

WORKERS OF THE
WORLD UNITE

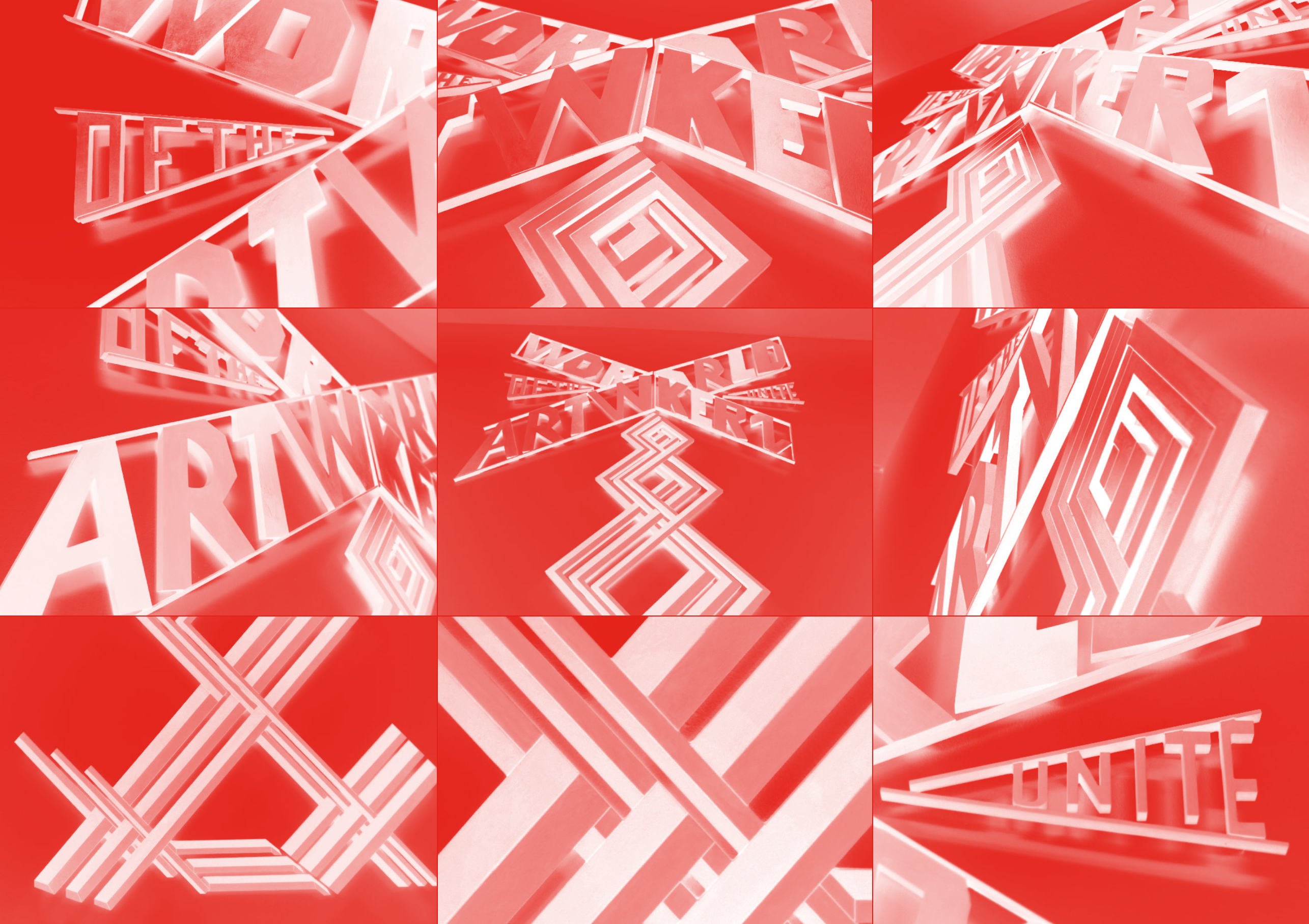


KRONIKA



**WORKERS
OF THE
ARTWORLD
UNITE**

CSW KRONIKA
BYTOM 2013



STANISŁAW RUKSZA ————— **8**

Workers Of The Artworld Unite!

AGATA CUKIERSKA, KATARZYNA GÓRNA ————— **12**Czy będę żyła pod mostem, bo nie
będę miała żadnej emerytury?**MIKOŁAJ IWAŃSKI** ————— **18**Workers of the Artworld Unite – sztuka
w cieniu ekonomii maltuzjańskiej**JAROSŁAW URBAŃSKI** ————— **22**

Sztuka. Praca. Strajk

KUBA SZREDER ————— **28**

Ciemna materia sztuki...

AGNIESZKA KILIAN ————— **48**Kto się boi pracy niematerialnej?
O autorstwie i narzędziach pracy**KAROL SIENKIEWICZ** ————— **54**Gdyby wszystko było takie proste...
Wredni politycy i dyrektorzy
z prawdziwego zdarzenia**AZORRO** ————— **64**

Propozycja

PIOTR BUJAK ————— **65**

1/3_Nonaptyk_1

KAROLINA BREGUŁA ————— **66**

Fire followers

BOGNA BURSKA ————— **68**

Gniazdo

CHŁOPI ————— **69**

Trailer

ŁUKASZ DZIEDZIC ————— **70**

Art R-evolution Song no.1

MARTA FREJ ————— **71**

Dream

RAFAŁ JAKUBOWICZ ————— **72**

Workers Of The Artworld Unite

SZYMON KOBYLARZ ————— **73**

Dream

KAROLINA KUCIA ————— **74**

Zestaw: Artysta Prekariusz

MATEUSZ KULA ————— **75**

Piknik na skraju drogi

PRZEMYSŁAW KWIEK ————— **76**

Appearance 29

**MAŁGORZATA MLECZKO & PATRYCJA MUSIAŁ
(FUNDACJA NO LOCAL)** ————— **77**

No Local poleca Sukces

AREK PASOŻYT ————— **78**

Dam pracę

LAURA PAWELA ————— **79**

Ubezpieczenie talentu

JOANNA RZEPKA-DZIEDZIC ————— **80**

Still

MACIEJ SALAMON ————— **81**

Gniazdo

JOANNA WOWRZECZKA ————— **82**Efekty kształcenia
Kompetencje społecznedokumentacje, książki, materiały informacyjne i teksty — **83**



Workers Of The Artworld Unite to wydawnictwo towarzyszące popularyzującej wystawie, która posługując się językiem sztuki i działaniami artystycznymi, stawia sobie za cel zobrazowanie aktualnych problemów ekonomicznych artystów, kuratorów oraz instytucji zajmujących się sztukami wizualnymi w Polsce, a także miejsca czy statusu sztuki oraz jej twórców w polu społecznym.

Tytuł nawiązuje do słynnego plakatu Gustava Klutsisa *Workers of the world unite* (1922), który sparafrazowany zaistniał na wystawie jako manifest autorstwa Rafała Jakubowicza.

Wystawa odnosi się do strajku artystycznego pod hasłem *Dzień bez sztuki*, który miał miejsce w instytucjach sztuki w całym kraju 24 maja 2012 roku i bezpośrednio zwracał uwagę na sytuację artystów, którzy „nie mając stałego zatrudnienia z trudem łączą koniec z końcem. Pracują dużo, zarabiają słabo i nieregularnie. Stają się też pierwszymi ofiarami cięć budżetowych w instytucjach kultury i niekorzystnych zmian na rynku pracy. Artyści nie są biznesmenami, nie tworzą z myślą o zysku. Niektóre dzieła, często te najważniejsze dla społeczeństwa, nawet nie nadają się do sprzedaży. A wielu twórców, także tych, którzy już weszli na karty encyklopedii, pozostaje poza systemem ubezpieczeń emerytalnych i zdrowotnych” – jak czytamy na łamach *Gazety Strajkowej*. Skoordynowany przez Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej strajk, w obronie artystów i ich praw socjalnych, nie przyniósł dotąd rezultatu, gdyż, przede wszystkim, nie spotkał się ze zrozumieniem społecznym.

Warto jednak podkreślić wagę tego wydarzenia: pomimo odosobnionych prac zajmujących się sytuacją bytową artysty w Polsce, było ono pierwszym zbiorowym *coming outem* artysty-prekariusza, a także wyraźnym złamaniem paradygmatu artysty oderwanego od społeczeństwa.

Zaskakujące, że podczas niemal ćwierćwiecza procesu transformacji w Polsce, temat pracy i kosztów społecznych (np. bezrobocia) praktycznie nie doczekał się artystycznej refleksji w postaci prac (podobnie w polu teatru, filmu czy literatury). Lata dziewięćdziesiąte to czas narracji pod względem liberalnym obyczajowo, ale nie socjalnym. W dużej mierze artyści zaufali niewidzialnej ręce rynku, budząc się w efekcie jako prekariusze, autsajderzy tego procesu. Wystawa przywraca ten temat sztuce w obliczu procesów na obszarze sztuki, ale będącej częścią szerszych procesów.

Wystawa *Workers Of The Artworld Unite*, będąc poniekąd

kontynuacją założeń strajkowych ma na celu pozyskanie zrozumienia społecznego poprzez różne formy artystyczne, a także edukację, wykłady, dyskusje. W wystawie, która została otwarta 24 października 2013 roku w bytomskiej Kronice udział wzięli: Azorro, Piotr Bujak, Karolina Breguła, Bogna Burska, Chłopi (Filip Chrobak & Łukasz Surowiec), Łukasz Dziedzic, Marta Frej, Rafał Jakubowicz, Szymon Kobylarz, Karolina Kucia, Mateusz Kula, Przemysław Kwiek, Małgorzata Mleczko & Patrycja Musiał (Fundacja No Local), Arek Pasożyt, Laura Paweła, Joanna Rzepka-Dziedzic, Maciej Salamon, Joanna Wowrzeczka.

W kolejnych wystawach, jak założylismy na etapie planowania, lista artystów będzie się powiększać, powstaną kolejne prace, które będą uzupełniać i rozwijać problematykę wystawy. Będą zmieniać się też kuratorzy, organizatorzy, użytkownicy...

Wystawa po zamknięciu w Kronice będzie migrować po innych ośrodkach w Polsce (m.in. w Galerii Szarej w Cieszynie czy Centrum Promocji Młodych w Częstochowie), wszędzie tam, gdzie zaistnieje potrzeba takiej wystawy i dyskusji (nie ważne czy będzie to prowincjonalny ośrodek kultury czy centrum sztuki współczesnej w dużym mieście). Dlatego jest łatwa w transporcie i obsłudze, aby nie generować dodatkowych kosztów i dostępna dla każdego.

Pierwszym pomysłem na wystawę był open-call – formuła otwarta, bardziej demokratyczna, z możliwością przyłączenia się każdego artysty już od pierwszej odsłony. Wiedzieliśmy jednak, że w kilkuosobowym zespole Kroniki nie sprostamy logistycznie tak dużemu przedsięwzięciu, mamy więc nadzieję, że kolejni artyści dołączą w następnych edycjach.

Niniejsza publikacja towarzyszy wystawie i zawiera teksty poruszane na wystawie: Agata Cukierska rozmawia z Katarzyną Górą o problemach socjalnych artystów; Mikołaj Iwański podejmuje wątek sztuki na tle innych światów pracy, wychodząc od malthuzjańskiej ekonomii politycznej; Jarosław Urbański pisze o strajku artystów i potrzebie uzwiązkowienia; Kuba Szreder analizuje zagadnienie „ciemnej materii sztuki” i narysowuje możliwe scenariusze przełamania niesprawiedliwych stosunków panujących w artworldzie; Agnieszka Kilian pisze o negocjowanym statusie pracy niematerialnej; Karol Sienkiewicz odnosi się do sytuacji w polskich galeriach i muzeach sztuki współczesnej.

Zagadnienie sytuacji artystów jest też ściśle powiązane z kwestią instytucji sztuki. Podtrzymywanie jednak niezadkiego

antagonizmu między artystami a instytucjami wydaje się szkodliwe dla obu stron i wynika głównie z reprodukcji gotowych już ról społecznych artworldu. Kluczowe jest raczej wypracowanie wspólnych relacji, także wewnątrz samych instytucji sztuki. To pierwszy krok, któremu, mam nadzieję, realnie przysłuży się również powołana niedawno komisja Pracowników Sztuki związku zawodowego Inicjatywa Pracownicza, skupiająca zarówno artystów różnych dziedzin sztuki, naukowców i pracowników instytucji...

Problemy, które dotyczą artystów, a jakie poruszamy na wystawie, dotyczą szerszego pola społecznego. Jak pisze Jarosław Urbański – związkowiec Inicjatywy Pracowniczej: „powstaje pytanie o kształt stosunków pracy w instytucjach kultury. Powinny być one radykalną antytezą dzisiejszego ustroju pracy, opartego o wyzysk i prekaryzację, i stać się przykładem sprawiedliwych i egalitarnych relacji społecznych. Jeżeli takie warunki są nie do ustanowienia w instytucjach kultury, to czy będzie to możliwe w specjalnych strefach ekonomicznych?”

Wierzymy, że wystawa stanie się jednym z zaczników zmian świadomości społecznej na temat statusu artysty i sytuacji publicznych instytucji sztuki w Polsce, a jeżeli również pomoże w tym niniejsza publikacja to jej cel zostanie spełniony. Pracownicy sztuki łączcie się!

*Stanisław Ruksza, kurator wystawy
CSW Kronika, Bytom, październik 2013*

Z czego żyje artysta?

Z pracy. W hurtowniach, firmach reklamowych, producenckich, designerskich i wszelkich innych, z prowadzenia kawiarni... Może uprawiać wszystkie zawody jakie można sobie wyobrazić.

A gdzie zapodział się zawód-artysta?

Bardzo chciałam utrzymywać się z bycia artystką, ale jak na razie mi się to zwyczajnie nie udaje. Przede wszystkim dlatego, że działam głównie na rynku w Polsce, a tutaj nie ma zbyt wielu możliwości. Na pewno nie da się utrzymać z robienia wystaw, czyli z honorariów za udział w wystawie. Jak sama nazwa wskazuje jest to, jeżeli w ogóle, mocno *honorowa* suma, której słusznie nie nazywa się wynagrodzeniem, bo w żaden sposób nie przekłada się na ilość czasu i pracy włożonej w przygotowanie dzieła. Alternatywą jest sprzedaż.

Mogę wyobrazić sobie taką formę, że sprzedaję co jakiś czas swoją pracę, co starcza mi na pewien okres na tak zwane utrzymanie, ale to chyba jeszcze nie w tym kraju.

W takim razie jak w tym kraju wygląda sprzedaż prac artysty wizualnego? Wszystkie statystyki pokazują, że sprzedają się przede wszystkim prace łatwe w przechowaniu i przekazie, głównie malarstwo, trochę fotografii...

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

Koniec końców, artyści i tak w dużej mierze pracują za darmo, wypracowując tak zwany kapitał symboliczny, co powoli staje się pustym sloganem, wykorzystywanym na niekorzyść twórców.

Większość wystaw w Polsce jest za darmo. Rozumiem, że to jest rodzaj pracy za darmo. Wielokrotnie byłam proszona o udział w projektach, zaangażowanie swojego czasu i umiejętności w różnorakie działania, które nie niosą za sobą żadnych gratyfikacji finansowych.

Artyści tak bardzo są do tego przyzwyczajeni, że nie wzbu-
dziło to do tej pory żadnych emocji. Jest zupełnie normalnym, że artystów angażuje się we wszystkie możliwe akcje charytatywne, dla dzieci, seniorów, niepełnosprawnych, aż po projekty, które mają mieć jakieś znaczenie społeczne. Artyści są ostatnią grupą, o której się pomyśli, że należy jej się wynagrodzenie za pracę.

I tu pojawia się problem nagłośniony ostatnio w związku z wystawą *British British Polish Polish* i brakiem honorariów dla wystawianych na niej polskich artystów.

Zamek Ujazdowski nie jest wyjątkiem. To już jest schemat, tak normalny, że większość artystów bez zastanowienia dała swoje prace na tę wystawę i nikt nie upomniał się o pieniądze! Dopiero po fakcie zdali sobie sprawę, że większość prac polskich jest podpisana „dzięki uprzejmości artysty”, a z brytyjskich żadna. Jesteśmy chyba aż za bardzo uprzejmi.

Jak długo można pracować na to symboliczne nazwisko? Tworzy się taki mit artysty, który żyje powietrzem, stereotyp jego sposobu pracy.

Nie jest to mit artysty, który pracuje na swoje nazwisko. Mamy raczej do czynienia z mitem rynku sztuki, do którego mamy się odnosić robiąc te wystawy. Większość dyrektorów instytucji publicznej czy niepublicznej tłumaczy się tym, że dzięki wystawie zdobędziemy renomę na rynku sztuki. Ale tego rynku praktycznie nie ma! Co to za rynek, na którym skupuje się prace do kolekcji, których jest zaledwie kilka w całej Polsce? I są to zazwyczaj instytucje, które mają program, pozwalający im co roku kupić ledwie jedną pracę czy dwie? Już o tym mówiłam, prac się nie odsprzedaje z zyskiem, nie handluje nimi, bo nie ma w Polsce prawdziwego rynku sztuki, więc nie jest to mit artysty, który żyje powietrzem, ale rynku. To jest główny mit, który funkcjonuje nie tylko w Polsce, ale także na świecie, bo mówi się, że na przykład rynek angielski jest prężny, ale nie mówi się w jaki sposób jest on stymulowany przez państwo.

W takim razie ile może zarobić artysta pracujący w Polsce? Zdarzają się chyba wyjątki, którym udaje się utrzymać z własnej twórczości?

Nawet o bardzo dobrych artystach, tak zwanych znanych nazwiskach, nie można mówić w Polsce jako o ludziach wyjątkowo bogatych. Jeżeli już w ogóle zarabiają, to przy ich renomie, jest to tylko zarobek *przyzwoity*.

Artyści walczą teraz o to, żeby im płacono w galeriach, w których są wystawiani. I te stawki są wręcz symboliczne. Bo jeżeli artysta oddaje do galerii pracę, która wisi tam kilka miesięcy czy nawet pół roku i chce za to, że jego praca jest tam prezentowana, że jest do pełnej dyspozycji galerii czy muzeum przez średnio trzy miesiące, na przykład półtora tysiąca złotych, to jest to mniej niż pięć stów miesięcznie! A za indywidualną wystawę, nad którą często pracuje się wiele miesięcy, a czasem są to prace, na które pracuje się całe życie, stawki wynoszą średnio od dwóch do sześciu tysięcy. Może w nielicznych przypadkach nieco więcej. Gdzie tu możemy jeszcze mówić o tym, żeby artysta miał utrzymać się za to przez rok, biorąc pod uwagę, że taką wystawę robi raz w roku? Co też jest wersją optymistyczną.

Wygląda to fatalnie. Czy dotyczy to tylko tej specyficznej grupy, jaką są artyści wizualni?

Nieporównywalne są stawki artystów wizualnych z, na przykład, artystami teatralnymi. Podejrzewam, że tacy dramaturdzy czy reżyserzy, którzy tworzą jedną sztukę rocznie, może dwie, dostają w granicach 25-50 tys. za premierę. W porównaniu z wystawą indywidualną są to nieporównywalne stawki, o które dodatkowo musimy się jeszcze wykłócać i robić afery! Te stawki teatralne, które nam się wydają takie niebotyczne są przecież absolutnie czymś normalnym. Bo to jest oczywiste, że jak ktoś pracuje dziesięć miesięcy i za to zażąda dwadzieścia pięć tysięcy to znaczy, że dostaje dwa i pół tysiąca miesięcznie. To wcale nie są wielkie pieniądze. To jest normalna kwota wynikająca z potrzeby przeżycia.

Czy takie sytuacje można tłumaczyć obecnym położeniem instytucji kultury? Czy wynika to z ignorancji w podejściu państwa do sztuki i kultury w ogóle w ciągu ostatnich dwudziestu lat?

My artyści uważamy, że wbrew pozorom na dotowanie dużych instytucji kultury płynie gigantyczny strumień finansowy. Ale to wszystko idzie w stronę odbiorcy i utrzymania samych instytucji. Z tego strumienia tylko niewielki procent trafia do twórców kultury, artystów, którzy tworzą ten program. Instytucje potrafią nie zapłacić artyście za udział w wystawie absolutnie nic. Wydając na przykład około miliona złotych, jak było w przypadku tej polsko-brytyjskiej wystawy w Zamku Ujazdowskim, nie poświęca się ani złotówki na to, żeby polscy artyści, których prace są tam pokazywane, dostali wynagrodzenie.

I to wynika z tego, co się zdarzyło w kraju przez ostatnie dwadzieścia lat, od kiedy zmienił się system. Dlatego teraz jest bardzo ważny moment na to, żeby uświadomić sobie, po latach niefunkcjonowania tego mitycznego rynku sztuki, że artyści naprawdę nie mają z czego się utrzymać, i że to jest potwornie niesprawiedliwe, że całe pieniądze przeznaczone na kulturę idą w stronę instytucji, tudzież programów, a nic nie idzie w stronę twórców kultury. Mam nadzieję, że uda się to zmienić.

Jest na to sposób?

Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej od ponad dwóch lat próbuje uświadomić opinii publicznej, że wbrew temu, co się powszechnie uważa, artysta nie jest uprzywilejowanym obywatelem. Za swoją pracę nie otrzymuje niebotycznych pieniędzy, choć czasem można odnieść takie wrażenie śledząc doniesienia medialne z licytacji, na których prace osiągają niebotyczne kwoty (po pierwsze: nie w Polsce, po drugie: bardzo rzadko to artysta dostaje te pieniądze, a jeżeli już to na ogół dużo mniej niż licytowana suma).

OFSW stara się pokazać, że istnieje możliwość wspomżenia przez państwo tego systemu finansowania. Jak? Między innymi programy operacyjne Ministra Kultury mogą wymusić na instytucjach, żeby w każdym budżecie, przy każdorazowym finansowaniu wystawy wpisywać w kosztorys wynagrodzenie dla artysty. I to nie na poziomie procenta, ale na przykład dwudziestu pięciu procent od wnioskowanej sumy. Taki system rzeczywiście dałby nam możliwość utrzymania się.

Pozostaje problem z systemem ubezpieczeń społecznych.

Wiadomo, że artyści nie mogą być na etacie, bo nie ma takich etatów, i nie mając tego rynku sztuki, z którego mogliby czerpać zyski, nie mają jak się ubezpieczać.

Żeby normalnie funkcjonować w społeczeństwie niezbędną jest im pomoc państwa, dająca takie minimum bezpieczeństwa socjalnego. Nie możemy żyć w ciągłym lęku o to, co stanie się jutro czy po skończeniu naszej możliwości pracy twórczej, po osiągnięciu wieku emerytalnego. Czy będę żyła pod mostem, bo nie będę miała żadnej emerytury?

I to są świadczenia, które mają zresztą rolnicy czy służby mundurowe. Świadczy to o tym, że państwo może pomóc, np. współfinansując taki system, co i tak z finansowego punktu widzenia opłacałoby się bardziej. Lepiej, żebyśmy mogli wkładać do systemu tyle, ile realnie możemy, niż, tak jak w tej chwili: nic, a potem i tak korzystać z renty socjalnej.

Ta w gruncie rzeczy niewielka grupa, która naprawdę nie ma realnych możliwości, jak na przykład przedsiębiorcy czy ludzie pracujący na etacie, potrzebuje systemu jej dedykowanego, uwzględniającego warunki i specyfikę tego zawodu. Jeżeli oczywiście wszyscy zgadzamy się co do tego, że sztuka jest potrzebna i ważna dla nowoczesnego społeczeństwa. —

Jak zorganizowani są artyści jako grupa zawodowa? Czy mają wystarczającą siłę przebicia jako grupa społeczna? —

Jako grupa społeczna, my, artyści wizualni jesteśmy grupą stosunkowo niewielką, postrzeganą jako elitarna. Nazwiska artystów są dość znane, funkcjonują w kulturze i mediach, są wykorzystywane przez państwo do reprezentowania polskiej kultury na zewnątrz. —

W powszechnym przekonaniu artyści, jako taka elitarna grupa, są też elitą z finansowego punktu widzenia. Nic bardziej mylnego! Nasze dość rozpaczliwe żądania o minimum są traktowane jako przejaw roszczeń o niezastuzone przywileje. Na tym polega między innymi walka Forum o to, żeby nie tylko politycy czy opinia publiczna, ale przede wszystkim sami artyści zaczęli postrzegać siebie jako pracowników! Na równi z innymi pracownikami, jak pielęgniarki czy nauczyciele, czy wszystkimi na tak zwanych umowach śmieciowych, bo taki jest nasz realny status materialny. Jest jeszcze bardzo dużo pracy do wykonania, ponieważ za stosunkowo wysokim statusem społecznym artysty nie idzie w ogóle status materialny. Nawet bardzo znani artyści nie żyją na takim poziomie jak na przykład znani, bądź nie znani politycy. Nie ma czego porównywać. —

Dlatego Obywatelskie Forum postanowiło upomnieć się o te prawa i zorganizowało strajk. —

Zrobiliśmy pewien rodzaj akcji, którą nazwaliśmy strajkiem, ale bardzo trudno jest strajkować artyście, który zazwyczaj pracuje w domu. Była to taka forma protestu, który miał pokazać, głównie opinii publicznej, że ci artyści żyją od dwudziestu lat bez ubezpieczeń, bez systemu, który jest im dedykowany, który dałby im możliwość włączenia się w ten, podobno powszechny, system ubezpieczeń. Przecież w tej samej sytuacji co artyści, będzie znajdować się coraz więcej obywateli tego kraju, ponieważ kwestia umów śmieciowych umożliwia przenoszenie kosztów ubezpieczenia na pracownika, co oczywiście powoduje, że ludzie się nie ubezpieczają. System tak zwanej solidarności społecznej powoli upada. —

Czy ponad rok później widać jakieś zmiany? Jakie są efekty tego symbolicznego strajku? —

Powoli dociera do opinii publicznej fakt, że artyści naprawdę żyją często na skraju nędzy. —

Rok temu umieściliśmy na profilu Obywatelskiego Forum zdjęcie Zbyszka Libery z napisem: „Jestem artystą, ale to nie znaczy, że pracuję za darmo” i automatycznie pojawiło się pod spodem kilkaset wpisów. Ta, tak zwana facebook’owa opinia publiczna, była dość okrutna. Posypały się teksty w rodzaju: „skoro nie chce pracować za darmo, to niech spierdala”, albo „niech sobie zmieni zawód”. Kiedy ostatnio *Gazeta Wyborcza*, pisząc o honorariach dla artystów, postużyła się tym samym zdjęciem, zobaczyliśmy, że te wpisy są już zupełnie inne, rok później przestały być one tak agresywne. Wydaje mi się, że nastąpiła jednak, mała bo mała, ale zmiana świadomości, kim jest ten artysta. To wszystko następuje powoli. Mamy do czynienia z taką pracą u podstaw, również z samymi artystami, którzy nie chcą interesować się tym, co ich czeka za dwadzieścia lat, kiedy nie będą już w stanie pracować. Chcą zajmować się sztuką, nie problemami. Musimy ich przekonać, że oni również mogą żądać. Próbuje stworzyć pewną solidarność środowiskową. I tutaj też widzę postęp. Jeszcze dwa lata temu wydawało się niemożliwe, żeby tak różni ludzie, często rywalizujący ze sobą, mogli stanąć obok siebie. Okazało się, że jesteśmy w stanie to zrobić. Chociażby teraz, kiedy wyszła ta historia z brakiem honorariów. Artyści zdobywają świadomość społeczną i świadomość swoich problemów. —

Patrząc na pracę Gustawa Kłucisa, która jest punktem wyjścia realizacji Rafała Jakubowicza nasuwa się pytanie o dystans dzielący świat sztuki od reszty świata pracy. ——— Teoria prekursora ekonomii politycznej, duchownego kościoła anglikańskiego Thomasa Malthusa jest do dziś uznawana za jeden z najbardziej pesymistycznych obrazów życia społecznego w historii myśli ekonomicznej. Opisał on świat na progu rewolucji przemysłowej, w którym przyrost ludności następuje w tempie geometrycznym, a przyrost dóbr niezbędnych do życia, szczególnie żywności w tempie algebraicznym. Jak wszyscy pamiętamy z lekcji matematyki ciąg geometryczny to z grubsza ujmując iloczyn kolejnych elementów, gdy ciąg algebraiczny oznacza jedynie ich sumę. Malthus widział przyszłość znanego sobie świata jako miejsca skrajnie nieprzyjaznego coraz szybciej przyrastającym masom ludzkim, zmuszonym do coraz brutalniejszej walki o przetrwanie. Z właściwą dla swojej epoki wrażliwością postulował bezwzględna kontrolę urodzeń oraz kategorycznie przeciwstawiał się wszelkim formom pomocy społecznej. Z czasem do kanonu literatury ekonomicznej weszło określenie pułapki maltuzjańskiej – czyli stanu, w którym przyrost liczby ludności skazuje ją na wegetację w warunkach skrajnej nędzy mimo wzrostu produktywności oraz związanej z tym większej podaży dóbr konsumpcyjnych. Jest to sytuacja często obserwowana w historii XX wieku w krajach wdrażających politykę szybkiego uprzemysłowienia. ———

Obraz maltuzjański mimo swojej anachroniczności jest wciąż niepokojąco aktualny, gdyż stanowi silne fantazmatyczne wsparcie dla wielu rodzajów myślenia o relacjach panujących w świecie pracy. W przypadku relacji panujących w świecie sztuki znika zasłona fantazmatycznego zdystansowania i jego przystawalność jest czymś całkowicie aktualnym. Czy warto wspierać artystów? Kształcić ich, przeznaczać środki niezbędne do pracy, budować kolejne galerie i muzea, skoro jedynym wymiernym efektem tego stanu rzeczy będzie zachęcenie kolejnych młodych ludzi do podjęcia tego jakże mało produktywnego zawodu? Szczególnie w sytuacji gdy edukacja podlega pędzącemu utowarowieniu, napotykać na bardziej niż skromny sprzeciw ze strony robotników nauki. ———

Z drugiej strony redystrybucja środków wewnątrz świata sztuki jest daleka od nawet śladowego egalitaryzmu. Świat sztuki odtwarza sytuację znaną z pism Standinga. Mamy do czynienia z elitą niczym nie różniącą się od freelancerskiego

sukcesu wolnego zawodu. Artyści znajdujący się na szczycie hierarchii nie są zainteresowani jakkolwiek pracą najemną, osiągają ponadprzeciętne przychody z realizowanych projektów oraz z samego rynku sztuki i niczym nie różnią się od dobrze prosperujących samodzielnie pracujących prawników, architektów czy artystów celebrytów związanych z przemysłem medialnym. Kolejną warstwę stanowi artystyczny salariat – pracownicy instytucji sztuki, zarządzający nimi, etatowi kuratorzy, pracownicy uczelni artystycznych. To grupa w miarę stabilnie zabezpieczona życiowo, mogąca realizować plany życiowe, rodzinne bez większych przeszkód. Warto zauważyć, że w tej grupie jest znikomy odsetek samych artystów. Na samym dole znajduje się artystyczny prekariat – biorący udział w kolejnych czasowych projektach, nie mogący liczyć na stałe przychody, poddany presji tymczasowości. Nie jest to prekaria w sensie ścisłym, oczywiście, gdyż od zatrudnianych tymczasowo niewykwalifikowanych pracowników-klientów agencji pracy odróżnia ich wysoka specjalizacja oraz etos wykonywanego zawodu. Różni ich również wysoki stopień wyalienowania, w ramach świata sztuki są zmuszeni do konkurowania w walce o dostęp do środków umożliwiających realizację kolejnych przedsięwzięć. Artystyczny prekariat żyje nadzieją na awans do jednej z wyższych grup – elity czerpiącej staty przychód z rynku sztuki lub do akademickiego salariatu. Obydwie ścieżki są drożne w niskim stopniu co powoduje konieczność zaostrzenia rywalizacji między samymi artystami. ———

Artystyczny prekariat podobnie jak prekariat opisany przez Standinga jako tytułowa „nowa niebezpieczna klasa” ma poważny problem z organizacją. W epoce dekadentckiego kapitalizmu, tzn. kapitalizmu rozwijającego się dzięki zużywaniu kapitału społecznego, symbolicznego i instytucjonalnego wypracowanego przez poprzednie pokolenia ten stan rzeczy musi być rozpoznany jako przejściowy. ———

Kiedy przyglądamy się procesowi samoorganizacji ludzi sztuki, okazuje się, że ich doświadczenie niczym istotnym nie różni się od drogi, którą muszą przejść inne grupy przygotowujące się do wspólnej walki o prawa socjalne. Pierwszym etapem jest przełamanie strachu przed utratą dotychczasowej pozycji i lęku przed ujawnieniem się jako członek zorganizowanej grupy. W polskim przypadku jest to też bardzo silna niechęć do samej formy działania związkowego, która jest obarczona podwójnym bagażem kompromitacji. Z jednej strony jest to

mocno kłopotliwy dorobek ostatnich dekad jedyne go związku twórczego zrzeszającego „artystów plastyków”, z drugiej natomiast jakość funkcjonowania dużych korporacyjnych central związkowych wraz z ich klasowo i społecznie odmiennym kapitałem. W niczym nie pomaga też ich upolitycznienie i lata antyzwiązkowej retoryki, która stała się naturalną częścią medialnego mainstreamu. —————

Strajk artystyczny z maja 2012 przełamał impas, w którym tkwili artyści. Sięgnijmy pamięcią do roku grudnia 1989 kiedy Prezydent PRL gen. broni Wojciech Jaruzelski podpisuje ustawę o Funduszu Daru Narodowego. Ustawa zwalnia z formalności i podatku od darowizn dotacje przekazywane na fundusz mający wspierać obsługę polskiego zadłużenia zagranicznego – zmyślenia ascetycznych i depresyjnych lat 80. Artyści jako jedyne środowisko podeszli do tematu w sposób zaangażowany – w kronice filmowej z ’90 roku znalazł się bardzo sympatyczny materiał o aukcji organizowanej na ów Fundusz przez literatów, malarzy, aktorów pod szumnym hasłem – *Artyści Rzeczypospolitej*. Ten moment uniesienia był jednocześnie ostatnim czasem kiedy złudzenia dotyczące kierunku transformacji ustrojowej były na tyle nieukierunkowane, iż wydawało się, że proces ten będzie przyjazny również dla środowisk twórczych. Niestety zarówno historia zmian jak i samego funduszu okazały się co najmniej zawile. Zebrane przy pomocy artystów środki na długie lata zostały zamrożone i do dziś istnieją wątpliwości co tak naprawdę się z nimi stało. Prawdopodobnie większa ich część padła ofiarą szalejącej inflacji, a dług zagraniczny został zredukowany poprzez negocjacje z klubami paryskim i londyńskim. W 1992 roku zostały zniesione dedykowane artystom rozwiązania emerytalne i tak naprawdę zostali pozostawieni sami sobie. Co ciekawe, nie spowodowało to jakiegoś zauważalnego protestu, po prostu od dawna wiedziano, że można liczyć tylko na siebie i to przekonanie zostało zamrożone na prawie dwie dekady. —————

Przez ten czas na rynku pracy doszło do ewolucji w stronę bardzo dobrze znaną środowiskom twórców – upowszechniły się niestabilne formy zatrudnienia, kolejne lata wzrostu PKB nie przekładały się na redukcję bezrobocia poniżej magicznej bariery opisaną jedną cyfrą. Sam system emerytalny został w dużej mierze sprywatyzowany i poddany logice redystrybucji w kierunku wspierania stosunkowo wąskiej klasy średniej i wyższej. —————

Zawiódł również rynek sztuki. Spodziewany jako pozytywny efekt przemian rynkowych, okazał się bardziej fantazmatycznym bytem z centralnych obszarów gospodarki kapitalistycznej, niż czymś namacalnie stwierdzalnym na wschodnioeuropejskich pół-peryferiach. Wygrani transformacji zdecydowanie bardziej byli zainteresowani luksusową konsumpcją niż wymagającym pewnego kapitału symbolicznego kontaktem ze sztuką. Bardzo szybko wykupili na aukcjach początku lat 90. dostępne obiekty o potencjale nobilitującym ich nowych właścicieli, po czym oddali się innym formom spędzania nadwyżek pieniężnych. Coś się nieznacznie zmieniło w okolicach połowy dekady lat dwutysięcznych. Wtedy również zaczęły rozwiewać się nadzieje na to, by przychody z rynku mogły być sposobem na w miarę regularny przychód. Tymczasem po walkach stoczonych w latach 90. z cenzurą na tle obyczajowym oraz ideologicznym na horyzoncie pojawiło się nowe zagrożenie. Coraz częściej można było usłyszeć o różnych pomysłach na inwestowanie w sztukę, lecz nikt tego nie traktował poważnie, gdyż wiele z tego typu komercyjnych inicjatyw było bardzo efemerycznych. Kiedy jednak okazało się, że galerie mogą zostać w specyficzny sposób sprywatyzowane, a ich nowi komercyjni zarządcy nie lubią rozgłosu oraz głosów krytycznych, które mogłyby zakłócić prowadzone przez nich interesy, ponownie zrobiło się nieciekawie. Ten typ zagrożeń został sprowadzony przez poczciwych demokratycznych liberałów, którzy postanowili uzdrowić relacje w instytucjonalnym świecie sztuki poprzez potraktowanie go zastosowanymi na ślepo zasadami rynkowymi. Nie do końca zdawano sobie sprawę z tego, że świat sztuki stanowi w całości naturalny sposób brutalną karykaturę kapitalizmu, gdzie napięcie między pracą a kapitałem jest jednym z centralnych konfliktów. Zapomniano, że warto raczej przedsięwziąć wysiłki w kierunku cywilizowania relacji w ramach jego naturalnej dynamiki, gdyż ma ona skłonność do rozlewania się poza jego hermetyczne granice. —————

Jeśli istnieje sposób na upolitycznienie walki artystów, na nadanie jej sensu ogólnego to jest nim ochrona społeczeństwa przed jakością relacji panujących w świecie sztuki poprzez ich cywilizowanie. Hasło „każdy może być artystą”, nie ma w sobie ani grama idealizmu, jest natomiast pełnym powagą wskazaniem, na wspólnotowy sens walki o prawa społeczne i upodmiotowienie w ramach relacji pracy. —————

Jestem działaczem Inicjatywy Pracowniczej, związku zawodowego, który stara się walczyć o prawa pracownicze. Jestem też socjologiem. Najczęściej pracuję na umowę zlecenie lub o dzieło. Zarabiam na życie pisząc, badając i interpretując zjawiska społeczne. Mój miesięczny dochód kształtuje się na poziomie kasjerki z supermarketu i szwaczki, czy muzyka i aktora. Raczej niewiele w stosunku do płacy policjanta lub urzędnika w magistracie. Należę zatem, według wielu kryteriów, do prekariatu. _____

Praca i twórczość artystyczna zawsze – w moim odczuciu – ze sobą koegzystowały. Z jednej strony poprzez swoją pewną historyczną tożsamość (np. rzemiosło), z drugiej, dzięki podkreślanej odrębności. Sam pracy znoonej często przeciwstawiłem kreatywny wysiłek, bezinteresowny zapał i entuzjazm. Ostatecznie długo hołdowałem pogładowi, że twórczość artystyczna jest obietnicą wyzwolenia spod reżimu pracy: fabrycznej, obozowej, niewolniczej i wyzyskiwanej. To oczywiście był pogląd w dużej części naiwny i przyznam, że ukształtowany pod wpływem fascynacji najbardziej radykalnych (w sensie politycznym i ideologicznym) odmian artystycznej awangardy, jakie się wyodrębniły do 1968 roku. Z pewnością nie były to postawy najbardziej rozpowszechnione. Tym niemniej, artyści stanowili dla mnie rodzaj „partii”, która wyznaczać miała horyzonty przyszłego sposobu pracy i działania człowieka, czy w ogóle stosunków społecznych. „Partii” nowego typu: bez przywódców i biurokracji, bez dogmatów i karierowiczostwa, reprezentującej indywidualizm i jednocześnie solidarność. Artyści zdawali się nie tylko antycypować, ale na co dzień walczyć o wolne, także w sensie ekonomicznym, społeczeństwo. Takie jednak podejście w nowej rzeczywistości spotykało się coraz częściej z wyrazem zdziwienia, zmieszania czy nawet zażenowania. _____

Jeszcze w latach 80. i na początku 90. pogląd ten wydawał się mieć uzasadnienie: muzyczna scena alternatywna, teatry offowe, rozwój sztuk wizualnych itd. Lecz im dalej od obalenia Muru Berlińskiego, tym sztuka w moich oczach kartałowaciała, a mój stosunek do niej przyjmował postać ambiwalentną. Wyzuty z wszelkich ograniczeń wolny rynek, ze swoją ideologią, toczył i rozkładał także te rewiry sztuki, które wydawały się dotychczas odporne na uwodzicielski urok pieniądza i pochlebstwa prywatnych mecenasów. Jednocześnie miliony bezrobotnych i zepchniętych w obszary ubóstwa znajdowały ukojenie w disco-polo, telewizyjnych quizach, piłce

nożnej i w religijnym ceremoniale. Z jednej strony sztuka, wykorzystująca estetykę i formę historycznej awangardy, stała się oprawą konsumpcji, „graniem do kotleta”. Z drugiej, jeżeli podejmowała treści istotne i zaangażowane, to coraz częściej nie potrafiła wyjść poza uzalanie się nad społecznym marginesem, dyskryminacją i ciemną seksualnością. Zamilkła na temat klasowych nierówności i wpisała się w polityczny krajobraz posttransformacyjnej Polski. _____

Kiedy w 2002 roku Rafał Jakubowicz wystawił swoją *Arbeitsdisziplin (Dyscyplina pracy)* zaczęła się moja reinterpretacja fenomenu współczesnej sztuki. Choć autor *Arbeitsdisziplin* chciał w 2002 roku przede wszystkim dyskutować o totalitarnych i antysemitkich źródłach wielu znanych korporacyjnych marek (w tym motoryzacyjnego giganta Volkswagena, którego uczynił przedmiotem swoich dociekań), to w istocie trafił też na podatny grunt debaty o wyzysku pracy w ogóle. Zakaz wystawienia *Dyscypliny pracy* przez władzę w galerii miejskiej w Poznaniu (ostatecznie została pokazana w galerii anarchistycznego skłotu Rozbrat) wskazał, że istnieje wyraźny związek, między rządem globalnych koncernów i lokalnych elit, broniących klasowych korzeni podziału pracy. _____

W 2006 roku Paweł Demirski, w gdańskim Teatrze Wybrzeże, wystawił sztukę *Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie zdziw*, która opowiadała o tragicznym w skutkach wypadku w łódzkiej fabryce sprzętu AGD, należącej do włoskiego koncernu *Indesit*. W skutek przemęczenia i zawyżanych norm pracy, zginął wówczas młody pracownik. W tym samym czasie grupa łódzkich robotników napadła na jednego ze znienawidzonych kierowników firmy, którego brutalnie pobito i pocięto ostrymi przedmiotami. Demirski w swoim scenariuszu połączył oba wątki, przedstawiając sugestywny i realistyczny obraz panującego wyzysku pracy i brutalizujących się stosunków społecznych. _____

Od 10 lat zauważałem coraz większe zainteresowanie sztuki współczesnej (wizualnej i teatru) problematyką bezpośrednio związaną z pracą, jak postfordyzm czy deindustrializacja. Początkowo – jak sądzę – dostrzegano przede wszystkim materialny fenomen rozkładu gospodarki fordystycznej, a zwłaszcza jej real-socjalistycznej opcji. Opuszczone przez robotników ogromne poprzemysłowe przestrzenie, stały się przedmiotem refleksji na temat, jak czytamy w jednym z katalogów, „obietnicy szczęścia nowoczesnego społeczeństwa industrialnego” (projekt *Futuryzm miast przemysłowych*. 100

lat *Wolfsburga i Nowej Huty*), i skupiano się na pozostałościach po modernie i fordyzmie. Na ten aspekt w Polsce nakładało się symboliczne znaczenie robotników w walce przeciwko totalitarnej dyktaturze i stawiano pytanie, czy zakończyła się ona dla pracujących zwycięstwem (jak chce oficjalny dyskurs) czy kompletną klęską, zważywszy choćby na wielomilionowe bezrobocie, wydłużenie czasu pracy, kryzys świadczeń socjalnych i opiekuńczych itd. _____

Jest dla mnie rzeczą symboliczną, że na terenach opuszczonej Stoczni Gdańskiej, ulokował się Instytut Sztuki Wyspa, a ostatni spektakl Teatru Ósmego Dnia grany jest w pustej hali zakładów Cegielskiego. Czyni to z artystów rodzaj robotniczej ariergardy. Z innej strony zauważono, że lokująca się w proletariackich dzielnicach i zamkniętych zakładach pracy współczesna sztuka, niesie za sobą groźbę gentryfikacji i – mniej lub bardziej świadomej – kolaboracji z neoliberalnym reżimem. To napięcie – jak sadzę – popchnęło niektórych artystów do wyraźniejszego samookreślenia się i refleksji nad swoim własnym położeniem. Praca przestała być tylko tematem zainteresowania sztuki, stała się jej częścią. Kiedy trzy lata temu, w jednej z rozmów, spytałem Rafała Jakubowicza, czy powinniśmy na twórców patrzeć bardziej jak na artystów, czy pracowników, odpowiedział bez wahania: „pracowników”. _____

Artyści odkryli, że w większości są spychani na samo dno relacji ekonomiczno-społecznych. Stali się prekariuszami. To kolejny nurt rozważań obecny we współczesnej sztuce polskiej. Świadomość elastycznych i niestabilnych form zatrudnienia, braku zabezpieczeń socjalnych, ułomności i nieefektywności mechanizmów wolnorynkowych, stawała się coraz bardziej powszechna. „Robotnicy sztuki” jako jedni z pierwszych dostrzegli znaczenie tej tendencji i jej wpływu nie tylko na ich sytuację zawodową, życiową, ale sztukę w ogóle (w instytucjonalnym i pozainstytucjonalnym sensie jej znaczenia). Stąd dokonano nie tylko kroku w kierunku systematycznego badania problemu (patrz: *Robotnicy opuszczają miejsca pracy* red. Joanna Sokołowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010 czy *Czytanka dla robotników sztuki* red. Katarzyna Chmielewska, Kuba Szreder, Tomasz Żukowski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2009), ale także działań praktycznych. Zaczęto się organizować w grupy protestu jak w Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej czy Komitet na rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze, który w 2009 roku w swoim manifestie pisał: „Usiłuje się nam dziś wmówić, że wolny rynek, efektywność i dążenie

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

Z perspektywy czasu oceniam, że strajk artystów i zamknięcie jednego dnia, w maju 2012 roku, ok. 50 galerii, był naturalną konsekwencją opisanych wyżej procesów. Podobnie coraz częstsze wstępowanie artystów w szeregi związków zawodowych. Celem jest – w moim odczuciu – nie tylko obrona własnych, pracowniczych interesów. _____

O co właściwie toczy się walka? Po co strajkować? Przysłuchując się prowadzonej dyskusji, wyróżniam przynajmniej kilka istotnych głosów: _____

Po pierwsze to oczywiście kwestie socjalne, ubezpieczenia społeczne i zdrowotne dla robotników sztuki, ale także stabilizacja zawodowa i odpowiednie warunki zatrudnienia. „Odpowiednie” oczywiście nie oznacza, że remedium dla sprekarizowanej rzeczywistości będzie powrót do pańszczyźnianych czy fordystycznych stosunków pracy. Artyści, jak wszyscy inni pracownicy, mają jednak prawo do zapłaty za swoją pracę i godnej płacy, do emerytury, do nieodpłatnej opieki zdrowotnej, płatnych urlopów i tak dalej. A wszystkie te prawa (podkreślił: to prawa, a nie przywileje) nie są efektem wolnorynkowej gry, ale nacisku zorganizowanych pracowników, groźby strajku i ostatecznie umowy społecznej. _____

Po drugie to pytanie o znaczenie instytucji kultury: galerii, teatrów, sal koncertowych itd. Dla kogo są one stworzone? Dla satysfakcji i ambicji lokalnych elit władzy, czy dla konkretnych grup społecznych, dla odbiorców i twórców kultury? Ocena instytucji kultury powinna być efektem debaty publicznej, a nie technokratycznych wytycznych i wskaźników ekonomicznych, udających neutralność i rzetelność. Jeżeli miarą rzeczy są statystyki, to niejedna rada czy prezydent miasta, wybrani przez ledwie jedną piątą uprawnionych do głosowania, powinni zamilknąć. Ich władza ma jedynie formalną, ale nie społeczną legitymizację. Galerie, teatry i sale koncertowe należą do wszystkim i powinny pozostać dobrem wspólnym, oddolnie i demokratycznie zarządzanym, poddanym publicznej ocenie. Nie może dziwić w takim

układzie domaganie się środowisk twórczych wpływu na obsadę kierowniczych stanowisk w instytucjach kultury, czy zastąpienia ich zarządem kolegialnym. —————

Po trzecie powstaje pytanie o kształt stosunków pracy w instytucjach kultury. Powinny być one radykalną antytezą dzisiejszego ustroju pracy, opartego o wyzysk i prekaryzację, i stać się przykładem sprawiedliwych i egalitarnych relacji społecznych. Jeżeli takie warunki są nie do ustanowienia w instytucjach kultury, to czy będzie to możliwe w specjalnych strefach ekonomicznych? —————

Dziś trwa ożywiona dyskusja i opór przeciwko narzucaniu środowiskom artystycznym jednolitej, neoliberalnej wizji sztuki i pracy, której celem miałyby być wpisanie się w kapitalistyczną rzeczywistość. Na zawsze i najlepiej bez słowa sprzeciwu. Wybuchają konflikty w galeriach i teatrach, gdzie pracownicy postanowili zorganizować się w związki zawodowe i stawić opór – domagać się wyższych wynagrodzeń, bronić swoich praw, miejsc pracy i niezależności. —————

Artystyczny syndykalizm napawa mnie znowu wiarą we współczesną sztukę. Powoli odnajduję w niej więcej radykalnych treści i chęci zmiany, niż w niejednym stricte politycznym przedsięwzięciu. To dobrze rokuje nam wszystkim – pracownikom i pracownikom. —————

WYPOWIEDZI

Urzednicy rozliczają prowadzących teatry z przychodów, a tym samym z rentowności prowadzenia danej instytucji, doprowadzając w niektórych teatrach do obniżenia poziomu artystycznego na rzecz wyższych wpływów, np. ze spektakli komediowych lub podwyższania cen biletów. W instytucji kultury, jaką jest teatr, strajk nie ma sensu; prowadzenie teatru publicznego to paradoks polegający na tym, że teatr zarabia, gdy nie gra. Obawiam się, że strajk byłby dla urzędników sytuacją z gruntu korzystną. —————

Ale zapytajmy: dlaczego teatry, które w przypadku znaczącej większości spektakli nie posiadają wpływów dorównujących kosztom ich eksploatacji, są rozliczane z wysokości przychodów własnych? Uważam, że teatry publiczne powinny być ogólnodostępne, a bilety jak najtańsze lub darmowe, już przez wzgląd na publiczny status instytucji. Cena biletu powinna równać się kosztowi jego wydrukowania, a politycy powinni przestać patrzeć na teatry, jak na firmy czy spółki dochodowe.

Jedyny strajk, jaki chciałbym widzieć, to strajk ze strony widzów wobec cen biletów, a najlepiej – szturm na widownię, na tanie miejsca (zwane wejściówkami i sprzedawane na chwilę przed rozpoczęciem spektaklu). Może w ten sposób politycy dowiedzieliby się, że chętnych do zajęcia miejsca na widowni jest znacznie więcej niż osób, które stać na drogi bilet? —————

Z perspektywy pracy w instytucji kultury, związek zawodowy może pozwolić m.in. na zmianę wewnętrzną. „Warunki pracy” zaczynają być nazywane „po imieniu”, omawiane. Tak naprawdę często dopiero podczas wspólnych rozmów w końcu materializują się. Regulaminy do opiniowania, wynagrodzenia do negocjacji, próby wyjścia na zewnątrz itd. Zaczynamy o tym dyskutować, coś planować, zadawać więcej pytań. Takim sposobem język pracy może przestać przynależać do pracodawcy albo też zatrzymać się w kadrach czy księgowości. Wychodzi na wierzch ze sfery niedyskrecji lub przyzwyczajęń. —————

Wydaje mi się, że tam gdzie to możliwe, działania pracowników sektora kultury i sztuki powinny przybrać ściśle związkową formę. Chodzi o dwie proste sprawy: potraktowanie pracy w tym sektorze jako zwyczajnej pracy najemnej – zarówno przez pracowników tego sektora, jak i całej reszty świata pracy oraz wejście w interakcję z tą resztą (w zorganizowanej, także propagandowej pracy związkowej i antykapitalistycznej). Niewiadomą jest jaką formę organizacji mogą przyjąć freelancerzy i freelancerki – wszyscy ci, którzy znajdują się na marginesie systemu świadczeń społecznych, bądź zupełnie poza tym marginesem. Jest to, moim zdaniem, najpilniejsze zagadnienie, przed którym stoją zarówno duże jak i małe związki. Pozycje freelancerki i freelancera pokazuje bowiem tylko przyszłość, jaka czeka pracownice i pracowników wszystkich sektorów w obecnej sytuacji (nielicznych) walk klasowych w naszej części Europy. —————

Magdalena Popławska,
kuratorka, pracownica Galerii Miejskiej „Arsenał” w Poznaniu.

Szczepan Kopyt,
poeta i muzyk.

Filip Perkowski,
aktor Teatru Dramatycznego
w Wałbrzychu.

Sztuka współczesna jest jednym z najbardziej niesprawiedliwych światów społecznych. Większość artystów jest biedna, a znakomita część prestiżu, kontaktów, uwagi i pieniędzy jest monopolizowana przez bardzo nieliczny establishment sztuki. Ta nierówność nie jest pochodną naturalnych różnic, tego, że ktoś jest nieco bardziej utalentowany czy pracowity, a ktoś inny nieco mniej, jak do znudzenia próbują nam wmówić ideolodzy artystycznego darwinizmu. Jest ona raczej efektem okrutnej ekonomii sztuki, panującej w niej zasady „zwycięzca bierze wszystko” oraz jej powiązań z oligarchią globalnego kapitalizmu. Można przypomnieć tutaj słowa Andrei Frazer, która w geście autokrytyki słusznie zauważyła, że „jeden procent to my”, mówiąc o niebezpiecznych związkach elit artystycznych i biznesowych. To, że niektóre dzieła sztuki osiągają niebotyczne ceny jest możliwe tylko dzięki globalnej eksploatacji, w efekcie której niewielka elita gromadzi niewspółmierne bogactwa. Podobnie pomiędzy biednymi twórcami sztuki i innymi biednymi ludźmi zachodzi pewna podstawowa analogia. Ich bieda jest rezultatem rabunkowej gospodarki, czy to symbolicznej czy finansowej, której beneficjenci akumulują nieproporcjonalnie dużą ilość zasobów na samym szczycie społecznej hierarchii. Jest to gra o sumie zerowej, w której uspołecznia się koszty oraz prywatyzuje zyski, a luksus dla nielicznych jest finansowany na rachunek zamienionej większości.

Ciemna materia świata sztuki a galaktyka artystycznych gwiazd

Żeby zilustrować na czym polega ta okrutna ekonomia, warto użyć metafory zarysowanej przez Gregory Sholette, pochodzącego Nowego Jorku artysty i teoretyka. Ukuł on pojęcie „ciemnej materii świata sztuki” na oznaczenie rzeszy producentów sztuki, którzy pomimo swojej niewidzialności stanowią 99 procent masy artystycznego wszechświata, utrzymując jego społeczną grawitację. Są oni trzymeni w cieniu przez rozbłyскуюjącą na globalnym firmamencie galaktykę artystycznych gwiazd. Ciemną materię sztuki tworzą różne – zarówno zlokalizowane i ponadlokalne – sceny artystyczne, które pozostając w cieniu wciąż stanowią naturalny habitat większości biednych artystów i innych twórców sztuki. Mimo swojej roli w artystycznej ekonomii pozbawione są one – zarówno w sensie relatywnym, jak i absolutnym – zasobów i widzialności, które wysysane są przez globalną sieć przepływów. Warto zauważyć, że Sholette swoją metaforę wypracował

w Nowym Jorku, grawitacyjnej centryfudze współczesnej cyrkulacji zarówno sztuki, jak i kapitału. Na przestrzeni ostatnich trzech dekad Sholette był świadkiem kosmicznej katastrofy neoliberalizmu, która katapultując art-establishment na globalną orbitę, pogrążyła w mroku niezależną nowojorską scenę artystyczną, której Sholette pozostaje częścią. W Polsce relacja pomiędzy galaktyką artystycznych gwiazd i ciemną materią sztuki jest dodatkowo związana z naszą podrzędną pozycją i peryferyjnym marzeniem o znalezieniu się w zasięgu metropolitalnej grawitacji. Z tej perspektywy najbardziej liczy się uczestnictwo w globalnej cyrkulacji, któremu podporządkowane są pragnienia, lęki i strategie peryferyjnych producentów sztuki.

Zanim zacznę rozwijać dalej ekonomiczną astrofizykę świata sztuki warto dodać parę zastrzeżeń, żeby uniknąć fundamentalnych nieporozumień. Ciemna materia i galaktyka art-gwiazd to pewne metafory, które jedynie mają nam przybliżyć skomplikowane relacje społeczne. Sam Sholette, z racji na swoje osobiste przekonania i artystyczną trajektorię ma tendencję do niebezpiecznego umocowywania ciemnej materii w lokalnej scenie artystycznej, co może skutkować romantyzacją tego, co swojskie, lokalne, sąsiedzkie i bliskie. Poza tym, traktowanie ciemnej materii jako ofiar establishmentu nie do końca oddaje kompleksowość sytuacji. Ciemna materia składa się często z przegranych w wyścigach o widzialność, którzy jednak wciąż aspirują do statusu artystycznych gwiazd. Jak zresztą zauważa sam Sholette, ciemna materia jedynie w niewielkim stopniu składa się z osób, którym odpowiada taka sytuacja. Ciężko się temu dziwić, w końcu rzadko kto aspiruje do bycia biednym i nieznanym, a galaktyczny prestiż i bogactwo rozpala wyobraźnię.

Przede wszystkim jednak społeczna materia staje się ciemna w efekcie realnych walk w polu sztuki, jest ona na siłę wypychana poza margines uwagi. W świecie sztuki mamy do czynienia z wyraźnym powiązaniem niesprawiedliwości i braku widoczności. Biedni przegrani symbolicznej konkurencji wypadają poza nawias społecznej percepcji, są niewidzialni, niewystawiani i nieoglądani. Taki los czeka znakomitą większość aspirujących artystów. Nieliczni zwycięzcy monopolizują widoczność, pojawiając się w najbardziej prestiżowych instytucjach, na międzynarodowych biennale czy targach sztuki. Młodzi artyści są konfrontowani jedynie z osobami znanymi, jednocześnie nie mając szansy, lub nie chcąc zauważyć tych, którzy zostali

wypchnięci poza horyzont artystycznej widzialności. W ten sposób tworzona jest iluzja obiegu sztuki jako świata sukcesu, co odbywa się kosztem ciemnej materii świata sztuki, artystów na przemiał wymiatanych poza pole widzenia. Ten trik zaburza percepcję szczególnie młodych twórców, wchodzących dopiero na scenę artystyczną. W jego efekcie zupełnie nierealistycznie ocenia się własne szanse na wygraną. Podejmuje się zindywidualizowane ryzyko licząc na to, że akurat „mi się uda”, zamiast dążyć do takiej zmiany sytuacji, która byłaby korzystna dla większości a nie dla niewielu. W ten sposób zapewnia się ciągły dopływ artystycznego mięsa, bez skrupułów mielonego przez globalny obieg sztuki. Jednak w efekcie tego procesu wyrzuca się na kosmiczny śmietnik znakomitą większość aspirujących artystów, reprodukując ciemną materię świata sztuki. —

Ciemna materia nie składa się jedynie z biednych artystów, ale też z kuratorów, asystentów, krytyków, organizatorów, koordynatorów, a nawet dyrektorów mniejszych instytucji, pozarządowych organizacji czy właścicieli galerii. To, co ich łączy to pozycja relatywnego podporządkowania i cząstkowego zaciemnienia. Cząstkowego, bo ciemność ciemnej materii nie jest malowana czernią tylko raczej szerokim gradientem szarości. Podobnie jak nie wszystkie gwiazdy świecą jednakowo jasno, również brak widoczności jest stopniowalny. Nie znaczy to bynajmniej, że świat sztuki jest mniej nierówny niż o tym pisałem wcześniej, wręcz przeciwnie. Jednak stopniowalność nierówności powoduje intensyfikację konkurencji o bycie nieco mniej niewidocznym czy biednym niż inni. Powoduje to także trudność w jednoznacznym określeniu kto jest, a kto nie jest częścią establishmentu. Tym bardziej, że jedynie bardzo niewielka grupa osób faktycznie do niego należy, a nie ma przecież żadnych oficjalnych rejestrów czy cenzusów przynależności do globalnej elity sztuki. Nie znaczy to jednak, że podział na ciemną materię i galaktykę artystycznych gwiazd nie ma sensu. Ta metafora ma bardzo duży potencjał heurystyczny, naświetlając nierówności panujące w świecie sztuki, co do istnienia których zgadzają się praktycznie wszyscy, nawet konserwatywni krytycy artystyczni, neoliberalni ekonomiści czy progresywni teoretycy, różniąc się oczywiście w ocenie tego fenomenu. —

Nie ma nic bardziej próżnego niż próba zbudowania takiego rejestru, która prowadzi do kategorycznej oceny moralnej osób zajmujących konkretne pozycje, czy to sprawców czy ofiar symbolicznej dominacji. O wiele bardziej zajmujące jest pytanie

o moralną i polityczną ekonomię świata sztuki. Spojrzenie na artystyczny wszechświat jako na pole sił, dynamiczną sieć przepływów kształtowaną poprzez moce społecznej grawitacji. Siły te, co ważne, nie są fenomenami natury, tylko raczej wiązkami jednostkowych strategii, które albo dążą do zmiany układu sił albo jego petryfikacji, do rozproszenia zasobów albo ich koncentracji, które na uwadze mają dobro powszechne albo sprywatyzowaną korzyść nielicznych. —

Atomizacja ciemnej materii —

Warto w tym miejscu raz jeszcze podkreślić, że w przypadku świata sztuki nie można utożsamiać ciemnej materii ze źródłem wszelkiego dobra, romantyzować sytuacji oraz moralnych kwalifikacji ofiar symbolicznej konkurencji. Często same stają one w szranki artystycznych zawodów, zamiast starać się zmienić zasady artystycznej gry, co nieuchronnie prowadzi do ich marginalizacji. W tym aspekcie producenci sztuki różnią się chociażby od upolitycznionego proletariatu. Sukces w świecie sztuki jest silnie zindywidualizowany, ogniskując prywatne pragnienia i aspiracje, napędzając konkurencję pomiędzy twórcami, którzy często zachowują się raczej jak konkurencyjne mikro-przedsiębiorstwa niż zsolidaryzowani robotnicy sztuki. A przynajmniej do tego są nakłaniani przez oficjalną ideologię. Co istotne, podważa to powszechną wizję biednych artystów jako ofiar establishmentu. Bieda jest efektem ich własnego uczestnictwa w ekonomicznej grze, w której „zwycięzca bierze wszystko”, której zasady asymilują przynajmniej do momentu, w którym jeszcze aspirują do zajęcia dominujących pozycji w systemie. Nic jednak bardziej mylnego niż myślenie, że każdy może stać się zwycięzcą i że mamy do czynienia z powszechną szansą awansu od pucybuta do milionera. —

Na szczycie hierarchii następuje zwarcie szyków i kolektywna obrona już zajętych pozycji. Paradoksalnie o ile artystyczne doły zawzięcie konkurują o przebicie szklanego sufitu, o tyle system gwiazdorski tworzy nieformalny kartel, który oparty jest na silnej identyfikacji wspólnych interesów i ich grupowej obronie. Elity są o wiele bardziej skolektywizowane niż ciemna materia świata sztuki. Są widoczne, także dla samych siebie, mają okazję do częstych i intensywnych spotkań, tym łatwiej identyfikując łączącą ich wspólnotę interesu. Ciemna materia, wręcz przeciwnie, pozostaje niewidoczna, również dla samej siebie, szczególnie, jeżeli próbuje wyjść się poza obręb jednej generacji, lokalnej

sceny artystycznej i bliskiego kręgu przyjaciół i znajomych, których zna się ze swojej uczelni, miasta, regionu czy kraju. Ciemna materia jest dla siebie widoczna głównie jako grupa młodych artystów aspirujących do zajęcia miejsca w gwiazdorskim obiegu. O wiele ciężiej jest zauważyć jej grawitacyjny trzon, złożony głównie z masy artystów na przemiast, którzy utknęli poza obiegiem. —————

Ten specyficzny rozkład współpracy i konkurencji, kolektywizmu i atomizacji jest jedną z przyczyn utrzymywania nierówności, ponieważ jednocześnie wzmacnia samoorganizację elit i ogranicza możliwości kolektywnej mobilizacji wśród poszkodowanych. Ci ostatni dążą raczej do indywidualnego poprawienia swojej pozycji, co oczywiście musi doprowadzić do reprodukcji ciemnej materii w imię zasady przegrany zostaje z niczym. —————

Oczywiście nie znaczy to, że mamy do czynienia z jakimś spiskiem elit czy sekretnymi konszachtami, które doprowadzają do podzielenia symbolicznego rynku. Jest to o wiele bardziej perswazyjne, ponieważ tego typu spisek nie jest potrzebny, wystarczy nieformalne porozumienie, powiązane z podzieleniem wspólnego światopoglądu. Prowadzi to do wypracowania mechanizmów selekcji i sądów wartościujących, które określają co jest ważne a co nie, kto jest utalentowany a kto nie, czyja praca jest istotna a czyja nie. Członkowie establishmentu mają też możliwość popularyzacji swojego światopoglądu, dzięki opanowaniu kanałów dystrybucji informacji i wpływowi na opinię publiczną. Nie trzeba podkreślać, że służy on petryfikacji hierarchii i zabezpieczeniu już zdobytych przywilejów. —————

Celebrycki sposób produkcji —————

Zanim przejdę do szukania odpowiedzi na ikoniczne pytanie „co robić?”, chciałbym zanalizować ekonomię polityczną świata sztuki, szczególnie wyodrębniając i poddając skrupulatnej wiwisekcji pewne idiomy organizujące produkcję artystyczną. Jeden z nich, dominujący w globalnym obiegu sztuki współczesnej można nazwać nieco ironicznie celebryckim sposobem produkcji. To, co przedstawiam poniżej jest oczywiście rysowane grubą kreską. Rekonstruowany przeze mnie celebrycki sposób produkcji to pewien typ idealny, którego nigdy nie spotkamy w wersji czystej w rzeczywistości. Ma on głównie wartość poznawczą, pozwalając nam na zrozumienie zależności i tendencji, poprzez ich wyolbrzymienie oraz wyabstrahowanie ze społecznego kontekstu. —————

W celebryckim sposobie produkcji znakomita większość artystycznych gwiazd jest znana dokładnie z tego, że jest pokazywana. W tej sytuacji najbardziej istotne jest niewypadnięcie z obiegu, w którym wartość utożsamiana jest z byciem wystawianym, eksponowanym i kupowanym. —————

Obieg celebrycki charakteryzuje się ekstremalnie wysokim współczynnikiem usieciowienia oraz hierarchiczną architekturą sieci. Tysiące połączeń globalnej cyrkulacji artystycznej spotykają się w parunastu dominujących węzłach, takich jak większe imprezy artystyczne, metropolitalne instytucje, targi i galerie czy magazyny artystyczne o globalnym zasięgu. —————

Globalny obieg sztuki charakteryzuje się szybkim tempem komunikacji, nadwyżką informacji i niedoborem uwagi. Architektura sieci sprzyja koncentrowaniu widzialności w dominujących węzłach, które spełniają istotną rolę w selekcjonowaniu zalewu treści. I tak jeżeli jakiś artysta zostanie zaprezentowany w większej instytucji czy na prestiżowej imprezie, zaczyna być zauważalny na skalę globalną, plasując się w artystycznej galaktyce gwiazd. —————

Tempo wymiany w tym obiegu, który Luc Boltanski nazywa „kapitalistycznym sposobem produkcji artystycznej”, nie sprzyja krytycznemu dyskursowi, powolnemu oswajaniu dzieła czy stopniowemu kształtowaniu indywidualnych biografii. Rolę sygnałów wartości, które wcześniej spełniała albo recenzja albo uznanie ze strony innych twórców, obecnie wypełnia sam fakt pokazywania. Co nawet bardziej istotne rolę sygnalizatorów wartości spełniają też ceny osiągnęte przez dane prace oraz bycie reprezentowanym przez znaczące galerie. Kupujący są w stanie bardzo szybko zbudować karierę danego artysty, jedynie poprzez strategiczną decyzję zakupu jego prac, sygnalizując w ten sposób zwykłą wartość i potencjalną premię spekulacyjną innym uczestnikom rynku. Na podobnej zasadzie nader łatwo jest im pogrzebać poszczególnych artystów, sprzedając ich prace po dumpingowych cenach. —————

Wielu uważnych obserwatorów, takich jak Boltanski, Isabelle Graw czy Julian Stallabras, wskazuje na zmniejszającą się rolę krytyki artystycznej i uznania przez innych twórców na rzecz działań kolekcjonerów, galerzystów oraz innych selekcjonerów. W ten sposób powolne negocjowanie społecznej czy estetycznej wartości traci na znaczeniu na rzecz decyzji administratorów albo komercyjnych transakcji. —————

Tego typu obieg, pomimo swojego powierzchownego nastawienia na kreatywność i innowację, jest przede wszystkim zdominowany przez powtarzalność, konformizm i modę. Paradoksalnym efektem usieciowienia produkcji jest zastąpienie oryginalności przez snobizm. Jest to rodzaj elitarnego konformizmu, w którym najważniejsza staje się akceptacja ze strony wąskiej grupy innych snobów, potwierdzanej wtórnie poprzez upowszechnianie trendów i mód. Promowana jest powtarzalność z drobną różnicą, ponieważ szczególnie na rynku komercyjnym, z racji na duży stopień niepewności, obniża się ryzyko poprzez kopiowanie już sprawdzonych rozwiązań. W przypadku poszczególnych celebrytów polega to na reprodukowaniu swojego „indywidualnego stylu” oraz powtarzaniu wcześniejszych prac, czasami w kuriozalnej formie, na przykład zamieniając tańsze i obskurne materiały nieco droższymi i błyszczącymi, wpasowując się w gusta nuworyszów i oligarchów.

W globalnym obiegu scalonym pewne trendy i mody są przenoszone bardzo szybko, z racji na bywanie tak zwanych „wszystkich” w mniej więcej tych samych miejscach, gdzie na otwarciach globalnych imprez spędza się czas na intensywnym networkingu oraz wymianie powierzchownych opinii. Czasami daje to dosyć zabawne rezultaty, jak na przykład nagły wysyp wystaw o podobnych tematach, zalew dyskursu przez modne bzdury, albo zdominowanie kolekcji lokalnych instytucji przez prace „made for Documenta”.

Zresztą, w tego typu obiegu, język krytyki zamienia się w bełkotliwy żargon, rodzaj papki językowej będącej efektem mielenia „internaszynal Inglisz” okraszonego hasłowymi odniesieniami do postmodernizmu. Ciekawe jest w tym względzie spojrzenie na ewolucję bardziej istotnych magazynów artystycznych na przestrzeni ostatnich dekad, które zamieniły się w żurnale pełne kolorowych reklam. Z drugiej strony dyskurs krytyczny lokowany jest w szeregu akademickich nisz, które nie mają większego wpływu na decyzje selekcyjnych czy kupujących. Premiowane są koncepty, które można zrozumieć w trzydzieści sekund, niewskazane są nieco bardziej wyszukane konstrukcje czy wysublimowane poczucie humoru.

Co ważne, zanik dyskursu krytycznego oraz przyspieszenie procesów wymiany prowadzi do zmniejszenia roli jakości samej propozycji artystycznej. W obiegu celebryckim liczy się też szereg innych cech, uważanych uprzednio za drugorzędne, jak zdolności networkingowe, osobista charyzma twórcy, czy

sam fakt „odkrycia” przez właściwe osoby we właściwym czasie. Obieg celebrycki jest zdominowany przez szare eminencje, które mają zdolność do tworzenia gwiazd dzięki zajmowaniu dominujących pozycji, jak na przykład znaczący kolekcjonerzy albo galerzyści.

Oczywiście nie oznacza to, że w globalnym obiegu wartościowanie jest całkowicie oderwane od sądów krytycznych, ale jednak rola tych ostatnich jest coraz mniejsza. Najbardziej istotne jest nieprzerwane uczestnictwo w cyrkulacji. Niezależnie od jakości danych prac, a ta przecież bywa różna, większość celebrytów jest znanych z tego, że jest już uznanych przez globalnych trendsetterów. Ich opinie (o wystawieniu, kupnie czy reprezentacji) sygnalizują wartość innym uczestnikom obiegu, którzy nie mają czasu na samodzielne porządnie sobie z natłokiem informacji. Decyzje podejmowane na pozycjach dominujących mają wartość nie tyle poznawczą, ale też networkingową, umożliwiając lepsze pozycjonowanie się w sieci i podkreślenie przynależności.

Przy ogólnej dynamice i zmienności sytuacji o wiele trudniej jest wejść do obiegu niż z niego wypaść. Dla większości artystycznych gwiazd wystarczy jeden albo dwa sezony nieobecności, czy to w efekcie twórczego kryzysu, a może po prostu chęci poszukiwania czegoś odmiennego, żeby wypaść z wąskiego pola uwagi. W sytuacji zero-jedynkowej, kiedy albo jesteś „in” albo „out”, zniknięcie z horyzontu sieci wiąże się z ryzykiem cywilnej śmierci, stąd też jest źródłem lęku, który nie pozwala na nieco bardziej swobodne dysponowanie własnym życiem i twórczością.

Co istotne celebrycki sposób produkcji bazuje na podstawowym wyparciu swojego kolektywnego charakteru, posiłkując się kultem indywidualnego autorstwa. Pomimo tego, że autorstwo rozplynęło się w sieci, wciąż indywidualizm jest wehikułem kolektywnych interesów establishmentu, ponieważ personalizuje zarówno sukces, jak i porażkę, fakszując jednocześnie ich systemowy charakter. Tego typu *illusio* jest powszechne w polu sztuki, co dogłębnie analizował Pierre Bourdieu, jednak jest ono korzystne głównie dla osób na szczycie hierarchii. Poza tym, to wyparcie społecznych podstaw twórczości nabiera w obiegu celebryckim wręcz galaktycznego wymiaru. Stopień usieciowienia artystycznej produkcji powoduje, że jego wyparcie staje się coraz trudniejsze, a jednocześnie to zafakszowanie spełnia coraz bardziej istotną rolę ekonomiczną. Co ciekawe celebrycka tego wyparcia staje się

coraz bardziej popularna pod postacią różnych pseudo-krytycznych gestów, jak chociażby przystawowa sakralizacja artystycznego gówna. Tego typu post-duchampowskie realizacje, jak słusznie zauważa Bourdieu, niby podtrzymują mit artysty jako twórcy artystycznego fetyszu, ale de facto są one celebracją całej infrastruktury sztuki jako głównego sposobu tworzenia estetycznej wartości. Są one lustrem, w którym artystyczna galaktyka narcystycznie zachwyca się swoim własnym obrazem. —————

Chociaż twórczość w obiegu celebryckim jest silnie skolektywizowana (każdy z nas słyszał o gwiazdorskich studiach, które działają niczym małe fabryki) i oparta na sieciowym konformizmie oraz zasadzie powtórzeń z drobnymi różnicami, przedstawia się ją tak, jakby była jedynie efektem pracy indywidualnego geniusza. To wyparcie ma fundamentalne konsekwencje nie tylko dla podtrzymywania okrutnej ekonomii sztuki, ale także a może i przede wszystkim jest zafałszowaniem, które nie pozwala na faktyczne rozwijanie się twórczych indywidualności. Trzeba pamiętać o tym, że utożsamienie sztuki z indywidualną ekspresją było efektem socjotechnicznej operacji, której ton nadało powojenne przeniesienie się awangardy do Nowego Jorku, centrum kapitalistycznej akumulacji, dyktowane w dużej mierze zimnowojenną propagandą przedstawiającą Zachód jako raj sprywatyzowanej wolności, o czym przenikliwie pisze chociażby Jamie Stapleton. Jednak tego typu indywidualność, odarta z wszelkich przynależności, nieuchronnie staje się jedynie wypadkową oczekiwań grupy odniesienia, do której aspiruje. W ten sposób genialny artysta staje się nie nad-człowiekiem, obdarzonym twórczymi mocami, tylko raczej uber-konformistą, ofiarą narcystycznego poszukiwania aprobaty. —————

Jednocześnie popularyzuje się pogląd, że sukces danego artysty jest wynikiem jego osobistego talentu, a nie skoordynowanych wysiłków kolekcjonerów, galerzystów czy selekcjonerów, którzy swój własny interes przedstawiają jako zobiektywizowane dążenie do estetycznej jakości. Co też istotne, tego typu asercje różnią się w zależności od pozycji zajmowanej przez daną osobę w obiegu. Zachodzi tutaj ciekawa analogia pomiędzy rynkami finansowymi i globalnym obiegiem sztuki, co zauważa chociażby Luc Boltanski. Bierze się ona przede wszystkim z pewnej umowności wartości, która głównie tworzona jest w procesie kolektywnej spekulacji, które to wartościowanie odbywa się w elastycznym środowisku i na podstawie cząstkowych danych.

W efekcie uczestnicy spekulacyjnej gry są zmuszeni do skonfrontowania się z fundamentalnym problemem, jak i w czym można zakorzenić estetyczną wartość, szczególnie przy uwiąznięciu krytycznego dyskursu i osłabieniu tradycyjnych grup odniesienia. Warto jednak prześledzić, jak w tego typu sytuacjach zachowują się różni uczestnicy spekulacyjnej gry. Kolekcjonerzy niczym inwestorzy instytucjonalni nadają jej ton. Mogą sobie pozwolić na balansowanie pomiędzy idiosynkrazją kaprysu, który albo tworzy albo pogrąża artystyczne kariery, oraz koniecznością umocowywania indywidualnych sądów w skolektywizowanym guście innych spekulantów. Tworzy to niesamowitą mozaikę nieformalnych negocjacji, wyczuwania nastrojów, szukania nowych trendów, podszytych przede wszystkim narcystycznym samo-uświęceniem pseudo-twórczej mocy elit. Galerzyści znowu muszą nie tylko odpowiadać na zapotrzebowanie klientów, ale też je produkować oraz lansować nowe mody, co wymaga sprawnego operowania w całej sieci potwierżeń. Z jednej strony liczą się ceny osiągnięte przez prace na rynkach wtórnych, które są wyrazem kolektywnej aprobaty kolekcjonerów, wiary w zwiększające akcje danego artysty i wtórnie stają się wyznacznikiem jego estetycznej wartości. Z drugiej, ta estetyczna wartość powinna być zatwierdzana instytucjonalnym stemplem jakości. Większe instytucje spełniają tutaj rolę agencji ratingowych, które oczywiście muszą pretendować do obiektywizmu, a jednocześnie nie mogą zbyt daleko odbiegać od asercji komercyjnych graczy. Stąd paradoksalny rozrost działów badawczych większych instytucji, które jednocześnie spełniają w dużej mierze jedynie rolę potwierdzania decyzji, które są podejmowane na rynku. Szczytem tej tendencji są większe imprezy artystyczne jak ostatnie Documenta, które w efekcie pięciu lat intensywnej pracy badawczej organizują wystawę w 90% złożoną z prac artystów reprezentowanych przez bardziej znane galerie. Jak pisze Boltanski rola publiczności w tego typu aranżacji sprowadza się jedynie do zakotwiczenia już podjętych decyzji w estetycznych wyborach konsumentów, którzy głosują portfelami na przykład tłumnie odwiedzając wystawę Damiena Hirsta albo innych celebrytów. —————

W obiegu celebryckim rola samego dzieła z jednej strony ulega erozji, ponieważ jego zawartość czy forma są drugorzędne w stosunku do kolektywnej gry rynkowych sił. Ale z drugiej celebracja dzieła sztuki jako fetyszu ucieleśniającego sprawczą moc samej cyrkulacji przybiera rozmiary równie niepomierne, jak niebotycznie windowane ceny niektórych dzieł. —————

W ten sposób dokonuje się ciekawej operacji zmieniając sąd estetyczny w asercję władzy, ale jednocześnie nie mogąc całkowicie wyrugować estetycznego wymiaru celebrowanego dzieła i jego zakorzenienia w czymś innym niż jedynie w gustach paru kolekcjonerów. Tradycyjnie sąd estetyczny musiał być uargumentowany i nie mógł jedynie się przedstawiać jedynie jako kaprys danej jednostki. W ten sposób decyzje kolekcjonerów, chcąc nie chcą, nie są do końca suwerenne. Podobnie w przypadku finansowej spekulacji, pomimo tego, że pretenduje ona do całkowitego oderwania od strefy produkcyjnej, wciąż tworzona wartość jest uzależniona od żywotnych przepływów w tak zwanej „realnej ekonomii”.

Stąd też nawet usieciowiony sposób celebryckiej produkcji musi być podparty przez odniesienie do już wytworzonych wartości, które są pochodną innego typu powolnych cyrkulacji. Pasożytuje on na wartościach wytworzonych i negocjowanych w bardziej czasowo i społecznie ustabilizowanych scenach artystycznych, kreowanych w efekcie wielowymiarowych i trwających w czasie relacji pomiędzy wielością uczestników twórczego procesu. Takie jakości są osadzone bardziej w uspołecznionych biografjach twórców niż w ich sieciowych trajektoriach. Trajektoria jest przede wszystkim sygnałem dla spekulantów, jest pewną tendencją, która może zwyżkować albo się obniżyć, ucieleśniając ustandaryzowaną akceptację danego artysty przez celebrycki obieg. Co istotne trajektoria, pomimo swojego z natury kolektywnego charakteru, jest przedstawiana jako wyraz skrajnego indywidualizmu, co ma zakotwiczyć skądinąd bezpodstawne procesy wartościowania. Tym się różni od chociażby biografii, która chociaż wydaje się być sprawą nader indywidualną, de facto składa się z opowieści o spotkaniach i kontaktach, przemyśleniach i rozmowach, będąc wypadkową setek tysięcy wymian i dyskusji, które składają się później na twórczy idiom.

Dopiero teraz wracamy, po dosyć długiej eksploracji artystycznej galaktyki, na niwę ciemnej materii sztuki. W przeciwieństwie do tego, co próbują nam wmówić artystyczni spekulanci, światło bijące z artystycznych gwiazd nie jest pochodną ich wewnętrznych procesów, kreatywnych fuzji i wybuchów twórczego geniuszu. Artystyczna energia jest pochodną milionów fuzji oraz grawitacyjnych sił, które zachodzą w o wiele większej ilości wymiarów niż jednostronne decyzje paru większych graczy o cenie danego dzieła, nawet jeżeli są skorzy do zapłacenia milionów dolarów. Jednocześnie trzeba

podkreślić wampiryczny charakter celebryckiego obiegu, który zasysa twórczą energię ze swojego otoczenia, z tej materii świata sztuki, która blednie i ciemnieje wraz z upustem swoich witalnych sił. Może to się dzieć na przykład poprzez spekulacyjne żerowanie na wytworzonych trendach, które zazwyczaj tworzone były w awangardowych społecznościach twórców, a których efekty są następnie zamieniane w spekulacyjne obiekty pożądania. Jednak, co ciekawe, może to także przybrać postać pasożytowania trajektorii na biografii twórców, która to operacja przebiega wieloetapowo. W celu wytworzenia celebryckiej marki, która musi wyglądać tak, jakby była oparta na idiosynkratycznej oryginalności, jednocześnie nie wychodząc za bardzo poza normę, przedstawia się danego twórcę jako wyjątkowego geniusza, który działa niezależnie od swojego biograficznego otoczenia. Ta część operacji może nawet sprawiać wybranym twórcom rodzaj narcystycznej satysfakcji, w końcu zaczynają być celebrowani jako jednostki a nie wypadkowe biograficznych wydarzeń, kontekstów i interakcji z otoczeniem. Jednak na następnym etapie zaczyna już wiać nudą, ponieważ od tak wytworzonych celebrytów oczekuje się pewnej powtarzalności i przewidywalności. Jak słusznie zauważył w jednym z przedśmiertnych wywiadów Seth Siegelaub, sława i sukces jest zmorą ludzi prawdziwie twórczych, ponieważ opiera się ciągłym powtarzaniu wybranego momentu w indywidualnej historii. Celebryci działają wedle zdefiniowanej sztancy, Hirst w pewnym momencie zaczyna produkować „hirsty”, Lucas „lukasy” a Sasnal „sasnale”. Paradoksalnie ten zindywidualizowany idiom zazwyczaj kopiuje formatywne momenty artystycznej biografii, kiedy celebryci byli najbardziej podłączeni do swojej macierzystej sceny artystycznej, do ciemnej materii świata sztuki.

Co robić? Czyli o uspołecznieniu artystycznej produkcji.

Wracając z wyprawy po galaktyce artystycznych gwiazd i zagłębiając się w otchłanie ciemnej materii świata sztuki, warto powrócić do fundamentalnego pytania, czyli już przysłowio-wego „co robić?”. Czy i jak jest możliwe wytworzenie alternatywy wobec wampirycznych zakusów galaktycznego kartelu? Taka operacja nie może być według mnie oparta jedynie na fałszowaniu ciemnej materii świata sztuki jako wyidealizowanej alternatywy wobec celebryckiego obiegu, którą zaczyna się przedstawiać jako ostoję współpracy a nie konkurencji, solidarność, a nie indywidualizmu, lokalnej bliskości a nie globalnej ruchliwości, autentyczności a nie alienacji, oryginalności

a nie odtwórczości, kreatywności a nie twórczego wampiryzmu. Nie można zapominać, że ciemna materia jest zdefiniowana poprzez swoją sytuację podrzędności, poprzez bycie pozbawionym światła i zasobów, wysysanych przez gwiazdorskie konstelacje, które są podtrzymywane także aspiracjami wszystkich tych, którzy dążą do zajęcia dominujących pozycji kosztem innych. —————

Przedstawiany poniżej zarys powszechnej artystycznej demokracji jest pewnym postulatem, oczekiwaniem jakby być mogło, gdyby ciemna materia świata sztuki rozpoznała swój mrok nie jako brak światła tylko raczej jako rdzenne źródło atomowej energii i na tej podstawie wytworzyła swój specyficzny modus działania, który pozwolił sobie nazwać uspołecznionym sposobem artystycznej produkcji. W tego typu sytuacji efekty kreatywnych fuzji przestają być wysysane przez celebrycki kartel i marnotrawione w ferii kapitalistycznych oligarchów, służącej głównie podtrzymaniu ich przywilejów. Uspołecznienie produkcji artystycznej jest możliwe dzięki wspólnotowemu odzyskaniu czasu, skolektywizowaniu twórczości i zmianie biegu strumienia zasobów. —————

(Po) wolność czyli odzyskiwanie czasu —————

Artystyczna demokracja oparta jest na perspektywie czasowej odmiennej od tej dominującej w celebryckim obiegu. Obejmuje ona myślenie nie w kategoriach następnego sezonu, przemijających mód, szybkiej konsumpcji oraz wiecznego powrotu tego samego. Długofalowość nie musi być związana z konserwatywnym hołubieniem przeszłości, jest oparta na akumulacji doświadczeń w dłuższych cyklach czasu, zaplanowanych pomiędzy twórczymi generacjami, które nie są wypychane poza horyzont percepcji w poszukiwaniu fałszywej nowości. Czas uspołeczniony, przeżywany w wielości wymiarów, przestaje być wygładzony, uprzemysłowiony i hierarchicznie stratyfikowany. Co istotne sieciowa konwergencja i przyśpieszenie czasu bynajmniej nie doprowadza do jego wzbogacenia, wręcz przeciwnie, zubaża doświadczenie, ponieważ kultura permanentnego podłączenia niweluje jakościowe różnice pomiędzy różnymi sposobami przepływu i przeżywania czasu. —————

Źródłem strachu w świecie sztuki jest wizja wypadnięcia z obiegu, stąd też ciągła gonitwa za umykającym czasem artystycznej stratosfery, coraz szybsze staczanie się po globalnej równi pochyłej. Czas w globalnej sieci jest dyktowany w rytmie globalnych targów i większych imprez, ciągłego bywania

podszycygo strachem przed zniknięciem, bezruchem i społeczną śmiercią. Frenetyczna aktywność i ciągła ucieczka do przodu prowadzi do nadprodukcji powtarzalnych projektów. Temporalna demokracja pozwoli na zerwanie z maniacko-depresyjnymi cyklami produkcji, poprzez pozbycie się strachu przed tymczasowym zastopowaniem, chwilowym bezruchem czy momentem kontemplacji. —————

Jednak taka (po)wolność nie musi być jedynie związana z faktycznym spowolnieniem, wręcz przeciwnie, (po)wolny czas może też śmigać do woli i do przodu. Przede wszystkim, poprzez zerwanie z wygładzonym i skontrolowanym czasem globalnego obiegu sztuki można sobie pozwolić na marnotrawstwo, które jest warunkiem brzegowym każdego eksperymentu. Jak zauważa Boris Groys, o ile projektowanie przyszłości zakłada ujednoczenie czasowej perspektywy, o tyle proces twórczy generuje się poprzez szereg zerwań, powrotów i ponownych nawiązań. Albo, jak pisze Gerald Raunig, zerwanie z uprzemysłowionym czasem zindustrializowanej kultury jest możliwe jedynie w efekcie kreatywnego strajku, który jest interrupcją interrupcji, ponownym przerwaniem globalnie naderwanego czasu, oraz pilnym wypełnianiem odzyskanych przerw. (Po)wolność umożliwia także nieco bardziej świadome kształtowanie biografii, które tym różni się od budowania celebryckiej trajektorii, że nie polega na ciągłym pozycjonowaniu, podchwytywaniu najnowszych trendów, przetwarzaniu mód oraz wypływaniu seryjnych produktów oraz łatwych w konsumpcji koncepcików. Wręcz przeciwnie (po)wolność jest warunkiem autentycznej krytyki, skrupulatnego testowania propozycji w dłuższej perspektywie czasu, która znowu jest warunkiem twórczego rozwoju, pozwalając na przetrwanie doświadczenia oraz akumulację pamięci. Jedynie w takiej perspektywie czasu możliwe jest twórcze zerwanie, które polega na dogłębnej konfrontacji z problemami, dla których nie ma łatwych rozwiązań, a właściwie tylko takie są warte albo uwagi albo radosnego przekraczania. Inaczej skazujemy się na ciągłe powtarzanie tego samego, którego iluzoryczne nowatorstwo jest pochodną deficytów krótkoterminowej pamięci. —————

Kolektywizacja kreatywności jako podstawa twórczej osobności —————

(Po)wolność czasu nie jest doświadczeniem jednostkowym, rozwija się w wielowątkowej rozmowie, w której uczestniczy wielość praktyków, teoretyków i odbiorców sztuki, czyli

właśnie tak zwana scena artystyczna. Paradoksalnie, jedynie poprzez śmierć indywidualnego autora, rodzi się faktycznie kreatywna osobność, która twórczo przenika się ze swoim otoczeniem, wchodząc z nim w ciągłą wymianę. Jedynie wychodząc z ośrodka uspołecznienia można sobie pozwolić na oddalenie się od grupy, momenty zerwania i indywidualizacji, które następnie znowu przechodzą w kolektywne reakcje łańcuchowe. Rozwibrowana scena artystyczna umożliwia tworzenie takich ciągów, a dzięki zachowywaniu grupowej pamięci jest warunkiem na rozciąganie poszukiwań twórczych poza perspektywę jednego sezonu, ustanawiając scenę dla faktycznych zerwań, zwrotów, prowadzących do krystalizacji nowych ruchów i propozycji. Specyfika i oryginalność jest grawitacyjną wypadkową przeciwstawnych sił odpychania i przyciągania pomiędzy twórczą osobnością i scenicznym ferworem, w ciągłych kontaktach pomiędzy różnymi scenami. —————

Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że rozbłyśki ciemnej materii nie są związane z lokalnością i osadzeniem w zunifikowanym czasie tradycji, każda lokalność jest podłączona do innych lokalności. Z obiegiem celebryckim łączy ją to, że jest ponad-lokalnie połączona, ale różni medium tej wymiany, która w przypadku celebryckiego sposobu produkcji odbywa się za pośrednictwem i w syntezie z globalnymi przepływami kapitału. —————

Uspołecznienie produkcji, które uznaje raczej niż wypiera społeczny charakter wszelkiej twórczości, prowadzi do odblokowania całych zasobów talentu, obecnie sztucznie wypychanych poza nawias uwagi, czy to w sensie chronologiczno-generacyjnym, jak chociażby pogrążenie w cieniu uprzednich awangard, czy też synchroniczno-konkurencyjnym, jak relegowanie poza horyzont uwagi innych twórców, kategorii zawodowych czy też całych scen i ruchów, które nie reprodukują celebryckich wzorców konformistycznego indywidualizmu i nie pasują do obecnie lansowanych mód. —————

Jednak wbrew pozorom, takie odblokowanie nie jest korzystne jedynie dla tak zwanych przegranych symbolicznej konkurencji czy dla osób pominiętych w obecnej ekonomii uwagi. Pozwala także na ponowne rozbłyśnięcie twórcom już uznanym, którzy uwolniliby się od konieczności ciągłego kopiowania siebie samych. Uspołecznienie produkcji pozwoliłoby im na radykalne eksperymenty, na ciągłe przekraczanie swoich własnych twórczych idiomów, co jest jednym z największych wyzwania stojących przed każdą twórczą osobnością. Nie bez

przyczyny największe nazwiska awangardy były też osobami nastawionymi na wymianę oraz konfrontację ze swoją sceną artystyczną, a najciekawsze propozycje różnych fal artystycznej awangardy zawsze docierały się w ciągłej wymianie pomiędzy wielością odmiennych pozycji. Takie awangardowe uszczenienie nie prowadzi do równania w dół, jak ostrzegają nas konserwatywni krytycy sztuki, którzy są osobiście zainteresowani w utrzymaniu artystycznego kartelu, z którego czerpią doraźne korzyści. Prawdziwi twórcy nie mają się czego obawiać, może jedynie utraty materialnych apanaży będących pochodną gwiazdorskiego statusu. Czym one są dla twórczej jednostki wobec możliwości zrobienia czegoś nieco bardziej błyskotliwego niż seryjne tworzenie karykatur swoich wcześniejszych prac? Uspołecznienie artystycznej produkcji obawiać się mogą jedynie ci, którzy swój życiowy komfort zawdzięczają rabunkowej gospodarce, których kariery opierają się na świeceniu nie swoim światłem, ci, którzy ze sztuki uczynili swoje żerowisko. —————

Sztuka jako dobro wspólne —————

Uspołecznienie produkcji, jeżeli nie ma pozostać mrzonką, musi się wiązać ze zmianą kierunku strumienia przepływu zasobów. Przede wszystkim z przełamaniem celebryckiego monopolu oraz przekroczeniem modelu rabunkowej gospodarki, która usuwa w cień ciemną materię świata sztuki. —————

Okrutna ekonomia sztuki jest pochodną ogólnego kierunku przepływu zasobów w globalnym kapitalizmie, zdominowanym przez monopole i nieskrępowaną władzę finansowych oligarchów. Dominacja kolekcjonerów jest możliwa dzięki zgromadzeniu przez nich niewspółmiernych środków, które zdobyte zostały kosztem całych społeczeństw, doprowadzając do zubożenia klas średnich i bazując na wyzysku robotników. W celebryckim obiegu panuje powszechny cynizm, objawiający się próbami czerpania indywidualnych korzyści z powszechnej biedy. Jednocześnie promuje się przeświadczenie, że nie ma żadnej alternatywy i przedstawia zrezygnowaną akceptację jako jedyną realistyczną postawę wobec globalnych nierówności. Jednak nie jest to prawda. Każde działanie, które zmienia kierunek przepływu zasobów z góry na dół społecznej hierarchii oraz rozprasza ekonomiczne i symboliczne monopole, jest krokiem we właściwym kierunku i prowadzi do nawet minimalnych zmian na lepsze. Wszelkiego rodzaju sposoby na rozpraszanie zasobów oraz ich oddolną dystrybucję prowadzą do zmiany równowagi sił. —————

Tak chociażby uspołecznienie produkcji wiąże się ze zwróceniem uwagi na właściwych producentów wartości, czyli szereg scen artystycznych, które zostają uznane za matecznik twórczości. To znowu prowadzi do podważenia prymatu indywidualnego autorstwa, które jest promowane jako fałszywa ideologia establishmentu sztuki, usprawiedliwiająca monopolizowanie zasobów na samym szczycie artystycznej hierarchii. Mechanizmy uznawania autorstwa i jego przypisywania tylko i wyłącznie jednej osobie mają mniej wspólnego z rzeczywistością procesów twórczych, a bardziej z ekonomicznymi interesami establishmentu, pozwalając na prowadzenie rabunkowej gospodarki symbolicznej. Umożliwiają one przechwytywanie kolektywnie wytworzonych wartości i znaczeń przez sieć pośredników, galerzystów, selekcyonerów i kolekcjonerów, z pominięciem wszystkich innych uczestników kreatywnej wymiany. Dlatego każde działanie, które uznaje szereg uczestników twórczego procesu i ma na celu wspieranie artystycznych scen, a nie sprywatyzowanego interesu celebrytów – jest działaniem na lepsze. —————

Podobnie oddziałują naciski na kluczowe punkty w sieci, których odźwierni ustanawiają zapory przed ciemną materią świata sztuki, selekcyjując informacje oraz sterując przepływami w sieci, a przede wszystkim regulując dostępem do globalnego obiegu sztuki. Takie pozycje wiążą się ze sprawowaniem symbolicznej władzy, regulowaniem widzialności oraz zdolnością do dominowania społecznej uwagi. Umożliwia to czerpanie całej klasie selekcyonerów biurokratycznej renty kosztem ciemnej materii świata sztuki. Stąd też tak istotne jest dążenie do osłabiania monopolu, rozpraszania ruchu w sieci, budowanie alternatywnych połączeń i nacisk na osoby kontrolujące kluczowe węzły w sieci, żeby zamiast być bramami ograniczającymi wymianę zamieniły się w punkty dostępu, których głównym zadaniem jest przyłączanie kolejnych scen artystycznych i łączenie ich pomiędzy sobą. Rozproszona architektura sieci umożliwia wielość lokalnych obiegów na tworzenie wzajemnych powiązań z pominięciem globalnych karteli i bez monopolizowania widoczności przez dominujące węzły, co jest warunkiem bardziej zrównoważonej gospodarki symbolicznej. —————

Tego typu zmiana nie jest możliwa bez zbudowania sieci wsparcia wśród ciemnej materii świata sztuki, prób podmywanych morderczą konkurencją o wydostanie się ze strefy cienia i wejście do celebryckiego obiegu. W tym

sensie podporządkowani producenci kultury sami na siebie zastawiają pułapkę, nieudolnie kopiując rabunkowe strategie celebrytów, mając nadzieję na zindywidualizowany awans. Niestety przebicie szklanego sufitu nie jest możliwe dla wszystkich, tylko dla bardzo niewielkiej grupy wybranych. Stąd też jakakolwiek zmiana w statusie ciemnej materii sztuki wymaga stopniowego przeprogramowania, które będzie oparte na rozpoznaniu grupowego, a nie indywidualnego interesu, zbudowaniu systemów solidarnościowych oraz wzmacnianiu alternatywnych sieci wsparcia i wymiany. Takie sieci oczywiście wciąż istnieją, utrzymując grawitację świata sztuki i podtrzymując celebrycki obieg, tylko są nadwyrężane poprzez zindywidualizowane parcie na karierę i osłabiane przez monopolizowanie zasobów przez artystyczny kartel. W ciemnej materii świata sztuki panuje bieda, uwaga jest skupiona gdzie indziej, a najbardziej utalentowane jednostki starają się zbudować indywidualne wehikuły awansu. Trudno im się dziwić, jest to w końcu oparte na niby-racjonalnej kalkulacji, że w świecie egoistów każde działanie nastawione na dobro wspólne jest strategią przegranych. Jednak trzeba zdać sobie sprawę, że promowanie postaw bezwzględnie konkurencyjnych oraz uznanie prymatu ekonomicznej zasady, że zwycięzca bierze wszystko, jest korzystne jedynie dla celebryckiego establishmentu. —————

Alternatywna ekonomia nie musi być bynajmniej oparta na bezinteresownej współpracy. Wizja ta nie zdaje zazwyczaj sprawdzianu rzeczywistości, ponieważ zaprzeczenie istnieniu indywidualnych i rozbieżnych interesów prowadzi jedynie do ich zafałszowania i kończy się wybuchem jeszcze większego konfliktu. Ekonomia ciemnej materii świata sztuki może raczej bazować na kooperacyjnym współzawodnictwie, które uspołecznia interes indywidualny, równoważąc go poprzez wskazanie na egalitarny charakter dóbr wspólnych. —————

Reprodukcja dóbr wspólnych jest możliwa jedynie poprzez nałożenie ograniczeń na indywidualizację korzyści oraz poprzez ekwiwalentny podział społecznie niezbędnej pracy. W celu ochrony dóbr wspólnych trzeba nie tylko wypracować sposoby współpracy, ale przede wszystkim zbudować mechanizmy obronne przed agresywnymi zakusami symbolicznych drapieżników oraz samolubstwem artystycznych gapowiczów. Indywidualizują oni dobra wspólne bez wkładu w ich reprodukcję, eksploatując ciemną materię świata sztuki dla własnego, prywatnego interesu. Trzeba pamiętać, że dobra

wspólne nie są niewyczerpanym źródłem zasobów, raczej powstają w efekcie ciągłego, uspołecznionego wysiłku. Jest on oparty na kruchej równowadze, którą należy bezwzględnie chronić przed zakusami rabusiów i pasażerów na gapę, co nie ma nic wspólnego z wyidealizowaną wizją bezinteresownej współpracy i romantycznej sielanki. —————

Na zakończenie —————

Na zakończenie trzeba wyraźnie podkreślić, że nie są to utopijne mrzonki czy fantazmatyczne opowieści z jakiegoś ahisterycznego nie-miejsca. Jest to raczej nieco wyabstrahowany opis sceny artystycznej, tak jak ona funkcjonowała w najciekawszych momentach artystycznego fermentu, w Berlinie, Zurychu, Nowym Jorku, Moskwie czy Paryżu wtedy, kiedy były one zalewane kolejnymi falami awangardy. Ciemna materia świata sztuki już wielokrotnie rozbłyskiwała w historii artystycznego wszechświata, budując pokłady symbolicznej wartości, które dopiero wtórnie stawały się pożywką dla wampirycznej cyrkulacji globalnego kapitału. Galaktyka artystycznych gwiazd świeci przecież nie swoim, tylko pochłoniętym i obitym światłem. Stąd też możliwe jest ponowne przechwycenie tej energii i jej komasacja w ciemnej materii świata sztuki. Jak tego dokonać w sensie konkretnych praktyk i regulacji jest tematem na kolejną serię esejów. Artystyczna demokracja nie jest mrzonką, znajduje się w zakresie naszych możliwości. Na przeszkodzie jej realizacji stoi nie brak rozwiązań tylko deficyt politycznej woli i to jej wytworzenie stanowi prawdziwe wyzwanie. —————

Pisząc w *Rzecz-pospolitej* o manifeście sytuacjonistów, Michael Hardt i Antonio Negri, podkreślają, że ten tekst, będący badaniem konkretnych warunków pracy, uchwycił oddzielenie się siły roboczej od kontroli kapitału w momencie, gdy produkcja niematerialna zaczęła zajmować hegemoniczną pozycję w stosunku do wszystkich innych procesów pomnażania wartości¹. Praca kognitywna, ukierunkowana na produkcję dóbr niematerialnych jawi się więc niejako jako wyzwolenie. Czy jest tak w istocie? _____

Przygotowując w zeszłym roku w Kronicy wystawę *Rękawiczki Jeffa Koonsa*, zorganizowaliśmy na jej otwarcie rozmowę, w której brał udział między innymi Igor Krenz. W pewnym momencie Igor Krenz, opowiadając o jednej ze swoich prac i przyjętej przez siebie strategii, poprosił o wyłączenie nagrywania. Chodziło o materiał i narzędzia pracy. Historia ta pozwala przyjrzeć się i zadać pytania o współczesną istotę pracy artysty, jej narzędzia oraz proces ją warunkujący, a w końcu także – o pozycję osoby pracownika/twórcy. _____

Forsowana współcześnie „innovacyjność i kreatywność” umocniła pewien model twórczości, wedle którego pracownik/twórca ma dążyć do wytworzenia pewnej intelektualnej nadwyżki (swoistego *Mehrwert*). Ten wymóg idzie jednocześnie w parze ze specyficznym warunkiem prawa, które podaje każdorazowo zaistnienie tejże nadwyżki testowi, i to niezależnej od woli uczestników procesu pracy. Wynik testu zależy od przyjętego w systemie, prawa wysiłku twórczego (modelu twórczości), stanowiącego z jednej strony refleks gospodarczego zapotrzebowania, a z drugiej (niejako w konsekwencji) stanowiącego fundament systemu własności intelektualnej. Nie pozostaje to bez znaczenia dla sytuacji twórcy. Przeprowadzona ocena i ewentualne wyparcie pewnego rodzaju twórczości poza jurydyczny nawias ma bowiem praktyczne skutki dla twórców, poczynając od podatkowych (możliwości skorzystania z kosztów uzyskania przychodu) aż po możliwość dysponowania swoją twórczością, choćby jej udostępniania. By zrozumieć ten proces ukonstytuowania się modelu twórczości, trzeba spojrzeć wstecz. _____

Prawo własności intelektualnej ma swoje korzenie w procesie powstawania gospodarek nowożytnych, republiki kapitału. W nowożytnym modelu² wytworzona nadwyżka musi mieć charakter autonomiczny w stosunku do pozostałych

wytworów, pozostawać bez widocznej relacji do swoich poprzedników. Chodzi bowiem o zaspokojenie konkretnego zapotrzebowania – stworzenia dobra, które można przypisać na zasadzie właścicielskiej. Trafnie ujął to w swoim tekście o *Autorze jako geście* Giorgio Agamben, wskazując za Michелеm Foucault na rozumienie autora przez pryzmat funkcji: _____

„Nazwisko autora to coś innego niż zapis w archiwum urzędu stanu cywilnego, nie jest tym samym, co nazwa własna, zmierzająca z wnętrza wypowiedzi ku rzeczywistości, zewnętrznej postaci jej twórcy, przebiega, jeśli można to tak ująć, na granicy tekstów, określając ich status i decydując o społecznym obiegu. [...] Funkcja autora spełnia w naszym społeczeństwie rozmaite zadania: wiąże się z procedurą nabywania własności usankcjonowaną przez prawo autorskie; umożliwia ściganie i karanie twórcy.”³ _____

Prawo autorskie sytuuje twórcę w samym centrum regulacji, co znajduje już – za francuską regulacją *droit d'auteur* – odzwierciedlenie w nazwie. Honorujący status jednostkowego autora system prawa, co do zasady ma prowadzić do jego emancypacji, rozumianej w ten sposób, iż sam fakt twórczości daje mu wiązkę uprawnień w postaci właścicielskiego związku pomiędzy „wytwórcą” a rezultatem niematerialnej pracy. Taka konstrukcja jest czystym przeniesieniem stosunków charakterystycznych dla rzeczowych relacji: wytwórca – owoc pracy. Jak wygląda to nabywanie własności i co ma wspólnego obecnie z „narzędziami pracy”? _____

Po pierwsze, z chwilą tak zwanego „ustalenia” wytworu dochodzi do nawiązania więzi właścicielskiej, nie potrzebny jest żaden system rejestracji czy notyfikacji. Wytwór pracy musi jednak przejść przez wspomnianą wyżej ocenę, podług kryteriów tak zwanej „oryginalności” i „indywidualności”⁴. Twórca (autor), zrywając z tym, co uprzednie, ma stworzyć zupełnie nowe dzieło. Coś odmiennego, oryginalnego, co ma pochodzić od niego i nie nosić w sobie śladów poprzedników. Twórczość jest rozumiana nie kumulatywnie, tylko jako syngularne dokonanie. To sprzężenie zwrotne pomiędzy węzłowymi pojęciami prawa autorskiego – autora i jego oryginalnej twórczości – wyznaczyły ramy systemu, kontynentalnego (*droit d'auteur*), ale także anglosaskiego (*copyright*)⁵. Z jednej strony – w ujęciu kontynentalnym – mamy do czynienia z niemalże automatycznym ustanowieniem monopolu (bez wymogów rejestracji), z drugiej

¹ M. Hardt/A. Negri, *Rzecz-pospolita*, Kraków 2012, s.113

² W średniowieczu ceniono bardziej pracę skrybów i kopistów niż autorów. Przedkładano pracę tych, którzy zgłębiali stare księgi, odnajdując je, następnie przepisując i umieszczając w miejscach dostępnych dla przyszłych pokoleń, tym samym w centralnym punkcie umieszczona była postać interpretatora. Więcej: E.P. Goldschmit, *Medieval Texts and Their First Appearance in Print*, [w:] M. Janowska, *Autor i prawo do autorstwa*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2011, s. 32

³ G. Agamben, *Autor jako gest*, [w:] *Profancje*, Warszawa 2006, s. 18–19

⁴ Art. 1 prawa autorskie i praw pokrewnych stanowi: „Przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiegokolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia (utwór).” Przesłanki oryginalności i indywidualności oraz ich stosunek zostały wyinterpretowane z brzmienia przepisu przez doktrynę.

⁵ Pierwsza koncepcja, kontynentalna, wzięła swój początek z prawa naturalnego; założenia, że prawo do twórczości jest niejako autorowi przyrodzone, nie podlega koncesjom, nadaniom, uznaniu. Rozwinięta w czasie Rewolucji Francuskiej, służyła emancypacji jednostki z systemu aktów łaski – średniowiecznego pasowania. Koncepcja copyright ma z kolei inne korzenie. Powstała na początku XVI w., by chronić interesy „koncesjonowanych” przy królewskim dworze wydawców. W centrum tej koncepcji lokowało się majątkowe uprawnienie powielania, sporządzania kopii, tym samym ukierunkowane było [skoro koncepcja, to ukierunkowana była] na ochronę pozycji wydawców i czynionych przez nich wydatków. Więcej: L. R. Patterson, *Copyright in Historical Perspective*, Vanderbilt University Press, Nashville 1968.

strony zaakcentowany wymóg swoistej „czystości” (tzw. *samoistności*)⁶. Wymóg ten jest jednak zupełnie nieprzystający do realiów twórczych. Twórca nie chce już być niemy wytwórcą, którego praca bazuje na ugruntowanej protestantyzmem etyce twórczości (ganiącej imitację), jego wysiłek lokuje się w poruszaniu pomiędzy punktami, budowaniem krytycznych odniesień. Mike Bidlo daje tytuł swojej pracy *Not Duchamp (Bicycle Wheel, 1913)*, Elaine Sturtevant, wystawiając kopię obrazu Andy’ego Warhola, zachowuje oryginalny tytuł *Duchamp, coin de chaste*, 1967. Z kolei Sherrie Levine rezygnuje z tytułu, czyniąc jedynie odniesienie *Untitled (After Marcel Duchamp)*. Właśnie w tej perspektywie istotne jest pytanie o „narzędzia pracy”, bez których twórca pozostanie niemy. I nie jest to tylko wyimaginowany problem z gruntu sporu prawniczego. Autor jako zarządzający treścią, ustanawiający nowe punkty odniesienia, nie mieści się w ramach projektu własności intelektualnej, nawet opartej na gospodarce kognitywnej. Dostępność tych narzędzi przetestowała w perfekcyjny i systematyczny sposób Cornelia Sollfrank. Artystka w swojej pracy *Legal Perspective* poprzez szereg opinii prawnych badała możliwość wystawienia pracy bazującej na wizerunkach *Kwiatów* Andy’ego Warhola (zapożyczonych już przez niego od Patrici Caulfield). Działanie Corneli Sollfrank testowało granice prawa autorskiego, m. in. to kiedy artystka mogłaby swobodnie dysponować (wystawić) swoje (?) dzieło, a kiedy musiałaby uzyskać zgodę fundacji Warhola. Sollfrank udowodniła, jak bardzo ta sytuacja jest brzemenna w skutki. I to zarówno w perspektywie warunków prowadzenia samej debaty publicznej, ale także wpływu na kondycję materialną i społeczną samego artysty. Pomiędzy tymi warunkami – pozycją artysty a możliwością prowadzenia dyskursu – zachodzi ścisły związek (Andy Warhol zapłacił Patrici Caulfield). Dostępność „narzędzi pracy” wyznacza z jednej strony ramy twórcze, daje pole do prowadzenia dyskursu, z drugiej strony ma silny wpływ na pozycję i rozumienie samego autorstwa, instytucji ukształtowanej na kontynencie w dobie Rewolucji Francuskiej jako jeden z przejawów upodmiotowienia się twórcy⁷. W zależności od poszczególnych uwarunkowań monopol autorski może być w różny sposób wykorzystany czy wręcz instrumentalizowany. Jest on co prawda łagodzony ruchem wolnych licencji czy popularyzacją udostępniania treści, jednakże systemowo *czuła twórczość* stanowi przedmiot monopolu

autorskiego/producentckiego. Prawo jest zatem z jednej strony refleksem zapotrzebowania systemu jasnego przypisania dobra do właściciela (na zasadzie specyficznego pokrewieństwa/pochodzenia), z drugiej wypiera fakt, że „praca niematerialna konstituuje się w formach, które od razu są kolektywne, i można by rzec że istnieją w formie sieci i przepływów (...) teren jej działania znajduje się na zewnątrz w całym społeczeństwie, w obszarze, który można nazwać rezerwuarem pracy niematerialnej⁸”. Wydaje się, że to właśnie obieg i instytucje sztuki pokazują najbardziej społeczne skutki tego konfliktu. Warto w tym miejscu przypomnieć sobie *casus* pracy Moniki Drożyńskiej przygotowywanej dla Teatru Wielkiego w związku z premierą *Halki* w reżyserii Marii Konczarowskiej. Na nowo zinterpretowana opera miała odnieść się do współczesnych warunków pracy, jednak premiera zbiegła się z wycofaniem się instytucji z pierwotnych założeń programu towarzyszącego⁹. Drożyńska przygotowała serię haftów, które miały się znaleźć między innymi w publikacji o *Halce*. Wykonując zamówienie artystka posłużyła się elementami logotypów sieci handlowych, punktując ekonomiczny status kobiet. Do jej wystawienia i publikacji jednak nie doszło, instytucja ugięła się pod ewentualnym ryzykiem próby zamknięcia tego krytycznego dyskursu, zarzutem naruszenia własności intelektualnej. W jakich sytuacjach, albo czy w ogóle, instytucje będą gotowe ponosić ryzyko, czy też przerzucą je na artystę? Wiadomo, że częściowo istnieje możliwość przeprowadzenia uprzedniego *clearingu* praw, jednak opcja ta po pierwsze, wpisuje się w model proponowany przez system, wymiany wartości/kontroli finansowej nad „narzędziami pracy”. Po drugie, w dużej mierze nie będzie on możliwy także z samego założenia – bo wykorzystanie dóbr niematerialnych w procesie pracy twórcy ma potencjał krytyczny, a nad dobrami kontrolę symboliczną i ekonomiczną sprawuje ich właściciel. Twórca nie zawsze będzie mógł liczyć na wsparcie instytucji, nie mówiąc już o własnych możliwościach zmierzenia się z pozostałymi graczami/dysponentami „narzędzi pracy” – galeriami, kolekcjonerami czy korporacjami. Przycięcie rezerwuaru pracy niematerialnej do pewnych ram, pożądanego przez dysponentów praw modelu, jest nie tylko cenzuralnym zagrożeniem, potencjalnym ryzykiem. Staje się codziennością artystów. O ile niektóre instytucje będą gotowe do stworzenia warunków pracy umożliwiających np.

⁶ Rozróżnia się w systemie prawa utwory samoistne (nienoszące śladów innej twórczości) i niesamoistne (pozostające w relacji do cudzej twórczości). Pierwsza kategoria premiowana jest wolnością dysponowania nią, wykorzystania bez czyjejkolwiek zgody. Z kolei dysponowanie drugą kategorią, do której należą m.in. dzieła z zapożyczeniami oraz tzw. opracowania, jest ograniczone, zależy od zgody pierwszego dysponenta praw majątkowych, tzw. utworu macierzystego, który niejako przebija w utworze zależnym (niesamoistnym).

⁷ Denis Diderot pisał: „Jaka forma dobrobytu może winna należeć do człowieka, jeśli nie wytwory jego umysłu?”, [w:] C. Hesse, *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris, 1789–1810*, University of California Press, Berkeley 1991, s.101.

⁸ M.Lazarato, *Praca niematerialna*, [w:] *Robotnicy opuszczają miejsca pracy*, pod red. J.Sokołowska, Łódź 2010, s.85

⁹ Więcej: http://magdalena-ujma.blogspot.com/2012_01_01_archive.html. Stan na 15.10.2013.

krytyczną reinterpretację twórczości, o tyle inne instytucje już nie, choćby ze względu na zasoby, którymi dysponują – kolekcję, archiwa, ale także kontakty i powiązania, które uległy także pewnego rodzaju merkantylizacji. Praca kognitywna, niesie nie tylko szereg zagrożeń, ale ma w sobie element dyscyplinujący Poruszanie się po *rezerwarze* daje wyłącznie pewną iluzję swobody, każdorazowe przekroczenie niewidzialnych granic interesów jest bowiem obarczone ryzykiem nie tylko utraty możliwości symbolicznego uczestnictwa w dyskursie, ale także może wiązać się z ekonomiczną banicją. _____

Kognitariat/pracownicy wiedzy (a za takich uznałabym twórców) według definicji stworzonej przez Thomasa Davenport'a, cieszą się autonomią, swobodą organizacji i wykonywania pracy, czyżby? Samotność nigdy nie była warsztatem twórców, jednak zostali pozostawieni samym sobie. _____

Obserwując polski świat sztuki można odnieść wrażenie, że działają w nim reguły hitchcockowskie. Zaczyna się od trzęsienia ziemi, a potem ciśnienie wzrasta. Makabra w pełnym blasku słońca. Niektóre z takich trzęsień ziemi do dzisiaj wspomina się z gęsią skórką, o innych mówimy z rozrzewnieniem „Kiedyś to dopiero były skandale”. Do historii artystycznych trzęsień ziemi anno domini 2013 przejdzie z pewnością konflikt w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Oto pracownicy tej instytucji publicznie zarzucają dyrektorowi Fabio Cavallucciemu, że zarządza nią dyktatorsko, chaotycznie i nierzetelnie, nie przestrzega Kodeksu Pracy, nie wykorzystuje potencjału ludzkiego i marnotrawi środki. Przy okazji swoich postulatów związku zawodowe w Zamku solidaryzują się z artystami, którzy wystawiając tu zazwyczaj nie otrzymują honorariów (to alians typowo strategiczny). Konflikt skomentował na łamach *Dziennika Opinii* w nieco górnolotnie zatytułowanym tekście *Zamek jest dobrem wspólnym* Igor Stokfiszewski. Postuluje w nim, by „przemyśleć i powołać w Warszawie pod auspicjami Ministerstwa Kultury nowy typ instytucji artystycznej uwzględniającej dynamikę przemian społecznych i transformację postaw w stosunku do sztuki, kultury i demokracji”. Bardzo w duchu occupy museum. Ze Stokfiszewskim na swoim blogu *Zapiski z prowincjonalnej galerii* polemizuje dyrektor BWA w Zielonej Górze Wojciech Kozłowski: „mam wrażenie, że to nie jest jakaś gigantyczna, ponadludzka umiejętność. Trzeba po prostu umieć pracować w zespole, pozwalać tym, którzy umieją wykorzystywać swoje umiejętności, budować program w negocjacji, dbać o edukację, unikać nepotyzmu. Mieć wizję, ale budować ją wspólnie z tymi, którzy znają realia lokalne (jeśli się jest z zewnątrz). Pytać. Być na bieżąco. Wierzyć w kompetencje innych. Nie wywyższać się. Pozwalać pracownikom jeździć i kształcić się. Bardzo dbać o dział edukacji. Sprawdzić, kto pracuje naprawdę, a kto tylko udaje”. „Dobra rada, Wujku Dobra Rada”. Cavallucci na chwilę wcielając się porucznika MO Lecha Rysia, powiedziałby pewnie, „Znajdź dla mnie radę... wuju”. Jak echo powraca też scena z *Annie Hall*, w której Alvie Singer (Woody Allen) w kolejce do kina wdaje się w kłótnię z przemądrzałym współkolejkowiczem na temat Marshalla McLuhana. Ponieważ to jego film, zza kadru wyłania się sam McLuhan i staje po jego stronie. Allen zwraca się zaś do widzów: „Gdyby życie było takie proste...”. Motyla noga! _____

Po artystach, przynajmniej teoretycznie, najważniejszym graczem świata sztuki są instytucje. To one pośredniczą między artystą a odbiorcą. To w nich też w pierwszej kolejności podejmowane są decyzje o tym, jakie treści zostaną widzom przekazane, i to one budują artystyczne hierarchie. Coraz częściej galerie i muzea nie tyle towarzyszą artyście, lecz na odwrót – pełnią coraz aktywniejszą rolę, wyznaczając zadania i cele, są aktywnym graczem politycznym, kształtują postawy. Silne instytucje kultury to nie tyle silne państwo, co aktywne społeczeństwo. _____

Publiczne galerie i muzea, ponieważ utrzymywane w dużej mierze z pieniędzy podatników, politycy i urzędnicy uważają za swoją domenę. Po 1989 roku toczyła się nieustanna dyskusja o stopniu niezależności instytucji. Jej punktami zapalnymi były akty cenzury dokonywane przez lokalnych włodarzy, naciski, zwolnienia, niespełnione obietnice. Paradoksalnie, to polityczne umocowanie i udane relacje z lokalnymi władzami uważa się często za mocne strony kandydata na stanowisko dyrektora, taki dyrektor może więcej, łatwiej przychodzi mu pozyskiwać środki i uniknąć ewentualnych konfliktów. Inaczej musi posiadać stalowe nerwy i umiejętność manewrowania na niepewnych i zmiennych wodach lokalnej polityki. Z drugiej strony, sztuka współczesna to w oczach urzędników kwiatek do kozucha, można go nosić lub nie. Dlatego ucieszyło nas wszystkich, gdy kilka lat temu przy okazji wyborów samorządowych powstanie nowych muzeów zaczęło być wpiśwane w programy wyborcze. W zależności od dojrzałości polityków, jedni wciąż liczyli na efekt Bilbao (bo sztuka dosłownie się opłaca), inni – na budowanie kapitału ludzkiego swoich miast. _____

Prawie 25 lat po zapoczątkowaniu przemian ustrojowych w Polsce, publiczne galerie i muzea zajmujące się sztuką współczesną są nadal dosyć słabe. Powstało niewiele nowych instytucji, a jeszcze mniej muzealnych budynków zbudowano. Wszystkie bez wyjątku narzekają na niedofinansowanie. Ciągająca się od lat próba zbudowania w Warszawie Muzeum Sztuki Nowoczesnej raz przypomina telenowelę, raz komedię, zazwyczaj jednak dramat kryminalny. Przez lata po podpisaniu przez ówczesnego prezydenta Warszawy Lecha Kaczyńskiego oraz ministra kultury Waldemara Dąbrowskiego porozumienia o powołaniu Muzeum, można było odnieść wrażenie, że zwłaszcza władze stolicy nie wykazują woli politycznej, by instytucja doczekała się wreszcie nowej, stałej siedziby. W Muzeum kryzys gonit

kryzys. Same początki były trudne – unieważniono pierwszy konkurs architektoniczny, gdy wielu znanych architektów nie spełniło wyśrubowanych wymogów formalnych polskiego prawa. Drugi konkurs przyniósł kolejny kryzys, gdy przeciwko wyborowi jury – projektowi Szwajcara Christiana Kereza, wystąpili nawet jego niektórzy członkowie, a w atmosferze szwajcarskiego spisku z funkcji dyrektora zrezygnował Tadeusz Zielniewicz. W końcu, gdy emocje opadły, niewidzialna ręka rzucała pod nogi architektowi i zespołowi kierowanemu przez Joannę Mytkowską coraz to nowe kłody. Impas między architektem a miastem okazał się nie do pokonania. Obecna, trzecia próba podejścia do konkursu architektonicznego, tym razem zainicjowana przez sam zespół muzeum, odbiega od poprzednich. Cóż, do trzech razy sztuka. _____

Perypetiom Muzeum Sztuki Nowoczesnej polski świat sztuki przygląda się z zapartym tchem nie tylko dlatego, że czeka na nie już kolejne pokolenie miłośników sztuki, a sama instytucja – nawet w swej tymczasowej siedzibie – urasta na najbardziej znaczącą w Polsce. Ponieważ wszelkie spory i konflikty wokół Muzeum toczą się zazwyczaj wobec opinii publicznej i z otwartą gardą, jego sytuacja niczym papierek lakmusowy odbija stosunek władz do kultury i miejsca sztuk wizualnych w tych procesach. W końcu od kilku lat i Warszawą, i państwem rządzą politycy tej samej partii. (Co nie znaczy, że zawsze potrafią się ze sobą dogadać, co też uderza rykoszetem w instytucje kultury). Można obserwować, jak bardzo musi lawirować ekipa Muzeum, by osiągnąć swój cel. To działania z zakresu dyplomacji, strategii, PR-u i psychologii. Po prostu polityka. _____

Ale jeśli tak wielkie problemy potrafi mieć muzeum w stolicy, o wiele mniej do powiedzenia na temat swojej egzystencji mają instytucje w mniejszych ośrodkach. Samorządowcy a to szukają oszczędności, a to pozbywają się niewygodnych dyrektorów czy kuratorów, a nawet całych instytucji. Niestety, wciąż strategicznie najgorszym posunięciem jest zdradzić z urzędnikiem (np. skrytykować czy ujawnić nieprawidłowości). Latem 2012 roku, jakby pod osłoną upałów takie sygnały dochodziły z wielu miejsc w Polsce. Zamiast na dwa tygodnie pod gruszę – przymusowe nieustające wakacje. Nowa dyrektor Teatru Studio nie przedłużyła umowy z kierującym Galerią Studio Krzysztofem Żwirblisem (wcześniej nic nie wskazywało na to, że umowa nie zostanie przedłużona), który na nowo wpisał to miejsce na artystyczną mapę Warszawy. Chociaż galeria

istnieje i działa, straciła odbudowany z trudem potencjał, ale – zgodnie z obietnicami nowej dyrekcji – wystawy doczekał się Jerzy Grzegorzewski. Tego samego lata światowej sławy projektant Marek Cecuła stracił posadę w Centrum Designu Kielce, tuż po jego otwarciu i po tym, jak przez cztery lata pracował nad powołaniem tej instytucji. Oficjalnie stało się to przez braki w formalnym wykształceniu Cecuły (nie przeszka-dzały mu one wykładać w Royal Collage of Arts w Londynie). Mniej więcej w tym samym czasie Marek Meschnik, dociśnięty do muru drakońskimi cięciami budżetowymi dla kierowanego przez niego Działu Sztuki w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, złożył wypowiedzenie z pracy. Przed groźbą likwidacji stanęły Galeria Manhattan w Łodzi oraz Galeria Szara w Cieszynie. Po licznych listach protestacyjnych, galeriom ostatecznie udało się wybronić. _____

Pisząc interwencyjny tekst o tych rozsadach dla *Dwutygodnika*, ironizowałem wówczas: „Szczęście w nieszczęściu, że praca w instytucjach kultury, a zwłaszcza publicznych muzeach i galeriach, jest finansowo na tyle nieatrakcyjna, że nie kwapią się do niej członkowie rodzin ani znajomi znajomych królika z partyjnymi koneksjami. Galerie to nie spółki z udziałem skarbu państwa ani agencje rozwoju rolnictwa. Nikt tu w zarządach nie zasiada. Ale i publiczne instytucje kultury są traktowane jak własność prywatna, czy – gorzej – jak prywatny biznes. A skoro galerie w kategoriach budżetowych generują same straty, zawsze znajdzie się jakiś powód, by się ich pozbyć – bo zbędne, nierentowne. A mało tego – domagają się autonomii i zazwyczaj nie poddają się zakusom polityków, by nimi ręcznie sterować.” Na pocieszenie pozostawały wówczas podświetlane fontanny i McDonald’s w strefie kibica Mistrzostw Europy w Piłce Nożnej w Warszawie – zbudowany w miejscu, w którym ma stanąć Muzeum. Bardziej symbolicznie być nie mogło. _____

Instytucją, na którą skierowała się uwaga świata sztuki ostatniego lata, była poznańska Galeria Miejska Arsenał, gdzie w końcu doczekano się zmiany na stanowisku dyrektora, chociaż właściwie się nie doczekano. Przez lata kierowana przez Wojciecha Makowieckiego, instytucja – mimo kilku ważnych wystaw – zatapiała się w marazmie i nie cieszyła się najlepszą prasą, nawet w samym Poznaniu. Z odejściem Makowieckiego liczono na nowe czasy i kogoś, kto ożywiłby tę miejską galerię. Rozpisano konkurs, ale komisja konkursowa zdołała dojść tylko do pierwszego etapu, gdy prezydent Poznania

Ryszard Grobelny konkurs unieważnił, zaproponował przejęcie zarządu galerii przez którąś z organizacji pozarządowych, łącząc to jednak z likwidacją Arsenatu jako instytucji kultury (przyszły Arsenat byłby na przykład wyjęty spod działania Ustawy o Prowadzeniu Działalności Kulturalnej). Protestom, dyskusjom, listom nie było końca. W sprawie Arsenatu nastąpił pat. I nie rozwiązało go nawet ogłoszenie zmiany decyzji – prezydent sam ma powołać dyrektora na trzy lata, w którym to okresie instytucja zostanie przygotowana na przejęcie przez organizację samorządową. W poznańskim dodatku do „Gazety Wyborczej” trafnie komentowano tę decyzję słowami „gospodarza domu” Anioła z serialu *Alternatywy 4*: „Nie będzie kabaretu, będzie chór!”.

Dotychczas przeważało przekonanie, że za kształt instytucji odpowiadają dyrektorzy. Uwaga środowiska skupiała się często na tym, kto przejmie który stołek. Zawód-dyrektor. Zuzanna Hadryś i Michał Lasota, założyciele galerii Stereo, która w tym roku przeniosła się z Poznania do Warszawy, w swym liście w sprawie Arsenatu piszą wprost: „Nie jest dla nikogo tajemnicą, że Galeria Miejska Arsenat od lat oczekuje na dyrektorkę/dyrektora z prawdziwego zdarzenia, człowieka takiego formatu, który uczyni z galerii instytucję na miarę tych, które nie tak trudno znaleźć w Polsce (jak niejednokrotnie przywoływany już Białystok, Zielona Góra czy ostatnio Tarnów)”. Gdzie ci dyrektorzy na miarę czasu... Orły, sokoły, herosy... Gdzie umysły epokowe, protoplaści czynów większych?

To kryzys instytucji, przy jednoczesnych sukcesach polskich artystów, którymi chętnie chwalił się minister kultury, stał za powstaniem Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej jesienią 2009 roku. Grupa, która zainicjowała Forum jako szerokie porozumienie środowiskowe, pisała: „Niestety, za osiągnięciami artystycznymi nie idą zmiany prawne i instytucjonalne, które pozwoliłyby na właściwy rozwój tej dziedziny kultury. Znaczenia sztuki współczesnej nie dostrzegają decydenci i politycy, nie są też jego świadome elity intelektualne. Do tej pory nie wypracowano również nowoczesnego systemu jej finansowania. W rezultacie olbrzymi kapitał symboliczny wytwarzany w obszarze sztuki współczesnej nadal jedynie w niewielkim stopniu uobecnia się w polskiej sferze publicznej”. Jednym z pierwszych problemów, z którymi zmierzyło się OFSW był wakat na stanowisku dyrektora CSW w Warszawie, po tym jak na emeryturę przeszedł kierujący Centrum przez dwie dekady Wojciech Krukowski. W liście do ministra kultury

grupa inicjatywna OFSW pisała: „W związku z zapowiadaną zmianą na stanowisku dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, jedynej tego typu placówki o charakterze ogólnopolskim, postulujemy wykorzystanie istniejących procedur demokratycznych. Nowy dyrektor Centrum powinien zostać wyłoniony w drodze międzynarodowego konkursu”. I chociaż z rozmów z ministerstwem wynikało, że minister Bogdan Zdrojewski uznaje wybór dyrektora podległej mu instytucji za swoją prerogatywę – jak twierdził, po to został wybrany na to stanowisko, by podejmować decyzje; ostatecznie do konkursu jednak doszło. Wygrał go Włoch Fabio Cavallucci i stanął przed trudnym zadaniem. Z wyborem zagranicznego kandydata wiązano duże nadzieje. Zamek był duży, przeludniony i niedofinansowany, zdawało się, że ulegał implozji. Zespół CSW też nie cieszył się najlepszą opinią, w Zamku zarabiano się mało, ale można było realizować własne projekty. Cavallucci zaskoczył wszystkich twierdzeniem, że zamek jest za mały. Zamierzał też nadać programowi instytucji jasny kierunek. Potem przyszły zmiany na stanowiskach dyrektorskich Bunkra Sztuki w Krakowie, CSW Znaki Czasu w Toruniu. W żadnym wypadku nie obyło się bez kontrowersji, zwłaszcza dotyczących przejrzystości procedury konkursowej. OFSW zawsze opowiadało się za przeprowadzeniem opartego na jasnych zasadach konkursu, który uznawało za „procedurę demokratyczną”. Jeszcze przed powołaniem Forum, konkursu na stanowisko dyrektora MOCAK-u domagało się – bez skutku – środowisko krakowskie. Prezydent Krakowa Jacek Majchrowski powołał na to stanowisko Marię Annę Potocką.

Prawdziwe trzęsienie ziemi przyniosła rezygnacja Piotra Piotrowskiego ze stanowiska dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie. On sam wprawdzie nie wygrał wcześniej konkursu, zaproponowano mu pełnienie tej funkcji po konsultacjach, ale też po wyczerpaniu się pełnej procedury konkursowej (wyłonionego w drodze konkursu kandydata, Wojciecha Włodarczyka, nie zaakceptował minister kultury). Decyzja Piotrowskiego bezpośrednio wynikała z faktu, że Rada Powiernicza Muzeum odrzuciła przedstawioną przez niego strategię rozwoju Muzeum (choć to zawarte w niej propozycje wcześniej zdecydowały o powołaniu go na to stanowisko). Rada Powiernicza nigdy nie wytłumaczyła podstaw swojej decyzji.

Piotr Piotrowski to w Polsce dyrektorski ewenement. Gdy inni dyrektorzy opisują zazwyczaj swoje cele jako „dobre wystawy, dobra sztuka”, on jako jedyny jasno określił swój

program i zamierzenia, a jego książka *Muzeum krytyczne* to nie tylko opis tego programu, ale też ciekawy dokument tego, jak w Polsce podejmuje się decyzje – na przykład kilka wyżej postawionych osób pisze do siebie e-maile. Piotrowski decyzję o odrzuceniu jego strategii uznaje za wynik konfliktu ideologicznego, „sojuszu zwolenników muzeum-świątyni ze zwolennikami muzeum-rozrywki, konserwatyzmu z populizmem” (s.134). Z pewnością wokół jego koncepcji „muzeum krytycznego”, przekładającej na grunt instytucjonalny strategię sztuki krytycznej, było sporo napięcia. I mimo że pierwsze próby wprowadzenia jej w życie wypadły raczej blado i – w porównaniu z emocjami wzbudzonymi przez artystów krytycznych – mało kontrowersyjnie (jakby o parę lat spóźnione), sprawa wystawy *Ars homoerotica* otarła się nawet o sejm, gdzie bronił jej sam minister Zdrojewski. W końcu nie chodziło o CSW, lecz o zacne Muzeum Narodowe. W *Muzeum krytycznym* Piotrowski zdaje się jednak bagatelizować konflikt, w jaki próbując wprowadzać reformy, zwłaszcza szukając oszczędności w zakresie kosztów pracy, jako dyrektor popadł z pracownikami. Konflikt ten były dyrektor wpisuje raczej w szersze strategię Rady Powierniczej. Jak pisze, konfliktu nie dało się uniknąć, a wypowiedziany przez niego Zakładowy Zbiorowy Układ Pracy „gwarantował pracownikom szereg przywilejów, znacznie przekraczających zarówno progi ustawowe, jak też panujące w przedsiębiorstwach zwyczajnie dotyczące wysługi lat, dodatków przedemerytalnych, tzw. chorobowego, odpraw emerytalnych, nagród jubileuszowych itp.”.

Na miejsce Piotrowskiego minister Zdrojewski powołał Agnieszkę Morawińską, dotychczasową dyrektorkę warszawskiej Zachęty. Wakat w Zachęcie wywołał kryzys w łonie samego OFSW. Oto minister Zdrojewski zwrócił się do Forum o wydanie opinii na temat Hanny Wróblewskiej, wicedyrektorki Zachęty, którą zamierzał powołać na stanowisko dyrektora galerii. Wróblewska była wtedy przewodniczącą sekretariatu OFSW. Minister postawił OFSW w dwuznaczej sytuacji – nie pytał o sposób obsadzenia stanowiska (dotychczas w swej krótkiej historii OFSW opowiadało się za konkursami), lecz o osobę. Stanowisko, które przyjęło Forum, wielu jego członków uznało za stanięcie w rozkroku: „Podzielamy opinię Pana Ministra co do kompetencji i doświadczenia Hanny Wróblewskiej, które z pewnością stawiają ją w gronie poważnych kandydatów do objęcia stanowiska dyrektora Galerii Zachęta. Zarazem jednak po raz kolejny chcemy podkreślić, że

najważniejszą w naszym przekonaniu formą wyłaniania dyrektorów instytucji kultury są konkursy eksperckie. Sprzyjają one merytorycznej dyskusji nad programem instytucji oraz utwierdzaniu transparentnych procedur organizacji działalności kulturalnej. I w tym wypadku rekomendujemy to rozwiązanie”. Pojawiały się nawet głosy, że w imię zasad Wróblewska powinna nie przyjąć propozycji ministra i domagać się przeprowadzenia konkursu.

Dyskusja, która odbyła się w Zachęcie, zwana popularnie „sądem nad Wróblewską”, pozostaje niezwykle ciekawym dokumentem postaw i opinii. Przytoczę kilka głosów. Anda Rottenberg: „Możemy odpowiedzieć, że nie godzimy się w ogóle na tego typu korespondencję i stoimy na stanowisku, że tylko konkurs i nic więcej, a minister powoła Hankę [Wróblewską] na dyrektora Zachęty. Jak się Hanka będzie wtedy czuła?”. Agnieszka Morawińska: „Może jest precedensem, że dyrektor ustępujący włożył wiele pracy i wysiłku, by się dzielić odpowiedzialnością ze swoim zastępcą – w nadziei, że pozostawi następcę. Nie chcę tutaj użyć paternalistycznego określenia «wychować sobie następcę», ponieważ Hania Wróblewska w momencie, kiedy przyszedłam do Zachęty, była już nieźle «wychowana» – tutaj nakładają się na siebie wysiłki kilku osób”. Piotr Piotrowski: „pytanie jest w gruncie rzeczy takie: co jest pryncypium, co jest ważniejsze w systemie demokratycznym: czy ważniejsze jest kreowanie instytucji metodami, niezależnie od tego, jakimi one są, czy też ważniejsze są procedury. Co jest istotą postępowania demokratycznego? Odpowiedź jest oczywista: ważniejsze są procedury. Demokracji nie ma bez procedur. Demokracja, która idzie na skróty, poza procedurami, w pewnym momencie staje wobec problemu, że rzeczywistość może się jej omsknąć”. Michał Woliński: „Chcemy, by to eksperci wybierali. Nie o to, by minister nominował czy odbywała się jakaś sukcesja tronu, ale by to eksperci dokonywali wyboru na podstawie jasnych reguł gry”. Adam Mazur: „Poprzedni konkurs na dyrektora Zachęty okazał się sukcesem i potwierdził, że Zachęta jest instytucją, która dojrzała do konkursów”. Jasnego stanowiska, mimo że przyciskana przez Piotra Piotrowskiego, nie zajęła Hanna Wróblewska.

Tuż po powstaniu OFSW ukonstytuowało się też międzyrodzinkowe ciało Obywatele Kultury, które zaczęło skutecznie lobbować za zwiększeniem środków na instytucje kultury – z głośnym postulatem „1 procenta”, zawartym w Pakcie dla Kultury, podpisanym przez premiera Donalda Tuska. Gdy

Obywatele Kultury przejęli część postulatów Forum, a samo Forum wytracało dynamikę, jesienią 2011 roku inicjatywę przejęła Grupa Artystów. W odezwie „Artystko! Artysto!” pisali: „Czy masz ubezpieczenie zdrowotne? Czy odprowadzasz składki emerytalne? Czy twoja praca jest opłacana? Czy masz z czego żyć? Czy spotykasz się z ironicznym uśmiechem, gdy zabierasz głos? Wszyscy jesteśmy częścią art-proletariatu. Tworzymy sztukę, kreujemy wartości, nie dostając nic w zamian. Obserwujemy, jak sztuka staje się kapitałem symbolicznym w rękach instytucji i polityków. Funkcjonujemy w systemie, który nie bierze pod uwagę naszych potrzeb. Zawalcmy o system, w którym istnieje artysta!”. Zainicjowane zmiany w Forum doprowadziły do Strajku Artystycznego wiosną 2012 roku, dyskusji nad honorariami oraz ubezpieczeniami dla artystów. Niestety, nie udało się zatrzymać zmian w prawie podatkowym.

Osobnym problemem pozostają relacje między instytucjami a artystami. Strajk Artystyczny w maju 2012 roku, gdy niejako w imieniu artystów zastrajkowały instytucje, był wynikiem kompromisu. Skoro artyści poparli postulaty instytucji zawarte w Pakcie dla Kultury, przyszedł czas na rewanż. Instytucje, w akcie solidarności z artystami, wsparły ich postulaty stworzenia specjalnego systemu ubezpieczeń zdrowotnych i socjalnych. Tymczasowo (strategicznie?) przemilczaną kwestią pozostały honoraria (nie) wypłacane artystom przez instytucje. Z ankiety przeprowadzonej wczesną wiosną 2010 roku przez OFSW wśród najważniejszych instytucji wystawiających sztukę współczesną wynikało, że o ile większość z nich wypłacała artystom honoraria za przygotowanie wystaw indywidualnych, rzadko artyści mogli liczyć na wynagrodzenie za udział w wystawach zbiorowych. W tych kwestiach galerie zazwyczaj nie miały wypracowanych jednoznacznych procedur. Dla wielu temat to gorący ziemniak. Ostatnio powrócił na tapetę.

Jak widać, sytuacja się komplikuje, pojawiają się konflikty na coraz to nowych polach i – coraz częściej – są one publiczne. Obecny konflikt pracowniczy w Centrum Sztuki Współczesnej różni się od konfliktu Piotrowskiego z załogą Muzeum Narodowego sprzed paru lat. Pracownikom CSW nie grożą grupowe zwolnienia. W CSW chodzi o sposób zarządzania instytucją. Pokazują to listy, konferencje prasowe, wywiady i artykuły. Przy okazji powraca pytanie o kształt instytucji. Propozycja Igora Stokfiszewskiego, członka grupy roboczej realizującej

projekt Zimowe Wakacje, która miała dokonać próby demokratyzacji instytucji publicznej – CSW, jest na razie mało konkretna. Ale wciąż pojawiają się nowe wątpliwości co do działania instytucji kultury, nie tylko w Polsce. „Instytucje kultury często opierają się na logice eksploatacji pracowników, odbierając im w ten sposób twórczą wolność, a czasem zdarza się, że są zarządzane w sposób autorytarny”, pisze grupa robocza Zimowe Wakacje. „Zamek Ujazdowski nie jest wyjątkiem. Ale może uchodzić za symbol braku demokracji w naszej kulturze”. Piotrowski jako jeden z punktów charakteryzujących muzeum krytycznie podawał, że powinna być to instytucja „autokrytyczna, rewidująca własną tradycję, mierząca się z własnym autorytetem oraz ukształtowanym przez siebie kanonem historycznoartystycznym”. Częścią autokrytyczności instytucji w jego spojrzeniu nie była rewizja struktury muzeum pod kątem jej „demokratyczności”. Jego zapowiadana reforma struktury muzeum dotyczyła efektywności i pod wieloma względami przypominała typowe przemiany neoliberalne (umowy o dzieło w miejsce etatów). „W sztuce demokracja?! Panie Mazur!” ripostował Grzegorz Kowalski w trakcie „sądu nad Wróblewską”.

Nie wierzę, by dziś dało się w jakiegokolwiek instytucji w Polsce wprowadzić reformy w duchu occupy museum, zwłaszcza gdy wciąż toczą się batalie, aby te instytucje w ogóle istniały. Ale to od tego, jak dzisiaj zdefiniujemy nasze konflikty, zależy instytucjonalne jutro. Inaczej nasi wymarzeni dyrektorzy wciąż będą majaczyli na horyzoncie. I w głowach będzie nam grała Danuta Rinn: „Gdzie umysły epokowe, protopłaści czynów większych, / niż pokątne, zarobkowe kombinacje tuż przed pierwszym. / Nieprzekupni, prości, zacni, wielkoduszni i szlachetni...”

AZORRO

(OSKAR DAWIDZKI,
IGOR KRENZ,
WOJCIECH NIEDZIELKO,
ŁUKASZ SKĄPSKI)

Propozycja | 2002,
video, 2 min

Członkowie grupy Azorro słuchają poczty głosowej. Asystentka dyrektora zaprasza ich do udziału w wystawie. Komentarz do sytuacji artystów oraz relacji między artystami i instytucjami z ich zapleczem (właściwie brakiem zaplecza) intelektualnym (bełkotliwy tytuł wystawy) i finansowo-organizacyjnym.



PIOTR BUJAK

1/3_Nonaptyk_1 | 2012,
wydruk

Seria wydruków przedstawiających fotoszopowo zmodyfikowany ręczny podpis jednego z najdroższych współczesnych artystów – Damiena Hirsta. Wykorzystany w tej realizacji plik graficzny, został znaleziony dzięki zwykłemu wyszukaniu za pomocą serwisu Google frazy „Damien Hirst signature”. Jak mówi artysta: „W tej pracy skupiłem się przede wszystkim na kwestii współczesnej produkcji i autoryzowania artefaktów artystycznych, a także na zagadnieniu co wpływa na ich wartość na rynku sztuki”.

KAROLINA BREGUŁA

Fire followers | 2013,
video, 45 min

Scenariusz i reżyseria: Karolina Breguła; zdjęcia: Robert Mleczek; dźwięk: Weronika Rażna; montaż: Stefan Paruch; produkcja: touch-FILMS i Atlas Sztuki Gallery

Opowieść o mieście, które przez wieki regularnie płonęło. Nowoczesne metody pozwoliły zabezpieczyć je przed pożarami, dzięki czemu jego mieszkańcy wreszcie mogą żyć wolni od obawy, że w każdej chwili może nadejść kolejna katastrofa. Mimo to nie opuszcza ich strach. Na ustach wszystkich jest grupa historyków sztuki, którzy uważają, że powracające systematycznie niszczyielskie pożary trawiące zasoby muzealnych magazynów stały się naturą lokalnej sztuki i do dzisiaj warunkują jej prawdziwy rozwój. Mieszkańcy miasta podejrzewają, że historycy sztuki prowadzą tajną organizację mającą na celu wywołanie pożarów, które pochłoną historyczne dzieła. Mieszkańcy miasta zaczynają wnikliwie obserwować swoje otoczenie. Obcy stają się dla nich intruzami, każde odbiegające od normy zachowanie grozi posądzeniem o najgorsze, wszystko zdaje się być niewyjaśnionym i niebezpiecznym zdarzeniem. Bezustanne wypatrywanie katastrofy sprawia, że tracą umiejętność trzeźwej oceny rzeczywistości. Nie ma żadnych dowodów na istnienie i działalność organizacji, której wszyscy się boją. Mimo to narasta strach i paranoja, rzucają cież na spokojne życie miasta.



Pracę Karoliny Breguły w kontekście wystawy *Workers Of The Artworld Unite* dedykujemy tym decydom Bytomia, dla których CSW Kronika jest wciąż miejscem podejrzany i którzy proponują jej likwidację bądź prywatyzację.

Według autorów raportu o kulturze miejskiej, przygotowanego przez profesora Wojciecha Bursztę na Kongres Kultury w Polsce: „niezrozumienie, a nawet wrogość wobec uznanych pozalokalnie inicjatyw kulturalnych ma związek z poziomem społecznego niezadowolenia. Tego rodzaju instytucje pełnią w małych miejscowościach rolę współczesnej czarownicy – budzą niezdrowe zainteresowanie, często niepozbawione odcienia wrogości, niekiedy przerzuca się na nie odpowiedzialność za rozmaite porażki społeczności lokalnej, oskarżając na przykład o naruszanie tradycyjnego systemu wartości i deprawację młodych ludzi. Wydaje się to tym bardziej paradoksalne, że często takie placówki są jedynym powodem, dla którego nazwa danej wioski czy gminy pojawia się w mediach”.

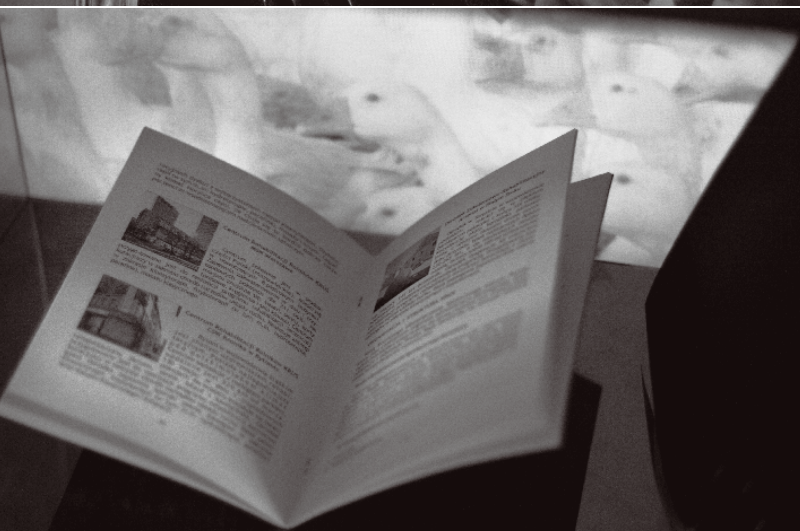
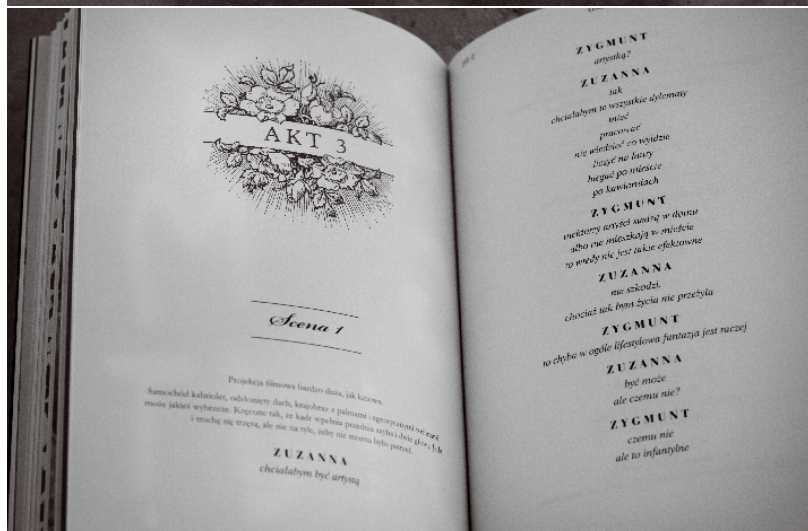
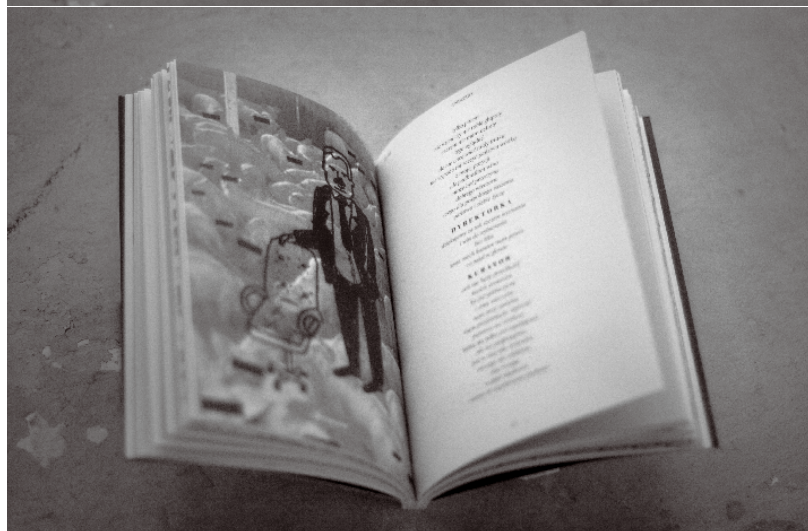
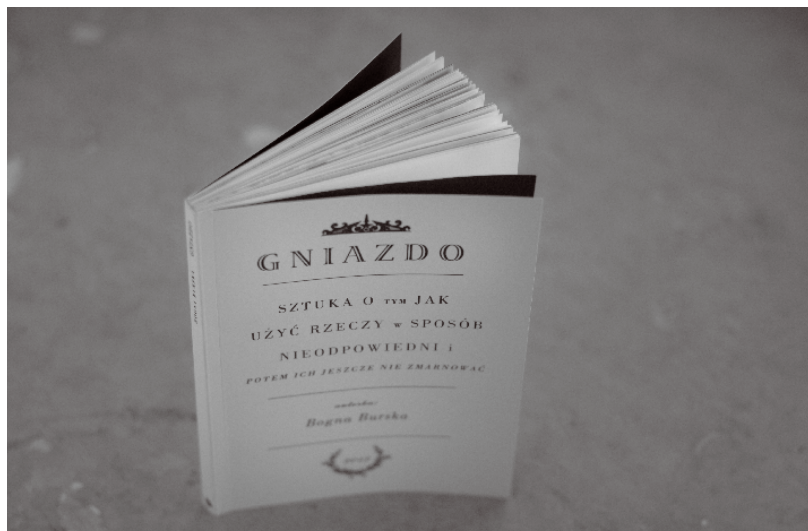
BOGNA BURSKA

Gniazdo | 2013,
tekst dramatyczny, książka

Gniazdo Bogny Burskiej jest pierwszym od wielu lat tekstem dramatycznym uznanego artysty/artystki w polu sztuk wizualnych. Przewrotny tekst, w konwencji tragikomedii, świadomie używający anachronicznej formy rymowanej niepozabawiony jest słuchu środowiskowego. W jednym z możliwych odczytań, interpretacji jest karykaturalną grą wokół wizerunków aktorów pola sztuki współczesnej i ich strategii, którzy reprodukują już z góry ustalone role i pozycje w systemie produkcyjnym świata sztuki, pieczętując je pielęgnując.

Tytułowe „gniazdo” znajdziemy pewnie i w innych dziedzinach (literatura, teatr, muzyka, film etc.), wszędzie tam gdzie kryteria oceny są niezwykle płynne, praktycznie niczym nieograniczone.

Tekst Bogny Burskiej jest interesujący również ze względu na pozycję z jakiej był pisany. W przeciwieństwie do wielu konserwatywnych krytyk art-worldu, pisanych raczej z uprzedzeń, ta, stworzona była od wewnątrz, z „gniazda”, de facto z miłości do sztuki i dużym poczuciem humoru na własny temat.



CHŁOPI

Trailer | 2013, wideo-instalacja

Jak piszą artyści: „Koncepcja projektu *Chłopi* wywodzi się z dwóch dla nas istotnych wątków: relacji człowieka z przyrodą (powrotu do natury jako alternatywnej koncepcji przetrwania) oraz walki o prawa socjalne. Pierwszy z nich, wiążemy z komfortem psychicznym dotyczącym wątpliwej przyszłości i kryzysem relacji społecznych. Drugi jest sugerowaną podpowiedzią rozwiązań prawnych po nieudanych próbach walki o prawa socjalne środowisk artystycznych. Powrót do natury wydarzyć się może naprawdę, jednak w intencji pozostaje narzędziem ludzi kultury do walki o prawo udziału w dobrach publicznych.

„*Chłopi*” to rodzaj doraźnej awangardy kulturowej. Należy o nich myśleć, jak o ruchu eksperymentalnie dążącym do zmian i sukcesywnie walczącym z kryzysem polityki artystycznej. Daną propozycję ad hoc można poddać refleksji i pochylić się nad tematem zbiorowej tożsamości oraz korzeni polskiego establishmentu, który ze wsi się wywodzi i przez którą to, być może, polityka kulturalna rozwija się ospale. W tym wypadku przyczyna ma stać się rozwiązaniem – utopia mająca potencjał rozwoju.

ŁUKASZ DZIEDZIC

Art R-evolution Song no.1 | 2013,
performance + dokumentacja

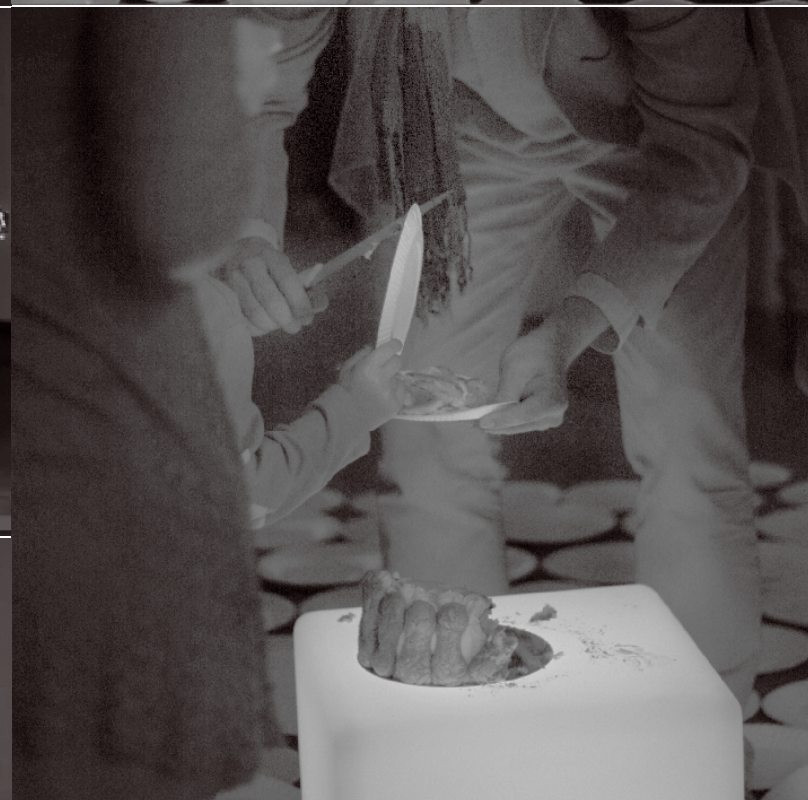
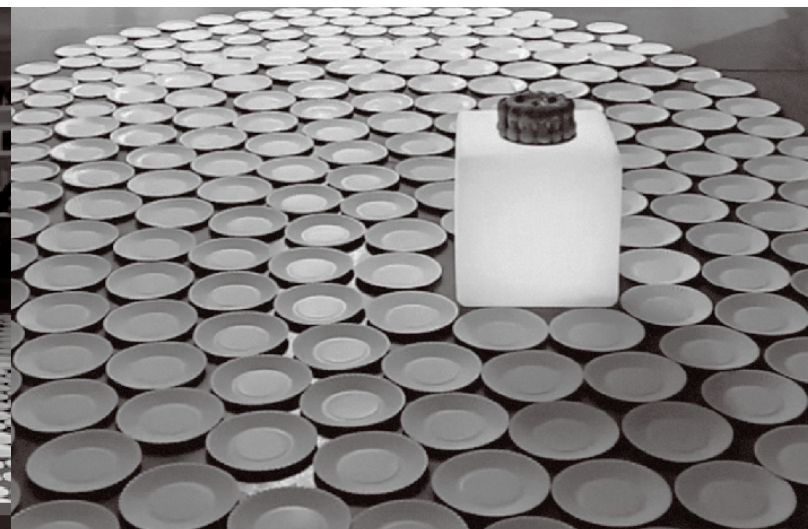
ART R-EVOLUTION / ART IS
SOLUTION

ART R-EVOLUTION / ARTIST
SOLUTION

Zaangażowanie z całych sił, rosnąca energia, bez miary, bez rozkładu sił, z rezultatem do przewidzenia. Śpiew i muzyka zawsze były idealnym nośnikiem emocji. Wspólne śpiewanie było rytuałem, modlitwą, zaśpiewem zagrzewającym do walki lub ukojeniem.

Pieśń, która powstała specjalnie na wystawę *Workers of The Artworld Unite* jest prostą w formie kompozycją nawiązująca do tradycji amerykańskich bardów folkowych, ale z narastającą punkową energią. Tekst to w zasadzie skandowanie jednego hasła nawołującego do rewolucji, do zmiany, do sprzeciwu, ale jak daleko może narastać energia, gdzie są granice?

Praca wykonana jednorazowo podczas otwarcia wystawy jako specyficzny koncert jednego utworu, na wystawie egzystuje w formie opisu i zdjęcia z akcji będąc jednoznacznym zapisem problemu z „utrzymaniem buntowniczej energii”.



MARTA FREJ

Dream | 2013,
instalacja + akcja podczas
otwarcia

RAFAŁ JAKUBOWICZ

Workers Of The Artworld Unite
| 2013, instalacja

Instalacja Rafała Jakubowicza, trawestująca pracę Gustawa Kłucisa *Workers Of The World Unite* (1922) – hasło i motyw przewodni wystawy.



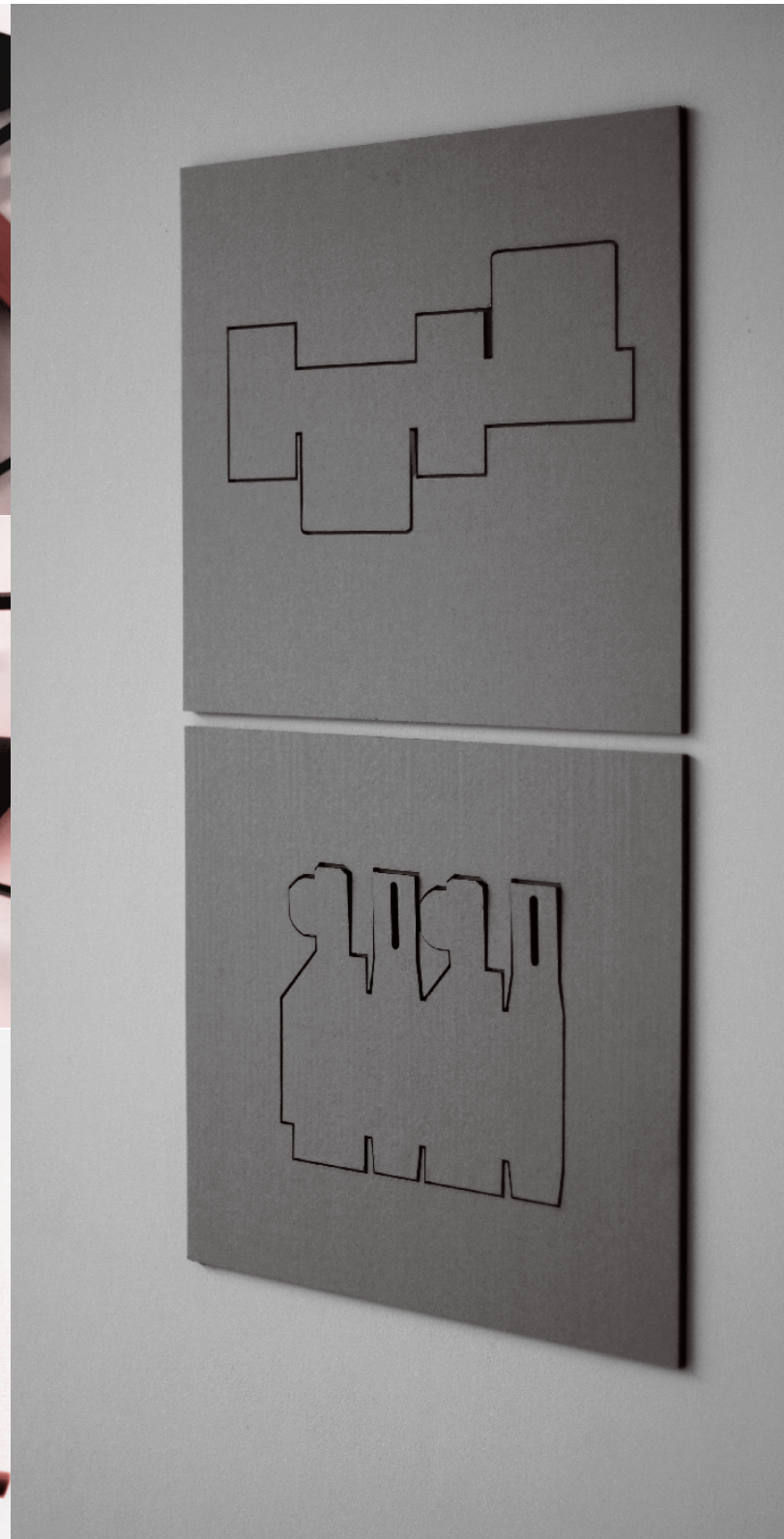
SZYMON KOBYLARZ

**Kompozycja 1, Kompozycja 2,
Kompozycja 3, Kompozycja 4**
| 2013,

tektura, cięcie laserem

Cztery kompozycje geometryczne przygotowane zostały na podstawie wykrojników pudełek kartonowych. Po wystawie powstaną z nich pudełka, które posłużą przy transporcie niektórych prac. Do zapakowania pozostałych, przygotowane zostaną kolejne wykrojniki, w których cała wystawa powędruje do następnej galerii.

Podczas kolejnych odsłon *Workers of the Artworld Unite*, organizatorzy według własnego uznania będą mogli pokazywać poszerzone o nowe modele zestawy kompozycji abstrakcyjnych. Prace funkcjonalne w interwencyjnej wystawie, a zarazem estetyczny obiekt na ścianę, idealny np. dla komercyjnej galerii.



KAROLINA KUCIA

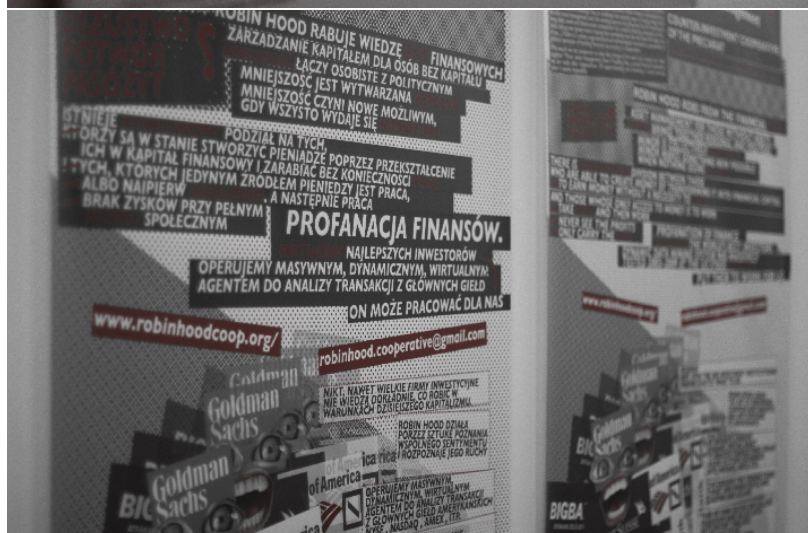
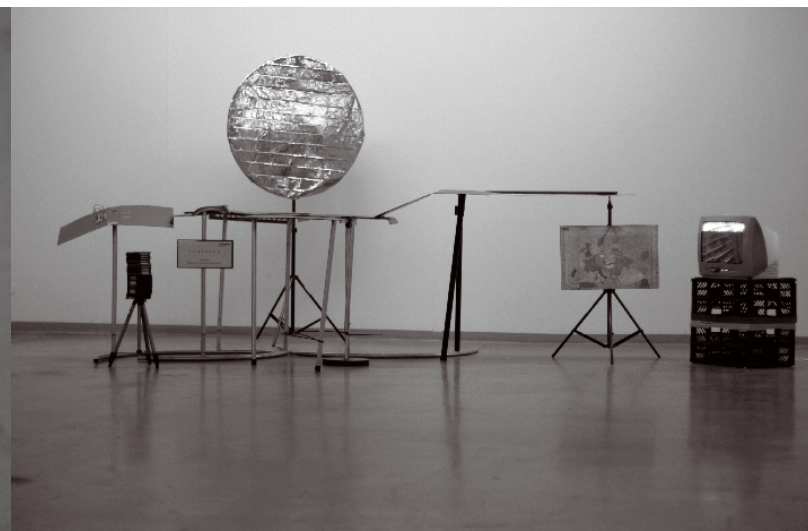
Zestaw: Artysta Prekariusz | 2013, plakat, instalacja

Zestaw: Artysta Prekariusz jest kompletem przyborów zalecanym do użytku podczas oglądania wystawy Workers Of the Artworld Unite. Co to znaczy artysta prekariusz – artysta rozczłonkowany? Artysta niepewny? Artysta wątpliwy? Co oznacza poczucie jedności w przypadku artysty prekariusza. Obejrzyj, Załóż, Wypróbuj!

+ **Robin Hood** | 2013, plakaty, projekt: Karolina Kucia

Karolina Kucia jest członkinią banku inwestycyjnego prekariuszy Robin Hood. Kooperatywa jest między-narodowym działaniem. Działalność banku to zarządzanie kapitałem mniejszościowym. Spółdzielnia powstała w 2012 roku w oparciu o szczegółową analizę i zrozumienie naśladowczego (imitacyjnego) charakteru rynku finansowego, żeby rzucić wyzwanie elitom rynku zarządzania kapitałem przedsiębiorstwa społeczne, fundusz inwestycyjny wspólnej własności, stworzony z myślą o pracownikach bez stałego zatrudnienia.

Na wystawie Workers Of The Artworld Unite prezentowana jako forma radykalnego alternatywnego działania – inną formą okupacji Wall Street, możliwością pracy politycznej, budowanej na naszych drobnych funduszach - finansową autonomią polegającą na współpracy. W 2012 roku była prezentowana m.in. na Documenta (13) w Kassel i na wystawie Tero Nauhy „Życie w Bytomiu” w Kronicie.



MATEUSZ KULA

Piknik na skraju drogi | 2013, instalacja-stoisko

Stoisko z Zamiennikami – ekwiwalentami prac i projektów przygotowanych przez innych artystów na wystawę, wykonane z drobnych materiałów kradzionych w sklepach sieciowych i/lub instytucjach.

„Czyżby na te pozaziemskie cuda jeszcze ktoś miał apetyt? – Tak. – Zapewne ma pan na myśli stal-kerów? – Nawet nie wiem, co to takiego. – Tak u nas, w Harmont, nazywają zuchalców, którzy na własne ryzyko przekradają się do Strefy i wynoszą stamtąd wszystko, co im wpadnie w ręce. To nowy, nieznany dotychczas fach. – Rozumiem. Nie, to nie leży w naszej kompetencji. – Jasne! Tymi sprawami zajmuje się policja. Ale ogromnie chcielibyśmy wiedzieć, co właściwie leży w pańskiej kompetencji, panie doktorze? – Wiadomo, że istnieje stały przemysł przedmiotów ze Strefy Lądowania. Materiały dostają się w ręce nieodpowiedzialnych jednostek oraz całych organizacji. Nas, uczonych i członków Komisji, interesują rezultaty tego przemysłu. – Czy nie mógłby pan wypowiedzieć się bardziej konkretnie? – Wie pan, lepiej porozmawiajmy o sztuce. Czy naprawdę pańskich słuchaczy nie interesuje moja opinia o niezrównanej Qwendy Muller?”

cytat za: Arkadij i Boris Strugaccy, *Piknik na skraju drogi*

PRZEMYSŁAW KWIEK

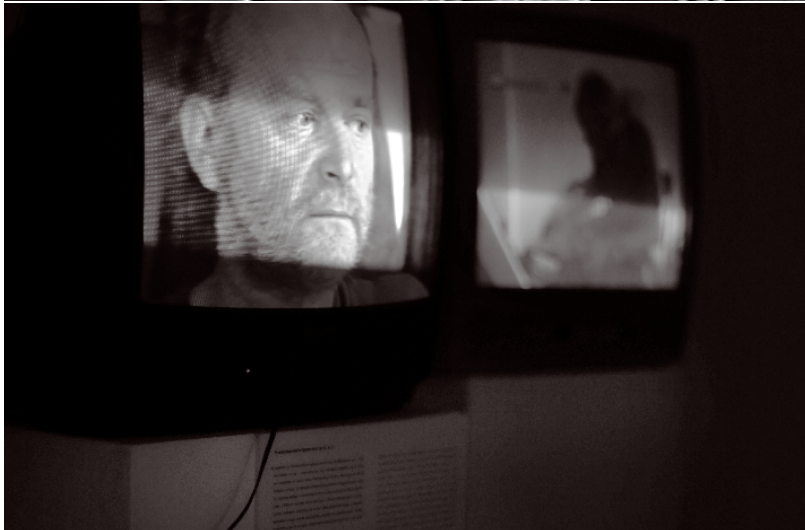
Appearance 29 | 1993,
wideo + wywiad z Przemysławem
Kwiekiem

Przemysław Kwiek, ważna postać
polskiej awangardy lat 70. i 80
„rzuca” wiązkami wulgarnych prze-
kleństw i maluje z natury bzy w pra-
cowni — pierwszy obraz z cyklu
późniejszych kilkudziesięciu obra-
zów kwiatów malowanych z natury:
...*Awangarda bzy maluje...*

Jedna z pierwszych prac po 1989
roku dotyczących sytuacji material-
nej i statusu artysty w Polsce.

+ **wywiad z Przemysławem Kwiekiem**
(kamera Mariusz Szachowski; di-
gitalizacja, postprodukcja, napisy
Przemysław Kwiek 2013)

Łódź 11-15.05.1993.



MAŁGORZATA MLECZKO & PATRYCJA MUSIAŁ (FUNDACJA NO LOCAL)

No Local poleca Sukces | 2013,
wydruk na ścianie

"Sukces*" – działanie na najwyż-
szym poziomie możliwości jed-
nostki, w kierunku spełnienia jej
marzeń i pragnień przy jednocze-
snym zachowaniu równowagi po-
między wszystkimi płaszczyznami
życia. Innymi słowy sukces jest
to stan zamierzony, zrealizowany
w przeciągu pewnego czasu. Do
zdefiniowania sukcesu określa się
wartości, które są jego wyznac-
nikiem. W odniesieniu do każdego
człowieka sukces może być po-
strzegany w inny sposób. Ważną
rolę odgrywa tutaj hierarchia war-
tości i doświadczenia poszczegól-
nych osób. Miarą sukcesu mogą
być: zrealizowane plany, szczęście,
zdrowie, własność materialna itp.

Człowiek osiąga sukces, wtedy
gdy spełniają się wszystkie jego
oczekiwania."

* definicja z wikipedii

AREK PASOŻYT

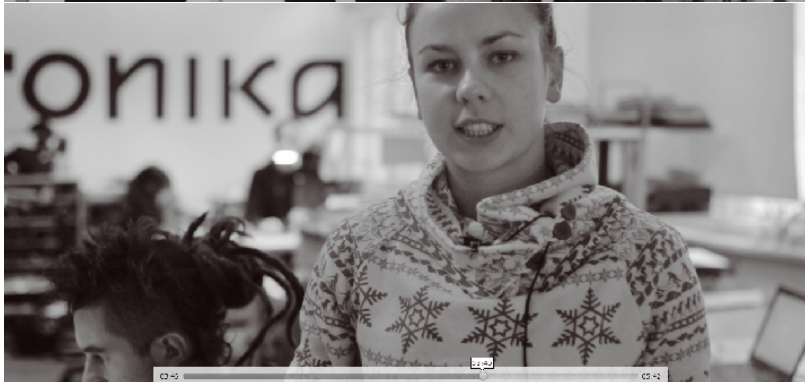
Dam pracę | 2013,

instalacja, blog, ogłoszenie

Projekt work in progress. Artysta proponuje pracę. Przeczytaj ogłoszenie. Nabór zgłoszeń trwa do 17 listopada.

Projekt na blogu:

<http://pasozyt.blogspot.com/>



LAURA PAWELA

Ubezpieczenie talentu | 2006,

wideo

Można ubezpieczyć samochód, mieszkanie, zdrowie, nawet głos. Ale czy artysta może ubezpieczyć talent? Takie pytanie zadała kilkunastu firmom ubezpieczeniowym Laura Pawela. Praca artystki świetnie oddaje nieprzystawanie do siebie języków sztuki i ekonomii.

Ubezpieczenie talentu,
pierwszy raz słyszę...

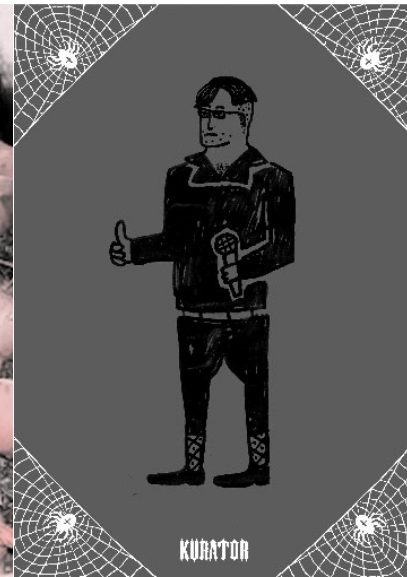
bo ubezpieczenie od następstw
nieszczęśliwych wypadków to mamy

Oczywiście widziałem w telewizji
artystkę, która maluje swoją ...stopą

**JOANNA
RZEPKA-DZIEDZIC**

Still | 2013,
wideoinstalacja

Praca *Still* jest próbą zobrazowania paradoksu, czegoś co „dzieje się bez zmian”. W kontekście wystawy *Workers Of The Artworld Unite* może odnosić się do sytuacji polskiego świata sztuki, gdzie poszczególne jednostki wyczerpane codzienną, nieustanną walką zaczynają odczuwać niemoc wprowadzania zmian. Za wszelką cenę próbują utrzymać pozornie „stabilną” sytuację. Nie przynosi to jednak oczekiwanych rezultatów, a prowadzi najczęściej do sytuacji kryzysowych. Te odosobnione i często dramatyczne manifestacje „potrzeby zmiany”, stają się jedynie chwilową słabością, po czym znów wszystko wraca do „normalności”. To praca o niemożności zmiany, o utrzymywaniu absurdalnych stanów rzeczy, o nieumiejętności powiedzenia „dość”, a także o indywidualnych bitwach o normalność, która staje się udziałem całego środowiska.



MACIEJ SALAMON

Gniazdo | 2013,
wydruki

Cykl wybranych rysunków, które artysta wykonał do dramatu *Bogny Burskiej Gniazdo* przedstawiających typy niektórych postaci artworldu.

Efekty kształcenia | 2013,
akryl na płótnie, 66x83 cm

Kompetencje społeczne | 2013,
akryl na płótnie, 83x66 cm

Jak komentuje artystka: „Jestem przekonana, że w reprodukcji szkolnej dla artystów sytuacji społecznej czynny udział biorą Akademia i Uniwersytety. Sama uczestniczę w tej społecznej grze, nawet jeśli nie realizuję celów programowych, nawet jeśli tworzę przestrzeń świadomości w miejsce z gruntu źle zaplanowanych przedmiotów (np. marketing sztuki).

Na obrazach jestem ja i studenci podczas ćwiczeń z socjologii sztuki. Zajmujemy się tematem zaangażowania społecznego młodzieży akademickiej”.

| | | |
|---|---|---------------------------------|
| 1. | nazwa kierunku | |
| 2. | poziom kształcenia | |
| 3. | profil kształcenia | |
| 0 | | |
| 2. Zakładane efekty kształcenia modułu¹ | | |
| kod efektu kształcenia modułu | opis efektu kształcenia | kod efektu kształcenia kierunku |
| K_W02_1 | posiada gruntowną wiedzę z zakresu historii i teorii sztuki (w tym historii i grafiki) oraz innych pokrewnych dyscyplin artystycznych i nauki koniecznej do zrozumienia zagadnień związanych z reprezentowaną dyscypliną artystyczną wzbogaconą znajomością literatury przedmiotu | A1_W11 |
| K_W04_2 | dysponuje rozszerzoną wiedzą na temat kontekstu kulturowego sztuki plastycznej w powiązaniu z innymi dziedzinami wiedzy (w tym filozofii, estetyki i socjologii), zjawiskami współczesnego życia i kultury | A1_W12 |
| K_W07_3 | ma wiedzę o socjologicznych i marketingowych aspektach funkcjonowania sztuki z jego finansowymi i formalno-prawnymi aspektami | A1_W14 |
| K_U07_4 | umie projektować efekty własnych prac i prowadzić działania artystyczne uwzględniając kontekst estetyczny, społeczny i prawny, zachowując jednocześnie swobodę i niezależność wypowiedzi artystycznej | |
| K_U08 | jest przygotowany do współpracy z zespołem; posiada umiejętność kreowania i realizowania indywidualnych i zespołowych projektów artystycznych we współpracy ze specjalistami | |
| K_U09_5 | oraz innych dyscyplin nie związanych z wybranym kierunkiem studiów | A1_U18 |
| K_U17_6 | posiada umiejętność przygotowania występów ustnych (także o charakterze multimedialnym) związanych ze studowanym kierunkiem studiów, z wykorzystaniem różnych ujęć i kontekstów | |
| K_U19_7 | potrafi swobodnie wypowiadać się w formie ustnej na temat twórczości własnej | |
| <p>¹ Ilość dowolna, ze względu na praktycznych 5-8 powinno być optymalne. ² Projektujący moduł musi wskazać na odpowiedni efekt kształcenia dla kierunku, w szczególności utrudnione będzie to w przypadku kierunków, które nie mają określonych efektów kształcenia dla kierunku. ³ Za uwzględnieniem przemawia konieczność wykazania wyważonej realizacji wszystkich efektów kształcenia dla kierunku. W przypadku kierunków, które nie mają określonych efektów kształcenia dla kierunku, realizacja niektórych efektów kształcenia dla kierunku może być realizowana w ramach innych efektów kształcenia dla kierunku. Wskazanie kilku modułów można zmniejszyć ich wagę w całości programu przez przypisanie niższego stopnia realizacji, i odwrotnie.</p> | | |
| K_K04 | twórczej z wykorzystaniem indywidualnych uwarunkowań traktowanych jako czynniki modelujące i wspomagające potrafi w efektywny sposób wykorzystać intuicję, wyolbrzymić potencjał twórczy oraz zdobytą wiedzę i doświadczenia w rozwiązywaniu problemów twórczych i działalności zawodowej | |
| w aspekcie krytycyzmu | | |
| K_K05 | posiada umiejętność krytycznej oceny własnych działań artystycznych oraz współczesnej kultury i sztuki | |
| K_K06 | w oparciu o posiadaną wiedzę i umiejętności jest w stanie inicjować, organizować, wspierać i realizować projekty w obrębie zespołowych przedsięwzięć o charakterze artystycznym | |
| K_K07 | posiada zdolność do komunikowania się z innymi w sferze społecznych, profesjonalnej i nieprofesjonalnej, w tym w ramach przedsięwzięć kulturalnych i działań artystycznych, z uwzględnieniem warunków społecznych i artystycznych | |
| | ania i sztuki | A1_W14 |
| | ne uwzględniając kontekst estetyczny, wypowiedzi artystycznej | A1_W15 |
| | owanie i realizowania indywidualnych | A2_U18 |





Workers Of The Artworld Unite, CSW Kronika, Bytom 2013.

Wystawa w Kronice: 26 października - 7 grudnia 2013

Artyści: Azorro, Piotr Bujak, Karolina Breguła, Bogna Burska, Chłopi (Filip Chrobak & Łukasz Surowiec), Łukasz Dziedzic, Marta Frej, Rafał Jakubowicz, Szymon Kobylarz, Karolina Kucia, Mateusz Kula, Przemysław Kwiek, Małgorzata Mleczko & Patrycja Musiał (Fundacja No Local), Arek Pasożyt, Laura Paweł, Joanna Rzepka-Dziedzic, Maciej Salamon, Joanna Wowrzeczka

Kurator: Stanisław Ruksza

Współpraca: Agata Cukierska

oraz team Kroniki: Radosław Ćwieląg, Agata Gomolińska-Senczenko, Łukasz Szymczyk, Martyna Tecl-Reibel, Magdalena Uliczka, Katarzyna Wojtasiewicz, Marcin Wysocki

współpraca ze strony BCK: Katarzyna Lazar

Publikacja **Workers Of The Artworld Unite**, CSW Kronika, Bytom 2013.

Redakcja: Stanisław Ruksza

Teksty: Agata Cukierska, Katarzyna Górna, Mikołaj Iwański, Agnieszka Kilian, Stanisław Ruksza, Karol Sienkiewicz, Kuba Szreder, Jarosław Urbański

Projekt graficzny, skład, łamanie: M. Wysocki

Korekta i redakcja techniczna: Michał Liebner

Wydawca: Centrum Sztuki Współczesnej KRONIKA

Druk / Printed by: Centrum Usług Drukarskich, Ruda Śląska

Zdjęcia: Agata Cukierska (71, 84, 85), Joanna Rzepka-Dziedzic (70,71), Łukasz Szymczyk (78), Marcin Wysocki (56, 68, 69, 71-75, 77, 78, 80-85)

Okładka: instalacja Rafała Jakubowicza na podstawie pracy Gustawa Klucisa *Workers Of The World Unite* (1922)

Centrum Sztuki Współczesnej KRONIKA
Rynek 26, 41-902 Bytom, Polska
+48 32 281 81 33
www.kronika.org.pl
mail@kronika.org.pl

nakład: 5000 egzemplarzy
ISBN: 978-83-61853-80-0



KRONIKA

Kronika jest instytucją Miasta Bytomia i działa w strukturach organizacyjnych Bytomskiego Centrum Kultury

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Projekt zrealizowany ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

