37

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Diogenes z Łomianek-Dąbrowy. Przemysław Kwiek wobec ideologii transformacji
autor:
Jakub Banasiak
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2023 nr 37
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/37-obrazy-wyczerpania/diogenes-z-lomianek-dabrowy
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2023.37.2824
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Przemysław Kwiek; transformacja; kynizm; cynizm; symptom; ideologia; lektura symptomatyczna

streszczenie:

Artykuł stanowi pierwsze opracowanie indywidualnej twórczość Przemysława Kwieka z czasu transformacji. Bazując na formule „lektury symptomatycznej" (Slavoj Žižek), autor analizuje twórczość Kwieka jako wyparty symptom transformacji ustrojowej, ślepą plamkę jej ideologii. Używa do tego dwóch figur-metafor: kynizmu i cynizmu (Peter Sloterdijk), traktując Kwieka jako wyraziciela postawy kynicznej. Główna teza artykułu brzmi następująco: twórczość Kwieka nie jest dziś częścią kanonu sztuki polskiej lat 90., ponieważ jako radykalnie krytyczna wobec neoliberalnej terapii szokowej nie mogła zmieścić się w ideologicznych ramach epoki. Co istotne, dotyczyło to również historii sztuki, zdominowanej przez typowe dla transformacji zagadnienia płci czy tożsamości. Artykuł proponuje spojrzeć na postawę Kwieka jako na potencjalność, która pozwala uzupełnić te wątki o krytykę ekonomicznych (w tym również klasowych) podstaw transformacji. Artykuł szeroko analizuje kolejne prace Kwieka, wpisując je w tak rozumiany projekt krytyczny.

Jakub Banasiak - Historyk i krytyk sztuki, adiunkt w Katedrze Historii Sztuki Polskiej Najnowszej na Wydziale Badań Artystycznych i Studiów Kuratorskich na ASP w Warszawie. Redaktor naczelny czasopisma krytyczno-artystycznego „Szum" (z Karoliną Plintą) oraz rocznika naukowego „Miejsce" (z Mariką Kuźmicz). Ostatnio opublikował monografię Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993 (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2020), za którą otrzymał nominację do Nagrody im. Jana Długosza. Koncentruje się na dwóch obszarach badawczych: systemie artystycznym PRL oraz sztuce czasu transformacji i ezoteryce w sztuce polskiej czasu transformacji.

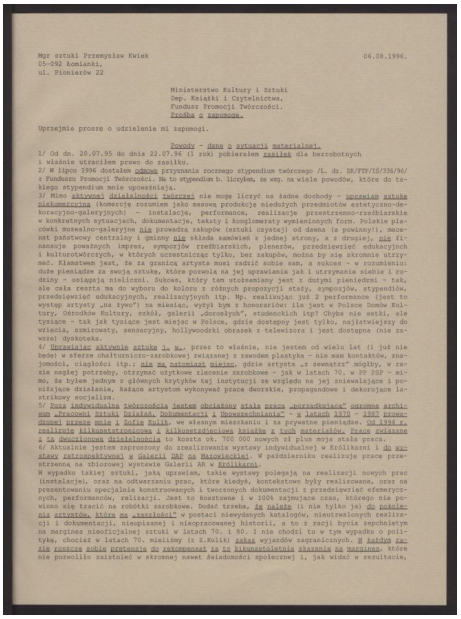
Diogenes z Łomianek-Dąbrowy. Przemysław Kwiek wobec ideologii transformacji

> Gazety piszą, że trzeba być nastawionym na coraz większą walkę o przeżycie, na mocniejsze zaciąganie pasa, na ograniczenie swoich roszczeń. Mówią to także ekolodzy. Społeczeństwo roszczeniowe – fuj, sęp[1].
>
> Peter Sloterdijk, 1983

> Komputera nie mam, dobrego aparatu fotograficznego nie mam, samochodu nie mam, tysięcy rzeczy nie mam. No i żyć trzeba. No i żyć trzeba... Oczywiście, mógłbym nie robić tej przewrotnej gry, spokojnie sobie czekać, udawać poważnego artystę[2].
>
> Przemysław Kwiek, 1993

6 sierpnia 1996 roku Przemysław Kwiek (ur. 1945) wystosował prośbę o zapomogę finansową do Ministerstwa Kultury i Sztuki (MKiS). Było to jedno wielkie *J'Accuse...!* sformułowane wobec realizowanej po 1989 roku polityki kulturalnej. Sądzę, że jest to dokument o wyjątkowej wadze historycznej. Zacytujmy więc jego obszerny fragment:

> 1/ Od dn. 20.07.95 do dnia 22.07.96 (1 rok) pobierałem zasiłek dla bezrobotnych i właśnie utraciłem prawo do zasiłku.
> 2/ W lipcu 1996 dostałem odmowę przyznania rocznego stypendium



Mgr sztuki Przemysław Kwiek 06.08.1996.
05-092 Łomianki,
ul. Pionierów 22

Ministerstwo Kultury i Sztuki
Dep. Książki i Czytelnictwa,
Fundusz Promocji Twórczości.
Prośba o zapomogę.

Uprzejmie proszę o udzielenie mi zapomogi.

Powody - dane o sytuacji materialnej.

1/ Od dn. 20.07.95 do dnia 22.07.96 (1 rok) pobierałem zasiłek dla bezrobotnych i właśnie utraciłem prawo do zasiłku.
2/ W lipcu 1996 dostałem odmowę przyznania rocznego stypendium twórczego /l. dz. DK/FTP/IS/334/96/ z Funduszu Promocji Twórczości. Ma to stypendium b. liczyłem, że wsp. na wiele powodów, które do tamtego stypendium mnie uprawniają.
3/ Mimo aktywnej działalności twórczej nie mogę liczyć na żadne dochody - sprzedaż sztuke plakmarczyna (komercje rozumiem jako masową produkcję niedużych przedmiotów estetyczno-dekoracyjno-galeryjnych) - instalacje, performance, realizacje przestrzenno-rzeźbiarskie w konkretnych sytuacjach, dokumentacje, teksty i konglomeraty wymienionych form. Polskie placówki muzealno-galeryjne nie prowadzą zakupów (sztuki czystej) od dawna (a powinny!), mecenat państwowy centralny i gminy nie składa zamówień z jednej strony, a z drugiej, nie finansuje powszechnych imprez, sympozjów rzeźbiarskich, plenerów, przedmiejscież edukacyjnych i kulturotwórczych, w których uczestniczę tylko, bez zakupów, można by się zkromnie utrzymać. Klasztwem jest, że za granicą artysta musi radzić sobie sam, a sukces - w rozumieniu: duże pieniądze za swoją sztukę, które pozwala na jej uprawianie jak i utrzymanie siebie i rodziny - osiągają nieliczni. Sukces, który ten utożsamiany jest z dużymi pieniędzmi - tak, ale cała reszta ma do wyboru do koloru z różnych proporcji stały, sympozjów, stypendiów, przedsięwzięć edukacyjnych, realizacyjnych itp. Np. realizując już 2 performance (jest to występ artysty „na żywo") na miesiąc, wyżył bym z honorariów ile jest w Polsce Domów Kultury, Ośrodków Kultury, szkół, galerii „oczalych", studenckich itp? Chyba nie setki, ale tysiące - tak jak tysiące jest miejsc w Polsce, gdzie dostępny jest tylko, najlatwiejszy do wzięcia, szmirowaty, sensacyjny, hollywoodzki obrazek z telewizora i jest dostępne (nie zawsze) dyskoteka.
4/ Uprawiam aktywnie sztukę ja, M., przez to właśnie, nie jestem od wielu lat (i już nie będę) w sferze chałturniczo-zarobkowej związanej z rzeźbą plastyka - nie mam kontaktów, znajomości, ciągłości itp.; nie mam zatrudnienia stałego, gdzie artysta „z zewnątrz" mógłby, w razie nagłej potrzeby, otrzymać użytkowe zlecenie zarobkowe - jak w latach 70., w PP PSP - mimo, że byłem jednym z głównych krytyków tej instytucji ze względu na jej zniewalające i ponizające działanie, każąc artystom wykonywać prace dworskie, propagandowe i dekorujące latrikowy socjalizm.
5/ Poza indywidualną twórczością jestem obciążony stałą pracą „horzadkująca" zaromne archiwum „stracony" Sztuki Działań, Dokumentacji i Uwarzechniania" - w latach 1970 - 1987 prowadzonej przeze mnie i Zofię Kulik, we własnym mieszkaniu i ze prywatne pieniądze. Od 1994 r. realizuję kilkunastoletnią i kilkunastoletniowa książkę z tych materiałów. Prace związane z tą dwuletnią działalnością to koszta ok. 700 000 nowych zł plus moja stała praca.
6/ Aktualnie jestem zaproszony do zrealizowania wystawy indywidualnej w Królikarni i do wystawy retrospektywnej w Galerii BWP na Marszałkowskiej. W październiku realizuje prace przestrzenna na zbiorowej wystawie Galerii BWA w Królikarni.
W wypadku takiej sztuki, jaka uprawiam, takie wystawy polegają na realizacji nowych prac (instalacjach, oraz na odtworzeniu prac, które kiedyś, kontekstowo były realizowane, oraz na prezentowaniu specjalnie konstruowanych i tworzonych dokumentacji z przedsięwzięć efemerycznych, performanców, realizacji. Jest to kosztowne i w 100% zajmujące czas, którego nie powinno się tracić na robotki zarobkowe. Dodać trzeba, że polskie (i nie tylko ja) do pobierania artystów, które ma „zasługi" w postaci niewydanych katalogów, nieutrwalonych realizacji i dokumentacji, niespłaconej i niepracowanej historii, a to z racji bycia reprobiletym na marginesie nieoficjalnej sztuki w latach 70. i 80. I nie chodzi tu w tym wypadku o politykę, chociaż w latach 70. nieliczy (z Z.Kulik) zakaz wyjazdów zagranicznych. W latach zaś rozkwitu dobrze traktowano do zakomponowań za co kilkunastoletnia płacenie na emeryturę, które nie pozwoliło zaistnieć w skromnej nawet świadomości społecznej i, jak widać w rezultacie,

Przemysław Kwiek, prośba o zapomogę wystosowana do Ministerstwa Kultury i Sztuki 6 sierpnia 1996 roku. Opublikowana jako część cyklu *Sztuka Ministerstwa Kultury i Sztuki II* w katalogu *Awangarda bzy maluje*, wyd. Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg Warszawski, Warszawa 1998. Dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski/materiały archiwalne ze zbiorów Mediateki

twórczego [...] z Funduszu Promocji Twórczości. Na to stypendium b. liczyłem [...].
3/ Mimo aktywnej działalności twórczej nie mogę liczyć na żadne przychody – uprawiam sztukę niekomercyjną (komercję rozumiem jako masową produkcję niedużych przedmiotów estetyczno-dekoracyjno-galeryjnych) – instalacje, performance, realizacje przestrzenno-rzeźbiarskie w konkretnych sytuacjach, dokumentacje, teksty i konglomeraty wymienionych form. Polskie placówki muzealno-galeryjne nie prowadzą zakupów (sztuki czystej) od dawna (a powinny!), mecenat państwowy centralny i gminny nie składa zamówień z jednej strony, a z drugiej, nie finansuje poważnych imprez, sympozjów rzeźbiarskich, plenerów, przedsięwzięć edukacyjnych i kulturotwórczych, w których uczestnicząc tylko, bez zakupów, można by się skromnie utrzymać. Kłamstwem jest, że za granicą artysta musi radzić sobie sam, a sukces – w rozumieniu: duże pieniądze za swoją sztukę, które pozwalają na jej uprawianie, jak i utrzymanie siebie i rodziny – osiągają nieliczni. Sukces, który tam utożsamiany jest z dużymi pieniędzmi – tak, ale cała reszta ma do wyboru do koloru z różnych propozycji staży, sympozjów, stypendiów, przedsięwzięć edukacyjnych, realizacyjnych itp.
[...]
7/ Także w okresie 05.07.91 – 05.01.92 oraz 14.04.93 – 13.04.94 pobierałem zasiłek dla bezrobotnych. Łącznie, od 1991 roku, byłem „na bezrobociu" dwa lata i 5 miesięcy!
Czy Rejonowy Urząd Pracy ma zadania mecenasa sztuki i ma w programie i obowiązkach wspomaganie czy wyręczenie zadań urzędów do tego powołanych? Takim urzędem jest MKiS! [...]
9/ Sumując to wszystko: Będąc w pierwszej 10 (żeby nie powiedzieć: w piątce) polskich artystów neoawangardowych, postkonceptualnych, procesualnych, performerów (co dla niektórych znaczy: artystów w ogóle), będąc historycznie notowanym – egzystuję od wielu lat na skraju, krótko mówiąc, nędzy. Ze względu na uporczywość tego stanu, podobnego do

> zarazy w średniowieczu, znalazłem się w stanie – można tak powiedzieć – „strukturalnego ubóstwa", które uniemożliwia jakiekolwiek funkcjonowanie (takie jak np. bycie na mieście, przejazdy komunikacją miejską, sprzęt domowy, ubranie, zrobienie zdjęcia, wysłanie listu, przyjęcie gościa, zakup magazynu, książki, napoju chłodzącego w upał, biletu do muzeum czy CSW, wykonania telefonu itp.). Poniewierany jest wielki majątek (pieniądze), jakie ja i w dużej części Państwo włożyło w moje 30. letnie funkcjonowanie.
> [...]
> Mówię otwarcie do naszych kuratorów, krytyków, historyków sztuki, sponsorów, mecenasów – do dysponentów państwowych funduszy na sztukę (nie każda kultura jest sztuką), a więc do pracowników MKiS-u, wojewódzkich i gminnych komórek kultury: chowanie głowy w piasek, „niewidzenie", pomniejszanie, lekceważenie itp. [sztuki niekomercyjnej] jest niczym nieusprawiedliwione, „usprawiedliwione" może być jedynie ignorancją i niewiedzą. [...] I o tym wszystkim ten, co „robi" w branży winien wiedzieć – gdyż kiedy artysta zawrze w swoim dziele „skargę" (a nie na papierze do urzędu czy władz), to ta ignorancja-skarga jest utrwalona, via artysta, dzieło, w kulturze narodowej. Albo umiera (jak to się aktualnie dzieje), co jest równoznaczne z dokonywaniem aborcji nienarodzonych odbiorców[3].

Kwiek zapomogi nie otrzymał. Podanie do MKiS wykorzystał natomiast w swojej twórczości. W 1998 roku opublikował je w broszurze towarzyszącej wystawie w galerii DAP w Warszawie, wpisując je w cykl interwencyjnych prac pt. *Sztuka Ministerstwa Kultury i Sztuki II*. W ten sposób „ignorancja-skarga" (ignorancja urzędników i skarga artysty), mimo że „umarła" w wymiarze instytucjonalno-finansowym, zyskała publiczną widzialność. Najważniejsza stawka niniejszego tekstu jest podobna: chodzi o ocalenie od zapomnienia twórczości i postawy Kwieka z czasów transformacji[4]. Jest to zarazem próba zarysowania historii potencjalnej polskiej sztuki lat 90.

Chodzi mianowicie o wizję, w której zadanie etyczne sztuki nie wiąże się tylko z krytyką reprezentacji lub dyskursu w celu przyspieszenia społecznej modernizacji – jak miało to miejsce w przypadku sztuki krytycznej – lecz również z podważeniem ekonomicznych podstaw tejże modernizacji.

Kwiek jako symptom

Przemysław Kwiek nie jest artystą nieznanym. Wręcz przeciwnie, powszechnie uznaje się go za jednego z klasyków neoawangardy. W latach 1971–1987 współtworzył z Zofią Kulik duet KwieKulik, dziś należący do globalnego kanonu sztuki współczesnej. To samo można powiedzieć o indywidualnej twórczości Zofii Kulik (po 1987 roku). Tymczasem indywidualna twórczość Kwieka pozostaje w zasadzie nierozpoznana[5]. Jest tak „mimo aktywnej działalności twórczej", jak sam podkreślał (dosłownie) w zacytowanym powyżej dokumencie. Nie były to słowa na wyrost. W momencie rozpadu duetu Kwiek był artystą dojrzałym, o ugruntowanej pozycji środowiskowej, z wypracowaną metodą twórczą, aktywnym na wielu polach. W 1988 roku doprowadził do utworzenia Stowarzyszenia Artystów Sztuk Innych, platformy mającej integrować i promować szeroko rozumianą sztukę neoawangardową. Następnie regularnie występował na festiwalach performansu, brał udział w wystawach zbiorowych, ma też w dorobku kilka wystaw indywidualnych.

Mimo to jego twórczość jest nieobecna w kanonie sztuki polskiej czasu transformacji. Dotyczy to sfery akademickiej (książki, artykuły, programy nauczania)[6], instytucjonalnej (kolekcje, wystawy)[7], rynkowej (aukcje, galerie, kolekcje korporacyjne)[8], medialnej (nagrody, rozpoznawalność) czy w końcu państwowej (stypendia, odznaczenia, reprezentowanie kraju na imprezach międzynarodowych).

Mamy zatem do czynienia z brakiem tak rdzeniowym – wręcz absurdalnie szczelnym – że w celu jego interpretacji zasadne

wydaje się sięgnięcie po kategorie psychoanalityczne. Dosłownie.

Zamierzam tu wykazać, że nie ma innego powodu nieobecności Kwieka w kanonie – na przykład ze względu na jakość czy przystępność jego prac – niż ideologiczny. W tym celu przyjrzę się jego twórczości i postawie w duchu „lektury symptomatycznej". Jest to model interpretacji, który sytuuje się – jak ujął to Krzysztof Świrek – na przecięciu marksizmu i psychoanalizy[9]. Mówiąc wprost: potraktuję Kwieka jako wyparty symptom Realnego, czyli transformacyjnej przemocy w polu sztuki. Artysta nigdy nie zaakceptował zmian zachodzących od końca lat 80. Jego interwencyjne instalacje, happeningi i performanse (traktowane zbiorczo jako Appearance'y) oraz *Sztuka Ministerstwa Kultury i Sztuki II* (skargi, podania, protesty) wyrażały sprzeciw wobec likwidacji mecenatu państwowego, dramatycznej sytuacji bytowej artystów, zachowawczości instytucji wystawienniczych, urynkowienia sztuki, a także ignorancji elit. Realizacje te składają się na unikalny korpus prac – jest to bodaj jedyny przypadek tak świadomej, metodycznej i bezkompromisowej krytyki transformacji w polskiej sztuce. I to właśnie tu tkwi przyczyna wyparcia.

Symptom społeczny, powiada Slavoj Žižek, to „patologiczny", nadmiarowy element każdego pola społeczno-ideologicznego – eksces, który sygnalizuje jego fałsz, podważa jego uniwersalizm, narusza jego spójność. Innymi słowy symptom to przebłysk traumatycznej „prawdy" ideologii – jej Realnego. Dlatego musi zostać wyparty, czyli wyłączony ze sfery zbiorowego porządku symbolicznego[10]. Wypartą prawdą transformacji w sferze kultury, podobnie jak w innych obszarach, były nierówności, wykluczenie, „strukturalne ubóstwo".

Zdaniem Žižka prawdziwy sens symptomu można rozpoznać dopiero *post factum*, na drodze interpretacji, czyli wtórnej analizy tego, co wyparte. W momencie swego pojawienia się symptom nie jest więc jeszcze „tym" symptomem – to zaledwie błąd, tyleż niezrozumiała, co chwilowa zmarszczka na gładkiej tafli ideologii.

W analogiczny sposób postrzegano twórczość Kwieka – jako niemieszczące się w transformacyjnej logice dziwactwo, niepojęty, niemożliwy do zniesienia eksces. Žižek pisze, że symptom to „wyobrażeniowa fiksacja"[11]. Kwiek był traktowany jako fiksat właśnie: wulgarny, zgorzkniały pieniacz, który nieustannie narzeka zamiast dostosować się do nowych reguł gry. Takiemu odbiorowi sprzyjało jego *emploi*. Kwiek nie ubierał się na czarno, nie wyglądał jak modelowy „artysta współczesny"; bliżej było mu raczej do kloszarda, wagabundy, hipisa. Nie podzielał też entuzjazmu nowych artystycznych elit; przeciwnie: był zmęczony, drażliwy, wiecznie niezadowolony. Wiadomo było, że z czymś walczy, ale istota tej walki pozostawała nierozpoznana, lub właśnie: wyparta. „Symptomy – pisze Žižek – są pozbawionymi znaczenia śladami, ich znaczenie nie zostało odkryte, odgrzebane z zakamarków przeszłości, ale skonstruowane retroaktywnie. Analiza wytwarza prawdę, to znaczy dostarcza znaczeniowej oprawy, która przyznaje symptomom symboliczne miejsce i nadaje znaczenie"[12]. Žižek wskazuje, że na tym właśnie polega pisanie historii – na włączaniu w nowe struktury symboliczne wypartych wydarzeń z przeszłości.

Retroaktywny gest symbolizacji, który zamierzam tu wykonać, gest przepisania historii, polega na potraktowaniu Przemysława Kwieka jako kynika – upartego moralisty, grubiańskiego błazna, myśliciela filozofującego gównem i bluzgami, egzystencjalnego materialisty i bezwstydnika – Diogenesa z Łomianek-Dąbrowy[13].

Kynik przeciwko cynizmowi i upadkowi zasad

Dla proponowanej interpretacji kluczowe są figury cynizmu i kynizmu. To dzięki nim twórczość Kwieka, dotychczas funkcjonującą jako bezsensowny i w efekcie zignorowany eksces, zyska nową symbolizację. Zapożyczam się tu u Petera Sloterdijka, którego *Krytyka cynicznego rozumu* (1983) stanowi brawurową analizę tych dwóch postaw. Według Sloterdijka filozofia od czasów starożytnych biegnie dwutorowo. Personifikacjami tego rozwidlenia są Platon i Diogenes z Synopy, „człowiek-pies", fundator kynizmu. Ten pierwszy zerwał nić łączącą teorię z materią, powołując do życia idealizm. W ten sposób idee stały się abstrakcjami, a prawda zaczęła być ustalana na drodze teoretycznych spekulacji. Tymczasem dla Diogenesa prawda to zgodność teorii i praktyki. Diogenes jest materialistą, który poświadcza idee czynem. Tutaj zadaniem filozofa, w sensie krytycznym, nie jest „naprowadzanie człowieka na ślad nieosiągalnych idei", lecz „coś o wiele większego: mianowicie powiedzenie, czym on żyje"[14].

Zdaniem Sloterdijka każdy idealizm nieuchronnie przeradza się w cynizm. Dzieje się tak wtedy, gdy idee nie są już motorem społecznej zmiany, lecz stają się instrumentem panowania. Istotą cynizmu jest zaś zgoda na systemowe *status quo*. Fundamentalną konsekwencją takiego stanu rzeczy jest zanik wiary w sens indywidualnego poświęcenia. Rozum cyniczny jest defetystyczny, pozbawiony złudzeń, zgorzkniały, skupiony na tu i teraz. Wtedy jednak pojawia się również kynizm, który niczym „niewidzialna przekątna" przecina dzieje Zachodu od czasów Diogenesa[15]. W tym sensie cynizm i kynizm są „stałymi elementami naszych dziejów, typowymi formami świadomości, które toczą ze sobą zacięty spór"[16].

Jest to spór pana i niewolnika. Kynizm, w tej czy innej formie, rozkwita w epokach rozpadu wspólnoty, przemian systemowych i modernizacyjnego bólu. Idealizm zawsze lekceważył społeczną

podbudowę teorii, dowartościowując abstrakcje: rozum, cnotę, geniusz, metafizykę; materializm miał na sztandarach pracę. Kynicy wszystkich epok to ludzie społecznego marginesu, wykluczeni, niedostosowani, zdesperowani, zdeklasowani. Cyniczny idealizm panów dysponuje autorytetem, moralnością, powagą, pieniędzmi, dyskursem, argumentami, ambicjami, dobrym smakiem – jednym słowem, dysponuje władzą. Kynikowi pozostaje „sikać pod idealistyczny wiatr"[17].

Krytyka cynicznego rozumu była wycelowana w zachodnią ponowoczesność „końca historii". W tym sensie cynizm ideologii transformacji był w swej istocie typowy: z pozycji władzy przekonywał, że będzie lepiej, jeśli tylko nastąpi zestrojenie rzeczywistości i szczytnych ideałów. Zanim jednak wolny rynek wszystko naprawi, należy zacisnąć pasa. Kynicy zawsze konfrontują abstrakcyjne hasła z prozą życia – biedą, wykluczeniem, przemocą – i w ten sposób demaskują ich fikcję. „Ucieleśniać jakąś teorię oznacza: uczynić z siebie jej medium"[18], pisze Sloterdijk. Przemysław Kwiek nie robił nic innego: „«Życie» traktuję (staram się) na równi ze sztuką, to znaczy uznaję tak zwaną «działalność artystyczną» jako część «życia» – jego upubliczniony kawałek, który jest jego częścią. Jednak nie należy życia mieszać ze sztuką"[19]. Innymi słowy: nie chodzi o awangardowe zniesienie sztuki jako takiej, rozpuszczenie jej w życiu, a zatem – finalnie – o rezygnację z niej. Rzecz raczej w pomyśleniu takiego modelu twórczości, w którym sztuka stanowi medium życia.

Wyrazem takiego podejścia – „ucieleśnieniem teorii" – stał się Appearance, czyli ustanowiony przez Kwieka gatunek artystyczny. Kwiek po raz pierwszy zaprezentował ten termin i towarzyszącą mu teorię na plenerze Stowarzyszenia Edukacji Plastycznej w Olsztynie we wrześniu 1987 roku, a więc w momencie, gdy cynizm schyłkowego PRL przepoczwarzał się w cynizm transformacji. Appearance (od angielskiego *to appear*:

pojawiać się, ukazywać, wyjawiać) to moment, w którym publiczność zyskuje wgląd w życie artysty. Co to znaczy? Z właściwym sobie kynicznym humorem Kwiek tłumaczył, że Appearance można porównać do gestu przekrojenia salcesonu. Salceson to twór zarazem złożony i skryty. Jest zrobiony z przenikających się drobin tłuszczu, skrawków mięsa i skórek, jednak wszystko to skrywa się za nieprzejrzystym flakiem. Appearance to moment, w którym życie artysty „wyjawia się" w konkretnym, jednostkowym momencie. Gdyby przeciąć salceson w innym miejscu, efekt byłby odmienny, choć w jakiś sposób podobny. Zarazem odsłonięta struktura zawsze przynależy do niewidocznej reszty, która ją poprzedza – ma w niej swój początek i bez niej nie istnieje. Nie da się więc w pełni zrozumieć danego Appearance'u bez rozpatrzenia poprzednich.

Appearance, powiada Kwiek, to „uprawianie procesu"[20]. Termin ten może budzić skojarzenia ze sztuką procesualną, jednak Appearance może przybrać dowolne formy, w zależności od celu i okoliczności – malarstwa, instalacji, performansu, tekstu etc.[21].

Kwiek nazywa też Appearance „filozofią". My również tak zrobimy, jednak przy zastrzeżeniu, że jest to filozofia kyniczna: metoda jest tu postawą, a postawa metodą. Dzięki temu spojrzymy na Appearance jako na tarczę przeciw cynizmowi. „Kompetencja – pisze Sloterdijk o sztuce kynicznej – jest jedynie dodatkiem do autentyczności; nie liczą się dzieła, które pozostają, lecz chwila ich intensywnej realizacji"[22]; my powiedzielibyśmy: chwila ich „wyjawienia".

Kynizm: czyny, nie słowa. Dygresja 1

W tym miejscu konieczna jest dygresja. Jeżeli bowiem uznać Kwieka za kynika, to czy wszyscy ci, którzy uczestniczyli w transformacyjnym systemie artystycznym – czyli zdecydowana większość – postępowali cynicznie? Niekoniecznie, a przynajmniej:

nie całkiem.

Żeby się o tym przekonać, musimy zniuansować pojęcie ideologii. Dla Sloterdijka jest to jedynie funkcja władzy. Słynna metafora z *Krytyki cynicznego rozumu* głosi, że ponowoczesny cynizm to „oświecona fałszywa świadomość". To oczywiście parafraza Marksa. Różnica jest taka, że o ile Marks traktował ideologię jako niezbywalny element relacji społecznych, o tyle Sloterdijk uznał, że współczesne społeczeństwa doskonale zdają sobie sprawę z fikcyjnego charakteru ideologii. Ponowoczesny podmiot dostrzega więc rozziew między fałszem ideologii a „prawdziwą" naturą stosunków społecznych, lecz mimo to wybiera fałsz. Dlaczego? Przyczyną jest brak alternatywy. „Cynicy – pisze Sloterdijk – wiedzą, co robią, ale robią to, ponieważ w ich krótkowzrocznej perspektywie realne konieczności życia i mechanizmy samozachowawcze mówią im jedno – że tak musi być"[23]. Slavoj Žižek komplikuje to ujęcie. Jego zdaniem Sloterdijk celnie rozpoznał specyfikę epoki, jednak nie zauważył, że cynizm sam w sobie jest formą ideologii. Przeoczenie to wynika z tego, że Sloterdijk traktuje ideologiczną iluzję jako coś zewnętrznego wobec rzeczywistości społecznej. Tymczasem, jak powiada Žižek, iluzja nie tkwi po stronie wiedzy: to sama rzeczywistość ma strukturę fikcji[24].

W tym sensie Sloterdijk sam uległ ideologicznej iluzji, to znaczy potraktował cynizm jako esencjalną „prawdę" epoki końca ideologii, a nie wyraz ideologii końca ideologii. Nie znaczy to, że figury kynizmu i cynizmu są bezużyteczne. Wręcz przeciwnie, dopiero teraz widzimy ich głębsze znaczenie. Skoro bowiem ludzkim postępowaniem rządzi nieuświadomiona (!) iluzja, to trudno uznać cyniczny czy też ironiczny dystans za postawę intencjonalnie nieetyczną. Dopiero świadomy cynizm – instrumentalne posługiwanie się ideami – stanowi narzędzie władzy. Z tego też powodu, jak zauważa Žižek:

> Klasyczna kyniczna procedura polega na skonfrontowaniu

> patetycznych haseł rządzącej oficjalnej ideologii – ich podniosłej, poważnej tonacji – z banalnością dnia codziennego i obstawaniu przy nich nadal w celu ich ośmieszania. W ten sposób wykazuje się, że za wzniosłą *noblesse* haseł ideologicznych kryją się egoistyczne interesy, przemoc, brutalna walka o władzę. Tego rodzaju procedura jest zatem bardziej pragmatyczna niż argumentacyjna: podważa oficjalne stanowisko, konfrontując je z kontekstem sytuacyjnym, który je demaskuje[25].

Kynik jest dla cynicznej władzy niebezpieczny, ponieważ przypomina o tym, co sam odczuł na własnej skórze – że wypartą prawdą ideologii jest antagonizm społeczny. W pewnym sensie jest krytykiem ideologii *per se*, ponieważ kyniczna procedura poświadczania prawdy zakłada zgodność teorii i praktyki – nie ma w niej miejsca na (cyniczny) dystans. Teraz dopiero odsłania się fundamentalne dla tego tekstu sprzężenie: skoro iluzja ideologii nie tkwi po stronie wiedzy, lecz samej rzeczywistości, to zaburzyć ją może jedynie czyn. Z tej perspektywy za kyniczne można uznać te aktywności społeczne, które w praktyce rozrywają ideologiczną iluzję. W przypadku transformacji byłyby to na przykład blokady eksmisji, chłopskie protesty czy nielegalne kopanie biedaszybów. Wszystkie te działania – społeczne symptomy ekonomicznej przemocy czasu przemian – zostały wyparte, nie znajdziemy ich w hegemonicznych narracjach o transformacji (chyba że jako wyraz „roszczeniowości"). To właśnie w tym sensie kynizm jest z gruntu „symptomatyczny". W analogicznej perspektywie postrzegam działania Kwieka.

Kariera Zofii Kulik jako wyraz ideologii transformacji. Dygresja 2

Rozważmy to zagadnienie na przykładzie kariery Zofii Kulik. Warto to zrobić, ponieważ fakt, że po rozpadzie KwieKulik to ona zyskała uznanie, jest tak samo symptomatyczny jak fakt pominięcia Kwieka. Nie chodzi tu rzecz jasna o wykazanie,

że jedna twórczość jest „lepsza" od drugiej. Naszym celem jest jak najbardziej precyzyjne zrekonstruowanie pracy ideologii.

Indywidualna twórczość Zofii Kulik w sposób niemalże idealny realizowała najważniejsze założenia ideologii transformacji. Oczywiście nie chodzi o jakąś celową „propagandową" zależność, lecz o mechanizm opisany powyżej.

Ideologia postkomunistycznej transformacji zasadzała się na dwóch filarach: liberalnej demokracji i neoliberalnym kapitalizmie. Jak pokazał Octavian Esanu w książce *The Postsocialist Contemporary*, takie były też ideologiczne granice sztuki w Europie Środkowo-Wschodniej po upadku komunizmu: mogła być ona polityczna o tyle, o ile nie naruszała ekonomiczno-kulturowego status quo[26]. Również w Polsce temat ekonomicznej przemocy transformacji nie istniał (albo był wypierany). Ideową dominantą nowej sztuki były wartości zachodniego liberalizmu: tolerancja wobec Innego, sekularyzacja, krytyczny stosunek do historii etc. Niosła je forma wpisująca się w zachodni idiom[27].

Dwoje artystów czasu transformacji bodaj najpełniej wyrażało ideę sztuki z nowych peryferii Zachodu: Mirosław Bałka i Zofia Kulik. Ten pierwszy opowiedział o Zagładzie ze środkowoeuropejskiej perspektywy i za pomocą postminimalistycznych środków wyrazu. Kulik na analogicznej zasadzie poruszała takie tematy jak totalitarne zniewolenie (*Wizualne idiomy socwiecza*), feminizm (*Wspaniałość siebie*) czy medialna i polityczna propaganda (*Od Syberii do Cyberii*). Nowym idiomem formalnym Kulik stał się charakterystyczny czarno-biały fotomontaż, mieszczący się w tradycji lokalnej, ale nawiązujący też do konstruktywizmu czy dadaizmu i dzięki temu doskonale czytelny na Zachodzie. Była to świadoma zmiana języka artystycznego. „Okazuje się – mówiła w 1992 roku – że ja miałam temperament tradycyjnego artysty [sic! – J.B.] z jego pasją budowania pewnych całości estetycznych i chęcią ukrycia przed widzem męki procesu tworzenia. [...] Dzisiaj muszę

powiedzieć, że robienie tradycyjnych obiektów sztuki jest łatwiejsze"[28]. Innymi słowy: Kulik nie chciała już poświadczać sztuki życiem.

Kariera Zofii Kulik to odwrotność (braku) kariery Przemysława Kwieka: jej twórczość należy dziś do ścisłego kanonu sztuki Europy Środkowo-Wschodniej. Dla nas najbardziej interesujący jest jednak fakt, że Zofia Kulik widziała brak kariery Kwieka z bliska. Dosłownie: po rozpadzie KwieKulik i prywatnym rozstaniu pary Kwiek nadal mieszkał na terenie posesji Kulik w Łomiankach-Dąbrowie. Mówiąc ściśle: Zofia Kulik mieszkała w willi, którą kupiła w latach 80. za pieniądze uzyskane ze sprzedaży mieszkania w Warszawie, Kwiek zaś, od 1992 roku, w niewielkim budynku gospodarczym zaadaptowanym na cele mieszkalne (tak jest do dziś)[29]. Od 2016 roku w domu Zofii Kulik swoją siedzibę ma Fundacja Kulik-KwieKulik, która opracowuje twórczość Zofii Kulik i duetu KwieKulik.

Kwiek był więc tuż-tuż, a jakby go nie było. Kiedy w 1999 roku do Polski przyjechał Hans Ulrich Obrist, jedna z najbardziej prominentnych postaci globalnego świata sztuki, odwiedził także Łomianki-Dąbrowę – żeby porozmawiać z Zofią Kulik. Późnym pokłosiem tej rozmowy stał się tytuł monografii poświęconej Kulik: *Methodology, My Love* (2019). Fraza ta padła właśnie podczas rozmowy z Obristem. Z Przemysławem Kwiekiem nikt nie rozmawiał. Nie istnieje Fundacja Kwiek-KwieKulik. Nikt nie napisał również książki o jego indywidualnej twórczości. Gdyby jednak taka powstała, mogłaby nosić tytuł jednej z jego prac: *Gówno w rejonowym urzędzie pracy* (jeszcze do niej wrócimy).

Napięcie to – będące w istocie napięciem między idealizmem a kynizmem – jest tak wymowne, że nie sposób nie potraktować go z materialistyczną dosłownością. Kwiek, jego „strukturalne ubóstwo", pozycja artystyczna, fakt pomieszkiwania kątem na terenie posesji Kulik – byłby tu symptomem Realnego transformacji w polu sztuki. Kulik zaś – i jej międzynarodowe

uznanie – symbolizowałaby władzę fantazmatu. Niemal codziennie widziała kolejne symptomy Realnego – czyli materialnych warunków zaistnienia transformacyjnego systemu artystycznego – a mimo to nadal w nim uczestniczyła. Nie była cyniczna. To pracowała ideologia.

„Bo chcę sprzedać!". „Nadmierna ortodoksja" jako kynizm

W swym pionierskim studium twórczości KwieKulik Łukasz Ronduda przenikliwie powiązał rozpad duetu z rozpadem miłosnego związku Kwieka i Kulik, a także z rozpadem systemu. W ten sposób trzy porządki, w których dobro wspólne miało przeważać nad partykularyzmami – artystyczny, romantyczny i społeczno-polityczny – ustąpiły sile indywidualizmów. Nowym paradygmatem staje się prywata. „KwieKulik również się prywatyzują – pisze Ronduda – ostatecznie oddzielając się od siebie w 1987 roku"[30].

Na powyższe zmiany Ronduda nakłada jeszcze jedną: zmianę idiomu artystycznego KwieKulik. Wraz z rozpadem tego, co wspólne, miał też nastąpić kres sztuki rozumianej, po pierwsze, jako świadectwo życia, a po drugie jako zaangażowanie w przemianę wadliwie funkcjonującego świata. W to miejsce miał pojawić się model, którego istotą było rozdzielenie sztuki i życia: nawet jeżeli twórczość KwieKulik nadal miała wymiar krytyczny czy polemiczny (a miała), to mniej więcej od 1984 roku polemika ta zawierała się w performatywno-wizualnej metaforze o charakterze autonomicznego dzieła.

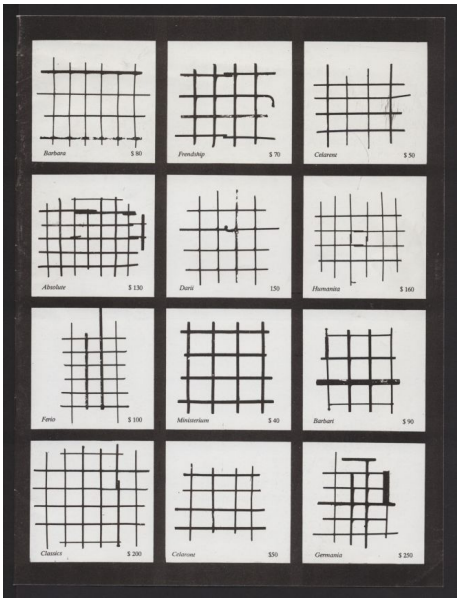
Ronduda, co zrozumiałe, kończy swój wywód na roku 1987, jednak zastosowany przez niego schemat narracyjny może sprawiać wrażenie, że zmiana idiomu artystycznego KwieKulik dotyczyła również indywidualnych karier obydwojga artystów. Narracja rozwija się tu liniowo czy wręcz teleologicznie: w ujęciu Rondudy radykalny charakter twórczości KwieKulik stopniowo

zanika już od połowy lat 70., aż w końcu gaśnie całkowicie – tak jak gaśnie socjalizm. Rok 1987 byłby tu więc odpowiednikiem roku 1989: definitywnego końca i Nowego Początku[31]. Jednak o ile w przypadku Kulik rzeczywiście nastąpiło przejście ku sztuce autonomicznej, o tyle w przypadku Kwieka należy mówić o ciągłości. To dzięki Kwiekowi, jak przyznaje sama Zofia Kulik, w KwieKulik liczyły się „pomysły-bez-realizacji, efemeryczność działań, improwizacja, dokumentacja, integracja, kontestacja – słowem, wszystko, co sprzeciwiało się tradycyjnemu pojęciu dzieła sztuki"[32].

Nie zmieniło się to również po 1987 roku, czego wyrazem stała się formuła appearance. Przede wszystkim nie zmieniła się jednak postawa Kwieka, którą nazywamy tu kyniczną. Dlatego należy przypomnieć, że twórczość KwieKulik też zasadzała się na odrzuceniu cynizmu. Jak pisze Maciej Gdula w tekście *KwieKulik – przeciw cynizmowi, przeciw antypolityce*, w latach 70. „podstawowym sposobem uspołecznienia stał się cynizm"[33]. Tu również chodzi o działanie ideologii. Artyści i artystki uczestniczyli w państwowym systemie sztuki PRL, a jednocześnie w prywatnych rozmowach ironicznie na niego wyrzekali. Žižek wskazuje, że to właśnie ta luka – dystans wobec oficjalnej doktryny przy jednoczesnej akceptacji jej symbolicznego uniwersum – umożliwia niezakłócone funkcjonowanie ideologicznego fantazmatu. Dlatego dla ideologii najgroźniejsza jest sytuacja, w której ktoś potraktuje ideologiczne pryncypia serio, czyli zlikwiduje dystans między myślą a czynem. Žižek nazywa ten fenomen „nadmierną ortodoksją"[34]. Tak właśnie robili KwieKulik: ich Sztuka Nowej Czerwieni miała stać się jednym z instrumentów reformy systemu w kierunku wyznaczonym przez oficjalną doktrynę gierkowskiego państwa. W wizji KwieKulik (faktycznie) socjalistyczny system artystyczny włączałby w swoją logikę również realizacje o charakterze neoawangardowym, dzięki czemu propaganda zyskałaby prawdziwie postępowy wyraz. Łukasz Ronduda zauważył, że w ten sposób miał zostać

zniesiony dystans między sferą prywatną a publiczną[35]. My powiemy, że postawa kyniczna – zgodność teorii i praktyki – miała zastąpić cynizm.

Przemysław Kwiek pozostał „nadmiernie ortodoksyjny" również po zmianie systemu. Jeszcze w marcu 1988 roku, a więc już po rozstaniu pary i rozpadzie duetu, w Galerii Grodzkiej BWA w Lublinie miała miejsce zaplanowana wcześniej wystawa KwieKulik. Był to także moment, w którym system artystyczny, podobnie jak inne sektory państwa, podlegał już daleko idącej prywatyzacji.



Katalog wystawy Przemysława Kwieka w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 1990. Reprodukcje prac z tytułami i cenami. Dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski/materiały archiwalne ze zbiorów Mediateki

Kwiek traktuje to wystąpienie jako Appearance 0. Jednym z elementów ekspozycji były kraty zespawane z metalowych prętów[36]. Wyeksponowano je jak obrazy: wisiały na ścianach, miały tytuły, a także… ceny, podane w dolarach. Podczas wernisażu Kwiek informował:

> To, co tu wisi za nami, to są kraty, takie obiekty. Są to dosyć ładne rzeczy. Zachęcałbym państwa do zakupu tych rzeczy! Ich cena jest niewysoka. Zważywszy na nasz status, jaki w tej chwili mamy i jaki prawdopodobnie, być może, będzie wzrastał, ktoś, kto kupi taką kratę na pewno nie straci, a raczej będzie zyskiwał coraz bardziej w miarę upływu czasu – czysty zysk! Uważam, że taka krata powinna się znaleźć u każdego obywatela w domu. A jak ona ustawia wnętrze! […] Także gorąco bym namawiał… namawiałbym także do reklamowania tego wśród państwa znajomych[37].

Kwiek nawiązywał już do logiki nowego, wolnorynkowego

systemu, w którym, jak pisał Ronduda, „sztuka walczy już tylko o jałową replikację”[38]. Kwiek potraktował wolnorynkową fantazję dosłownie: zamienił sztukę w produkt, zadbał o promocję, dał dobrą cenę. Wkrótce powtórzył ten zabieg na wystawie *Kraty* w CSW Zamek Ujazdowski (1990). Jej katalog to w istocie folder produktów: z reprodukcjami, tytułami i znowu cenami (od 40 do 450 dolarów, najdroższy był model *America*).

Szybko stało się jasne, że „nadmierna ortodoksja” nie popłaca również w kapitalizmie. W 1991 roku Kwiek znalazł się na bezrobociu. Zaczął wtedy malować „zakratowane” pejzaże. Dosłownie: malował przez przymocowane do blejtramu kraty. Cykl zakładał malowanie przez rok, po dziesięć obrazów na każdą porę roku. Kraty – oczywisty symbol zniewolenia, wtedy kojarzony z imaginarium antykomunistycznej opozycji – w połączeniu z konwencjonalnym pejzażem i faktem przebywania Kwieka na bezrobociu zyskiwały nieoczekiwany kontekst: to nowa, rynkowa rzeczywistość jest opresyjna.

Po skończeniu cyklu Kwiek do każdego obrazu – do krat – dospawał druty kolczaste, które następnie pomalował w kolory odpowiadające tonacji pejzaży. Druty wiły się jak dziwne pnącza, niejako przedłużając pejzaż. Kwiek stworzył w ten sposób swój stylistyczny „stempel”, znak rozpoznawczy, dzięki któremu może zacząć się „jałowa replikacja”. W lutym 1992 roku wziął udział w programie telewizyjnym *Pasmo hipermultimedialne Marcina K.* (Krzyżanowskiego). W studiu TVP 2 zachwalał obrazy z kratami jako warte kupna; wrzeszcząc, tłumaczył, dlaczego wrzeszczy: „Bo chcę sprzedać!”. Następnie, w kwietniu, wszystkie „zakratowane” pejzaże zostały pokazane w BWA Lublin jako jedna instalacja malarska – Appearance 20.



Przemysław Kwiek maluje jeden z obrazów za kratami, 1991-1992. Z archiwum Przemysława Kwieka

Kwiek nie sprzedał, transformacyjny rynek sztuki nie zwrócił na niego uwagi – choć przecież ranga jego twórczości i pozycja w środowisku artystycznym były niepodważalne. Stało się tak, ponieważ udział w ideologicznej grze wymaga dystansu, a nadmierne utożsamienie się z fantazmatem odsłania jego iluzoryczność. Na tym właśnie polega siła ideologicznej fikcji: wiemy, że to tylko złudzenie, ale i tak legitymizujemy je za sprawą społecznej praktyki. „Aby fantazja mogła funkcjonować – pisze Žižek – musi pozostać «niewyrażona», musi zachować dystans wobec wyraźnie sformułowanej tkaniny symbolicznej, którą podtrzymuje”[39]. W tym ujęciu Kwiek winien krzyczeć: „Nie chcę sprzedać!”. I w żadnym razie nie powinien umieszczać na wystawie cen. Mówiąc inaczej, Kwiek postąpił w sposób dialektyczny: zanegował negację.

„Niech to szlag trafi!”. „Brudzenie się rzeczywistością” jako ironia kyniczna

W katalogu wystawy *Kraty* Kwiek deklarował, że „czasami zarabia, by od siebie kupić siebie”[40]. Jednak z czego dokładnie żyje artysta kyniczny? KwieKulik realizowali „chałtury”, czyli państwowe zamówienia: na tablice upamiętniające, aranżacje wystaw, projekty trybun etc. Jednocześnie cały czas starali się wyjść poza cynizm systemu artystycznego PRL. W cyklach *Chałtury* i *Zarabianie i tworzenie* na różne sposoby ujawniali, że źródłem ich zarobku są zamówienia publiczne. W ten sposób wskazywali, że sztuka nigdy nie jest w pełni autonomiczna, że zawsze stoi za nią jakaś materialna podstawa.

Zofia Kulik mówiła w tym kontekście o „brudzeniu się rzeczywistością”[41].

W 1993 roku neoliberalizacja państwa właśnie się domykała, również w sferze kultury[42]. Kwiek, podobnie jak wielu innych twórców, znalazł się w dramatycznej sytuacji materialnej. Jednocześnie nie chciał rozrywać kynicznej zgodności sztuki i życia. Musiał więc znowu „pobrudzić się rzeczywistością”. Zrobił to, malując kwiaty. Pierwsza praca z tym motywem – Appearance 29 – powstała na festiwalu *Kopuły, wieżyczki, strychy – pasaże obywateli miejskich*. Festiwal ten, zorganizowany przez Ewę Mikinę i Andrzeja Paruzela, sam w sobie stanowi znakomity asumpt do zrekonstruowania historii potencjalnej polskiej sztuki doby transformacji. Był to bowiem projekt jawnie krytyczny wobec zachodzących przemian. Idea była prosta: chodziło o wyeksponowanie sztuki współczesnej w witrynach kamienic przy ulicy Piotrkowskiej w Łodzi. Wypowiedź artystyczna została tu zdefiniowana jako „krytyczny komentarz i interwencja”, dotyczący między innymi „nowej perswazji wizualnej miasta z jego «młodo-kapitalistyczną» poetyką witryn sklepowych, reklam, szyldów etc.”. Mikina i Paruzel podkreślali zarazem, że za „parterową fasadą «konsumpcyjnego raju»” mieszkają ludzie „odbierający nową sytuację z desperacją; tak w sensie egzystencjalnym, jak politycznym”. Artyści i artystki, umieszczając swoje realizacje w witrynach, mieli ten fakt uwypuklić. Równie ważne było przemyślenie materialnej kondycji twórców, uchwycenie nieoczywistej „dialektyki przestrzeni artystycznej i ulicy”. W tym celu Mikina i Paruzel zdecydowali się na radykalny kuratorski gest: druga część wystawy rozgrywała się na strychach kamienic



Widok wystawy Przemysława Kwieka *Appearance (20)*. Galeria Grodzka w Lublinie, 1992. Dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski/materiały archiwalne ze zbiorów Mediateki

i była niedostępna dla publiczności. Było to świadome przywołanie figury wyizolowanej społecznie bohemy – kuratorzy pisali o micie wieży i strychu w sztuce nowoczesnej[43].

Kwiek wystawił w witrynach obrazy z kratami i drutami kolczastymi. Aby dodatkowo je zareklamować, umieścił następujący anons w „Gazecie Wyborczej":

> „Nawet Kwiek... zaczął zmuszony być bzy malować". Wybierz się w sobotę i niedzielę na spacer ulicą Piotrkowską (od placu Wolności do Grand Hotelu) i zobacz 10 obrazów Przemysława Kwieka z legendarnego cyklu 40. pejzaży olejnych malowanych przez przymocowane do nich kraty stalowe, z których wyrosły druty kolczaste. Obrazy umieszczone są w witrynach sklepów. Zdecyduj się zostać właścicielem któregoś z obrazów. Nazwisko i ranga artysty gwarantują w każdym przypadku zysk. Takiego malarstwa jeszcze nie było. Ceny dostosowane do relacji cen w tej części Europy.

Karteczki z cenami w dolarach były przymocowane do krat. Skąd jednak bzy w pierwszym zdaniu? Tych publiczność zobaczyć nie mogła – Kwiek malował je bowiem na strychu. Malował – a w trakcie klął siarczyście: „W pizdę jebane, niech to szlag trafi, kurwa...". Cały ten proces – Appearance 29 – dokumentuje film. [FILM 1]



Przemysław Kwiek, *Appearance 29*, 1993

Malowanie bzów na strychu przez jednego z najważniejszych artystów neoawangardy to przebłysk Realnego transformacyjnego świata sztuki: czegoś ukrytego, niewypowiedzianego, ale fundamentalnego dla danego porządku społecznego. Tym czymś była materialna degradacja artystów i artystek. Czy Kwiek mógł stać się ponowoczesnym cynikiem, który poprzestaje na ironicznym narzekaniu na system, a i tak postępuje zgodnie z jego logiką? „Oczywiście, mógłbym nie robić tej przewrotnej gry, spokojnie sobie czekać, udawać poważnego artystę"[44], mówił po wykonaniu Appearance'u 29. Wybrał jednak, raz jeszcze, ironię kyniczną. Ta zaś, wskazuje Sloterdijk,

nie służy legitymizacji bierności, lecz jest nastawiona na walkę, w wyniku której kynik „brudzi sobie ręce, ponieważ brudne są stosunki naokoło”[45].

Idealizm szuka prawdy w abstrakcyjnej argumentacji. Kynizm sformułował inny sposób poświadczania prawdy – realistyczny i materialistyczny, to jest taki, w którym „argumentami są skóra i kości”[46]. „Zacząłem malować ze strachu”, deklarował Kwiek w jednym z nielicznych wywiadów. Nie była to hiperbola. „Mój nieprzekraczalny budżet dzienny z opłatami – mówił – to 10 złotych”. Jednocześnie zaznaczał – jakby dla jasności – że to ciągle nie „nędza afrykańska”, a jedynie „chroniczny, patologiczny niedostatek”. Wywiad nosił tytuł *Nie mam środków na korzystanie z Internetu (Norwid też by nie miał)*[47].

Appearance na strychu łódzkiej kamienicy stał się zaczynem cyklu *Awangarda bzy maluje*. Kwiek kontynuował go przez wiele lat. W sumie namalował kilkadziesiąt płócien z kwiatami, poświadczając swoją nędzę sztuką[48]. W 1999 roku zainaugurował akcję *Awangarda bzami handluje*. Na bazarze w Łomiankach, na ulicy w Piotrkowie Trybunalskim czy na parkingu Kampinoskiego Parku Narodowego – rozstawiał swój kram z płótnami. Ceny wahały się od 600 do 1300 złotych i celowo były zbyt wysokie (podobne „kiczowate” obrazy kosztowały na bazarach od 60 do 160 złotych). Niekiedy obok stawiał obraz z informacją: „Datków poniżej 1000 złotych nie przyjmuję”. Oczywiście w ten sposób radykalnie zmniejszał szansę na zarobek. I rzeczywiście – nie sprzedał ani jednego płótna z kwiatami. Dlaczego zawyżył ceny? Jak sam mówił, nie musiał jeszcze „jeść trawy”, mógł więc nadal traktować prace z kwiatami nie jako cyniczną „chałturę”, naprawdę nastawioną na sprzedaż, lecz kyniczną kpinę. Kynizm to „teoria przyziemna”, pisze Sloterdijk, zaś teoria przyziemna zawiera „przymierze z nędzą i satyrą”[49].

Krytyka instytucjonalna jako kynizm



Przemysław Kwiek, Appearance 66, z cyklu *Awangarda bzami handluje* (trzecie wyjście na bazar), 1999. Bazar, Łomianki. Z archiwum Przemysława Kwieka.
Przemysław Kwiek, Appearance 74, *Awangarda bzami handluje w Łomiankach*, 2000. Piotrków Trybunalski. Z archiwum Przemysława Kwieka
Przemysław Kwiek maluje obraz *Datków poniżej 1000 zł nie przyjmuję*, wykorzystany potem w Appearance'ach *Awangarda bzami handluje*, 1999. Dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski/materiały archiwalne ze zbiorów Mediateki

Rdzeniem wywodu Sloterdijka jest analiza nowoczesności – aż do jej późnej fazy w końcówce XX wieku – jako epoki, w której idealizm oświecenia stopniowo kostnieje w cynizm. To dlatego Sloterdijk nazywa kynizm „antycznym oświeceniem”[50]. Na analogicznej zasadzie Wolter czy Diderot postrzegali się jako nowi kynicy[51]. Warto dostrzec ten horyzont. To bowiem napięcie między ideałami oświecenia a przymiotami ponowoczesności pozwala rozpoznać istotę niedopasowania Kwieka do transformacyjnego *milieu*. Zależność ta odsłoni się jeszcze kilkukrotnie. Teraz rozpatrzmy ją w kontekście działań Kwieka, które retroaktywnie można potraktować jako przykład krytyki instytucjonalnej, w latach 90. jakoby nieobecnej[52].

We wprowadzeniu do ważnej antologii *Institutional Critique* Alexander Alberro zwraca uwagę, że wynaleziony w XVIII wieku ład instytucjonalny (biblioteki, archiwa, uniwersytety, muzea) zasadzał się na fundamentalnej regule: instytucje wytwarzają wiedzę nie dla siebie samych, ale po to, by ją upublicznić – rozpowszechnić jako dobro wspólne. Dlatego, argumentuje Alberro, współczesną krytykę instytucjonalną można postrzegać jako aktualizację „radykalnej obietnicy” oświecenia[53]. Mniej więcej od 1993 roku, po (finansowym) fiasku *Krat* i pierwszym doświadczeniu „chronicznego niedostatku”, twórczość Kwieka można widzieć w podobnej perspektywie: jako wyraz przekonania, że jedynie przywrócenie myślenia o instytucjach

w logice służby publicznej jest w stanie zatrzymać neoliberalny demontaż mecenatu państwa. Jak wynika z cytowanego na początku dokumentu, Kwiek doskonale zdawał sobie sprawę z fałszu transformacyjnej krytyki interwencjonizmu państwowego. Fetysz wolnorynkowego woluntaryzmu nazywa wprost, po kynicku: kłamstwem. I wskazuje, że na idealizowanym „Zachodzie" to właśnie mecenat państwa gwarantuje harmonijny rozwój życia artystycznego. Był też świadom, że to państwu zawdzięcza edukację artystyczną. Dlatego w rozmowie zarejestrowanej po wykonaniu Appearance'u 29 proponował, aby państwo nadal zatrudniało artystów, dzięki czemu ci mogliby tworzyć wizualny wyraz nowej epoki.

Ideologia transformacji odrzucała taki model niejako *a priori*, za wystarczający regulator relacji społecznych uznając rynek. Odpowiedź Kwieka na taki stan rzeczy była fundamentalnie krytyczna. Również tu mamy do czynienia z kontynuacją. *Sztuka Ministerstwa Kultury i Sztuki II* to ciąg dalszy działań KwieKulik, chociaż znowu: to Kwiek – jak pisze Gdula – „zasypywał urzędy pismami, w których domagał się zmian, interwencji, wyjaśnienia decyzji administracyjnych"[54]. W nowych realiach ustrojowych cel był ten sam: powiedzieć wprost, co myśli się o działalności wiodących instytucji, zarówno politycznych, jak i artystycznych (jak Zachęta czy CSW, które Kwiek nazywał Cmentarzem Sztuki Współczesnej). Kwiek rugał i pouczał, a miedzy jednym a drugim namawiał notabli do zakupu swoich prac (bezskutecznie). Adresatami byli urzędnicy i urzędniczki wszystkich szczebli: dyrektorzy instytucji, kierowniczki departamentów, a nawet sami ministrowie. Kwiek traktował wysyłane przez siebie pisma jak dzieła, dokumentował je, wystawiał i wyceniał. „Jest więcej warte pismo Kwieka niż obraz [Romana] Opałki!"[55] – deklarował z kyniczną pewnością siebie.

Nowością były za to prośby o zapomogę, w państwowym systemie sztuki PRL niekonieczne. Pokazuje to zasadniczą różnicę między neoliberalnym a socjalistycznym systemem artystycznym.

Mianowicie w tym drugim KwieKulik, mimo że ich pomysły zostały odrzucone przez partię, a oni sami jako „rewizjoniści" byli inwigilowani i objęci zakazem opuszczania kraju (1975–1979), nadal mogli korzystać z mecenatu państwa. Oczywiście była to relacja „cyniczna" (choć KwieKulik, jak widzieliśmy, starali się demaskować tę zależność), a mecenat bywał niewydolny, niemniej jednak państwo zapewniało artystom minimum stabilności materialnej.

„Moralne podstawy oświecenia – pisze Sloterdijk – rozpadają się, ponieważ nowoczesne państwo łamie ludzi oświeconych i robi z nich urzędników"[56]. Jest to rozpoznanie z gruntu Marksowskie. W *Przyczynku do krytyki heglowskiej filozofii prawa* Marks zauważa, że z punktu widzenia biurokraty cel prywatny (na przykład awans) szybko zaczyna przeważać nad celem państwowym. Napięcie pomiędzy państwem (dobrem wspólnym) a biurokracją (jednostkowym egoizmem), niezgodność między nimi, to w istocie napięcie między idealizmem a cynizmem. Marks i w tym przypadku postuluje pracę dialektyki: „Zniesienie biurokracji możliwe jest tylko wówczas, kiedy interes ogólny staje się interesem partykularnym w rzeczywistości, a nie tylko w myśli, w abstrakcji, jak u Hegla; a to z kolei możliwe jest tylko wówczas, kiedy interes partykularny staje się rzeczywiście interesem ogólnym"[57]..

„Bezczelność to jego odkrywcza metoda"[58], pisze o Diogenesie Sloterdijk. Bezczelność *Sztuki Ministerstwa Kultury i Sztuki II* też była metodą: służyła ujawnieniu niezgodności między idealistycznymi abstrakcjami a cyniczną rzeczywistością neoliberalnego państwa. Partykularny interes Kwieka był interesem ogólnym.

„Chciało mi się srać". W stronę oświecenia grubiańskiego

Jeżeli cynizm panów wykorzystuje wzniosłość idealizmu, to

kynizmowi poddanych pozostało to, co niskie, aroganckie, niegodne. Dlatego Sloterdijk mówi, że kynizm to „oświecenie grubiańskie". Bronią kynika jest bluzg, szyderstwo, bezczelność, a jego sceną agora, rynek, targ (również w Łomiankach). Kynik, pisze Sloterdijk, „musi prowokować opinię publiczną, gdyż stanowi ona dla niego jedyną przestrzeń, w której może dokonać się sensowne przezwyciężenie idealistycznej ignorancji"[59].

Kynizm to krytyka fizjonomiczna i fizjologiczna: Diogenes stroi miny, masturbuje się i defekuje publicznie. Tymczasem dla cynika, pisze Sloterdijk, „wszystko jest gównem, jego superrozczarowane superego nie dostrzega w gównie dobra". Gówno to symbol całej materii, jaką pogardzają cynicy. „Stosunek do własnych odchodów, jaki wbija się ludziom do głowy, dostarcza modelu obchodzenia się z wszelkimi odpadami w ich życiu"[60]. Kynik natomiast dostrzega nawet najniższą formę materii: „To, co na dole, co zostało wykluczone, wkracza na agorę i prowokuje demonstracyjnie to, co na górze"[61].

A zatem gówno na agorze. W październiku 1994 roku Kwiek zrealizował Appearance 44 pt. *Gówno w Rejonowym Urzędzie Pracy*. Tym razem appearance przybrał formę instalacji. W jej centrum stał sedes. Nieco wyżej umieszczono ramę do obrazu, do której przymocowano cztery figury nowojorskiej Statui Wolności, po jednej na każdym boku – to tron i rama transformacyjnej nowoczesności. Tło stanowił parawan wykonany z krat – flankowały go biało-czerwone flagi. Na górze szarfa z tytułowym hasłem. Poza tym słynny slajd z *Działań z Dobromierzem* KwieKulik: ten, w którym syn Kulik i Kwieka siedzi w sedesie. I zdjęcia z akcji, w której Kwiek rzucał glinianymi pecynami – niczym gównem – w kamienie przeznaczone do rzeźbienia w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (Appearance 36).



Przemysław Kwiek, *Gówno w Rejonowym Urzędzie Pracy*, 1994. Instalacja. Galeria XX1, 2004. Warszawa. Z archiwum Przemysława Kwieka

Gówno w Rejonowym Urzędzie Pracy to kyniczny głos w sprawie nędzy artystów i braku mecenatu państwa; głos bez wątpienia grubiański. Integralnym elementem kompozycji był bowiem tekst, który wyjaśniał pochodzenie tytułu i centralny motyw sedesu:

> Dnia 14.12.1993 poszedłem do Rejonowego Urzędu Pracy przy ul. E. Ciołka w Warszawie odebrać zasiłek dla bezrobotnych (1 222 000 zł). Chciało mi się srać. Po poszukiwaniach i lataniach po piętrach była jedyna toaleta na II piętrze z dwiema czynnymi kabinami. A wszędzie kupa ludzi i krzyż pański. Jedna kabina była zajęta. Zajrzałem do drugiej, ale muszla wypełniona była po brzegi gównami. Znowu przeleciałem po piętrach (a srać mi się chciało okropnie!) z nadzieją, że może jakąś czynną przeoczyłem. Nic z tego. Wróciłem. Znalazłem gazetę w kuble (jako papier toaletowy) i wreszcie, przepuściwszy pierwszą jakąś kobietę, skorzystałem z kabiny – tak ciasnej, że zdjąć, założyć kurtkę było bardzo ciężko. Na dodatek spuszczona woda tak silnie i nagle chlustała, że porwanymi resztkami zanieczyszczała białą, plastikową deskę klozetową. Po mnie weszła następna kobieta![62].

Po wystawie w DAP (1998), gdzie pokazywane było *Gówno w Rejonowym Urzędzie Pracy*, dziennikarka „Gazety Wyborczej" zapytała, czy to nawiązanie do *Fontanny* Duchampa. „Żaden Duchamp, lecz życie", odpowiedział kynicznie Kwiek[63]. My dodajmy w duchu lektury symptomatycznej, że gówno w Rejonowym Urzędzie Pracy to eksces, materialna resztka, która w ideologii transformacji nie poddawała się symbolizacji. Nic dziwnego, że również ta praca Kwieka – symptom Realnego – została wyparta.

Inny przykład grubiaństwa Kwieka to Appearance 46 pt. *Aby do emerytury* (1995). Krzysztof Żwirblis komentował

eufemistycznie, że to „niekulturalna reakcja na świat”[64]. Instalacja zrealizowana w niszowej Galerii AR w Kinoteatrze Tęcza składała się z dwóch elementów. Pierwszym był fryz złożony z czarno-białych reprodukcji klasycznych rzeźb (*Nike z Samotraki* etc.) wraz z wyciętą w nich „wiązanką” najbardziej nienawistnych przekleństw: „Ach ty w kurwę, w trzy pizdy, żesz jebana…”. Spod wyciętych liter wyzierała pożółkła dokumentacja działań KwieKulik. I drugi element: tandetne tralki, niczym z willi-gargameli, na których, na dwóch blachach – pozostałościach po chałturach – usypano kupki pokruszonego marmuru. Wymowa jest po kynicku bezpośrednia: bluzgającym podmiotem jest tu transformacyjne państwo, przedmiotem bluzgów zaś sama kultura; to państwo bluzga na kulturę, ma ją za nic. A kupka gruzu? W neoliberalnej logice z polityk publicznych zostaje tylko „kamieni kupa”[65].



Przemysław Kwiek, *Aby do emerytury*, 1995. Instalacja. Galeria AR, 1995. Warszawa. Z archiwum Przemysława Kwieka

Kwiek, podobnie jak Diogenes, bywał też grubiański wobec przedstawicieli władzy. W czerwcu 1998 roku, kiedy ministerstwo kolejny raz zignorowało jego prośby o wsparcie, postanowił zwrócić dyplom magistra sztuki. Jedną z dwóch urzędowych kopii dokumentu wysłał do samej minister kultury i sztuki Joanny Wnuk-Nazarowej. List został sformułowany w ramach Appearance’u 60 i otrzymał tytuł *Sugeruję, by pani minister zjadła mój dyplom*. Niekoniecznie cały, zaznaczał Kwiek, może też być „kawałek, resztę można dać do degustacji urzędnikom z odpowiednich departamentów, centrów sztuki, Zachęty, muzeów”[66]. Tym razem kyniczna bezczelność przyniosła efekt. Wnuk-Nazarowa przyznała nawet Kwiekowi trzymiesięczne stypendium, najniższe z możliwych. Dyplomu jednak nie odesłała.

Może go zjadła?

Grubiaństwo Kwieka bywało też inwektywą. Jak przypomina Sloterdijk, w dobie oświecenia krytyka ideologii zachowywała prawo „do argumentowania *ad personam*", wierząc w siłę „świętej niepowagi"[67]. Kwiek deklarował natomiast: „prawdziwa «sztuka krytyczna» musi być «po nazwisku»"[68]. W Appearance 49 zatytułowanym *Sąd ostateczny* (1995) artysta poprosił widzów, aby wymieniali nazwiska osób publicznych, a następnie „sądził" je kciukiem w górę lub w dół. Kciuki w dół otrzymali między innymi Aleksander Kwaśniewski, Lech Wałęsa i Karol Wojtyła – według Kwieka wszyscy winni zapaści kultury.

Jeszcze zajadlej – i też „po nazwisku" – Kwiek atakował elity artystyczne. Zarzucał im nie tylko legitymizację niesprawiedliwego czy wręcz nieludzkiego systemu ekonomicznego, ale także zaprzepaszczenie szansy na progresywną edukację mas. W cytowanym już wywiadzie Kwiek mówił, że winni społecznej niewiedzy o neoawangardzie „nie wywiną się", a byli to: „[Wojciech] Krukowski, [Anda] Rottenberg, [Maria] Poprzęcka, [Dorota] Jarecka, [Monika] Małkowska, Łódź, Wrocław, Warszawa (mowa o muzeach i ich dyrektorach) i Ministerstwo Kultury"[69]. Kwiek powtarzał podobne tyrady wszędzie tam, gdzie miał taką sposobność. Można powiedzieć, że był bezwstydny.

„Taki wstyd!". Kynizm jako bezwstyd

Krytyczny potencjał kynizmu kumuluje się w figurze bezwstydu. Kyniczny bezwstyd to jednak coś więcej niż wulgarność. Należy w nim widzieć nie tyle metodę (choć to także), ile postawę. Historia filozofii mówi o Diogenesie wymiennie jako o „bezwstydnym" i „zwierzęciu politycznym" – psie, który kąsa zamiast iść przy nodze pana. Nie chodzi więc o Arystotelesowskie *zoon politikon*, lecz o postawę pozwalającą zachować autonomię wobec narzuconego z góry systemu wartości.

Jednym z jego zworników jest zaś wstyd[70].

Jaki był system wartości w czasach transformacji? Żeby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba wziąć pod uwagę związek wstydu i nowoczesności. W eseju *Wojna wstydów* Przemysław Czapliński zauważa, że to „nowoczesność nadała wstydowi rolę szczególną, czyniąc zeń narzędzie postępu. Nie sposób bowiem apelować o całościową zmianę świata bez piętnowania postaw, które muszą zostać wyeliminowane"[71]. Wstyd po raz pierwszy stał się narzędziem społecznego (a nie indywidualnego) wykluczenia w XVIII wieku. W dobie oświecenia ostrze wstydu zostało wycelowane w przeciwników egalitaryzmu i emancypacji. W epoce neoliberalnej transformacji – a szerzej: ponowoczesności – nastąpiło przenicowanie nowoczesnych wartości, a więc również tego, co wstydliwe. Teraz cnotą stał się indywidualizm czy wręcz egoizm, a wartości oświecenia – solidarność, troska, równość – stały się występkiem. Ponowoczesność, pisze Czapliński, to postęp bez solidarności i równości. Dlatego w czasie transformacji najważniejsza lekcja wstydu brzmiała następująco: jeżeli znalazłeś się w dramatycznej sytuacji życiowej, sam jesteś sobie winien. Wstydź się![72].

W ten sposób procedurom zawstydzania zaczęli podlegać wszelcy „przegrani" transformacji. Mechanizm był prosty: brak awansu ekonomicznego miał teraz wymiar etyczny. Kwiek ukazał ten splot w Appearance 96, „wyjawionym" w bytomskiej galerii Kronika w 2004 roku. Zamysł był prosty: bezrobotny kopacz z miejscowego biedaszybu oraz bezrobotni artyści rozdawali publiczności wiersze Kwieka z cyklu *Super, hiper, extra the best...* Był to kyniczny sojusz zdegradowanych i zdeklasowanych. Warto zatrzymać się na chwilę nad wykorzystaną przez Kwieka analogią. W tym celu sięgnijmy do głośnej etnografii Tomasza Rakowskiego *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy*. Autor przejmująco pokazał w niej sprawczość mieszkańców miast i wsi zdewastowanych przez transformację. Jednym z jej przejawów było właśnie kopanie biedaszybów. Wspaniały paradoks

metafory „praktykowania niemocy" polega na tym, że zdejmuje ona wstyd z pokrzywdzonych przez transformację. Inaczej niż w cynicznej ideologii transformacji, tutaj słabość nie jest winą, której trzeba się wstydzić, lecz źródłem sprawczości. Rakowski wskazuje, że „zdegradowani" doświadczają wstydu wtedy, gdy nie są w stanie zrealizować odgórnie narzuconych norm. Jest to w istocie doświadczenie przepaści między coraz bardziej samotnym „ja" a społeczeństwem. To właśnie dlatego decydują się na uzewnętrznienie wstydu. Wstyd indywidualny, pisze Rakowski, staje się wtedy „ciągle odsłanianą społecznie tkanką bezwstydu"[73]. Kopacze komunikowali swój wstyd w formie „skargi", „narzekania", „zrzędzenia", niestosownego zachowania, czasem agresji. Dzięki temu zyskiwali chwilowe panowanie nad entropią. To właśnie w tym energetycznym naddatku tkwi źródło sprawczości. W tym sensie praktykowanie niemocy jest manifestacją godności[74].

Analogiczna relacja zachodzi w większości prac Kwieka. Jako artysta na zasiłku chętnie eksponował on własne zniechęcenie, rozczarowanie czy zmęczenie – czyli uzewnętrzniał swój wstyd. Robił to jednak jako praktyk niemocy: używał samotnego „ja" niczym tarczy przed nieetyczną etyką transformacji. Z tego samego powodu bywał grubiański. Widziana z tej perspektywy twórczość Kwieka to już nie wyraz bezsilności, to nie „skargi", „narzekania" i „zrzędzenie", lecz świadectwo sprawczości. Appearance – „wyjawianie życia" – staje się tu wyjawianiem wstydu. „Taki wstyd – *Awangarda bzami handluje* – na bazarze!"[75].

Przemysław Czapliński wskazuje, że transformacja „przeinwestowała wstyd, czyniąc z niego naczelne źródło energii rozwoju. Tymczasem ekonomia afektywna podpowiada, że człowiek dąży do minimalizacji wstydu"[76]. Dlatego zawstydzany „ciemnogród" bynajmniej nie zmodernizował się na liberalną modłę, lecz – by pozostać przy ekonomicznej metaforze – zainwestował w polityki

resentymentu[77].

Znakomicie pokazuje to przebieg „zimnej wojny sztuki ze społeczeństwem", jak za tytułem głośnej pracy Zbigniewa Libery nazwano społeczny spór o sztukę krytyczną[78]. Jeden z frontów tej batalii dotyczył rzeźby Maurizia Cattelana *La nona ora* (1999). Kwiek sparodiował ją w Appearance 77, wykonanym w trakcie koncertu *Na koniec wieku* w galerii Miejskiego Ośrodka Kultury w Piotrkowie Trybunalskim (2000). *La nona ora* to werystyczna figura przedstawiająca Jana Pawła II. Papież leży na ziemi przygnieciony meteorem. Kwiek też leżał na podłodze, w podobnej pozie, ale przygnieciony nie kamieniem z kosmosu, tylko worem siana. Miał zbolałą minę, był wymęczony, a w rękach trzymał kratę, którą nazwał *Polonia* i wycenił na 300 dolarów. Jak tłumaczył, tyle brakowało mu do zakupu dobrego telewizora. Rzeźba Cattelana wyrażała dylematy idealisty: meteor to metafora ciężaru wiary. Kwieka do ziemi przycisnęła bieda.



Przemysław Kwiek, Appearance 77, MOK, Piotrków Trybunalski, 2000. Z archiwum Przemysława Kwieka

Co właściwie było przedmiotem satyry Kwieka? Kluczowy jest tu kontekst. Przypomnijmy: rzeźba Cattelana była eksponowana w Zachęcie, w nobliwej Sali Matejkowskiej, podczas jubileuszowej wystawy *Uważaj, wychodząc z własnych snów, możesz się znaleźć w cudzych* (2000). Media zainteresowały się pracą Włocha jeszcze przed wernisażem, a kolejne doniesienia podkreślały jej „skandaliczny" charakter. Na efekty nie trzeba było długo czekać: kilka dni po otwarciu wystawy Witold Tomczak, poseł Ligi Polskich Rodzin, przedarł się przez barierki i „uwolnił" papieża od meteoru, uszkadzając przy okazji rzeźbę[79].

Zdejmując meteor z pleców papieża, poseł Tomczak zdejmował w istocie kulturowy wstyd z barków przegranych transformacji. Wbrew pozorom nie był to gest kyniczny: wręcz przeciwnie,

wpisywał się w hegemoniczne – czyli konserwatywne – narracje transformacji. Nie zmienia to faktu, że za sprawą tego typu wystąpień – performansów władzy – wojny kulturowe skutecznie przesłoniły perspektywę tego, co na dole: materii i brzucha[80].

Jeżeli symptom, jak chce Žižek, jest „wiadomością z przyszłości", to przesłanie Appearance 77 brzmiałoby następująco: być może transformacyjna moralność byłaby inna, gdyby w Sali Matejkowskiej – tej *pars pro toto* kultury narodowej – znalazło się miejsce na krytykę ekonomicznego woluntaryzmu. W tym sensie parodia *La nona ora* – uzewnętrzniony wstyd nędzarza – nie była wycelowana w Cattelana ani „zacofane" społeczeństwo, lecz w transformacyjne elity.

Kynik, zdeklasowany inteligent (zaangażowany)

Dotarliśmy do punktu, w którym zbiegają się dotychczasowe wątki. Punktem tym jest kynizm rozumiany jako gniew klasowy. Przemiany gospodarcze lat 90. wiązały się z radykalnym przekształceniem struktury klasowej społeczeństwa. Dominujące stały się normy kulturowe klasy średniej. Wiązało się to z degradacją symboliczną i pauperyzacją grup tworzących strukturę społeczną PRL: chłopstwa, klasy robotniczej oraz inteligencji.

Kynik – pisze Sloterdijk – to przedstawiciel „zdeklasowanej i plebejskiej inteligencji", „samotny dziwak", w końcu „prowokujący i uparty moralista". To również typ miejski. Kynik odwraca się wprawdzie do miasta plecami, gardzi jego fałszem, jednak tylko metropolia może obdarzyć go sympatią i uznać za jednostkę wybitną[81]. Cynik to również człowiek miasta, jednak różnica statusu jest wyraźna: to „przeciętny typ społeczny z wyższych sfer nadbudowy", zwykły mieszczuch[82]. Miejsce zajmowane w strukturze społecznej przekłada się na gotowość do zaangażowania. Kynik poświadcza teorię czynem, natomiast

cynik ogranicza się do „publicznej gadaniny": dorzuci się do zbiórki, weźmie udział w wyborach albo pójdzie na manifestację, jednak nigdy, przenigdy nie zaryzykuje swojej pozycji społecznej.

Kwiek pochodzi z rodziny wielodzietnej; jego rodzice byli lekarzami. Kwiekowie mieszkali na warszawskiej Pradze, czyli w „gorszej", robotniczej części miasta. Matka i babka artysty były zaangażowanymi komunistkami – należały do partii i aktywnie w niej działały. Jak pisze Maryla Sitkowska, to właśnie matka Kwieka pielęgnowała „sięgający XIX wieku etos warszawskiej postępowej inteligencji, tradycyjnie lewicującej i antyklerykalnej"[83]. Kwiek nigdy go nie porzucił, czego wyrazem było idealistyczne [sic!] zaangażowanie w socjalizm, a po zmianie systemu sprzeciw wobec neoliberalnej transformacji. W tym świetle twórczość Kwieka to walka na rzecz realizacji własnych interesów klasowych. Były to interesy zagrożone przez postępujące urynkowienie państwa.

Kynikowi, „inteligentowi plebejskiemu", zawsze bliżej jest do warstw ludowych niż wyższych, bo to z nimi łączy go wspólnota interesów. Wydaje się, że Kwiek zdawał sobie z tego sprawę, a z pewnością to przeczuwał. W jego pracach powracają motywy z plebejskiego imaginarium: wory siana, kwiaty polne, zdegradowane tereny podmiejskie. Nie było w tym kpiny czy ironii, raczej wyraz solidarności; bezspornie – czujna praca na symbolach. To samo dotyczyło ubioru. Kwiek często łączył wizualne symbole klasy robotniczej i inteligencji: raz występował w znoszonym swetrze, innym razem w kufajce. W sumie nosił się jak łachmyta, abnegat, „samotny dziwak". Zawsze z brodą – nie tylko symbolem inteligencji zaangażowanej, ale i atrybutem filozofa, niekontrowersyjnym jeszcze w czasie inteligencko-ludowego sojuszu pierwszej „Solidarności"[84]. Nigdy natomiast nie ubierał się na czarno, a więc tak, jak wymagał *dress code* transformacyjnego świata sztuki[85].



Przemysław Kwiek, Appearance 79, Piotrków Trybunalski, 2001. Fot. Raster

W gruncie rzeczy całą wizualną stronę twórczości Kwieka – łącznie z wyglądem samego artysty – można potraktować jako uderzenie w estetyczne preferencje klasy średniej. Był to więc zarazem siłą rzeczy cios w jej przywilej ekonomiczny. W istocie Kwiek, epatując wszystkim tym, co nowe normy zdefiniowały jako niesmak, ujawniał fundamentalną dla transformacji różnicę klasową[86].

Miejsce Kwieka w nowej hierarchii społecznej dobrze ilustruje dwuczęściowy Appearance 79, wykonany w Piotrkowie Trybunalskim w 2001 roku. W części pierwszej Kwiek siedział na furmance ciągniętej przez konie i udawał, że maluje obraz; za barwnym korowodem, niczym podczas dożynek, biegły dzieci. Namalowany wcześniej obraz przedstawiał, jak zwykle, kwiaty, jednak równie ważny był napis: „Coca-Cola musi być złym napojem, skoro muszą ją tak reklamować[,] by była pitą and Pepsi too". Krytyka nowego porządku ekonomicznego przenika się tu więc z krytyką nowego porządku artystycznego: ten drugi jest wyrazem tego pierwszego; to dlatego jeden i drugi dowartościowują mechanizmy marketingu i promocji. Artysta, który wyłamuje się z tej logiki, to „wieśniak", przaśny relikt minionej epoki.

W części drugiej Kwiek nawiązywał do figury transformacyjnego biznesmena. Artysta siedział w wannie ustawionej na chodniku przed galerią BWA. Zanurzony w wodzie, rzeźbił w glinie portret „nowego człowieka sukcesu, który zarabia 50 000 złotych (12 000 dolarów) miesięcznie". Następnie rozpuścił glinianą głowę w wodzie i wykąpał się w tak powstałym „leczniczym" błocie. W ten sposób krytykę estetyczną uzupełniła krytyka ekonomiczna. Tu wniosek brzmiałby tak: mecenat prywatny (zlecenie na portret) jest dla twórców niekomercyjnych tak samo namacalny jak znikająca w ciepłej wodzie glina.

Jak zauważyła Magda Szcześniak, w epoce transformacji

jedyną klasą społeczną definiowaną wedle kryteriów Marksowskich – to znaczy poprzez stosunek do środków produkcji – była klasa średnia. Zarazem dla opisu klas sytuujących się niżej i wyżej „stosowano figury zastępcze, odnoszące się raczej do kapitału kulturowego (elity) lub nastawienia do rzeczywistości (*homo sovieticus*), a nie do umiejscowienia w społecznej”[87].

Jak w tej hierarchii plasowała się inteligencja? Ideologia transformacji była tu jednoznaczna: inteligencja, jako warstwa „etosowa”, wypełniła już swoją misję. Dlatego miała zamienić się w klasę średnią lub zejść ze sceny dziejów w jakiś inny, bliżej nieokreślony sposób. To świetny przykład „figury zastępczej”. O ile bowiem inteligenckie elity faktycznie stały się klasą średnią (czy wręcz jej wyższą warstwą), kapitalizując zgromadzone wcześniej kapitały kulturowe, o tyle inteligenckie „masy” bynajmniej nie zniknęły. Zaznały natomiast ekonomicznej i statusowej deklasacji. Byli to przede wszystkim pracownicy umysłowi niskiego i średniego szczebla zatrudnieni w sektorze publicznym oraz przedstawiciele wolnych zawodów: nauczycielki, pracownicy naukowi, urzędniczki, artyści. Wszystkie te grupy doświadczyły skutków demontażu państwa – jego infrastruktur, zasobów i funkcji socjalnych. Musiały więc zacząć prywatyzować własne ciała i czas – jedyne środki produkcji, jakimi dysponowały[88].



Przemysław Kwiek, Appearance 79, Piotrków Trybunalski, 2001. Z archiwum Przemysława Kwieka

Wśród twórców w szczególnie trudnej sytuacji znaleźli się przedstawiciele sztuki „czystej” czy też – jak ujmował to Kwiek, żeby włączyć w to pojęcie neoawangardę – „niekomercyjnej”. To w nich najsilniej uderzyła likwidacja państwowego systemu sztuki: prawa do emerytur, pracowni, zleceń. W sumie, jak pisała Teresa

Kostyrko, po 1989 roku środowisko plastyczne odebrało „szokową lekcję samodzielności"[89].

Klasy aspirujące do władzy zawsze przedstawiają swój interes w formie idei definiowanych jako odwieczne, naturalne etc.[90] Ideologia transformacji dowartościowywała normy klasy średniej, w konsekwencji czego to jej system wartości – ten sam, któremu przeciwstawiał się kyniczny bezwstyd – był przedstawiany jako uniwersalny. W tym sensie autoidentyfikacja Kwieka jako „inteligenta plebejskiego" uderzała w samo jądro ideologii transformacji. Wymagało to nie tylko rozpoznania własnej pozycji klasowej, ale także utożsamienia się z losem zdegradowanych i wykluczonych.

Rodzinna formacja Kwieka niewątpliwie miała tu znaczenie: cnoty zaangażowanej inteligencji były przeciwieństwem cnót transformacji. Jedną z nich było traktowanie pracy jako społecznej służby, a nie drogi do indywidualnego sukcesu. W jednym z nielicznych wywiadów (tym, w którym padły słowa o „chronicznym, patologicznym niedostatku") Kwiek zaznaczał, że jego nędza to szansa na edukację społeczeństwa „poprzez «służbę artysty»". Zarazem interpretował to zadanie w sposób kyniczny: chodziło o grubiańskie epatowanie bezwstydem zarówno mieszczańskich mas, jak i elit. Niech społeczeństwo przekona się, mówił, że „mundurek-garniturek" poważnego artysty (my powiedzielibyśmy: artysty idealisty) „wygląda na mnie jak czapka błazna"[91].

Andrzej Walicki – inny wyznawca lewicowego etosu – pisał o „zdradzie powołania" liberalnej inteligencji po zmianie systemu. Jego zdaniem liberałom można zarzucić

> wyjątkowo łatwe zapomnienie o swej „społecznikowskiej" genezie; wyjątkowo łatwe wyparcie się swego tradycyjnego obowiązku wspierania słabszych, a nie silnych; wyjątkowo łatwe zaakceptowanie dyskursu politycznego, w którym liberalna wolność oznacza głównie (jeśli nie wyłącznie)

> wolność rynku, „obrońca ludu" jest wyrażeniem ironicznym, a walka o minimalne środki do życia kojarzona jest z mentalnością *homo sovieticus*[92].

Wypowiedź Walickiego jest cenna jako świadectwo etycznego pryncypializmu. Warto jednak zniuansować ją w ten sam sposób, w jaki zrobiliśmy to z figurą rozumu cynicznego. Niewątpliwie liberalne elity niewiele rozumiały z kontekstu, który Peter Sloterdijk nazywa bardzo trafnie psychospołecznym. Jednak inteligencja nie tyle zdradziła swój etos (zdrada zakłada wszak planowe działanie), ile znalazła się pod wpływem ideologii. Z tego samego powodu nie mogła stać się Marksowską „klasą dla siebie": ideologia transformacji, jak każda inna, przesłaniała antagonizm klasowy, na gruncie którego wyrosła. Twórczość Kwieka uporczywie o nim przypominała. Dlatego musiała zostać wyparta.

Kwiek przebywał na bezrobociu, z przerwami, od lipca 1991 do grudnia 2009 roku. Z prawem do zasiłku był na bezrobociu w sumie 2 lata i 6 miesięcy, natomiast bez prawa do zasiłku 6 lat i 9,5 miesiąca. Regularnie stawiał się w Gminnym Urzędzie Pracy w Łomiankach, gdzie składał zaświadczenie o zarobkach. Wizyty te nagrywał. Od 2010 roku Kwiek żyje i tworzy na emeryturze, która wynosiła wówczas 1150 zł miesięcznie, co dawało 38 zł dziennie. Gdyby w Polsce Ludowej nie funkcjonowało ubezpieczenie emerytalne dla twórców, nie miałby do niej prawa.

Postscriptum. Transformacyjna historia sztuki jako forma cynizmu

Serce mam jak wahadło
Abecadło z pieca spadło
ciąg się rozpadł
na nic wiedza
tylko serce raz w A raz w Z uderza
Przemysław Kwiek, 1990

Jeżeli twórczość Kwieka została wyparta, to została wyparta przez kogoś. Tym kimś byli historycy i historyczki sztuki. Dlatego przypadek Kwieka prowokuje do postawienia pytania o ideologiczne – czy też epistemologiczne – granice historii sztuki czasu transformacji[93].

Przyjęta tu perspektywa pozwala zobaczyć ten problem w całej złożoności. Historia sztuki – rozumiana tyleż jako dyscyplina akademicka, ile jako instytucja władzy – niewątpliwie zinternalizowała ideologię braku alternatywy dla neoliberalnego kapitalizmu[94]. Z tego punktu widzenia była „cyniczna" w rozumieniu Žižka. Z drugiej strony była „cyniczna" w najgłębszym Sloterdijkowskim sensie: nie wierzyła już w utopie, bo funkcjonowała po końcu historii; zdemaskowała fałsz ideologii, jednak miała świadomość cywilizacyjnej stawki liberalnego projektu modernizacyjnego; była idealistyczna, swobodna i pełna dystansu, niemniej doskonale wiedziała, „jak się rzeczy mają". Dlatego koniec końców była poważna i rygorystyczna, „jakby czerpała z wyższych źródeł"[95]. *Methodology, my love*. Stanowiła więc przeciwieństwo kynizmu.

Rozważmy ten problem na konkretnym przykładzie. W 1996 roku Piotr Piotrowski pisał: „Prometejscy kontestatorzy lat sześćdziesiątych prowadzili działania etycznie czyste, lecz naiwne. Nie zmienili świata – próbowali jednak to robić. [...] «Politycznie poprawny» artysta [współczesny] nie jest jednak

naiwny; raczej mądry gorzką wiedzą, że świat jest, jaki jest i jest zły"[96]. Sloterdijk charakteryzował współczesnego cynika w niemal identyczny sposób: „Jego działanie podszywa pewna gorzka mądrość. Cynicy nie są bowiem głupcami i na wskroś przejrzeli nicość, do której wszystko zmierza"[97].

Powyższy fragment wypowiedzi Piotrowskiego dotyczy *Pojazdu dla bezdomnych* Krzysztofa Wodiczki, projektu kynicznego. Warto przyjrzeć się więc tej interpretacji bliżej. Dla Piotrowskiego pojazd Wodiczki jest tyleż dziełem artysty-inżyniera, przykładem sztuki w istocie użytkowej, a w każdym razie mającej konkretne społeczne funkcje (zmiana sytuacji osób w kryzysie bezdomności w Nowym Jorku), ile – i przede wszystkim – ironiczną „absurdalizacją tradycji awangardy, zwłaszcza tej jej części, która budowała technologiczne utopie, projektowała przedmioty, budynki, zespoły urbanistyczne dla przyszłego, nieantagonistycznego i szczęśliwego społeczeństwa"[98]. Ponowoczesna ironia jest zarezerwowana dla wiary w „naiwną" możliwość zmiany świata i tak jest też w tym przypadku. Piotrowski jest przy tym ponowoczesnym idealistą, a więc zakłada, że relacja między „fałszem" a „prawdą" – teorią i materią – jest nieskończenie płynna. Wodiczko konsultował swój projekt z osobami w kryzysie bezdomności i organizacjami społecznymi zajmującymi się pomocą środowiskom wykluczonym. Stawką *Pojazdu dla bezdomnych* była realna zmiana losu konkretnych ludzi. Jednak według Piotrowskiego

> nie są istotne deklaracje artysty. W kontekście „śmierci autora" to, co ma on do powiedzenia, traci na znaczeniu [...]. Czy rzeczywiście Wodiczko wierzy, że swymi pojazdami wpłynie na zwrócenie uwagi na problemy nowojorskich bezdomnych [...]? To są kwestie w gruncie rzeczy w tej perspektywie drugorzędne[99].

W tym ujęciu tytułowy wehikuł to już nie blacha, guma i brezent służące konkretnym celom, lecz „nie dająca się rozsupłać gra

znaczeń i faktów”[100]. Konkluzja takiego wywodu musi być cyniczna: „Poznawcze, krytyczne znaczenie tych działań jest nie do przecenienia – precyzyjnie i głęboko widzimy przerażającą rzeczywistość. Jej okropny sens widzimy właśnie dlatego, że wiemy, iż wprowadzając nawet tysiąc wózków na ulice Nowego Jorku, nie przełamiemy systemu”[101]. Znamy już ten mechanizm: nawet jeśli podmiot dostrzega, że rzeczywistość jest niekompatybilna z idealistycznymi założeniami, to zakłada, że „tak musi być”.

Według Sloterdijka u podstaw świadomości cynicznej stoi przeświadczenie, że „wiedza jest władzą, a władza wiedzą”[102]. Polska historia sztuki doby transformacji w gruncie rzeczy nie miała innej lekcji: wiedza to władza. Teoretycznym wyrazem tego stanowiska stał się poststrukturalizm. Jego polityczne znaczenie lapidarnie ujął Jan Sowa: skoro postmodernizm to logika kulturowa późnego kapitalizmu, to poststrukturalizm jest filozoficzną logiką postmodernizmu. Zarówno postmodernizm, jak i poststrukturalizm zakładają brak zewnętrza wobec tekstu i reprezentacji, jedno i drugie wyraża zaś brak zewnętrza samego kapitalizmu[103]. W jednym z instruktywnych szkiców z książki *W cieniu Duchampa* Piotrowski wskazywał: „Remedium na współczesną indoktrynację nie może już być opowiadanie się «obok» kapitalistycznych struktur, gdyż takich miejsc po prostu nie ma, nie może też nią być kontrkultura, gdyż nie może się ona bronić przed pazernością kultury masowej [...]”[104].

Remedium było natomiast tropienie wiedzy-władzy zaszytej w dyskursie i wizualności. Stawką nie była już „przebudowa świata”, jak w tradycji sztuki politycznej, lecz – zgodnie z logiką idealizmu – „sformułowanie krytycznego języka opisu współczesnej kultury”[105]. Zaangażowanie rozumiane w sposób kyniczny – jako poświadczenie idei życiem – zostało zdeprecjonowane jako naiwność.

Dlaczego transformacyjna historia sztuki, tak wyczulona na cierpienie Innego, była ślepa na ekonomiczną przemoc wobec

najsłabszych? Dlaczego tak szybko zamieniła się w jeszcze jedno „poważne stronnictwo dyskursywno-teoretyczne”[106]? Jak zauważa Sowa, „błąd poststrukturalistów polega na tym, że coś, czego nie mogą dostrzec, bo jest zamaskowane przez ślepą plamkę ich dyskursu, uznają za w ogóle nieobecne”[107]. W tym przypadku nie jest to błąd cyniczny, lecz co najwyżej „cyniczny”. Nie zmienia to faktu, że historia sztuki – tak jak inne transformacyjne „stronnictwa” – wypierała symptomy antagonizmu społecznego, który stanowił warunek możliwości jej funkcjonowania. Mówiąc inaczej: nie rozpoznała jako wiedzy-władzy samej siebie, choć bez wątpienia nią była[108]. To dlatego nie dostrzegała tych, którzy – by powrócić do cytowanej na wstępie litanii Kwieka – nie mieli pieniędzy na „bycie na mieście, przejazdy komunikacją miejską, sprzęt domowy, ubranie, zrobienie zdjęcia, wysłanie listu, przyjęcie gościa, zakup magazynu, książki, napoju chłodzącego w upał, biletu do muzeum czy CSW, wykonania telefonu itp.”.

Kynizm, znosząc rozdzielność teorii i czynu, pozwala wrócić teorii na ziemię i dostrzec argumenty „skóry i kości”. Jeżeli tak sformułujemy cel pisania historii, być może uda się stworzyć zarys historii potencjalnej polskiej sztuki czasu transformacji – to jest takiej, w której impuls tolerancji wobec Innego staje się komplementarny wobec krytyki neoliberalnej przemocy. Bo chociaż nurty te nigdy się nie spotkały, to przecież biegły obok siebie. W 1990 roku Kwiek deklarował: „Ja jestem dialektykiem, to jest dla mnie chleb powszedni”[109]. Warto, żeby historia sztuki spróbowała podążyć w podobnym – materialistycznym – kierunku.

1 Peter Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2008, s. 117.

2 Przemysław Kwiek, *Appearance 29*, 1993; https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/kwiek-przemyslaw-appearance-29, dostęp 4 września 2023.

3 Przemysław Kwiek, prośba o zapomogę wystosowana do Ministerstwa Kultury i Sztuki 6 sierpnia 1996 roku, w: idem, *Awangarda bzy maluje*, Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg Warszawski, Warszawa 1998, s. nlb.; pisownia oryginalna.

4 Zakładam tu, że cezury transformacji są nieostre; uznaję zarazem, że transformacja ekonomiczna, polityczna, ale także epistemologiczna zaczęła się jeszcze przed 1989 rokiem. Za symboliczny koniec transformacji – a z pewnością jej pierwszego etapu – uznaję natomiast czas wejścia Polski do Unii Europejskiej. Na ten temat zob. Wojciech Musiał, *Modernizacja Polski. Polityki rządowe w latach 1918–2004*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013 (transformacja jako projekt modernizacyjny); Magda Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Fundacja Bęc Zmiana – Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2016 (transformacja w sferze kultury wizualnej); Jakub Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie – Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2020 (transformacja systemu artystycznego).

5 W Forgotten Heritage, najważniejszym cyfrowym repozytorium sztuki środkowoeuropejskiej, nie widnieje żadna praca Kwieka, a on sam wzmiankowany jest tylko w kontekście duetu KwieKulik. Biogramy artysty w Wikipedii i popularnym serwisie Culture.pl urywają się na 1987 roku.

6 Jedyny [sic!] tekst akademicki na temat Kwieka napisał Tomasz Załuski (*W pogoni za możliwością. Szkic o Przemysławie Kwieku*, w: *Pr. Kwiek*, red. P. Kempisty, P. Kwiek, Galeria Labirynt, Lublin 2012, s. 36–49). Co jednak symptomatyczne, Załuski skupia się na zarysowaniu ciągłości między metodą Kwieka a KwieKulik, w efekcie niemal nie problematyzując postawy i twórczości Kwieka po rozpadzie duetu. Starał się to natomiast zrobić Sebastian Cichocki w szkicu z 2004 roku pt. *Kontrofensywa błędnych rycerzy*. Tekst był opublikowany na stronie internetowej Bunkra Sztuki i dziś jest już niedostępny. Tak samo jest z prezentacjami poszczególnych akcji Kwieka w internetowym „Rastrze". Ostatni wyjątek to książka Jerzego Truszkowskiego *Sztuka krytyczna w Polsce. Część 1. Kwiek. Kulik. KwieKulik. 1967–1998*, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, Poznań 1999. Jest to jednak pozycja pozbawiona kośćca

teoretycznego czy nawet faktograficznego; to raczej pełna idiosynkrazji gawęda-laudacja na cześć tytułowych bohaterów, cenna przede wszystkim ze względu na reprodukowane dokumenty. W sumie za najważniejsze publikacje należy uznać cztery skromne katalogi (o charakterze broszur lub niewielkich książeczek) wystaw indywidualnych Kwieka w 1990 (CSW Zamek Ujazdowski), 1998 (Galeria DAP), 2004 (Galeria Kronika) i 2012 roku (Galeria Labirynt).

7 Kwiek miewał – i nadal miewa – wystawy w niewielkich, lokalnych galeriach. Jest jednak nieobecny w najważniejszych instytucjach konsekrujących: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, CSW Zamku Ujazdowskim, Muzeum Sztuki w Łodzi, MOCAK-u, Muzeum Współczesnym we Wrocławiu czy muzeach narodowych. Nie zorganizowano mu w tych placówkach ani jednej wystawy monograficznej czy nawet niewielkiego przeglądu aktualnych prac. Wyjątkiem jest skromny pokaz indywidualny w CSW w 1990 roku, rodzaj zwieńczenia współpracy z Zofią Kulik – równolegle pokazywano jej *Gotyk między-narodowy*. Jeszcze do tej wystawy wrócę.

Nieobecność instytucjonalna dotyczy także kolekcji. Jedną pracę Kwieka posiada Lubelskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych (*Jesień – bezrobocie*, 2000), jedną – Fundacja dla Śląska (*Coca-Cola musi być złym napojem, skoro muszą ją tak reklamować by była pitą*, 1998–1999), dwie – Galeria Bielska BWA, tu jednak są to jedynie fotografie obrazów (*Niech żyje wolny czas i ci co wiedzą co z nim robić – artyści*, 2005; *Żądamy spokoju między Arabami a Żydami!*, 2005). Jeżeli chodzi o najważniejsze placówki, Muzeum Sztuki w Łodzi posiada fragment [sic!] jednej pracy: z fotograficzno-malarskiej instalacji *Awangarda bzy maluje* (ed. 2004) zakupiono tylko jej fotograficzną część. Samo w sobie jest to symptomatyczne. Tego typu decyzje są bowiem właściwie niespotykane, a na pewno są uznaniowe: można założyć, że gdyby praca Kwieka została uznana za dzieło o pierwszorzędnym znaczeniu, nie zostałaby w ten sposób „podzielona".

8 Kwieka nie reprezentuje żadna galeria, jego prace – poza incydentalnymi przypadkami – nie są wystawiane na aukcjach. Kilkanaście lat temu Kwiek związał się z nieistniejącą już galerią Art NEW Media, ale nie zmieniło to jego rynkowej pozycji. Jego prac nie ma też w kolekcjach korporacyjnych.

9 Krzysztof Świrek, *Teorie ideologii na przecięciu marksizmu i psychoanalizy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018. Pojęć z zakresu psychoanalizy używam tu na tej zasadzie, co: Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2012. To właśnie książka Sowy stanowi pierwszą inspirację dla potraktowania Kwieka jako symptomu.

10 To dlatego Žižek pisze, że symptom „jest gatunkiem, który podważa swój rodzaj". Slavoj Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator i P. Dybel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 35. Pojęcie symptomu rekonstruuję na podstawie: ibidem, 35–27, 89–97, 192–196. Jest to oczywiście zagadnienie niezwykle złożone, a literatura na ten temat jest niezmierzona. Ostatnio szeroko pisał o nim Krzysztof Świrek, *Teorie ideologii...*, passim. Zob. też Jan Sowa, *Fantomowe ciało...*, s. 259.

11 Slavoj Žižek, *Wzniosły obiekt...*, s. 74.

12 Ibidem, s. 73–74.

13 W 2013 roku Jakub Majmurek pisał, że „Polsce potrzebny jest Diogenes, potrzebna jest lekcja bezwstydu", przywołując postać filozofa z Synopy w kontekście transformacji. Niniejszy tekst można postrzegać jako próbę rozwinięcia tego postulatu. Zob. Jakub Majmurek, *III RP, czyli dwie cele wstydu*, „Krytyka Polityczna", 13 lipca 2013; https://krytykapolityczna.pl/kraj/majmurek-iii-rp-czyli-dwie-cele-wstydu/, dostęp 4 września 2023. Kynizm przywoływał też Marcin Kościelniak w swej analizie twórczości Kultury Zrzuty, a *de facto* Łodzi Kaliskiej, zob. idem, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.

14 Peter Sloterdijk, *Krytyka cynicznego...*, s. 121.

15 Ibidem, s. 558. Zdaniem Sloterdijka filozofami kynicznymi byli między innymi Marks, Heine, Nietzsche i Freud.

16 Ibidem, s. 236, zob. też s. 24 i s. 182.

17 Ibidem, s. 121.

18 Ibidem, s. 119.

19 *Żeby artysta tworzył na gorący temat... Z Przemysławem Kwiekiem rozmawia Paulina Kempisty*, w: *Pr. Kwiek...*, s. 62.

20 Przemysław Kwiek, *Appearance...*

21 Należy zaznaczyć, że Kwiek traktuje Appearance jako rozwinięcie metod twórczych

KwieKulik, szczególnie Rozsyłek, Całostek, Działań, Sztuki Ministerstwa Kultury i Sztuki. Opis tych kategorii w: *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ł. Ronduda, G. Schöllhammer, Muzeum Sztuki Nowoczesnej – BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwieKulik, Warszawa–Wrocław–Wiedeń 2012, s. 465–469.

22 Peter Sloterdijk, *Krytyka cynicznego…*, s. 423.

23 Ibidem, s. 22. Uchylam tu cały szereg niuansów wynikających z Marksowskiego rozumienia ideologii; wyczerpująco pisze o nich Krzysztof Świrek, *Teorie ideologii…*, szczególnie podrozdział *Problematyka reprezentacji: reprodukcja*, s. 71–94.

24 Slavoj Žižek, *Wzniosły obiekt…*, s. 42–48, 154–159.

25 Trzeba podkreślić, że polskie tłumaczenie tego fragmentu w znacznym stopniu zamazuje myśl Sloterdijka, a w efekcie także Žižka. Joanna Bator i Paweł Dybel nie różnicują bowiem cynizmu i kynizmu, używając tylko tego pierwszego terminu. W konsekwencji wywód Žižka na temat kynizmu staje się nieczytelny („Tę cyniczną [sic! – przyp. J.B.] postawę musimy wyraźnie odróżnić od tego, co Sloterdijk nazywa cynizmem"). W cytowanym fragmencie zamieniam więc „cynizm" na „kynizm": Žižek rekonstruował znaczenie Sloterdijkowskiego kynizmu, a nie cynizmu. Zob. Slavoj Žižek, *Wzniosły obiekt…*, s. 44.

26 Octavian Eşanu, *The Postsocialist Contemporary. The Institutionalization of Artistic Practice in Eastern Europe after 1989*, Manchester University Press, Manchester 2021.

27 Na ten temat zob. Dorota Monkiewicz, *Dyskurs polskiej krytyki artystycznej w okresie transformacji*, w: Zbigniew Libera, *Art of Liberation: Studium prasoznawcze 1988–2018* , tom 1: 1988–1997, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2019, s. XI–XXXI.

28 Ryszard Ziarkiewicz, *Bądź tylko posłusznym psychofizycznym instrumentem* [rozmowa z Zofią Kulik], „Magazyn Sztuki" 1993, nr 1, s. 15.

29 Wcześniej na parterze tego budynku mieszkała matka Kulik, a jeszcze wcześniej Zbigniew Libera.

30 Łukasz Ronduda, *Od odmian czerwieni do odmian szarości. Sztuka i polityka w działalności KwieKulik w latach 1971–1987*, w: *KwieKulik. Forma jest faktem społecznym*, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Wrocław 2009, s. 20.

31 Warto podkreślić, że samo to było wyrazem ideologii transformacji. Na ten temat zob. Boris Buden, *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, przeł. M. Sutowski,

Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

32 Ryszard Ziarkiewicz, *Bądź tylko posłusznym…*, s. 15.

33 Maciej Gdula, *KwieKulik – przeciw cynizmowi, przeciw antypolityce*, w: *KwieKulik. Zofia…*, s. 513. Oczywiście takie ujęcie cynizmu domaga się zniuansowania: genderowego, klasowego, regionalnego etc., co jednak wykracza poza ramy tego tekstu.

34 Na ten temat zob. Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 32–43. Interpretację tę jako pierwszy zaproponował Ronduda, chociaż odwoływał się do mniej znanego terminu Žižka: „subwersja przez utożsamienie". Zob. Łukasz Ronduda, *Od odmian…*, s. 10–13.

35 Łukasz Ronduda, *Od odmian…*, s. 15.

36 Kraty wcześniej pojawiły się w twórczości KwieKulik w 1985 roku. Wykonał je Kwiek, stanowiły tło wystąpienia *Festiwal inteligencji* w Dziekance w kwietniu 1985 roku. Zob. ibidem, s. 376.

37 Komentarz Kwieka cytuję za zaproszeniem na II Ogólnopolski Festiwal Pojawień się i Wyglądów (Appearance Festival) w czerwcu 2001 roku, Mediateka CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, teczka *Kwiek Przemysław*, druk ulotny.

38 Łukasz Ronduda, *Od odmian…*, s. 18.

39 Slavoj Žižek, *Przekleństwo…*, s. 32. Na ten temat zob. też Krzysztof Świrek, *Ideologia na przecięciu…*, s. 120–125; Slavoj Žižek, *Wzniosły obiekt…*, s. 34–35, 42–48.

40 *Przemysław Kwiek*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1990, tekst wydrukowany na tylnej obwolucie.

41 *Anatomia KwieKulik. Z Zofią Kulik i Przemysławem Kwiekiem rozmawia Tomasz Załuski*, w: *KwieKulik. Zofia Kulik…*, s. 540.

42 Piszę o tym szczegółowo w książce *Proteuszowe czasy…*

43 Niewykluczone, że to także aluzja do jej niedawnego – w stosunku do festiwalu – łódzkiego wcielenia: Strychu właśnie, środowiska tyleż radykalnego artystycznie, co wyizolowanego społecznie. Ewa Mikina, Andrzej Paruzel, ulotka do wystawy *Kopuły, wieżyczki, strychy – pasaże obywateli miejskich*, przedruk w: Ewa Mikina, *Słów brak. Teksty z lat 1991–2012*, red. K. Gawkowski, M. Lewandowska, Galeria Miejska Arsenał, Muzeum Sztuki w Łodzi, Poznań–Łódź 2023, s. 62.

44 Przemysław Kwiek, *Appearance 29…*, rozstrzelenie moje.

45 Peter Sloterdijk, *Krytyka cynicznego…*, s. 467.

46 Ibidem, s. 121.

47 *Nie mam środków na korzystanie z Internetu (Norwid też by nie miał), czyli autoryzowana wymiana e-mail pomiędzy Przemysławem Kwiekiem i Sebastianem Cichockim*, druk luźny w katalogu-kopercie wystawy Przemysława Kwieka *Radykalne poetyki rewizjonizmu*, 2004, s. 8.

48 Podobrazia dostał z Zachęty w ramach wynagrodzenia za opracowanie aranżacji części wystawy *Sigma, Galeria, Repassage, Repassage 2, Rerepassage* (1993).

49 Peter Sloterdijk, *Krytyka cynicznego…*, s. 119.

50 Ibidem, s. 182. Jego zdaniem ruch ten również wiązał się z zanikiem zaangażowania czynem na rzecz zaangażowania myślą.

51 Pisze o tym Maciej Parkitny, *Filozofia antyczna jako figura nowoczesności w dyskursie Ignacego Krasickiego*, w: *Antyk oświeconych. Studia i rozprawy o miejscu starożytności w kulturze polskiej XVIII wieku*, red. T. Chachulski, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013, s. 126–127.

52 Jeżeli wskazywano przykłady takiej krytyki, to zawsze z zastrzeżeniem, że była ona łagodna i w zasadzie nie podważała ideologicznych uwikłań działania instytucji, polityczno-personalnych zależności etc. Na ten temat zob. Patrycja Sikora, *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000–2010*, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Wrocław 2015, szczególnie s. 57–65.

53 Alexander Alberro, *Institutions, Critique, and Institutional Critique*, w: *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, red. A. Alberro, B. Stimson, The MIT Press, Cambridge, MA – London 2009, s. 3. Zdaję sobie oczywiście sprawę, że oświecenie było rewolucją mieszczańską, a emancypacja warstw średnich wiązała się z końcem dawnego świata motłochu, chłopstwa i wszelkich „niedostosowanych". Jednak również kynizm to figura ściśle mieszczańska – będzie o tym mowa dalej. Na temat skutków oświecenia dla klas niższych zob. Łukasz Moll, Michał Pospiszyl, *Stawanie się motłochem. Wielogatunkowe dobra wspólne poza nowoczesnością*, „Praktyka Teoretyczna" 2020, t. 37, nr 3, s. 17–43.

54 Maciej Gdula, *KwieKulik – przeciw…*, s. 514.

55 *Nie mam środków na korzystanie…*, s. 6

56 Peter Sloterdijk, *Krytyka cynicznego…*, s. 106.

57 Karol Marks, *Przyczynek do krytyki heglowskiej filozofii prawa*, w: Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła*, tom 1, Książka i Wiedza, Warszawa 1960, s. 301–302, rozstrzelenie oryginalne.

58 Peter Sloterdijk, *Krytyka cynicznego…*, s. 118–119.

59 Ibidem, s. 122.

60 Ibidem, s. 170, razem z przypisem.

61 Ibidem, s. 122.

62 Jerzy Truszkowski, *Sztuka krytyczna…*, s. 125.

63 Monika Kuc, *Awangarda bzy maluje*, „Gazeta Stołeczna", 11 lutego 1998, s. nlb (teczka Przemysława Kwieka, archiwum Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki).

64 Krzysztof Żwirblis, tekst nietytułowany, w: *Galeria Przyjaciół Akademii Ruchu. Lata 1992–1996*, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa 1996, s. 89.

65 Odwołuję się tu do słów Bartłomieja Sienkiewicza na temat programu Polskie Inwestycje Rozwojowe: „Chuj, dupa i kamieni kupa. Tego nie ma". Wypowiedź Sienkiewicza podsłuchano w tzw. aferze taśmowej, zob. Wojciech Czuchnowski, Renata Grochal, *Rząd na podsłuchu*, „Wyborcza.pl", 16 czerwca 2014; https://wyborcza.pl/7,75398,16161164,rzad-na-podsluchu-o-czym-rozmawiali-politycy.html, dostęp 16 lutego 2024.

66 Jerzy Truszkowski, *Sztuka krytyczna…*, s. 133.

67 Peter Sloterdijk, *Krytyka cynicznego…*, s. 35.

68 *Nie mam środków na korzystanie…*, s. 6.

69 Ibidem, s. 5.

70 *Krytyka cynicznego…*, s. 185–188.

71 Przemysław Czapliński, *Wojna wstydów*, „Teksty Drugie" 2016, nr 4, s. 21.

72 Ibidem, s. 21–28. Co znamienne, Czapliński – podobnie jak Sloterdijk – też używa metafory spoiwa (s. 20).

73 Tomasz Rakowski, *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 151.

74 Ibidem, s. 145–164.

75 *Nie mam środków na korzystanie…*, s. 8.

76 Przemysław Czapliński, *Wojna…*, s. 42.

77 Ibidem, s. 38–42.

78 Jak zauważyła Magda Szcześniak, sztuka krytyczna nie była tu wcale podmiotem, lecz raczej instrumentem pozwalającym zawstydzać „nieoświecony lud" przez liberalne elity. Zob. Magda Szcześniak, *Sztuka bez klasy? Uwagi o badaniu polskiej sztuki czasu transformacji*, w: *Założenia przedwstępne w badaniu polskiej sztuki najnowszej. I Seminarium Dłużewskie. 6–8 lutego 2014*, red. Jakub Banasiak, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa, 2015, s. 137. To symptomatyczne, że kiedy Czapliński pisze o „sztuce krytycznej", która poddała opisywane tu mechanizmy głębokiej refleksji, ma na myśli nie tyle sztuki wizualne, ile literaturę i teatr.

79 Detalicznie pisze o tym Jakub Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, t. 2, Fundacja Kultura Miejsca, Warszawa 2014, s. 287–296.

80 O wykorzystywaniu wizualności przez polityków w czasie transformacji pisze Łukasz Zaremba w książce *Obrazy wychodzą na ulice. Spory w polskiej kulturze wizualnej*, Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2018, s. 148–179, 206–207.

81 Peter Sloterdijk, *Krytyka cynicznego…*, s. 20.

82 Ibidem.

83 Maryla Sitkowska, *Zanim powstał duet KwieKulik*, w: *KwieKulik. Zofia…*, s. 530. Matka Kwieka doprowadziła do bezprecedensowego spadku umieralności niemowląt w Katowicach; do Warszawy dojeżdżała tylko na weekendy.

84 Magda Szcześniak, *Normy widzialności…*, s. 45.

85 W 1997 roku Ewa Kępa i Stach Szabłowski pisali na łamach „Rastra" o nowej modzie polskiego świata sztuki: „Artyści nie ubierają się na czarno. […] Zapytani o problemat czerni wydają się być zmieszani, z ich niechętnych grymasów prześwieca rodzaj zawstydzenia, tak jakby zostali przyłapani na robieniu czegoś bardzo brzydkiego. Wrażenie: […] może artyści ubierają się na czarno, bo chcą coś przed nami ukryć tak

strasznego, że jedynie głęboka czerń jest wystarczająco nieprzezroczysta i pozwala temu czemuś ujść przed nachalnym i wścibskim spojrzeniem widza?" [rozstrzelenia moje – J.B.]. Oczywiście był to tekst utrzymany w typowym dla „Rastra" prześmiewczym tonie, jednak chyba warto potraktować go z psychoanalityczną podejrzliwością. Ewa Kępa, Stach Szabłowski, *Dlaczego artyści ubierają się na czarno? (Chrystus i lodziarze)*, „Raster" 1997, nr 5, s. 30.

86 Magda Szcześniak, *Normy widzialności…*, s. 119.

87 Ibidem, s. 101.

88 Na temat statusu inteligencji w czasie transformacji zob. prace Tomasza Zaryckiego, na przykład *Hegemonia inteligencka: kapitał kulturowy we współczesnym polskim polu władzy – perspektywa „długiego trwania"*, „Kultura i Społeczeństwo" 2014, nr 4, s. 27–49.

89 Teresa Kostyrko, *Sztuki plastyczne i ich odbiorcy*, w: *Kultura polska w dekadzie przemian* , red. T. Kostyrko, M. Czerwiński, Instytut Kultury, Warszawa 1999, s. 39. W przypadku sztuk użytkowych likwidacja przedsiębiorstw państwowych rynku plastycznego oraz mecenatu socjalno-bytowego niejednokrotnie oznaczała zmianę na lepsze.

90 Krzysztof Świrek, *Teorie ideologii na przecięciu…*, s. 85.

91 *Nie mam środków na korzystanie…*, s. 8. „Pantomimiczna groteska" to określenie Sloterdijka, por. *Krytyka cynicznego…*, s. 119.

92 Andrzej Walicki, *Czym nie powinna być inteligencja liberalna*, w: idem, *O inteligencji, liberalizmach i o Rosji*, Universitas, Kraków 2007, s. 123–124.

93 Oczywiście chodzi mi o historię sztuki zajmującą się sztuką aktualną, choć opisywane tu mechanizmy można odnieść również do sztuki powojennej.

94 Szeroko pisał na ten temat Rafał Jakubowicz, *Robotnicyzm. Sztuka w ujęciu radykalnym*, „Praktyka Teoretyczna", 14 listopada 2016; https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/rafa-jakubowicz-robotnicyzm-sztuka-w-ujeciu-radykalnym/, dostęp 4 września 2023.

95 Peter Sloterdijk, *Krytyka cynicznego…*, s. 387.

96 Piotr Piotrowski, *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Obserwator, Poznań 1996, s. 88.

97 Peter Sloterdijk, *Krytyka cynicznego…*, s. 21.

98 Piotr Piotrowski, *W cieniu…*, s. 87.

99 Ibidem.

100 Ibidem, s. 84.

101 Ibidem, s. 88, rozstrzelenie oryginalne. Na tej samej zasadzie – pisał Piotrowski – Barbara Kruger nie wspiera swoimi planszami pewnego systemu wartości, lecz tylko „cynicznie" „sygnalizuje, że utowarowione jest wszystko, również bunt przeciwko konsumpcjonizmowi" etc.

102 Peter Sloterdijk, *Krytyka cynicznego…*, s. 6.

103 Jan Sowa, *Okruchy Realnego. Polityka po postmodernizmie*, „Teksty Drugie" 2022, nr 5, s. 60. Na ten temat zob. też Krzysztof Świrek, *Teorie ideologii…*, s. 228–229.

104 Piotr Piotrowski, *W cieniu…*, s. 75.

105 Ibidem, s. 47. Piotrowski rekonstruował tu różnice pomiędzy historyczną awangardą a postmodernizmem oporu, przy okazji – jak się wydaje – znajdując inspirację dla swojego głośnego rozróżnienia na jakoby autonomiczny i apolityczny „modernizm" oraz zaangażowaną „awangardę".

106 Peter Sloterdijk, *Krytyka cynicznego…*, s. 20.

107 Jan Sowa, *Humanistyka płaskiego świata*, „Teksty Drugie" 2014, nr 1, s. 202.

108 Mniej więcej na początku drugiej dekady XXI wieku historia sztuki – wraz z innymi dyscyplinami – weryfikowała metodologiczny potencjał poststrukturalizmu spod znaku wiedzy-władzy. Stawką tego ruchu była jednak aktualizacja potencjału dyscypliny, a nie rewizja własnych ideologicznych uwikłań w latach 90. Zob. tekst Piotra Piotrowskiego *„Francuskie teorie", amerykańska mediacja, polska redakcja.* Pro domo sua *i/lub humanistyka po dekonstrukcji*, w: *French Theory w Polsce*, red. E. Domańska, M. Loba, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 105–116. Co ciekawe, historia sztuki w ogóle nie podjęła wątków uzależnienia polskiej humanistyki lat 90. od imperialnej polityki USA, co w tym samym tomie sygnalizowała Domańska (*Co zrobił z nami Foucault?*, s. 62–79). Z pewnością jest to wątek wart podjęcia w dalszych badaniach nad historią historii sztuki doby transformacji.

109 Deklaracja ta pada w filmie Pawła Kwieka *Rozmowa z bratem* z 1990 roku. Film dostępny jest na stronie: https://mediateka.u-jazdowski.pl/zasoby/pawel-kwiek-rozmowa-z-bratem,751650110,M_VM_1990_0001_0004%2Cmp4, dostęp 4 września 2023.

Bibliografia

Alberro,Alexander. "Institutions, Critique, and Institutional Critique." in Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings, edited by Alexander Alberro, and Blake Stimson, 3–19. Cambridge Massachusetts, London: The MIT Press, 2009.

Banasiak, Jakub. Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny, druga odwilż, transformacja ustrojowa. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2020.

Czapliński, Przemysław. "Wojna wstydów." Teksty Drugie, nr 4 (2016): 17–45.

Gdula, Maciej."KwieKulik – przeciw cynizmowi, przeciw antypolityce." in KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek, edited by Łukasz Ronduda, and Georg Schöllhammer, 513–514. Warszawa-Wrocław-Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwieKulik, 2012.

Gdula, Maciej. "Odważ się być średnim! Genealogia i przyszłość polskiej klasy średniej." Krytyka Polityczna, no 42 (2015): 83–132.

Kempisty, Paulina. "Żeby artysta tworzył na gorący temat... Z Przemysławem Kwiekiem rozmawia Paulina Kempisty." in Pr. Kwiek, edited by Paulina Kempisty, and Przemysław Kwiek, 58–71. Lublin: Galeria Labirynt, 2012.

Kostyrko, Terasa, "Sztuki plastyczne i ich odbiorcy." in Kultura polska w dekadzie przemian, edited by Teresa Kostyrko, and Marcin Czerwiński, 37–46. Warszawa: Instytut Kultury, 1999.

Kulik, Zofia. "Bądź tylko posłusznym psychofizycznym instrumentem." Interview by Ryszard Ziarkiewicz. Magazyn Sztuki, nr 1 (1993): 12–21.

Kwiek, Paweł. "Rozmowa z bratem." Accessed Septmeber 4, 2023. https://mediateka.u-jazdowski.pl/zasoby/pawel-kwiek-rozmowa-z-bratem,751650110,M_VM_1990_0001_0004%2Cmp4

.

Kwiek, Przemysław. “Pieniądz artystyczny.” in Bakunin w Dreźnie, edited by Ewa Mikina, 32–34. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1991.

Kwiek, Przemysław. Awangarda bzy maluje. Warszawa: Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg Warszawski, 1998.

Marks, Karol. “Przyczynek do krytyki heglowskiej filozofii prawa.” in Karol Marks, and Fryderyk Engels, Dzieła, edited by Eugenia Wolicka, translated by Salomon Filmus, 243–407. Warszawa: Książka i Wiedza, 1960.

Marks, Karol. “Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne.” in Karol Marks, and Fryderyk Engels, Dzieła. Edited by Eugenia Wolicka, translated by Salomon Filmus, 497–639. Warszawa: Książka i Wiedza, 1960.

Mikina, Ewa. Słów brak. Teksty z lat 1991–2012. Edited by Kuba Gawkowski, and Marysia Lewandowska. Poznań-Łódź: Galeria Miejska Arsenał, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2023.

“Nie mam środków na korzystanie z Internetu (Norwid też by nie miał), czyli autoryzowana wymiana e-mail pomiędzy Przemysławem Kwiekiem i Sebastianem Cichockim.” in Kwiek, Przemysław. Radykalne poetyki rewizjonizmu, 1–16. Bytom: Galeria Kronika, 2004.

Peter, Sloterdijk. Krytyka cynicznego rozumu. Translated by Piotr Dehnel. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008.

Piotrowski, Piotr. W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie. Poznań: Obserwator, 1996.

Rakowski, Tomasz. Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009.

Ronduda, Łukasz. “Od odmian czerwieni do odmian szarości. Sztuka i polityka w działalności KwieKulik w latach 1971–1987.” in KwieKulik. Forma jest faktem społecznym, 8–21. Wrocław: BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, 2009.

Sitkowska, Maryla. “Zanim powstał duet KwieKulik.” in KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek

, edited by Łukasz Ronduda, and Georg Schöllhammer, 530–531. Warszawa-Wrocław-Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwieKulik, 2012.

Sowa, Jan. Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą . Kraków: Universitas, 2012.

Sowa, Jan. "Humanistyka płaskiego świata." Teksty Drugie, nr 1 (2014): 192–207.

Szcześniak, Magda. "Sztuka bez klasy? Uwagi o badaniu polskiej sztuki czasu transformacji." in Założenia przedwstępne w badaniach nad polskiej sztuki najnowszej. I Seminarium Dłużewskie. 6–8 lutego 2014, edited by Jakub Banasiak, 112–139. Warszawa: Fundacja Kultura Miejsca, 2015.

Szcześniak, Magda. Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, Instytut Kultury Polskiej UW, 2016.

Świrek, Krzysztof. Teorie ideologii na przecięciu marksizmu i psychoanalizy. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA, 2018.

Truszkowski, Jerzy. Sztuka krytyczna w Polsce. Część 1. Kwiek. Kulik. KwieKulik. 1967–1998. Poznań: Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 1999.

Walicki, Andrzej. O inteligencji, liberalizmach i o Rosji. Kraków: Universitas, 2007.

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

Žižek, Slavoj. Przekleństwo fantazji. Translated by Adam Chmielewski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001.

Žižek, Slavoj. Wzniosły obiekt ideologii. Translated by Joanna Bator, and Paweł Dybel. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001.

Żwirblis, Krzysztof. "About Przemysław Kwiek work." in Galeria Przyjaciół Akademii Ruchu. Lata 1992–1996, edited by Krzysztof Żwirblis, 89–91.

Warszawa: Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, 1996.