawne pegeery są unaocznieniem faktu, że przez 20 lat

79 C. Campbell, *The Romantic Ethic...*, op. cit., s. 227, cyt. za: G. Ritzer, *Magiczny świat...*, op. cit., s. 126.

80 D. Harvey, *The Limits to Capital*, Oxford University Press, Oxford 1984, s. 259.

81 K. Pobłocki, op. cit., 17%.



Robert Rumas, *Alokacja*, 2007, dokumentacja działań,
dzięki uprzejmości artysty



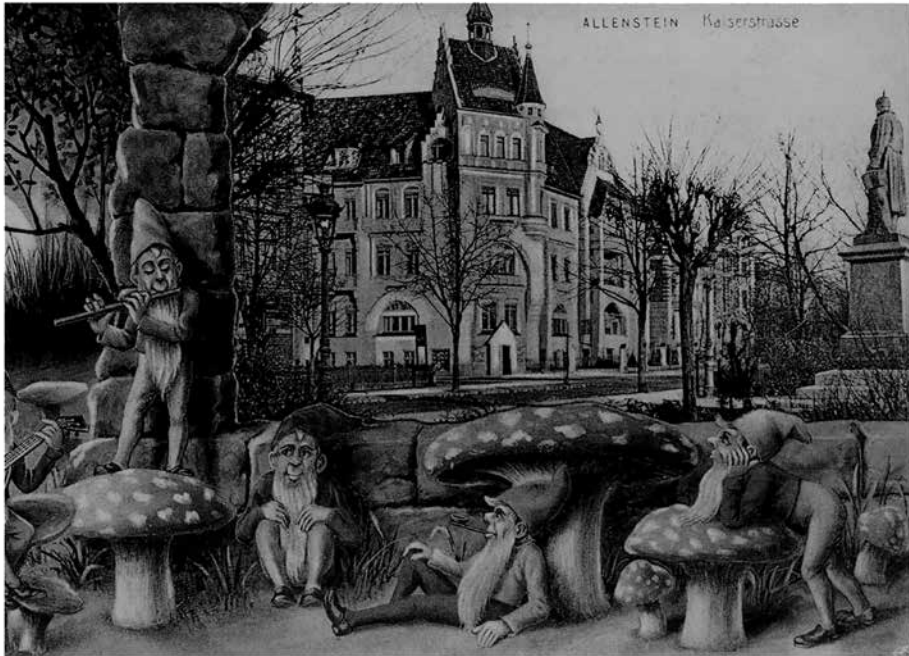
Robert Rumas, *Alokacja*, 2007, dokumentacja działań,
dzięki uprzejmości artysty





Robert Rumas, *Alokacja*, 2007, dokumentacja działań,
dzięki uprzejmości artysty





Niemiecka pocztówka z Olsztyna z lat trzydziestych wykorzystana w akcji Roberta Rumasa *Alokacja*, 2007, dzięki uprzejmości artysty



Robert Rumas, *Alokacja*, 2007, fot. dzięki uprzejmości artysty



Robert Rumas, *Alokacja*, 2007, fot. dzięki uprzejmości artysty





Robert Rumas, *Alokacja*, 2007, fot. dzięki uprzejmości artysty

na tych terenach homeostaza nie została osiągnięta. Rumasa zainspirował opis biografii Mikołaja Kopernika, który jako zarządca dóbr kapituły warmińskiej w latach 1516–1519 i 1520–1521 rozstrzygał problemy osadnicze na opuszczonych ziemiach w tych okolicach⁸². Kopernik dokonywał „nowych lokacji”, czyli nowego zaznaczania łańców ziem, kontrolując je z ramienia instytucji Kościoła. Muchomor to motyw znaleziony na niemieckiej pocztówce z Olsztyna, pochodzącej z lat trzydziestych. Atrybut odwołuje się do zmiennych historycznych losów tych terenów, jest elementem surrealistycznym, ale symbolizuje także substancje toksyczne. „Chciałbym, podobnie jak Kopernik, uczestniczyć w krótkich studyjnych podróżach na tereny dawnych, częściowo opuszczonych pegeerów. Wizyty te mają doprowadzić do wykonania dokumentacji współczesnej egzystencji, ale też do rozszerzenia projektu o kontakty z ludźmi, a szczególnie z dziećmi, które tam mieszkają – w celu zaprojektowania ich przyszłości, z uwzględnieniem rzeczywistości politycznej i społecznej, ale i marzeń bohaterów opowieści. W tym momencie będzie to krytyczne ustosunkowanie się do współczesnego kapitalistycznego rozumienia terminu alokacji, nieuwzględniającej w wielu wypadkach człowieka”⁸³ – komentował artysta. Współcześnie prace artystyczne dotyczące m.in. sytuacji ekonomicznej wsi tworzy Damian Rycharski.

Okres trzeci: późny kapitalizm na polskim podwórku

Zdaniem wielu socjologów następstwem zmian systemowych stał się rozpad więzi społecznych, które w nostalgicznych narracjach o PRL są jedną z ważniejszych wartości⁸⁴, potwierdzoną także w badaniach antropologicznych i socjologicznych⁸⁵. Sytuację kapitalistycznego egoizmu komentuje wprost neon Wojciecha Dudy *Nikt nikomu nie pomoże* (2009)⁸⁶. Litery układają się w kształt sierpa. Symbol w kontekście hasła można

82 Zob. R. Rumasa na stronie Warmińsko-Mazurskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych, <http://www.zachetaolsztyn.pl/robert-rumas/> (dostęp 20.08.2018).

83 Ibidem.

84 Zob. K. Gajewski, „Ostatnie szczęśliwe pokolenie”. PRL w twórczości Andrzeja Stasiuka, w: *Opowiedzieć PRL*, red. K. Chmielewska, G. Wołowicz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2011, s. 130–144.

85 Zob. P. Sztompka, *Zaufanie, nieufność i dwa paradoksy demokracji*, w: *Socjologia. Lektury*, red. P. Sztompka, M. Kucia, Znak, Kraków 2007, s. 397–408.

86 Hasło odwołuje się do motto Łoży Lorda Jima, stowarzyszenia niemieckojęzycznych artystów działającego w latach 1985–1997; zob. Monochrom, *Lorde Jim Lodge powered by Monochrom*, <http://www.monochrom.at/ReAWWirFwdLoge-etcOTSaussfUbernahmeoelbusinessplanWICHTIGwer/> (dostęp 20.08.2018).

odczytać jako wyraz społecznego niezadowolenia, które może zostać skanalizowane poprzez popieranie radykalnych ruchów lewicowych, a także działania protestacyjne, wywrotowe, rewolucyjne. W odniesieniu do symbolu sierpa i młota wyróżnia klasę chłopską (bez konotacji solidarności klasowej), w przeciwieństwie do sojuszu chłopsko-robotniczego) oraz zagrożenie, jakie niesie jej protest (sierp jako broń zwykle wykorzystywana w powstaniach chłopskich). Praca odnosi się także do coraz częściej przywoływanych motywów wsi oraz refleksji o chłopskim pochodzeniu niemal całego polskiego społeczeństwa. Wątek ten podnosiła także praca Michała Korchowca: instalacja z wykorzystaniem rekwizytów ze sztuki *W imię Jakuba S.* (2014).

Na wystawie *Oblicze dnia* (2014) opisana wcześniej praca Jacka Adamasa *Bez tytułu (łóżko polowe)* (2000) znalazła się obok obiektu *Ćśonradilos* tego samego artysty. Na niewielkim pomniku przypominającym „powiększony stempel”⁸⁷ artysta umieścił odwrócony znak NSZZ „Solidarność” – litery stanowiły lustrzane odbicie tradycyjnej nazwy związku. Adamas ustawił pomnik przy alei „Solidarności” w Warszawie w 2008 roku. Odwrócenie znaku można odczytać jako symbol rozczarowania środowiskiem postsolidarnościowym⁸⁸. Pierwotnie związek zawodowy broniący pracowniczych, w trakcie pierwszych działań po przemianach zwrócił się w kierunku neoliberalnego systemu gospodarczego, w którym prawa pracownicze są uznane za zbędny, „komunistyczny” balast⁸⁹. Podobny wydzźwięk ma *Solidarność made in China* (2010) Grzegorza Klamana – instalacja, w której znak „Solidarności” powstał z 4000 plastikowych żołnierzyków. Anna Witkowska nakreśliła solidarycą wyraz „przeszłość”,

87 K. Sienkiewicz, *Witajcie w życiu*, „Dwutygodnik” 2016, nr 6 (135), <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5280-witajcie-w-zyciu.html> (dostęp 20.08.2018).

88 O rozczarowaniu ruchem solidarnościowym pisała już Anna Markowska, nie podawała jednak przykładów prac z zakresu sztuk wizualnych komentujących tę sytuację, a jedynie przykład muzyczny: piosenkę *O Solidarności, czyli wszystko gnije*; zob. eadem, *Dwa przełomy...*, op. cit., s. 255. Warto zwrócić uwagę, że artyści z konserwatywnych kręgów politycznych podjęli temat obecnie – na wystawie *Historiofilia. Sztuka i polska pamięć* w Narodowym Centrum Kultury (2017), kur. Piotr Bernatowicz.

89 Ram teoretycznych dla tego ujęcia dostarczył David Ost w: idem, *Kłęska „Solidarności”. Gniew i polityka w postkomunistycznej Europie*, Muza, Warszawa 2007.

zamiast flagi umieściła na plakacie uschniętą gałąź, barwy zmieniła na szare (*Przeszłość 2*, 2010)⁹⁰.

Rozpadowi dotychczasowych relacji społecznych sprzyjała masowa emigracja ekonomiczna, przedstawiona w filmach Julii Popławskiej *Bo jak się mocno czegoś chce* (2013) i Wojciecha Doroszuka *Raspberry Days* (2008). Choć zjawisko to miało miejsce także wcześniej, spadek bezrobocia w latach 2004–2007 socjologowie i ekonomiści tłumaczą przede wszystkim masowymi wyjazdami związanymi z poszukiwaniem pracy⁹¹. Bohaterka *Bo jak się mocno czegoś chce* wyjechała do Niemiec 18 lat wcześniej. Ironiczny tytuł materiału dokumentalnego odnosił się do neoliberalnych opowieści o *self made manie*. Magda Szcześniak przytaczała artykuł Danuty Zagrodzkiej z 1990 roku, którego autorka wyrażała przekonanie, że aby zostać przedstawicielką klasy średniej, wystarczyło po prostu chcieć⁹². Różnica między pierwszym okresem (do 2002 roku) a kolejnymi jest taka, że w pierwszym pojawiło się niewiele głosów krytycznych wobec takiego założenia. Te optymistyczne sentencje oparte są na przekonaniu o sprawiedliwości społecznej: kto wytrwale pracuje, zostanie nagrodzony i osiągnie sukces. Bohaterka filmu Popławskiej po wyjeździe rozwiodła się, w wyniku czego pozostała sama z dziećmi. Jedno z nich zachorowało, więc musiała wziąć kredyt na mieszkanie, a jednocześnie kilka dni w tygodniu spędzała, pracując za granicą. Miała poczucie niższości względem osób z Zachodu; nie mogła rozmawiać z innymi pracownikami, pracodawczyni nakazała jej noszenie „skromnego ubioru” i zwracanie się do niej „moja pani”. Aby zaoszczędzić, Polka mieszkała w dziesięcioosobowych pokojach wynajmowanych na noce. Autorka realizacji pochodzi z małej miejscowości, w której brak perspektyw zawodowych spowodował masowe wyjazdy. Większość nastolatków z miasteczka to „eurosieroty”, którym rodzice wysyłali pieniądze z zagranicy⁹³.

-
- 90 Istnieje wiele prac dotyczących „Solidarności”; pierwsza akcja Klamana (*Solidarność*, 2003) prezentowała po prostu członków związku, którzy nie zyskali ikonicznej popularności; artysta przedstawiał ich narracje. Nie wszystkie z tych prac zawierają elementy o tematyce ekonomicznej, ale np. w pracy *Ostatnie 100 cegieł z muru, który przeskoczył Lech Wałęsa* (2008) ewidentnie chodzi o fetyszyzm towarowy i sprzedawanie historycznych pamiątek (podobnie jak fragmentów muru berlińskiego w Niemczech).
- 91 M. Wójcik-Zołądek, op. cit.
- 92 Zob. D. Zagrodzka, *Nowa klasa*, „Gazeta Wyborcza”, 29.12.1990, za: M. Szcześniak, *Normy widzialności...*, op. cit., s. 104.
- 93 *Bo jak się mocno czegoś chce*. Wywiad z Julią Popławską, rozbrat.org, 11.07.2013, <http://www.rozbrat.org/kultura/film/3976-bo-jak-sie-mocno-czego-s-chce-wywiad-z-julia-poplawska>, (dostęp 20.08.2018).

Trzeba wspomnieć, że film przedstawia osobistą sytuację artystki, gdyż przedstawiona w nim bohaterka to jej matka.

Typowe dla omawianego okresu, chociaż oczywiście aktualne też współcześnie jest zjawisko podejmowania na Zachodzie nieatrakcyjnej, żmudnej pracy fizycznej przez osoby o znacznie wyższych kwalifikacjach. Sezonowe zajęcia przy zbieraniu owoców to temat filmu Wojciecha Doroszuka. Nie znajdziemy tam obrazu strudzonego ciała, lecz zbliżenia owoców i zwierząt w estetycznych kadrach. Wydaje się, że robotnicy wśród roślin są naturalną częścią pejzażu, jego nieodłącznym elementem. Strona wizualna przedstawienia przywodzi na myśl rajski ogród z rajskimi ludźmi, których naturalną aktywnością jest zbieranie owoców⁹⁴. Powtarzane przez pracowników czynności można odebrać jako sensualne i erotyczne (mieszanie umięśnioną ręką malin w kadzi, wkładanie owocu do ust, delikatne umieszczanie w koszyku). Homoerotyczne skojarzenia wizualne odwołują się do filmu *The Raspberry Reich* w reżyserii Bruce'a LeBruce'a. Ten gejowski film erotyczny opowiada o przedstawicielach „szóstego pokolenia Rote Armee Fraktion”⁹⁵. Tytuł może oznaczać zarówno „maliny Reicha” (chodzi o austriackiego seksuologa i psychoanalityka Wilhelma Reicha), jak i przywoływać metaforyczne wyrażenie „malinowa rzesza”, stworzone przez założycielkę RAF, Gudrun Ensslin. Malinowa rzesza to synonim dobrobytu i konsumpcjonizmu RFN, przed którym przestrzegała terrorystka po zamachu w domu towarowym w 1968 roku⁹⁶. Film Wojciecha Doroszuka odczytuję ironicznie – jako romantyczną fantazję Polaków, którzy decydują się harować na Zachodzie, aby zyskać dostęp do upragnionej krainy konsumpcji. Potwierdza to parodystyczny wydźwięk *The Raspberry Reich*, którego bohaterami są powierzchowni rewolucjonści, w istocie dążący jedynie do własnej przyjemności. Tyle że konsumpcję produktów zastępują konsumpcją seksualną, wskazując na to, że radykalna, utopijna rewolucja u podłoża ma często partykularne, egoistyczne interesy.

Erotyzm w filmie Wojciecha Doroszuka uwidocznia jeszcze jedno: pracownicy sezonowi żyją w grupach jedнопłciowych, nieraz w ciasnych,

94 Magdalena Ujma porównuje początkowe sceny do filmu *Ukryte pragnienia* Bernardo Bertolucciego; zob. eadem, *Raspberry Days*, blog *Krytyk sztuki na skraju*, <http://magdalena-ujma.blogspot.com/2008/06/raspberry-days.html> (dostęp 20.08.2018).

95 Zob. W. Doroszuk, *Raspberry Days (selected fragments)*, <https://vimeo.com/21458336> (dostęp 20.08.2018) oraz komentarze autora na portalu vimeo.

96 Zob. G. Dahlhoff, *Banken in der Krise. Niedergang mit System*, Tectum Verlag, Marburg 2014, s. 29.

niewielkich pomieszczeniach, co może tworzyć atmosferę homoerotyczną. Taka sugestia pozostaje w sprzeczności ze stereotypowym założeniem o zwykle konserwatywnych poglądach osób decydujących się na sezonową pracę za granicą (np. mieszkańców Podkarpacia, intensywnie migrujących zarobkowo⁹⁷). Ich pierwszy kontakt z wizualnymi reprezentacjami osób homoseksualnych często miał miejsce właśnie za granicą, gdyż symbolika wizualna instytucji LGBT+ oraz osób, które się z nią identyfikują lub są jej sojusznikami, nie była jeszcze powszechnie rozpoznawalna w Polsce: pierwsze przemarsze osób sprzeciwiających się dyskryminacji mniejszości seksualnych zorganizowano w kraju po raz pierwszy w 2001 roku, a w 2005 miała miejsce pierwsza próba zorganizowania Parady Równości⁹⁸. Trzeba jednak jasno powiedzieć, że homoerotyczne aspekty filmu Wojciecha Doroszuka nie są nacechowane negatywnie, homofobicznie, heteronormatywnie. Subtelne wątki erotyczne zestawione z wizją przyjemności konsumpcyjnej, chociaż w niektórych odczytaniach ironiczne, mogą być wpisane w afirmatywną strategię uwidaczniania mniejszości seksualnych w procesie przemian demokratycznych w Polsce, obecną w sztuce dopiero po 2003 roku (akcja *Niech nas zobaczą* Karoliny Breguły).

Bywa, że praca sezonowa staje się przeciwieństwem „codziennego, normalnego życia”, okresem zawieszenia. Pracownicy odmawiają sobie zbyt drogich zagranicą rozrywek, żywią się głównie konserwami przywiezionymi z Polski, zmęczeni po pracy spędzają czas w wąskich przestrzeniach baraków – tego negatywnego obrazu jednak Doroszuk nie pokazuje. Magdalena Ujma zauważyła, że artysta zrezygnował z narracji sfrustrowanych ofiar kapitalistycznego systemu⁹⁹. Nie wcielił się w rolę gorszego, biedniejszego, zaspokajającego zachodnie ego i poczucie wartości¹⁰⁰. Artysta wskazywał na pułapkę przeciwnej postawy: agresywny, destrukcyjny, utopijny sprzeciw wobec konsumpcjonizmu uosabiany przez radykalne działania

97 Zob. M. Anacka, A. Fihel, *Selektywność emigracji i migracji powrotnych Polaków – o procesie „wytukiwania”*, „Central and European Migration Review” 2012, nr 1, s. 57–67, <http://www.ceemr.uw.edu.pl/vol-1-no-1-december-2012/articles/selektywno-emigracji-i-migracji-powrotnych-polak-w-o-procesie-wyp> (dostęp 20.08.2018).

98 M. Lizurej, *The Situation of a Polish LGBT Movement*, „InterAlia. Pismo poświęcone studiom queer” 2009, nr 4, s. 1–5.

99 M. Ujma, op. cit.

100 Narracja o poczuciu niższości względem Zachodu była jak najbardziej obecna w dyskursie publicznym w tym okresie; zob. K. Buchowski, *Wschodnie uprzedzenia*, „Przegląd”, 5.12.2010, <https://www.tygodnikprzeglad.pl/wschodnie-uprzedzenia/> (dostęp 20.08.2018).

terrorystyczne Frakcji Czerwonej Armii. Metafora malinowej rzeszy miała w niemieckiej historii dalszy ciąg. *Das Himbeerreich* to także tytuł sztuki Andreea Veieła, opisującej losy spekulantów finansowych, którzy po spektakularnej karierze stracili majątki w wyniku kryzysu finansowego trwającego od 2007 roku¹⁰¹. Malina – owoc drogi, sezonowy, który trudno transportować i przechowywać, pierwotnie miał być symbolem krytykowanego dobrobytu; po ostatnim kryzysie finansowym został wykorzystany jako gorzka metafora porażki nowego kapitalizmu, niestabilności i nieprzewidywalności rynków finansowych.

Cykl *Reisefieber* (2007) pokazywał Wojciecha Doroszuka jako gasterbeitera wykonującego żmudne prace: w myjni i w restauracji, gdzie jego pracodawcą jest inny obcokrajowiec, być może Turek. Zajęcia ukazano jako monotonne, widać zniechęcenie i znużenie na twarzy artysty. Zdziwienie polskiego pracownika, że właściciel samochodu zostawił kluczyki w stacyjce, ilustruje różnicę obyczajów, poziomu życia i stosunku do własności prywatnej (*Cosy-Wash*). Niezadowolony pracownik wsiadł do auta i próbował zapalić silnik. Czy miał zamiar ukraść własność, czy przeparkować pojazd? Auto nie chciało zapalić, co można odczytać metaforycznie: Polak nie wydestanie się łatwo z sytuacji. Etat w myjni o zwodniczej nazwie *Cosy-Wash* nie oznaczał „wygodnej pracy”, a męczące, powtarzalne czynności. Lidia Krawczyk wskazywała, że współcześnie ubóstwo nie wiąże się z brakiem pracy, a nowe grupy ubogich to osoby pracujące zbyt dużo¹⁰². Wykształcona w społeczeństwie preindustrialnym etyka pracy zakładała, że wartość człowieka zależy od tego, czy pracuje. Tworzyła pozory jedyne go słusznego i szlachetnego wyboru, skrywając prawdę o tym, że zajęcia robotnika nie były szlachetne, a warunki pracy humanitarne¹⁰³. Przekształcenie rzemieślnika w robotnika w epoce przemysłowej spowodowało, że ten przestał odczuwać przyjemność z pracy: fragmentaryzacja procesu produkcji spowodowała brak widoczności efektu finalnego i poczucia związku z celem działania. W myśl założeń taylorizmu praca nie wymagała żadnych kwalifikacji, sprowadzała się do powtarzalnych, nudnych czynności¹⁰⁴. Wszyscy, którzy próbowali zrezygnować z realizacji etyki pracy,

101 G. Dahlhoff, *Banken in der Krise...*, op. cit.

102 Zob. L. Krawczyk, *Niepokój przed podróżą*, <http://docplayer.pl/7885304-Niepokoj-przed-podroza.html> (dostęp 20.08.2018); zob. także Z. Bauman, *Praca, konsumpcjonizm i nowi ubodzy*, przeł. S. Obirek, WAM, Kraków 2006, s. 76.

103 Idem, *Znaczenie pracy: powstanie etyki pracy*, w: ibidem, s. 23–51.

104 Ibidem.



Wojciech Doroszuk, *Cosy-Wash*, z cyklu *Reisefieber*, 2007,
kadry wideo, 5'40", dzięki uprzejmości artysty



Wojciech Doroszuk, *Raspberry Days*, 2008, kadry wideo,
18'47", ed. 5/5 + AP, dzięki uprzejmości artysty





Wojciech Doroszuk, *Raspberry Days*, 2008, kadry wideo,
18'47", ed. 5/5 + AP, dzięki uprzejmości artysty



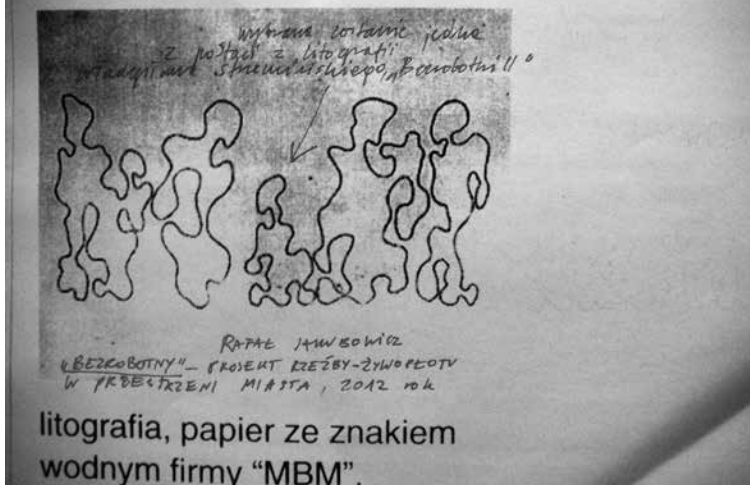


Projekt grafiki przygotowawczej do pracy Rafała Jakubowicza *1134*,
2017, wykonanie: Wojciech Ryszard Duda, dzięki uprzejmości artysty



Projekt haftu ręcznego do pracy Rafała Jakubowicza *1134*,
2017, wykonanie: Iwona Michalska-Masiarz, dzięki uprzejmości autorki i artysty

Bezrobotni II



Rafał Jakubowicz, projekt pracy *Bezrobotny*, 2012, na podstawie litografii Władysława Strzemińskiego *Bezrobotni II*, z teki *Łódź bez funkcjonalizmu*, 1938, Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości artysty



Rafał Jakubowicz, *Bezrobotny*, 2012, akcja sadzenia roślin przed Powiatowym Urzędem Pracy w Bytomiu (wymiary żywoploty: 10,5 x 17 m), dzięki uprzejmości artysty



Rafał Jakubowicz, *Semperit*, 2014, realizacja akcji w formie plakatów z odezwą w przestrzeni Nowej Huty w Krakowie, dzięki uprzejmości artysty



Rafał Jakubowicz, *Płyta*, 2013, wystawa *Chleb i róże. Artysty wobec podziałów klasowych*, 2016, kuratorzy: Łukasz Ronduda, Natalia Sielewicz, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, fot. Justyna Orłowska, dzięki uprzejmości artysty







Rafał Jakubowicz, *Płyta*, 2013, prezentowana z filmem Magdaleny Malinowskiej o tym samym tytule (2009), wystawa w Centrum Sztuki Współczesnej Kronika w Bytomiu, 2014, fot. Marcin Wysocki, dzięki uprzejmości artysty



Rafał Jakubowicz, instalacja *Manifest*, 2013, fot. w katalogu wystawy *Workers of the Artworld Unite* (m.in. Centrum Sztuki Współczesnej Kronika, kurator: Stanisław Ruksza, współpraca: Agata Cukierska, projekt: Marcin Wysocki), dzięki uprzejmości artysty. Czerwone tło jest pomysłem projektanta publikacji, w rzeczywistości instalacja pokazana została na białej ścianie. Praca nawiązuje do obrotowego standu propagandowego Gustawa Klucisa z 1922 roku



Realizacja pracy Rafała Jakubowicza 1134,

2017, wykonanie: Iwona Michalska-Masiarz, fot. dzięki uprzejmości artysty



Rafał Jakubowicz, 1134, 2017, haft ręczny krzyżykowy na koszulce marki Croop polskiej firmy LPP, wykonanie: Iwona Michalska-Masiarz, dzięki uprzejmości autorki i artysty

byli określani jako upośledzeni i posiadający moralne defekty¹⁰⁵. Krawczyk powoływała się na Roberta Reicha¹⁰⁶ dzielącego współczesne społeczeństwo na cztery grupy, zależnie od rodzaju wykonywanej pracy: analityków symboli, edukatorów, ludzi do usług osobistych i pracowników rutynowych¹⁰⁷. Ci ostatni znajdowali się w najgorszym położeniu, ich pozycja była zależna od osób, które projektowały „wkład symboliczny”, czyli analityków symboli¹⁰⁸.

Zaangażowane społecznie projekty są często pozbawione tradycyjnie rozumianego aspektu artystycznego: dbałości o harmonię i kontrasty barwne, ujęcia kadrów, podziały kompozycyjne. Zakłada się, że przyjemność estetyczna zmniejsza siłę przekazu zaangażowanego. Być może wynika to ze strachu przed możliwą fetyszyzacją obiektów artystycznych i neutralizacją ich subwersywnego charakteru poprzez włączenie ich w rynek sztuki. Praca *Raspberry Days* pokazuje, że estetyzacja nie zawsze zmniejsza krytyczny potencjał pracy – może być zastosowana do jego podkreślenia. Przyjemność estetyczna płynąca z oglądania zmysłowych, kolorowych, wysmakowanych formalnie scen koresponduje z fantazją o nieograniczonej, błogiej konsumpcji w krajach zachodnich. Oczekiwania dotyczące konsumpcji zawsze w kontakcie z rzeczywistością okazują się rozczarowaniem, gdyż mają charakter magiczny, życzeniowy, fantastyczny.

Wysmakowany naddatek artystyczny filmu Doroszuka kontrastował z filmami Artura Żmijewskiego *Wybrane prace* (2006–2012). Cykl ten, obejmujący 18 filmów, łączy wątek pracy rutynowej. Powtarzalne, proste czynności zostały pokazane jako domena zawodowej aktywności nie tylko w kontekście sytuacji Polaków – filmy były kręcone w Szwajcarii, Niemczech, w Meksyku, we Włoszech. Tytuł każdego filmu to imię jednego bohatera/bohaterki, kamera towarzyszyła mu/jej podczas pracy, ale też w czasie wolnym, rejestrując także jego/jej sen. Jak się wydaje, celem Żmijewskiego było pokazanie zjawiska alienacji¹⁰⁹. Filmy są monotonne, wywołują wrażenie

105 Ibidem.

106 Jego nazwisko jest elementem gry słów w tytule filmu *The Raspberry Reich*. Do filmu nawiązuje praca *The Raspberry Days* Doroszuka.

107 L. Krawczyk, op. cit.

108 S. London, *Book Review. The Work of Nations by Robert Reich*, <http://www.scottlondon.com/reviews/reich.html> (dostęp 20.08.2018). Zob. R. Reich, *Praca narodów. Przygotowanie się do kapitalizmu XXI wieku*, przeł. L. Zyblikiewicz, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 1996.

109 Zob. G. Lubowiecka, *Marksowska teoria ideologii – zniszczenie samorozumienia w pracy wyalienowanej*, w: *Utopia a edukacja*, t. I, red. J. Gromysz, R. Włodarczyk, Instytut Pedagogiki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2016, s. 124–126.

nudy, przedstawieni bohaterowie niemal nie odzywają się do innych, także do swoich bliskich. Wykonują podstawowe czynności życiowe, nie przejawiają intensywnych reakcji emocjonalnych, nie mówią o swoich przemyśleniach, funkcjonują w stanie znieczulenia, wyobcowania¹¹⁰. *Wybrane prace* mają „przezroczystą”, dokumentacyjną formę, wydają się pozbawione walorów artystycznych czy śladów artystycznej ingerencji.

Nie ulega wątpliwości, że wzrosła liczba prac dotyczących sytuacji pracowników i to w dużej mierze pracowników fizycznych, zarówno tych pracujących zbyt dużo, jak i nieposiadających pracy. Rafał Jakubowicz sięgnął do poetyki międzywojennej awangardy: w projekcie *Bezrobotny* (2012) zaprojektował żywoplot, nawiązując do litografii Władysława Strzemińskiego *Bezrobotni II* (1936). Rośliny zostały zasadzone w taki sposób, aby tworzyły kontur środkowej postaci. Żywoplot miał przycinać bezrobotny, zatrudniony przez urząd pracy; przed jego gmachem umieszczono antypomnik. Powstała forma była nierozpoznawalna z perspektywy przechodnia lub kierowcy auta, ale wymagała ciągłej opieki.

W projekcie *Semperit* Rafał Jakubowicz przypomniał robotnicze strajki w Krakowie w 1936 roku, wskazując na wybiórczy aspekt polskiej pamięci zbiorowej, w której II Rzeczpospolita ma charakter inteligencki lub szlachecki. Wraz z odrzuceniem pamięci o walce o prawa robotnicze odrzucono także mechanizmy ochrony pracowników, w neoliberalnych systemach uznane za roszczeniowe fanaberie, co stało się przyczyną problemów społecznych po 1989 roku. Walkę o prawa pracownicze Jakubowicz przedstawił w pracy *Płyta* (2013). Stanowiła ona kopię podwyższenia, na które wchodził przemawiający, strajkujący i tworzący związki robotnicy w zakładach Cegielskiego w Poznaniu¹¹¹. Część artystów i artystek komentujących sytuację w przemyśle zaczęła korzystać z dostępnych teorii socjologicznych i ekonomicznych; takie teoretyczne inspiracje są widoczne m.in. w *Perfumach* (2015) Łukasza Skąpskiego czy pracach Łukasza Surowca. Elementem postkonceptualnego projektu Skąpskiego stała się książka *Perfумы. Poślowie do dezindustrializacji w Polsce* (2015), zawierająca analizy ekonomiczne i eseistyczne składające się na monografię zagadnienia. W książce opublikowano także esej wizualny artysty na

110 Zob. K. Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*, w: K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 1, Książka i Wiedza, Warszawa 1960, s. 26–40.

111 Zob. oficjalny blog projektu *A Place Where We Could Go*, <http://aplacewherewecouldgo.blogspot.com/2014/03/rafa-jakubowicz-pyta-w-ramach-wystawy.html> (dostęp 20.08.2018).

temat warunków życia w Szczecinie po upadku przemysłu stoczniowego oraz projekt (zrealizowany w trzech egzemplarzach) perfum o nazwie Stoczniovec. Skąpski wystąpił do urzędu patentowego o prawa do znaku towarowego Stocznia Szczecińska im. Adolfa Warskiego i stworzył ekskluzywny produkt, na który nie byłoby stać dawnych pracowników zakładu.

Skutki deindustrializacji¹¹² po zmianie systemowej przedstawiają projekty artystyczne po 2003 roku i w okresie późniejszym. Zjawisko jest także odzwierciedleniem światowego trendu wynikającego z finansjalizacji rynków od lat siedemdziesiątych XX wieku: coraz większe znaczenie na rynku miała giełda i pieniądz kredytowy, a nie produkcja. Już w tamtym okresie Fernand Braudel zwracał uwagę, że kapitalizm można rozumieć jako przeciwieństwo wolnego rynku (antyrynek), gdyż powstają w nim monopole osób o lepszym dostępie do informacji¹¹³. W latach transformacji w Polsce utożsamiano mechanizm wolnego rynku z kapitalizmem, a także wolnością i sprawiedliwością społeczną. Wydaje się jednak, że w okresie drugim i trzecim nie powstały prace artystyczne o rynku finansowym oraz o refleksji na temat turbokapitalizmu¹¹⁴, z wyjątkiem *Za standard złota też* (2013) Katarzyny Górnej i Jakuba Majmura.

Zagadnienie bezdomności powróciło w projekcie Franciszka Orłowskiego jako problem wpisany w poetykę religijną (*Pocłunek miłości*, 2008). Artysta wymieniał się ubraniami z bezdomnymi, a następnie z pozyskanych od nich materiałów stworzył instalację artystyczną. Wrażenia sensoryczne (zapachowe, dotykowe) wywoływała także sytuacja zrealizowana przez Łukasza Surowca w *Poczekalni* (2013) – akcji, w której umożliwił zajęcie przestrzeni galeryjnej na dwa tygodnie dowolnym osobom. Zgodnie z przypuszczeniami zajęły ją głównie osoby bezdomne, które miały

112 Zob. A. Karpiński, P. Soroka, S. Paradysz, W. Żółtkowski, *Jak powstawały i upadały zakłady przemysłowe w Polsce*, Muza, Warszawa 2013; *Perfumy. Postowie do dezindustrializacji*, red. M. Iwański, Wydawnictwo Naukowe Akademii Sztuki w Szczecinie, CSW Kronika, Szczecin–Bytom 2016.

113 Zob. J. Kochanowicz, *Przedmowa*, w: F. Braudel, *Struktury codzienności. Możliwe i niemożliwe*, t. 1, PIW, Warszawa 1992, s. 7.

114 Termin Edwarda Luttwaka. Współczesna, rozwinięta forma kapitalizmu (może bardziej krytycznie oceniana po krachu w 2009 roku), którą określają deregulacja, globalizacja i prywatyzacja. Cechą charakterystyczną takiego systemu są tworzone przez międzynarodowe firmy monopole, nie ma więc mowy o wolnym rynku, wskazywanym jako istotna cecha ekonomii neoklasycznej; zob. E. Luttwak, *Turbokapitalizm. Zwycięzcy i przegrani światowej gospodarki*, przeł. E. Kania, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2000.

stworzyć własne regulacje tymczasowej społeczności. Bogata twórczość artysty dotycząca osób bezdomnych i uzależnionych wymaga odrębnego opracowania. Wydaje się, że w działaniu *Wózki* (2012) Surowiec odwołał się do rozpoznania Tomasa Rakowskiego na temat osób funkcjonujących jako przegrane po procesie transformacyjnym, trudniących się różnymi formami zbieractwa, wykorzystujących „alternatywną kreatywność” nieopartą o akceptowanie społecznych reguł wydajności¹¹⁵. W akcji *Bogactwo* (2011) Julita Wójcik także pokazała samoorganizowanie się w nieoczekiwanym pozyskiwaniu materiału – darmowego węgla. Artystka ułożyła z niego tytułowy wyraz w centralnej, prestiżowej przestrzeni Katowic, a okoliczni mieszkańcy zaczęli przynosić wiadra, żeby zabrać cenny towar. Ważnymi wydarzeniami, które kształtowały narrację o wątkach ekonomicznych w sztuce, były wystawy Stanisława Rukszy, zwłaszcza *Oblicze dnia. Koszty społeczne w Polsce po 1989 roku* (Grolsch Art Boom Festiwal, 2014), projekt *A Place Where We Could Go* (2013), *Plica Polonica* (2014), *Metropolis* (2013–2015). Kurator nie dokonywał jednak rozróżnień teoretycznych, wybrał terminologię, która podkreśla ekonomizowanie życia („koszty społeczne” transformacji). Zorganizowana przez niego ekspozycja *Workers of the Artworld Unite* (2012) odnosiła się do sytuacji artystów jako pracowników, rozpoznając ich sytuację jako prekaryjną. W tym okresie zaczynały powstawać prace komentujące sytuację zawodową artystów (*Artysta: prekariusz* Karoliny Kuci, 2013; *Chłopi* Łukasza Surowca, 2013). Zagadnienie to wymaga odrębnego opracowania, uwzględniającego szczegółowe warunki działalności artystycznej, a także znajomości środowiskowych wykluczeń, o których mówią np. serie fotografii Przemysława Kwieka *Awangarda bzy maluje* (2004). Ta wczesna praca komentująca eliminację z pola sztuki działań radykalnych, nacisk na produkcję materialnych artefaktów spełniających konserwatywne oczekiwania, przedstawia obrazy bardzo konwencjonalnych martwych natur, namalowane przez artystę znanego z odrzucenia tradycyjnej aktywności malarskiej. *Ciemna materia sztuki*¹¹⁶ (2016) Anny Baumgart dotyczyła natomiast krytyki systemu gwiazdorskiego i widzialności niewielkiego odsetka artystów działających w polu sztuki.

115 T. Rakowski, *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009. Jest to też książka podsumowująca etap transformacji w najszerzym rozumieniu.

116 Pojęcie stworzone przez Grega Sholette'a; zob. idem, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, London 2010.

Dziś: globalna reorientacja

W pierwszym okresie dominowała wiara w uniwersalność „racjonalnych zasad” ekonomicznych i potrzeba dorównywania Zachodowi. W drugim etapie narastał sceptycyzm wobec poprzedniej narracji, pojawiły się konteksty lokalne oraz bardziej szczegółowe analizy polskiej sytuacji ekonomicznej. W okresie trzecim powróciła perspektywa globalna, tym razem w odświeżeniu późnego kapitalizmu. Trzeba jednak podkreślić, że wszystkie trzy okresy są związane albo z dychotomią centrum–peryferia, albo uniwersalizacją sytuacji „na Zachodzie”. Inne regiony w tym zestawieniu geopolitycznym nie funkcjonują, z wyjątkiem może wspomnianej pracy Klamana, w której żołnierzyki z Chin odnoszą się do otwarcia się na tanie produkty azjatyckie w latach dziewięćdziesiątych. Konrad Pobłocki udowodnił w *Kapitalizmie...*, że alternatywa centrum–peryferia, rozumiana jako zestawienie Europy Zachodniej oraz Ameryki (po jednej stronie) i Wschodniej, przestała mieć znaczenie, bowiem Europa i Stany Zjednoczone w centrum już się nie znajdują. Współczesne warunki ekonomiczne dyktuje Azja, przede wszystkim Chiny.

Polskie firmy także dokonały delokacji do Azji. Praca Rafała Jakubowicza zatytułowana *1134* (2017) dotyczy katastrofy budowlanej w Szabbarze w Bangladeszu¹¹⁷. Tytuł odnosi się do liczby ofiar śmiertelnych zawalenia się budynku fabryki odzieżowej w kompleksie Rana Plaza. Wśród ruin znaleziono metki polskich marek, w tym firmy LPP, która produkuje towary m.in. sieci Cropp. Przyczyną tragedii było m.in. nieprzestrzeganie zasad bezpieczeństwa i higieny pracy. Jedynym pomnikiem upamiętniającym ofiary katastrofy jest

117 Praca miała dwie wersje, pierwsza zatytułowana została *1127*, dlatego że większość mediów podawała niższą liczbę ofiar; prawdziwa liczba to prawdopodobnie 1134. Należy jednak zwrócić uwagę na symulakryczny charakter wydarzenia: jako śledzący wydarzenie na odległość nie jesteśmy w stanie ustalić faktów. Zob. T. Hoskins, *Reliving Rana Plaza Factory Collapse. A History of Cities in 50 Buildings*, *Day 22*, „The Guardian”, 23.04.2015, <https://www.theguardian.com/cities/2015/apr/23/rana-plaza-factory-collapse-history-cities-50-buildings> (dostęp 20.08.2018). Druga wersja pracy: *1137* (wykonanie: Ilona Michalska-Masiarz) nie była jeszcze prezentowana. Pierwsza wersja, *1127* (wykonanie: Malwina Najder-Saj) została pokazana na wystawie *Efekt ostateczny. Magazyn wzorów uszytych*, Centralne Muzeum Włókiennictwa, kur. Sonia Kądziółka; zob. „Efekt ostateczny. Magazyn wzorów uszytych” w *Centralnym Muzeum Włókiennictwa*, „Szum”, 7.08.2017, <https://magazyn-szum.pl/efekt-ostateczny-magazyn-wzorow-uszytych-w-centralnym-muzeum-wlokiennictwa-w-lodzi/> (dostęp 20.08.2018); M. Madejska, „Efekt ostateczny. Magazyn wzorów uszytych” – wywiad z Sonią Kądziółką, „Miasto Ł”, 6.07.2017, <http://lodzkagazeta.pl/efekt-ostateczny-magazyn-wzorow-uszytych-wywiad-z-sonia-kadziolka/> (dostęp 20.08.2018).

stworzony przez rodziny poszkodowanych monument przedstawiający dłonie trzymające sierp i młot. Jakubowicz zlecił wykonanie wizerunku pomnika na koszulce z logiem sieci Cropp w formie ręcznie wykonanego haftu. Żmudna, indywidualna praca kobieca zostaje przeciwstawiona masowej, choć nie mniej żmudnej pracy kobiet w Bangladeszu. Prawa pracownicze są nadal łamane, ale już nie w Polsce, „gdzieś daleko”, większość konsumentów być może nie zdaje sobie sprawy (lub nie chce sobie zdawać sprawy) z warunków pracy w azjatyckich zakładach odzieżowych. 1134 odnosi się także do gospodarczego kolonizowania Azji¹¹⁸. Zjawisko to nadal jest obecne, jednak ustępuje innemu procesowi – to wysoko rozwinięte azjatyckie kraje zaczynają kolonizować świat, wykraczając od ostatnich 20 lat poza schemat miejsc produkcji niezaawansowanych technologicznie produktów. Jednakże w polskiej sztuce nie pojawiły się jeszcze komentarze do najnowszej sytuacji geopolitycznej i gospodarczej. Wykorzystanie teorii postkolonialnej, praktyczne i przydatne w analizie podejścia do zjawisk kulturowych w Polsce lat dziewięćdziesiątych, przestaje być użyteczne, gdyż petryfikuje binarny podział na centrum i peryferia, zresztą utwierdzając nas w przekonaniu, że centrum się nie zmieniło¹¹⁹.

Autokrytycznie można założyć, że artykuł powiela temporalne ujęcie zmian ekonomicznych, mówi o „doświadczeniu kapitalizmu” w wymiarze czasowym, a nie w przestrzeni geograficznej, chociaż pojawiające się w opracowaniu wątki regionalne mogłyby posłużyć jako mapa z punktami odniesienia. Chronologiczny model ma jednak liczne zalety i pozwala na przedstawienie zmian w traktowaniu szeroko rozumianych zjawisk ekonomicznych w polu polskiej sztuki wizualnej. Narracje artystyczne pierwszego okresu (1990–2003) obok opracowanych już częściowo kwestii konsumeryzmu przedstawiały osoby jednoznacznie wykluczone, reprezentujące całe grupy społeczne. Pojawiły się pierwsze polemiki z dyskursem neoliberalnym (twórczość Jerzego Truszkowskiego), z wykorzystaniem ikonicznych symboli związanych z kulturą korporacyjną i biznesową. Pod koniec tego okresu m.in. Galeria Zewnętrzna AMS podjęła wątek nieodpłatnej pracy kobiet i trudnych warunków ekonomicznych „zwykłych ludzi”. Po światowym kryzysie w 2001 roku do głosu doszła

118 Zgodnie z anegdotycznym stwierdzeniem, że kapitalizm nigdy nie rozwiązuje problemów, tylko przenosi je w nowe miejsca, korzystniej porzucić całe założenie przestrzenne (jak Detroit jako infrastrukturę przestrzenną) i przenieść zakłady; zob. K. Pobłocki, op. cit., 17%.

119 Ibidem, 6%.

tematyka dotycząca pracowników fizycznych i sytuacji przedstawicieli określonych zawodów. Zróżnicowane podmioty zaświadczały o nieprzydatności uniwersalnego modelu zarówno funkcjonowania instytucji, jak i wizji „idealnego” pracownika. Co ciekawe, po kryzysie ekonomicznym w latach 2007–2009 oraz wydarzeniach Occupy Wall Street (2011) do łask powróciła ikonografia rewolucyjna: masowe protesty (*Zdobycy słonia* Anny Baumgart, 2012), symbole dyktatury proletariatu (sierp z *Nikt nikomu nie pomoże* Wojciecha Dudy, 2009; sierp i młot z *1134* Rafała Jakubowicza, 2017), odwołania do wydarzeń historycznych (*Semperit* Rafała Jakubowicza) czy artystycznych utworów rewolucyjnych (*Tkacze* Anny Molskiej, 2007; *Symfonia syren* Anny Baumgart, 2017). Zaobserwować można czerpanie przez artystów z dyskursu naukowego opisującego zjawiska społeczno-ekonomiczne (m.in. *Perfomy* Łukasza Skąpskiego) i radykalnych ruchów (*The Raspberry Days* Wojciecha Doroszuka).

Wiktorja Koziot

**Santa Claus, Toadstools and Raspberries.
Identification of Economy-Related Narratives in Polish Visual Arts from the 1990s until the Present**

The aim of the article is to discuss economic themes in Polish visual arts after 1989. The study puts forward arguments to support the claim that economic motifs did appear in mainstream art, but were not identified. The featured attempt to arrange economic issues in a certain order consists in distinguishing three periods:

1990–2002/2003, when social distinction and consumption are thematised. Polemics against neoliberal discourse emerge (work of Jerzy Truskowski);

2002/2003–2009/2010 – spreading of narratives that go beyond model representations of middle-class entrepreneurs (*Allocation* by Robert Rumas, among other works);

2008–2010–today – artists make use of academic theories to describe the job market situation and analogies with radical political movements (Wojciech Doroszuk, among other artists).

The title of the article bears reference to motifs that emerged in each of the above periods: Santa Claus mask in Jerzy Truskowski's works (1997–1998), toadstool in the *Allocation* action by Robert Rumas (2007), raspberries in Wojciech Doroszuk's *Raspberry Days* (2008).

Wiktorja Koziot – historyczka sztuki, doktorantka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, uczestniczka Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich na Wydziale Historycznym UJ. Absolwentka psychologii i historii sztuki w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych UJ, studiowała także na Uniwersytecie Warszawskim, Uniwersytecie Adama Mickiewicza oraz na Wolnym Uniwersytecie Berlińskim. Przygotowuje pracę doktorską na temat związku przemian społeczno-politycznych z polską sztuką krytyczną. Opublikowała artykuły w czasopismach naukowych („Miejsce. Studia nad Sztuką i Architekturą XX i XXI Wieku”, „Artium Quaestiones”) oraz w monografiach zbiorowych. Stypendystka subsydium „Mistrz” FNP: *From the Material to the Immaterial Medium. Changes in Art in the Second Half of the 20th Century and the Discourse of Art* (kier. Wojciech Batus).