28

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Między rozpadem PRL a terapią szokową – społeczna historia sztuki „długich lat 80."
autor:
Jakub Majmurek
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2020 nr 28
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/28-wyobrazenia-rasy/miedzy-rozpadem-prl-a-terapia-szokowa
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2020.28.2303
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

społeczna historia sztuki; długie lata 80.; nowa ekspresja; sztuka przykościelna; transformacja; mecenat państwowy; instytucje sztuki

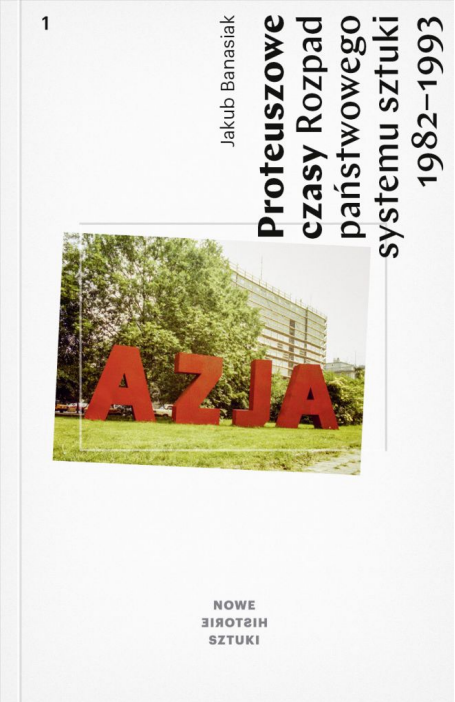
streszczenie:

Omówienie książki Jakuba Banasiaka Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993 (Muzeum Sztuki Nowoczesnej – Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2020).

Jakub Majmurek - Filmoznawca, eseista, publicysta. Aktywny jako krytyk filmowy, pisuje także o literaturze i sztukach wizualnych. Absolwent krakowskiego filmoznawstwa, Instytutu Studiów Politycznych i Międzynarodowych UJ, studiował też w Szkole Nauk Społecznych przy IFiS PAN w Warszawie. Publikuje m. in. w „Tygodniku Powszechnym", „Gazecie Wyborczej", „Oko.press", „Aspen Review". Współautor i redaktor wielu książek filmowych

Między rozpadem PRL a terapią szokową – społeczna historia sztuki „długich lat 80."

Jakub Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993***, Muzeum Sztuki Nowoczesnej – Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2020.**



Kiedy właściwie w Polsce kończy się PRL, a zaczyna III RP? Kiedy „stary" realny socjalizm zostaje zastąpiony przez „nową" demokrację liberalną i gospodarkę rynkową? Pozornie odpowiedź jest oczywista. Przełomem jest rok 1989: obrady Okrągłego Stołu, pierwsze częściowo wolne wybory czerwcowe, powstanie rządu Tadeusza Mazowieckiego, reformy Leszka Balcerowicza. Im więcej dowiadujemy się jednak o przejściowym okresie między końcem lat 80. a początkiem 90., tym bardziej granica roku 1989 przestaje być jednoznaczna i wyrazista. Granica ta ma przy tym nie tylko historyczne znaczenie. Wzajemnie konkurencyjne opowieści o końcówce lat 80. i początku 90. niosą ze sobą jak najbardziej współczesne polityczne stawki. Narracje lokujące w centrum przełom roku 1989 – albo późniejsze daty, jak wybór Wałęsy na prezydenta w 1990 roku czy pierwsze wolne wybory w 1991 – budują opowieść o wyjściu społeczeństwa z autorytarnego „domu niewoli" PRL do ziemi obiecanej demokracji i gospodarki rynkowej III RP. Opowieść ta buduje pewien mit: po jednej stronie stawia komunistyczne państwo, tyleż dążące do sprawowania całkowitej kontroli nad każdym obszarem aktywności społecznej, politycznej i gospodarczej, co kuriozalnie niezdolne poradzić sobie z tym

zadaniem; z drugiej strony umieszcza wszechogarniającą obywatelską aktywność wyzwoloną po 1989 roku. Mit ten atakowany był w ciągu ostatnich pięciu lat przez prawicową władzę, która jednak nie tyle kwestionuje, ile przesuwa jego ramy: moment „prawdziwego przełomu", kończącego z (post)komunistycznym porządkiem, ustawia nie w 1989, a w 2015 roku. Historię lat 80. i 90. można jednak opowiedzieć zupełnie inaczej. Z jednej strony pokazując ciągłość procesów społecznych i gospodarczych przed i po roku 1989, z drugiej przypominając, że połączenie wolnego rynku, ograniczania aktywności państwa i liberalnej demokracji wcale nie było jedyną alternatywą po okresie PRL. Wyłonienie się takiego, a nie innego porządku po roku 1989 było nie historyczną koniecznością, lecz pochodną układu różnych sił oraz obdarzonych często konfliktowymi interesami aktorów społecznych.

W książce *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993* Jakub Banasiak próbuje pisać właśnie taką historię pola sztuki. Rozumiane jest ono bardzo szeroko, jako ogół twórców (także tych niewidocznych z perspektywy skupionej na wybitnych dziełach historii sztuki), ich stowarzyszeń, państwowych instytucji kultury, finansujących to wszystko instytucji i partyjnej biurokracji. Już pierwszy rzut oka na publikację uświadamia, że to pozycja co najmniej obszerna: liczy ponad pięćset stron, z czego sama bibliografia zajmuje szesnaście. Banasiak wykonał tytaniczną pracę, przekopując się przez archiwa z epoki – rządowe dokumenty, podziemną i oficjalną prasę – oraz studiując literaturę przedmiotu i rozmawiając z uczestnikami i świadkami analizowanych wydarzeń. Mimo objętości książka na szczęście nie przytłacza nadmiarem faktów i nieistotnych szczegółów.

Społeczna historia sztuki

Banasiak przystępuje do pisania historii sztuki lat 80. z trzema założeniami. Po pierwsze, nie zajmuje się historią sztuki tego okresu rozumianą jako historia nurtów, estetyk, dominujących

tematów, wielkich artystów i dzieł – tych ostatnich na kilkuset stronach analizuje dosłownie kilka. Zamiast tego skupia się na społecznej i instytucjonalnej historii polskich sztuk wizualnych końcowej dekady PRL. Interesuje go otoczenie prawne, w jakim działają twórcy, ekonomiczne, w tym socjalne warunki produkcji artystycznej, wreszcie sprzeczne materialne i symboliczne interesy dzielące uczestników pola sztuk wizualnych. Sztuka z analizowanych w książce czasów działa w wysoce nieautonomicznym polu, określanym przede wszystkim przez władzę schyłkowego PRL, ale także przez rodzący się rynek sztuki, kryzys gospodarczy i politykę demokratycznego podziemia. Kolejne koncepcje rządzącej Polską do 1989 roku elity na temat tego, jak na nowo ułożyć relacje sztuki i państwa, zmieniające się pomysły na system państwowego mecenatu czy problemy z zaopatrzeniem artystów wizualnych w podstawowe narzędzia ich pracy są często w narracji Banasiaka ważniejsze i ciekawsze niż to, co w latach 80. działo się w galeriach i pracowniach artystów.

Proteuszowe czasy odcinają się przy tym – to drugie założenie autora – od popularnych narracji dzielących pole sztuki na autorytarną, jeśli nie totalitarną władzę, i z drugiej strony na stawiających temu opór lub gnących kręgosłupy w kolaboracji artystów. Jak celnie zauważa Banasiak, taka wizja, jeśli w ogóle ma cokolwiek wspólnego z prawdą, to tylko w odniesieniu do lat 1982–1984. Wtedy rzeczywiście niemal cały świat artystyczny, w proteście przeciwko wprowadzeniu stanu wojennego, bojkotował oficjalne, sankcjonowane i organizowane przez państwo życie kulturalne. Rzeczywistość się jednak komplikuje, a postawy różnicują, po roku 1984, a zwłaszcza po X Zjeździe PZPR zorganizowanym dwa lata później. Państwo świadomie stawia na politykę odwilży w kulturze i stara się na różne sposoby wciągnąć artystów do współpracy. Dla części z nich – z różnych powodów – taka oferta okazuje się atrakcyjna. Świat sztuki podzielony jest bowiem wzdłuż różnych osi: statusu artystycznego i majątkowego, stosunku do końcówki PRL, a także

różnic pokoleniowych, władza zaś jest w stanie wygrywać te podziały. Artyści i inni uczestnicy życia artystycznego mają do wyboru szerszą gamę zachowań niż bierna kolaboracja lub całkowite wyłączenie się z oficjalnego obiegu.

Po trzecie wreszcie, Banasiak bardzo świadomie stara się pokazać ciągłość procesów kształtujących świat sztuki na przełomie epok PRL i III RP. Transformacja pola sztuki rozciąga się u niego na całą „długą dekadę" lat 80., między rokiem 1982 a 1993. Jej dolną granicę wyznacza tak naprawdę wprowadzenie stanu wojennego, nie tylko zamrażającego życie kulturalne na kilka miesięcy, ale także zapoczątkowującego dyskusję w ramach elit PZPR wokół nowych koncepcji mecenatu państwowego w kulturze. Zamykający „długą dekadę" rok 1993 to z jednej strony wystawa *Idee poza ideologią* w CSW Zamek Ujazdowski – pierwsza prezentacja sztuki krytycznej, a więc nurtu, który dla Banasiaka jako pierwszy w pełni przynależy już do III RP, wyrastając z charakterystycznych dla niej problemów i napięć. Z drugiej strony „długie lata 80." w polu sztuki zamyka przyjęcie przez gabinet Hanny Suchockiej pierwszego programu polityki kulturalnej państwa po roku 1989. Postuluje on między innymi prywatyzację instytucji kultury, wykształcenie prywatnych form mecenatu oraz „demokratyczny i rynkowy" model zarządzania kulturą, gdzie „sędzią jest i krytyk i podatnik" (s. 478).



Wernisaż wystawy „Idee poza Ideologią", Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1994

Szkoda, że w *Proteuszowych czasach* zabrakło krótkiego, wprowadzającego rozdziału pokazującego, jak właściwie działał peerelowski system mecenatu państwowego przed rokiem 1982, co stanowiło punkt wyjścia dla analizowanych przez autora i trwających ponad dekadę procesów rozkładu. Z rozproszonych

w książce informacji czytelnik może odtworzyć jego podstawowe filary: wsparcie państwa dla względnie szerokiej grupy pracowników sztuki poprzez stypendia, zapomogi, dopłaty do pracowni czy zakupy dzieł sztuki zarówno przez muzea, jak i przez różne instytucje państwowe (na przykład ministerstwa albo przedsiębiorstwa), wreszcie zlecenia od władz regionalnych i przemysłu; szeroki państwowy system udostępniania sztuki (Biura Wystaw Artystycznych, muzea, galerie, domy kultury); koncesjonowane formy samoorganizacji środowiska artystycznego (ZPAP), uczestniczące do pewnego stopnia w podziale pomocy państwa dla twórców; darmowa edukacja artystyczna; wreszcie uspołeczniona produkcja niezbędnych dla twórczości plastycznej środków takich jak farby, pędzle czy dłuta. Efektem tego systemu była daleko posunięta dekomercjalizacja sztuki. Artysta nie był w nim konkurującym na rynku o uwagę publiczności i zasoby finansowe przedsiębiorcą, ale pracownikiem „uspołecznionego systemu sztuki", traktowanego jako część sektora niematerialnych usług publicznych. *Proteuszowe czasy* przekonująco pokazują, jak system ten znalazł się w potrójnym kryzysie: finansowym, politycznym oraz ideowo-społecznym.

System, w który nikt wierzy

Najbardziej wyrazisty i wymierny był kryzys finansowy, dawał się bowiem wyrazić w liczbach. Kryzys socjalny dotykający pracowników sztuki trwał w zasadzie od samego początku lat 80., a nawet od połowy lat 70. Raport GUS z 1982 roku wskazywał, że średnia płaca w sektorze „kultura i sztuka" była najniższa w całej gospodarce. Nawet w okresie gierkowskiej prosperity płace w kulturze i sztuce rosły prawie trzykrotnie wolniej niż w innych branżach. Na początku lat 80. sytuacja tylko się pogarszała. Jak pisze Banasiak, „w latach 1980–1981 nie przyznano plastykom żadnego (!) stypendium socjalnego. Pieniędzy brakowało również na świadczenia emerytalne i wydatki bieżące. W wyniku kryzysu mieszkaniowego niemal wstrzymano budowę nowych pracowni" (s. 112). Mimo wzrostu

nakładów państwa na zakupy dzieł sztuki w okresie po stanie wojennym ogólna sytuacja nie zmienia się znacząco na lepsze. W systemie jest coraz mniej pieniędzy dla artystów, nigdy nie udaje się rozwiązać rosnących problemów z zaopatrzeniem w materiały plastyczne czy dostępem do pracowni. Pod koniec 1987 roku Jacek Werbanowski przekonywał na łamach „Kierunków", że stypendium socjalne dla młodych artystów jest tak niskie, iż jego beneficjent „nie wie, czy ma za nie kupić farby, jeśli w ogóle je dostanie, czy po prostu się upić" (s. 246). W tym samym okresie niemal całkowicie załamuje się rynek pozamuzealnych zamówień plastycznych – od władz regionalnych, zakładów pracy itd. To załamanie jest efektem ciągłego i głębokiego kryzysu gospodarki centralnie sterowanej ery Wojciecha Jaruzelskiego. Instytucje kiedyś zdolne mniej lub bardziej hojnie finansować sztukę przez zakupy dzieł czy zlecenia dla artystów w latach 80. po prostu nie mają na to pieniędzy.

Kryzys państwowego systemu sztuki ma charakter nie tylko ekonomiczny, ale także polityczny. Elity ery Jaruzelskiego zaczynają coraz silniej wątpić w sens istnienia systemu wsparcia państwa dla kultury w kształcie, w jakim odziedziczyły go po latach 70. Już w 1982 roku (!) Krzysztof Teodor Toeplitz w przygotowanym dla Komitetu Centralnego PZPR raporcie *Mechanizmy reformy gospodarczej w kulturze* proponuje polskiej kulturze faktyczną terapię szokową. Postuluje radykalną weryfikację zatrudnienia w placówkach kulturalnych, ich usamodzielnienie finansowe, wzmacnianie mechanizmów rynkowych w kulturze, ekonomiczną i artystyczną autonomię instytucji kulturalnych i twórców, wreszcie likwidację chronicznie nierentownych instytucji. Wsparcie państwa dla kultury miałoby się w ujęciu Toeplitza ograniczać do strategicznych instytucji i przedsięwzięć, ewentualnie do obszarów „wykluczonych i zaniedbanych", na przykład wiejskich. Dokument Toeplitza to chyba najciekawsze znalezisko Banasiaka w książce, pokazujące, jak głęboko wstecz sięgają pomysły na urynkowienie

państwowego systemu kultury, które pełną ekspresję znajdą dopiero w okresie pierwszych rządów solidarnościowych.

W 1982 roku KC nie jest jeszcze gotowe na taki program. Podobny sposób myślenia o kulturze zyskuje jednak wyraźne wpływy po roku 1986, wraz ze wzrostem znaczenia w partii pokolenia młodych, z sympatią patrzących na rynek i zachodnie demokracje działaczy, którzy za chwilę, po Okrągłym Stole, będą budować w Polsce postkomunistyczną, socjaldemokratyczną lewicę. Bliski konkluzjom raportu Toeplitza sposób myślenia o kulturze przyjmą też pierwsze solidarnościowe rządy z lat 1989–1993. Jak dowodzi autor *Proteuszowych czasów*, środowisko opozycji demokratycznej nigdy tak naprawdę nie wypracowało własnego programu finansowania kultury przez państwo. Gdy przejmowało władzę w 1989 roku, nie miało pomysłu na to, co zrobić z sypiącym się od dekady systemem państwowego mecenatu. Z jednej strony nadziei dla artystów i finansowania kultury upatrywało w nowych rynkowych stosunkach i tworzącej się dzięki nim klasie wyższej i średniej; z drugiej systematycznie cięło wydatki państwa na kulturę. „Jeśli przyjmiemy, że w 1989 wynosiły one 100 procent, to w 1990 było to 70 procent, w 1991 – 50 procent, zaś w 1992 – 45 procent" – wylicza Banasiak (s. 436).

Ofiarą cięć padają pensje pracowników sektora oraz liczne placówki upowszechniania kultury. Odczuwa je także środowisko artystów wizualnych. W 1990 roku państwo wycofuje się z socjalnego wsparcia dla twórców zrzeszonych w takich organizacjach jak ZPAP; tracą oni prawo do wcześniejszej emerytury oraz zasiłków przysługujących osobom zatrudnionym na umowę o pracę, zostają za to obciążeni podwyżką składek na ubezpieczenia społeczne. W tym samym roku nowe prawo lokalowe umożliwia podwyżki czynszów za pracownie artystyczne. Przedsiębiorstwa z sektora sztuki zostają błyskawicznie sprywatyzowane. System, w którym państwo bierze na siebie całe ryzyko ekonomiczne twórczości artystycznej,

zapewniając jej finansowanie na każdym etapie – od edukacji, przez produkcję artystyczną, dostarczenie niezbędnych do niej materiałów, po propagowanie sztuki i socjalne zabezpieczenie artystów – odchodzi w przeszłość.

Wielka prywatyzacja

Solidarnościowe rządy zamykają w ten sposób proces, który zaczął się wraz z „raportem Toeplitza". Rok 1989 nie jest bowiem w historii abdykacji państwa z całościowego mecenatu nad kulturą datą przełomową. Przez cały okres opisywany w *Proteuszowych czasach* ma miejsce proces wielkiej prywatyzacji kultury, w tym sztuk wizualnych. Zachodzi on na kilku równoległych płaszczyznach. Z jednej strony sam PRL szuka rynkowych przestrzeni dla sztuki, na przykład organizując międzynarodowe targi mające zainteresować polską produkcją artystyczną zagranicznych nabywców. Już w 1984 roku odbywają się pierwsze Targi Sztuki Krajów Socjalistycznych Interart. Rozwijają się także prywatne przedsiębiorstwa sektora kultury, takie jak impresariaty czy prywatne galerie. Prywatny handel sztuką, w całości znacjonalizowany w 1950 roku, zalegalizowano ponownie jeszcze w epoce Gierka, w roku 1976. Po stanie wojennym przeżywa on mały boom. Banasiak poświęca mu sporo miejsca, być może zresztą nieco przeceniając jego znaczenie. Prywatne galerie z jednej strony wprowadzały co prawda w pole sztuki nową, rynkową logikę, były przestrzenią, w której zamożna klasa średnia, w tym ta bogacąca się na rosnącym w kryzysowych latach 80. sektorze prywatnym, mogła zapoznać się ze współczesną produkcją artystyczną. Z drugiej strony większość galerii zarabiała na sprzedaży taniego rękodzieła, inne sprzedawały prace artystów, na których świat sztuki lat 80. patrzył z protekcjonalnych dystansem, na przykład Jerzego Dudy-Gracza i Zdzisława Beksińskiego. Bardzo niewiele potrafiło łączyć pozwalający zarabiać pieniądze biznesowy model z artystycznym prestiżem. Co zaskakujące, komercyjne instytucje najlepiej radziły sobie w warunkach silnie regulowanej

gospodarki lat 80. – uwolnienie rynków, w tym rynków sztuki, wcale nie przyniosło im bajecznych zysków. Trudno więc mówić, że prywatnym instytucjom z lat 80. udało się stworzyć choćby zręby normalnego rynku sztuki.

Prywatyzacja lat 80. obejmuje nie tylko powstawanie rynkowych instytucji, ale także przemianę postaw społecznych. Już w 1985 roku raport przygotowany dla Narodowej Rady Kultury przez zespół pod kierunkiem Jerzego Adamskiego diagnozował, że „życie kulturalne Polaków przestaje być publiczne, a staje się coraz bardziej prywatne, indywidualne" (s. 131). Skupia się wokół takich domowych nośników jak radio, telewizor czy wideo oraz wokół różnych „amatorskich" wydarzeń kulturalnych, organizowanych poza oficjalnymi instytucjami. W polu sztuk wizualnych za przejaw tych procesów paradoksalnie można uznać fenomen sztuki przykościelnej, pokazywanej na fali bojkotu oficjalnego życia artystycznego w okresie stanu wojennego w kościołach i salach parafialnych. Paradoksalnie, bo sztuka ta bynajmniej nie oferowała ucieczki w prywatność. Jej przedstawiciele i popierający ją krytycy przedstawiali ją jako formę twórczości zaangażowanej, wyrażającej doświadczenie narodu zniewolonego pod władzą generała Jaruzelskiego. Jednocześnie przykościelni artyści opuszczali przestrzeń publiczną na rzecz religijnej. Ich zaangażowanie wyrażało się nie w którymkolwiek z języków dwudziestowiecznych awangard, ale za pomocą motywów jakby wprost przeniesionych z romantycznego imaginarium rodem z wieku XIX. W pewnym sensie sztuka ta



Wystawa „Znak Krzyża", na pierwszym planie instalacja Jerzego Kaliny 'Ostatnia wieczerza', kościół Miłosierdzia Bożego przy ul. Żytniej, Warszawa, 1983, fot. Leszek Fidusiewicz

jednocześnie była symptomem rozpadu modernistycznej sfery publicznej PRL, z drugiej zapowiadała postmodernizm z jego estetyką pastiszu poprzednich artystycznych stylów i martwych artystycznych języków – nawet jeśli jej autorzy swoją pastiszową, neoromantyczną sztukę traktowali śmiertelnie poważnie.

W ujęciu Banasiaka sztuka przykościelna stanowi jeden z najważniejszych fenomenów artystycznych lat 80. – niezależnie od jakości produkcji powstających w jej ramach. Jedynym nurtem sztuki lat 80., któremu Banasiak poświęca równie wiele miejsca, jest nowa ekspresja. Pozornie oba nurty nie mają ze sobą nic wspólnego. Sztuka przykościelna wskrzesza stare narodowe tropy i ustawia się w całkowitej moralnej opozycji wobec politycznej rzeczywistości PRL. Nowa ekspresja wchodzi w publiczną przestrzeń wystawienniczą na fali odwilży i liberalizacji państwowej polityki kulturalnej późnych lat 80. Zdominowany przez młodych, dopiero debiutujących artystów nurt dystansuje się tyleż od oficjalnej rzeczywistości Polski Ludowej, ile od kultury drugiego, martyrologiczno-katolicko-narodowego obiegu. Obydwu przeciwstawia kontrkulturową estetykę, radykalnie subiektywną perspektywę, dystansującą się od wszelkich społecznych roszczeń wobec jednostki – obojętnie czy partyjnych, czy kościelnych. Mimo to nowa ekspresja strukturalnie pełni podobną rolę co „sztuka przykościelna": wyprowadza polską sztukę poza kontekst dwudziestowiecznych awangard i ich utopijnej polityki ku rzeczywistości lat 90., gdzie kościelno-patriotyczna retoryka płynnie łączy się z radykalnym rynkowym indywidualizmem.

Prześniona rewolucja i jej czkawki

Jak wobec tych wszystkich procesów wyglądała podmiotowość świata sztuki i tworzących go artystów? W całej długiej dekadzie przemian trudno wskazać agendę środowiska artystycznego, jego wyraźny pomysł na siebie oraz na nową umowę społeczną między sztuką a społeczeństwem (wyjątkiem jest jedynie sztuka przykościelna). Twórcy i instytucje artystyczne próbują bronić się

przed skrajnie niesprzyjającymi im rozwiązaniami, usiłują zabezpieczyć swoje podstawowe interesy. Nawet jeśli czasem są w tym skuteczni, to nie zmieniają ogólnego kierunku transformacji w stronę stosunków rynkowych. Wielu artystów entuzjastycznie popiera zresztą nowy porządek, godząc się z tym, że w obliczu kluczowych reform kultura musi zejść na dalszy plan. Tylko stosunkowo niewielka grupa okaże się zdolna sprawnie funkcjonować w nowych, rynkowych realiach.



Wystawa „Arsenał'88", Hala Gwardii, Warszawa, źródło: http://arsenal-88.blogspot.com

Ciągnąca się ponad dekadę rewolucja, w wyniku której rozkładowi ulega socjalistyczny system mecenatu artystycznego, w dużej mierze została przez polski świat sztuki przespana. Symptomatyczne jest to, że przez długi czas polska sztuka nie była w stanie sformułować krytycznego dyskursu wobec rynkowej transformacji, tworzonych przez nią form opresji, wykluczenia i niesprawiedliwości. Dopiero w ostatniej dekadzie polscy artyści zaczynają na nowo definiować się jako pracownicy sztuki i domagać się od państwa socjalnych zabezpieczeń.

Proteuszowe czasy czytamy w momencie, gdy dawna sztuka przykościelna i jej luminarze – ze wsparciem prawicowo-populistycznego rządu – inwazyjnie wkraczają w przestrzeń publiczną. Przykładu dostarcza choćby ustawiona we wrześniu 2020 roku pod Muzeum Narodowym w Warszawie instalacja Jerzego Kaliny *Zatrute źródło*, przedstawiająca Jana Pawła II dźwigającego nad głową wielki głaz i kroczącego w basenie wypełnionym czerwoną cieczą. Tę polemikę ze słynną rzeźbą Maurizia Cattelana można czytać jako apologię „muskularnego", fundamentalistycznego katolicyzmu, wspieranego przez państwo w swojej wojnie przeciwko nowoczesnej, świeckiej sferze publicznej. *Proteuszowe czasy* pozwalają dostrzec, że powrót tej wydawałoby się dawno

martwej estetyki i związanego z nią systemu wartości może być czkawką po wielkiej, nigdy tak naprawdę nieprzemyślanej i nieopowiedzianej rewolucji, która trzy dekady temu brutalnie przeorała polski świat sztuki, zostawiając za burtą wielu jego aktorów.

Sprawnie zrekonstruowane przez Banasiaka dylematy pola sztuki ostatniej dekady PRL zaskakująco często korespondują bowiem ze współczesnymi debatami. Poza historyczną ta książka ma kilka jak najbardziej współczesnych stawek. Podważając narrację o przełomie roku 1989 i pokazując, jak głęboko sięgają korzenie myślenia o finansowaniu sztuki i – całej kultury – dominujące w latach 90., stawia jednocześnie pytania o to, czy rozpad systemu, który późny PRL przejął po Gierku, musiał faktycznie wyglądać tak, jak wyglądał? Czy nie dało się wyobrazić sobie jego innej, bardziej socjaldemokratycznej transformacji? Banasiak pokazuje, że sztuka została szczególnie przeorana na początku lat 90. nie dlatego, że taka była konieczność, ale dlatego, że artyści uważani byli za słaby podmiot zbiorowy, pozbawiony wpływowych sojuszników w elitach politycznych. Wielu z nich uwierzyło zresztą w indywidualistyczną obietnicę nowego systemu z poczuciem, że stary zwyczajnie nie działa i nie ma sensu kolektywnie toczyć walki o utrzymanie jego zrębów.



Bilbord z reklamą wystawy „Arsenał '88", Warszawa. źródło: http://arsenal-88.blogspot.com/

Książka Banasiaka ukazała się pod koniec drugiej dekady XXI wieku, dziesięciolecia, w którym dyskusja na temat modelu umowy między sztuką, państwem i społeczeństwem rozkręciła się z intensywnością nieznaną od początku lat 90. Najpierw mieliśmy *Pakt dla kultury*, obietnice zwiększenia państwowego wsparcia i narrację przedstawiającą kulturę i sztukę jako inwestycje w polski kapitał symboliczny i polską markę. Następnie wezbrały fale protestów artystów, domagających się uznania przez

państwo ich kolektywnych interesów i praw ekonomicznych – na przykład prawa do ubezpieczenia zdrowotnego i społecznego. Wreszcie w połowie dekady stolik wywróciła narodowo-populistyczna prawica ze swoją ofertą skierowaną pod adresem sztuki: większa pomoc państwa w zamian za realizację określonego programu ideologicznego. Czytane w tym kontekście *Proteuszowe czasy* zapraszają do przemyślenia nie tylko przeszłości, ale także przyszłości. Tego, jak będziemy chcieli zorganizować świat sztuki po tym, jak opadnie fala narodowego populizmu. Banasiak pokazuje rozkład systemu, którego wiele elementów – egalitaryzm, dostępność sztuki, system społecznych zabezpieczeń dla artystów zdolny utrzymać szeroką grupę pracowników sztuki – wydają się nam dziś całkiem atrakcyjne. Wiedząc, jak pozytywne skutki mogłaby mieć korekta systemu w latach 80., być może – gdy na przecięciu polityki i sztuki pojawi się w końcu jakieś nowe otwarcie – uważniej przyjrzymy się jego wyrzuconym na śmietnik elementom?