

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Bieda i blob. Twórczość Adama Kozickiego i Bartosza Zaskórskiego w kontekście pokoleniowych obrazów wyczerpania

autor:

Aleksy Wójtowicz

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2023 nr 37

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/37-obrazy-wyczerpania/bieda-i-blob>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2023.37.2794>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

zwrot konserwatywny; sztuka, malarstwo; krytyka sztuki; pokolenie; późny kapitalizm; realizm; surrealizm; Adam Kozicki; Bartosz Zaskórski

streszczenie:

Stan polskiej sztuki najnowszej, jeszcze przed 2015 rokiem został określony przez krytykę artystyczną mianem zwrotu konserwatywnego. Dominacja twórczości nie-realistycznej, a zwłaszcza malarstwa, skłoniła do oceny nowej sztuki przez pryzmat wpływu „zmęczonych rzeczywistości”, konformizmu wobec rynku i obojętności wobec rzeczywistości społeczno-politycznej. Niniejszy tekst podejmuje polemikę z utrwalonym w krytyce obrazem najmłodszych osób artystycznych – a w szczególności, z celowością używania kategorii pokolenia oraz etycznej opozycji pomiędzy realizmem a surrealizmem. Na tym tle zostają przedstawione sylwetki Adama Kozickiego i Bartosza Zaskórskiego, artystów zaliczanych do „zmęczonego pokolenia”. Wykorzystywana przez nich strategia autoportretów w poszerzonym polu oraz zainteresowanie transformującym ciałem odnoszą się do późnokapitalistycznej kondycji, w ramach której wyczerpanie współistnieje z przebodźcowaniem.

Aleksy Wójtowicz – Absolwent Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Krytyk i historyk sztuki, redaktor Magazynu „Szum”. Interesuje się kulturą wizualną, socjologią sztuki oraz historią polskiego pola sztuki po 1989 roku. Członek AICA oraz nieformalnej grupy Konsorcjum Praktyk Postartystycznych. Współpomysłodawca inicjatywy Rok Antyfaszystowski.

Bieda i blob. Twórczość Adama Kozickiego i Bartosza Zaskórskiego w kontekście pokoleniowych obrazów wyczerpania

Jak w 2014 roku stwierdził Mark Fisher, „współczesność przytłacza poczuciem skończoności i wyczerpania”¹. Żyjący w warunkach późnego kapitalizmu obecni trzydziesto- i czterdziestolatkowie przekraczają krytyczny punkt wytrzymałości swoich ciał i głów, popadając w patologiczny stan wyczerpania². Cykl produktywności ciał został zaburzony, przyszłość odwołana, a – jak ocenia Fisher – kultura grzęźnie w uścisku formalnej nostalgii³, przebudźcowana i zarazem krańcowo zmęczona. Wtóruje mu Anne Helen Petersen, która zdiagnozowała współczesność jako świat pozbawiony stabilnego wypoczynku i możliwości osiągnięcia *katharsis* – w którym pozostaje tylko pobrzmiwający w tle szum wyczerpania⁴.

W 1887 roku Philippe Tissié, francuski pionier neuropsychiatrii, stwierdzał: „obecne pokolenie urodziło się zmęczone; jest ono produktem stulecia konwulsji”⁵. Od lat 60. XIX wieku opisywane w kategoriach naukowych zmęczenie stało się pojemną metaforą nowoczesności, czy też zmedykalizowaną ilustracją kryzysu kulturowego, politycznego i moralnego⁶. Już od połowy XIX wieku w kapitalistycznej rzeczywistości dopatrywano się niezwykłych zdolności do wywoływania neurastenii⁷, a jak wskazuje Anson Rabinbach, późniejsze psychofizjologiczne eksperymenty (między innymi Angela Mosso, Emila Kraepelina czy Józefy Joteyko) nigdy nie były wolne od obaw o alarmującą kondycję społecznego ciała⁸. Wygląda na to, że po dwóch stuleciach konwulsji obecne pokolenia rodzą się tak zmęczone, że ulegają wypaleniu już po kilkunastu latach aktywności.

Narodziny „zmęczonych” w dobie wyczerpania

W polskich sztukach wizualnych metaforą zmęczenia zainteresowano się szerzej około roku 2009, dzięki ukutemu wówczas pojęciu „zmęczonych rzeczywistością”: grupy zyskujących wówczas uznanie malarzy nadrealistów. Jak scharakteryzowano ich twórczość, „mają dość publicystyki w malarstwie. Od tematów społeczno-politycznych wolą eksplorację wyobraźni”⁹. Międzynarodowe kariery Jakuba Juliana Ziółkowskiego i Tomasza Kowalskiego stały się wkrótce ważnym punktem odniesienia dla polskiego pola sztuki – zarówno dla osób, które po nich zadebiutowały, jak i dla krytyków próbujących uchwycić ówczesny *Zeitgeist* poprzez tendencje artystyczne. Po latach 90., silnie naznaczonych piętnem sztuki krytycznej i licznych kontrowersji z nią związanych¹⁰, i po pierwszej dekadzie XXI wieku, gdy tempo narzucali przede wszystkim Wilhelm Sasnal, Rafał Bujnowski i Marcin Maciejowski oraz tak zwana Młoda Sztuka z Polski – pojawiło się nowe, nierealistyczne malarstwo. Choć twórczość tych „zmęczonych” nie była wprost surrealistyczna, opisywano ją za pomocą pokrewnej kategorii – nadrealizmu; cechował ją prymat subiektywnej wyobraźni nad roszcującą sobie prawa do obiektywizmu rzeczywistością. Z biegiem lat to pojęcie, błędnie rozumiane jako wyraz szerszej pokoleniowej wrażliwości, przyrosło niemal wyłącznie do wybranych twórców, a krótkotrwały fenomen „zmęczonych rzeczywistością” najprawdopodobniej już zupełnie wygasł¹¹.

Nie wygasł natomiast jego wpływ na najnowsze malarstwo

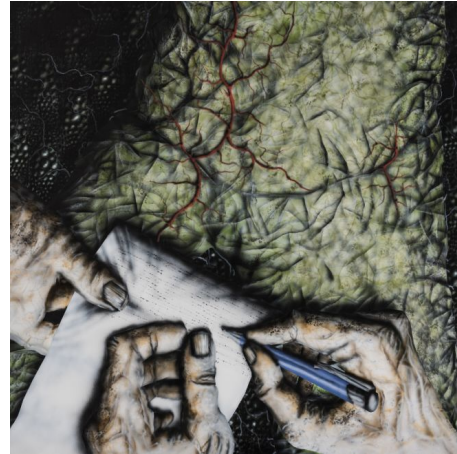


Adam Kozicki, *Trudny do ukrycia, obciążający atrybut biedy (Antifiarz)*, 2020, akryl i olej na płótnie. 90 x 90 cm

polskie, a przede wszystkim na jego recepcję i sposób krytycznego opisu. Dziedzictwo to ciąży na życzeniowym wizerunku twórczości najmłodszych twórców i twórczyń – opisywanych jako kolejne „zmęczone” pokolenie, które podobnie jak poprzednicy unika konfrontacji z rzeczywistością i realistycznych konwencji. Co więcej, ich reakcja – jako twórców i twórczyń – oceniana jest jako nieadekwatna wobec wyzwań współczesności, zwłaszcza tych związanych z nasileniem się polaryzacji światopoglądowej i wojen kulturowych. Postrzega się ją jako wyraz eskapizmu, dekadencji, a nawet konformizmu.

Rzecz w tym, że – idąc tropami rozpoznawców Fishera czy Petersen dotyczących późnokapitalistycznej kondycji – najprawdopodobniej nie mamy już do czynienia ze „zmęczeniem rzeczywistością”, lecz z osobami, które są nią wyczerpane, a zatem pogrążone w patologicznym stanie stanowiącym pełnoprawny temat sam w sobie¹². Niniejszy tekst, choć w dużej mierze opiera się na obserwacjach opartych na teorii Pierre’a Bourdieu, nie ma na celu rekonstrukcji współczesnego stanu pola sztuk wizualnych w Polsce. Jego pierwszą część można potraktować jako próbę nakreślenia, jakie czynniki wpływają na postrzeganie przez polską krytykę zróżnicowanej twórczości osób najmłodszych (głównie związanych z malarstwem) jako wyrazu uśrednionej „pokoleniowej wrażliwości”. Wskazuję na nieadekwatność pojęcia pokolenia oraz specyficzne warunki recepcji przekrojowych wystaw z udziałem najmłodszych twórców i twórczyń po 2015 roku, a zatem w kontekście niespotykanych wcześniej nacisków na pole sztuk wizualnych ze strony rynku i pola politycznego. Ważnym kontekstem jest także ugruntowana przez historię polskiego pola sztuki niechęć do konwencji nierealistycznych, ważąca także na ocenie intencji młodych osób i ich prac.

Drugą część tekstu stanowi natomiast wprowadzenie do twórczości dwóch relatywnie młodych artystów, którzy są machinalnie zaliczani do „pokolenia po-zmęczonych” – Adama Kozickiego i Bartosza Zaskórskiego. Obaj chętnie sięgają do motywów śmierci i wycieńczenia, niedziałających struktur i alienacji, a także odwołują się do cyfrowej wizualności i swobodnie traktowanych zasobów kultury. Rzeczywistość w ich ujęciu jest kaleka i groźna, a zaludniające ją byty są ofiarami poddawanych mniej lub bardziej konsensualnej transformacji. Ich twórczość na pierwszy rzut oka nie ma wiele punktów wspólnych – pochodzą z innych środowisk, posiadają inne doświadczenia, moment ich debiutu był inny, poruszają się w niepodobnych do siebie estetykach i mediach. Trudno także wyłonić ich wspólne przeżycie pokoleniowe. Dotąd ich prace nie były ze sobą zestawiane ani przez kuratorów i kuratorki¹³, ani przez krytyków i krytyczki. Łączy ich jednak przynależność do pewnej kohorty – status relatywnego nieuprzywilejowania, habitusy dalekie od klasy średniej, a także lewicowe poglądy polityczne. Trzecia część tekstu stanowi propozycję wyodrębnienia specyfiki ich twórczości, roli tworzonych przez nich autoportretów w poszerzonym polu oraz wątków interioryzacji (pop)kultury w kontekście wyczerpania, późnego kapitalizmu i opozycji pomiędzy realizmem a nierealizmem.



Adam Kozicki, *a ci znowu swoje*, 2022, tusz akrylowy z aerografu na płótnie. 130 x 130 cm

Zwrot konserwatywny przed zwrotem konserwatywnym

Gdy w 2014 roku, przy okazji wystawy *Co widać? Polska sztuka dzisiaj* w stołecznym Muzeum Sztuki Nowoczesnej podjęto próbę

opisu aktualnych wówczas tendencji, pojawił się termin „zwrot konserwatywny”; jak tłumaczył kurator Sebastian Cichocki w eseju towarzyszącym wystawie:

obecną sytuację określiłbym jako zwrot konserwatywny w sztuce, [prowadzący] do promowania postaw wycofanych, konformistycznych, skupionych na najbliższym otoczeniu, podtrzymujących pewien rodzaj ładu społecznego i materialnego, w którym artyści dorastali. To najczęściej sztuka o charakterze salonowym, choć niepozbawiona kunsztu i polotu, a bywa że i podszyta mrocznym popędem¹⁴.

Po relatywnie nieudanej próbie zaszczepienia nowego formalizmu (czy też zombie formalizmu¹⁵) około 2015 roku w polskim polu sztuki pojawiła się teza o powrocie szerszej fascynacji surrealizmami – czy też ściślej: realizmem magicznym – tak jak w zbiorowej wystawie *W te dni zgiełkliwe, płomienne i oszałamiające, przenoszę się myślą* w Fundacji Gierowskiego z 2021 roku. W tekście kuratorskim, który towarzyszył temu pokazowi, podkreślano, że prezentowani artyści i artystki „nie angażuj[ą] się w krytycyzm czy ironię wobec rzeczywistości społecznej”¹⁶. Zdaniem kuratorów eksplorują natomiast wirtualno-magiczną naturę współczesności¹⁷. Późniejszy o rok *Niepokój przychodzi o zmierzchu* w stołecznej Zachęcie – jeden z największych pokazów twórczości najmłodszych osób twórczych w ostatniej dekadzie – stał się natomiast okazją do szerszej diagnozy sztuki aktualnej i określenia widocznych w niej tendencji. Do wystawy niesłusznie przyłgnęła łątka „pokoleniowej”, a ze względu na specyficzny instytucjonalny i polityczny kontekst – „pierwszej (i ostatniej) takiej wystawy w Zachęcie”¹⁸.

Krytyczna recepcja pokazu silnie akcentowała jego związek ze z w r o t e m k o n s e r w a t y w n y m – czyli diagnozowanymi już w 2014 roku dekadencją, estetyzacją i silną zależnością od segmentu rynkowego – w obliczu zwrotu konserwatywnego w polityce kulturalnej po wyborach wygranych przez Zjednoczoną Prawicę. Dla części recenzentów i recenzentek wystawa

wydawała się zbyt merkantylna i eskapistyczna, a przede wszystkim „po mieszczańsku” pozbawiona ambicji formułowania krytyki aktualnej sytuacji społeczno-politycznej, a także samego kontekstu miejsca ekspozycji¹⁹. Podobną opinię o ogólnym „stanie malarstwa” wyraził Piotr Policht w przekrojowym tekście *Strefa komfortu. Rozkwit i upadek nowego malarstwa 2013–2023*²⁰. We wcześniejszym o sześć lat tekście relację pomiędzy ówczesnymi młodymi malarzami i malarkami a „zmęczonymi” nazywa afirmatywną; relacją, w ramach której nie dokonuje się „ojcobójstw[a], ale rozwi[ja] doświadcze[nia] poprzednich generacji”²¹. Natomiast już w 2023 roku krytyk ocenia stan nowego malarstwa znacznie surowiej, ponieważ, „pozoruje [ono] transgresję, w istocie specjalizując się w niesieniu błędnego komfortu, zastyga w formułach niegdyś świeżych, z każdym kolejnym powtórzeniem jednak coraz bardziej przewidywalnych i konwencjonalnych”²².

Można zatem zaryzykować uwagę, że o ile sam rynek sztuki zachwyca się nowymi „zmęczonymi”, o tyle krytyka jest nimi (i ich malarstwem) najwyraźniej znużona. Zdiagnozowane w tym kontekście zmęczenie traktowane jest jako zbyt długotrwałe i nieuprawnione: jest złożeniem broni w walce, wybraniem nieodpowiednich narzędzi do komentowania rzeczywistości lub/i nieprawidłową reakcją na zewnętrzny bodziec. Natomiast samo oskarżenie o konformizm ma szczególną wymowę; głównie ze względu na reguły działania pola sztuki – opisane szczegółowo przez Pierre’a Bourdieu – w ramach których konformizm jest domeną subpola produkcji wielkoskalowej, związanej z mieszczaństwem i merkantylizmem (rynkowym, a także politycznym), a zatem pozostaje przeciwieństwem awangardy, utożsamianej przede wszystkim z młodymi artystami i artystkami²³. Postrzeganie ich twórczości jako kontynuacji „zmęczonych” w konsekwencji sugeruje podwójne obciążenie: moralne (nieadekwatna reakcja na rzeczywistość

w stosunku do oczekiwań względem młodych) oraz artystyczne (niechęć do postawy awangardowej, epigonizm).

Etyczny wymiar bycia nierealistą

W polemikach, które dotyczyły „sztuki aktualnej”, a także w debatach na temat obecności „tendencji surrealistycznych”²⁴ ważną rolę odegrała kwestia znaczenia tego, co właściwie oznacza niechęć do przedstawiania rzeczywistości „taką, jaka ona jest”. Samą odmowę reprodukcji świata na rzecz konstruowania kontrrzeczywistości zazwyczaj interpretowano jako eskapizm, zdecydowanie rzadziej zaś w kategoriach protestu czy komentarza krytycznego. Ciekawe światło na negatywną recepcję tendencji nierealistycznych (choć wciąż przedstawieniowych) mogą rzucać badania Doroty Jareckiej dotyczące dynamiki debaty krytyczno-artystycznej na temat realizmu i surrealizmu w okresie tużpowojennym. W książce *Surrealizm, realizm, marksizm* historyczka sztuki zwraca uwagę na realizm jako „fluktuujący zespół przekonań, dyskurs i strategię”²⁵ o silnych konotacjach historycznych, stale obciążony aspektem moralnym. Stale – to oznacza, że dyskusje o tym, czym jest realizm, są wciąż aktualne, a on sam jest wartościowany pozytywnie, także jako postawa zdradzająca „wierność społecznym realiom i potrzebom”²⁶. W rzeczywistości tużpowojennej przeciwstawiany był mu przede wszystkim surrealizm – jako nieadekwatny do zastanej wówczas rzeczywistości i sposobów pamiętania przeszłości. Jarecka, pisząc o realizmie, korzysta z pojęcia *p u s t e g o z n a c z q c e g o*²⁷, wokół którego konstruuje się tożsamość grup interesu; surrealizm natomiast wyłania się jako wszystko to, co realizmem nie jest. Tym samym jest on zarazem zbyt przestarzały (mieszczański) i nadmiernie postępowy (awangardowy).

Oczywiście znacznej części najmłodszej sztuki nie można określić mianem surrealistycznej – zwłaszcza w takim ujęciu,

o jakim pisze Jarecka. Również atmosfera lat 40. i 50. XX wieku nie jest adekwatna do próby opisu współczesnego napięcia pomiędzy realizmem i nierealizmem, tak jak i motywacje polityczne krytyków są zupełnie odmienne od historycznej debaty przytaczanej przez Jarecką. Jednak we współczesnym rozumieniu realizmu mogą odbijać się jego historyczne stadia, jako że struktura pola jest rezultatem jego historii – idąc tropem obserwacji Pierre'a Bourdieu²⁸. Co więcej, pola sztuki i krytyki są w homologicznej relacji do siebie, wzajemnie kształtując rozumienie nurtów, postaw i strategii, także wraz z oceną ich politycznego i etycznego obciążenia. Z tego powodu tużpwojenny konflikt o to, czym jest realizm (w tym także „wierność społecznym realiom i potrzebom”²⁹), a co nim nie jest, wydaje się wciąż rezonować w polskiej sztuce. W takim ujęciu wyłonienie się „pochodnych” surrealizmu (w postaci „zmęczonych rzeczywistością”) w reakcji na „realizm” przełomu XX i XXI wieku (sztukę krytyczną czy późniejszych malarzy związanych z Grupą Ładnie) jest obrazem następujących po sobie „pokoleń” artystycznych, które, zgodnie z logiką walk toczonych w tym polu, odmiennie definiują „wierność społecznym realiom”. Dlatego też pierwotna grupa „zmęczonych rzeczywistością” (w nieco szerszym rozumieniu: rzeczywistością posttransformacyjną, a także zastaną kondycją pola sztuki) szybko znalazła przychylność krytyki, która w nadrealizmach Ziółkowskiego czy Kowalskiego znalazła adekwatne przedstawienie tego, jak wyglądał ówczesny *Zeitgeist*. Ich dystans wobec „publicystyki w malarstwie” był odbierany jako uzasadnione zmęczenie tematyką społeczną, reakcja na względną stabilizację w Polsce, a także konsekwencja krótkotrwałego boomu na polską sztukę. Idąc tropem metafory epoki „cieplej wody w kranie”, której Jakub Banasiak używa do opisu przemian w polu sztuki ostatniego trzydziestolecia³⁰, była to tendencja akceptowalna ze względu na zewnętrzny kontekst.

Jak wykazałem wyżej, około 2014 roku, przy okazji debaty

o wystawie *Co widać...*, diagnoza ówczesnego stanu sztuki (zwłaszcza malarstwa) wskazywała, że nastąpił rozdźwięk pomiędzy oczekiwaniami większości krytyków i krytyczek a propozycjami artystów i artystek – w ten sposób pojawiło się pojęcie „formalnego” zwrotu konserwatywnego. Odtąd gest odmowy reprodukcji rzeczywistości (unikanie realizmu) został utożsamiony z eskapizmem, konformizmem i brakiem zaangażowania. Innymi słowy: sztuka przestała odpowiadać na potrzeby opisywane przez krytykę, co nasiliło się zwłaszcza po 2015 roku, wraz z przejściem władzy przez obóz Zjednoczonej Prawicy („instytucjonalny” zwrot konserwatywny). Ze strony liberalnego skrzydła krytyki ta odmowa oceniana jest jako przejaw „mieszczańskiej”, akademizmu czy wręcz podległości rynkowemu trendowi „zombie figuratywizmu”³¹ (konformizm). Natomiast konserwatyści zgodnie z „estetycznym dyskursem degeneracji”³² w większości postrzegają te obszary twórczości jako „szkodliwe politycznie i etycznie”, bo niechętnie dziewiętnastowiecznej idei realizmu, nieco bardziej współczesnemu fotorealizmowi czy samej idei Sztuki rozumianej tradycyjnie jako triada Prawda–Piękno–Dobro.

W ten sposób najmłodsza sztuka nierealistyczna dostaje się w potrójne sidła zarzutów. Ma nieadekwatny stosunek do rzeczywistości – niedostatecznie krytyczny lub nieafirmatywny – a jednocześnie jest zbyt konserwatywna lub zbyt „marksistowska”. Nie jest *stricte* surrealistyczna, niekoniecznie sama w ogóle nazywa się „surrealizującą”. Stała się nią ze względu na historycznie ugruntowaną opozycję realizm–surrealizm. W dodatku młodzi twórcy i twórczynie wraz z odmową powrotu do realistycznych konwencji i społecznej tematyki postrzegani są jako epigoni tendencji znanych z prac „zmęczonych rzeczywistością”.

Problem z pokoleniem i malarstwem

Do tak surowej oceny powstającej dziś twórczości osób

młodych przyczyniła się również powszechność użycia pojęcia „pokolenia” lub „generacji”. Niezależnie od niemożności wyznaczenia wspólnego horyzontu odniesień kulturowych – czy też, tropem klasycznej definicji Kazimierza Wyki, przeżycia pokoleniowego – w krytyce artystycznej „pokolenie” wciąż jest kategorią używaną poniekąd automatycznie³³. Co za tym idzie, nadal wyczekuje się generacyjnych manifestów. Popularna w polskim polu sztuk wizualnych cezura – 35. rok życia, oddzielający „młodych artystów / młode artystki” od „artystów / artystek” po prostu – nie jest granicą sztywną, skoro twórców i twórczynie kojarzonych z tak zwaną Młodą Sztuką z Polski czy z efektem Sasnala (a zatem osoby urodzone w latach 70. i na początku 80.) nadal postrzega się jako reprezentujące „nową” sztukę. W tym przypadku ma zastosowanie uwaga Bourdieu dotycząca rozróżnienia pomiędzy biologicznym i artystycznym wiekiem twórców oraz twórczyń³⁴ – dzięki czemu grupa osób uznawanych za „młode artystycznie” jest postrzegana w oderwaniu od ich wieku, także przez konserwatywne skrzydło krytyki (które określa ich jako przedstawicieli „nowego paradygmatu sztuki”, niechętnych akademizmowi), oraz sam polski rynek sztuki³⁵.

Kategoria pokolenia jest natomiast niezwykle skuteczna do tworzenia arbitralnych zbiorowych tożsamości, którymi maskuje się istotne różnice (ekonomiczne, habitusowe, genderowe i tożsamościowe) pomiędzy grupami osób urodzonych w określonych przedziałach czasowych. Co dość oczywiste, ma to związek z wciąż dominującą neoliberalną narracją, która celowo ignoruje nierówności społeczne i habitusowe, zwłaszcza w kontekście określania kapitałów wejściowych osób zajmujących się sztuką i dostępnych dla nich ścieżek kariery³⁶. Co nie mniej ważne, istotną funkcję pełni także atrakcyjność pokolenia jako narzędzia dyskursywnego w próbach zdiagnozowania stanu pola sztuki jako takiego, a także określenia jego przyszłości przez dominujący, liberalny (ale nie lewicowy) głos krytyki. Celowe

„wypłaszczenie pokoleniem” zbiegło się także z błędnym utożsamieniem malarstwa z całością sztuki. Po 2015 roku, w obliczu „instytucjonalnego” zwrotu konserwatywnego i gwałtownych zmian politycznych, dalsza nieobecność „realizmu” w malarstwie (czyli jego bezpośredniego związku z rzeczywistością) została, parafrazując Polichta, zinterpretowana jako przebywanie w „strefie komfortu”. Taką strefą zostało określone także samo uprawianie malarstwa – postrzeganego jako najbardziej konserwatywna dziedzina twórcza, a przy tym uprzywilejowana na rynku sztuki i w kontekście pozainstytucjonalnym.

Należy podkreślić, że nasilający się trend wyboru malarstwa jako głównej ścieżki działalności artystycznej młodych osób nie odbył się w polityczno-gospodarczej próżni. W obliczu przejęcia przez konserwatystów kulturowych kluczowych instytucji sztuki w Polsce tendencję tę można postrzegać w kategorii autocenzury ekonomicznej: ze względu na presję ekonomiczną młode osoby wybierają malarstwo, ponieważ obieg pozainstytucjonalny (galerie komercyjne, aukcje etc.) faworyzuje tę dziedzinę. Z jednej strony można to postrzegać jako wybór merkantylny (niezgodny z koncepcją „sztuki dla sztuki”, charakteryzującą pole produkcji ograniczonej i strategię awangardowe³⁷), a z drugiej usprawiedliwiać go jako wynik ekonomicznej konieczności.

Ta druga interpretacja narzuca się szczególnie w świetle nadreprezentacji konkursów malarskich (względem innych dziedzin sztuki), zachowawczości kolekcjonerów i kolekcjonerek w stosunku do mediów innych niż malarstwo oraz specyficznych oczekiwań samego rynku sztuki wobec twórców i twórczyń. Warto nadmienić, że do tego stanu doprowadziło również zainteresowanie krytyczne i analityczne: w ciągu ostatnich kilku lat przekrojowe teksty na temat „nowej sztuki” powstającej w „nowej polskiej rzeczywistości” dotyczą niemal wyłącznie malarstwa (lub, jak w przypadku tekstu Adama Nehringa, „obiektów malarskich”³⁸). Również pierwszy polski film

dokumentalny dotyczący rodzimego rynku artystycznego – *Ile za sztukę?* (2022) w reżyserii Andrzeja Miękusa – skupia się prawie wyłącznie na malarstwie³⁹. Powody i konsekwencje takiej sytuacji dla pola są warte dalszego zbadania.

Najprawdopodobniej świadczy to o systemowej i historycznej dominacji malarstwa jako wiodącej dziedziny w polskim polu sztuki, a co za tym idzie – o realnym utożsamieniu sztuki z malarstwem nawet przez specjalistyczną krytykę.

To podwójne wypłaszczenie – poprzez kategorię pokolenia i medium malarstwa – stało się skutecznym narzędziem do konstruowania narracji, która dopełnia popularny w liberalnych mediach masowych obraz najmłodszych twórczyń i twórców. Nadzieje pokładane w „młodych” postrzeganych jako najradykałniejsza część społeczeństwa nie zostały spełnione. W odniesieniu do specyficznego środowiska, jakim są osoby zajmujące się sztuką, rzekoma kontynuacja niezaangażowanego „zmęczenia” zamiast gwałtownego powrotu do (zaangażowanego) realizmu zadecydowała o diagnozie, w której mowa jest o bierności, merkantylności i eskapizmie, a także o narcyzmie⁴⁰. Jest to jednak diagnoza niedbała, korzystająca z uogólnień, unikająca odpowiedzi na pytanie o to, kto właściwie tę sztukę tworzy i dlaczego robi ją w określony sposób. Następna część tekstu będzie zaproszeniem do takiej właśnie odpowiedzi, wskazując wprost na wyczerpanie i przebudźcowanie rzeczywistością, a nie zaledwie nią zmęczenie.

Autoportret w poszerzonym polu

Autoportret jest wizerunkiem osoby artystycznej uwzględniającym sposób, w jaki chce być postrzegana, stworzonym za pomocą środków oddających osobistą perspektywę. Na niesłabnącą od dekad popularność autoportretu wpływa nie tylko bogata tradycja historyczna: jak wskazują badania Yi Zhou⁴¹, wykorzystywanie autoportretów

przez twórców i twórczynie jest także strategią opłacalną rynkowo (osiągają wyższe ceny sprzedaży), która – w dużym uproszczeniu – przekłada się na większą widoczność w polu (zainteresowanie publiczności, prasy specjalistycznej, galerii i instytucji etc.), a co za tym idzie, daje możliwość uzyskania wyższych kapitałów symbolicznych. Pojęcie widoczności jest w tym kontekście dwoiste – chodzi nie tylko o większą akumulację kapitałów wszelkiego rodzaju, lecz także o sam akt unaocznienia wizerunku osoby autorskiej. Według Luca Boltanskiego w warunkach przyspieszonej cyrkulacji dzieł sztuki i nadawania im wartości „siła dzieła bierze się raczej z mocy wydarzeń, które towarzyszą jego cyrkulacji, niż z liczby i wyrafinowania interpretacji, tworzonych przez komentatorów w długim okresie czasu”⁴². Nieprzypadkowo zatem jako punkt wyjścia do refleksji nad twórczością Kozickiego i Zaskórskiego wybieram przykłady ich własnych wizerunków. U obu artystów autoportret nie jest częstym motywem, pojawia się zaledwie kilkakrotnie – w odróżnieniu od liczby wykonanych przez nich autoportretów w poszerzonym polu⁴³. Wizerunek własny w tym drugim znaczeniu oznacza odejście od klasycznego rozumienia autoportretu jako wizerunku twarzy lub postaci artysty na rzecz perspektywy pierwszoosobowej – bezpośredniego wykorzystania *point of view (POV)*, *porte parole* – celowego delegowania portretu własnego (lub spojrzenia) na inny podmiot/podmioty czy też interioryzacji (pop)kultury.

Twarz jako atrybut biedy

Trudny do ukrycia obciążający atrybut biedy (Antifiarz) to jeden z dwóch *stricte* autoportretów malarskich Adama Kozickiego. Obraz powstał w 2020 roku, gdy artysta był na ostatnim roku studiów na Wydziale Malarstwa w warszawskiej ASP. To jedna z nielicznych prac, w których Kozicki łączy pędzel i aerograf. Przy pewnej dozie powagi można ten autoportret nazwać formacyjnym dla jego strategii

malarskiej – zapowiada porzucenie malarstwa olejnego na rzecz akrylowego tuszu, w hierarchii technik artystycznych postrzeganego jako mniej szlachetny, ale zdecydowanie bardziej współczesny. Na obrazie pojawia się portret własny Kozickiego, jednak w odróżnieniu od typowych konwencji idealizacji czy uwypuklania swoich fizycznych zalet jest to wizerunek niekorzystny, a użyte atrybuty dążą – wbrew zasadzie widoczności – do zamaskowania tożsamości. Autor maluje siebie w przekrzywionych ciemnych okularach, a rysy jego twarzy są zdeformowane założoną na głowę pończochą; mimo to da się rozpoznać rysy Kozickiego – wizerunek umożliwia identyfikację.

Jest to przedstawienie kogoś ujętego w dość groteskowym momencie, oddychającego przez usta, skrzywionego, z przyklejonymi do spoconego czoła włosami. Podtytuł obrazu – *Antifiarz* – wraz z użytymi atrybutami sugeruje typowe skojarzenia z ruchem antyfaszystowskim: z jednej strony jako grupą, której członkowie i członkinie maskują ze względów bezpieczeństwa swoje wizerunki, a z drugiej – postrzeganą jako partyzancka, przestępcza czy terrorystyczna. Malarskie popiersie dopełnia sugestia ubrania – wokół szyi postaci pojawia się coś w rodzaju skubizowanych zwojów bluzy, potraktowanych *à la* Fernand Léger. To autoportret, który funkcjonuje jako *bootleg* wizerunku – przywołuje na myśl estetykę wczesnych gier wideo wykorzystujących grafikę trójwymiarową, charakteryzujących się niską jakością grafiki i pewnym uogólnieniem brył w ramach ówczesnych zasobów sprzętowych. Nieco spłaszczoną aerografem (i zarazem pończochą) anatomię twarzy oraz poszarpane krawędzie postaci można czytać jako cyfrowy błąd, *glitch*.

Oprócz napięcia pomiędzy próbą anonimizacji a wciąż możliwym do zidentyfikowania wizerunkiem kluczowa jest również autorska decyzja, aby w tytule autoportretu jako atrybut wskazać biedę – w miejsce tryumfu ujawnić brak przywileju. Atrybutem biedy jest w tym wypadku twarz, a co za tym idzie

sam autor, jego poglądy, a także ówczesna sytuacja życiowa: praca w gastronomii, niepewność swojej przyszłości i kariery, jaką niebawem miał wybrać jako absolwent uczelni artystycznej. Ta wczesna praca zdradza nie tylko kierunek, w jakim formalnie będzie szedł Kozicki, lecz także zainteresowanie tematami ciała i jego relacji ze strukturami władzy, w szczególności w kontekście autobiograficznym.

Eksplozacja tych wątków wróci w późniejszym cyklu malarskim prezentowanym na wystawach *Nigdy nie będziesz szła sama*⁴⁴ i *Środki przymusu*⁴⁵ *bezpośredniego*. Prace te, osadzone w osobistym doświadczeniu zatrzymania przez policję i pobytu w areszcie, ukazują fragmenty ciała (dłonie, kolana etc.) „własnymi oczami”, zgodnie ze strategią *POV*. Zastosowane w obrazach zakrzywienie perspektywicznego punktu zbiegu i zawężenie pola widzenia to nie tylko wierność chętnie wykorzystywanej przez Kozickiego pierwszoosobowej perspektywie znanej z gier wideo. Jest to również chęć wizualnego oddania stanu traumy poprzez przywołanie efektu tzw. widzenia tunelowego, jednego z efektów silnej reakcji stresowej. Także różnorodne faktury, jakie artysta stosuje w kompozycjach, nastawione są na wyostrenie bodźców wzrokowych aż do dyskomfortu – podobnie jak częsty u niego zabieg pokrywania przedmiotów i podmiotów gęstą siatką napęczniałych żył.

Punkt widzenia ofiary

Jak wspomina sam Kozicki, prace, które składają się na ten cykl, powstały jako próba zastosowania psychoterapeutycznej



Widok wystawy „Nigdy nie będziesz szła sama”, Biuro Wystaw, Warszawa. Adam Kozicki, *tam musisz być twardy*, 2022 (po lewej); *szybciej, kurwa*, 2022. Fot. Bartek Zabielski / Zetlab, dzięki uprzejmości Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej.

metody antytraumatycznej poprzez przywoływanie najbardziej dramatycznych scen i zmęczenia, znudzenia się nimi aż do ich oswolenia i zyskania dystansu. Przyznaje jednak, że wystawienie ich i opowieść o tym, o czym są, były niespodziewanie wyczerpujące emocjonalnie⁴⁶. Z innej strony strategia filtrowania doświadczanej rzeczywistości poprzez selekcję wybranych traumatycznych obrazów i pokazanie ich innym osobom jest także rodzajem specyficznego świadectwa. Ważnym dla Kozickiego przykładem takiego działania jest *Schlegelkeller* (1935–1936) Karla Schwesiga – cykl grafik poświęconych wspomnieniom Schwesiga z okresu uwięzienia, który miał zostać opublikowany między innymi w magazynie „Life” jako świadectwo prześladowań politycznych antyfaszystowskiej opozycji w III Rzeszy⁴⁷. Pomimo historycznego dystansu i odrębnego politycznego kontekstu porównanie przypadków Kozickiego i Schwesiga wydaje się uzasadnione – także ze względu na to, że prace polskiego artysty eksponujące traumatyczne wydarzenia zostały włączone do akt postępowania sądowego o odszkodowanie za niesłuszne aresztowanie Kozickiego.

Artysta przedstawia się jako zatrzymany przez policję i przedstawia kontakt ze służbami mundurowymi jako przyczynę traumy psychicznej. Samo postawienie się w pozycji podejrzanego i zatrzymanego może skutkować wtórną wiktymizacją – wykluczeniem, utratą „twarzy” w środowisku artystycznym i negatywnymi reakcjami potencjalnej publiczności. Co więcej, wśród prezentowanych w tym cyklu obrazów znajdują się także wizerunki odwetu – tak jak na płótnach *pomoc medyczną wzywa się tylko do poważnych spraw* (Frans Masereel – *Debout Les Morts*) i *jak możesz nie pamiętać nazwy swoich leków?* – które naruszają stereotyp „idealnej”, przebaczącej ofiary. Te próby przechwycenia rzeczywistości i odzyskania sprawczości skutkują jednak nie tyle zdystansowaniem, ile spotęgowaniem własnych doświadczeń i udostępnieniem ich dla innych oczu. Strategia ta nie odwołuje się do popularnej kategorii empatii, bowiem możliwość „wejścia w doświadczenie” jest domeną ograniczonej grupy odbiorców i odbiorczyń. To raczej próba rozbicia domyślnego komfortu poprzez wyciągnięcie na światło dzienne społecznie niechcianych obrazów. Bezradność, fizyczne i psychiczne wyczerpanie oraz osamotnienie zderzają się tutaj z aktem znikomej, bo uzyskanej jedynie za pomocą narzędzi artystycznych, sprawczości. Siłą rzeczy zawarty w tym emocjonalny ładunek musi zniekształcać samą rzeczywistość, a wykonana w ten sposób praca wyobraźni nie pozwala na to, by



Adam Kozicki, *to już* (Frans Masereel – *Mon livre d'heures*), 2022, tusz akrylowy z aerografu na płótnie, 200 x 150 cm

można było uprawiać na jej kanwie chłodny realizm.

Ciało, które transformuje

Z podobnej strategii Kozicki korzystał przy okazji cyklu dyplomowego *too late for late capitalism*, który poświęcił symbolicznym wizerunkom transformacji ustrojowej. Tutaj kategoria autoportretu w poszerzonym polu zaczyna działać nieco inaczej niż z wykorzystaniem *POV* – bezpośrednio doświadczenie jest niedostępne dla autora z racji jego roku urodzenia (1992). Jest zatem zapośredniczone, oparte w dużej mierze na cudzych historiach (między innymi opisywanych w ważnych dla autora wywiadach antropologicznych autorstwa Katarzyny Dudy⁴⁸), ale także na obserwacjach artysty z okresu dzieciństwa. Te jednak nie wpisują się w stereotyp idealizującej tamte czasy nostalgii za „kolorowymi latami 90.”, którą Sveltana Boym nazwałaby „restoracyjną”.

Kozicki wydaje się raczej realizować swoje obrazy w inspiracji nostalgią refleksyjną i Boymowską strategią *off-modern*, która „odśłania nieprzewidziane przeszłości i zapuszcza się w boczne aleje nowoczesnej historii na marginesach błędu wielkich filozoficznych, ekonomicznych i technologicznych narracji o modernizacji i postępie”⁴⁹. Kozicki staje „po stronie różnego rodzaju «zawalidróg»”⁵⁰: w jego obrazach pojawiają się postacie o przetrąconych kręgosłupach, pokraczne cienie ludzi lub ich szczątki zamieszkują obskurne wnętrza, klepiska z tujami i betonowymi ogrodzeniami, błotniste bezdroża, kanciaste auta. Zostają zatem osadzone w przestrzeniach, które autor pamięta



Adam Kozicki, *too late for late capitalism*, 2021, tusz akrylowy z aerografu na płótnie, 190 x 240 cm, Kolekcja Bielskiej Galerii Sztuki BWA

z własnego doświadczenia – dzieciństwa na warszawskiej Białolece, dorastania w robotniczej rodzinie. Podmioty transformują, ale nie z własnej woli, zatracając przy tym człowieczeństwo i wtapiając się w niechciane widoki przeszłości. Trudno w tym przypadku mówić o jakimkolwiek odwiecie – samym aktem niezgody jest właśnie niechęć do powtarzania (reprodukcji) klisz, które znajdują się w powszechnym obiegu: feerii nowych kapitalistycznych możliwości i gospodarczego sukcesu. Wizerunki podmiotów na granicy pomiędzy życiem a śmiercią wynikają ze sceptycznego stosunku Kozickiego wobec dominujących neoliberalnych narracji, a także z przesycenia obrazami przeszłości, w których trudno umiejscowić własną historię. Przy czym „własna” nie oznacza wyłącznie „indywidualna”, bo zahacza o szerszy kontekst ludzi postrzeganych jako „zawalidrog”, określonych pogardliwie mianem *homo sovieticus*, którzy „zatrzymali się w procesie ewolucji w kierunku kapitalistycznej normalności”⁵¹ lub nie należą do domyślnej klasy średniej⁵².

Blob, który mieszka w głowie

Dla Bartosza Zaskórskiego, twórcy starszego od Kozickiego o pięć lat, malarstwo jest zaledwie jednym z kilku narzędzi ekspresji. W swojej twórczości sięga po zróżnicowane media – robi grafiki, rysunki, instalacje, obiekty *site-specific*, słuchowiska i płyty konceptualne. Istotną częścią jego działalności są komiksy – stanowią one także centralny punkt jego pracy akademickiej, od 2023 roku bowiem prowadzi na krakowskim Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej autorską Pracownię Komiksu i Artbooku.

U Zaskórskiego motyw dosłownego autoportretu najpełniej uwidacznia się w *Głowie* – intermedialnej instalacji, która jest częścią większego projektu *Circle of life, circle of death* z 2019 roku. Choć silikonowy odlew *Głowy* jest bezpośrednio wzorowany na popiersiu artysty, to – jak sam zauważa – nikt, komu ją prezentował, nie rozpoznawał tej zależności⁵³. Z krawędzi popiersia zwiesza się fałda czarnego worka na śmieci, a spod niej wystają kable, rura od odkurzacza, przewody pozbawione zasilania, smętnie wiszące wtyczki i rurki PCV. Jedynym „działającym” przedmiotem w ramach instalacji jest ekran LCD umieszczony w dolnej części stelażu podtrzymującego popiersie. Na ekranie w zapętleniu wyświetlają się trzy kilkunastosekundowe filmy (*love, the source of love* oraz *love of dogs and self love*), sugerując, że odłączona od reszty *Głowa* jest wciąż żyjącą strukturą zdolną generować ruchome obrazy. To, co wydaje się martwe (głowa pozbawiona ciała), nadal posiada świadomość, a jej sny dotyczą ciał i koncepcji miłości. Pierwsza część (*love*) zawiera wygenerowane cyfrowo bezkształtne nagie ciała – zawieszane w nieokreślonej przestrzeni i obracające się wokół własnej osi; natomiast druga (*the source of love*) to wizerunek pulsującego, owłosionego i pokrytego bruzdami organizmu. Reaguje z nim mniejszy, gładki obiekt, który w pewnym momencie wnika w bruzdowatą strukturę, co można odczytać jako sugestię nieludzkiego aktu seksualnego. Trzeci, wieńczący opowieść film (*love of dogs and self love*) to narracja wideo poprowadzona z pierwszoosobowej perspektywy – przejście od legowiska dwóch



Bartosz Zaskórski, *Głowa*, 2019, silikon, drewno, wyświetlacz LCD, rury oraz elektrośmieci

psów przez korytarz aż do łazienki w domu rodzinnym autora. W zakończeniu punkt widzenia kamery skierowany jest na taflę łazienkowego lustra. Jednak zamiast „wizerunku” Zaskórskiego pojawia się owłosiony, bruzdowaty *blob*.

Obraz własny autora w *Głowie* jest zatem zwielokrotniony – pojawia się dosłownie w martwym popiersiu, które tworzy ramę (lub jest naczyniem) dla wizerunków alternatywnych: organicznych glutów przypominających ożywione potworniki lub polipy. W odautorskim opisie cyklu, którego *Głowa* jest częścią, Zaskórski wymienia szereg wspomnień i inspiracji – wrażenia, jakie wywołały w nim między innymi barokowe malarstwo, filmy sci-fi *Hardware* (reż. Richard Stanley, 1990) i *Alien* (reż. Ridley Scott, 1979) oraz twórczość J.G. Ballarda i Franza Kafki. Instalacja jest zatem nie tylko strukturą, która śni o utraconym ciele; sama również składa się z wielu motywów zapożyczonych z czytelnego dla publiczności kanonu zachodniej kultury popularnej. Sam motyw głowy odseparowanej od ciała jest dla artysty próbą wyrażenia stanu unieruchomienia i postawienia w sytuacji opresji, która nie pozwala na jakąkolwiek sprawczość. Depersonalizacja i dekapitacja są w przypadku tej pracy tym samym – głowa oderwana od reszty ciała wydaje się martwa, a jednak wewnątrz niej tętni jakieś życie; jakieś inne, obce ciało, które zachowało funkcje życiowe i różnorodnie definiowaną potrzebę miłości.

Jak pisze historyczka sztuki Anna Markowska o pracach Tony’ego Ourslera, innego artysty, który chętnie korzysta z bezkształtnych form, „*blob* oscyluje pomiędzy strachem przed obcym, poczuciem zaatakowania i zostania opanowanym, po chęć pomocy, empatię i wreszcie zmianę tożsamości [...]. *Blob* jest tobą, a ty nie masz już pojęcia, kim jesteś”⁵⁴. Jest czymś żywym, choć nie wiadomo dlaczego żyje ani skąd czerpie swoją witalność⁵⁵; na ile jest czymś przybyłym z zewnątrz, a na ile produktem własnego ciała lub nawet pamięcią po ciele

utraconym (metaforycznie lub dosłownie). Podobnie w kontekście *Głowy* – obficie czerpiącej z *body horroru* – można zapytać, czy pogrążony w wyczerpującej śpiączce artysta generuje obraz siebie jako bloba, czy też tę właśnie wizję podsuwa mu coś, co ma wszczepione w czaszkę. Z tyłu *Głowy*, pomiędzy skłębionymi fałdami niby-włosów znajduje się bowiem plastelinowa „uśmiechnięta buzia”. Te będące stałym motywem twórczości Zaskórskiego uproszczone twarze „śmieją się niezależnie od tego, jak złe rzeczy dzieją się dookoła nich”, jak referuje artysta⁵⁶.

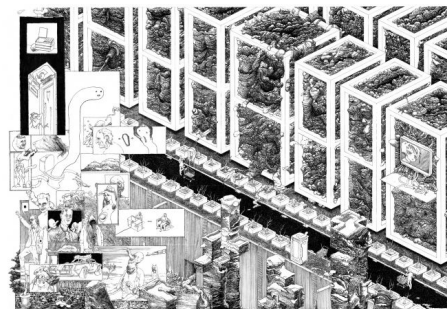
Podobnie do równie chętnie używanych przez twórcę blobów buzie sugerują formy życia, które trwają mimo wszystko: są pasożytami obdarzonymi świadomością lub wszczepiają tę świadomość w nieprzytomne ludzkie ciała. A ponadto próbują adaptować się do stworzonych przez Zaskórskiego światów: postapokaliptycznych śmietników historii, pełnych rur, kanalizacji i pustkowi.

Czy bloby śnią o Polsce?

Ważnym punktem artystycznego odniesienia dla Zaskórskiego jest twórczość H.R. Giger'a i Moebiusa, którą autor przechwytuje na własne potrzeby. Z inspirowanych tymi artystami komponentów składa się jego *Postapolska*, opowiadająca o przyszłości po jakiejś katastrofie.

Projekt Zaskórskiego Piotr Policht opisuje jako wyraz „nostalgii”⁵⁷, jednak to rozpoznanie najprawdopodobniej wynika z używanych przez niego środków stylistycznych – inspiracji wizerunkami katastrof i możliwości życia po nich, *body horrorem*, fantastyką naukową i gramami wideo z lat 80.

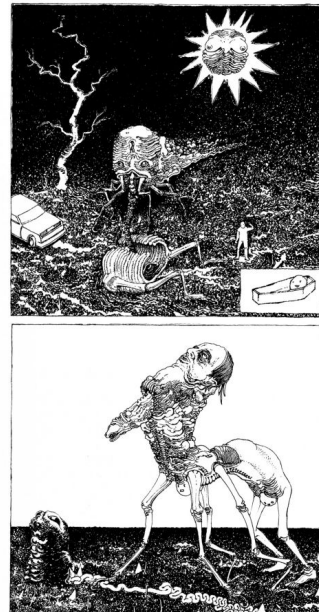
Tropem do takiego odczytania jest sama geneza *Postapolski*, która powstała jako tło dla postaci wymyślonej przez



Bartosz Zaskórski, kadry z komiksu *Postapoland*, 2021, wyd. Hollow Press

Zaskórskiego, przy okazji projektu muzycznego⁵⁸. W tym projekcie przybysz z przyszłości trafia do 1987 roku (to rok urodzenia autora) „i się w tym roku zapętl[a], powtarzając go raz za razem”⁵⁹. To zapętlenie może odnosić się do Fisherowskiej przestrogi, gdzie „problemem nie jest już tęsknota za przeszłością, ale niemożność wydostania się z niej”⁶⁰. W odpowiedzi na niemożność ucieczki i powrotu do „swojego” czasu przybysz zaczyna swoją frustrację sublimować w muzykę opartą na synth-popie i industrialu. W ten sposób artysta podróżuje zarazem w przyszłość i przeszłość, próbując skonstruować nigdy nienapisany rozdział historii elektronicznej polskiej muzyki lat 80. z perspektywy niedookreślonego podmiotu, który przemieszcza się w czasie – pomiędzy latami 20. XXI wieku i alternatywną wizją przeszłości po nienazwanej katastrofie. Podobnie jak w przypadku transformacyjnego cyklu Kozickiego jest to strategia wpisująca się w *off-modern* Svetlany Boym. W tym przypadku jednak zamiast eksplorowania transformacyjnych ruin Zaskórski powołuje do życia historię kontryfakcyjną, która rozgrywa się w postapokaliptycznej scenerii.

W tomie komiksu będącego wprowadzeniem do tego świata, zatytułowanym *Postapoland*⁶¹, życie niszczy pod wpływem diabolicznego uśmiechniętego słońca. Wszystko, co przetrwało, jest zmutowane i nastawione na bezsensowną walkę. Rozwiązaniem wyniszczającej wojny pomiędzy dwoma mutantami jest wspólna decyzja o adopcji psa. Przyjaźń z jedynym w tym świecie nieludzkim podmiotem, który nie mutuje, w *Postapolsce* naznaczona jest



Bartosz Zaskórski, kadry z komiksu *Postapoland*, 2021, wyd. Hollow Press

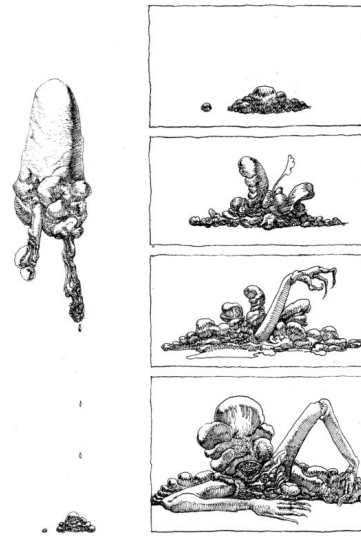
specyficznym hedonizmem: w tym limbo dotyk psiej sierści umożliwi dalsze przetrwanie. Użyty przez Zaskórskiego motyw głębokiej relacji człowieka z psem w obliczu globalnej katastrofy wydaje się kontynuacją podobnych posthumanistycznych wątków zawartych między innymi w twórczości Clifforda D. Simaka czy Kurta Vonneguta⁶². Może także kojarzyć się z kultowym filmem sci-fi *Chłopiec i jego pies* (reż. L.Q. Jones, 1975), opartym na opowiadaniu Harlana Ellisona pod tym samym tytułem.

Kolejna część opowieści Zaskórskiego – *Weird tales of Postapoland* (2022) – jest natomiast poszerzeniem wiedzy o tej rzeczywistości za pomocą wizualnych esejów o życiu mieszkańców tego miejsca. Celowy brak oparcia w fabule służy jednak drobiazgowemu konstruowaniu świata (wraz z towarzyszącą mu autorską ścieżką dźwiękową oraz grą), rządzącego się groteskową i okrutną mechaniką – topnienia, mutowania i pęcznienia, a także konsumpcji i reprodukcji. Oprócz przynoszących wytchnienie psów zamieszkują go bloby, duchy, biomaszyny, a także antropomorficzne postacie.

Najprawdopodobniej wszystkie są w stanie wytwarzać własną kulturę, bowiem oprócz pustkowi i rur kanalizacyjnych pojawiają się przestrzenie galerii sztuki wraz z wystawami „tamtejszej” sztuki czy możliwych do kupienia gadżetów. Jak w przedmowie do albumu zaznacza artysta, *Postapolska* złożona jest z odbić realnego świata.

Trudno jednoznacznie określić, który ze zmutowanych blobów zamieszkujących ten trzeszcząco-organiczny śmietnik jest *porte-parole* autora. Zaskórskiego da się jednak odnaleźć w którymś z mutantów, który zaprzyjaźnia się z psem – jest to motyw autobiograficzny, który stale powraca w jego twórczości. Możliwa do zidentyfikowania twarz artysty pojawia się również w pierwszym tomie – ale zgodnie z logiką *Postapolski* wizerunek ten również morfuje: jego połowa ulega już rozkładowi, czy też zlobieniu. Natomiast autoportretu w poszerzonym polu można szukać w szeregu siłą zaciągniętych do tego świata odniesień, z którymi autor się nie kryje, sporządzając w każdym z komiksów listę inspiracji. Jak sam mówi, istotna jest dla niego „opozycja pomiędzy światem zabezpieczonym i domkniętym a rzeczywistością w całej jej różnorodności, której przez tę wielość nie da się zabezpieczyć, opowiedzieć i domknąć”⁶³. Domknięcie jest zatem skatalogowaniem wypustów rzeczywistości i oswojeniem ich na tyle, aby móc pomiędzy nimi funkcjonować; zinterioryzować je jako swoje. Konstruowanie przez artystę równoległego świata w formie mutującego bloba i zamieszkanie w nim może przywoływać na myśl pewną formę akcelerationizmu: doprowadzenie świata i jego mechaniki do samounicestwiającej się karykatury.

U Zaskórskiego zdecydowanie ważniejszym motywem są jednak wyznania z wnętrza niedziałającego, kalekiego *hardware’u* (cielesnego czy systemowego), w którym kryje się

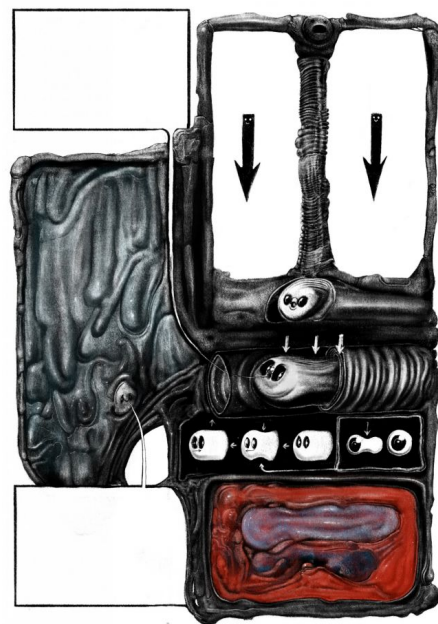


Bartosz Zaskórski, kadry z komiksu *Weird tales of Postapoland*, 2022, wyd. Hollow Press

resztką życia. Przybiera ona formę daleką od ludzkiej, stale morfując od biomaszyny po organicznego bloba. Wspomniany wcześniej Oursler, którego cytuje Markowska – twórca rozsmakowany w blobie i jego mutacjach – pisze, że taka forma dopada nas, gdy człowiek interesuje się czymś innym niż prawdziwe życie; wtedy staje się podatny na zranienie⁶⁴. U twórcy *Postapolski* zainteresowanie nieludzką kondycją (i zarazem konsystencją) jest jednak obrazem prawdziwego, doświadczanego przez niego życia przefiltrowanego przez osobistą perspektywę.

Poza własną historię

U Kozickiego i Zaskórskiego odmowa mimetycznego reprodukcji rzeczywistości na rzecz strategii nierealistycznych jest gestem, który umożliwia opowieść o warunkach ich życia. Jest przykładem krytycznej oceny kondycji – zarówno ciała społecznego, jak i jednostkowego; własnego, ale również innych ciał. Co więcej, ten komentarz pochodzi z wnętrza biologicznej struktury poddanej transformacji i wystawionej na poczucie bezradności wobec wielkich procesów, których można być świadkiem, ale nie współuczestnikiem. W ich strategiach widać przede wszystkim zainteresowanie ciałem zmarginalizowanym, poddawany presji i zmuszonym do morfowania. O ciałach, którymi interesują się obaj artyści, nie można powiedzieć, że są to „ciała polskie” – jak działa się w przypadku sztuki krytycznej, chętnie ometkującej swoje doświadczenie jako narodowe. Nie



Bartosz Zaskórski, kadry z komiksu *Weird tales of Postapoland*, 2022, wyd. Hollow Press

jest to też sztuka ciała – tak jak na ikonicznej dla sztuki krytycznej wystawie *Antyciała* z 1995 roku, gdzie badano kondycję z punktu widzenia biopolityki.

Przestrzenie, jakie powołują do życia obaj artyści, są jednak naznaczone polskością – tą z przeszłości, z synthowego bezdroża i transformacyjnych mielizn; tą z teraźniejszości – z miejsc odosobnienia czy pułapki; i tą z niedookreślonej, ale równie opresyjnej przyszłości. Wyobraźnia Kozickiego i Zaskórskiego pozostaje zatem w stałym związku z rzeczywistością, a ich uwaga częstokroć skupia się na nieludzkich podmiotach: przyrodzie i pozostałościach po człowieku jako świadectwach późnego kapitalizmu. Biopolityką przeorane są wizerunki wyczerpanych ciał o nieostrych konturach lub podmiotów o odpychających fakturach. Zatem jeżeli szukać w ich twórczości powidoków (czy też: niebezpośredniej inspiracji) surrealizmu, to w morfujących przedmiotach i podmiotach – a jak chce Gustav René Hocke, wraz „z przekonaniem o niepewnym statusie przedmiotu wzrasta nieufność do rzeczywistości, w której występują”⁶⁵. Jednak jako nierealistyczne (a zatem posądzane o „surrealność”) mogą funkcjonować tylko w kontekście niezgodności z wyobrażeniami krytyki o „wierności społecznym realiom i potrzebom”, którymi ma się odznaczać „współczesny” realizm.

Choć obaj artyści korzystają z autobiograficznych wątków, a część ich twórczości ma autoterapeutyczny wymiar, to – wbrew przestrogom o narcystycznym i arcysubiektywnym charakterze twórczości osób, które współczesna krytyka nazywa ich „pokoleniem” – własne ciała stają się raczej nośnikami ich opowieści aniżeli wyłącznym tematem. Liczne autoportrety w poszerzonym polu Kozickiego i Zaskórskiego nie odwołują się do ich własnych historii rodzinnych czy atrybutów osobistego awansu, ale są zapośredniczonymi historiami innych osób lub „cudzymi” inspiracjami. I w ich przypadku są to historie o degradacji, zawieszeniu, nieistnieniu lub pozostaniu w mniej przerażającym od rzeczywistości limbo, nie zaś o jakimkolwiek

awansie.

Kompozycje oparte na grafikach z początku XX wieku (Kozicki trawestujący prace Masereela i Schwesiga) oraz liczne odwołania do kultury, zwłaszcza tej kategoryzowanej jako „popularna” (wizualność klasyków *sci-fi* u Zaskórskiego, a także gier wideo – u obu twórców), stają się częścią bardzo indywidualnego sposobu zniekształcania rzeczywistości. Mówiąc inaczej, obaj artyści transformują swoje doświadczenie kulturowe, traktując je jako oswojone, zinterioryzowane i skatalogowane odpryski rzeczywistości, w której żyją. I ze względu na wspólnotowy charakter tekstów i dzieł kultury – zwłaszcza po upowszechnieniu się internetu – dokonują możliwej uniwersalizacji, wykorzystując te składniki do opowiadania historii o ciele społecznym i jego kondycji. Współuczestniczą w nich, obrazują je lub świadczą o ich istnieniu, ale nie służą im one jako tło do historii o sobie – artyście, który awansował i poświęca się projektowi autohagiografii. Najprawdopodobniej Kozicki i Zaskórski są zbyt nieufni w stosunku do późnokapitalistycznej rzeczywistości, aby zaufały tymczasowemu statusowi przedmiotów i podmiotów. Zwłaszcza że bliska jest im Boymowska strategia *off-modern*, która ostrożnie przygląda się narracjom o modernizacji i postępie. W tym również narracjom pochodzącym z samego pola sztuki, gdzie celebrowanie jednostkowych karier („geniuszy”) ma usprawiedliwiać systemową eksploatację „zawalidróg”.

- 1 Mark Fisher, *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Zero Books, Alresford 2014, s. 18.
- 2 Anson Rabinbach, *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Basic Books, New York 1990, s. 152–153, 163.
- 3 Mark Fisher, *Ghosts...*, s. 23.
- 4 Zob. Anne Helen Petersen, , *How millennials became the burnout generation*, rozmawia Sean Illing, „Vox”, 3 grudnia 2020; www.vox.com/policy-and-politics/21473579/millennials-great-recession-burnout-anne-helen-petersen

- , dostęp 16 lutego 2024.
- 5 Anson Rabinbach, *The Human Motor ...*, s. 22.
 - 6 Ibidem, s. 21–22.
 - 7 Zob. Małgorzata Nitka, *Literature of Exhaustion: Representations of Mental Fatigue in Joris-Karl Huysmans's „Against Nature” and Wilkie Collins's „The Woman in White”*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 2023, t. 46, nr 1, s. 170–173.
 - 8 Anson Rabinbach, *The Human Motor...*, s. 23.
 - 9 Joanna Ruszczyk, *Zmęczeniu realem*, „Newsweek.pl”, 10 czerwca 2010; www.newsweek.pl/kultura/zmeczeni-realem, dostęp 16 lutego 2024.
 - 10 Zob. np. Emilia Brzozowska, *Potoczny odbiór sztuki krytycznej w Polsce. Sztuka pretekstem do eksploracji społecznych wartości, norm, stereotypów, doświadczenia życiowego*, „Panoptikum” 2008, t. 14, nr 7, s. 338–349; Paweł Możdżyński, *Rekonfiguracje i dezorientacja. Pole sztuk plastycznych w Polsce 1989–2015*, „Sztuka i Dokumentacja” 2015, t. 13, s. 11–28.
 - 11 Zob. Piotr Policht, *Strefa komfortu. Rozkwit i upadek nowego malarstwa 2013–2023*, „Magazyn Szum”, 17 marca 2023; <https://magazynszum.pl/strefa-komfortu-rozkwit-i-upadek-nowego-malarstwa-2013-2023/>, dostęp 16 lutego 2024.
 - 12 Małgorzata Nitka, *Literature of Exhaustion...*, s. 171.
 - 13 Wyjątkiem jest wystawa *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, kur. Magdalena Komornicka, 16 lipca – 16 października 2022, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa. Uwagi na temat wystawy i jej specyficznej recepcji znajdują się w dalszej części tekstu.
 - 14 Sebastian Cichocki, cyt. za: Karolina Plinta, *SZTUKA NA GORAĆCO: Kilka powodów, dla których lepiej nie być „młodym” artystą*, „Magazyn Szum”, 22 października 2013; <https://magazynszum.pl/sztuka-na-goraco-kilka-powodow-dla-ktorych-lepiej-nie-byc-mlodym-artysta/>, dostęp 16 lutego 2024.
 - 15 Zob. Chris Wiley, *The Toxic Legacy of Zombie Formalism, Part 1: How an Unhinged Economy Spawned a New World of ‘Debt Aesthetics’*, „Artnet”, 26 lipca 2018; <https://news.artnet.com/art-world-archives/history-zombie-formalism-1318352>, dostęp 16 lutego 2024.

- 16 *W te dni zgiełkliwe, płomienne i oszałamiające, przenoszę się myślą*, kur. Michalina Sablik, Kamil Pierwszy, 15 sierpnia – 17 października 2021, Fundacja Stefana Gierowskiego, Warszawa; <https://fundacjagierowskiego.pl/stefan-gierowski/wystawa/w-te-dni-zgieklliwe-plomienne-i-oszalamiajace-przenosze-sie-mysla/>, dostęp 16 lutego 2024.
- 17 Polemizuję z tym ujęciem w tekście *Wysypisko wrażeń sennych. „W te dni zgiełkliwe, płomienne i oszałamiające, przenoszę się myślą” w Fundacji Stefana Gierowskiego*, „Magazyn Szum”, 8 października 2021; <https://magazynszum.pl/wysypisko-wrazen-sennych-w-te-dni-zgieklliwe-plomienne-i-oszalamiajace-przenosze-sie-mysla-w-fundacji-stefana-gierowskiego/>, dostęp 16 lutego 2024.
- 18 Zob. Michalina Sablik, *POV: pierwsza (i ostatnia) wystawa w Zachęcie*, „Magazyn Zachęta Online” 2022, nr 37; <https://zacheta.art.pl/magazyn/pov-pierwsza-i-ostatnia-wystawa-w-zachecie/>, dostęp 16 lutego 2024.
- 19 Zob. Aleksy Wójtowicz, *Wystawa, którą kochacie nienawidzić. „Niepokój przychodzi o zmierzchu” w Zachęcie*, „Magazyn Szum”, 2 września 2022; <https://magazynszum.pl/wystawa-ktora-kochacie-nienawidzic-niepokoj-przychodzi-o-zmierzchu-w-zachecie/>, dostęp 16 lutego 2024.
- 20 Zob. Piotr Policht, *Strefa komfortu ...*
- 21 Zob. idem, *Ornament to nie zbrodnia. Horyzont młodego malarstwa*, „Magazyn Szum” 2017, nr 16, s. 58–70.
- 22 Ibidem.
- 23 Zob. Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001, s. 330–335.
- 24 Zob. Dorota Jarecka, Dorota Jagoda Michalska, Ewa Opałka, Aleksy Wójtowicz, *Nie Magritte, nie Dali. Rewizje surrealizmu. Debata wokół 38. numeru „Szumu”*, „Magazyn Szum”, 27 stycznia 2023; <https://magazynszum.pl/rewizje-surrealizmu/>, dostęp 16 lutego 2024.
- 25 Dorota Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w latach 1944–1948*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2021, s. 189.
- 26 Ibidem, s. 140.
- 27 Ibidem, s. 198–201.

- 28 Zob. Anna Matuchniak-Krasucka, *Odbiorca sztuki czy agent pola artystycznego. Elementy socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica” 2007, t. 32, s. 39.
- 29 Dorota Jarecka, *Surrealizm ...*, s. 140.
- 30 Zob. Jakub Banasiak, *Normalizacja i dwie modernizacje. Pole sztuki po 30 latach przemian*, „Magazyn Szum” 2019, t. 27, s. 102–104.
- 31 Zob. Alex Greenberger, *First There Was Zombie Formalism – Now There’s Zombie Figuration*, „ARTnews”, 9 lipca 2020; <https://www.artnews.com/art-news/artists/figurative-painting-zombie-figuration-peter-saul-surrealism-1202690409/>, dostęp 16 lutego 2024.
- 32 Zob. Dorota Jarecka, *Surrealizm...*, s. 197–201.
- 33 Zob. Agnieszka Mroziak, Anna Artwińska, Anna Zawadzka, Małgorzata Fidelis, *Pożytki z „pokolenia”. Dyskusja o „pokoleniu” jako kategorii analitycznej*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 347–366.
- 34 Zob. Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki...*, s. 232–234.
- 35 W tym kontekście na szczególną uwagę zasługuje format aukcyjny „Sztuka współczesna. Pokolenie po 1989”, realizowany od 2013 roku przez największy polski dom aukcyjny Desa Unicum. Obok prac „zmęczonych rzeczywistością” oraz twórców i twórczyń kojarzonych z MSP znajdują się w nim również obiekty osób znacznie starszych, a także ludzi urodzonych w latach 80. i 90. Zob. np. <https://desa.pl/pl/wyniki-aukcji-dziel-sztuki/sztuka-wspolczesna-nowe-pokolenie-po-1989-slva/>, dostęp 16 lutego 2024.
- 36 Zob. Monika Kostera, *Gra w klasy*, „Nowy Obywatel”, 11 września 2019; <https://nowyobywatel.pl/2019/09/11/gra-w-klasy-2/>, dostęp 16 lutego 2024.
- 37 Zob. Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki...*, s. 330–333.
- 38 Zob. Adam Nehring, *W polu obiektów malarskich*, „Restart” 2023, nr 11; <https://restartmag.art/w-polu-obiektow-malarskich/>, dostęp 16 lutego 2024.
- 39 Zob. Aleksy Wójtowicz, *Świadectwo niedojrzałości, czyli ciemna materia patrzy na boom. Wokół filmu „Ile za sztukę?”*, „Magazyn Szum”, 26 maja 2023; <https://magazynszum.pl/ciemna-materia-patrzy-na-boom-wokol-filmu-ile-za-sztuke/>, dostęp 16 lutego 2024.

- 40 Zob. Agnieszka Jankowska-Marzec, *Czy rzeczywiście młodzi są narcyzami...? Narcystyczne wątki w twórczości najmłodszej generacji polskich artystów współczesnych*, w: *Projekt Narcyz*, red. Andrzej Bednarczyk, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, Kraków 2017, s. 156–166.
- 41 Zob. Yi Zhou, *Narcissism and the Art Market Performance*, „The European Journal of Finance” 2017, t. 23, nr 13.
- 42 Zob. Luc Boltanski, *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, przeł. Iwona Bojadżijewa, w: *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, red. J. Sowa i in., Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 33–39.
- 43 Zob. Agnieszka Jankowska-Marzec, *Czy rzeczywiście ...*, s. 163.
- 44 *Nigdy nie będziesz szła sama*, kur. Katie Zazenski, 28 stycznia – 3 marca 2023, Biuro Wystaw, Warszawa.
- 45 *Środki przymusu bezpośredniego* (wraz z Gosią Mycek), kur. Gabi Skrzypczak, 16 grudnia 2022 – 7 stycznia 2023, Galeria Łęctwo, Poznań.
- 46 Zob. Adam Kozicki, *Spirala śmiechawy*, rozmawia Bogna Stefańska, „Notes na 6 tygodni”, lipiec–wrzesień 2023, s. 118–119; https://issuu.com/beczmiiana/docs/nn6t_148_digital, dostęp 16 lutego 2024.
- 47 Zob. Kirk Johnson, Willa M. Johnson, *Karl Schwesig's „Schlegelkeller”: Anatomy of a Rejected Warning of Prewar Violence at LIFE Magazine*, „International Journal of Politics, Culture, and Society” 2016, t. 30, nr 1, s. 4–5, 18.
- 48 Zob. Katarzyna Duda, *Kiedyś tu było życie teraz jest tylko bieda. O ofiarach polskiej transformacji*, Książka i Prasa, Warszawa 2019.
- 49 Svetlana Boym, *The Off-Modern Mirror*, „E-flux” 2010, t. 19; <http://www.e-flux.com/journal/the-off-modern-mirror/>; cyt. za: Iwona Kurz, *Prawdziwe? Między jawą a snem. O filmach Anny Baumgart*, „Magazyn Szum”, 29 listopada 2013; <https://magazynszum.pl/iwona-kurz-o-annie-baumgart/>, dostęp 16 lutego 2024.
- 50 Karolina Rychter, *Trudne piękno niezrealizowanych możliwości – Svetlana Boym o ruinofilii i nostalgii*, „Magazyn Wizje”, 14.04. kwietnia 2019; <https://magazynwizje.pl/aktualnik/karolina-rychter-trudne-piekno-niezrealizowanych-mozliwosci/>, dostęp 16 lutego 2024.

- 51 Zob. Michał Buchowski, *Widmo orientalizmu w Europie. Od egzotycznego Innego do napiętnowanego swojego*, „Recykling Idei” 2008, t. 10, s. 101.
- 52 Zob. Dorota Olko, *Stosunek do ciała a nierówności społeczne. Analiza praktyk cielesnych klas ludowych w Polsce*, praca doktorska, Uniwersytet Warszawski, 2023, s. 257–262; Monika Borys, *Jak zostać damą? Telewizyjne lekcje klasy w polskich adaptacjach zagranicznych reality shows*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2020, nr 27; <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/27-formatowanie-poznej-telewizji/jak-zostac-dama>, dostęp 18 marca 2024.
- 53 Zob. <https://bartoszzaskorski.pl/circle-of-life-order-of-death/>, dostęp 16 lutego 2024.
- 54 Zob. Anna Markowska, *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*, DiG, Warszawa 2010, s. 281.
- 55 Ibidem, s. 280–281.
- 56 Zob. Bartosz Zaskórski, *Moment zasypiania w ciepłe zwierząt jest dla mnie czymś wyjątkowym*, rozmawia Filip Lech, 23 września 2020, „Culture.pl”; <https://culture.pl/pl/artukul/bartosz-zaskorski-moment-zasypiania-w-cieple-zwierzat-jest-dla-mnie-czymys-wyjatkowym-wywiad>, dostęp 18 marca 2024.
- 57 Piotr Policht, *Braci się nie traci*, „Magazyn Szum” 2022, nr 37, s. 79.
- 58 mchy i porosty, *Piss On The World*, Not Not Fun Records, 2020, <https://porosty.bandcamp.com/album/piss-on-the-world>, dostęp 23 marca 2024.
- 59 Zob. Bartosz Zaskórski, *Moment zasypiania ...*
- 60 Mark Fisher, *Ghosts ...*, s. 103.
- 61 Bartosz Zaskórski, *Postapoland*, Hollow Press, 2021.
- 62 Zob. Peter Sýkora, *Post-dog tales about human extinction*, „World Literature Studies” 2021, t. 13, nr 1, s. 18–30; Gerry Canavan, *After Humanity: Science Fiction after Extinction in Kurt Vonnegut and Clifford D. Simak*, „Paradoxa” 2016, t. 28, s. 135–156.
- 63 Zob. Bartosz Zaskórski, *Moment zasypiania ...*
- 64 Anna Markowska, *Komedia sublimacji ...*, s. 284.
- 65 Cyt. za: Jakub Korhnauser, *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealistycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 64–69.

Bibliografia

Artwińska, Anna, Agnieszka Mrozik, Małgorzata Fidelis, and Anna Zawadzka. "Pożytki z 'pokolenia'. Dyskusja o 'pokoleniu' jako kategorii analitycznej." *Teksty Drugie* 1 (2016): 347–366.

Banasiak Jakub. "Normalizacja i dwie modernizacje. Pole sztuki po 30 latach przemian." *Magazyn Szum* 27 (2019): 92–109.

Boltanski, Luc. "Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom." In: *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, edited by Jan Sowa et al., translated by Iwona Bojadżijewa, 17–44. Warszawa: Bęc Zmiana, 2011.

Borys, Monika. "Jak zostać damą? Telewizyjne lekcje klasy w polskich adaptacjach zagranicznych reality shows." *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej* 27 (2020).

Bourdieu, Pierre. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Translated by: Andrzej Zawadzki. Kraków: Universitas, 2001.

Boym, Svetlana. "The Off-Modern Mirror." *e-flux* 19 (October 2010).

Brzozowska, Emilia. "Potoczny odbiór sztuki krytycznej w Polsce. Sztuka pretekstem do eksploracji społecznych wartości, norm, stereotypów, doświadczenia życiowego." *Panoptikum* 14, no. 7 (2008): 338–349.

Buchowski, Michał. "Widmo orientalizmu w Europie. Od egzotycznego Innego do napiętnowanego swojego." *Recykling Idei* 10 (2008).

Canavan, Gerry. "After Humanity: Science Fiction after Extinction in Kurt Vonnegut and Clifford D. Simak." *Paradoxa. Studies in World Literary Genres* 28 (2016): 135–156.

Cichocki, Sebastian, Łukasz Ronduda, interview by: Stach Szablowski. "Wystawa, którą kochasz nienawidzić, czyli co (będzie) widać w MSN." *Obieg* (February 6, 2013). <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/31290>

Duda, Katarzyna. *Kiedyś tu było życie teraz jest tylko bieda. O ofiarach polskiej transformacji*. Warszawa: Książka i Prasa, 2019.

Fisher, Mark. *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Alresford: Zero Books, 2014.

Greenberger, Alex. "First There Was Zombie Formalism – Now There's Zombie Figuration." *ARTnews* (July 9, 2020). <https://www.artnews.com/art-news/artists/figurative-painting-zombie-figuration-peter-saul-surrealism-1202690409/>.

Jankowska-Marzec, Agnieszka. "Czy rzeczywiście młodzi są narcyzami...? Narcystyczne wątki w twórczości najmłodszej generacji polskich artystów współczesnych." In: *Projekt Narcyz*, edited by: Andrzej Bednarczyk, 156–166. Kraków: Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 2017.

Jarecka, Dorota. *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w latach 1944–1948*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2021.

Jarecka, Dorota, Dorota Jagoda Michalska, Ewa Opałka, Aleksy Wójtowicz. "Nie Magritte, nie Dali. Rewizje surrealistyki. Debata wokół 38. numeru SZUMU." *Magazyn Szum* (January 27, 2023). <https://magazynszum.pl/rewizje-surrealistyki/>.

Johnson, Kirk, Willa Johnson. "Karl Schwesig's Schlegelkeller: Anatomy of a Rejected Warning of Prewar Violence at LIFE Magazine." *International Journal of Politics Culture and Society* 30, no. 1 (2017): 1–22.

Kornhauser, Jakub. *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealistycznej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.

Kostera, Monika. „Gra w klasy.” *Nowy Obywatel* (September 11, 2019). <https://nowyobywatel.pl/2019/09/11/graw-klasy-2/>.

Kozicki, Adam, interview by: Bogna Stefańska. „Spirala śmiechawy.” *Notes na 6 tygodni* 148 (July–September 2023). https://issuu.com/beczmiiana/docs/nn6t_148_digital

Markowska, Anna. *Komedia sublimacji. Granica współczesności a etos rzeczywistości w sztuce amerykańskiej*. Warszawa: DiG, 2010.

Matuchniak-Krasucka, Anna. „Odbiorca sztuki czy agent pola artystycznego. Elementy socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu.” *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica* 32 (2007): 27–42.

Moll, Łukasz. *Granice europejskiego uniwersalizmu w perspektywie poststrukturalistycznej filozofii politycznej*. Ph.D. thesis. Uniwersytet Śląski, 2018.

Możdżyński, Paweł. „Rekonfiguracje i dezorientacja. Pole sztuk plastycznych w Polsce 1989–2015.” *Sztuka i Dokumentacja* 13 (2015): 11–28.

Nehring, Adam. „W polu obiektów malarskich.” *Restart* (2023).
<https://restartmag.art/w-polu-obiektow-malarskich/>.

Nitka, Małgorzata. “Literature of Exhaustion: Representations of Mental Fatigue in Joris-Karl Huysmans’s ‘Against Nature’ and Wilkie Collins’s ‘The Woman in White’.” *Ergo. Teoria–Literatura–Kultura* 46, no. 1 (2023): 169–183.

Olko, Dorota. *Stosunek do ciała a nierówności społeczne. Analiza praktyk cielesnych klas ludowych w Polsce*. Ph.D. thesis. Uniwersytet Warszawski 2023.

Petersen, Anne Helen, interview by: Sean Illing. “How millennials became the burnout generation.” *Vox* (December 3, 2020). <https://www.vox.com/policy-and-politics/21473579/millennials-great-recession-burnout-anne-helen-petersen>.

Plinta, Karolina. „SZTUKA NA GORĄCO: Kilka powodów, dla których lepiej nie być ‘młodym’ artystą.” *Magazyn Szum* (October 22, 2013).
<https://magazynszum.pl/sztuka-na-goraco-kilka-powodow-dla-ktorych-lepiej-nie-byc-mlodym-artysta/>.

Policht, Piotr. „Braci się nie traci.” *Magazyn Szum* 37 (2022): 72–81.

---. „Ornament to nie zbrodnia. Horyzont młodego malarstwa.” *Magazyn Szum*

16 (2017): 58–70.

---. „Strefa komfortu. Rozkwit i upadek nowego malarstwa 2013–2023.” *Magazyn Szum* (March 17, 2013). <https://magazynszum.pl/strefa-komfortu-rozkwit-i-upadek-nowego-malarstwa-2013-2023>.

Rabinbach, Anson. *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. New York: Basic Books, 1990.

Ruszczyk, Joanna. „Zmęczeni realem.” *Newsweek* (June 10, 2010). <https://www.newsweek.pl/kultura/zmeczeni-realem/>.

Rychter, Karolina. „Trudne piękno niezrealizowanych możliwości – Svetlana Boym o ruinofilii i nostalgii.” *Magazyn Wizje* (April 14, 2019). <https://magazynwizje.pl/aktualnik/karolina-rychter-trudne-piekno-niezrealizowanych-mozliwosci/>.

Sablik, Michalina. „POV: pierwsza (i ostatnia) wystawa w Zachęcie.” *Magazyn Zachęta Online* 37 (2022). <https://zacheta.art.pl/magazyn/pov-pierwsza-i-ostatnia-wystawa-w-zachecie/>.

Sýkora, Peter. „Post-dog tales about human extinction.” *World Literature Studies* 13, no. 1 (2021): 18–30.

Wiley, Chris. „The Toxic Legacy of Zombie Formalism, Part 1: How an Unhinged Economy Spawned a New World of ‘Debt Aesthetics’.” *ARTnet* (July 26, 2018). <https://news.artnet.com/art-world-archives/history-zombie-formalism-1318352>.

Wójtowicz, Aleksy. „Marsz przez instytucje.” *Dialog Puzyny* 1 (2023): 272–311.

Wójtowicz, Aleksy. „Świadectwo niedojrzałości, czyli ciemna materia patrzy na boom. Wokół filmu ‘Ile za sztukę?’.” *Magazyn Szum* (May 26, 2023). <https://magazynszum.pl/ciemna-materia-patrzy-na-boom-wokol-filmu-ile-za-sztuke/>.

Wójtowicz, Aleksy. „Wystawa, którą kochacie nienawidzić. ‘Niepokój przychodzi o zmierzchu’ w Zachęcie.” *Magazyn Szum* (September 2, 2022). <https://magazynszum.pl/wystawa-ktora-kochacie-nienawidzic-niepokoj-przychodzi-o-zmierzchu-w-zachecie/>

Wójtowicz, Aleksy. „Wysypisko wrażeń sennych. ‘W te dni zgiełkiwe, płomienne i oszalamiające, przenoszę się myślą’ w Fundacji Stefana Gierowskiego.” *Magazyn Szum* (October 8, 2021).

<https://magazynszum.pl/wysypisko-wrazen-sennych-w-te-dni-zgieklliwe-plomienne-i-oszalamiajace-przenosze-sie-mysla-w-fundacji-stefana-gierowskiego/>.

Zaskórski, Bartosz, interview by: Filip Lech. „Moment zasypiania w ciepłe zwierząt jest dla mnie czymś wyjątkowym.” *Culture.pl* (September 23, 2020).
<https://culture.pl/pl/artukul/bartosz-zaskorski-moment-zasypiania-w-cieple-zwierzat-jest-dla-mnie-czmys-wyjatkowym-wywiad>.

Zhou, Yi. „Narcissism and the Art Market Perfomance.” *The European Journal of Finance* 23, nr 13 (2017): 1197–1218.