

# Aktywność publiczności a wartość dzieła sztuki. Kilka uwag o tym, jak instalacja artystyczna prywatyzuje skumulowaną pracę widzów

The activeness of the audience and the value of an artwork. A few observations on art installations privatising the cumulated work of viewers

**Łukasz Białkowski**

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie  
University of the National Education Commission in Cracow  
ORCID 0000-0002-3895-4462

**ABSTRAKT:** Media społecznościowe, podobnie jak masowe gry sieciowe dla wielu graczy (MMO), istnieją w dużej mierze dzięki pracy, którą wykonują użytkownicy (np. dostarczanie treści, komentowanie, udostępnianie), a która w konsekwencji zostaje sprywatyzowana przez firmy zarządzające tymi platformami. Traktując to zjawisko jako punkt odniesienia, w artykule przedstawiono kilka uwag na temat podziału pracy w świecie sztuki. Na podstawie wydarzeń związanych z instalacją Maurizio Cattelana zarysowano perspektywę, w ramach której symboliczna i ekonomiczna wartość instalacji okazuje się pochodną ciągłej – medialnej i fizycznej – cyrkulacji jej elementów i skumulowanej pracy, zbiorowego wysiłku, który w tle wykonuje wiele osób, w tym przede wszystkim publiczność.

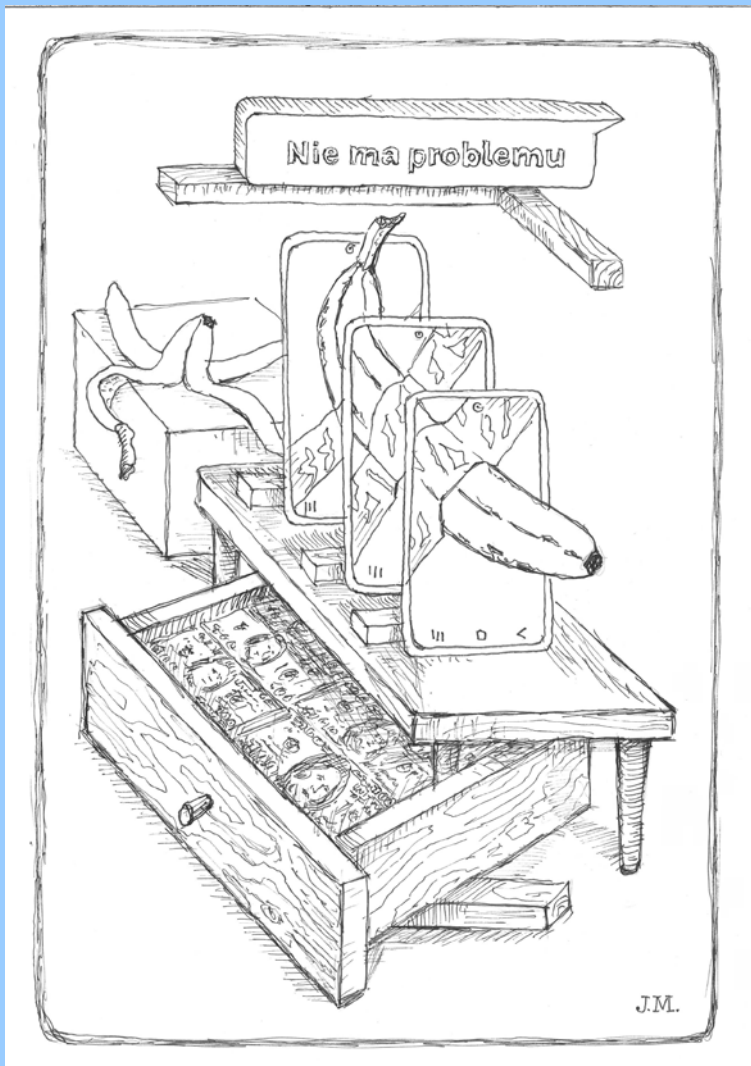
**SŁOWA KLUCZOWE:** instalacja, laborystyczna teoria wartości, praca, publiczność, prywatyzacja, zawłaszczenie, świat sztuki

ŁUKASZ BIAŁKOWSKI jest wykładowcą akademickim, krytykiem sztuki, niezależnym kuratorem i tłumaczem. Jego zainteresowania sytuują się na przecięciu filozofii sztuki i społecznej historii mediów. Szczególnie koncentruje się na narracjach dotyczących kreatywności oraz kulturowych wizerunków artysty, a także ich relacji z ewolucją pola sztuki, instytucji artystycznych i systemów dystrybucji dzieł. Członek AICA. Jest adiunktem w Instytucie Sztuki i Designu, na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. <https://up-krakow.academia.edu/LukaszBialkowski>

**ABSTRACT:** Similarly to massively multiplayer online games (MMOs), social media are largely operating due to the work performed by their users (e.g. content delivery, commenting, sharing), which, as a consequence, is privatised by the companies that manage those platforms. Taking this as its point of reference, the article offers some remarks on the division of work in the art world. Based on the events related to Maurizio Cattelan's installation, a perspective has been outlined within which the symbolic and economic value of an installation derives from the circulation of its components – in the media and physical, and the cumulated work, the collective effort expended by many invisible people, primarily the audience.

**KEY WORDS:** installation, labour theory of value, work, privatisation, appropriation, art world

ŁUKASZ BIAŁKOWSKI is a university lecturer, art critic, independent curator and translator. His academic research draws on the philosophy of art and social history of media. He particularly focuses on historical narratives about creativity and cultural figures of the artist as well as their relationship to the evolution of the field of art, art institutions and systems for artwork distribution. Member of AICA. He is an assistant professor at the Institute of Art and Design at the University of the National Education Commission in Cracow. <https://up-krakow.academia.edu/LukaszBialkowski>



Łukasz Białkowski  
**AKTYWNOŚĆ PUBLICZNOŚCI  
A WARTOŚĆ DZIEŁA SZTUKI.  
KILKA UWAG O TYM, JAK INSTA-  
LACJA ARTYSTYCZNA PRYWA-  
TYZUJE SKUMULOWANĄ PRACĘ  
WIDZÓW**

### Bana(na)lny przedmiot i jego praca

Praca *Komediant* Maurizia Cattelana to z pewnością realizacja hybrydowa. Choć nie jedynie dlatego, że składa się z kilku odrębnych przedmiotów lub że właściwie istnieje w trzech kopiach<sup>1</sup>. Jej hybrydowość wynika głównie z tego, że nie jest ona rzeczywistym obiektem. Funkcjonuje jako zdjęcia banana przyklejonego do białej ściany szarą taśmą klejącą, których fale od 2019 roku przechodziły w mediach społecznościowych i międzynarodowych serwisach informacyjnych. Praca włoskiego artysty jest więc przede wszystkim rozciągniętym w czasie projektem lub memem – zarówno w źródłowym, jak i w potocznym rozumieniu tego słowa<sup>2</sup> – od czasu do czasu przyjmującym postać fizycznego obiektu. *Komediant* oczywiście nie różni się pod tym względem od wielu ikonicznych dzieł sztuki, które również istnieją w kopiach lub zawładnęły zbiorową wyobraźnię jako fotograficzne reprodukcje. Będąc zlepką efemerycznych części składowych (za każdym razem zestaw ten stanowią przecież inny banan, inna taśma klejąca i inna ściana), wymuszających, by praca ta istniała przede wszystkim jako internetowy obraz, szczególnie ona wydobywa wirtualny charakter przedsięwzięcia, którym stała się dzisiejsza sztuka.

Lecz o efemeryczności nie decydują tylko sam proces biologicznej dekompozycji bananów oraz mechaniczne uszkodzenia taśmy i ściany. Konserwatorzy dzieł sztuki potrafią czynić cuda, a jeśli właściciele *Komedianta* zapłacili astronomiczne kwoty za każdą z kopii tej instalacji<sup>3</sup>, to z pewnością dysponują też środkami, które pozwoliłyby na zatrzymanie procesu rozkładu i podtrzymanie istnienia *Komedianta* w oryginalnie zakupionej wersji<sup>4</sup>. Nie chodzi jednak o to, aby banany – i trzymające je na ścianie urywki taśmy – zachować, ale o to, aby je nieustannie wymieniać. Świetnie ukazały to działania dwóch mężczyzn, najczęściej nazwanych przez media artystami lub performerami, lecz również prowokatorami. Pierwszym z nich był David Datuna, zmarły niedawno gruziń-

---

1 Pracę pokazano po raz pierwszy jesienią 2019 roku na targach Miami Art Basel, gdzie sprzedano ją w dwóch „kopiach”, a trzecia została przekazana do kolekcji Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku. Zob. J. Kamp, *Maurizio Cattelan's "Comedian" was gifted to the Guggenheim Museum*, „Artsy”, 21.09.2020.

2 R. Dawkins, *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, Poznań 1996.

3 Zob. J. Kamp, dz. cyt.

4 *Living Matter: The Preservation of Biological Materials in Contemporary Art: An International Conference Held in Mexico City, June 3–5, 2019*, red. R. Rivenc, K. Roth, Los Angeles 2022.

ski artysta, który pierwszy – już w listopadzie 2019 roku, podczas targów, na których sprzedano *Komedianta* – oderwał banana od ściany i go zjadł. Potraktował swoje działanie jako performans, który zatytułował *Głodny artysta* i skomentował, mówiąc: „Każda istotna interakcja z przedmiotem może przekształcić go w sztukę. Jestem głodnym artystą i jestem głodny nowych interakcji”<sup>5</sup>. Drugim mężczyzną był Noh Hyun-soo, koreański student uczelni artystycznej, który banana zjadł w kwietniu 2023 roku, podczas wystawy w Muzeum Sztuki w Leem w Korei Południowej, a swoje zachowanie tłumaczył apetytem oraz tym, że zniszczenie dzieła sztuki może być również uznane za sztukę<sup>6</sup>.

Te akty „wandalizmu” nie tylko przyczyniły się do rozpoznawalności ich sprawców<sup>7</sup>, ale także uwypukliły fakt, że banany i taśma podlegają ciągłej wymianie. W obu wypadkach instalację natychmiast uzupełniono nowymi elementami, a publiczność koreańskiego muzeum przy okazji mogła się dowiedzieć, że banana podmienia się co dwa lub trzy dni<sup>8</sup>. Warto również zwrócić uwagę, że żaden z przywołanych tu mężczyzn nie został pociągnięty do odpowiedzialności. Maurizio Cattelan, gdy poinformowano go o incydencie w Leem, miał po odpisać po prostu: „Nie ma problemu”<sup>9</sup>. Z kolei rzecznik prasowy Galerii Perrotin, która reprezentuje włoskiego artystę, tuż po działaniu Davida Datuny stwierdził, że „praca nie została zniszczona”, gdyż... „banan jest ideą”<sup>10</sup>. Wymienialność tego owocu na dowolny inny egzemplarz ostatecznie wykazał Justin Sun – 20 listopada 2024 roku nabył on za ponad 6 milionów dolarów prawa do jednej z trzech kopii *Komedianta* na aukcji zorganizowanej przez Sotheby’s, a kilka dni później przed kamerami międzynarodowych mediów ostentacyjnie zjadł – w domyśle – tego samego banana, który w ramach transakcji przekazano mu razem z taśmą klejącą. Film przedstawiający Justina Suna, który

---

5 H. Holmes, *The Artist Who Ate the Art Basel Banana Has a New Show Opening in New York*, „Observer”, 20.02.2020.

6 A. Giuffrida, *Banana drama: 'hungry' South Korean student eats \$120,000 artwork*, „The Guardian”, 1.05.2023.

7 Już niecałe trzy miesiące później David Datuna otworzył wystawę w Nowym Jorku, w ramach której na ścianach wisiały produkty spożywcze przeznaczone do zdjęcia i zjedzenia przez publiczność (zob. *Performance Artist Who Ate Maurizio Cattelans \$120000 Banana Launches Interactive Food Show in New York*, „The Art News Paper”, 19.02.2020), a nagrany przez kolegę koreańskiego studenta film, na którym jest spożywany banana, zobaczyło prawie milion widzów (zob. A. Giuffrida, dz. cyt.)

8 A. Giuffrida, dz. cyt.

9 Tamże.

10 G. Russel, *Banana artwork that fetched \$120,000 is eaten by 'hungry' artist*, „The Guardian”, 8.12. 2019.

konsumował banana, cieszył się ogromną popularnością – tylko na kanale YouTube stacji BBC News wyświetlono go ponad 17 milionów razy<sup>11</sup>.

Co symptomatyczne, z każdym odcinkiem tej telenoweli zwracano uwagę na nieznaczną wartość samego owocu i taśmy klejącej w porównaniu z ceną rynkową instalacji. Podkreślały to media, biorąc dosłownie deklarację Maurizia Cattelana, zgodnie z którą kupił on owoc w sklepie ulokowanym tuż obok hali targów w Miami Beach, i szacowały, że musiał wydać na niego około 30 centów<sup>12</sup>. Niską cenę banana w 2019 roku podkreślał też David Datuna<sup>13</sup>, a w 2024 roku dom aukcyjny Sotheby's pisał w oficjalnej notce towarzyszącej wystawionej na sprzedaż pracy, że włoski artysta „samodzielnie skłonił świat do ponownego przemyślenia tego, jak definiujemy sztukę i jakiej wartości w niej szukamy”<sup>14</sup>. W czasach, w których spowszedniały medialne doniesienia o kolejnych sprzedanych za miliony dolarów dziełach sztuki, motorem napędowym marketingu i medialnego zamieszania wokół pracy okazała się więc nie sama cena, ale dysproporcja między ceną zwyczajnego, chciałoby się powiedzieć: bana(na)lnego, produktu spożywczego, a wartością instalacji, której stał się częścią. Okazało się, że banan nie był bytem platońskim, ale bardzo rzeczywistym obiektem, zaś kluczową rolę odgrywała jego wynikająca z niskiej ceny zastępowalność i „ruchliwość” – struktura, która pozwalała angażować wszystkich wokół i generować szum medialny. Banan był więc przedmiotem, który nieustannie pracował, razem z całą instalacją i ze wszystkimi „obsługującymi” ją na różne sposoby osobami. Nie tylko stanowił część instalacji, której natura była hybrydowa, ale także był przedmiotem hybrydowej – wykonywanej przez wiele podmiotów – pracy, która przekładała się na wartość tej instalacji.

### Praca, której nie widać?

Traktując *Komedianta* jako swoiste *pars pro toto* sporej części realizacji artystycznych, które nazywamy sztuką współczesną, w dalszej części artykułu chciałbym przedstawić kilka uwag na temat pracy i jej roli w wytwarzaniu wartości symbolicznej i ekonomicznej dzieła sztuki. Dobrym punktem wyjścia jest chyba dwuznaczność samego terminu „praca”, mającego w kontekście sztuki współczesnej dwojakie znaczenie. Z jednej strony funkcjonuje jako synonim pojęcia „dzieło sztuki”, z drugiej strony oznacza sam proces wykonywania tego dzieła. Specyfika

---

11 Zob. *Crypto boss Justin Sun eats banana artwork bought for \$6.2m.*, BBC News YouTube Channel, 29.11.2024.

12 L. O'Neil, *One banana, what could it cost? \$120,000 – if it's art.*, „The Guardian”, 6.12.2019.

13 A. Giuffrida, dz. cyt.

14 *Sotheby's to Offer Cattelan's 'Comedian'*, 24.10.2024 [materiał promocyjny domu aukcyjnego Sotheby's].

współczesnej działalności artystycznej sprawia, że choć często oba znaczenia są ze sobą powiązane, to niejednokrotnie mogą okazać się wzajemnie sprzeczne. Olbrzymi nakład pracy nie musi przełożyć się na wysoką wartość dzieła sztuki, z kolei może ją zyskać dzieło sztuki powstałe w wyniku prostego, spontanicznego gestu lub w wyniku minimalnego nakładu pracy artysty w porównaniu z osobami, na które oddelegowano zadanie fizycznego wykonania dzieła sztuki. Praca artystyczna okazywałaby się w ten sposób brakiem pracy i w tym sensie byłaby spełnieniem (albo lokowała się o krok od spełnienia) postulatu, który w latach pięćdziesiątych XX wieku Guy Debord wypisywał na paryskich murach: „Ne travaillez jamais!” (Nigdy nie pracujcie!).

Innymi słowy, sztuka współczesna sprawia wrażenie, jakby stawiała na głowie laborystyczną teorię wartości. Przypomnijmy, że zgodnie z tą teorią – w największym uproszczeniu – istnieje pewna obiektywna i mierzalna wartość towaru, która wynika z nakładu pracy niezbędnego do jego wytworzenia oraz z wartości narzędzi użytych do jego powstania lub z tego, ile pracy ten towar pozwoli kupującemu zaoszczędzić<sup>15</sup>. W tym sensie wartość każdego produktu bierze się z tego, że jest skumulowaną wartością różnych czynników. Choć pewną wersję laborystycznej teorii wartości znajdujemy już u ojca założyciela liberalizmu, czyli u Adama Smitha<sup>16</sup>, to współcześnie kojarzy się ją przede wszystkim z ujęciem spopularyzowanym przez Karola Marksa, który oparł na niej swoje analizy ekonomiczne i postulaty społeczno-polityczne. Nie ma tu miejsca, by wnikać w meandry dyskusji na temat relacji między ceną rynkową, wartością wymienną i użytkową, czy w argumenty, którymi przerzucają się jej uczestnicy od dwóch stuleci. W odniesieniu do omawianego zagadnienia istotne pozostaje to, że funkcjonowanie rynku sztuki współczesnej – przynajmniej na pierwszy rzut oka – wymyka się mechanice, którą postulują zwolennicy laborystycznej teorii wartości, rozumianej na modłę marksistowską, i stanowi doskonały argument dla jej przeciwników.

Warto zauważyć, że kilkaset lat temu byłoby to zupełnie niemożliwe ze względu na powszechne rozumienie sztuki jako rzemiosła i postrzeganie jej przez pryzmat dobrze zakorzenionej definicji jako „umiejętności wykonywania według reguł”<sup>17</sup>. Traktowanie artysty jak rze-

---

15 K. Marks, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej*, t. 1, ks. 1, Warszawa 1926, s. 12–18.

16 A. Smith, *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów*, przeł. O. Einfeld, S. Wolff, Warszawa–Kraków–Lublin–Łódź–Paryż–Poznań–Wilno–Zakopane 1927, s. 38–54.

17 Zob. np. R. Sennett, *Etyka dobrej roboty*, przeł. J. Dzierzgowski, Warszawa 2010, s. 91–100; J. Roberts, *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, London–New York 2007, s. 139–142.

Olbrzymi nakład pracy nie musi przełożyć się na wysoką wartość dzieła sztuki, z kolei może ją zyskać dzieło sztuki powstałe w wyniku prostego, spontanicznego gestu lub w wyniku minimalnego nakładu pracy artysty w porównaniu z osobami, na które oddelegowano zadanie fizycznego wykonania dzieła sztuki. Praca artystyczna okazywałaby się w ten sposób brakiem pracy i w tym sensie byłaby spełnieniem (albo lokowała się o krok od spełnienia) postulatu, który w latach pięćdziesiątych XX wieku Guy Debord wypisywał na paryskich murach: „Ne travaillez jamais!” (Nigdy nie pracujcie!).

mieślnika pozwalało wyceniać dzieło sztuki kryteriami stosowanymi dla innych towarów – pracy, czasu i środków potrzebnych do jego wytworzenia. Świetnie współgrało to również z ideą talentu i maestrii, czyli manualnych umiejętności i technicznej wiedzy niezbędnych do wykonywania takiej pracy. Istotny wyłom w tym rzemieślniczym paradygmacie pojawia się w XVIII wieku, m.in. dzięki traktatowi *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Sztuki piękne sprowadzone do jednej zasady) Charles’a Batteux, który, zarysowując specyfikę sztuk pięknych, przekonywał, że na tle innych rzemiosł charakteryzują się one bezużytecznością<sup>18</sup>, zaspokajając nie pierwszy, lecz „drugi porządek potrzeb”<sup>19</sup>. Do ich oceny potrzeba gustu, który nie jest tożsamy z kaprysem lub przypadkiem i jest dla sztuk tym, czym inteligencja dla nauk, a jego działanie trudno zdefiniować, bo podobnie jak porywy serca, „prowadzi nas niemal bez naszej kontroli [*presque sans nous*]”<sup>20</sup>. Kilka dekad później zbliżoną ideę wykorzystał Immanuel Kant, koncentrując się w *Krytyce władzy sądu* na bezinteresowności doświadczenia estetycznego oraz mówiąc, że twórczość artystyczna jest bezradna wobec piękna – to za każdym razem natura tajemniczo podpowiada artyście, jak tworzyć<sup>21</sup>. Mimo że rzemieślniczy charakter sztuki nie został jeszcze całkowicie podważony – umiejętności, wiedza i fizyczna praca nadal były potrzebne do wytworzenia dzieła sztuki – to o jej wartości decydował zagadkowy, nieuchwytny element wymykający się racjonalno-pragmatycznemu bilansowi zysków i strat, który także nie dawał się zdefiniować i określić regułami, podważając znaczenie umiejętności i pracy.

Mimo że terminy „piękno” i „wartość estetyczna” dawno już zniknęły ze słownika teoretyków i krytyków sztuki współczesnej, ten niematerialny i nieuchwytny element oceny dzieła sztuki i jego wartości przetrwał do dziś. Nazywamy go „ideą”, do której sprowadził dzieło sztuki XX wiek, na dobre przynosząc pożegnanie z rzemiosłem i związaną z nim pracą jako czynnikiem decydującym o wartości dzieła sztuki. Proces ten przybierał różną postać, z jednej strony polegając na stopniowym zawłaszczaniu przez artystów rezultatów cudzej pracy we własnych realizacjach (od kubiistów, wykorzystujących w swoich obrazach znaczki pocztowe, bilety czy guziki, przez *ready-made* Marcela Duchampa, później *land-art*, który wykorzystywał pracę sił przyrody, po zawłaszczającego fotografie rekla-

---

18 Ch. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris 1746, s. 6.

19 Tamże, s. 62.

20 Tamże, s. 60.

21 Immanuel Kant twierdzi, że natura każdorazowo ustanawia reguły dla sztuki przez spontaniczną aktywność twórcy, który „nie wie skąd się biorą u niego idee [...] dzieła, nie jest też w jego mocy tego typu idee dowolnie czy planowo wymyślać i przekazywać innym” (I. Kant, *Krytyka władzy sądu*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 2004, s. 230).

mowe Richarda Prince'a), a z drugiej strony na oddelegowywaniu pracy na innych (co było istotnym elementem m.in. happeningów, wielu działań spod znaku sztuki zaangażowanej społecznie, multimedialnej sztuki interaktywnej, performansu delegowanego, lecz stało się również standardem dla artystów, którzy fizyczną realizację swoich projektów powierzają różnej maści specjalistom). Symbolem tego procesu jest instalacja artystyczna – wynalazek sztuki XX wieku, w którym wszystkie wymienione wcześniej praktyki się kumulują. Z punktu widzenia artysty – podobnie jak banan dla rzecznika prasowego Galerii Perrotin – jest ona często tylko ideą, której zadanie realizacji przypada innym.

W społeczeństwie opartym na gospodarce kognitywnej, które dwadzieścia cztery godziny na dobę wymienia idee oraz informacje, które uczyniło to podstawą swojej gospodarki i stylu życia, które informację traktuje jak ryba wodę i w którym informacje generują w każdej sekundzie lodówki i zegarki, a idee na zawołanie tworzy sztuczna inteligencja, wartość idei i informacji podlega jednak stałej deflacji. Tym bardziej może dziwić, dlaczego isticie artystowska, bo bezużyteczna idea, jaką jest banan – do kupienia w pierwszym lepszym sklepie spożywczym za równowartość 30 centów – zyskała wartość ponad 6 milionów dolarów? Szukając odpowiedzi, łatwo pójść na skróty i sprowadzić problem do znanego schematu, zgodnie z którym prowokator – w tym wypadku Maurizio Cattelan – wywołuje skandal, przyciągając uwagę mediów, publiczności i – co najważniejsze – kolekcjonerów, którzy rzucają się na tak marketingowo wykreowany obiekt pożądania. Choć z pewnością wiele obiektów sprzedawanych na aukcjach zyskało na wartości dzięki zabiegom marketingowym – najlepszym przykładem są sprzedawane jako dzieła sztuki niewymienialne tokeny, które dzięki medialnej gorączce osiągały ogromne ceny kilka lat temu<sup>22</sup> – to tłumaczenie sukcesu *Komedianta* i innych instalacji artystycznych w ten sposób jest jednak zbyt proste. Nie wyjaśnia choćby następujących kwestii: dlaczego ten zabieg nie działa zawsze lub dlaczego ceny wielu skandalizujących prac nadal pozostają wysokie, gdy medialna wrzawa opadnie. Przede wszystkim jednak pomija zagadnienie pracy.

Innymi słowy, redukując pochodzenie ekonomicznej wartości dzieła sztuki do gotowości rozgorączkowanych kolekcjonerów, by wydać niebotyczne sumy pieniędzy, z jednej strony wyolbrzymia rolę rynku, a z drugiej strony pozostaje ślepe na nakład pracy, który za tą wartość stoi. Bo choć prawo podaży i popytu pozostaje ostatecznym wyjaśnieniem dla tych, którzy „niewidzialną ręką rynku” tłumaczą zyskanie przez banana – ideę absurdalnej wartości ekonomicznej (instalacja jest dla nich częścią

---

22 N. Kumar, *25 Most Expensive NFTs In The World (2025)*, „DemandSage”, 13.12.2024.

maussowskiego potlaczu, w którym można dowolnie marnotrawić środki ze względu na dowolne motywacje), to w świetle laborystycznej teorii wartości pojawia się alternatywa. Albo przestrzeń instalacji, targów sztuki i aukcji to miejsce cudów, w którym znikoma praca za sprawą czarodziej-skiej różdżki przeistacza się w fortunę, albo stoi za nią praca, której nikt nie widzi. Praca ukryta, wykonana niekoniecznie przez tych, którym zwyczajowo przypisujemy sprawczość przy tworzeniu dzieła sztuki. Odrzucając z oczywistych powodów pierwszą część tej alternatywy, pozostaje poszu-kać odpowiedzi na pytanie: kto tę pracę rzeczywiście wykonuje?

### Niepisana umowa i instalacja

Dokąd sięgnąć w tych okolicznościach, jeśli nie do tekstu apologety instalacji jako formy wypowiedzi artystycznej, Borisa Groysa? W napisanym w 2009 roku eseju *Polityka instalacji* szukał on odpowiedzi na pytanie o społeczny wymiar instytucji wystawienniczych i rolę, jaką w jej ramach może odgrywać instalacja. Zauważył tam, że liczba „wielkoskalowych wystaw – rozmaitych biennale, triennale, documenta, manifesta – stale rośnie. Mimo ogromnej ilości pieniędzy i energii, które się w nie inwestuje, istnieją one przede wszystkim nie dla nabywców sztuki, lecz dla publiczności – dla anonimowego zwiedzającego, który być może nigdy niczego nie kupi”<sup>23</sup>.

Z tego powodu Boris Groys przekonuje, że pole sztuki w epoce festiwali i tłumnie odwiedzanych instytucji wystawienniczych przestało być elitarną bańką społeczną. Co najważniejsze zaś, te „globalne strumienie turystów”<sup>24</sup>, które przemierzają muzea sztuki, mają spory potencjał polityczny. Jak utrzymuje, jest to możliwe, gdyż – w przeciwieństwie do sposobu doświadczania bardziej tradycyjnych form wypowiedzi artystycznej, takich jak pokaz filmowy czy koncert, który wymuszają skierowanie uwagi publiczność „do przodu”<sup>25</sup> (do skoncentrowania się na wykonawcy lub aktorach) – specyfika przestrzeni wystawienniczej umożliwia to, by publiczność przyjrzała się samej sobie. Pozwala publiczności nabrać dystansu i dokonać autorefleksji. Dzieje się tak dzięki zdominowaniu współczesnej praktyki przestrzeni wystawienniczej przez instalację artystyczną – formę otwartej przestrzeni, która umożliwia swobodne poruszanie się i kierowanie wzroku ku dowolnie wybranym przedmiotom. W instalacji tkwi więc głęboko demokratyczny duch, który pojawia się ze względu nie tylko na masowy – jak twierdzi Boris Groys – charakter współczesnej publiczności, lecz również na krytyczną refleksję,

---

23 B. Groys, *Polityka instalacji*, w: tegoż, *O aktywizmie artystycznym i inne eseje*, przeł. M. Zawada, Kraków 2024, s. 51.

24 Tamże, s. 59.

25 Tamże.

która może się dzięki tej formule artystycznej pojawić. I gdy się wydaje, że autor *Polityki instalacji* jest już bliski wskazania, kto tak naprawdę wykonuje pracę w sztuce współczesnej, niespodziewanie kieruje całą energię na stare, romantyczne koleiny.

Okazuje się, że polityczny potencjał widzów nie może się w pełni ujawnić samoczynnie, oglądające instalację masy „są samoświadome – nie stanowią politei”<sup>26</sup>. Aby ją stworzyć potrzebny jest nie kto inny, jak sam artysta. To właśnie on, dzięki swojej tyleż suwerennej, co arbitralnej decyzji powoduje, że wiele odrębnych przedmiotów składających się na instalację tworzy spójną całość. Boris Groys poetyzuje ten akt kastracji dokonany na publiczności, posługując się – jakby dla podleczenia zadanych ran – medyczną metaforą i pisząc, że „dzieło sztuki samo w sobie nie jest w stanie zmanifestować swojej obecności, zmuszając widza, aby na nie patrzył. Brakuje mu do tego witalności, energii i zdrowia. Dzieło sztuki z zasady wydaje się chore i bezradne; aby je zobaczyć, widzowie **muszą zostać do niego przyprowadzeni**, tak jak personel szpitala przyprowadza odwiedzających do przykutego do łóżka pacjenta”<sup>27</sup>.

Artysta pojawia się więc albo jako mag, sprawiając, że instalacja „oferuje płynnym, krążącym tłumom **aurę** czystej teraźniejszości”<sup>28</sup>, albo jako omnipotentny Pantokrator, powodując, że instalacja artystyczna „nie cyrkuluje; przeciwnie: mocuje na stałe wszystko, co w naszej cywilizacji zwykle krąży: przedmioty, teksty, filmy i itp. Równocześnie, w radykalny sposób zmienia rolę i funkcję przestrzeni wystawienniczej – działa poprzez symboliczną **prywatyzację** publicznej przestrzeni wystawy”<sup>29</sup>.

Słowo „prywatyzacja” jest tutaj kluczowe. Zanim do niego przejdziemy, powinniśmy zwrócić uwagę, że trudno zgodzić się także z kilkoma innymi elementami tej wypowiedzi. Mówiąc, że instalacja nie cyrkuluje, Boris Groys podkreśla, że wewnętrzna stałość i spójność elementów instalacji są skutkiem decyzji „samego artysty i opierają się wyłącznie na jego osobistych, niezależnych decyzjach, które nie wymagają dalszych wyjaśnień ani uzasadnień”<sup>30</sup>. Tak oto instalacja zastyga w pewnej formie, wyróżniając się od tego, co wobec nie zewnętrzne, a to dzięki temu, że istnieje „kontrast między oznaczoną przestrzenią instalacji a nieoznaczoną przestrzenią publiczną”<sup>31</sup>. O ile trudno nie zgodzić się z tym, że instalacja stanowi rezultat pewnej idei, o tyle pozostałe stwierdzenia Borisa Groysa nie są niczym innym niż echem romantycznych mitów, które każą wierzyć, że w sztuce dokonuje się magiczna transsubstancjacja słów w materię.

---

26 Tamże.

27 Tamże, s. 52 [podkreślenie – Ł.B.].

28 Tamże, s. 59 [podkreślenie – Ł.B.].

29 Tamże, s. 54 [podkreślenie – Ł.B.].

30 Tamże.

31 Tamże.

Tajemnicze moce artysty pozwalają wytworzyć aurę i spowodować, że zwyczajne przedmioty nagle stają się czymś innym: nie są już tylko pisuarem lub bananem. W dodatku magia ta wydarza się w sposób tak oczywisty, że nie wymaga dalszych „wyjaśnień ani uzasadnień”.

Mimo że Boris Groys przywołuje kategorię aury, chcąc wpisać swoje rozpoznania w kontekst myśli Waltera Benjamina, to czyni to w duchu całkowicie sprzecznym z intencjami wyrażonymi w *Dziele sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Gdy Walter Benjamin opisuje, jak reprodukcja techniczna odziera dzieło sztuki z aury, nigdzie nie twierdzi, że stanowi ona rezultat działania artysty albo że aura ma walor pozytywny. Wręcz przeciwnie, jak pokazuje, aurę mają również niestworzone przez człowieka obiekty, a w wypadku dzieł sztuki jej powstanie nie ma związku z wolą twórcy, lecz przede wszystkim z określoną lokalizacją, doświadczeniem „pewnego oddalenia”<sup>32</sup> oraz typem percepcji, który kładzie nacisk na wartość „kultową” dzieła sztuki, nie zaś na wartość „ekspozycyjną”. W tym właśnie Walter Benjamin dostrzegał szanse fotografii i filmu, że odbierały one obrazowi wartość kultową i czyniły z niego przedmiot dyskusji i krytyki<sup>33</sup>, co stawało się możliwe właśnie dzięki zanikowi aury. Takie doświadczenie obrazu, wbrew mieszczańskim, elitarystycznym przyzwyczajeniom, które szukały w obrazie okazji do uniesień, czyni z doświadczenia obrazu aktywność prozaiczną i – co najważniejsze – demokratyczną. Jest ono dla Waltera Benjamina obiecujące m.in. dlatego, że nie potrzebuje czającego się w tle ducha artysty.

Co ważniejsze jednak, gdy Boris Groys pokazuje masowość uczestnictwa w instalacji, gra mitem suwerennej decyzji i wolności artysty, żeby z instalacji uczynić całość – obiekt spójny w sensie artystycznym i ontologicznym. To zaś wywołuje konsternację nie tylko ze względu na paternalistyczno-protekcjonalny ton, w którym opisuje relację między twórcą i publicznością, lecz również ze względu na to, że siatka zależności między instytucją, publicznością, kuratorami, jej pracownikami technicznymi, administracją, mediami i wieloma innymi czynnikami zostaje sprowadzona właściwie do jednego czynnika – woli twórcy. Innymi słowy, wydaje się, że diagnoza proponowana przez Borisa Groysa zbyt chętnie polega na mitach, w które wiarę podtrzymuje świat sztuki.

Bo czy na pewno tylko woli artysty możemy przypisać to, że instalacja „mocuje na stałe wszystko, co w naszej cywilizacji zwykle krąży”? Czy twórca posiada dostateczną moc sprawczą, aby wzbudzić przekonanie, że te poszczególne, zmieniające się co jakiś czas banany są czymś

---

32 Zob. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: *Anioł historii. Szkice, eseje, fragmenty*, red. H. Orłowski, Poznań 1996 s. 210.

33 Tamże, s. 227–228 i in.

zdecydowanie innym od bananów, które można kupić w muzealnej restauracji lub warzywniaku obok? Boris Groys problem ten sprowadza do kontrastu „między oznaczoną przestrzenią instalacji a nieoznaczoną przestrzenią publiczną” – sam ten kontrast ma wystarczyć. Przy czym pozostaje on właściwie dalej ideą, a Boris Groys – i wielu innych krytyków sztuki – zapominają, że trzeba go „znaturalizować”, zmateriałizować w przestrzeni publicznej. Żeby wyróżnić będące zwyczajnymi przedmiotami części instalacji od innych zwyczajnych przedmiotów, które je otaczają, nie wystarczy sama wola artysty, lecz również potrzeba pracy. I nawet najpotężniejszy artysta nie wykona jej w pojedynkę. Kontrast, o którym mówi Boris Groys, jest przecież wynikiem pewnej umowy społecznej. Do jego powstania jest potrzebny dokładnie taki sam społeczny konsensus, który w baśni Hansa Christiana Andersena podzielali poddani, zgodnie uznając, że król nie jest nagi. Podobnie jak widzowie *Komedianta*, chcieli oni wierzyć, że poza oglądaną „nagą” biomasą jest coś więcej. Ta niepisana umowa jest na tyle wiążąca, że nawet gdy dziecko krzyczy, że król jest nagi, pozostaje nienaruszona. Jeśli więc instalacja istnieje dzięki kontrastowi, to sam ten kontrast może pojawić się dzięki solidnej pracy „u podstaw”, której nie wykonują dany artysta ani abstrakcyjna historia sztuki, lecz krytycy piszący teksty, rzecznicy prasowi instytucji wystawienniczych, wykładowcy akademicki czy handlarze sztuką, którzy stają na głowie, by wymyślić historie łagodzące dysonans poznawczy swoich klientów.

Przed wszystkim wątpliwe wydaje się jednak stwierdzenie, że instalacja „nie cyrkuluje”. Jeśli przyjrzymy się losowi nieustannie zjadanego banana, to widzimy ciągłą, wręcz perwersyjną cyrkulację, której *Komediant* Maurizia Cattelana nie tylko zawdzięcza swoją popularność, lecz która stanowi również istotny element jego tożsamości. Dzieje się tak, czy sam twórca chce tego, czy nie. *Mona Lisa* z jednego z wielu obrazów Leonarda da Vinci, stała się „tym” obrazem, ikoną sztuki zachodnioeuropejskiej, dopiero w drugiej połowie XIX wieku dzięki rzeszy mniej lub bardziej zapomnianych dzisiaj pisarzy i krytyków sztuki, którzy wspólnie generowali kapitał symboliczny tego portretu. A wisienką na torcie jego legendy stała się kradzież obrazu z Luwru w 1911 roku i „cudowny” powrót dzieła do kolekcji, które to wydarzenia relacjonowała na bieżąco międzynarodowa prasa<sup>34</sup>. Podobnie *Komediant* stał się tym, czym jest, dzięki powtarzanym kilkakrotnie aktom zawłaszczania i konsumpcji. Tak jak w paryskim półświatku cyrkulowała *Mona Lisa*, podobnie w obiegu międzynarodowym cyrkuluje instalacja Maurizia Cattelana, pokazując, że jej kluczowe elementy – banan i taśma – wcale nie są na stałe przymocowane. Zmieniają położenie w przestrzeni i mediach. Przy czym nie dzieje się to samo przez się – nie

---

34 Zob. M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998. s. 74–121.

ma tutaj bowiem nic auratycznego i magicznego – ale w wyniku pracy, którą ktoś musiał wykonać, pracy hybrydowej. Począwszy od dwóch artystów atencjuszy i Justina Suna, którzy zaspokajali swój metaforyczny apetyt, przez pracę ochroniarzy, którzy wyprosili Davida Datunę z przestrzeni targów, po osoby, które zawieszają co kilka dni nowe banany, gdy *Komediant* jest eksponowany. Największą część tej pracy wykonuje jednak publiczność. To przede wszystkim dzięki jej wysiłkowi instalacja jest w ciągłym ruchu.

### **Prywatyzacja pracy publiczności**

Mimo że instalacja istnieje dzięki nieustannemu podtrzymywaniu przy życiu przez ciągły nakład pracy wielu podmiotów, wykazujemy skłonność, by instalację postrzegać wyłącznie jako wynik prywatnej decyzji artysty, żeby powołać ją do istnienia. Choć Boris Groys twierdzi, że w ramach instalacji mamy do czynienia z prywatyzacją przestrzeni publicznej, to nazywa tę prywatyzację symboliczną. Używa tego terminu synonimicznie do słowa „metafora”, zakładając, że przestrzeń wystawiennicza zostaje umownie podporządkowana na jakiś czas jednej osobie, która wypływa na kształt tej przestrzeni. W tym samym czasie obserwujemy jednak, jak ta deklaratywnie – czy jedynie w znaczeniu metaforycznym – wyodrębniona przestrzeń realnie pracuje, wytwarzając kapitał symboliczny i ekonomiczny. W jej prywatyzacji nie ma nic symbolicznego. Bardzo dosłownie wysuwa na pierwszy plan jedną osobę: jej pomysłodawcę, który wraz z wąską grupą osób – galerzyści, właściciele domów aukcyjnych – przechwytuje cały wypracowany przez liczną grupę podmiotów prestiż i wartość ekonomiczną, która jest jego pochodną.

Idea, że wartość dzieła sztuki *de facto* jest wytwarzana przez publiczność, nie jest niczym nowym. Znajdujemy ją np. u Marcela Duchampa, który w latach pięćdziesiątych XX wieku w krótkim wystąpieniu zatytułowanym *Akt twórczy* przypominał, że tworzenie dzieła sztuki to działanie kolektywne, gdyż to ostatecznie publiczność decyduje o wartości dzieła sztuki, nie artysta<sup>35</sup>. Niemniej Marcel Duchamp właściwie oddał jedynie ukłon w stronę publiczności, bo skupił się na aspekcie oceny dzieła sztuki, nie zaś pracy, którą w wytworzenie jego wartości wkłada publiczność. Pod tym względem postawa Borisa Groysa jest zbliżona. Choć przekonuje on, że doświadczenie instalacji jest praktyką masową, i podkreśla rolę publiczności, to konsekwentnie tę publiczność kastruje. Za pierwszym razem, gdy mówi, że nie może ona samoczynnie stać się świadomym bytem politycznym, a za drugim, gdy każe jej się zadowolić jedynie partycypowaniem w instalacji jako pewnej efemerycznej idei zaproponowanej przez autora. Zapomina przy tym, że idea

---

35 M. Duchamp, *Akt twórczy*, w: C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przeł. I. Chlewińska, Poznań 2001, s. 55–57.

ta ma konkretną wartość, którą to wartość wytworzyła również publiczność, na poziomie zarówno symbolicznym, jak i ekonomicznym.

Podobne przeoczenie możemy znaleźć w książce – skądinąd ciekawej i w wielu aspektach inspirującej – *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*<sup>36</sup>. Jej autor, John Roberts, omawia zmiany zachodzące w sztuce XX wieku w odniesieniu do zjawiska *deskillingu*. Jest to tryb produkcji, który opiera się na automatyzacji i powtarzalności i który redukuje znaczenie zdolności manualnych, jednocześnie podnosząc znaczenie czynnika wiedzy i pracy intelektualnej. Postępujący ze względu na rozwój technologii *deskilling* jest ogólną tendencją cywilizacyjną i obejmuje praktycznie wszystkie obszary ludzkiej wytwórczości, co – zdaniem Johna Roberta – pozwala przerzucić mosty między pracą artystów i nie-artystów oraz objąć jednym namysłem te dwa tryby pracy<sup>37</sup>, które zwyczajowo traktuje się jako odrębne. Choć wychodzi on od nie-trywialnego założenia, to jednak się okazuje, że sięga po popularne tropy teorii sztuki. Jego książka w zasadzie opisuje, jak w kolejnych dziesięcioleciach XX wieku pojawiały się różne wersje rozproszonego autorstwa<sup>38</sup>, i skupia się albo na analogiach między pracą artystyczną i nieartystyczną, albo na tym, jak przeplatają się te dwa tryby pracy w ramach działań artystycznych. Orbitowanie wokół figury autora narzuca postrzeganie wartości dzieła sztuki jako problemu świadomej i dobrowolnej pracy podejmowanej tak samo przez artystów, jak i przez nie-artystów. Stąd nawet, gdy John Roberts zauważa, że jedni i drudzy czasem wykonują niepłatną pracę<sup>39</sup>, to patrzenie na tę kwestię przez pryzmat autorstwa utrudnia mu dostrzeżenie istnienia trzeciego podmiotu w tej grze – publiczności, której praca jest nie tylko niepłatna, lecz również ukryta<sup>40</sup>.

---

36 J. Roberts, dz. cyt.

37 Tamże, s. 208.

38 Tamże, s. 101–138.

39 Tamże, s. 216.

40 Dzieje się tak, gdyż John Roberts milcząco przyjmuje, że relacja artystów i nie-artystów jest symetryczna. Jakby nie istniały między nimi społeczne dystynkcje i jakby zawsze dzielali oni wspólne interesy ekonomiczne, solidarnie tworząc front przeciw narzuconym przez system uwarunkowaniom, których obie grupy są tak samo ofiarami. To system je instrumentalizuje, nie zaś one siebie nawzajem. Wydaje się to jednak wątpliwe w realiach społeczno-ekonomicznych. Pominąwszy nawet to, że rezultaty pracy artystów stanowią przedmiot obrotu na rynku dóbr luksusowych, co już odróżnia status tej grupy zawodowej i jej pracę od sytuacji nie-artystów (np. robotników, pracowników biurowych i innych grup zawodowych), to ci ostatni – w ramach samego świata sztuki – najczęściej stanowią publiczność, a nie partnerów współtworzących działania artystyczne. Już choćby z tego względu relacja między obiema grupami nie jest symetryczna. Co zupełnie otwarcie konstatuje

Żeby lepiej zobrazować kwestię hybrydowej pracy, która kumuluje się w dziele sztuki dzięki aktywności widzów, warto sięgnąć po przykład z niego innego pola produkcji kulturowej – gier wideo. Opisujący je badacze dowodzą, że z jednej strony gry wykazują tendencję, aby na poziomie świata przedstawionego odzwierciedlać fantazmaty kapitalizmu – np. modele kariery, samospelnienia i konsumpcji<sup>41</sup> – a z drugiej strony sam model grania, czyli używania towaru, jakim jest gra, lokuje graczy w kapitalistycznym trybie produkcji, czyniąc z nich pracowników<sup>42</sup>. Rozpoznania te dotyczą szczególnie masowych gier sieciowych dla wielu graczy, w których rzesze uczestników wykonują procedury podyktowane przez mechanikę gry. Gromadzą oni środki, wymieniają je między sobą lub zdobywają osiągnięcia, dzięki którym mają dostęp do kolejnych możliwości oferowanych przez grę. Stąd Graeme Kirkpatrick, Ewa Mazierska i Lars Kristensen, idąc za innymi badaczami, piszą, że „świat gry nie może być wprost utożsamiany z technicznymi projektami, cechami graficznymi czy zaprogramowanymi obiektami, które rzekomo ją tworzą. Tym, co podtrzymuje zainteresowanie graczy [...] jest niezmiennie aktywność innych graczy. Gracze odgrywają grę dla siebie nawzajem i w tym sensie współtworzą ją, ale ich praca jest własnością korporacji”<sup>43</sup>. Wielu z nich dokonuje „mikropłatności” za pewne usprawnienia lub płaci abonament za uczestnictwo w platformie, która nie mogłaby istnieć bez nich samych. Gracze współtworzą więc społeczności, których istnienie zostaje spieniężone przez kogoś innego. Przywołani badacze stwierdzają nawet, że „znaczna część «gry» wcale nie jest zabawą w żadnym standardowym rozumieniu tego słowa, lecz w rzeczywistości przypomina pracę przymusową. Aby osiągać postępy w grze – być użytecznym dla innych graczy i tym samym uzyskać dostęp do gildii czy drużyn – gracze muszą posiadać obiekty

---

esej Borisa Groysa, a dużo bardziej przewrotnie pokazuje omawiana instalacja Maurizia Cattelana. Relacje te mogłyby stać się partnerskie chyba tylko poza dominującym systemem dystrybucji i sprzedaży sztuki, w którym obie strony – artyści i nie-artyści – działając we wspólnej sprawie, sprawiedliwie dzieliliby się kosztami oraz zyskami. Co jednak w tym momencie jest możliwe tylko jako eksperyment myślowy, a rzeczywiste funkcjonowanie rynku sztuki i instytucji wystawienniczych wyraźnie faworyzuje jedną z wymienionych stron, oferując jej cały prestiż i gratyfikację finansową. Przede wszystkim zaś warto pamiętać, że publiczność składa się również z artystów – bycie jej częścią może być przecież określeniem roli społecznej, a nie przynależności zawodowej.

41 Zob. J. Bailes, *Ideology and Virtual Cites. Videogames, Power Fantasies and Neoliberalism*, Winchester–Washington 2019.

42 Korzystając z okazji, za inspirującą rozmowę na ten temat, która odbyła się w czeskiej Pradze, chciałbym podziękować Filipowi Hauerowi.

43 G. Kirkpatrick, E. Mazierska, L. Kristensen, *Marxism and the computer game*, „Journal of Gaming and Virtual Worlds” 2016, t. 8, nr 2, s. 124.

w grze oraz punkty doświadczenia. Te zaś zwykle można zdobyć tylko przez wykonywanie nużących procedur, często określanych jako «grindowanie» części technicznego środowiska gry<sup>44</sup>.

Podobne założenia skłaniają Davida Golumbię do przekonania, że w grach obserwujemy „rozszerzenie fizycznych ekonomii na nasze ideologiczne wyobrażenia”<sup>45</sup>. To, co zwykliśmy nazywać rozrywką, często sprowadza się do nużącej mechanicznej pracy wykonywanej na czyjąś rzecz, która – tak jak w zakładzie pracy – jest oceniana na podstawie osiągnięć gracza.

Podobnie można opisać nie tylko aktywność graczy, lecz również codzienną aktywność wielu z nas w ramach mediów społecznościowych. Będąc zwulgaryzowaną wersją idealistycznych wyobrażeń, które pierwotnie odpowiadały za rozwój sieci internetowej – jako przestrzeni wolnego przepływu treści oraz spontanicznie tworzonych społeczności – stały się narzędziem komercjalizowania aktywności swoich użytkowników. Wśród najbardziej znanych platform, które w połowie lat dwutysięcznych powstawały zgodnie z tymi ideami, właściwie tylko Wikipedia pozostał im wierna, gdy Facebook, YouTube, a także ich późniejsze odpowiedniki, co najwyżej odwołują się do nich tylko powierzchownie. W konsekwencji użytkownicy tych platform, codziennie umieszczając w nich content, lajkując, komentując, szerując, wykonują darmową pracę na rzecz właścicieli tych platform. Poza nielicznymi wyjątkami użytkownicy ci nie czerpią żadnych finansowych korzyści ze swojej aktywności, choć – podobnie jak w wypadku platform dla graczy – nie istniałyby one bez nich.

Wydaje się, że również w wypadku instalacji artystycznej – a może całej sztuki współcześnie – zachodzi analogiczna zależność. Wartość dzieła zostaje sprywatyzowana, chociaż składają się na nią aktywności wielu osób, w tym w dużej mierze samej publiczności. Nie tylko dlatego, że bez publiczności muzea świeciłyby pustkami. Sterylna pustka „białego sześcianu” z pewnością rozbudza wyobraźnię wielu artystów – ich dzieła mogłyby wybrzmieć w niej w pełnej krasie. Powstaje jednak wątpliwość, czy nabrałyby wartości – najpierw symbolicznej, a potem ekonomicznej – bez szumu informacyjnego, którego publiczność jest aktywnym sprawcą, gdy robi zdjęcia na tle prac, umieszcza je w mediach społecznościowych, gdy oznacza się w lokalizacjach związanych z instytucjami wystawieniowymi, gdy wiesza na lodówkach pamiątki zakupione w muzeach, a na ścianach reprodukcje prac, które tam zobaczyła, gdy rozmawia o oglądanych obiektach i gdy komentuje absurdalnie wysokie ceny, jakie osiągają dzieła sztuki. O nieustannej potrzebie angażowania publiczności i wykorzystywania jej pracy doskonale wiedzą specjaliści od szeroko

---

44 Tamże.

45 D. Golumbia, *Games without play*, „New Literary History” 2009, t. 40, nr 1, s. 196 [za: tamże, s. 124].

rozumianego *audience development*, którzy szukają narzędzi, by wzbudzić ciekawość publiczności i nakłonić ją do aktywności. Do poświęcenia czasu, aby oglądać treści kreowane przez instytucje wystawiennicze, czytać newsy i zaproszenia, przeznaczyć energię i środki na udział w wykładach, sesjach, spotkaniach autorskich, oprowadzaniach i wernisażach. Wśród tej publiczności są oczywiście również artyści, którzy przeznaczają swój czas, by wykonać pracę na rzecz instytucji i innych artystów, których kariera przybrała bardziej korzystny obrót. Byłoby to wszystko niemożliwe przede wszystkim bez pracy, którą publiczność wcześniej wykonała, aby zarobić na życie i od której odprowadza podatki przeznaczone na utrzymywanie m.in. instytucji wystawienniczych. Zresztą tak jak właściciele hoteli i restauracji, sklepikarze i cały wachlarz innych podmiotów, które tę publiczność obsługują.

Innymi słowy, wartość każdego dzieła sztuki to wartość skumulowanej w tym obiekcie pracy, którą wykonało wiele podmiotów. Tylko częściowo miał więc rację David Galperin, szef działu sztuki współczesnej w Sotheby's, który w komunikacie prasowym na temat *Komedianta* stwierdził, że publiczność „w końcu będzie miała głos w decydowaniu o jego prawdziwej wartości”<sup>46</sup>. Nie zauważył, że publiczność już swój wkład w tę wartość miała. Bo idea – niech będzie nią banan, taśma klejąca albo inny przedmiot wystawiony w galerii – nie zyskuje absurdalnie wysokiej wartości sama z siebie. I jeśli minimalna była praca artysty, musiała ona być uzupełniona nakładem pracy innych. Wartość tę jednak łączywie sprywatyzowano, zapominając lub przemilczając fakt, że jest ona sumą kolektywnej aktywności, pracą wykonaną przez wielu innych, szczególnie przez publiczność.

Na dobrą sprawę, ze sztuką współczesną nie wydarzyło się jednak nic nowego. Jak wspomniałem, proces, w którym dzieło sztuki zyskuje cudowną, nieadekwatną do włożonej w nie pracy wartość, dostrzegamy co najmniej już w XVIII wieku. Dzieje się tak u Charles'a Batteux, który definiując sztukę przez jej bezużyteczność, powoduje, że sam jej zakup staje się kapryśnym marnotrawieniem zasobów i wyłącznie od tego kaprysu – tak sprzedającego, jak i kupującego – zależy jej wartość. Gdy Immanuel Kant definiuje piękno jako zjawisko nieprzekładalne na rzemieślnicze reguły wykonania dzieła sztuki, również sprawia, że pomiar jego wartości przenosi się w obszar nieuchwytny i nieopisywalny. To długie trwanie tradycji „wyjaśniania” wartości dzieła sztuki tym, co niewyjaśniane, dostrzegamy również w narracjach dotyczących *Komedianta* i wielu innych instalacji artystycznych. Ich cenę ma legitymizować nieuchwytny, choć obecny w nich element – idea. Przy czym

---

46 *Kontrowersyjne dzieło sprzedane za miliony. Banan niczym najlepsza inwestycja*, TVN24, 21.11.2024.

jest to zazwyczaj idea, którą trudno ubrać w słowa, pozostająca równie kapryśna, jak sami kupujący. Skądinąd im bardziej jest ona mętna, tym lepiej, bo łatwiej może wtedy przesłaniać pracę, którą w tle wykonują inni. Niezależnie od tego, czy są to chłopci uprawiających ziemię w latyfundiach mecenasów sztuki, robotnicy pracujący w fabrykach, których właścicielami są fundatorzy kolekcji muzealnych, czy turyści przepychający się przed *Moną Lisą*.

## Bibliografia

- b.a., *Performance Artist Who Ate Maurizio Cattelans \$120000 Banana Launches Interactive Food Show in New York*, „The Art News Paper”, 19 lutego 2020.
- Bailes J., *Ideology and Virtual Cites. Videogames, Power Fantasies and Neoliberalism*, Winchester–Washington 2019.
- Batteux Ch., *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris 1746.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: *Anioł historii. Szkice, eseje, fragmenty*, red. H. Orłowski, Poznań 1996.
- *Crypto boss Justin Sun eats banana artwork bought for \$6.2m.*, BBC News YouTube Channel, 29.11.2024.
- Dawkins R., *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, Poznań 1996.
- Duchamp M., *Akt twórczy*, w: C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przeł. I. Chlewińska, Poznań 2001.
- Giuffrida A., *Banana drama: 'hungry' South Korean student eats \$120,000 artwork*, „The Guardian”, 1.05.2023.
- Golumbia D., *Games without Play*, „New Literary History” 2009, t. 40, nr 1.
- Groys B., *Polityka instalacji*, w: B. Groys, *O aktywizmie artystycznym i inne eseje*, przeł. M. Zawada, Kraków 2024.
- Holmes H., *The Artist Who Ate the Art Basel Banana Has a New Show Opening in New York*, „Observer”, 20.02.2020.
- Kamp J., *Maurizio Cattelan's "Comedian" was gifted to the Guggenheim Museum*, „Artsy”, 21.09.2020.
- Kant I., *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 2004.
- Kirkpatrick G., Mazierska E., Kristensen L., *Marxism and the computer game*, „Journal of Gaming and Virtual Worlds” 2016, t. 8, nr 2.
- *Kontrowersyjne dzieło sprzedane za miliony. Banan niczym najlepsza inwestycja*, TVN24, 21.11.2024.
- Kumar N., *25 Most Expensive NFTs In The World (2025)*, „DemandSage”, 13.12.2024.
- *Living Matter: The Preservation of Biological Materials in Contemporary Art: An International Conference Held in Mexico City, June 3–5, 2019*, red. R. Rivenc, K. Roth, Los Angeles 2022.
- Marks K., *Kapitał. Krytyka ekonomji politycznej*, t. 1, ks. 1, Warszawa 1926.
- O’Neil L., *One banana, what could it cost? \$120,000 – if it’s art*, „The Guardian”, 6.12.2019.
- *Performance Artist Who Ate Maurizio Cattelans \$120000 Banana Launches Interactive Food Show in New York*, „The Art Newspaper”, 19.02.2020.

- Poprzęcka M., *O złej sztuce*, Warszawa 1998.
- Roberts J., *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, London–New York 2007.
- Russel G., *Banana artwork that fetched \$120,000 is eaten by 'hungry' artist*, „The Guardian”, 8.12.2019.
- Sennett R., *Etyka dobrej roboty*, przeł. J. Dzierzgowski, Warszawa 2010.
- Smith A., *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów*, przeł. O. Einfeld, S. Wolff, Warszawa–Kraków–Lublin–Łódź–Paryż–Poznań–Wilno–Zakopane 1927.
- *Sotheby's to Offer Cattelan's 'Comedian'*, materiał promocyjny domu aukcyjnego Sotheby's, 24 października 2024.