



Pierwsza siedziba galerii a.r.t. przy ul. Rybaki 7 w Płocku, 1992, z prywatnego archiwum Jacka Markiewicza

Tytuł

Sztuka i przedsiębiorczość Galeria a.r.t. Jacka Markiewicza jako pole spekulacji

Autor

Karolina Wilczyńska

Źródło

MIEJSCE 10/2024

Słowa kluczowe

Jacek Markiewicz; a.r.t. gallery; political transformation; speculation; neoliberalism; entrepreneurial subject; art

autonomy; infrastructural critique

URL

<https://miejsce.asp.waw.pl/sztuka-i-przedsiębiorczosc/>

Abstrakt

Artykuł analizuje funkcjonowanie galerii a.r.t. Jacka Markiewicza w kontekście transformacji ustrojowej lat 90., wskazując na kluczowe napięcia między sztuką, pracą a kapitalistyczną logiką spekulacji. Galeria, prowadzona jako niezależna inicjatywa artystyczna i finansowana z działalności biznesowej artysty, była miejscem przecięcia indywidualnej przedsiębiorczości z próbą zachowania autonomii sztuki. Odnosząc się do teorii spekulacji autorstwa Mariny Vishmidt, artykuł bada, w jaki sposób galeria wpisywała się w neoliberalne procesy redefinicji roli artysty i pola sztuki. Poruszane są zagadnienia związane z infrastrukturą artystyczną oraz konfliktem między lokalnym a globalnym kontekstem działalności. W centrum analizy znajduje się figura „podmiotu przedsiębiorczego”, który oscyluje między krytyką a integracją z systemem kapitalistycznym. Artykuł ukazuje, jak autonomia artystyczna w Polsce lat 90. była nieuchronnie związana z logiką rynkową, która redefiniowała pojęcie pracy i sztuki, ujawniając jednocześnie ograniczenia emancypacyjnego potencjału sztuki w warunkach transformacyjnych.

Warunki możliwości sztuki czasu transformacji

Jacek Markiewicz od 1989 roku uczęszczał do pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego na Wydziale Rzeźby ASP w Warszawie, gdzie w 1993 roku obronił dyplom *Adoracja*. Przez kilka lat był jeszcze aktywny artystycznie, aby zniknąć ze sceny mniej więcej na przełomie lat 90. i 2000.¹ Jego twórczość nadal domaga się gruntownej analizy. Jeszcze mniej rozpoznana zdaje się być jego działalność instytucjonalna. Chociaż prowadzona przez niego w Płocku galeria a.r.t stała się ważnym punktem na mapie artystycznej Polski lat 90., jej funkcjonowanie nigdy nie zostało dogłębnie przeanalizowane. Tymczasem to tutaj ujawniły się kluczowe napięcia doby transformacji – między neoliberalnymi ideałami a realiami ekonomicznymi z jednej strony oraz między wizją artystycznej autonomii a lokalnymi uwarunkowaniami niewielkiego miasta z drugiej.

Galeria rozpoczęła działalność w 1992 roku, w Płocku, na pierwszym piętrze nadwiślańskiej kamienicy przy ul. Rybaki 7. Rok później Markiewicz wynajął od miasta budynek Wieży Ciśnień przy ul. Warszawskiej 26 [il. 1], dzięki czemu galeria działała jednocześnie w dwóch lokalizacjach: na obrzeżach i w centrum miasta. W latach 2000. przeniosła się do Rogatek Dobrzyńskich, gdzie funkcjonowała aż do zamknięcia w 2010 roku. Jej program opierał się na indywidualnych wystawach artystów, głównie studentów i absolwentów Kowalni, takich jak Katarzyna Kozyra, Paweł Althamer czy Artur Żmijewski. Markiewicz nie narzucał kuratorskich narracji, zostawiając wybór tematu artystom.



Wieża Ciśnień przy ul. Warszawskiej 26 w Płocku, dawna siedziba galerii a.r.t. Transport Piramidy Zwierząt Katarzyny Kozyry, 1994. z prywatnego archiwum Jacka Markiewicza



Paweł Althamer, Studium aktu – Kobieta z obęczą oraz Akt z włócznią prezentowane na wystawie w galerii a.r.t., ul. Rybaki 7, Płock, 1993. fotografia, z prywatnego archiwum Jacka Markiewicza

Choć galeria funkcjonowała do 2010 roku, najbardziej intensywny okres jej działalności przypada na lata 1992–1997, które stanowią przedmiot analizy w niniejszym artykule². Istotne tło dla badania związku między kapitalistycznym procesem zawłaszczania pracy, życia i czasu a prowadzeniem niezależnej instytucji artystycznej stanowią dotychczasowe analizy transformacji, prowadzone w kontekście kultury i sztuki między innymi przez Magdalenę Szcześniak, Łukasza Zarembę, Jakuba Banasiaka, Andrzeja Szczerskiego czy Wiktorię Kozioł³. Dla Markiewicza – od początku podkreślającego, że galeria funkcjonuje wyłącznie dzięki środkom z jego prywatnej hurtowni – zależność między pracą, biznesem a sztuką była fundamentem autonomii i wolności twórczej. W jego wizji sztuka miała być niezależna od publicznych instytucji i wolna od ekonomicznych nacisków. Twierdzą jednak, że w rzeczywistości od początku wpisywała się w mechanizmy spekulacyjnej waloryzacji – nie jako produkt rynkowy, ale jako przestrzeń wytwarzania wartości symbolicznej, która z czasem wzmacniała jej instytucjonalne uznanie. Spekulacja jest dla mnie kluczem do analizy transformacyjnych procesów, ukazując, jak sztuka była uwikłana w kapitalistyczne struktury wartości.

W moich badaniach nad galerią a.r.t. interesuje mnie to, co Marina Vishmidt opisała jako „warunki możliwości” danego fenomenu artystycznego⁴. Kształtują one ramy, które określają, co może być uznane za sztukę w danym czasie i miejscu, oraz jakie działania mogą zostać włączone w ten obszar, nawet jeśli powstały poza jego tradycyjnymi granicami. Jednocześnie warunki te umożliwiają praktykom rozwijającym się w ramach sztuki oddziaływanie poza nią, na inne dziedziny czy konteksty społeczne. Chodzi zatem o sieć złożonych czynników, które determinują infrastrukturę artystyczną.

Współczesne warunki możliwości – szczególnie w późnej fazie kapitalizmu – są według badaczki napędzane przede wszystkim myśleniem spekulacyjnym. Vishmidt rozumie spekulację jako kluczowy mechanizm współczesnych relacji między sztuką, kapitałem i podmiotowością, łączący logikę finansjalizacji z procesami twórczymi⁵. Zarówno sztuka, jak i kapitał opierają się na przypadkowości, płynności czasu i eksperymentowaniu z tworzeniem (jak również kapitalizacją) możliwych światów. Tak rozumiana sztuka jest integralnym elementem neoliberalnej logiki, zarazem pozostając z nią w dialektycznym napięciu. Odsłaniając tę zależność, badaczka krytykuje jednocześnie ideologię autonomii sztuki – tradycyjnie definiowanej jako jej niezależność od pracy i kapitalizmu⁶. Idea wolności sztuki i twórczej autonomii są wyłącznie kamuflażem, którego zadaniem jest nie tylko ukrywanie zależności infrastruktury artystycznej od kapitału, ale również formowanie określonego podmiotu artystycznego. Podmiotu, którego wizje przyszłości zostają zawężone do spekulacyjnych relacji z rynkiem, gdzie każdy akt twórczy zostaje wpisany w logikę kapitalistycznej akumulacji.

W tak zarysowanym ujęciu polska transformacja lat 90. może być odczytana jako moment, w którym spekulacja i dążenie do autonomii artystycznej spletały się, redefiniując rolę artysty i funkcję sztuki w warunkach nowego porządku ekonomicznego. Narzucona wówczas logika tranzytologiczna – skoncentrowana na przejściu do liberalnej demokracji i neoliberalnego kapitalizmu – wymuszała redefinicję podmiotowości oraz całego pola kultury i sztuki. Transformacja była jednocześnie projektem ekonomicznym i kulturowym, gdzie usprawiedliwione ryzyko stało się dominującym mechanizmem organizacji życia społecznego⁷. Dotyczyło to ryzyka ekonomicznego, związanego z likwidacją państwowego wsparcia dla sztuki i koniecznością rozwoju indywidualnej

przedsiębiorczości, jak również ryzyka artystycznego – które wymuszało przedefiniowanie autonomii sztuki i jej wartości w warunkach neoliberalnego rynku. Transformacyjne zmiany wymagały od artystów przyjęcia postawy, którą Pierre Dardot i Christian Laval nazywają „podmiotem przedsiębiorczym”⁸. Oznaczało to konieczność ciągłego inwestowania we własne zasoby – kreatywność, elastyczność i produktywność – aby przetrwać i odnaleźć się w nowych warunkach społeczno-ekonomicznych.

Działalność Markiewicza w ramach galerii a.r.t. rozumiem więc jako swoiste **pole spekulacyjne**, w którym krzyżują się zarysowane wyżej napięcia. W Płocku w latach 90. zaistniały określone warunki możliwości, w których relacja sztuki z rynkiem przyjęła wyjątkową (inną niż na Zachodzie) formę mimo, że artysta przyjął neoliberalną rolę podmiotu przedsiębiorczego. Zależność ekonomiczna i wolność artystyczna były tu doskonale widoczne – Markiewicz nie tylko programowo podkreślał związek hurtowni z galerią, ale równie często odnosił się do swojego biznesu w działaniach artystycznych. Z drugiej strony, **oczywistość i normalność** tego związku jako domyślnego gwaranta wolności twórczej ogranicza autonomię artysty (transformacyjne warunki możliwości nie pozwalają tworzyć w innej niż neoliberalna infrastruktura artystycznej). W artykule nie interesuje mnie zatem jak Markiewicz tematyzował swój związek z biznesem – co było przedmiotem zainteresowania Karola Sienkiewicza i Wiktorii Kozioł – ale jakie warunki możliwości nowej infrastruktury artystycznej w okresie transformacji reprodukowała jego galeria a.r.t.⁹.

Spekulacyjna podróż do wolności

W 1989 roku Markiewicz przebywał na półtorarocznym pobycie w Stanach Zjednoczonych. Było to jedno z kluczowych doświadczeń kształtujących jego działalność artystyczną i galeryjną. Za ocean wyjechał dzięki wygranej w 1988 roku w konkursie „Art Horizon – New York” w kategorii rzeźba, choć, jak dziś twierdzi, nagroda posłużyła jedynie jako argument, żeby zdobyć wizę¹⁰. Środki na wyjazd pożyczył. W Stanach Zjednoczonych podjął pracę, co pozwoliło mu nie tylko pokryć koszty podróży, lecz także odłożyć pieniądze, które później umożliwiły mu założenie własnej działalności gospodarczej w Polsce. Już sam wyjazd był więc spekulacyjnym aktem ryzyka i inwestycji w przyszłość, typowym dla migracji ekonomicznych czasu transformacji. Podróż interesuje mnie jednak jako doświadczenie formatujące podmiotowość artysty do logiki neoliberalnej.

W wywiadzie z Markiem Gralą z 1993 roku Markiewicz wspominał to wydarzenie w następujący sposób: „Udało się, dostałem nagrodę. Zacząłem marzyć o USA. Jeden z mieszkających wtedy w Płocku malarzy, Wiesław Pawlak, wrócił stamtąd i opowiadał mi o wystawach, które tam widział”¹¹. Z kolei w rozmowie z Leną Szatkowską artysta podkreślał, że na Zachodzie zarówno sztuka, jak i jej odbiór były bardziej otwarte: „Oni inaczej podchodzą do wszystkich zjawisk w sztuce współczesnej”¹². Jak podkreślał: „[...] było to bardzo istotne doświadczenie i na pewno miało duży wpływ na mnie i na moją twórczość. Chodziłem po wystawach, uczyłem się, podróżowałem, chciałem jak najwięcej zobaczyć. Po powrocie stamtąd moja twórczość uległa zmianom radykalnym”¹³. Dla Markiewicza poszukiwania innych form uprawiania sztuki, które łączył z wolnością (nie tylko artystyczną), wiązały się z zachodnim systemem artystycznym. Równie istotne były podróże

organizowane na własną rękę z kolegami z roku na wystawy w Kassel, Akwizgranie i Bazylei¹⁴. Jak wskazuje, to tam poznawał dzieła, które wyrastały z niedostępnej mu w Polsce rzeczywistości ekonomicznej i technologicznej.

Wspomnienia te osłabiają wpływ programu edukacyjnego Grzegorza Kowalskiego na praktykę artystyczną Markiewicza, za to wzmacniają rolę zachodniej lekcji sztuki¹⁵. Dokładnie jakby artysta sam wpisywał się w logikę tranzytologiczną, w której społeczeństwa postkomunistyczne były traktowane jako niedojrzałe i wymagające przyuczenia do wolności. Boris Buden wskazuje, że na tym gruncie hegemoniczne narracje transformacji naturalizowały liberalną demokrację i neoliberalny kapitalizm jako jedyną możliwą drogę rozwoju¹⁶. Teleologiczna figura „nadganiania Zachodu” mówiła, że aby osiągnąć „normalność”, wystarczy powielić rozwiązania wdrożone już w cywilizacyjnym centrum.

Wdrożone w Stanach Zjednoczonych rozwiązania wpisywały się także w określoną relację sztuki i kapitału. Marina Vishmidt w swoich badaniach nad spekulacją odnosi się do niej jako metody badań i nierozzerwalnej sprzeczności współczesnego związku sfery artystycznej i ekonomicznej. Podstawowym rozróżnieniem jest jednak spekulacja funkcjonująca w dwóch podstawowych wymiarach: otwartym i zamkniętym. Spekulacja otwarta odnosi się do emancypacyjnego potencjału sztuki, jej zdolności do generowania nowych form życia i sposobów istnienia poza logiką rynkową – to przestrzeń eksperymentu i możliwości, gdzie praktyki artystyczne mogą angażować się w krytyczne przekształcanie rzeczywistości¹⁷. Stawką jest dla Vishmidt przywrócenie emancypacyjnego potencjału sztuki. Jednak potencjał ten zależy od spekulacji zamkniętej, która operuje w ramach kapitalistycznych mechanizmów waloryzacji, skupiając się na tworzeniu wartości poprzez nieustanne reprodukowanie istniejących struktur i podporządkowywanie przyszłości obecnym relacjom władzy i kapitału¹⁸.

Ta paradoksalna zależność wyznacza fundamentalną sprzeczność sztuki współczesnej. W przypadku zamkniętej spekulacji wartość symboliczna sztuki wpisywana jest bowiem w logikę rynkową poprzez produkcję obiektów o wysokiej wartości rynkowej lub samowartościowanie twórczości jako elementu kapitalistycznego systemu. Badaczka podkreśla, że w latach 90. na Zachodzie, a zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, infrastruktura artystyczna została w pełni podporządkowana logice rynkowej¹⁹. Choć instytucje artystyczne od dawna działały w hybrydowym modelu biznesowym (model przystosowany do warunków amerykańskiego systemu kulturalnego, który minimalizuje wsparcie rządowe, opierając się na rynku prywatnym), to wówczas wyjątkowy status sztuki związał się z neoliberalnym przemysłem kulturalnym. Artysta jako twórca wciąż był wyróżniony, ale zarazem aktywnie wpisany w system wartości wymiennej, gdzie miękkie umiejętności, takie jak kreatywność i elastyczność, były równie cenne jak tradycyjne formy kapitału. To specyficzne połączenie wyjątkowego statusu sztuki i podporządkowania go rynkowej logice miało kluczowy wpływ na wyobrażenia o wolności artystycznej, z którymi Markiewicz powrócił do Polski w czasie transformacji ustrojowej.

Galeria a.r.t. wobec infrastruktury transformacji

Kluczowe dla myśli Mariny Vishmidt jest przywołane już pojęcie infrastruktury. Badaczka celowo przesuwając akcent z instytucji artystycznych na infrastrukturę, żeby zakreślić szerszą sieć zależności, w jakie uwikłana jest sztuka. Jej rozumienie infrastruktury obejmuje zarówno struktury fizyczne (galerie, instytucje), jak i niematerialne (normy kulturowe, systemy wartości, polityczne i ekonomiczne zależności, relacje pracy)²⁰. Infrastruktura nie jest więc wyłącznie obiektem, ale relacją – dynamicznym procesem organizowania zasobów, przestrzeni i podmiotów. Co istotne, sztuka nie tylko korzysta z istniejącej infrastruktury, ale też sama ją tworzy i przekształca, zarówno na poziomie materialnym (np. przestrzeń wystawiennicza), jak i symbolicznym (np. wartości przypisywane dziełom sztuki). Obierając za cel analizę tak wytwarzanych warunków możliwości, Vishmidt proponuje krytykę infrastrukturalną, która nie skupia się wyłącznie na poziomie dyskursu, ale rozpoznaje materialne podstawy sztuki jako elementu systemu kapitalistycznego.

Krytyka infrastrukturalna wymaga uwzględnienia historycznego i lokalnego kontekstu, który pozwala prześledzić, jak różne są strategie włączania instytucji artystycznych w relacje ekonomiczne. Galeria a.r.t. powstała w czasie, gdy polskie instytucje kultury dopiero się kształtowały – w 1990 roku miały miejsce istotne zmiany personalne w CSW Zamek Ujazdowski, Biura Wystaw Artystycznych przekształcano w galerie miejskie, którym zdarzało się pokazywać nowe zjawiska artystyczne, radykalną transformację przeszła Zachęta, czyli dawne CBWA; cały czas funkcjonowały galerie działające przy Akademii Sztuk Pięknych, jednak nie odgrywały już takiej roli, jak w latach 80. Jednocześnie, jak opisuje Jakub Banasiak, neoliberalna logika doprowadziła do zapaści infrastrukturalnej i pauperyzacji twórców²¹. Dla Markiewicza sytuacja ta nie wiązała się jednak z otwartą spekulacją – możliwością tworzenia innych niż zachodnie struktur artystycznych czy wspólnotowego organizowania nowej infrastruktury. Teleologiczny kurs transformacji nie mógł zakładać takich emancypacyjnych potencjałów. Podporządkowanie się prawom rynku stawało się jedyną możliwą drogą kontynuowania pracy twórczej – przetrwać mieli ci, którzy najlepiej zaadaptują się do nowej sytuacji ekonomicznej.

Na tym tle płocka galeria a.r.t. jawi się jako wyjątkowa. Była to bowiem autorska i prywatna galeria, niezwiązana z przekształcaniem instytucji z poprzedniego porządku, zupełnie niezależna od jakiejkolwiek instytucji publicznej, utrzymywana z działalności biznesowej artysty. Jednocześnie galeria nie była nastawiona na zysk – Markiewicz nie planował handlować dziełami sztuki; w tym sensie przypominała raczej prywatną fundację. Jej status prawny nie był jednak odrębny – prowadzenie działalności wspomagającej wystawianie przedstawień artystycznych zostało po prostu wpisane w gospodarczą działalność artysty związanej ze sprzedażą detaliczną i hurtową. Najważniejszym aspektem dla artysty była przy tym niezależność od władz miejskich²². Nie interesowała go współpraca z miejskimi instytucjami kultury czy zarządzanie plockim BWA. Relacja z publicznym sektorem do tej pory kojarzy się artyście z urzędniczą cenzurą, która uniemożliwia pełną artystyczną autonomię.

Fakt, że w wywiadach z lat 90. Markiewicz deklaratywnie odcinał się od współpracy z miejskimi instytucjami i publicznymi funduszami, doskonale wpisuje się w logikę neoliberalnej indywidualności. Podkreślana przez niego niezależność – zarówno artystyczna, jak i organizacyjna – była realizacją

modelu, w którym twórca bierze pełną odpowiedzialność za własne działania, stając się zarazem menedżerem, sponsorem i kuratorem swojej działalności. Jego działalność, finansowana z prywatnych środków, podtrzymywała status sztuki jako przestrzeni odrębnej, wolnej od zewnętrznych wpływów i zobowiązań – sztuki jako autonomicznego pola, w którym artysta funkcjonuje jako „podmiot sądu”²³. Koncepcja ta, jak zauważa Vishmidt, zakłada szczególną rolę artysty jako arbitra wartości estetycznych i moralnych, co w neoliberalnym pejzażu dodatkowo wzmacnia mit samowystarczalności i wyjątkowości podmiotowości artystycznej. Markiewicz, odrzucając publiczne wsparcie i współpracę z miastem, wpisywał się w model, gdzie sztuka pozostawała czystym polem działania, a artysta – niezależnym bytem, odizolowanym od otaczających go struktur.

Należy przy tym podkreślić, że logika transformacyjna wymuszała również powiązanie sektora publicznego z artystyczną infrastrukturą po stronie władz miejskich. W kilku sytuacjach miasto wsparło działalność Markiewicza, finansując m.in. wydanie i promocję katalogu *a.r.t. 1992–1997*. Były to jednak działania doraźne, a nie wynik działania mechanizmu systemowego wspierania sztuki. Pośrednim rezultatem takiej polityki był model, w którym artyści muszą odgrywać rolę samowystarczalnych przedsiębiorców. Co więcej, w Płocku w 1992 roku toczyły się dyskusje odnośnie finansowania kultury w realiach głębokich cięć budżetowych. Miasto sugerowało, że w „normalnej rzeczywistości” kultura powinna finansować się sama. Ówczesny dyrektor Teatru Dramatycznego Marek Mokrowiecki mówił: „wmawia się nam, że na świecie kultura finansuje się sama, a prawda jest taka, że wszędzie jest dotowana”²⁴. Z inicjatywy Teatru Dramatycznego w Płocku oraz Wojewódzkiego Sejmiku Samorządowego powstał Komitet Organizacyjny Fundacji Obrony Kultury (FOK), który co ciekawe nie tyle miał wywierać presję na władzę publiczną, co wypracować zasady współpracy między biznesem a kulturą tak, żeby artystyczne działania w mieście powstały przy wsparciu prywatnego kapitału²⁵. Markiewicz nie angażował się jednak w te inicjatywy polegając w zupełności na własnej prywatnej działalności gospodarczej.

Oddzielenie galerii od miejskiego zaplecza podkreślała jej pierwsza lokalizacja przy ul. Rybaki 7. Galeria *a.r.t.* – przynajmniej przez część osób – postrzegana była jako autarkiczny twór, niezwiązany z tkanką społeczną miejsca, w którym funkcjonował. Pogłębiająca się zapaść infrastrukturalna kamienic w tym rejonie Płocka wydatnie przyczyniła się do pogorszenia warunków życia mieszkańców. W wyniku tego procesu osiedle stało się miejscem o niższym statusie społeczno-ekonomicznym; powodowało to napięcia i wzrost drobnej przestępczości. Dzieci spędzały dużo czasu na ulicach, a mieszkańcy radzili sobie, korzystając z dostępnych zasobów, takich jak łowienie ryb w Wiśle. Galeria funkcjonowała zatem dosłownie na marginesie miasta – mieściła się w budynku, którego parter był wyłączony z użytku, a na wyższych piętrach znajdowały się mieszkania kilku rodzin. Sam gmach w żaden sposób nie wywoływał skojarzeń z prestiżowym miejscem sztuki; jedynym znakiem świadczącym o jego funkcji była umieszczona za oknem flaga.



Pierwsza siedziba galerii a.r.t. przy ul. Rybaki 7 w Płocku, 1992, z prywatnego archiwum Jacka Markiewicza

Ta przestrzenna i symboliczna peryferyjność galerii przyczyniła się do ograniczonego zainteresowania jej ofertą wśród mieszkańców Płocka. Artysta próbował zmienić tę sytuację, jednak robił to z pozycji podmiotu sądu, co automatycznie odcinało go od bardziej konserwatywnej społeczności Płocka.

Z wywiadów i recenzji z lat 90. wynika, że Markiewicz liczył na wsparcie lokalnego środowiska artystycznego, które jednak nie nawiązało z artystą współpracy. Markiewicz zaznaczał, że jego „galeria jest pierwszym kontaktem płocczan ze sztuką współczesną. Zależy mi na młodzi. Chodzę po szkołach, roznoszę zaproszenia”²⁶. Jednocześnie warszawskie środowisko artystyczne, przeważnie skupione wokół Kowalni, odwiedzało galerię regularnie. „Ciągłe jeszcze większość odwiedzających przyjeżdża z Warszawy. W stolicy o tym nietypowym miejscu nad Wisłą mówi się dużo, interesują się nim twórcy, ale także krytycy, którzy odwiedzają każdą wystawę. Okazuje się, że tylko w Płocku nie ma odpowiedniego zainteresowania”²⁷. W centrum neoliberalne skrypty związane z autonomią sztuki zawsze są przyswajane szybciej.

Nadzieje artysty na przekonanie płockiej publiczności do współczesnych form sztuki zderzyły się z rzeczywistością peryferyjnego ośrodka, w którym brakowało infrastruktury artystycznej zdolnej do wytworzenia dialogu między przekształconymi instytucjami poprzedniego systemu a nowymi, prywatnymi inicjatywami. W 2008 roku artysta żalił się: „W Warszawie na wystawy sztuki współczesnej przychodzą tłumy [...] U nas – tylko młodzi ludzie, którzy nie boją się przekroczyć progu galerii. Jesteśmy społeczeństwem Taygera i »manhattanu«”²⁸. W tym samym wywiadzie Markiewicz określa płocką publikę jako uśpioną. Tego rodzaju komentarze świadczą, że Markiewicz zignorował historyczne i społeczne uwarunkowania miejsca, w którym chciał działać. Jak wskazuje Vishmidt, neoliberalna logika spekulacyjna, choć obiecuje emancypację poprzez artystyczną

autonomię, w rzeczywistości nie uwzględnia lokalnych uwarunkowań i historycznych zależności infrastrukturalnych. Próba wprowadzenia takiego modelu w Płocku napotkała na opór i brak dialogu między nowymi a tradycyjnymi instytucjami, co ostatecznie uniemożliwiło wytworzenie wspólnoty i dialogu wokół idei sztuki współczesnej.

Galeria z nadwyżki

Determinacja Markiewicza, żeby prowadzić galerię w rodzinnym Płocku, i to pomimo propozycji objęcia kierownictwa Dziekanki przy warszawskiej ASP, doskonale ilustruje jego wizję artystycznej autonomii jako projektu ściśle powiązanego z indywidualną przedsiębiorczością. Rok przed otwarciem galerii, w 1991 roku, Markiewicz założył hurtownię opakowań jednorazowych FOL-CUP. Artysta podkreślał, że hurtownia jest fundamentem finansowym jego działalności artystycznej. Prasa pisała: „Jacka można znaleźć w hurtowni, którą prowadzi, by zarobić na uprawianie sztuki, chociaż nigdy nie myślał o pieniądzach, zajmując się inną stroną życia. Dzisiaj wie, że sztuka wymaga pieniędzy. Stąd ta hurtownia”²⁹. Model ten nie tylko odzwierciedlał neoliberalną koncepcję podmiotu przedsiębiorczego, ale również wprowadzał zasadnicze rozdzielenie sfery pracy i sztuki, które pozostawały zarazem sprzecznie i nierozzerwalnie połączone. Podkreślały to materialne warunki ich funkcjonowania – w latach 90. zarówno galeria, jak i hurtownia znajdowały się w tym samym budynku przy ul. Rybaki 7.

Działalność galerii a.r.t., finansowanej z nadwyżki osiągananej w hurtowni FOL-CUP, ujawnia szczególny rodzaj relacji między pracą a nie-pracą; ten z kolei odsłania istotę spekulacyjnej logiki kapitalizmu. Hurtownia, będąca przestrzenią pracy w najbardziej materialnym sensie – podporządkowaną logice akumulacji kapitału i wartości wymiennej – stała się fundamentem umożliwiającym istnienie galerii, która funkcjonowała jako przestrzeń nie-pracy. Galeria ta, operująca w ramach symbolicznej autonomii sztuki, nie przynosiła bezpośrednich korzyści finansowych i nie była zaprojektowana jako przedsiębiorstwo zarobkowe. Tym samym, o ile sztuka Markiewicza deklaratywnie unikała bezpośredniego związku z rynkiem, była pośrednio zależna od nadwyżki finansowej, która powstała w ramach typowej działalności kapitalistycznej.

Jacek Markiewicz, podmiot przedsiębiorczy

Dardot i Laval definiują podmiot przedsiębiorczy jako jednostkę skonstruowaną w ramach neoliberalnej racjonalności, która postrzega siebie jako osobiste przedsiębiorstwo³⁰. Jest odpowiedzialna za samodzielne zarządzanie swoim życiem poprzez racjonalne kalkulacje, podejmowanie ryzyka oraz dążenie do maksymalizacji własnej efektywności. Podmiot przedsiębiorczy internalizuje mechanizmy kontroli i oceny, dążąc do samodoskonalenia oraz spełnienia oczekiwań społecznych i rynkowych. Vishmidt wskazuje, że w ramach zamkniętej spekulacji artyści przyjmują podobną logikę stając się przedsiębiorcami samych siebie³¹. W tym modelu artysta funkcjonuje jako podmiot, który musi nieustannie inwestować w siebie – w swoje umiejętności, wizerunek i produktywność – aby przetrwać i odnaleźć się w systemie, gdzie wartość twórczości artystycznej nie jest już związana z materialną produkcją, lecz z jej symboliczną

waloryzacją na rynku. Artysta przyjmuje na siebie odpowiedzialność za własne przetrwanie i sukces w warunkach, które wcześniej były wspierane przez instytucje publiczne lub państwo. Staje się więc zarówno producentem, jak i menedżerem, samemu narzucając sobie samodyscyplinę. Ten proces wiąże się z utożsamianiem autonomii artystycznej z niezależnością finansową, co sprawia, że artyści działają według zasad konkurencji i rynkowej efektywności. Uważam, że obrona przez Markiewicza strategia nieuchronnie wpisywała go w neoliberalną logikę.

Wizerunek Markiewicza jako artysty-przedsiębiorcy ukazuje ambiwalencję, która tkwi w idei podmiotu przedsiębiorczego. Z jednej strony Markiewicz świadomie przyjmował ironiczny dystans wobec norm i mechanizmów rynkowych, z drugiej – uczestniczył w tych mechanizmach, czerpiąc z nich zarówno materialne korzyści, jak i symboliczną legitymizację swojej działalności³². W aneksie teoretycznym do *Adoracji* Markiewicz opisał swoje doświadczenia z IV Konferencji Dystrybutorów Polarcup:

„Postanowiłem po spacerze pojechać tramwajem, lecz strój mój [garnitur – przyp. KW] był jakąś barierą. Wszyscy oczekujący na przystanku z chęcią widzieliby mnie w taksówce, a nie stojącego obok nich”³³. Ten obraz – z jednej strony przejaskrawiony, z drugiej oparty na realnym doświadczeniu – ukazuje sposób, w jaki Markiewicz grał z wyobrażeniami klasy średniej, wykorzystując garnitur jako rekwizyt transformacyjnego sukcesu.

W latach 90. Markiewicz wraz z Katarzyną Kozyrą kupowali eleganckie garnitury, garsonki i buty, a następnie wspólnie uczęszczali na targi producentów opakowań, przejaskrawiając figury sukcesu klasy średniej³⁴. Figury biznesmena i bizneswoman, którą odgrywali Markiewicz i Kozyra, są wyjątkowo interesujące w świetle koncepcji Vishmidt. Jak wskazuje badaczka, w systemie kapitalistycznym jednostki są kształtowane jako zasoby podporządkowane logice samowaloryzacji kapitału. Figura artysty-przedsiębiorcy, wolnego twórczo i niezależnego finansowo, nie tylko podtrzymuje tę logikę, ale także ją ucieleśnia. Markiewicz i Kozyra, jeżdżąc na targi producentów opakowań w garniturach, garsonkach i eleganckich butach, odgrywali kapitalistyczny drag – performując klasę średnią i fantazmat transformacyjnego sukcesu. Jednak, jak wspomina sam Markiewicz, wyjazdy nie były jedynie artystycznym żartem. Markiewicz bowiem faktycznie reprezentował swoją hurtownię, a Kozyra myślała z siostrą o założeniu własnego biznesu, świadomie inwestując we własny wizerunek.

Ta mieszanka ironii i pragmatyzmu odsłania wieloznaczność związaną ze spekulacyjnym konstruowaniem nowej podmiotowości – z jednej strony podważającym opresyjność logiki transformacji, z drugiej wpisującym się w proces samowaloryzacji, gdzie artystyczna niezależność i ekonomiczne przetrwanie spletały się w jedno. Jednakże ironia, która nadawała tym działaniom krytyczny charakter, była jednocześnie ufundowana na pewnym poczuciu wyższości wynikającym z kapitału symbolicznego sztuki³⁵. Markiewicz i Kozyra, uczestnicząc w targach producentów nie tylko jako aspirujący przedsiębiorcy, ale również artyści, wzmacniali swoją pozycję – z estetycznego dystansu mogli komentować i prześmiewać kapitalistyczną kulturę sukcesu. Tym samym, zgodnie z obserwacjami Dardot i Laval, podmiot przedsiębiorczy wykorzystywał swoją ambiwalentną pozycję – z jednej strony działał w ramach systemu, z drugiej dystansował się od niego, co pozwalało mu na efektywniejsze gospodarowanie kapitałem, zarówno materialnym, jak i symbolicznym. Artystyczne

zaplecze stało się narzędziem wzmacniania konkurencyjnych relacji między przedsiębiorczymi podmiotami.

Działania Markiewicza i Kozyry, choć na pozór osadzone w ironicznej krytyce kapitalistycznej kultury sukcesu, ujawniają głębszy problem neoliberalnego przechwytywania sztuki jako przestrzeni nie-pracy. Ich performatywne gesty – uczestnictwo w targach w garniturach i garsonkach, balansowanie między ironią a powagą – wykraczały poza granice klasycznego rozróżnienia na pracę i sztukę. Z jednej strony, nie do końca wpisywały się w pole sztuki, z drugiej, nie były pełnoprawnym uczestnictwem w logice rynkowej. Tym samym artyści, wplątani w neoliberalną dynamikę elastyczności i samowaloryzacji, stali się ucieleśnieniem kreatywnego prekariatu – podmiotów zmuszonych do nieustannego negocjowania swojej wartości na granicy pracy i nie-pracy.

W neoliberalnym systemie sztuka, która miała być przestrzenią autonomii i krytyki, zostaje zredukowana do narzędzia wzmacniania konkurencyjnych relacji, w których artysta nie tyle przełamuje struktury, co dostosowuje się do ich wymogów. Elastyczność, pozorna niezależność i przenikanie pracy z nie-pracą, zamiast umożliwiać emancypację, cementują neoliberalne formy wyzysku. W przypadku Markiewicza i Kozyry widać, jak potencjalnie performatywne gesty krytyki stały się jednocześnie mechanizmami reprodukcji systemu, w którym artyści, choć dystansują się od jego zasad, nadal funkcjonują w jego ramach, wzmacniając logikę prekaryzacji i rynkowej efektywności.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę, że w latach 90. artysta miał poczucie braku realnej alternatywy wobec narzucanych przez transformację warunków ekonomicznych. Prowadzenie hurtowni, traktowane jako sposób na finansowanie działalności artystycznej niezależnie od instytucji. W połowie lat 90. Markiewicz założył rodzinę, co przemodelowało dotychczasową strategię oraz związek kapitału i sztuki. W stosunki produkcji wdarła się reprodukcyjna codzienność – ryzyko ekonomiczne przestało dotyczyć wyłącznie jednostki, lecz objęło najbliższych.

Ekonomiczne przymusy i brak infrastrukturalnych rozwiązań wspierających artystów sprawiały, że podmiot przedsiębiorczy nie był jedynie figurą neoliberalnej ideologii, lecz także strategią przetrwania wobec niepewności lat 90. Stabilność finansowa hurtowni stała się nie tylko warunkiem artystycznej autonomii, ale także koniecznością zapewnienia codziennego bytu rodzinie. Artysta, podobnie jak wielu pracowników sektora kultury, stał się nie tylko przedsiębiorcą własnej twórczości, lecz także menedżerem reprodukcji – zarządzającym zarówno własną karierą, jak i warunkami życia rodzinnego. Pokazuje to, że neoliberalna transformacja nie tylko kształtowała strategie artystyczne, ale także wymuszała ich ścisłe powiązanie z mechanizmami ekonomicznego przetrwania, sprawiając, że autonomia sztuki i elastyczność rynku stawały się dwiema stronami tej samej monety.

Adoracja transformacji

Od 11 do 26 czerwca 1994 roku w Wieży Ciśnień można było zapoznać się z dokumentacją pracy dyplomowej Jacka Markiewicza pod tytułem *Adoracja*. Film ukazywał nagiego artystę, który adorował krucyfiks z warszawskiego Muzeum Narodowego, tuląc go i całując. Co ciekawe, to nie dyplom

Markiewicza, lecz broniona w tym samym roku *Piramida zwierząt* Kozyry wywołała kontrowersje i stała się przedmiotem ogólnopolskiej debaty. *Adoracja*, mimo że poruszała wrażliwe kwestie religijne, nie spotkała się z podobnym odbiorem. Kiedy w 1992 roku film został zaprezentowany w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, przeszedł bez większego echa. Artysta wspomina, że w czasie wernisażu filmowi przyglądał się biskup, który pojawił się w galerii tylko po to, aby poświęcić nowo otwartą przestrzeń i który w żaden zdradzający oburzenie sposób nie zareagował na pracę Markiewicza.³⁶ Brak reakcji duchownego dziwi tym bardziej, że było to w czasie, gdy Kościół domagał się zwrotu sztuki sakralnej ze zbiorów instytucji publicznych. Wówczas praca nie działała najwyraźniej jako skandaliczne przekroczenie sfery sacrum, co mogło sugerować, że jej potencjał krytyczny leżał gdzie indziej.



Jacek Markiewicz, detal z pracy dyplomowej – ojciec artysty i pracownik oglądają *Adorację*, Warszawa, 1993, z prywatnego archiwum Jacka Markiewicza.

W tym kontekście trzeba przywołać dyplomową odsłonę *Adoracji*. Uważam, że w powstałej wówczas instalacji artysty kluczowa nie jest figura samego Chrystusa, a postkomunistyczna figura dziecka-syna. Instalacja składała się z boksu utrzymanego w targowo-biurowej estetyce, w którym wyświetlany był film, na którym nagi artysta adorował średniowieczny krucyfiks. Na zewnątrz zainstalowano monitor wyświetlający reakcje widzów z wnętrza boksu. W trakcie obrony dyplomu z artystyczną działalnością szefa po raz pierwszy mieli skonfrontować się ojciec artysty i pracownik firmy Markiewicza, którzy stali się tymczasowo częścią instalacji. Była to relacja specyficzna. Z jednej strony Markiewicz jest dzieckiem swojego ojca – jego rolę syna podkreśla bliskość z synem Boga. Z drugiej strony, w kapitalistycznej relacji rynkowej to ojciec ulega infantylizacji jako pracownik syna – staje się „dzieckiem” działalności biznesowej prowadzonej przez syna-ojca. Jeden z monitorów ukazujących reakcje oglądających pokazywał twarze ojca i pracownika. Widzowie mogli zdecydować, że zamiast filmu chcą oglądać, jak *Adoracja* wpływa na te dwie osoby. Markiewicz wystawiał więc wszystkich aktorów na upokorzenie w tym osobistym i ekonomicznym procesie infantylizacji.

Figura dziecka w ujęciu Budena jest kluczowa dla postkomunistycznej transformacji. Jak pisze Chorwat, po upadku komunizmu społeczeństwa Europy Środkowo-Wschodniej były traktowane przez Zachód jako dzieci wymagające wychowania – niedojrzałe podmioty, które muszą przejść przez edukacyjny proces przygotowujący je do dorosłości, czyli funkcjonowania w ramach zachodniego liberalnego kapitalizmu³⁷. W tym sensie figura dziecka staje się metaforą postkomunizmu – dziecko jest niewinne, ale jednocześnie niepełne i pozbawione autonomii. Dziecko odzwierciedla zatem

nierówną relację władzy między Wschodem a Zachodem, gdzie pierwszemu narzuca się zależność od „nauczyciela” w ramach hegemonicznych narracji modernizacyjnych. Buden wskazuje, że w ten sposób Zachód dokonał także infantylizacji robotnika – jednego z aktorów demokratycznej rewolucji 1989 roku. Pozbawiony dojrzałości i sprawczości, robotnik został skazany na ślepą akceptację zachodniej „normalności”.

Markiewicz tworzy więc w *Adoracji* ambiwalentną sytuację, w której figura dziecka staje się centralnym punktem między przeszłością a przyszłością, między tradycją religijną a nowoczesnością sztuki ciała i wideo-artu. Dzieckiem jest zarówno Markiewicz, który próbuje swoich sił jako kapitalista i artysta współczesny (obu tych rzeczy musi się „nauczyć”, aby „dojrzeć” do rynkowej i artystycznej dorosłości), jak i jego ojciec, który jest „edukowany”, a więc również dyscyplinowany w zakresie sztuki współczesnej, a w firmie jest jeszcze niżej niż jego własny syn – jest „dzieckiem dziecka”. Infantylizacja ojca-robotnika wyraża się zarówno w jego wstydzie, jak i bezradności wobec radykalnych form sztuki, które wymykają się zrozumieniu, a zarazem symbolizują autonomię, o której robotnik mógł wówczas tylko marzyć.

Warto odczytać tę relację przez pryzmat pojęcia kapitalizmu spekulacyjnego w ujęciu Vishmidt. W tym modelu robotnik nie tylko sprzedaje swoją pracę, ale także staje się elementem logiki spekulacji – zarządzanym zasobem, którego wartość zależy od jego zdolności dostosowywania się do wymogów systemu. Ojciec, w strukturze pracy hurtowni Markiewicza pełniący rolę zależnego pracownika, staje się elementem infrastruktury przedsiębiorstwa, sprowadzonym do funkcji „zasobu ludzkiego” – podporządkowanego poleceniom syna-pracodawcy. Artysta zlecił obowiązek oglądania dyplomu jako polecenie służbowe. Rola ojca, ograniczona do biernego oglądania filmu podczas obrony dyplomu, podkreśla brak sprawczości i elastyczności, jakie charakteryzują neoliberalny ideał „przedsiębiorcy samego siebie”. W tym kontekście ojciec symbolizuje ograniczenia pracy najemnej w systemie, w którym autonomia i ryzyko są rozłożone asymetrycznie – elastyczność i możliwość spekulacji przysługują jedynie tym, którzy zarządzają, a nie tym, którzy wykonują pracę.

Alienacja pracy staje się w tej relacji jeszcze bardziej wielowymiarowa niż miało to miejsce u Marksa. Ojciec zostaje odcięty nie tylko od swojej pracy w hurtowni, ale także od znaczeń produkowanych przez dzieło sztuki. Wstyd i poczucie bezradności wobec nowych form sztuki – radykalnych, ciałoцентриcznych, estetycznie autonomicznych – odzwierciedlają alienację wynikającą z transformacyjnej logiki kapitalizmu, która przenosi ryzyko i odpowiedzialność na jednostkę. Ojciec-robotnik staje się figurą przegranego transformacji – w logice spekulacyjnej nie tylko nie rozumie świata sztuki syna, ale także nie ma narzędzi, żeby w pełni uczestniczyć w nowym systemie, który wymaga ciągłego rozwoju i adaptacji. Z kolei syn-artysta jawi się jako nowy typ podmiotu – „przedsiębiorca samego siebie”, wykorzystujący sztukę jako przestrzeń negocjacji między ryzykiem a wartością. Jednak jego autonomia jest wynikiem przemocy: Markiewicz osiąga ją kosztem upokorzenia ojca, który staje się rekwizytem w projekcie artystycznym. To napięcie ujawnia głęboki paradoks kapitalizmu spekulacyjnego: wolność artystyczna syna jest możliwa tylko dzięki internalizacji ryzyka przez ojca-robotnika. W kapitalizmie spekulacyjnym jednostki są zmuszone zarządzać sobą jak przedsiębiorstwem, a relacje rodzinne i ekonomiczne zostają wplecione w logikę

rynku. W relacji ojca i syna, pracy i sztuki, Markiewicz ukazuje zarówno koszty, jak i ograniczenia nowego systemu, w którym wolność i autonomia zawsze mają wymierną ceną: są nią ryzyko i alienacja.

Zakończenie

Relacja między galerią a.r.t., działającą na marginesach systemu sztuki jako przestrzeń „nie-pracy”, a hurtownią FOL-CUP jako miejscem pracy w jej najbardziej materialnym sensie, ukazuje moment, w którym sztuka i kapitalizm w okresie transformacji zaczęły tracić swoje odrębności. W tym układzie załamała się nie tylko sprzeczność między tym, co wolne i autonomiczne, a tym, co podporządkowane logice akumulacji, lecz także praktyka artystyczna utraciła swój potencjał emancypacyjny.

Praktyka artystyczna, która deklaratywnie oddzielała się od produkcji materialnej, a jednocześnie nieuchronnie na niej polegała, stała się częścią samonapędzającej logiki spekulacji – nie generowała niczego poza abstrakcyjną wartością, która zyskiwała sens wyłącznie w odniesieniu do pracy materialnej. Kapitalizm, absorbując sztukę jako „wyjątkowy” sposób produkcji wartości, pozornie rozszerzał swoje możliwości, ale w rzeczywistości osłabiał potencjał sztuki do generowania przełomów czy alternatyw wobec swojej własnej logiki. Tym samym sztuka stała się jednym z mechanizmów reprodukcji transformacyjnych procesów, zamiast narzędziem ich krytycznej dekonstrukcji. Ostatecznie los galerii Markiewicza – która upadła – i hurtowni – która przetrwała – symbolizuje niezdolność sztuki do funkcjonowania poza kapitalizmem.

Upadek galerii a.r.t. ujawnia granice neoliberalnego modelu funkcjonowania sztuki. Mimo początkowego sukcesu i deklarowanej niezależności, w 2010 roku galeria nie mogła utrzymać się bez wsparcia instytucjonalnego. Władze miejskie w Płocku wycofały się od najmu, pozostawiając galerię bez siedziby. Choć wynajem odbywał się po preferencyjnej cenie, to artysta ponosił pełne koszty utrzymania i remontów przestrzeni. Po kolejnych kryzysach związanych z zalaniem wnętrza nie otrzymał wsparcia ze strony miasta, co sprawiło, że galeria nie była w stanie dalej funkcjonować. W praktyce oznaczało to powielenie mechanizmów neoliberalnej samofinansującej się sztuki – tym razem nie tylko po stronie artysty, ale także instytucji miejskich, które wycofały się z odpowiedzialności za warunki jej istnienia.

Paradoksalnie to właśnie dążenie do artystycznej autonomii stało się częścią tej samej logiki, która doprowadziła do zamknięcia galerii. Deklarowana niezależność oznaczała bowiem przeniesienie ciężaru ekonomicznego na samego artystę, który musiał nie tylko organizować przestrzeń dla sztuki, ale także ponosić pełne konsekwencje jej funkcjonowania w warunkach rynkowych. Markiewicz w pewnym momencie odbierał konieczność inwestowania w lokal już nie jako wybór, lecz jako narzucony ciężar, który z niezależności czynił kolejne obciążenie ekonomiczne. W warunkach pełnego wycofania instytucji publicznych sztuka niezależna przestała być możliwa.

Bibliografia

- Banasiak, Jakub, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2020.
- Buden, Boris, *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, tłum. Michał Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012.
- Buraczyński, Bogusław, „Galeria ART w Płocku”, *Głos Poranny*, nr 122, 1992, s.4.
- Dardot, Pierre, Laval, Christian, *The New Way of the World*, Verso, 2013.
- Gala, Marek, „Jacek Markiewicz i jego galeria „a.r.t.””, *Gazeta na Mazowszu*, nr 67, 1993, s. 5.
- Kozioł, Wiktoria, *Polska sztuka krytyczna na tle transformacji po 1989 roku*, praca doktorska, Uniwersytet Jagielloński, 2019.
- Lewandowska, Anna, „Inna niż państwowa”, *Na Mazowszu*, nr 242, 1993, s. 3.
- Petrossians, Andreas, “Spaces Of Speculation: Movement Politics In The Infrastructure. An Interview With Marina Vishmidt”, *Historical Materialism*, 14 November 2020.
- Rakiel-Czarnecka, Walentyna, *Kulturze na ratunek*, Nowy Tygodnik Płocki, nr 13. 1992, s. 10.
- Sienkiewicz, Karol, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Karakter, Warszawa, 2014.
- Stakemeier, Kerstin, Vishmidt, Marina, *Reproducing Autonomy: Work, Money, Crisis & Contemporary Art*, Mute Publishing, 2016.
- Szatkowska, Lena, „Artysta na Rybakach”, *Tygodnik Płocki*, nr 34, s.7.
- Szczerski, Andrzej, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018.
- Szcześniak, Monika, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja BęcZmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, 2016.
- Szymczyk, Adam, *r.t 1992–1997*, Galeria a.r.t., 1997.
- Vishmidt, Marina, “From Speculation to Infrastructure: Material and Method in the Politics of Contemporary Art”, *OnCurating*, issue 58, March 2024, s. 17–25.
- Vishmidt, Marina, *Speculation as a Mode of Production. Forms of Value Subjectivity in Art and Capital*, Brill, 2018.
- Vishmidt, Marina, ““Only As Self-Relating Negativity”: Infrastructure And Critique”, *Journal of Science and Technology of the Arts*, vol 13, no 3, 2021.

Woźniak, Agnieszka, „Spowiedź Jacka Markiewicza. Rozmowa o galerii a.r.t”, *Gazeta Wyborcza – Płock*, środa 23 stycznia 2008, s. 2.

Zaremba, Łukasz, *Obrazy wychodzą na ulicę. Spory w polskiej kulturze wizualnej*, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, 2018.

1. W tekście z 2013 roku *Jacek Markiewicz i akt chrześcijański* Paweł Leszkowicz pisał: „Jacek Markiewicz jest artystą, który popadł w zapomnienie i zniknął ze sceny artystycznej w ostatnich latach”. Zniknięcie to należy jednak tłumaczyć brakiem zainteresowania historyków sztuki sztuką artysty, który wówczas tworzył i wciąż tworzy. W 2011 roku Markiewicz stworzył pracę *Porno*, prezentowaną w Fundacji Sztucznej w Warszawie. Trzy lata później, w ramach wystawy *Crimestory* w CSW Znaki Czasu w Toruniu, pokazał *Spowiedź* – film bez obrazu, w którym spowiadał się księdzu w konfesjonale ze swojej sztuki. W 2015 roku zrealizował projekt *Moje marzenie*, w którym nagrał rozmowy z kobietami osadzonymi w więzieniach na temat ich najważniejszych pragnień, podejmując się realizacji jednego z nich. W przeprowadzonej na potrzeby niniejszego artykułu rozmowie artysta ujawnił, że od roku pracuje nad nowym projektem. ↵
2. Jedynym dokumentem związanym z działalnością galerii jest katalog *a.r.t 1992–1997*, w którym zebrane są informacje o wystawach organizowanych w tych latach. W publikacji zamieszczono krótkie fragmenty wybranych artykułów z lokalnej prasy, w których dziennikarze komentowali organizowane ekspozycje. Nie umieszczono jednak informacji związanych z historią samej galerii, wyborem jej lokalizacji i lokalnym kontekstem. ↵
3. Zob. M. Szcześniak, red., *Realizm kapitalistyczny. Transformacje kultury wizualnej lat 80. i 90.* Widok, nr. 11, 2015; M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2016; Ł. Zaremba, *Obrazy wychodzą na ulicę. Spory w polskiej kulturze wizualnej*, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2018; J. Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2020; A. Szczerski, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018 oraz W. Kozioł, *Polska sztuka krytyczna na tle transformacji po 1989 roku*, praca doktorska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2019. ↵
4. M. Vishmidt, *From Speculation to Infrastructure: Material and Method in the Politics of Contemporary Art*, w: *OnCurating*, issue 58, March 2024, s. 18. ↵
5. M. Vishmidt, *Speculation as a Mode of Production. Forms of Value Subjectivity in Art and Capital*, Brill, Lejda 2018, s. 15. ↵
6. K. Stakemeier, M. Vishmidt, *Reproducing Autonomy: Work, Money, Crisis & Contemporary Art*, Mute Publishing, London, Berlin 2016, s. 36. ↵
7. O postkomunizmie jako hegemonicznym dyskursie tranzytologicznym, który legitymizuje nierówności i dominację Zachodu, przedstawiając transformację jako linearny proces modernizacji, podczas gdy w rzeczywistości ukrywa on przemoc ekonomiczną, społeczną

- i kulturową związaną z porzuceniem socjalistycznej przeszłości, zob. B. Buden, *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, tłum. Michał Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012. ↵
8. P. Dardot, C. Laval, *The New Way of the World*, Verso, Londyn, Nowy Jork 2013. ↵
9. Zob. K. Sienkiewicz, *Zatańczą ci, co drżeli. Polska sztuka krytyczna*, Karakter, Warszawa, 2014; W. Kozioł, *Polska sztuka krytyczna na tle transformacji*, op. cit. ↵
10. W artykułach z lat 90. można znaleźć mylne informacje, że było to wyjazd na stypendium, które artysta miał dostać w ramach zwycięstwa w konkursie, zob. B. Buraczyński, *Galeria ART w Płocku*, „Głos Poranny”, 1992, nr 122, s. 4. Obecnie Markiewicz twierdzi, że nie było to stypendium, a samodzielnie finansowany wyjazd. ↵
11. M. Gala, *Jacek Markiewicz i jego galeria „a.r.t.”*, wywiad, „Gazeta na Mazowszu”, nr 67, 1993, s. 5. ↵
12. L. Szatkowska, *Artysta na Rybakach*, Tygodnik Płocki, nr 34, s. 7. ↵
13. Ibidem. ↵
14. Rozmowa z artystą, 13.12.2024. ↵
15. W tym kontekście interesujące są kontakty z Fundacją Batorego. Artysta wspominał o nich w rozmowie z 13.12.2024 wskazując, że zarówno środowisko Kowalni, jak i galeria a.r.t. pozostawała w relacji z Fundacją. Centra Sorosa jako narzędzia zachodniej liberalizacji instytucji kultury w okresie transformacji mogłyby okazać się jednym z czynników kształtujących sposób działania galerii a.r.t. Wymaga to jednak kontynuowania badań na prywatnym archiwum Markiewicza odnośnie działalności galerii, przy czym artysta nie udostępnia obecnie materiałów. ↵
16. B. Buden, *Strefa przejścia*, op. cit., s. 17. ↵
17. M. Vishmidt, *Speculation as a Mode of Production*, op. cit., s. 21. ↵
18. Ibidem, s. 87. ↵
19. A. Petrossiants, *Spaces Of Speculation: Movement Politics In The Infrastructure. An Interview With Marina Vishmidt*, w: *Historical Materialism*, 14 November 2020. ↵
20. M. Vishmidt, „Only As Self-Relating Negativity”: *Infrastructure And Critique*, w: *Journal of Science and Technology of the Arts*, vol 13, no 3, 2021, s. 19. ↵
21. J. Banasiak, *Proteuszowe czasy*, op. cit., s. 429–453. ↵
22. Rozmowa z artystą 13.12.2024. ↵
23. M. Vishmidt, *From Speculation to Infrastructure*, op. cit. ↵
24. W. Rakiel-Czarnecka, *Kulturze na ratunek*, „Nowy Tygodnik Płocki” 1992, nr 13, s. 1, 10. ↵
25. Ibidem. ↵
26. L. Szatkowska, *Artysta na Rybakach*, op. cit. ↵
27. I. Lewandowska, *Inna niż państwowa*, „Gazeta Na Mazowszu”, nr 242, 1993, s. 3. ↵
28. A. Woźniak, *Spowiedź Jacka Markiewicza. Rozmowa o galerii a.r.t.*, „Gazeta Wyborcza Płock”, 23 stycznia 2008, s. 2. W swojej wypowiedzi artysta odnosi się do największego w latach 90. w Płocku domu towarowego Tayger i do targowisk zwyczajowo zwanych „Manhattan”, które w okresie transformacji pojawiły w wielu miastach Polski. Podkreślenie, że w 2008 r. dla

Płocczan wciąż pozostają one istotnym zapleczem konsumpcyjnym wskazywać miało, że miasto stało się przegranym transformacji i zatrzymało się wcześniej w procesie doganiania Zachodu. ↵

29. L. Szatkowska, *Artysta na Rybakach*, op. cit. ↵

30. P. Dardot, C. Laval, *The New Way of the World*, op. cit. ↵

31. M. Vishmidt, *Speculation as a Mode of Production*, op. cit., s. 35–38. ↵

32. Warto podkreślić, że artysta często odwoływał się w swoich działaniach do biznesowej części swojego życia. Na wystawie w CSW Łaźnia z 2002 roku *Sposób na życie* artysta pokazał pracę, w której prezentował live streaming ze swojej hurtowni w Płocku, w której w czasie rzeczywistym pracował, przyjmował klientów i wydawał towar. ↵

33. W. Kozioł, *Polska sztuka krytyczna*, op. cit., s. 217–218. ↵

34. Rozmowa z artystą 13.12.2024. ↵

35. Artysta wskazuje, że m.in. dlatego w teoretycznym suplemencie do dyplomu zawarł swoje biznesowe doświadczenia, żeby odreagować ten aspekt rzeczywistości, w której znalazł się jako artysta i przedsiębiorca. Rozmowa z artystą 13.12.2024. ↵

36. Markiewicz w odpowiedzi na pytania autorki (2.12.2024). W Sopocie praca polegała na wyświetlaniu Adoracji na telewizorach układających się w kształt krzyża łacińskiego. ↵

37. B. Buden, *Strefa przejścia*, op. cit., s. 39. ↵

Karolina Wilczyńska

ORCID

Karolina Wilczyńska jest doktorantką w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz afiliowana przy Centrum Badań nad Sztuką Europy Środkowo-Wschodniej i Spuścizną Intelktualną Piotra Piotrowskiego. Jej rozprawa doktorska poświęcona jest maintenance art Mierle Laderman Ukeles, analizowanej w kontekście pracy reprodukcyjnej i krytyki infrastrukturalnej. Wilczyńska jest wykonawczynią grantu *Understanding 1989 in East-Central European Art: War vs. Revolution*. Wspierała także prace projektu *The Legacy of Piotr Piotrowski* oraz współorganizowała East-Central European Art Forum. W 2019 roku otrzymała Library Research Grant w Instytucie Studiów Północnoamerykańskich im. J.F. Kennedy'ego w Berlinie. Jest również stypendystką Programu Fulbrighta (Fulbright Junior Research Award 2021) realizowanego na CUNY w Nowym Jorku.

ISSN 2956-4158