WIZUALNE
NIEWIDZIALNE

SZTUKI WIZUALNE W POLSCE. STAN, ROLA I ZNACZENIE.

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Warszawa 2018

PRZEDMOWA

Joanna Kiliszek 6

WSTĘP

Dorota Folga-Januszewska, Joanna Kiliszek, Paweł Nowak
WIZUALNE NIEWIDZIALNE. Sztuki wizualne w Polsce –
stan, rola i znaczenie – PRZYSZŁOŚĆ 10

WYNIKI BADAŃ

Marek Krajewski, Filip Schmidt, Współpraca: **Natalia Hipsz**
WIZUALNE NIEWIDZIALNE. Sztuki wizualne w Polsce –
stan, rola i znaczenie: raport końcowy z badań 13
Wstęp: Informacje o celach oraz przebiegu badań 14
Informacje o szczegółowych celach i przebiegu każdego z pięciu etapów badań 16
Podstawowe tezy badań 25
Najważniejsze ustalenia z poszczególnych etapów badań 64
Aneks: wzory narzędzi badawczych 102

WYWIADY

Piotr Bazylko 128
Ewa Gorządek 140
Katarzyna Górna 151
Marta Kołakowska 165
Jarosław Kozłowski 177
Dominik Lejman 187
Maria Anna Potocka 203
Stanisław Ruksza 209
Lech Stangret 220
Andrzej Starmach 235
Wywiad anonimizowany 247
Andrzej Szczerski 258
Mariusz Waras 270
Bogdan Zdrojewski 284

KOMENTARZE

Dorota Folga-Januszewska
WIZUALNE I WIDZIALNE, czyli czym jest współcześnie
SZTUKA w Polsce? 308
Waldemar Kuligowski
Niewidzialna publiczność, potoczna ikonosfera. Komentarz
do wyników badań stanu, roli i znaczenia sztuk wizualnych w Polsce 314

Zespół 322

PRZEDMOWA

Joanna Kiliszek

Autorzy badania *WIZUALNE NIEWIDZIALNE. Sztuki wizualne w Polsce – stan, rola i znaczenie* podjęli się przedstawienia sytuacji sztuk wizualnych w bardzo szerokiej perspektywie: artystów, profesjonalistów (dyrektorzy, krytycy i kuratorzy), odbiorców, instytucji oraz mediów. Projekt jest podsumowaniem okresu przełomu po roku 2000, ze szczególnym uwzględnieniem lat 2010–2016, realizowanym po to, abyśmy zobaczyli, w jakim miejscu jesteśmy teraz i co można zrobić w przyszłości, przede wszystkim dla artystów, aby przywrócić rangę ich zawodowi, istotnemu dla inteligenckiego etosu.

Publikacja, którą trzymają Państwo w ręku, jest efektem dwuletnich przemyśleń, pasjonujących dyskusji, wielu spotkań i prac zespołu ludzi oraz trzech instytucji, pośród których funkcję inicjatora i koordynatora pełniła Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie. Szczególne podziękowania należą się profesorowi Pawłowi Nowakowi, ówczesnemu prorektorowi do spraw artystycznych i naukowych tej uczelni (2006–2016), który przyjął i hojnie wsparł przeprowadzenie badań, oraz obecnemu prorektorowi profesorowi Wiktorowi Jędrzejcowi – za umożliwienie wydania publikacji. Podziękowania należą się też profesor ASP w Warszawie Dorocie Foldze-Januszewskiej – za merytoryczny wkład w projekt oraz dbanie o poprawność terminologii i interpretacji wyników.

Równie gorące podziękowania przekazujemy także osobom prowadzącym badania od strony metodologicznej i interpretacyjnej, czyli profesorowi Markowi Krajewskiemu i doktorowi Filipowi Schmidtowi z Instytutu Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Bez ich wiedzy, stworzonej przez nich ramy koncepcyjnej, nowatorskich pomysłów na przeprowadzenie badań oraz dogłębnego opisu ich wyników powstanie tychże badań zapewne byłoby niemożliwe. Pozyskanie UAM w Poznaniu jako partnera bardzo je wzbogaciło.

Wyrazy szacunku i wdzięczności kierujemy także do kolejnego partnera – Fundacji Centrum Badania Opinii Społecznej w Warszawie, w tym do dyrektor doktor hab. Mirosławy Grabowskiej, a zwłaszcza do jej zastępcy Janusza Durlika, który wraz z zespołem wspierał badania. Podziękowania należą się też młodym naukowcom z Fundacji CBOS: doktor Natalii Hipsz, która wsparła nas zwłaszcza przy konstruowaniu doboru i analizie ankiet przeprowadzanych

wśród artystów i odbiorców, proponując w opisie innowacyjne terminy, a także Zbigniewowi Marczewskiemu – za koordynowanie prac związanych z wypełnianiem ankiet przez odbiorców i artystów.

Dużą przyjemnością była współpraca z Grażyną Wielicką i Katarzyną Urbańską, które logistycznie i merytorycznie wspierały projekt w imieniu ASP w Warszawie. Szczególnie dziękujemy Przemysławowi Zielińskiemu, który w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego był koordynatorem programu „Obserwatorium kultury". Na koniec pragniemy podziękować wszystkim osobom, zarówno tym wymienionym z imienia i nazwiska, jak i tym anonimowym, które poświęciły swój czas i zgodziły się wziąć udział w badaniu.

Publikacja, którą przedstawiamy, różni się od wyników poszczególnych etapów badań zamieszczonych na stronie internetowej wizualneniewidzialne.pl. Jest ona koniecznym – ze względu na objętość i kompleksowość przedsięwzięcia – wyborem, który uwzględnia: *Raport końcowy* profesora Marka Krajewskiego i doktora Filipa Schmidta; 14 z 70 autoryzowanych wywiadów przeprowadzonych w siedmiu polskich miastach z artystami, osobami prowadzącymi instytucje, krytykami, galerzystami i kolekcjonerami; refleksje na temat badań poczynione przez profesor ASP w Warszawie Dorotę Folgę-Januszewską i profesora Waldemara Kuligowskiego oraz recenzje profesor Marii Poprzęckiej i profesora Henryka Domańskiego.

Przedstawiając Państwu wynik naszej pracy, zapraszamy do dyskusji, mając nadzieję, że zaprezentowane tu fakty i refleksje spowodują zmiany korzystne dla artystów i dla współczesnej sztuki w Polsce.

WSTĘP

WIZUALNE NIEWIDZIALNE. Sztuki wizualne w Polsce – stan, rola i znaczenie – PRZYSZŁOŚĆ

Dorota Folga-Januszewska
Joanna Kiliszek
Paweł Nowak

Kilka myśli w polu badań – fragmenty refleksji-rozmowy po badaniu

W 1964 roku, czyli już ponad 52 lata temu, wydana została książka prof. Aleksandra Wallisa zatytułowana *Artyści-plastycy. Zawód i środowisko*, która jest punktem odniesienia do obecnych badań. Publikacja ta jest o tyle ważna, że traktowała artystę oraz wszystko, co było wokół artysty, jako przykład rozwoju i przemian polskiej inteligencji.

Jaki okres i jakie zjawisko badał Wallis[1]? Był to czas po głębokiej, blisko 20-letniej przemianie, jaka dokonała się w Polsce po 1945 roku. Poza wieloma innymi aspektami życia społecznego i politycznego nastąpiła przemiana mentalności polskich elit artystycznych. Od renesansu do trendów nowoczesności w latach 1945–1948 przez epizod socrealistyczny, aż po powrót do sztuki awangardowej, w tym abstrakcyjnej, do instytucji publicznych w latach 60. XX wieku. Wallis badał sytuację artystów w Polsce w momencie, gdy przypomniano awangardę przedwojenną i rozpoczął się okres, w którym państwo finansowo i dogmatycznie zaangażowało się we wspieranie lewicujących nurtów artystycznej awangardy (plenery, zakupy do muzeów, muzyka nowoczesna – Warszawska Jesień). W Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych w tym samym okresie obserwowany jest zmierzch awangard, pojawiają się nowe ruchy i tendencje, nazwane postmodernizmem. Badania Wallisa publikowane są zatem w momencie „brzegowym" – między dwoma intelektualnymi epokami sztuki XX wieku.

Kiedy dzisiaj sporządzany jest raport z naszych właśnie przeprowadzonych badań, można mieć podobne wrażenie – że i tym razem badaniu poddane zostały zjawiska na krawędzi epok. Z tego punktu widzenia warto zestawić te dwa badania i wyciągnąć wnioski.

Jesteśmy obserwatorami przemian. Dla przykładu – przejrzenie aktualnej ankiety absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie dostarcza zaskakujących, nowych informacji. Na pytanie, jak młodzi ludzie po ukończeniu wydziałów artystycznych oceniają swoje położenie – znajdujemy odpowiedź, że oceniają je bardzo optymistycznie! Tymczasem do tej pory byliśmy przyzwyczajeni do bardzo

1 Warto pamiętać także o: A. Wallis, *Społeczna sytuacja artystów-plastyków za lat dwadzieścia*, Warszawa 1968; tenże, *Statystyczny opis warunków rozwoju kultury w PRL w latach 1946–1970*, Warszawa 1974; tenże, *Problemy centralizacji i decentralizacji życia kulturalnego w Polsce w latach 1945–1980*, Warszawa 1981.

negatywnej oceny, a nieoczekiwanie okazuje się, że najbardziej optymistyczni studiowali na Wydziale Malarstwa. Drugim sporym zaskoczeniem jest to, że największe problemy ze znalezieniem pracy wskazują studenci po Wydziale Konserwacji.

Innym zaskoczeniem wynikającym z przeprowadzonych badań jest fakt, że: *(…) Polki i Polacy zapytani o to, co decyduje o tym, iż ktoś jest artystą/artystką wydają się przypisywać większą uwagę umiejętności zaprezentowania i wykorzystywania kompetencji twórczych niż ich formalnej certyfikacji.* Jest to jeden z ważniejszych wniosków, który oznacza, że artysta jako „osoba" odzyskuje status, który był jego udziałem pięć wieków temu. Ten „niepewny drogi artysta" uświadamia sobie, że jest Twórcą, może nim być w każdym obszarze życia, w zarządzaniu, działaniu, podróżowaniu. Może być artystą w każdym wykonywanym zawodzie.

Zaskoczenie wywołał także pewien fragment badania statystycznego, odnoszący się do uczestnictwa ludzi w kulturze. Czytamy, że *(…) 1% Polaków chodzi do muzeów albo był w jakimś konkretnym muzeum, które można określić*. Jak nałożyć na to dane GUS-u, które mówią, że w 2015 roku muzea polskie odwiedziło 34,5 miliona osób? Ten fragment uświadamia nam, że być może ów moment brzegowy, który obserwujemy i o którym wspomnieliśmy – polega na głębokim odkształceniu „odczuwania uczestnictwa". Oto przykład. W minionym roku akademickim zapytano studentów V roku Wydziału Grafiki (grupa dyplomantów na seminarium), jak często (ile razy w miesiącu) bywają na wystawach sztuki współczesnej lub uczestniczą w innych wydarzeniach kulturalnych. 15 z 20 osób odpowiedziało, że 1–2 razy w miesiącu, 3 osoby, że nie chodzą w ogóle, ponieważ pracują i nie mają czasu, a 2 osoby, że chodzą często, 4–6 razy w miesiącu. Ale w dalszej części rozmowy, kiedy zadano pytania o konkretne wystawy, zdarzenie, wernisaże, koncerty, okazało się, że 9 osób miało dobrą wiedzą o niemal wszystkich wspominanych wydarzeniach (maj 2016), a kolejne 6 osób o ponad połowie wspomnianych wystaw. Pojawia się więc pytanie – skąd pochodziła ich wiedza i opinie, w wielu wypadkach konkretne i szczegółowe, skoro w tych wydarzeniach nie uczestniczyli. Okazało się, że z uczestnictwa „w sieci".

Rzeczywistość istotnie przyspieszyła. W przypadku młodych ludzi bardzo wiele rzeczy wydarza się w mediach społecznych, w mediach internetowych. Czy zatem możemy zamknąć badania poświęcone statusowi artysty w społeczeństwie nie analizując uczestnictwa w sieci?

W refleksji po przeczytaniu raportów WIZUALNE NIEWIDZIALNE z pierwszego tak komplementarnego badania nad pozycją sztuk wizualnych i roli artysty w społeczeństwie w Polsce pojawia się inne ważne pytanie. Co stanowi barierę w relacjach między artystami a społeczeństwem? Czy jest to brak wykształconej grupy dziennikarzy lub twórców mediów, którzy potrafią kształtować język rozmowy o sztuce? Czy też brak edukacji kulturowej na wszystkich poziomach wykształcenia – od przedszkola po studia wyższe? A może jest nim postsocjalistyczny brak nawyków kolekcjonerskich obejmujących obiekty sztuki wszystkich rodzajów i o różnej wartości? Inna teza mówi, że przyczyną może być brak potrzeby „zaprojektowanego otoczenia", a więc takiego, w którym istnieją pewne reguły, rozumienie i sprawdzanie faktów, poszanowanie dla różnorodności i przekładają się one na system odpowiedzialnego współfunkcjonowania i współplanowania przyszłości w społeczeństwie. Oddając do rąk Państwa tę publikację, mamy nadzieję, że badania nad sztukami wizualnymi w Polsce i pozycją artysty zostaną powtórzone za kilka lat i że będzie można znaleźć odpowiedzi także na te pytania.

WYNIKI BADAŃ

Marek Krajewski
Filip Schmidt
Współpraca: **Natalia Hipsz**

WIZUALNE NIEWIDZIALNE. Sztuki wizualne w Polsce – stan, rola i znaczenie

Raporty cząstkowe, zawierające bardziej rozbudowane wyniki badania, można znaleźć na następującej stronie internetowej: wizualneniewidzialne.pl

WSTĘP: INFORMACJE O CELACH ORAZ PRZEBIEGU BADAŃ

Celem projektu *WIZUALNE NIEWIDZIALNE. Sztuki wizualne w Polsce – stan, rola i znaczenie* była rekonstrukcja statusu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce. Przedsięwzięcie to wydało nam się istotne dlatego, że w naszym kraju od lat nie są prowadzone kompleksowe badania na temat współczesnej sztuki, zaś wiedza na jej temat ma charakter szczątkowy i fragmentaryczny. Inspiracją dla autorów była publikacja Aleksandra Wallisa *Artyści-plastycy. Zawód i środowisko* (1964), opierająca się na całościowych badaniach obszaru sztuk wizualnych w Polsce, stanowiąca inspirację dla rozwoju socjologii sztuki w naszym kraju. Nie mamy ambicji, by porównywać nasz projekt z tym przedsięwzięciem, ale liczymy na to, iż przeprowadzone przez nas badania nie tylko pozwolą spojrzeć na sytuację sztuk wizualnych w Polsce w sposób szeroki i empirycznie ugruntowany, ale także okażą się użyteczne.

W trakcie prowadzonych analiz przyglądaliśmy się sztukom wizualnym w Polsce z trzech perspektyw: po pierwsze – odbiorców sztuki (a często raczej potencjalnych odbiorców), czyli osób niezajmujących się profesjonalnie sztuką; po drugie – ogólnopolskiej prasy niespecjalistycznej; po trzecie – samych artystek i artystów oraz innych osób działających w świecie sztuki (kuratorek i kuratorów, krytyczek i krytyków, decydentek i decydentów odpowiedzialnych za politykę kulturalną, osób prowadzących instytucje artystyczne lub w nich pracujących). Zakładamy, że sytuacji sztuk wizualnych w Polsce nie da się określić, biorąc pod uwagę tylko jeden z tych trzech kontekstów. Pomimo że świat artystyczny jest niezwykle autonomiczny i zdolny do określania warunków profesjonalizacji, kształcenia, kryteriów oceny jakości pracy artystycznej, autonomia ta nie sprawia, iż przestaje być częścią świata społecznego, który go współokreśla, decyduje o jego kondycji i kierunkach zmian, jakim podlega. Co więcej, jak staramy się pokazywać w tym opracowaniu, ogromną rolę w kształtowaniu statusu sztuk wizualnych mają właśnie odbiorcy, ich kompetencje, potrzeby związane z obcowaniem ze sztuką. To właśnie te czynniki, o czym często się zapomina, decydują przecież o tym, czy sztuka jest komukolwiek potrzebna, czy się ją kupuje i kolekcjonuje, a co za tym idzie – jak wiedzie się osobom, które ją tworzą, i czy stanowią one kategorię uznawaną za istotną w polityce kulturalnej państwa oraz samorządów. Jeżeli tak ogromną rolę w kształtowaniu świata sztuk wizualnych mają odbiorcy, a jednocześnie założymy, że ich wiedza o świecie jest kształtowana przez media, to musimy także przyjąć, iż dla poznania statusu sztuk wizualnych w Polsce niezbędne jest zrekonstruowanie sposobów informowania o nich w przekazach medialnych, powodów i kontekstów pojawiania się tego typu informacji oraz ocen i hierarchizacji zjawisk artystycznych.

Wśród najważniejszych pytań, które sobie postawiliśmy i na które znaleźliśmy częściową choćby odpowiedź, znalazły się następujące:

- Czym jest sztuka i czym są sztuki wizualne? Jak określa się jej/ich granice, istotę, sens?
- W jakim zakresie sztuka przenika do ogólnopolskiej prasy, w jakim zaś do życia codziennego – na ile jest obecna w naszych praktykach i domach? Jaką sztukę lubimy, a jaką niekoniecznie?
- Jakie są rola i funkcje sztuki w świadomości Polek i Polaków, jakie zaś – w świadomości osób kończących uczelnie artystyczne i związanych ze sztukami wizualnymi? Gdzie powinno się ją, ich zdaniem, pokazywać i jak powinno się ją finansować?
- Co to znaczy być artyst(k)ą? Jakie są wyobrażenia na temat artystek i artystów? W jaki sposób zostaje się artyst(k)ą? Jaka jest sytuacja zawodowa absolwentek i absolwentów ASP; w jaki sposób zarabiają na życie, gdzie i jak często wystawiają swoje prace oraz je sprzedają?
- Jacy aktorzy tworzą świat sztuk wizualnych w Polsce i jakie hierarchie są w nim obecne? Jakie pokolenia i środowiska twórców? Kto i dlaczego jest w nim mniej, kto zaś bardziej dostrzegany – widzialny?

Jakie są możliwości, a jakie problemy i bolączki świata artystycznego, a zwłaszcza artystek i artystów?

Prowadzona przez nas analiza świata sztuki w Polsce miała charakter deskryptywny – staraliśmy się odpowiedzieć przede wszystkim na pytanie, co i jak istnieje, ale nie mniej istotnym jej celem było zrozumienie uchwyconych w trakcie badań zależności, a także wymiar aplikacyjny naszego przedsięwzięcia. Mamy nadzieję, że przedstawione wyniki będą pomocne w planowaniu polityki kulturalnej państwa, wskażą najważniejsze problemy, z jakimi boryka się środowisko artystyczne, oraz przyniosą istotne informacje o funkcjonowaniu systemu edukacji artystycznej w naszym kraju.

Badania składały się z następujących etapów:

1. analiza danych zastanych (*desk research*), której przedmiotem były najważniejsze raporty z badań nad sztuką prowadzonych w ostatnich latach w Polsce;
2. ilościowo-jakościowa analiza zawartości przekazów prasowych (badaniu poddana została losowa próba ponad 3000 artykułów prasowych opublikowanych między czerwcem 2010 a czerwcem 2015 na łamach „Polityki", „Gościa Niedzielnego", „Gazety Wyborczej" oraz „Rzeczpospolitej", zawierających słowa kluczowe mogące wskazywać na obecność sztuk wizualnych);
3. ogólnopolskie badania sondażowe prowadzone na podstawie wystandaryzowanego kwestionariusza ankiety na reprezentatywnej próbie dorosłych mieszkańców Polski (N = 930);
4. badania sondażowe prowadzone na podstawie wystandaryzowanego kwestionariusza ankiety na próbie 318 osób, które ukończyły jedną z Akademii Sztuk Pięknych w Polsce w latach 1975–2012;
5. indywidualne wywiady pogłębione (N = 70) prowadzone z artyst(k)ami, przedstawiciel(k)ami świata sztuki oraz z decydent(k)ami.

Szczegółowe ustalenia badawcze oraz informacje na temat przebiegu badań prezentujemy w czterech raportach podsumowujących prace w każdym z etapów (od 2 do 5). W niniejszym tekście przedstawiamy zaś podstawowe tezy sformułowane na podstawie analizy zgromadzonego materiału badawczego oraz najważniejsze ustalenia płynące z analizy informacji uzyskanych w trakcie poszczególnych etapów badań. To opracowanie ma być więc próbą syntezy ogromnego zbioru informacji uzyskanych w trakcie badań, ale nie może zostać potraktowane jako wyczerpujące sprawozdanie z ich przebiegu oraz ustaleń poczynionych w ich trakcie. Ma ono przedstawiać najważniejsze wnioski, które płyną z badań oraz zachęcać do zapoznania się z bardziej szczegółowymi ustaleniami przedstawionymi w raportach cząstkowych zamieszczonych na stronie internetowej: http://wizualneniewidzialne.pl. Każdy z raportów cząstkowych zawiera również streszczenie najważniejszych ustaleń pochodzących z danego etapu projektu.

Projekt został zrealizowany w ramach programu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Obserwatorium kultury" przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie we współpracy z Instytutem Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Centrum Badania Opinii Społecznej (CBOS).

W opracowaniu posługujemy się pojęciem „artystki/artyści" – na określenie absolwentek i absolwentów ASP, a więc przede wszystkim uczestników czwartego z wymienionych wcześniej etapów badania, natomiast określenie „odbiorcy" dotyczy Polek i Polaków niezajmujących się zwykle profesjonalnie sztuką, a więc przede wszystkim uczestników trzeciego etapu badania.

INFORMACJE O SZCZEGÓŁOWYCH CELACH I PRZEBIEGU KAŻDEGO Z PIĘCIU ETAPÓW BADAŃ

Desk research

Pierwszym etapem realizacji badania *WIZUALNE NIEWIDZIALNE. Sztuki wizualne w Polsce – stan, rola, znaczenie* była analiza materiałów zastanych. Jej istotą było przestudiowanie raportów badawczych dotyczących sztuk wizualnych w Polsce, które powstały w ostatniej dekadzie. Pod uwagę wzięliśmy 30 tego rodzaju opracowań, zarówno o charakterze ogólnopolskim, jak i lokalnym.

Zgromadzone materiały miały pomóc nam w określeniu, jaki jest stan badań nad sztukami wizualnymi w Polsce, w jaki sposób w tego rodzaju analizach definiuje się sztukę i artystę, a także jaki jest ogólny obraz sztuk wizualnych oraz jakiego rodzaju problemy ich dotyczące zidentyfikowano w badaniach. Ważnym aspektem *desk research* było również sprawdzenie, jakiego rodzaju metody stosowano w trakcie badań oraz jakiego rodzaju zagadnienia są w tego rodzaju analizach nadreprezentowane, jakie zaś pomijane i marginalizowane. Dodatkowo analiza materiałów zastanych miała pomóc w doprecyzowaniu problematyki naszych badań, a także w dookreśleniu tego, w jakiego rodzaju ośrodkach powinna toczyć się ich część jakościowa.

Jak więc łatwo dostrzec, podstawowym zamiarem stojącym za dokonaniem przeglądu istniejących opracowań badawczych na temat sztuk wizualnych w Polsce było nie tylko określenie stanu wiedzy o tej sferze życia, ale również doprecyzowanie naszych własnych zamiarów badawczych w taki sposób, by korzystając z dotychczasowych analiz świata artystycznego w naszym kraju, nie prowadzić jednocześnie do ich dublowania, nadpisywania, ale raczej by je wzbogacać, uzupełniać, czynić bardziej kompletnymi.

Materiały badawcze poddane analizie pozyskiwaliśmy od instytucji, które je realizowały, z ogólnodostępnych, publicznych domen oraz platform sieciowych. Sama zaś analiza podporządkowana została próbie odpowiedzi na następujące pytania:

1. Czego dowiadujemy się z analizowanych raportów o artystach działających współcześnie w Polsce?
2. Czego dowiadujemy się z analizowanych raportów o kształceniu artystów we współczesnej Polsce?
3. Czego dowiadujemy się z analizowanych raportów o instytucjach prezentujących sztukę we współczesnej Polsce?
4. Czego dowiadujemy się z analizowanych raportów o rynku sztuki we współczesnej Polsce?
5. Czego dowiadujemy się z analizowanych raportów o recepcji sztuki we współczesnej Polsce?
6. Czego dowiadujemy się z analizowanych raportów o polityce kulturalnej we współczesnej Polsce w odniesieniu do sztuk plastycznych/wizualnych?

Analiza zawartości prasy

Istotą II etapu badań w projekcie *WIZUALNE NIEWIDZIALNE. Sztuki wizualne w Polsce – stan, rola i znaczenie* była analiza zawartości czterech tytułów prasowych pod kątem obecności w nich informacji na temat polskiego świata sztuk wizualnych. Zależało nam przede wszystkim na tym, by:

- po pierwsze, odtworzyć to, w jaki sposób sztuki wizualne są prezentowane w opiniotwórczej prasie codziennej i tygodnikach, spolaryzowanych pod względem ideowym i światopoglądowym;
- po drugie, pomóc w zidentyfikowaniu osób oraz instytucji centralnych dla polskiego świata sztuk wizualnych, po to by określić respondentów, z którymi chcielibyśmy rozmawiać podczas wywiadów pogłębionych (etap IV badań), oraz wskazać miejsca, w których będą prowadzone tego rodzaju wywiady.

Przeanalizowaliśmy artykuły opublikowane w dwu ogólnopolskich dziennikach („Gazeta Wyborcza" oraz „Rzeczpospolita") oraz w dwu ogólnopolskich tygodnikach („Polityka" oraz „Gość Niedzielny") w ciągu pięciu

lat poprzedzających badanie (czerwiec 2010 – czerwiec 2015). Analiza miała charakter ilościowo-jakościowy, z naciskiem na ilościowy. Raport z tego etapu badań zawiera najważniejsze ustalenia ilustrowane fragmentami materiału badawczego i analiz powstałych na podstawie tego materiału, natomiast na stronie internetowej projektu znajdują się interaktywne zestawienia, obejmujące często szerszy zakres danych i umożliwiające przeglądanie ich także na inne sposoby niż te wykorzystane w raporcie.

Głównym celem II etapu badań była odpowiedź na pytanie, jak polskie sztuki wizualne prezentowane są w przestrzeni medialnej. Zdecydowaliśmy się na badanie zawartości gazet codziennych i tygodników z trzech powodów: po pierwsze, są one podstawowym medium informującym o sztuce, mającym wpływ na sposób jej prezentowania w telewizji i radiu; po drugie, większość z nich, w tym tytuły analizowane przez nas, ma swoje wersje internetowe, w których również ukazywały się analizowane artykuły i których zawartość jest szeroko udostępniana i komentowana, co wpływa na obecność sztuki w sieci; po trzecie, tytuły prasowe dysponują archiwami cyfrowymi, co znacznie ułatwia dostęp do poszukiwanych materiałów. Wybierając tytuły prasowe, których zawartość miała zostać poddana analizie, braliśmy pod uwagę trzy kryteria. Po pierwsze – ciągłość ukazywania się tytułu w latach 2010–2015. Po drugie – nakład, zależało nam bowiem na analizie gazet codziennych i tygodników należących do grona dominujących na rynku, a przez to mających duży wpływ na kształtowanie opinii publicznej. Po trzecie – chcieliśmy, aby tytuły wybrane do analizy reprezentowały spolaryzowane poglądy i postawy ideologiczne, a tym samym, by wyniki badania odzwierciedlały zróżnicowane postawy wobec sztuki i jej obecności w życiu społecznym.

W celu zidentyfikowania materiałów prasowych, w których jest mowa o sztuce, został opracowany zbiór słów kluczowych umożliwiających ich wyszukiwanie. Zbiór ten tworzyły następujące kategorie (znak „+" oznacza, że w tym samym dokumencie przynajmniej raz pojawiły się oba pojęcia): art world; artysta; ASP; aukcja + sztuka; biennale; bio art; body art; edukacja; festiwal + sztuka; fotograf; galeria sztuki; grafika; historia + sztuka; instalacja + sztuka; kolekcja + sztuka; kurator + sztuka; malarstwo; mecenat; muzeum + sztuka; plastyka; pracownia + sztuka; rynek + sztuka; rzeźba; street art; sztuka współczesna; świat sztuki; wystawa sztuki. Poszukiwanie materiałów prasowych na podstawie tego zestawu słów kluczowych zlecono firmie Newton Media zajmującej się monitoringiem mediów. Dla każdego słowa (lub każdej kombinacji słów) wylosowano liczbę artykułów proporcjonalną do liczby tekstów, które można za pomocą niego odnaleźć w danym tytule prasowym w analizowanym pięcioletnim okresie, tak by w sumie uzyskać zbiór liczący 3000 artykułów, po 750 z każdego z tytułu. Następnie przeprowadzone zostały następujące czynności:

1. Analiza ilościowa całego zbioru (N = 3000) – wspierana programami Maxqda, Microsoft Excel, Gephi i Tableau, polegająca na ustaleniu występowania w nim określonych postaci, instytucji i zjawisk, w tym przede wszystkim nazwisk artystów oraz nazw szkół wyższych, muzeów i galerii sztuki – składająca się z następujących etapów:
   - lektury zgromadzonych tekstów prasowych oraz internetowych baz danych i stworzenia zbioru nazwisk i nazw, których częstość występowania należało sprawdzić;
   - zautomatyzowanego wyszukiwanie nazwisk i nazw oraz zliczania częstości ich występowania;
   - sprawdzenia poprawności wyszukanego materiału i eliminacji fragmentów błędnie zaklasyfikowanych;
   - zebrania podstawowych informacji o wszystkich artystach odnalezionych w prasie (rok urodzenia, płeć, uprawiane dziedziny sztuki) i wszystkich instytucjach odnalezionych w prasie (typ miejscowości, forma organizacyjna);
   - analizy częstości występowania zidentyfikowanych nazw i nazwisk oraz wzorów ich współwystępowania.
2. Dobór losowy podpróby 1000 tekstów, po 250 z każdego analizowanego tytułu, w celu wyselekcjonowania do pogłębionej analizy tekstów dotyczących polskich sztuk wizualnych po 1800 roku.
3. Lektura tekstów, które znalazły się w podpróbie, i odrzucenie tych, w których słowa kluczowe zostały użyte w znaczeniu metaforycznym i dotyczyły sfer niezwiązanych ze sztukami wizualnymi, oraz tych, w których słowa kluczowe nie dotyczyły polskich sztuk wizualnych albo odnosiły się do sztuki epoki przednowoczesnej.

4. Pogłębiona ilościowo-jakościowa analiza artykułów uzyskanych w wyniku omówionej wyżej selekcji.

Taki model postępowania badawczego pozwolił nam na połączenie analizy ilościowej z jakościową, ponieważ zarówno dysponowaliśmy wystarczająco liczną próbą, aby oszacować częstość pojawiania się określonych nazwisk, instytucji czy zjawisk w prasie, jak i mogliśmy znaleźć wystarczającą liczbę tekstów, które dotyczyły różnych kontekstów pojawiania się sztuk wizualnych, dzięki czemu można było poddać je głębszej analizie, obejmującej znaczenia nadawane sztuce.

Podobnie jak przy lekturze innych opracowań powstałych w ramach projektu trzeba mieć na uwadze ograniczenia, które wyznaczają przyjęta metodologia i zakres uwzględnionego materiału. Po pierwsze, nasze analizy wprawdzie dotyczą czterech tytułów prasowych liczących się w procesach formowania opinii w Polsce, ale nie obejmują pełnego spektrum prasy (w tym specjalistycznej), a tym bardziej całej przestrzeni medialnej. Po drugie, reprezentatywność uzyskanych wyników jest na tyle trafna, na ile trafny jest opisany wyżej dobór słów kluczowych, dzięki którym zostały wyselekcjonowane artykuły prasowe. Dzięki temu, że nie losowaliśmy poszczególnych numerów gazet i czasopism lub artykułów z pełnej ich puli, lecz raczej wyłącznie spośród tych, w których występowały określone pojęcia, uzyskaliśmy znacznie mniejszą liczbę tekstów, które w ogóle nie dotyczą sztuk wizualnych. Oznacza to jednak, że nasze wnioskowanie odnosi się do określonego rodzaju artykułów i nie zawsze możemy dokonać oszacowania wszystkich treści opublikowanych w czterech tytułach prasowych w ostatnich pięciu latach (na przykład, ściśle rzecz biorąc, nie określaliśmy, jak często dany artysta lub sposób myślenia o sztuce występują w danym tygodniku, lecz raczej – jak często pojawiają się one w tekstach poświęconych sztukom wizualnym, rozumianym jako teksty zawierające wskazane wcześniej słowa kluczowe). O tym, że mimo to prezentowane w tym raporcie wyniki są trafne, świadczą dodatkowe analizy porównawcze, które wykonaliśmy, a polegające na pełnotekstowym przeszukiwaniu całych archiwów „Gazety Wyborczej", „Rzeczpospolitej", „Polityki" oraz „Gościa Niedzielnego" z lat 2010–2015 pod kątem częstości występowania w nich nazwisk niektórych twórców. To pokazało na przykład podobną względną częstość występowania nazwisk wybranych artystów (Kantor, Matejko, Kozyra, Nieznalska, Dwurnik, Boznańska, Bodzianowski, Gierymski) we wszystkich tekstach z tego okresu (widniejących w internetowych archiwach tych gazet/czasopism) oraz w tych tekstach, które znalazły się w naszej próbie.

Ogólnopolski sondaż wśród potencjalnych odbiorów sztuki

Podstawowym celem III etapu badań realizowanych w ramach projektu *WIZUALNE NIEWIDZIALNE. Sztuki wizualne w Polsce – stan, rola i znaczenie* było odtworzenie tego, jak sztuki wizualne obecne są w życiu Polek i Polaków, oraz zrekonstruowanie wyobrażeń i przekonań tych ostatnich na temat sztuki. Tego rodzaju rekonstrukcja wydała się nam niezbędna, ponieważ o tym, czym jest sztuka, decydują nie tylko artyści czy osoby działające w ramach świata sztuki, ale także zakres i forma jej obecności w życiu codziennym i w świadomości różnych warstw oraz środowisk społecznych. Zakładamy więc, że status sztuki, funkcje, które ona wypełnia, jej miejsce w życiu jednostkowym i zbiorowym są efektem negocjacji, sporów, interakcji podejmowanych przez zróżnicowanych aktorów społecznych, w tym przez osoby, które potocznie określamy mianem odbiorców sztuki. Tym samym zakładamy, że sztuka, pomimo jej wielowymiarowej specyfiki, jest jednym z wielu zjawisk składających się na świat społeczny, a więc podlega podobnym procesom jak inne jego obszary, w tym interpretacji jej znaczeń przez członków określonej zbiorowości.

Dlatego też w trakcie III etapu badań uczestnikami byli właśnie potencjalni odbiorcy czy użytkownicy sztuki, którzy znaleźli się w reprezentatywnej dla Polski, dobranej losowo próbie dorosłych. Obecność sztuki w ich życiu i świadomości rozumieliśmy w trakcie tych badań wielowymiarowo:

- po pierwsze, jako wyobrażenia o sztuce, jej cechach i granicach, pozwalające na odróżnienie jej od innych zjawisk społecznych;

- po drugie, jako wyobrażenia o artyst(k)ach, specyfice ich pracy oraz problemach, z jakimi się borykają;
- po trzecie, jako różne formy kontaktu ze sztuką (od uczestnictwa w wystawach przez rozmowy o sztuce do posiadania dzieł sztuki w domu czy jej samodzielnego uprawiania);
- po czwarte, jako miejsce sztuk wizualnych wśród innych praktyk kulturowych i zjawisk społecznych, funkcje i role przypisywane sztuce przez Polki i Polaków oraz preferencje odbiorców co do ulubionych i cenionych form sztuki.

Te cztery kwestie można uporządkować jeszcze inaczej, z jednej strony jako pytania o to, co Polki i Polacy wiedzą i myślą o sztuce, z drugiej zaś, jako pytania o formy obecności sztuki w ich działaniach. To właśnie taki podział strukturyzuje raport cząstkowy z tego etapu. Pierwsza z jego dwóch zasadniczych części odpowiada na pytanie o zakres i formę obecności sztuki w świadomości Polek i Polaków, druga rekonstruuje formy obecności sztuki w ich życiu codziennym. Obie części poprzedza zestawienie najważniejszych ustaleń badawczych, a zamykają je dwa rozdziały poświęcone z jednej strony próbie wskazania miejsca relacji ze sztuką wśród innych praktyk kulturowych, z drugiej zaś wyodrębnieniu kilku typów odbiorców sztuki.

Kwestionariusz ankiety użyty w badaniu[1] i dotyczący problemów wskazanych powyżej składał się z części zasadniczej zawierającej piętnaście pytań głównych, niekiedy rozwijanych przez dodatkowe pytania uszczegóławiające, oraz z metryczki. Pytania dotyczyły: sposobów rozumienia pojęcia „sztuka” (O1) oraz „artyst(k)a” (O2); funkcji, jakie powinna spełniać sztuka (O3); miejsc, w których powinno się ją prezentować (O4 i O5), i kryteriów jej oceniania (O6); finansowania sztuki (O7) i problemów, z którymi borykają się artyści (O8); znajomości nazwisk artystek i artystów oraz źródeł tej wiedzy (O9); praktyk kulturowych czy szeregu zajęć wykonywanych w czasie wolnym (O10) oraz preferencji w tym zakresie (O11), a także odwiedzania muzeów i galerii sztuki (O13), rozmów o sztuce, w tym ich częstotliwości, podejmowanych tematów i rozmówców (O12); samodzielnego uprawiania sztuki oraz formy tej działalności i motywacji (O14); posiadanych w domu obiektów związanych ze sztuką i innymi praktykami kulturowymi (O15). Metryczka obejmowała informacje o: sytuacji finansowej osoby uczestniczącej w badaniu (dochody oraz autoocena i prognoza dotycząca tej sytuacji) oraz jej wykształceniu; zainteresowaniu polityką, autoocenie usytuowania na osi prawica–lewica oraz ocenie i prognozie dotyczącej sytuacji gospodarczej w Polsce; autoocenie stopnia własnej religijności oraz częstości uczestniczenia w praktykach religijnych; stanie cywilnym, płci, wieku i miejscu zamieszkania; przynależności do grup społeczno-zawodowych i sektorze gospodarki, w którym jest się zatrudnionym. W większości pytań respondenci otrzymywali zamknięte listy odpowiedzi, spośród których albo wybierali określoną ich liczbę, albo odnosili się kolejno do każdej z nich. W tekście, zwłaszcza w podpisach pod wykresami, posługujemy się użytymi wyżej symbolami pytań, których dokładne brzmienie można znaleźć w kwestionariuszu umieszczonym w aneksie.

Badanie odbiorców sztuki przeprowadziło CBOS na próbie losowej dorosłych mieszkańców Polski. Zrealizowano 930 wywiadów (z wylosowanej próby 2970 osób). Jako operat doboru próby wykorzystano dane z rejestru PESEL należącego do Ministerstwa Cyfryzacji. Badanie przeprowadzonoe w dniach 7–14 października 2015 roku, a w jego realizację było zaangażowanych 151 ankieterów w całej Polsce.

Procedura doboru uczestników badania miała charakter losowania warstwowego (ograniczonego w ramach każdej wyróżnionej subpopulacji) i trójstopniowego. Kryteriami podziału populacji generalnej na warstwy były województwo oraz klasa miejscowości zamieszkania osób należących do badanej zbiorowości. Ze względu na rodzaj miejscowości zamieszkania wyróżniono 6 zbiorowości:

- mieszkańców wsi;
- mieszkańców miast liczących do 19 999 mieszkańców;
- mieszkańców miast liczących od 20 tys. do 49 999 mieszkańców;
- mieszkańców miast liczących od 50 tys. do 99 999 mieszkańców;

1 Omawiamy tu w zasadzie fragment kwestionariusza, który dotyczył projektu *WIZUALNE NIEWIDZIALNE...*, ponieważ wywiad zrealizowany przez CBOS nie obejmował jedynie sztuk wizualnych – służył większej liczbie zadań i projektów. Również w aneksie zamieszczamy tę właśnie część kwestionariusza.

- mieszkańców miast liczących od 100 tys. do 499 999 mieszkańców;
- mieszkańców miast liczących 500 tys. i więcej mieszkańców.

Po uwzględnieniu zróżnicowania gęstości zaludnienia w niektórych województwach połączono grupy mieszkańców miast w ten sposób, że ostatecznie było ich mniej niż 6. Łącznie dla całej populacji generalnej wyróżniono około 80 warstw. Próba została alokowana między warstwy proporcjonalnie do ich wielkości z jednoczesnym uwzględnieniem charakterystycznych dla nich poziomów realizacji próby.

Procedura doboru wymagała wyznaczenia trzech rodzajów jednostek losowania. Pierwszym z nich były jednostki terytorialne zdefiniowane zgodnie ze standardami Głównego Urzędu Statystycznego (GUS), z uwzględnieniem podziału obszarów gmin wiejsko-miejskich na obszary wiejskie i miejskie, a także z wyróżnieniem dzielnic miast w Warszawie, Łodzi, Poznaniu i Wrocławiu. Jednostkami losowania drugiego stopnia były małe obszary zdefiniowane w operacie jako pojedyncze ulice, grupy sąsiadujących ze sobą ulic lub wsie. Jednostkami losowania trzeciego stopnia były osoby należące do badanej populacji. W przypadku dużych miast stanowiących odrębne warstwy losowanie składało się z dwóch etapów. Jednostkami losowania pierwszego stopnia były małe obszary, a drugiego stopnia – respondenci.

W każdej warstwie dobór został przeprowadzony niezależnie. Jego wstępnym etapem było losowanie jednostek pierwszego stopnia w sposób bezzwrotny z prawdopodobieństwami proporcjonalnymi do ich szacowanej wielkości. Z każdej jednostki terytorialnej dobranej w pierwszym kroku losowano następnie bezzwrotnie dokładnie jedną jednostkę losowania drugiego stopnia, czyli jeden mały obszar, z prawdopodobieństwem proporcjonalnym do jego wielkości. Na koniec z każdej jednostki drugiego stopnia, w drodze losowania prostego bezzwrotnego, dobierano dokładnie dziewięciu respondentów. W przypadku dużych miast stanowiących odrębne warstwy w pierwszym etapie losowano małe obszary bezzwrotnie z prawdopodobieństwami proporcjonalnymi do ich wielkości, a następnie z każdego małego obszaru, w sposób prosty bezzwrotny – dziewięciu respondentów.

W celu zachowania reprezentatywności próby uzyskany zbiór danych został po zakończeniu badania poddany dwustopniowej procedurze ważenia. Pierwszym etapem było wyznaczenie wag przywracających pierwotną strukturę próby, zakłóconą przez odmowy odpowiedzi. W tym celu badana zbiorowość została podzielona na podgrupy ze względu na klasy miejscowości zamieszkania (wyróżniono 6 klas miejscowości, podobnie jak w procesie wyznaczania warstw). Następnie dla każdej z nich wyznaczono poziom realizacji próby. Poszczególnym obserwacjom nadano wagi początkowe stanowiące odwrotność wyżej wymienionego wskaźnika dla właściwych im klas miejscowości. Dodatkowo zastosowano procedurę ważenia zbioru danych ze względu na odchylenie od struktury demograficznej badanej zbiorowości. Wykorzystano do tego celu aktualne dane GUS oraz dane pochodzące z rejestru PESEL. Wagi początkowe skorygowano przy użyciu iteracyjnej procedury ważenia wieńcowego (*rim weighting*), w której uwzględniono rozkłady następujących zmiennych:

- województwo zamieszkania (16 kategorii);
- typ obszaru zamieszkania (obszar wiejski i obszar miejski);
- płeć;
- grupa wiekowa (6 kategorii);
- wykształcenie (6 kategorii).

W niniejszym raporcie, podobnie jak w raporcie cząstkowym, posługujemy się wynikami uzyskanymi po przeprowadzeniu wyżej opisanej procedury ważenia.

Ogólnopolski sondaż wśród osób, które ukończyły uczelnię artystyczną

Podstawowym celem drugiej części III etapu badań realizowanych w ramach projektu *WIZUALNE NIEWIDZIALNE. Sztuki wizualne w Polsce – stan, rola i znaczenie* było udzielenie odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób definiuje się, uprawia i upowszechnia sztukę w obrębie polskiego świata artystycznego. Interesowało nas również to, jak definiuje się sztukę, kto tworzy sztukę w Polsce, jakie ten ktoś ma

wykształcenie, jak został(a) artyst(k)ą, z czego żyje i czy wystawia oraz sprzedaje swoje dzieła, a jeśli tak, to gdzie i w jaki sposób. Chcieliśmy również spróbować odtworzyć to, z jakiego rodzaju hierarchiami mamy do czynienia w obrębie polskiego świata artystycznego. Nie mniej istotne było rozpoznanie podstawowych barier dla tworzenia sztuki w Polsce oraz tego, co sprzyja jej kreowaniu lub jest traktowane jako potencjał polskich sztuk wizualnych. Postawienie sobie tego rodzaju celów sprawiło, iż w trakcie tego etapu badań, a więc ogólnopolskiego sondażu prowadzonego wśród osób, które ukończyły szkoły artystyczne, staraliśmy się zrealizować następujące zadania:

- zrekonstruowanie podstawowych profili społeczno-demograficznych osób zajmujących się w Polsce sztukami wizualnymi;
- określenie tego, jak rozumieją one sztukę i co według nich znaczy być artyst(k)ą;
- zrekonstruowanie postaw twórców wobec kwestii finansowania sztuki, miejsc jej prezentowania i instytucji artystycznych;
- odtworzenie wyobrażeń artystów na temat hierarchii twórców oraz instytucji istniejących w Polsce;
- identyfikacja czynników, które zdecydowały, iż osoby będące naszymi respondent(k)ami stały się artyst(k)ami, a także czynników, które sprzyjają lub przeszkadzają w uprawianiu sztuki oraz rozwoju kariery artystycznej;
- wskazanie na najważniejsze problemy, z którymi borykają się artyści w Polsce;
- sprawdzenie, w jakim stopniu tworzenie sztuki jest źródłem utrzymania osób, które się nią parają, oraz szerzej – zrekonstruowanie sytuacji materialnej oraz bytowej artystów w Polsce.

Badania miały charakter sondażowy, a użyty w ich trakcie kwestionariusz ankiety dotyczący problemów wskazanych powyżej składał się z części zasadniczej obejmującej 29 pytań głównych, niekiedy rozwijanych przez dodatkowe pytania uszczegółowiające, oraz z metryczki. Pytania dotyczyły kolejno: sposobów rozumienia pojęć „sztuka" (A1, A2) oraz „artyst(k)a" (A3, A4); powodów, które zadecydowały, iż podjęło się decyzję o studiowaniu na uczelni artystycznej i jej oceny z dzisiejszej perspektywy (A5, A6); związków pomiędzy obecnie wykonywaną pracą a zdobytym wykształceniem artystycznym (A7, A8); czynników sprzyjających rozwojowi kariery artystycznej lub ją utrudniających (A9, A10, A11); podstawowych źródeł utrzymania (A12, A13); miejsc, w których pokazuje się swoją sztukę oraz sprzedaży prac (A14, A15, A16); funkcji, jakie powinna spełniać sztuka, oraz miejsc, w których powinno się ją prezentować (A17); finansowania sztuki (A18); najważniejszych instytucji artystycznych w Polsce i na świecie (A19); najważniejszych twórców w Polsce i na świecie (A20, A21); najważniejszych ośrodków artystycznych w Polsce i na świecie (O22, 023), instytucji artystycznych, z którymi respondent(ka) chciał(a)by pracować (A24) oraz tych najbardziej według niej/niego przereklamowanych (O25); problemów, z którymi borykają się artyści (A26); posiadanych w domu obiektów związanych ze sztuką i innymi praktykami kulturowymi (A27, A28) oraz sposobów spędzania czasu wolnego (A29). Metryczka obejmowała informacje o sytuacji finansowej i mieszkaniowej osoby uczestniczącej w badaniu, jej wykształceniu, stanie cywilnym, płci, wieku i miejscu zamieszkania, posiadaniu dzieci, a także autoocenę usytuowania na osi prawica–lewica oraz stopniu religijności i częstości wypełniania praktyk religijnych. W większości pytań respondenci otrzymywali zamknięte listy odpowiedzi, z których wybierali określoną ich liczbę lub też oceniali kolejno każdą z nich. Część pytań użytych w kwestionariuszu została użyta również w trakcie ogólnopolskiego sondażu odbiorców sztuki. Nie stało się tak przypadkowo, bo interesowało nas też zestawienie wyników obu badań, a w szczególności porównanie tego, jak rozumieją sztukę osoby się nią parające, a jak osoby z niej tylko korzystające; jaka jest autodefinicja artysty, jak zaś widzą go odbiorcy; jak różnią się wyobrażenia obu tych kategorii społecznych na temat problemów świata artystycznego oraz finansowania sztuki przez państwo. Tego rodzaju porównanie jest o tyle istotne, że sztuką jest zawsze to, co zostanie jako sztuka wynegocjowane pomiędzy różnorodnymi grupami społecznymi.

Badanie zostało przeprowadzone przez CBOS między marcem a sierpniem 2016 na próbie 318 absolwentów ośmiu uczelni: Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, Krakowie, Łodzi, Warszawie i Wrocławiu, Uniwersytetu Artystycznego (dawniej ASP) w Poznaniu, Akademii Sztuki

w Szczecinie oraz Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Wzięto przy tym pod uwagę następujące roczniki absolwentów: 1975–1983, 1988–1993; 1998–2003; 2004–2011. Pierwotnie planowano, że przedziały te będą węższe i skoncentrują się wokół punktów oddalonych od siebie o dekadę, jednak trudności z wysyceniem próby zmusiły CBOS do skorzystania także z absolwentów innych roczników. Zdecydowaliśmy się na badanie absolwentów uczelni, a nie tylko czynnych artystek i artystów, mając nadzieję, że w ten sposób uda się między innymi odpowiedzieć na pytania dotyczące trajektorii biograficznych osób z wykształceniem artystycznym. Na potrzeby badania przygotowano operat doboru próby obejmujący 8383 osoby, które w latach 1975–2011 ukończyły jedną z dziewięciu Akademii Sztuk Pięknych w Polsce. Operat powstał na podstawie bazy *Indeks artystów* obejmującej absolwentów szkół artystycznych do roku 2006 oraz baz absolwentów dziewięciu Akademii Sztuk Pięknych w Polsce udostępnionych przez uczelnie (od roku 2007). Operat poddano stratyfikacji, przyjmując za kryteria: (1) uczelnię, (2) kierunek (w podziale na malarstwo, rzeźbę, grafikę, multimedia). Następnie dokonywano alokacji proporcjonalnie do wielkości warstwy, która, ze względu na dużą trudność z ustaleniem danych kontaktowych dla sporej części absolwentów oraz małe zainteresowanie badaniem (dużą liczbę odmów), okazała się jednak niemożliwa. Pierwszy ze wskazanych problemów wynikał z tego, że operat zawierał jedynie imię i nazwisko, rok urodzenia, uczelnię (miasto), kierunek i rok uzyskania dyplomu, ale nie zawierał żadnych danych kontaktowych respondenta. Każdy ankieter zmuszony był go samodzielnie odnaleźć oraz skutecznie zachęcić do wzięcia udziału w badaniu. Podstawowym źródłem wiedzy był internet, a uzupełniającym – kontakt z galeriami, uczelniami artystycznymi oraz związkami artystów plastyków. Podmioty te jednak zasłaniały się zwykle ustawą o ochronie danych osobowych. Do około 30% osób udało się znaleźć kontakt bezpośredni (adres mailowy, numer telefonu). Drugi z problemów polegał na tym, że jedynie około 15% respondentów, z którymi nawiązano kontakt, mimo ponawiania prośby o udział, wykazało zainteresowanie projektem i dokonało rejestracji w celu pobrania ankiety, przy czym tylko część z nich wypełniła ankietę. Wśród przyczyn odmów podawano między innymi długość kwestionariusza lub jego monotonię, brak umiejętności udzielenia odpowiedzi (pojawiły się uwagi, że pytania były *zbyt ogólnikowe*, *niedoprecyzowane*, *pozbawione sensu* lub *tendencyjne*), wtłaczanie respondenta w rzeczywistość stworzoną przez autora kwestionariusza, wysiłek wymagany przy odpowiadaniu na pytania otwarte i wreszcie – ingerowanie przez kwestionariusz w sferę prywatną.

Ostatecznie za podstawę do rekrutacji uczestników przyjęto więc cały liczący ponad 8300 nazwisk operat, a dodatkowo zezwolono na pozyskiwanie kolejnych respondentów za pośrednictwem osób, które już wzięły udział w badaniu. Udało się ustalić kontakt do ponad 2500 osób, z których zainteresowanie projektem wykazało około 450 osób, a kwestionariusz wypełniło 318. W rezultacie wskazanych problemów rozkład cech w operacie i próbie nie jest identyczny. Wśród kierunków studiów nadreprezentowane były te związane z multimediami, a niedoreprezentowane – te związane z rzeźbą, natomiast w przypadku dwóch największych kierunków (malarstwo i grafika) różnice były minimalne – próba dobrze odzwierciedla udział absolwentów tych kierunków wśród wszystkich kończących akademie. W celu zwiększenia reprezentatywności i zniwelowania opisanych wyżej różnic między rozkładem cech w operacie a rozkładem cech w próbie, uzyskany zbiór danych został poddany procedurze ważenia. Każdej ankiecie w bazie danych przypisano wagę, którą przygotowano przy użyciu iteracyjnej procedury ważenia wieńcowego (*rim weighting*), z uwzględnieniem rozkładów takich zmiennych, jak: wiek, płeć, nazwa ukończonej uczelni, nazwa kierunku studiów, rok ukończenia studiów. Inaczej mówiąc, w trakcie ustalania procentowanych rozkładów odpowiedzi wyniki tych kategorii osób, które są reprezentowane w próbie w zbyt małym stopniu, były mnożone przez współczynnik większy od 1, podnoszący ich znaczenie, podczas gdy wyniki kategorii osób nadreprezentowanych były mnożone przez współczynnik mniejszy od 1, obniżający ich znaczenie.

Czy próbę można uznać za reprezentatywną? Ściśle rzecz biorąc – nie. Trzeba podchodzić do niej z dużą ostrożnością z kilku powodów. Po pierwsze, sam operat, stworzony na podstawie *Indeksu artystów*, a dla najnow-

szych roczników – na podstawie zestawień udostępnionych przez uczelnie[2], był najlepszym dostępnym, ale niekompletnym wykazem osób kończących takie uczelnie, na co wskazują też przytaczane wcześniej rozkłady cech (np. dla Łodzi dysponowaliśmy jedynie bazą absolwentów grafiki). Po drugie, próba nie ma charakteru w pełni losowego, a stopa zwrotów ankiet – odsetek osób, które wzięły udział w badaniu spośród tych, które o to poproszono – była niska. Aby zapobiec negatywnym skutkom tego drugiego zjawiska, zastosowano opisaną przed chwilą procedurę ważenia. Nie jest ona jednak w stanie w pełni zrekompensować opisanych niedoskonałości, zwłaszcza gdy chodzi o te roczniki absolwentów niektórych uczelni, z których nie pozyskano do badania ani jednej osoby. Wysoki odsetek odmów wzięcia udziału w badaniu pozwala także przypuszczać, że większe szanse na znalezienie się w próbie miały osoby ponadprzeciętnie identyfikujące się ze światem sztuki, które były gotowe poświęcić swój czas na wypełnienie ankiety. Nadreprezentowane mogą być ponadto osoby posługujące się sprawnie komputerem, jeśli wziąć pod uwagę to, jak duży jest udział ankiet wypełnionych online, a z kolei niedoreprezentowane te osoby, które są kompletnie niewidoczne w przestrzeni internetu (który był głównym narzędziem poszukiwania kontaktu z osobami wylosowanymi lub dodatkowo dobranymi do badania). Nie jest to zatem próba, która formalnie uprawniałaby do rozciągania omówionych w tym raporcie wyników badania na wszystkich absolwentów ASP. Zakładamy jednak, że na tyle dobrze przybliża sposób życia i myślenia takich osób, że wyniki mają dużą wartość poznawczą. Dla komunikatywności w raporcie cząstkowym z tego etapu badań oraz w tezach zawartych w niniejszym raporcie używamy zamiennie pojęć „absolwentka" i „absolwent" oraz „artystka" i „artysta" na oznaczenie osób ankietowanych i populacji, którą reprezentują, przy milczącym zastrzeżeniu, że są to określenia umowne, nie mamy natomiast pewności co do zakresu reprezentatywności próby.

2 *Indeks artystów plastyków absolwentów i pedagogów wyższych uczelni plastycznych oraz członków ZPAP działających w latach 1939–1996*, Wyd. II + Suplement 1996–1999, Wrocław 2000. Indeks został opracowany na podstawie danych z archiwów uczelni plastycznych, archiwum ZPAP-u, zbiorów dokumentacji Instytutu Sztuki PAN w Warszawie oraz zbioru dokumentacji innych instytucji wchodzących w skład Komitetu Leksykonu bądź z nim współpracujących. Oczywiście nie mamy gwarancji, że indeks, uzupełniony danymi uzyskanymi bezpośrednio z uczelni, stanowi kompletną listę absolwentek i absolwentów ASP dla każdej szkoły i rocznika, jest to jednak – wedle naszej wiedzy – najbardziej wyczerpująca i być może jedyna taka lista w Polsce.

Jakościowe badania wśród artystów i przedstawicieli świata artystycznego

Czwarty i ostatni etap projektu badawczego polegał na przeprowadzeniu indywidualnych wywiadów pogłębionych z artystami oraz innymi przedstawicielami świata artystycznego w Polsce. Celem tego etapu było, po pierwsze, pogłębienie wiedzy na temat świata sztuk wizualnych w Polsce, a więc uzupełnienie i uszczegółowienie informacji uzyskanych na wcześniejszych etapach projektu, po drugie zaś – zebranie danych, które są istotne dla odtworzenia stanu sztuk wizualnych w Polsce, a trudne do zdobycia dzięki samym badaniom sondażowym.
Ten etap badań obejmował:

- przygotowanie kwestionariuszy indywidualnych wywiadów pogłębionych (część kwestionariuszy była wykorzystywana w rozmowach z artystami, a część – w rozmowach z innymi przedstawicielami świata artystycznego: kuratorami, osobami prowadzącymi instytucje sztuki, decydentami);
- wybór 7 ośrodków (Warszawa, dwie miejscowości liczące ponad 500 tys. mieszkańców oraz cztery miejscowości liczące 200-500 tys. mieszkańców), w których przeprowadzono wywiady, dokonany na podstawie wyników analizy zawartości prasy (zob. Raport z II etapu badań);
- rekrutację i szkolenie lokalnych zespołów badawczych prowadzących wywiady;
- przeprowadzenie 70 indywidualnych wywiadów pogłębionych, w tym: 33 – z artystami; 7 – z kuratorami; 3 – z kolekcjonerami; 8 – z krytykami i dziennikarzami; 12 – z przedstawicielami galerii i muzeów sztuki, głównie dyrektorami; 2 – z decydentami zajmującymi się kulturą, bliskimi obecnym lub byłym władzom centralnym; i 5 – z decydentami reprezentującymi władze samorządowe (podczas dobierania rozmówców ważne było to, by byli oni przedstawicielami ośrodków o różnej randze i widzialności w polu sztuk wizualnych oraz

mieli odmienne poglądy polityczne i inny światopogląd, a w przypadku samych artystów – by należeli do różnych pokoleń oraz reprezentowali zarówno środowisko osób młodych i raczej nieznanych, jak i środowisko osób znanych i uznanych);
- transkrypcję wywiadów;
- analizę informacji uzyskanych dzięki wywiadom pogłębionym polegającą na: wyodrębnieniu kategorii obecnych w wypowiedziach respondentów; typologizowaniu rozmówców; odtworzeniu wewnętrznego zróżnicowania pod względem płci, wieku, zamożności i pozycji obecnego w środowisku artystycznym i widocznego w opiniach na jego temat; rozpoznaniu czynników mogących te zróżnicowania powodować;
- sporządzenie raportu cząstkowego podsumowującego najważniejsze ustalenia badawcze poczynione na IV etapie badań.

W trakcie analiz posłużyliśmy się złożonym scenariuszem wywiadu, którego wzór przedstawiamy w aneksie. Najważniejsze pytania zadawane respondentom dotyczyły:
- sytuacji materialnej i egzystencjalnej artystów;
- sposobów definiowania przez nich sztuki oraz roli artysty;
- specyfiki środowiska artystycznego w Polsce, w tym obecnych w nim podziałów i źródeł wewnątrzśrodowiskowej solidarności;
- instytucjonalnego wymiaru funkcjonowania sztuki w Polsce, w tym finansowania tej sztuki, relacji między galeriami i muzeami a artystami oraz znaczenia, jakie dla istnienia sztuki ma wsparcie udzielane przez państwo i władze samorządowe.

W przeciwieństwie do badań sondażowych ten etap badań przebiegał sprawnie i nie nastręczał większych trudności, a te, które się pojawiały (brak czasu respondentów, trudność z umówieniem się na wywiady, obszerność tematów będących przedmiotem wywiadu), zostały wyeliminowane albo nie wpłynęły istotnie na jakość wywiadów, dzięki czemu uzyskaliśmy bogaty, niezwykle wartościowy materiał empiryczny.

PODSTAWOWE TEZY BADAŃ[3]

Prezentujemy tu 10 syntetycznych tez, sformułowanych na podstawie wyników wszystkich etapów badania i zilustrowanych przykładami uzyskanymi w każdym z nich.

Teza 1:
Sztuka wymyka się jednoznacznym definicjom, a jednocześnie raczej wie się, co nią jest, a co nie.

Mimo że istnieją ogromne różnice w sposobie kwalifikowania różnych form twórczości jako przejawów działań artystycznych oraz mimo że twórcy często podkreślają, iż sztuki zdefiniować się nie da, zarówno oni, jak i odbiorcy oraz media zgadzają się, że paradygmatycznymi przykładami sztuki są: malarstwo, rzeźba oraz grafika i rysunek. Te trzy dziedziny sztuk wizualnych, nawet jeśli się je kontestuje w twórczości artystycznej, są rodzajem „prototypu", do którego odnoszą się zarówno twórcy, jak i odbiorcy, gdy mają określić, czym jest sztuka jako specyficzny rodzaj ekspresji kulturowej.

Postawienie takiej tezy uzasadniają następujące ustalenia badawcze:
- Szczególne trudności z określeniem, czym jest sztuka, mają osoby ją tworzące. Analiza odpowiedzi na pytanie otwarte, w którym proszono ich o zdefiniowanie sztuki, przyniosła wskazanie na następujące sposoby jej rozumienia.

Wykres 1, s. 26

- Z kolei w odpowiedzi na pytanie zamknięte dotyczące tego, które z wymienionych w nim przejawów praktyk

3 Ten fragment to ulepszona wersja opracowania, które wcześniej ukazało się jako: [Marek Krajewski, Filip Schmidt], *„Wizualne niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce: stan rola, znaczenie". Najważniejsze ustalenia badawcze*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2016.

twórczych można uznać za sztukę, od 64 do 67% artystek i artystów nie ma wątpliwości, iż sztuką są: malarstwo, rzeźba oraz rysunek i grafika, zaś w przypadku innych form tworzenia taką pewność ma za każdym razem mniej niż 50% twórców. W przypadku odbiorców tego rodzaju pewność w kwalifikowaniu trzech form twórczości jako sztuki jest jeszcze silniejsza, ale dołączają oni do tego zbioru fotografię oraz film (aż 80% respondentów uważa, iż są one sztuką).

- Artyści i odbiorcy znacznie różnią się w gotowości przyznania miana sztuki innym rodzajom twórczości niż malarstwo, grafika, rzeźba (takim jak fotografia, film, performans i wiele innych). Artyści częściej sięgają po kontekstualne sposoby definiowania zjawisk artystycznych, rezerwując sobie prawo do każdorazowego określenia, czy coś jest, czy też nie jest sztuką, lub rezygnując z takiego definiowania. Odbiorcy zaś częściej sięgają po esencjalistyczne rozumienie sztuki, wyraźnie wskazując, które praktyki kulturowe zasługują na miano sztuki, a które nie. Artyści wyrzucają poza obszar sztuki te formy działań kreatywnych, które związane są z codziennością, a które z kolei odbiorcy za sztukę często uznają.
- Podobnie zdaje się też rozumieć sztukę prasa ogólnopolska, co widać w częstości, z jaką informuje ona o artystach uprawiających poszczególne formy twórczości (choć jednocześnie jest to w dużej mierze wyraz tego, jak często artystki i artyści uprawiają twórczość danego rodzaju):

Wykres 2, s. 27

Teza 2:
Sztuka jest zjawiskiem o kłopotliwym statusie: słabo rozpoznanym, ale chętnie ocenianym; nieobecnym w porządku codzienności, ale doniosłym i potrzebnym.

Społeczny status sztuki jest co najmniej dwuznaczny. Z jednej strony, wydaje się ona marginalnym aspektem rzeczywistości: Polki i Polacy mniej więcej wiedzą, czym jest sztuka, ale ich wiedza ogranicza się do najbardziej kanonicznych przykładów, i jest bardzo nikła w odniesieniu do sztuki współczesnej; znają oni nielicznych artystów oraz ich twórczość – raczej tych należących do kanonu, ale już nie współczesnych; w instytucjach prezentujących sztukę większość Polek i Polaków bywa bardzo rzadko lub nie bywa wcale i często nie pamięta ich nazw oraz myli je z nazwami innych instytucji kultury; bardzo niewiele osób ma w swoich domach dzieła sztuki lub ich reprodukcje i są one skrajnie odmienne od tych, które znajdują się w domach twórców. Z drugiej strony, i w przeciwieństwie do innych niszowych oraz silnie wyspecjalizowanych praktyk (nauka, unikalne hobby i zainteresowania), większość osób ma na temat sztuki jakieś zdanie, wyobrażenie dotyczące tego, kto ją tworzy i gdzie się ją pokazuje, a nawet wyraźne opinie na temat tego, gdzie się ją powinno pokazywać i jaka sztuka jest dobra, a jaka nie; dla części Polek i Polaków (szacujemy, iż jest to około 3% dorosłej populacji) kontakt z nią stanowi jeden z najistotniejszych aspektów ich stylu życia, a około 20% czuje się w obowiązku z niej korzystać; Polki i Polacy obarczają sztukę też licznymi zadaniami-funkcjami, tym samym uznając, że jest ona potencjalnie istotna.

Postawienie takiej tezy uzasadniają następujące ustalenia badawcze:

O marginalności sztuki jako zjawiska społecznego świadczy to, iż:

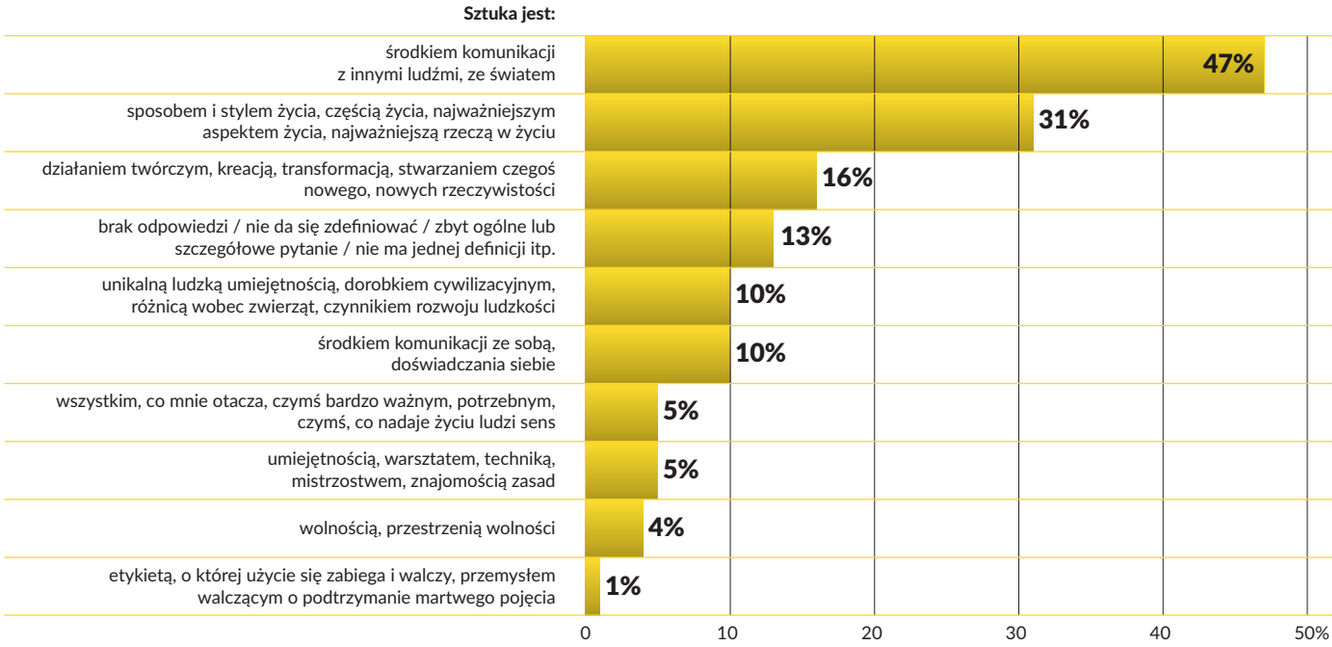
- Prawie 60% ankietowanych deklaruje, że nie zna żadnego artysty działającego w Polsce.

Wykres 3, s. 28

- Ci, którzy deklarują, iż znają artystów, wskazują, że dowiedzieli się o nich za pośrednictwem mediów, i to najczęściej tych *starych*, nie zaś za sprawą bezpośredniego kontaktu ze sztuką.

Wykres 4, s. 29

- Poproszeni o wskazanie nazwisk znanych sobie artystek i artystów Polki i Polacy podali bardzo wiele nazwisk spoza głównych obiegów sztuki, przede wszystkim zna-



Wykres 1. Czym jest sztuka? Rozkład odpowiedzi na pytanie otwarte zadane artystkom i artystom [kategorie odpowiedzi utworzone przez osoby analizujące zgromadzony materiał]. Badanie wśród absolwentek i absolwentów ASP

jomych lub członków rodziny tworzących sztukę. Drugą najczęściej pojawiającą się kategorią twórców znanych odbiorcom są nieżyjący mistrzowie i postacie należące już do kanonu sztuki, takie jak: Matejko, Kossak, Fangor, Kantor, Hasior, Wróblewski, Boznańska. Nieco mniej licznie wskazywane są nazwiska współczesnych gwiazd sztuk wizualnych (z których część niekoniecznie jest uznawana za takie przez świat artystyczny), jak: Nowosielski, Duda-Gracz, Świerzy, Abakanowicz, Mitoraj, Starowieyski czy Beksiński. Niemal nie pojawiły się natomiast nazwiska artystów reprezentujących progresywne nurty w sztuce współczesnej i tych dopiero rozpoczynających twórczą aktywność.

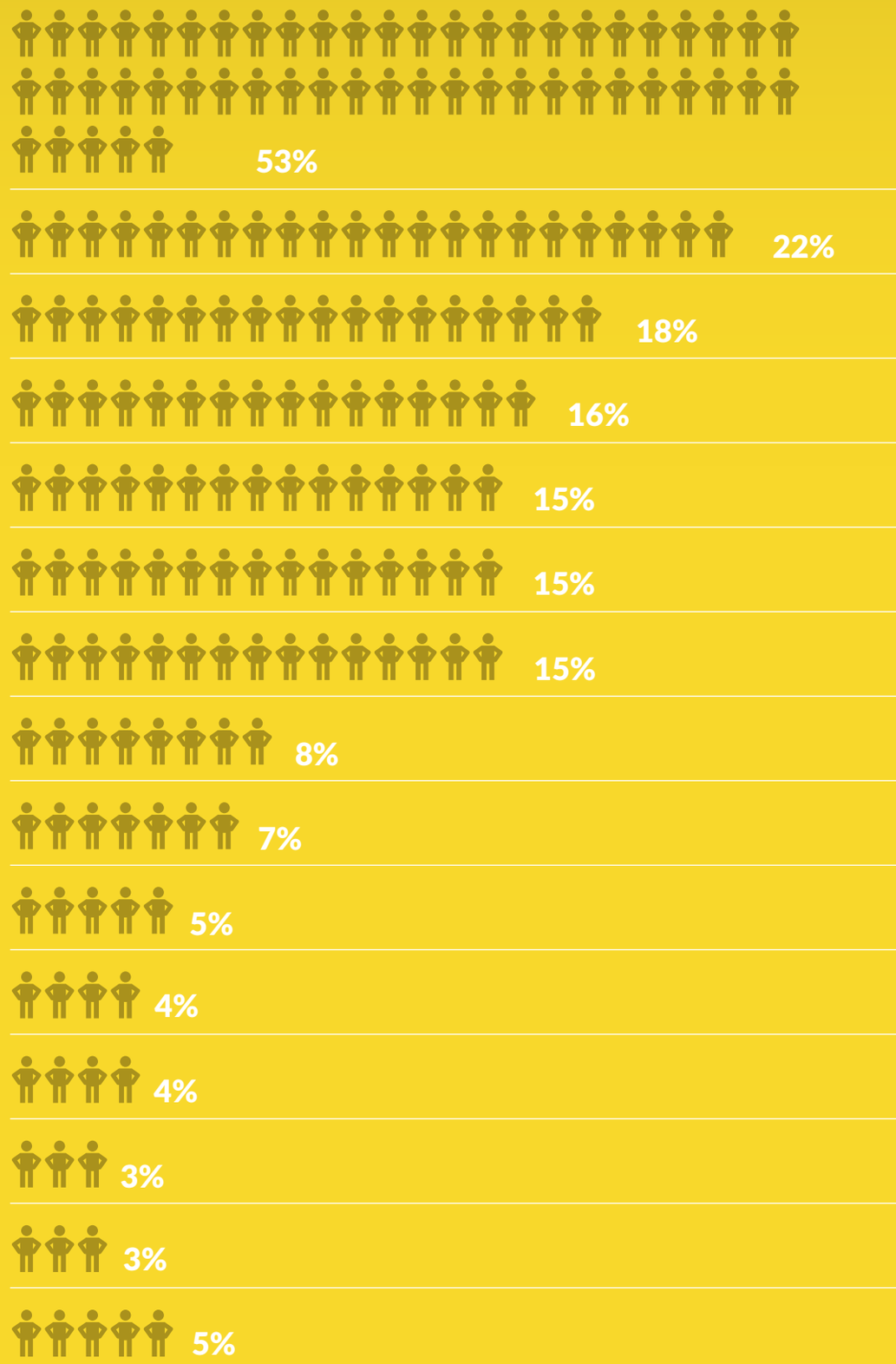
- Ponad połowa Polek i Polaków deklaruje, iż nigdy nie była w muzeum lub galerii sztuki. Więcej niż raz czy dwa razy w życiu była w tego rodzaju instytucjach co piąta osoba, a regularną obecność w muzeach i galeriach sztuki deklaruje około 1% rodaków.

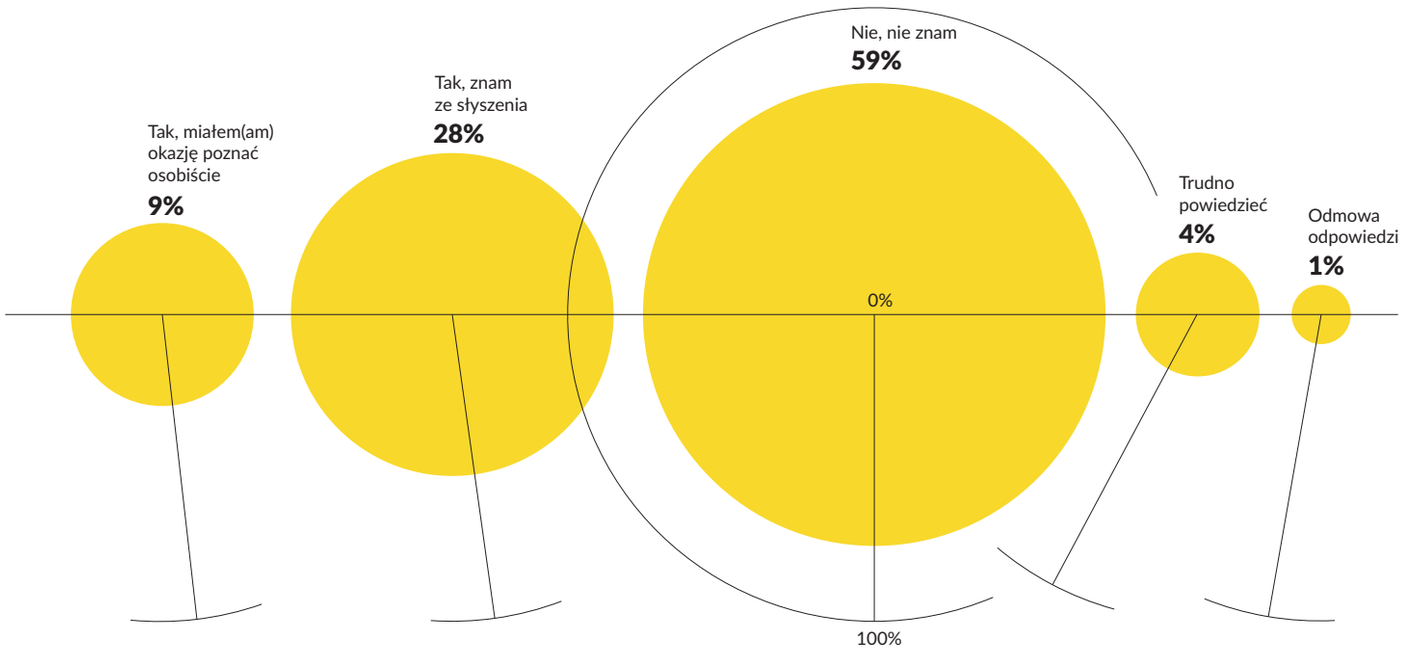
Wykres 5, s. 30

- 23% osób z wykształceniem wyższym deklaruje, iż nigdy nie było w muzeum lub galerii sztuki.
- 70% Polek i Polaków nigdy nie rozmawia o sztuce, zaś ci, którzy to robią, niezwykle rzadko prowadzą tego rodzaju dysputy w kontekście wydarzeń, które są właśnie po to organizowane (tylko 14% deklaruje, iż rozmawia o sztuce w trakcie wydarzeń kulturalnych). Jeszcze rzadziej rozmawia się z samymi artyst(k)ami (deklaruje to zaledwie 9% spośród tych respondentów, którzy twierdzą, że prowadzą dyskusje o zjawiskach artystycznych).
- Na marginalność sztuki w porządku codzienności wskazuje również to, że w przeciwieństwie do takich zjawisk, jak: polityka, popkultura, religia, światopogląd, nie jest ona przedmiotem *small talk*, rozmów, których podstawowym celem jest podtrzymywanie kontaktu: o sztuce z przypadkowo spotkanymi osobami rozmawia 7% Polek i Polaków, a tylko dla 5% osób staje się ona obiektem dyskusji toczonych w Internecie, a więc w obrębie podstawowej platformy, gdzie debatuje się dziś nad tym, co jest uznawane za istotne i warte dyskusji.
- Innym wskaźnikiem obecności sztuki w porządku codzienności jest to, jakie obiekty artystyczne mamy w domach:

Wykres 6, s. 31

Wykres 2. Odsetek twórców uprawiających dany rodzaj sztuk wizualnych wśród wszystkich osób tworzących sztuki wizualne, które pojawiły się w analizowanej prasie między czerwcem 2010 a czerwcem 2015 roku. Dane uzyskane dla 1265 spośród 1286 twórców





Wykres 3. Czy zna Pan(i), choćby ze słyszenia, artystów działających obecnie w Polsce? Rozkład odpowiedzi na pytanie dotyczące znajomości artystów

- Wskaźnikiem miejsca sztuki w życiu codziennym jest również gotowość do przeznaczania na nią pieniędzy, które miałoby się do dyspozycji na cele kulturalne. Wśród prawie dwudziestu różnych praktyk i obiektów kulturowych, spośród których mieli wybierać uczestnicy ogólnopolskiego sondażu, najmniej chętnie wskazywali oni właśnie te związane z wystawami i albumami sztuki. Każdy z tego typu wydatków zmieścił się na liście pięciu najbardziej pożądanych zakupów kulturalnych w przypadku 6–7% Polek i Polaków, przy czym zazwyczaj wybierano jednocześnie tylko jeden z nich.
- Większość wskaźników użytych do mierzenia kontaktu ze sztuką i zainteresowania nią (od wspomnianego wyżej odwiedzania muzeów i galerii sztuki oraz korzystania z oferty instytucji kultury poprzez samodzielne uprawianie sztuki, posiadanie w domu sztuki lub opracowań na jej temat aż po uwzględnienie albumów o sztuce lub biletu na wystawę sztuki na liście preferowanych przez siebie wydatków kulturalnych) jest silnie powiązana. Ich skorelowanie wskazuje, iż ogromna rzesza Polek i Polaków (około połowa) nie zetknęła się ze światem sztuk wizualnych w ogóle lub prawie w ogóle, dla około 20–30% kontakt z tym obszarem kultury jest bardzo ograniczony i/lub sporadyczny, a maksymalnie 25% styka się z nim od czasu do czasu, wśród nich zaś wyróżnić można wąską grupę osób (szacujemy, że jest to około 3% dorosłej populacji) interesujących się sztukami wizualnymi intensywnie i na różne sposoby.
- Sztuki wizualne nie budzą szczególnego zainteresowania mediów. W ukazujących się w Polsce dziennikach i tygodnikach nie informuje się o nich często. Szacujemy, iż łączna liczba tekstów z lat 2010–2015 dotycząca, choćby w minimalnym stopniu, sztuk wizualnych lub wzmiankująca któregoś z artystów z pola sztuk wizualnych w „Gościu Niedzielnym", „Polityce" i „Rzeczpospolitej" mieści się każdorazowo między 300 a 500, czyli między 5 a 8 miesięcznie. W „Gazecie Wyborczej" jest ona co najmniej dwukrotnie wyższa.

O potencjalnie wysokim statusie sztuki świadczy z kolei to, iż:

- Polki i Polacy przypisują jej ważne funkcje i społeczne role: 68% ankietowanych uważa, że sztuka powinna pomagać zrozumieć otaczający nas świat, 63% – że po-

Wykres 4. Skąd Pan(i) zna artystki i artystów? Rozkład odpowiedzi na pytanie dotyczące źródła wiedzy o artyst(k)ach. Sondaż ogólnopolski

winna wychowywać, 56% – że powinna być użyteczna społecznie, a 49% – że powinna wzmacniać postawy patriotyczne. Rzadziej, ale również często, widzi się w niej narzędzie zmiany społecznej (41%), rozwoju gospodarczego (37%), oporu wobec niesprawiedliwego systemu (35%). 33% oczekuje, że sztuka będzie służyć Kościołowi, a 25%, że przewidywaniu, co zdarzy się w przyszłości.

Respondenci widzą w niej na tyle istotny aspekt życia społecznego, że powinien być on wspierany przez państwo i władze samorządowe. Większość Polek i Polaków uważa, iż państwo powinno wspierać rozwój instytucji artystycznych (70%); zapewniać obywatelom bezpłatną edukację artystyczną (67%); finansować kształcenie artystów (65%), a tylko 27% uważa, że sztukę powinni wspierać wyłącznie prywatni sponsorzy.

Osoby, które mają kontakt ze sztukami wizualnymi, widzą w nich ważną część swojego życia, odgrywającą w nim istotną rolę. Deklarujacych odwiedzanie muzeów lub galerii sztuki przynajmniej od czasu do czasu zapytano dodatkowo, dlaczego udają się do takich miejsc. Pięć typów motywacji dominowało i bardzo często współwystępowało ze sobą. Każdą z nich wybrało od 40 do 60% osób bywających w muzeach i galeriach sztuki.

- *Można się tam czegoś ciekawego dowiedzieć* (poznawcze aspekty sztuki);
- *Pokazywane są tam rzeczy, których nie można zobaczyć na co dzień* (sztuka jako dystraktor, rozrywka);
- *Staram się poznawać ważne miejsca kultury w swojej okolicy* (sztuka jako element lokalnej tożsamości);
- *To jedna z atrakcji turystycznych, które odwiedzam podczas dalszych wyjazdów* (sztuka jako atrakcja turystyczna);
- *Są to piękne miejsca* (sztuka jako źródło doświadczeń estetycznych).

Dla ¼ osób muzea i galerie to również miejsca dospołeczniające, w których mogą się realizować lub wzmacniać międzyludzkie relacje.

Choć więc istnieje ogromna rzesza ludzi, w których życiu sztuk wizualnych zupełnie lub niemal zupełnie nie

Wykres 5. Rozkład odpowiedzi na pytanie dotyczące odwiedzania muzeów i galerii sztuki. Sondaż ogólnopolski

ma, to jednak jest też wąska grupa doświadczająca jej istnienia na różne sposoby. Jeśli już ma się kontakt ze sztuką, to często opiera się on na kilku różnych kanałach lub wyraża na kilka różnych sposobów. Dla przykładu: wśród często rozmawiających o sztuce prawie nie ma osób, które nigdy nie były w muzeum lub galerii (7%), a miażdżąca większość bywa tam przynajmniej od czasu do czasu (79%).

Sztukę tworzy się także amatorsko i próbuje się ją na własną rękę poznawać. Prawie 30% mieszkańców Polski ma w domu amatorskie prace artystyczne wykonane przez członków rodziny (najczęściej są to zapewne prace dzieci), a dwukrotnie mniej osób – amatorskie prace osób spoza ich rodzin.

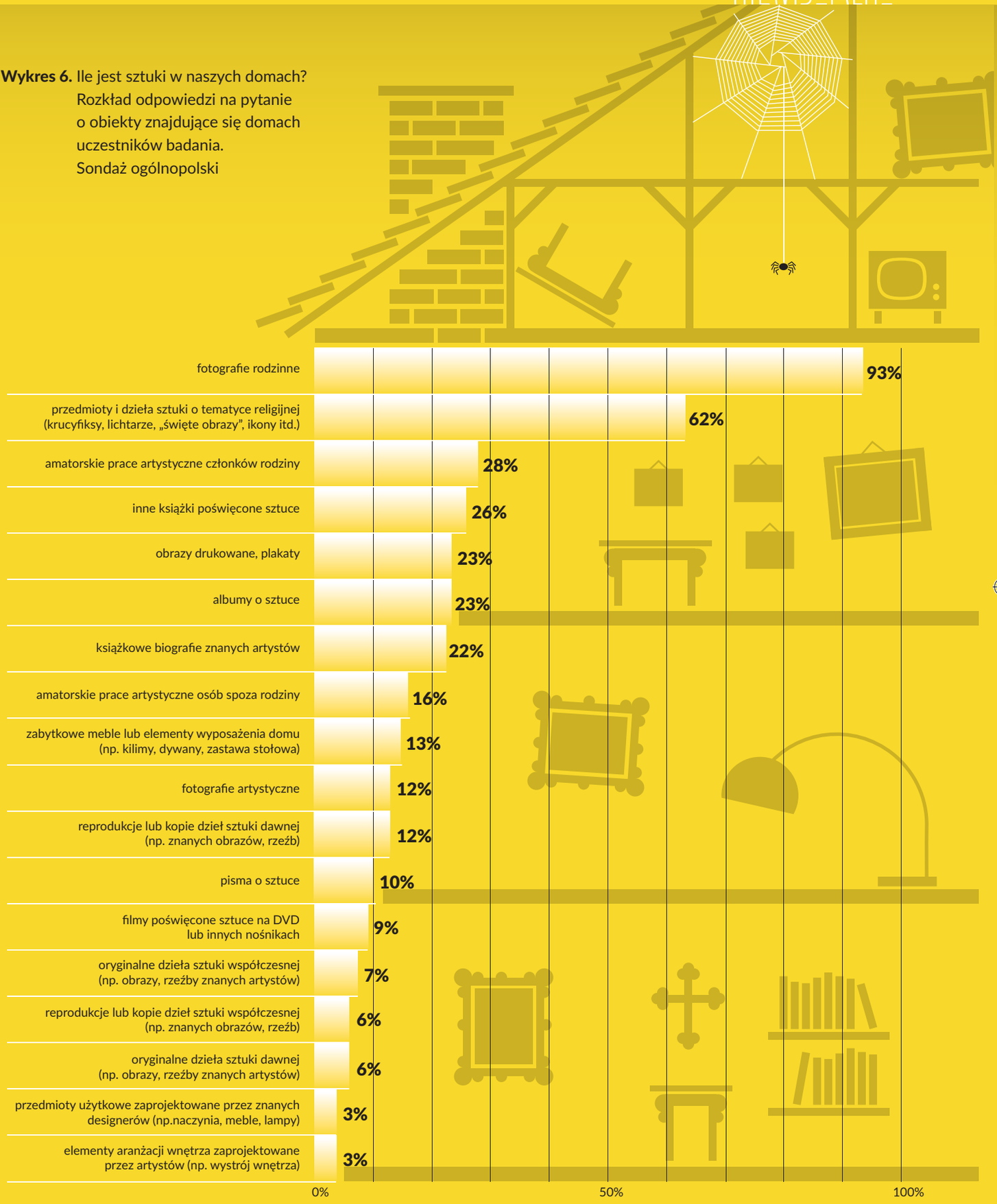
Teza 3:
Sztuka nadal ma zdolność dystynktywną, ale są kategorie społeczne, które jej umykają.

Sztuka jest co prawda praktyką kulturową ważną dla stosunkowo niewielkiego grona osób, ale jednocześnie stanowi integralną część stylów życia charakterystycznych dla osób najlepiej wykształconych. Co więcej, korzystanie z niej przynależy do kanonu praktyk składających się na silnie dystynktywny, klasyczny wzór uczestnictwa w kulturze. Jednocześnie istnieje stosunkowo pojemna kategoria jednostek, które w korzystaniu ze sztuki nie widzą rodzaju społecznego zobowiązania, ale raczej jeden z wielu dostępnych środków realizacji potrzeb społecznych, kontaktu z innymi, podtrzymywania więzi. Oznacza to, że sztuka nadal ma zdolność do różnicowania jednostek przynależących do różnych kategorii społecznych, ale nie różnicuje ich tylko zgodnie z podziałami klasowymi – przede wszystkim podkreśla odrębność warstw dających się wydzielić w obrębie tego podstawowego podziału strukturalnego, głównie na podstawie różnic kapitału kulturowego, którym dysponuje jednostka.

Tezę tę wspierają następujące ustalenia badawcze:

Zdecydowanie najsilniejszym korelatem kontaktu ze sztukami wizualnymi jest wykształcenie. Znacznie słabszy i w dużej mierze zapośredniczony przez wykształcenie jest związek kontaktu ze sztuką z wielkością miejscowości oraz dochodami, jeszcze słabszy – z religijnością (im większa, tym mniejsza intensywność kontaktu ze sztuką).

Wykres 6. Ile jest sztuki w naszych domach? Rozkład odpowiedzi na pytanie o obiekty znajdujące się domach uczestników badania. Sondaż ogólnopolski



Korzystanie ze sztuki należy do szerszego repertuaru praktyk kulturowych składających się na klasycznie rozumiany i silnie dystynktywny model uczestnictwa w kulturze, w którym najważniejszą rolę odgrywa korzystanie z oferty instytucji kultury (takich jak: teatr, opera, filharmonie, muzea itd.). Dla przykładu:

- wśród osób, które deklarują, że nigdy nie były w teatrze ani nie brały udziału w wydarzeniu naukowym (55% Polek i Polaków), 71% nigdy nie było także w galerii lub muzeum sztuki, a tylko 8% chodzi tam od czasu do czasu; natomiast wśród osób, które deklarują, że od czasu do czasu zarówno bywają w teatrze, jak i uczestniczą w wydarzeniach naukowych prawie nie ma takich, które nigdy nie zetknęły się z wystawą sztuki (4%);
- wśród osób, które deklarują, że w ogóle nie czytają książek ani nie chodzą do teatru (prawie co piąta), 85% nie ma też w domu żadnego rodzaju prac o sztuce; natomiast wśród osób, które deklarują, że bardzo często czytają książki i przynajmniej od czasu do czasu chodzą do teatru – nieposiadających w domu żadnych prac o sztuce jest tylko 25%, a 60% ma przynajmniej trzy rodzaje takich prac.

Wziąwszy pod uwagę deklaracje dotyczące znajomości sztuki, kontaktu z nią, ale też szerzej rozumianych form uczestnictwa w kulturze, wyodrębniliśmy cztery kategorie odbiorców sztuki:

Wykres 7, s. 33

Kulturalnie obojętni

Tabela 1, s. 34

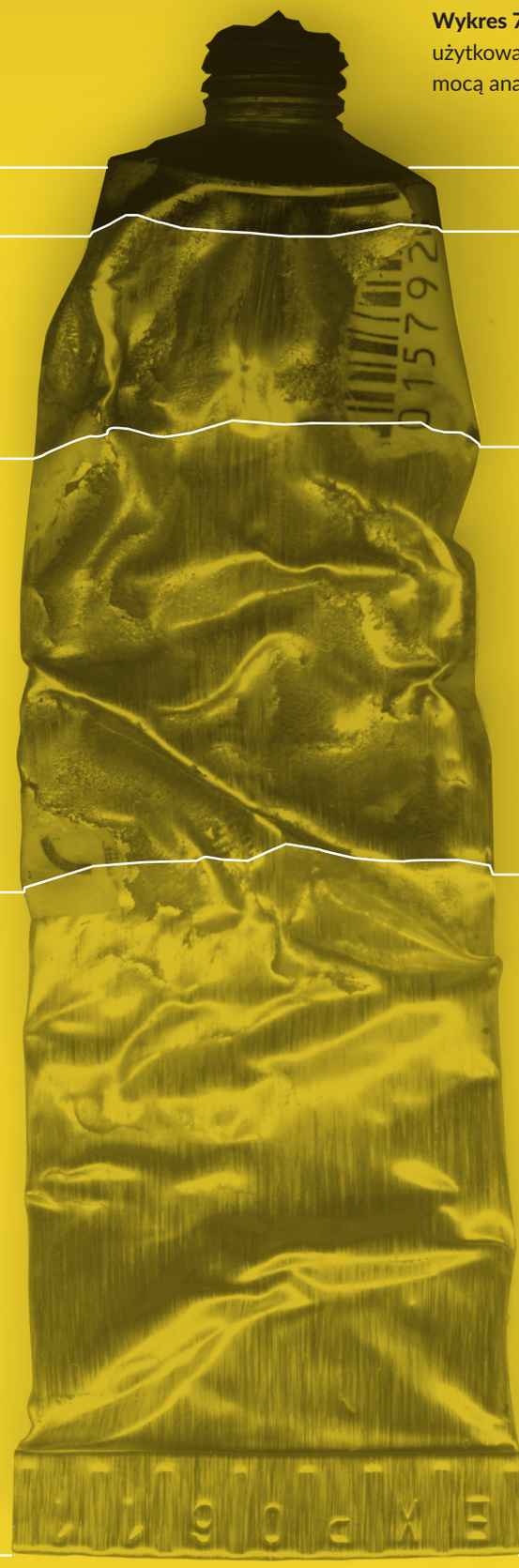
Osoby obojętne kulturalnie cechuje nikłe zainteresowanie klasycznie rozumianymi dobrami kultury. W grupie tej powszechny jest brak jakiegokolwiek kontaktu ze sztuką, co wykracza poza sferę materialną, przenikając znacznie głębiej – do sfery świadomości. Wyrazem obojętności wobec sztuki tej kategorii ankietowanych jest nieznajomość artystek i artystów działających w Polsce (82%) i znikoma obecność tematu sztuki w rozmowach (77% badanych zakwalifikowanych do tej kategorii twierdzi, że porusza go sporadycznie lub nie porusza wcale). Co znamienne, ta obojętność wobec zjawisk artystycznych współwystępuje z brakiem zainteresowania innymi zjawiskami kulturowymi. Badani z omawianej grupy najczęściej nie są zainteresowani grami komputerowymi (80%), nie bywają w kinie (63%) ani w pubach (58%), rzadziej niż inni czytają książki i uprawiają sport. Jedynym obszarem, w którym takie osoby są aktywne, a nawet prześcigają przedstawicieli pozostałych kategorii odbiorców sztuki, jest oglądanie telewizji. Uzyskiwanie niskich dochodów, słabsze wykształcenie, życie poza miastem oraz podeszły wiek uprawdopodabniają kulturalną obojętność. ¾ osób z tej grupy osiąga dochody *per capita* w wysokości nieprzekraczającej 1400 zł (76%), ⅔ legitymuje się wykształceniem podstawowym, gimnazjalnym lub zasadniczym zawodowym (68%), połowa mieszka na wsi (50%) i ma ukończone 55 lat (48%). Co znamienne, aż ⅓ respondentów kulturalnie wyłączonych stanowią emeryci (31%).

Popkulturowi normalsi

Tabela 2, s. 35

Przedstawiciele popkulturowych normalsów sięgają po dobra kultury oferowane przez instytucje i artystów sporadycznie, przede wszystkim za pośrednictwem starych i nowych mediów i po to, by podtrzymywać kontakt z innymi. Choć sami nie mają (96%), a najczęściej również nie tworzą prac artystycznych (76%) i nie biorą udziału w zajęciach, które mogłyby ich do tego zainspirować (80%), to jednak jednocześnie nad wyraz sprawnie posługują się nowymi technologiami, przodując w intensywności kontaktów z kulturą zapośredniczonych przez internet. Osoby z tej grupy relatywnie częściej niż inne grają w gry komputerowe, są także ponadprzeciętnie towarzyskie. Popkulturowi normalsi, choć na ogół nie są w sile wieku, mogą pochwalić się dość dobrym wykształceniem i względnie korzystną sytuacją materialną. Przedstawiciele tej grupy ponadprzeciętnie często rekrutują się z młodszych kohort demograficznych – dominująca ich część (56%) ma mniej niż 35 lat. Jednocześnie aż 76% normalsów ma dyplom szkoły średniej lub wyższej,

Wykres 7. Częstość występowania czterech stylów użytkowania kultury i sztuki wyodrębnionych za pomocą analizy skupień. Sondaż ogólnopolski



Ciekawi świata artyści **3%**

Koneserzy sztuki **16%**

Popkulturowi normalsi **30%**

Kulturalnie obojętni **51%**

Tabela 1. Kulturalnie obojętni – charakterystyka kategorii użytkowników kultury i sztuki

Rodzaj praktyki kulturowej / pytanie ankietowe	Odpowiedzi charakterystyczne dla kulturalnie wyłączonych	Procent wskazań*	
		m	d
Posiadanie oryginału lub kopii dzieła sztuki dawnej bądź współczesnej	Nie	97%	
Udział w warsztatach artystycznych	Bardzo rzadko lub nigdy	93%	
Tworzenie sztuki zawodowo lub amatorsko	Nie	90%	
Chodzenie na koncerty muzyki poważnej	Bardzo rzadko lub nigdy	88%	
Znajomość artystek i artystów działających obecnie w Polsce	Nie	82%	
Oglądanie telewizji	Bardzo często lub często		80%
Granie w gry komputerowe	Bardzo rzadko lub nigdy	80%	
Chodzenie do galerii lub muzeów sztuki	Nie, nigdy	74%	
Chodzenie do kina	Bardzo rzadko lub nigdy	63%	
Rozmawianie o sztuce lub artyst(k)ach	Nie	60%	
Chodzenie do kawiarni, klubu, pubu	Bardzo rzadko lub nigdy	58%	
Oglądanie filmów w domu (poza filmami oglądanymi w telewizji)	Bardzo rzadko lub nigdy	47%	

* Litera **d** symbolizuje obszar relatywnie dużej aktywności, a litera **m** – obszar relatywnie małej aktywności

a blisko połowa (48%) uzyskuje dochody w wysokości co najmniej 1400 zł w przeliczeniu na jednego członka gospodarstwa domowego.

Koneserzy sztuki

Tabela 3, s. 36

Aktywność przedstawicieli trzeciej grupy (około 16% respondentów) koncentruje się na wyszukiwaniu i kolekcjonowaniu dóbr sztuki materialnej. Ci, dość bierni, koneserzy sztuki, obracają się w kręgach, w których dużo mówi się o sztuce, w ogromnej większości rozpoznają współczesnych artystów, niejednokrotnie pozostając z nimi w prywatnych relacjach. Na tle pozostałych kategorii odbiorców osoby te są relatywnie najlepiej sytuowane, dobrze wykształcone i zaawansowane wiekiem: przeważająca ich część (63%) uzyskuje dochody *per capita* powyżej 1399 zł, blisko połowa (47%) legitymuje się wykształceniem wyższym i ma ukończone 55 lat.

Ciekawi świata artyści

Tabela 4, s. 36

Grupa czwarta, ciekawi świata artyści, stanowiący około 3% respondentów, charakteryzuje się znaczną proaktywnością i otwartością na zjawiska artystyczne. Osoby te nie tylko interesują się sztuką czy w nią inwestują, lecz również refleksyjnie z nią obcują, niejednokrotnie włączając się w sam proces twórczy. Obracają się oni w kręgach, w których dużo mówi się o sztuce, w ogromnej większości rozpoznają współczesnych twórców, niejednokrotnie pozostając z nimi w prywatnych relacjach. Ciekawi świata artyści zazwyczaj nie wchodzą w posiadanie prestiżowych prac, za to w ogromnej większości sami je tworzą (lub tworzyli), częściej niż koneserzy sztuki poszukują nowych bodźców, biorąc udział w różnego rodzaju spotkaniach i warsztatach oraz obcują ze sztuką w zróżnicowanych jej formach. Ciekawi świata artyści to ludzie, dla których sztuka jest nie tyle przedmiotem wyboru, kalkulacji czy efemerycznej fascynacji, ile istot-

Tabela 2. Popkulturowi normalsi – charakterystyka kategorii użytkowników kultury i sztuki

Rodzaj praktyki kulturowej / Pytanie ankietowe	Odpowiedzi charakterystyczne dla popkulturowych normalsów	Procent wskazań*
		m u d
Posiadanie oryginału lub kopii dzieła sztuki dawnej bądź współczesnej	Nie	96%
Tworzenie sztuki zawodowo lub amatorsko	Nie	76%
Chodzenie na koncerty muzyki poważnej	Bardzo rzadko lub nigdy	76%
Znajomość artystek i artystów działających obecnie w Polsce	Nie	59%
Granie w gry komputerowe	Bardzo często lub często	17%
Rozmawianie o sztuce lub artyst(k)ach	Raczej nie, bardzo rzadko	41%
Chodzenie do galerii lub muzeów sztuki	Tak, raz czy dwa	41%
Korzystanie z dóbr kultury w internecie	Bardzo często lub często	39%
Chodzenie do kawiarni, klubu, pubu	Bardzo często lub często	31%

* Litera **d** symbolizuje obszar relatywnie dużej aktywności, litera **u** – obszar aktywności relatywnie umiarkowanej, zaś litera **m** – obszar relatywnie małej aktywności.

ną determinantą szerzej pojmowanego stylu życia. Owa szczególna „ciekawość świata" częściej jest domeną kobiet, osób o wyższych kwalifikacjach i ludzi względnie młodych.

Jeśli rozumieć uczestnictwo w kulturze tradycyjnie, prosty podział na „kulturalnych" i „niekulturalnych", nakładający się na inne dystynkcje (wykształceni/niewykształceni; dobrze/źle sytuowani materialnie; miasto/wieś), nadal istnieje oraz organizuje relacje jednostek ze zinstytucjonalizowaną i profesjonalną kulturą, do której należą także interesujące nas sztuki wizualne. Jednocześnie, co warto podkreślić, ostrość tego podziału nieco niweluje ten typ odbiorców, który określiliśmy mianem popkulturowych normalsów (30% respondentów). Charakterystyczne dla tej grupy są, z jednej strony, pewna obojętność wobec sztuki rozumianej jako sfera prawie sakralna, sztuki, którą należy praktykować w instytucjach kultury i na podstawie pewnego kanonu wiedzy, z drugiej zaś stosunkowo aktywne uczestnictwo w kulturze i wykorzystywanie sztuki jako medium nawiązywania i wzmacniania międzyludzkich relacji. Ta druga cecha wydaje się nam dosyć istotna dlatego, że otwiera ona sztukę na inne możliwości korzystania z tego, co artystyczne, niż proponowane przez wiele instytucji, ale także dlatego, że redukuje wysoki stopień przemocy symbolicznej wpisanej w zjawiska artystyczne w sytuacji, w której podkreśla się ich niedostępność dla tych, którzy nie posiadają ku temu wystarczających kompetencji.

Teza 4:
Polacy lubią sztukę konsensualną: budzącą pozytywne odczucia, urefleksyjniającą, estetyczną.

Dla większości Polek i Polaków dobra sztuka to taka, która jest piękna, zdolna do pełnienia funkcji estetyzacyjnych, a także taka, która niesie za sobą pozytywne wzruszenia i zmusza do myślenia. Oznacza to, że oczekują oni od sztuki przede wszystkim tego, iż będzie ona wypełniać rzeczywistość albo tym, co niesie pozytywne emocje, albo nowymi spostrzeżeniami prowokującymi refleksję. Dobra sztuka to również ta, która zostaje przez nich zapamiętana, oraz ta, która czemuś służy. Mówiąc inaczej – to sztuka, która jest ważna, przydatna oraz funkcjonalna wobec porządku społecznego. Uczestnicy ogólnopolskiego sondażu zdecydowanie odrzucają zaś takie rodzaje sztuki, które wywołują negatywne emocje, budzą sprzeciw czy opór, a także takie, które niczemu

Tabela 3. Koneserzy sztuki – charakterystyka kategorii użytkowników kultury i sztuki

Rodzaj praktyki kulturowej / pytanie ankietowe	Odpowiedzi charakterystyczne dla koneserów sztuki	Procent wskazań*		
		m	u	d
Posiadanie oryginału lub kopii dzieła sztuki dawnej bądź współczesnej	Tak			76%
Udział w warsztatach artystycznych	Bardzo rzadko lub nigdy	72%		
Tworzenie sztuki zawodowo lub amatorsko	Nie	61%		
Rozmawianie o sztuce lub o artyst(k)ach	Tak, od czasu do czasu			50%
Znajomość artystów działających obecnie w Polsce	Tak, ze słyszenia			50%
Chodzenie na koncerty muzyki poważnej	Bardzo rzadko lub nigdy		45%	

* Litera **d** symbolizuje obszar relatywnie dużej aktywności, litera **u** – obszar relatywnie umiarkowanej aktywności, zaś litera **m** – obszar relatywnie małej aktywności.

Tabela 4. Ciekawi świata artyści – charakterystyka kategorii użytkowników kultury i sztuki

Rodzaj praktyki kulturowej / pytanie ankietowe	Odpowiedzi charakterystyczne dla ciekawych świata artystów	Procent wskazań*	
		m	d
Tworzenie sztuki zawodowo lub amatorsko	Tak, obecnie lub kiedyś		75%
Udział w warsztatach artystycznych	Tak		70%
Posiadanie oryginału lub kopii dzieła sztuki dawnej bądź współczesnej	Nie	54%	
Rozmawianie o sztuce lub o artyst(k)ach	Tak, często		49%
Znajomość artystek i artystów działających obecnie w Polsce	Tak, osobiście		48%
Chodzenie na koncerty muzyki poważnej	Bardzo rzadko lub nigdy		45%

* Litera **d** symbolizuje obszar relatywnie dużej aktywności, a litera **m** – obszar relatywnie małej aktywności

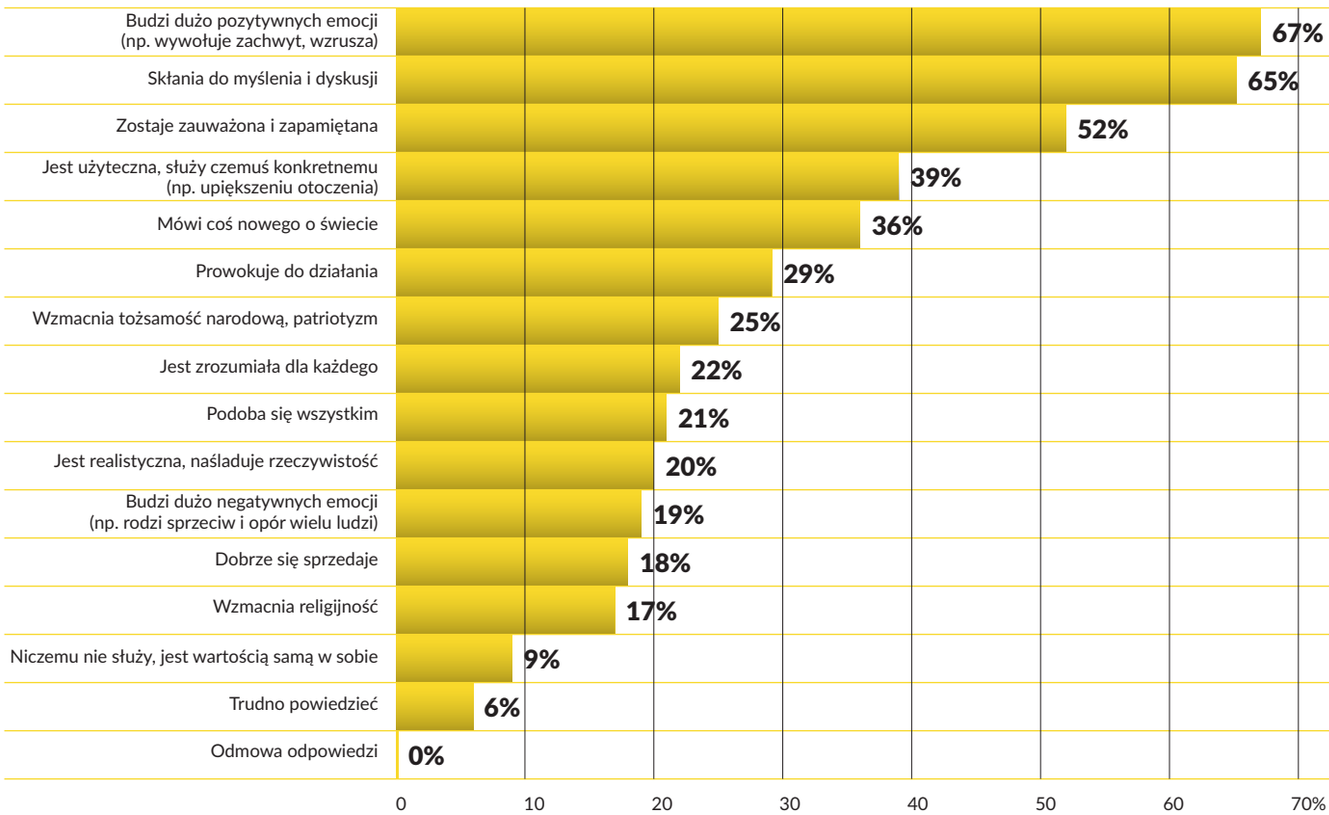
nie służą. Dodatkowym kryterium pozwalającym Polkom i Polakom oddzielić dobrą sztukę od złej jest jej przedstawiający charakter.

Taką tezę wspierają następujące ustalenia badawcze:

- Jeśli zapytać Polki i Polaków o to, czym charakteryzuje się dobra sztuka, to dominują dwa rodzaje odpowiedzi: dobra sztuka ma budzić dużo pozytywnych emocji (67% wskazań) oraz skłaniać do myślenia i dyskusji (65% wskazań).

Wykres 8, s. 37

- Grupując poszczególne odpowiedzi na temat dobrej sztuki w szersze kategorie, możemy powiedzieć, że dla Polek i Polaków dobra sztuka to sztuka pozytywnie urefleksyjniająca (budząca zachwyt, wzruszenie, ale też pozwalająca lepiej rozumieć świat i samego siebie).
- Polki i Polacy mają w swoich domach przede wszystkim sztukę realistyczną, przedstawiającą. Wśród 400 opisów sformułowanych przez respondentów, a odnoszących się do prac obecnych w ich mieszkaniach, dominują deskrypcje **pejzaży** (co trzecia praca), jak np. *ręczny malunek drewnianego zabytkowego młyna*, *syberyjskie widoki*, *dwie wiejskie kobiety na tle łąki*, *odlatujące żurawie*, *krajobraz*



Wykres 8. Po czym można poznać dobrą sztukę? Rozkład odpowiedzi na pytanie o kryteria rozpoznawania dobrej sztuki (możliwe wskazanie dowolnej liczby odpowiedzi). Sondaż ogólnopolski

górski, *szum wodospadu*, *wieś* albo po prostu *pejzaż* czy *krajobraz*. Na drugim miejscu (co szósta praca) znalazły się **opisy przedstawień sakralnych**, a wśród nich m.in. *Matka Boska z Dzieciątkiem Jezus*, *Portret Madonny*, *portret jakiejś świętej*, *wizerunek papieża*, *ikona Matki Boskiej Kalwaryjskiej*, *obraz Jana Pawła II*, *aniołek z masy solnej na choinkę*, *Pan Jezus frasobliwy*, *świątynia w Paryżu*, *ostatnia wieczerza* czy po prostu – *tematyka religijna*. Również co szósta opisywana praca to **portret**, np. *portret męski*, *twarz faraona z podkreśleniem objawów choroby Marfana*, *piłkarze*, *postać Roberta Kubicy*, *zdjęcie rodzinne*, *artystyczne zdjęcie pary*, *twarz młodej kobiety na tle jesiennych liści*, *Józef Piłsudski*, *portret mojego przodka* czy po prostu *portret* albo *rodzina*. Wśród prac zaklasyfikowanych przez nas do innych typów zwraca uwagę bardzo niewielka liczba dzieł nieprzedstawiających, abstrakcyjnych.

Refleksyjno-emocjonalne nastawienie do sztuki jest bardziej typowe dla osób z wyższym wykształceniem: aż 88% z nich uważa, że dobrą sztuką jest ta, która skłania do myślenia i dyskusji, a 84% – że ta, która budzi dużo pozytywnych emocji. Jednocześnie to także wśród osób z wyższym wykształceniem znajdziemy zdecydowanie najwięcej tych, które od dobrej sztuki oczekują budzenia emocji negatywnych, oporu, sprzeciwu.

Teza 5:
Artyści i odbiorcy odmiennie postrzegają sztukę, jej funkcje i to, gdzie powinno się ją prezentować.

Osoby tworzące sztukę oraz te, które są potencjalnymi odbiorcami ich prac, choć zgadzają się w kwestii uznania za prototyp sztuki malarstwa, rysunku i grafiki oraz rzeźby, to jednak znacznie różnią się pod względem sposobu postrzegania zjawisk artystycznych. Twórcy i odbiorcy inaczej

definiują, czym jest sztuka, gdzie powinna i może być ona pokazywana i jakie funkcje powinna wypełniać. Dodatkowo inaczej widzą też strukturę problemów, z jakimi borykają się twórcy w naszym kraju oraz mają nieco odmienne poglądy na temat wspierania sztuki przez państwo.

Postawienie takiej tezy uzasadniają następujące ustalenia badawcze:

- Artystki i artyści częściej niż odbiorcy używają kontekstualnego rozumienia sztuki. To, czy coś jest, czy nie jest sztuką, często nie jest więc dla nich kwestią właściwości określonego obiektu czy użytych dla jego stworzenia narzędzi, ale raczej kontekstu, w jakim zostaje on ulokowany i motywów twórczych. W przeciwieństwie do odbiorców dużo rzadziej sięgają oni po esencjalistyczne sposoby rozumienia sztuki lub wyrażają przekonanie, iż ma ona swoją (zwłaszcza niezmienną) istotę.
- Artystki i artyści dużo częściej niż odbiorcy włączają w obręb sztuki jej współczesne przejawy (performans, video art, street art itd.), ale też częściej niż odbiorcy lokują poza nią to, co potocznie często nazywa się sztuką (np. fryzjerstwo, styling, gotowanie).
- O ile odbiorcy nie znają niektórych rodzajów twórczości, o które pytaliśmy w trakcie badań (zwłaszcza tych typowych dla sztuki współczesnej), o tyle tego rodzaju przypadki w zasadzie nie zdarzają się wśród artystek i artystów, z wyjątkiem bio artu (takiej formy tworzenia nie zna 18% absolwentek i absolwentów ASP).
- Istnieją znaczące różnice pomiędzy artyst(k)ami i odbiorcami sztuki na temat funkcji, jakie powinna ona pełnić.

Wykres 9, s. 39

- 78% ankietowanych artystek i artystów jest zdania, że sztukę można prezentować wszędzie, gdzie zapragnie tego jej twórca, a zdanie obiorców jest dokładnie odwrotne – na takie stwierdzenie godzi się tylko 22% spośród nich, zaś przeważająca większość uważa, iż miejscem pokazywania sztuki są przede wszystkim muzea i galerie.
- Polki i Polacy akceptują opiekuńczą rolę państwa w odniesieniu do sztuki, ale tej rozumianej jako dobro wspólne, dane przez instytucje publiczne, będące częścią kultury i dziedzictwa oraz wspomagające procesy edukacyjne. Mają natomiast wątpliwości, czy państwo powinno wspierać artystów: prawie połowa uważa, że artystki i artyści powinni sami na siebie zarabiać, nie oczekując takiego wsparcia, a tylko kilkanaście procent nie zgadza się z taką tezą; spora grupa częściowo lub całkowicie zgadza się też, że finansować powinno się tylko twórców uznanych za najwybitniejszych, podczas gdy przeciwnego zdania jest większość artystek i artystów.

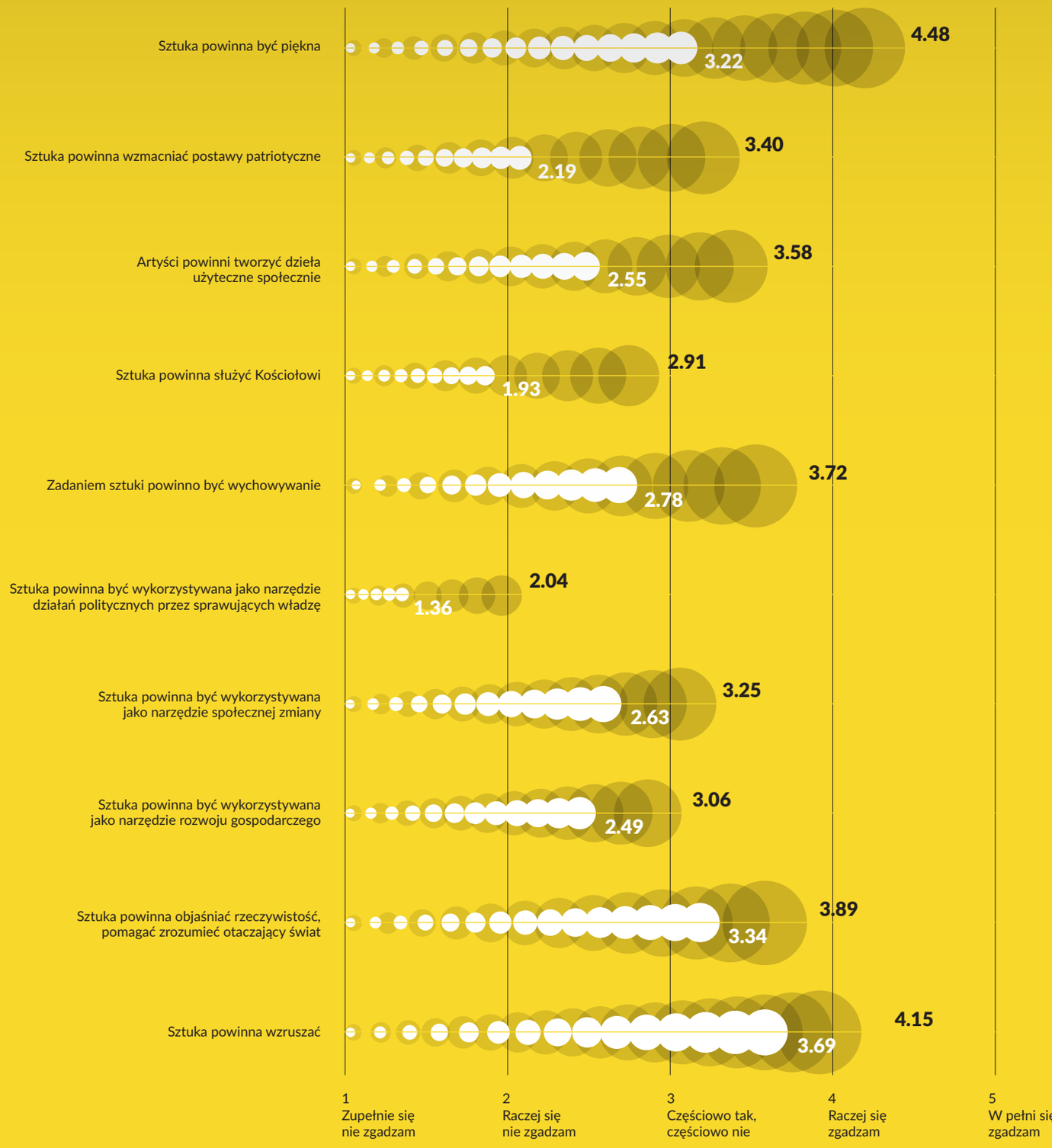
Wykres 10, s. 40

Teza 6:
Pole sztuk wizualnych jest ogromnie zróżnicowane, a część przecinających je różnic ma charakter nierówności.

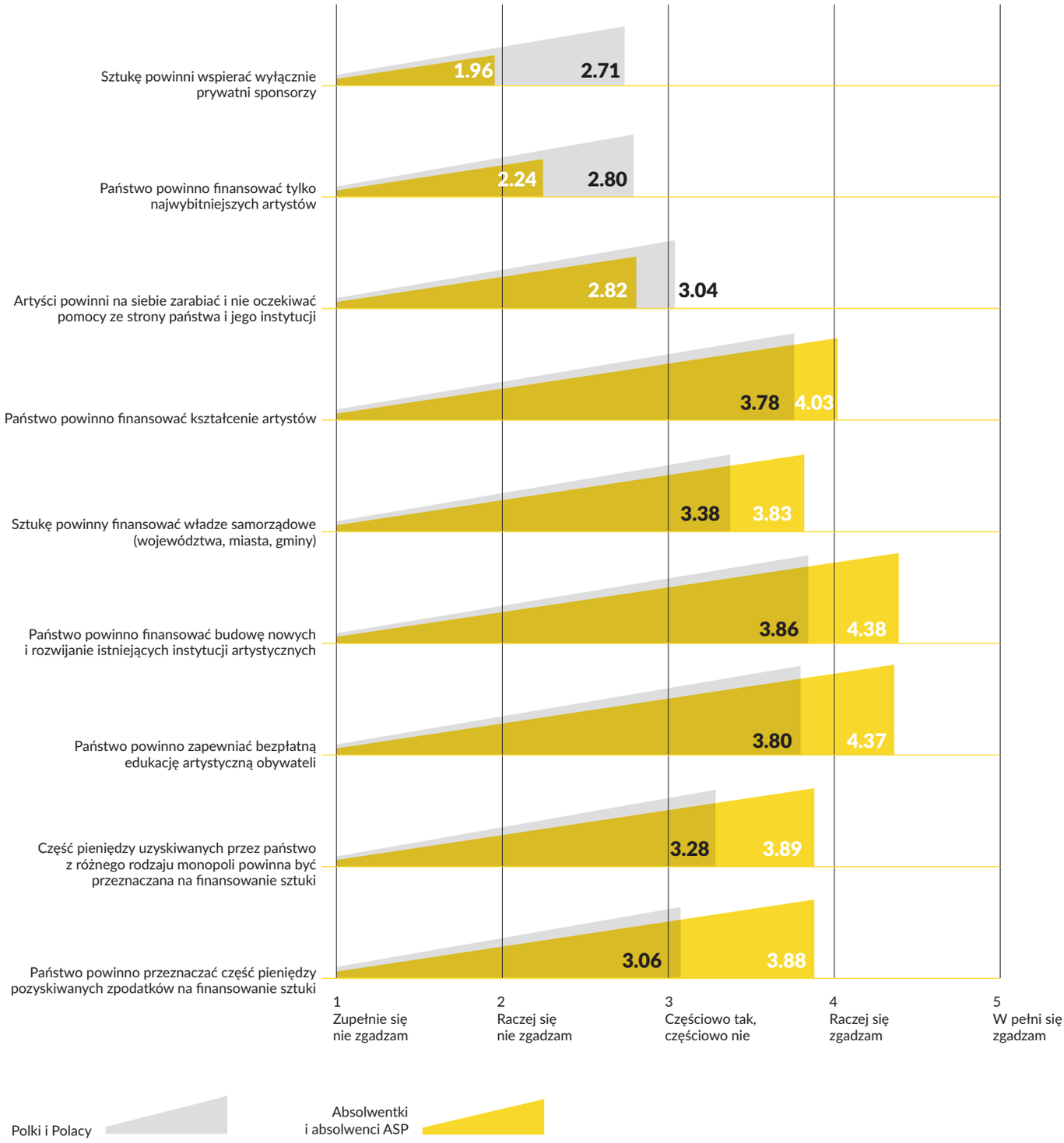
Cechą charakterystyczną polskiego świata artystycznego jest jego ogromne zróżnicowanie. Do szczególnie istotnych wymiarów różnic należą stopień widzialności (rozpoznawalności, uznania, obecności w obiegu sztuki i mediach) oraz stopień stabilności sytuacji życiowej. Tę podstawową różnicę po części determinują, a po części uzupełniają takie wymiary różnic, jak: płeć, pokolenie, miejsce ukończenia studiów i zamieszkiwania oraz poglądy polityczne.

Postawienie takiej tezy uzasadniają następujące ustalenia badawcze:

- Podstawowym rodzajem różnic dzielących pole sztuk wizualnych jest **widzialność**. To ona różnicuje dostęp do innych zasobów (pieniędzy, zainteresowania, prestiżu), i to różnicuje w sposób potęgowy, sprawiając, iż z ogromnej liczby artystek i artystów zarówno ekspertom, jak i laikom znani są nieliczni. To samo zjawisko dotyczy również instytucji oraz uczelni artystycznych.
- Rozkład częstości występowania nazwisk artystek i artystów w analizowanych tytułach prasowych ma charakter wyraźnie potęgowy: istnieje wąska kategoria artystów, których nazwiska pojawiają się w prasie o wiele częściej niż pozostałych, następnie nieco większa liczba



Wykres 9. Opinie na temat funkcji sztuki wśród osób, które ukończyły ASP, oraz wśród odbiorców – różnica średnich wyników (im wyższy wynik, tym większa zgoda z danym twierdzeniem). Na wykresie pokazano tylko te funkcje, dla których wystąpiły różnice istotne statystycznie. Sondaż ogólnopolski oraz sondaż wśród absolwentek i absolwentów ASP



Wykres 10. Opinie na temat finansowania sztuki wśród osób, które ukończyły ASP, oraz wśród odbiorców – różnica średnich wyników (im wyższy wynik, tym większa zgoda z danym twierdzeniem). Na wykresie pokazano tylko te funkcje, dla których wystąpiły różnice istotne statystycznie. Sondaż ogólnopolski oraz sondaż wśród absolwentek i absolwentów ASP

tych, którzy występują w przekazach medialnych rzadziej, ale regularnie, oraz bardzo duże grono tych, którzy pojawiają się sporadycznie, często jednorazowo. W sumie w analizowanych 3000 tekstów można odnaleźć blisko 1300 nazwisk artystek i artystów, jednak prawie połowa z nich pojawia się tylko w jednym tekście, co czwarte – w więcej niż trzech tekstach, tylko 100 – w więcej niż dziesięciu. Nazwiska jedenastu artystów pojawiają się natomiast ponad 50 razy.

Tabela 5, s. 43

Podobnie nierówny, potęgowy rozkład dotyczy instytucji wystawiających sztukę. W analizowanej prasie pojawiło się ponad 2500 wzmianek na ich temat, w których przynajmniej raz padła nazwa 300 różnych tego typu placówek. Jednakże prawie połowa tych wzmianek dotyczyła dziesięciu instytucji najczęściej pojawiających się na łamach ogólnopolskiej prasy. Przeważnie pisze się o Zachęcie oraz Muzeum Narodowym w Warszawie (każda z tych instytucji wspominana jest w prawie 200 tekstach, czyli w co szóstym tekście dotyczącym sztuk wizualnych). Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie obecne jest w 141 tekstach, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 107 tekstach. W pierwszej piątce najczęściej przywoływanych instytucji obecny jest tylko jeden podmiot spoza Warszawy, którym jest Muzeum Narodowe w Krakowie (116 tekstów). Jeśli chodzi o instytucje, którym w prasie poświęca się najwięcej uwagi, to w czołówce lokują się także trzy placówki z dużych polskich miast: ms2 w Łodzi (55 tekstów), MOCAK (51 tekstów) i Muzeum Narodowe we Wrocławiu (45 tekstów). Prawie o 150 muzeach i galeriach (a więc połowie wszystkich) wspomina się w analizowanej prasie zaledwie raz lub dwa razy.

W trakcie analizy zidentyfikowano dziewięć uczelni artystycznych, których widzialność w dyskursie prasowym jest niezwykle zróżnicowana. Uczelnia pierwsza na liście, a więc ASP w Warszawie, pojawiała się w analizowanych przez nas dziennikach i tygodnikach ponad 20 razy częściej (w 128 tekstach na około 1200 dotyczących sztuk wizualnych) niż ostatnia na liście Akademia Sztuki w Szczecinie (6 tekstów).

Tylko co dziewiątej osobie spośród wystawiających swoje prace absolwentek i absolwentów ASP udało się zaistnieć w jednej z najbardziej znanych polskich instytucji wystawienniczych, co szesnastej – w trakcie któregoś z najbardziej rozpoznawalnych w Polsce wydarzeń cyklicznych, co setnej – podczas podobnego wydarzenia za granicą, również co setnej – w którejś z najbardziej znanych zagranicznych instytucji wystawienniczych.

Ważnym czynnikiem różnicującym pole sztuk wizualnych jest **płeć.**

¾ spośród prawie 1300 artystek i artystów sztuk wizualnych obecnych w materiałach medialnych, które zostały poddane analizie, to mężczyźni. Ich liczebna przewaga jest tym większa, z im bardziej popularnymi artystami mamy do czynienia. Wśród dziesięciu najczęściej obecnych w prasie nazwisk tylko jedno należy do kobiety (Katarzyna Kozyra), wśród 25 najczęściej wzmiankowanych kobiet jest już pięć (a więc 20%), podobnie wśród pierwszych 100 (19%). Wśród wszystkich artystów wspomnianych choć raz w „Gościu Niedzielnym" tylko 15% to kobiety. W „Rzeczpospolitej" udział artystek wynosi 20%, a w „Polityce" i „Gazecie Wyborczej" po 25%.

Jeszcze mniej kobiet, bo tylko 18%, znalazło się wśród postaci wskazanych przez absolwentki i absolwentów ASP w odpowiedzi na pytanie o najważniejsze osoby tworzące współcześnie sztukę w Polsce.

W trakcie wywiadów pogłębionych często pojawiał się też wątek niedoreprezentowania kobiet jako pedagogów zatrudnionych na uczelniach wyższych, i to pomimo że dominują one jako studentki tych uczelni, na przykład: *Ja myślę, że kobiety generalnie mają gorzej. (…) No, że nie dostają tej najprostszej opieki, po co brać je na uczelnie i zapewniać im minimum, bo przecież to mąż o nie zadba. (…) Natomiast w większości asystentami zostają mężczyźni i powielają ten schemat. Myślę też, że bardzo często, no, taki moment pewnie urodzenia dziecka, macierzyństwa jest takim chwilowym wyłączeniem się z zawodu. I niektórzy, niektóre potrafią jakby to pogodzić, czy też twórczo to przekuć. A niektóre artystki na moment znikają z obiegu.*

Problem płci pojawia się również często w wypowiedziach osób, które szczególnie mocno cierpią z powodu niestabilności i niepewności wynikających z braku środków utrzymania.

Innym istotnym czynnikiem różnicującym artystów jest **stabilność i bezpieczeństwo życia**. Na ten problem szczególnie mocno zwraca się uwagę w trakcie wywiadów pogłębionych, ale jest on widoczny także w informacjach pozyskanych z obu sondaży (zob. teza 7).

Jedną z najczęstszych narracji opisujących strukturę świata artystycznego jest ta, zgodnie z którą jest on podzielony na niewielką grupę osób żyjących dostatnio i resztę, która cierpi z powodu niedostatku i braku bezpieczeństwa:

Więc generalnie rzecz biorąc, nie można dwoma zdaniami opisać sytuacji artystów. Jest ten szczyt i jest ten bardzo rozległy niestety obszar kompletnej biedy. Kompletnej biedy. I ta bieda z jednej strony to jest źródło naszej troski i zmartwienia, a z drugiej strony jeszcze ważniejsze jest to, że najczęściej bieda wiąże się z takimi trudnościami w funkcjonowaniu w życiu tych artystów, którym się nie powodzi.

Inni, dostrzegając tego rodzaju nierówności, wskazują, iż struktura ta jest nieco bardziej złożona:

(…) rozpiętość zarobków pomiędzy artystami, którzy są w dobrej sytuacji finansowej i którzy w jakiś sposób przebili się na czy do takiego obiegu międzynarodowego, na rynki międzynarodowe – to jest ogromna rozpiętość między tymi, o których mówię, którzy muszą być wspomagani przez swoich rodziców, tak. I to właśnie z jednej strony mówimy o tych najlepiej zarabiających, potem są ci, którzy są związani z instytucjami, o których mówiłam. Myślę, że ich sytuacja materialna nie jest tak naprawdę jakąś złą sytuacją. Po pierwsze jest stabilna, po drugie to są zarobki na poziomie jakieś tam średniej, ale jest jeszcze szansa na dorobienie, na sprzedaż do kolekcji. No i jest ten taki prekariat artystyczny, o którym wspominałam. Tu by trzeba było pamiętać o tym podziale na grupy wśród samych artystów i dlatego myślę, że nie można tak jednoznacznie ocenić, jaka jest sytuacja artystów w Polsce.

Rozwarstwienie to jest widoczne, gdy przyjrzymy się cenom, jakie artyści uzyskują ze sprzedaży swoich prac:

Jeśli chodzi o najniższe kwoty, za które respondenci sprzedali którąś ze swoich prac, wahają się one od kilku do ponad 5000 złotych, a średnio wynoszą 430 złotych. Lepszym miernikiem jest jednak mediana, wynosząca 150 złotych: połowa sprzedanych prac nie przekroczyła tej właśnie kwoty, a ¼ została sprzedana za nie więcej niż 50 złotych. Ponad 90% najtaniej sprzedanych prac kosztowało nie więcej niż 1000 złotych.

Z kolei cena najdrożej sprzedanych prac rozciąga się od 3 złotych aż do 379 000, tak że w jej wypadku średnia wynosząca ponad 15 000 złotych jest tym bardziej mylącym wskaźnikiem: 25% najdrożej sprzedanych prac kosztowało nie więcej niż 2000 złotych, połowa – nie więcej niż 4400 złotych, ¾ – nie więcej niż 9800 złotych. Z kolei sześć najdrożej sprzedanych prac kosztowało w sumie tyle, co najdrożej sprzedane prace pozostałych stu osób, które udzieliły odpowiedzi na pytanie.

Istotnym czynnikiem różnicującym pole sztuk wizualnych jest także **wiek artystki/artysty** albo inaczej – przynależność pokoleniowa:

Różnice te są widoczne, jeżeli chodzi o datę urodzenia artystek i artystów, o których informuje się w dziennikach i tygodnikach:

Wykres 11, s. 47

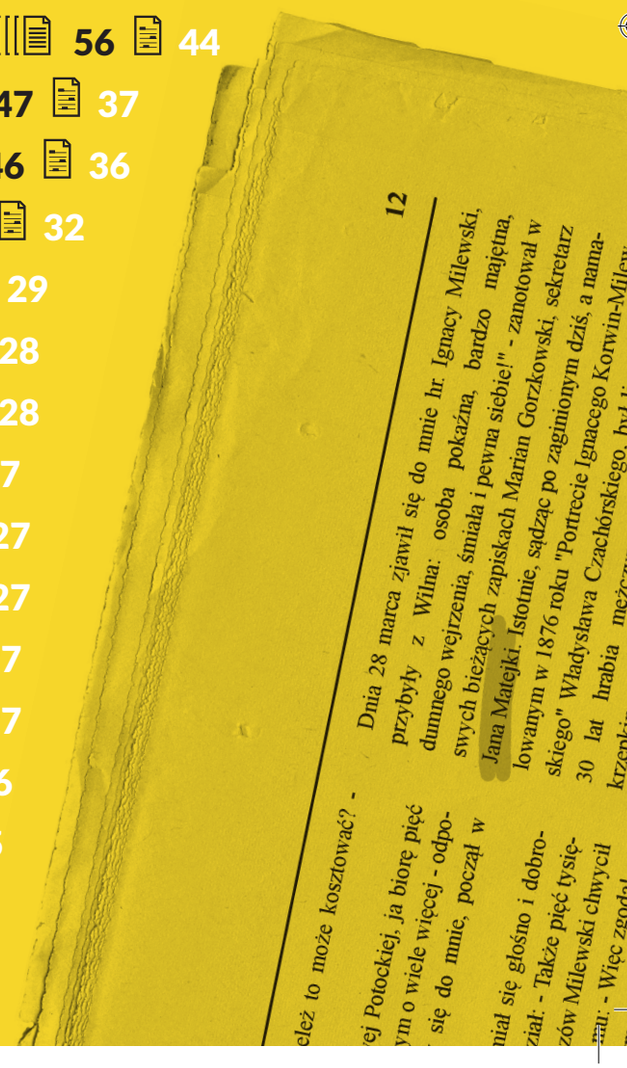
W trakcie analiz zawartości artykułów, badając współwystępowanie w tym samym artykule nazwisk artystek i artystów, udało się nam zidentyfikować trzy wyraziste formacje rozpoznawane przez dziennikarzy jako całości:

Pierwsza to głównie malarze tworzący między drugą połową XIX wieku a dwudziestoleciem międzywojennym. Jej trzon stanowią ikoniczne postacie malarstwa historycznego na czele z Matejką i Malczewskim, a uzupełniają ją ponadprzeciętnie często pojawiający się w tych samych tekstach: bracia Gierymscy, Mehoffer, Wyczółkowski, Fałat, Axentowicz, Siemiradzki, Kossak czy Pankiewicz.

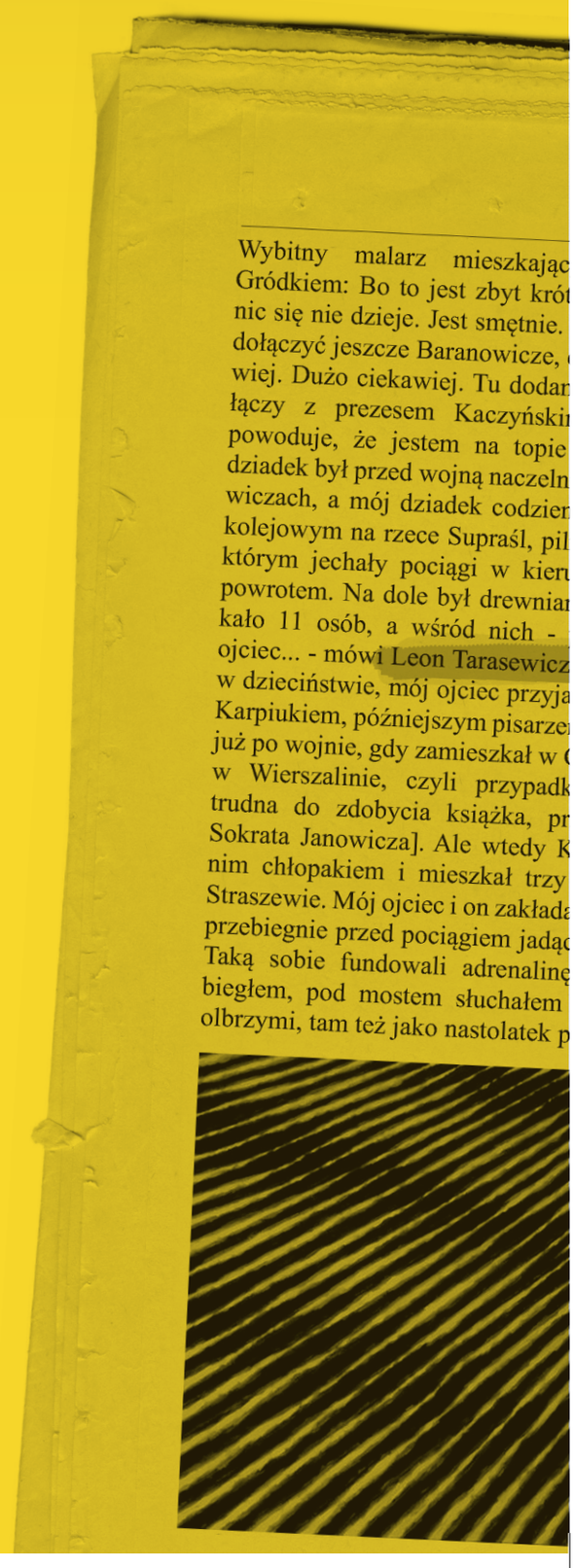
Druga grupa autorów często pojawiających się obok siebie skupiona jest wokół prekursorów i twórców awangardy międzywojennej i powojennej oraz wokół Grupy Krakowskiej, obejmuje zatem z jednej strony Władysława Strzemińskiego, Katarzynę Kobro i Henryka Stażewskiego, a z drugiej – Tadeusza Kantora i Jerzego Nowosielskiego. Dość często pojawiają się z nimi oraz obok siebie także: Andrzej Wróblewski, Alina Szapocznikow, Magdalena Abakanowicz, Roman Opałka i Wojciech Fangor.

Tabela 5. Zestawienie 50 artystek i artystów, o których najczęściej informowano w analizowanych dziennikach i tygodnikach między czerwcem 2010 a czerwcem 2015 roku

	Liczba artykułów, w których pojawia się nazwisko artystki/artysty[1]	Częstość pojawiania się nazwiska na 1000 tekstów, w których pojawia się choć jedno nazwisko artystki/artysty z pola sztuk wizualnych
1. Tadeusz Kantor	82	64
2. Jan Matejko	79	62
3. Jacek Malczewski	67	53
4. Wilhelm Sasnal	65	51
5. Mirosław Bałka	62	49
6. Zbigniew Libera	60	47
7. Katarzyna Kozyra	57	47
8. Jerzy Nowosielski	57	45
9. Paweł Althamer	56	44
10. Stanisław Ignacy Witkiewicz	56	44
11. Artur Żmijewski	47	37
12. Alina Szapocznikow	46	36
13. Stanisław Wyspiański	41	32
14. Edward Dwurnik	37	29
15. Magdalena Abakanowicz	36	28
16. Wojciech Fangor	36	28
17. Zdzisław Beksiński	35	27
18. Piotr Uklański	35	27
19. Julita Wójcik	35	27
20. Joanna Rajkowska	34	27
21. Aleksander Gierymski	34	27
22. Henryk Stażewski	33	26
23. Władysław Strzemiński	32	25
24. Andrzej Wróblewski	31	24



25. Wojciech Bąkowski	31	24
26. Katarzyna Kobro	29	23
27. Dorota Nieznalska	28	22
28. Leon Wyczółkowski	28	22
29. Józef Robakowski	27	21
30. Natalia LL	26	20
31. Józef Mehoffer	26	20
32. Henryk Tomaszewski	26	20
33. Henryk Siemiradzki	25	20
34. Olga Boznańska	23	18
35. Robert Kuśmirowski	23	18
36. Roman Opałka	23	18
37. Lech Majewski	22	17
38. Oskar Dawicki	22	17
39. Zofia Kulik	21	16
40. Wojciech Kossak	21	16
41. Franciszek Starowieyski	20	16
42. Marcin Maciejowski	20	16
43. Grzegorz Kowalski	19	15
44. Leon Tarasewicz	19	15
45. Władysław Hasior	19	15
46. Karol Radziszewski	19	15
47. Nikifor Krynicki	18	14
48. Waldemar Świerzy	18	14
49. Juliusz Kossak	18	14
50. Jakub Julian Ziółkowski	18	14


Wybitny malarz mieszkając
Gródkiem: Bo to jest zbyt krót
nic się nie dzieje. Jest smętnie.
dołączyć jeszcze Baranowicze,
wiej. Dużo ciekawiej. Tu dodar
łączy z prezesem Kaczyński
powoduje, że jestem na topie
dziadek był przed wojną naczeln
wiczach, a mój dziadek codzier
kolejowym na rzece Supraśl, pil
którym jechały pociągi w kier
powrotem. Na dole był drewnia
kało 11 osób, a wśród nich -
ojciec... - mówi Leon Tarasewicz
w dzieciństwie, mój ojciec przyja
Karpiukiem, późniejszym pisarze
już po wojnie, gdy zamieszkał w
w Wierszalinie, czyli przypadk
trudna do zdobycia książka, pr
Sokrata Janowicza]. Ale wtedy K
nim chłopakiem i mieszkał trzy
Straszewie. Mój ojciec i on zakłada
przebiegnie przed pociągiem jadąc
Taką sobie fundowali adrenalinę
biegłem, pod mostem słuchałem
olbrzymi, tam też jako nastolatek p

Trzecią grupę twórców ponadprzeciętnie często występujących w tych samych tekstach prasowych można określić jako uprawiających sztukę krytyczną. Trzon tej grupy stanowią twórcy urodzeni w latach 1955–1970, jak: Katarzyna Kozyra, Zbigniew Libera, Paweł Althamer i Artur Żmijewski oraz Julita Wójcik, Dorota Nieznalska i Joanna Rajkowska, a w podobnych kontekstach jest też nieraz mowa o Natalii LL i Zofii Kulik.

Najbardziej krytyczne wobec przypisywania sztuce funkcji społecznych (wychowywanie, zmienianie świata, angażowanie się w bieżące zjawiska społeczno-polityczne) są osoby należące do pokoleń, których wchodzenie w dorosłość przypadło na okres PRL-u, ale w szczególności te, które osiągały dojrzałość na przełomie lat 70. i 80. Jest to o tyle interesujące, że ówczesny system państwowy pozwalał na wszelki eksperyment artystyczny, ale pod warunkiem, iż nie dotykał on kwestii politycznych i społecznych, choć jednocześnie sztuka bardzo często była wykorzystywana do celów propagandowych. Niechęć do wypełniania przez nią funkcji społecznych może być więc, z jednej strony, rezultatem przyswojenia normy braku zaangażowania politycznego jako warunku tworzenia, z drugiej zaś skutkiem niechęci do bycia używanym w roli propagandowej tuby. Z kolei roczniki urodzone między połową lat 60. a początkiem lat 70. wchodziły w dorosłość w drugiej połowie lat 80. i pierwszej połowie lat 90., a więc w okresie sprzyjającym społecznemu zaangażowaniu, w którym w Polsce i na świecie tryumfy święciła sztuka silnie upolitycznio-na, krytyczna, intensywnie odwołująca się do dorobku studiów kulturowych, niechętna kapitalizmowi oraz celebrująca jednostkową wolność jako najważniejszą z wartości. Nie dziwi więc zgoda wśród tego pokolenia na pełnienie przez sztukę funkcji społecznych.

Roczniki urodzone od połowy lat 70. cechuje, z jednej strony, większy krytycyzm wobec prawie wszystkich wskazanych wcześniej funkcji sztuki, a więc wobec zarówno sztuki wychowującej, jak i zaangażowanej społecznie, a także wobec sztuki jako dostarczycielki tego, co piękne, z drugiej zaś – spory odsetek odpowiedzi ambiwalentnych. Może to być skutkiem wysokiego stopnia społecznej indywidualizacji, przyswojenia reguł forsowanych przez neoliberalny porządek, może też być wyrazem postmodernistycznego dystansu wobec wielkich narracji. Być może to właśnie te czynniki każą temu pokoleniu częściej widzieć w sztuce fenomen otwarty na każdy rodzaj użyć, a poprzez to bardzo niejednoznaczny, będący raczej narzędziem w rękach artysty niż czymś, co ma z góry opisane role oraz funkcje.

W badaniu sondażowym młodzi artyści (kończący ASP w latach 2002–2011) znacznie częściej niż starsi jako istotne źródło swojego utrzymania wskazują „inny rodzaj prac artystycznych (np. projektowanie, wystrój wnętrz, biżuterii itp.)", tj. pracę związaną z kompetencjami wyniesionymi ze studiów, ale niepolegającą na tworzeniu dzieł sztuki, lecz na pracy koncepcyjnej, przygotowaniu wystaw, prowadzeniu warsztatów lub w inny sposób bezpośrednio związaną ze sztuką. Wśród młodych jest ona źródłem zarobkowania dla ok. 50% osób utrzymujących się z pracy związanej ze sztuką, podczas gdy w innych pokoleniach – dla ok. 30% osób. Oznaczać to może dwie rzeczy: po pierwsze, że to właśnie młodzi, startujący dopiero artyści, utrzymują się z *fuch* i *chałtur* albo, po drugie, na co wskazują informacje uzyskane w trakcie wywiadów pogłębionych, iż wśród najmłodszego pokolenia mamy do czynienia ze *zwrotem ku konkretowi* – a więc ku takim formom pracy wykorzystującej umiejętności artystyczne, które łatwo można skomercjalizować (chodzi przede wszystkim o projektowanie graficzne, projektowanie wnętrz i ubrań, tworzenie i edycję filmów, design itd.).

Niektórzy z naszych rozmówców w trakcie wywiadów pogłębionych zwracali również uwagę na istotną zmianę mentalności artystów, która pojawia się w najmłodszym pokoleniu. Polega ona na tym, iż świadomość funkcjonowania w bardzo niestabilnym kontekście, którego jedynym pewnym aspektem jest to, że pozostawia on jednostkę samej sobie i nie daje żadnych podstaw bezpieczeństwa socjalnego, jest daleko posunięta profesjonalizacja, koncentracja na zdobywaniu takich kompetencji, które są bardzo konkretne i dają się w prosty sposób zmonetaryzować.

Czyli na przykład ludzie się profesjonalizują, mogą robić pomniki, scenografię, rzeczy perfekcyjne, dobre. Czy są fotografami i pracują dla innych na zlecenia, mogą mieć całkiem

dobry zawód z tego, zwłaszcza myślę, że w branży filmowej dużo ludzi może mieć normalną, dobrą pracę. I w grafice komputerowej. To są kierunki studiów, które są oblegane. Design, projektowanie graficzne, a na malarstwie są pustki obecnie. Nie ma sensu iść na te ściśle artystyczne kierunki, bo ludzie nie widzą takiej przyszłości. A dużo ludzi idzie na projektowe kierunki, bo kończą się dobrym zawodem.

Ta fetyszyzacja konkretu, władzy w rękach, nie jest niczym zaskakującym, choć niewątpliwie jest destrukcyjna dla romantycznych mitów o artyście, który tworzy to, co niepraktyczne, ale mające dużą wartość kulturową, symboliczną. Młodzi artyści zdają się przestawać myśleć w kategoriach, które były tak oczywiste dla starszego pokolenia: że pracuje się za darmo, że poświęca się sztuce, że jej tworzenie jest tak istotne, że należy temu podporządkować swoją egzystencję. W coraz liczniejszej grupie młodych ludzi mamy do czynienia raczej z daleko posuniętą pragmatyzacją postaw. Trudno się temu procesowi dziwić, bo jest on racjonalną strategią adaptacji do świata, w którym podstawowym doświadczeniem jest niepewność i w którym niespecjalnie ceni się to, co autoteliczne.

Część rozmówców zwraca też uwagę na problem *ageizmu* we wspieraniu sztuki przez systemy stypendialne, a więc fetyszyzowanie poprzez nie młodości i ograniczenie wsparcia dla twórców wyłącznie do finansowania ludzi, którzy nie przekroczyli 35. roku życia.

To jest jedna z rzeczy, która jakby wyklucza też część artystek. Druga część to jest też związana jakby z takim, no... niewątpliwie jednak fetyszyzacją młodości i nowości w środowisku artystycznym, poszukiwaniem nowych nazwisk, to jest rzeczywiście (...) rzecz, która też wydaje mi się jakby warta rozregulowania, przekalibrowania... (...) No cały ten system, system też stypendialno-konkursowo-dotacyjny... (...) jest tak ustawiony w Polsce. No wiadomo „Młodą Polskę" można otrzymywać do 35. roku życia. (...) Wszystkie, znaczy większość rezydencji też jest do określonego tam 30. któregoś roku życia. Konkursów, których jest bez liku w Polsce, no to są wszystko (...) też do 36. [roku] (...) nie wiem, „Młode Wilki" w Szczecinie. No tego jest mnóstwo, ale to jest wszystko dla... (...) młodych. Nie ma takiej właśnie [rzeczy, jak] „Stara Polska" czy tam znowu „Polska w Średnim Wieku", takiego programu. I to jest rzeczywiście bardzo, bardzo trudne.

Kolejny rodzaj różnicy znaczący pole sztuk wizualnych to **ośrodek,** w którym się działa i tworzy.

W pierwszej dwudziestce i trzydziestce najczęściej wymienianych przez prasę podmiotów prezentujących sztukę instytucje warszawskie i krakowskie stanowią ponad połowę, a w pierwszej pięćdziesiątce – niemal połowę wszystkich placówek tego rodzaju zidentyfikowanych w trakcie analiz. Z kolei wśród muzeów i galerii uznanych za najważniejsze miejsca prezentowania sztuki przez samych artystów w pierwszej dziesiątce aż dziewięć znajduje się w Warszawie lub Krakowie, a wśród wszystkich 85 choć raz wymienionych placówek w jednym z tych miast znajduje się połowa z nich.

Wykres 12, s. 48

W Polsce mamy do czynienia z procesem metropolizacji, którego centrum jest Warszawa. Wyniki badań sondażowych pokazują, iż po ukończeniu studiów w zasadzie nie wyjeżdża się z tego miasta, migrują do niego natomiast osoby, które są absolwentami w innych, mniejszych ośrodkach. Największy odpływ tego rodzaju notuje Poznań, ale też Wrocław.

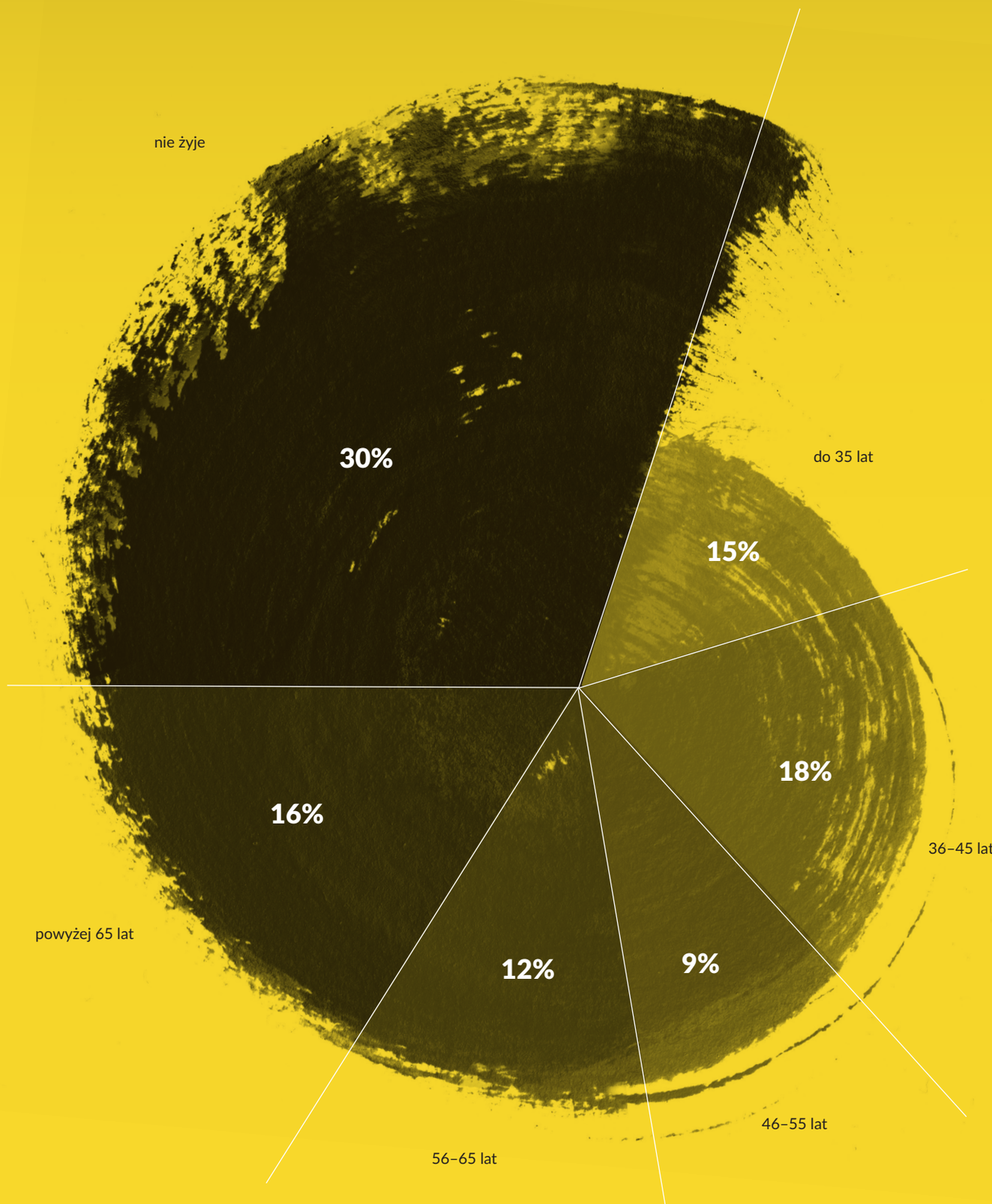
Wykres 13, s. 49

Nasi rozmówcy w trakcie wywiadów pogłębionych podkreślają też silne uprzywilejowanie Warszawy:

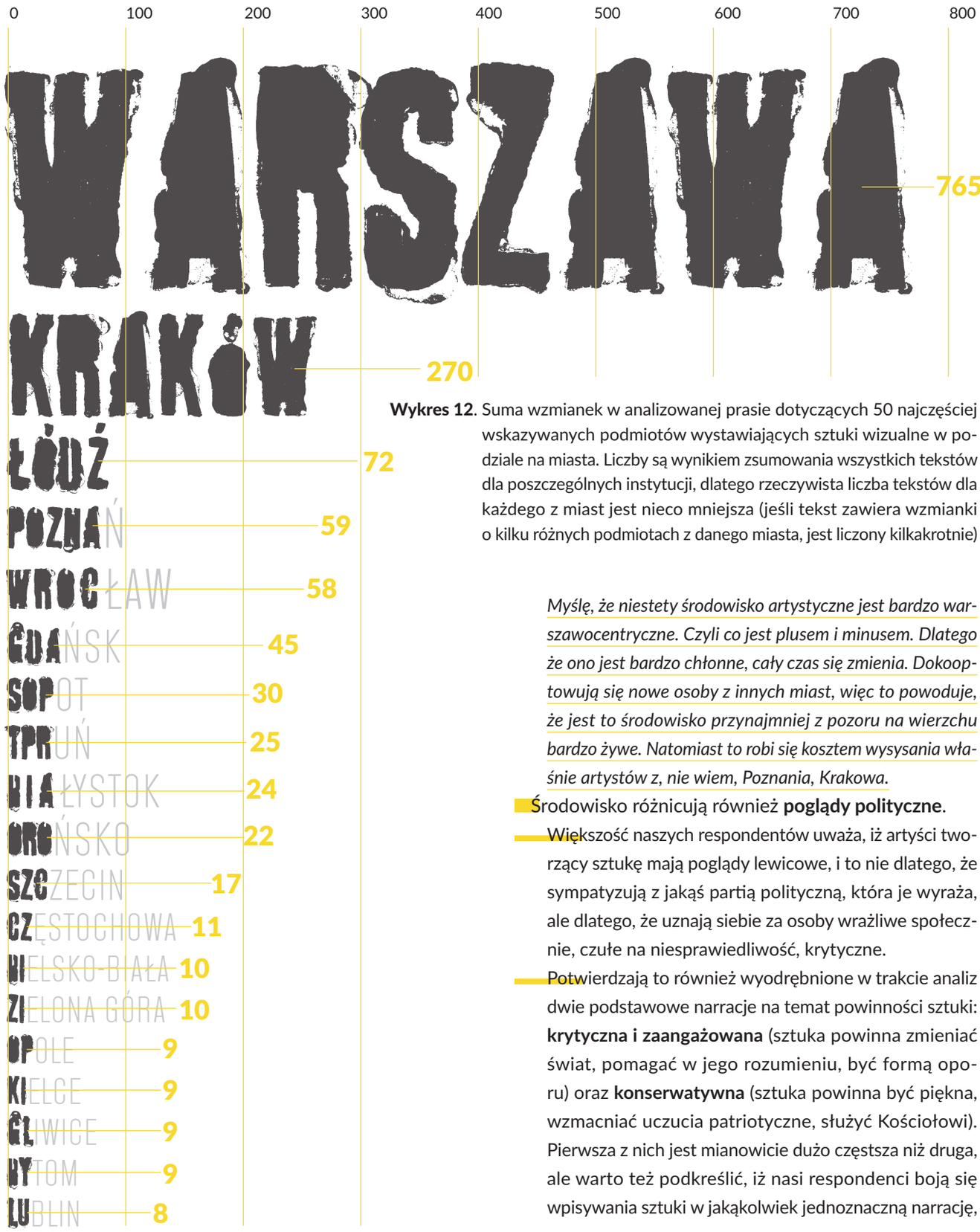
Mamy taką warszawską elitę artystyczną, która żyje, krótko mówiąc, bardzo dobrze. Są artyści, którzy zarabiają lub zarabiali krocie i są to rzeczy kompletnie nieosiągalne dla przeciętnych zjadaczy chleba.

Akcentują też to, że metropolizacja jest procesem co najmniej ambiwalentnym:

4 Na wykresie nie podano danych dla Krakowa (60%), ponieważ są one mylące: na niski odsetek osób pozostających po studiach w województwie, którego to miasto jest stolicą, rzutuje fakt, że część osób biorących udział w badaniu studiowała w filii krakowskiej ASP w Katowicach, która dopiero od 2001 roku stała się samodzielną uczelnią. Jej absolwenci podają więc nieraz Kraków jako miejsce studiowania, podczas gdy w rzeczywistości uczyli się w Katowicach (z tego powodu 20% absolwentów krakowskich, jak się okazuje, mieszka w województwie śląskim). Rzadko zdarza się natomiast, by absolwenci krakowscy przeprowadzali się po studiach do Warszawy. Nie podano też danych dla Torunia (67%), ponieważ liczba uczestników badania jest zbyt niska, aby wynik ten traktować jako wystarczająco rzetelny.



Wykres 11. Wiek artystek i artystów wizualnych żyjących w XIX i XX wieku, których nazwiska pojawiły się choć raz na łamach analizowanej prasy między czerwcem 2010 a czerwcem 2015 roku. Dane uzyskano dla 1210 spośród 1286 osób



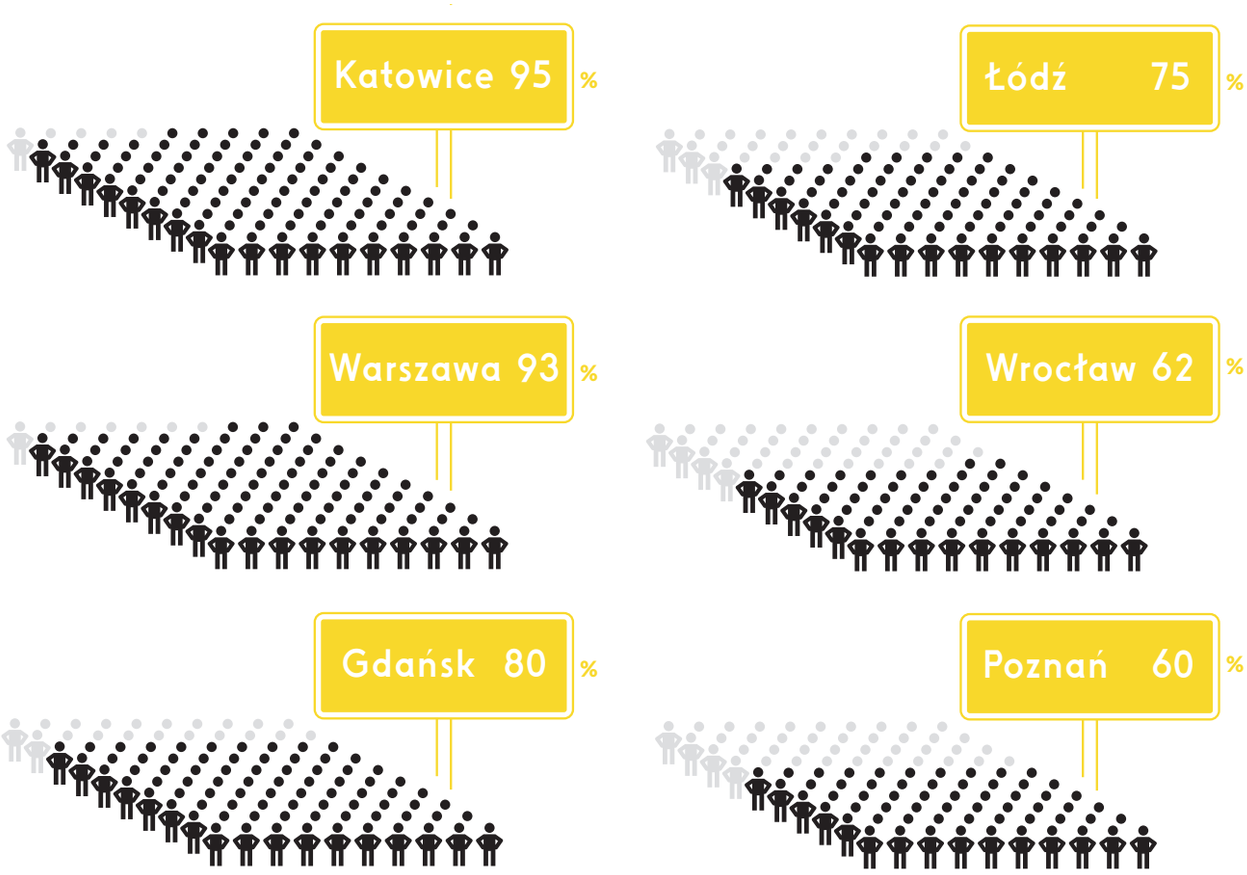
Wykres 12. Suma wzmianek w analizowanej prasie dotyczących 50 najczęściej wskazywanych podmiotów wystawiających sztuki wizualne w podziale na miasta. Liczby są wynikiem zsumowania wszystkich tekstów dla poszczególnych instytucji, dlatego rzeczywista liczba tekstów dla każdego z miast jest nieco mniejsza (jeśli tekst zawiera wzmianki o kilku różnych podmiotach z danego miasta, jest liczony kilkakrotnie)

Myślę, że niestety środowisko artystyczne jest bardzo warszawocentryczne. Czyli co jest plusem i minusem. Dlatego że ono jest bardzo chłonne, cały czas się zmienia. Dokooptowują się nowe osoby z innych miast, więc to powoduje, że jest to środowisko przynajmniej z pozoru na wierzchu bardzo żywe. Natomiast to robi się kosztem wysysania właśnie artystów z, nie wiem, Poznania, Krakowa.

Środowisko różnicują również **poglądy polityczne**.

Większość naszych respondentów uważa, iż artyści tworzący sztukę mają poglądy lewicowe, i to nie dlatego, że sympatyzują z jakąś partią polityczną, która je wyraża, ale dlatego, że uznają siebie za osoby wrażliwe społecznie, czułe na niesprawiedliwość, krytyczne.

Potwierdzają to również wyodrębnione w trakcie analiz dwie podstawowe narracje na temat powinności sztuki: **krytyczna i zaangażowana** (sztuka powinna zmieniać świat, pomagać w jego rozumieniu, być formą oporu) oraz **konserwatywna** (sztuka powinna być piękna, wzmacniać uczucia patriotyczne, służyć Kościołowi). Pierwsza z nich jest mianowicie dużo częstsza niż druga, ale warto też podkreślić, iż nasi respondenci boją się wpisywania sztuki w jakąkolwiek jednoznaczną narrację,



Wykres 13. Odsetek osób pozostających w mieście, w którym studiowały na uczelni wyższej. Sondaż wśród absolwentek i absolwentów ASP[3]

ponieważ ograniczałoby to swobodę tworzenia i przekształcało ją w coś, czym ona nie jest.

W trakcie wywiadów pogłębionych respondenci zwracają dodatkowo uwagę na słabość konserwatywnych środowisk w Polsce i, co istotne, czynią to rozmówcy, którzy sami do nich należą:

Tyle tylko, że artyści to są ludzie, którzy chcą być wolni, dlatego siłą rzeczy jest im bliższej do takiej liberalno-lewicowej [narracji], takiego dyskursu bliżej niż do konserwatywnego, zwłaszcza że u nas ten konserwatyzm w sferze publicznej jest niezrozumiały, zwłaszcza z faszyzmem kojarzony. U nas nie ma takiej tradycji kon… nie ma takiego środowiska intelektualnego konserwatywnego, które byłoby atrakcyjne dla artystów. (…) są takie środowiska, powiedzmy, na prawicy i to już jest kompletny mętlik. Jak nie potrafię [się] zupełnie z nikim utożsamić i mam… (…) to są takie dziwne, małe środowiska. Niektóre po prostu aspirują do tego, żeby być w mainstreamie, to banda takich nieudaczników, szczerze mówiąc, i to każdy widzi, że tak jest.

Warto podkreślić, że nie wszyscy zgadzają się z optyką przedstawioną powyżej, choć są to raczej głosy odosobnione:

(…) świat sztuki jest zideologizowany do szczętu przez to neomarksistowskie czy postmarksistowskie myślenie (…) Jedna z ważnych artystek wygłosiła tekst, powtórzyła to dwa czy trzy razy, nikt nie zaoponował, ja nie byłem w stanie, bo mi kopara opadła po sam pas. Wyobraź sobie, tak powiedziała dosłownie: „Dobrzy artyści, czyli ci, którzy realizują hasła lewicy klasowej". Wyobrażasz sobie? A słabi artyści to są ci, którzy ze sobą pracują, np. na akademiach, tak to powiedziała. Dobrzy artyści to są wyłącznie ci, którzy realizują idee lewicy klasowej, natomiast słabi artyści, dosłownie cytat: „Słabi artyści nie realizują tych idei". Wyobrażasz sobie? To ma być elita? Przecież to jest kołtuneria intelektualna po prostu.

Teza 7:
Podstawowy problem, z jakim borykają się artyści w Polsce, to nie tyle ubóstwo, co raczej brak poczucia bezpieczeństwa egzystencjalnego.

Pomimo że wydaje się to problemem uniwersalnym, dotykającym także innych kategorii społeczno-zawodowych, i najlepiej znanym pod pojęciem prekaryzacji, w przypadku twórców ma on specyficzny charakter. Szczególność sytuacji artystek i artystów polega na tym, że: (1) jako kategoria społeczna uzyskują oni przychody sięgające średniej krajowej, ale są to dochody nieregularne i pochodzące z wielu różnych źródeł; (2) ta wielość źródeł wynika często z tego, że nie będąc w stanie utrzymać się z uprawiania sztuki, a nie chcąc z tego rezygnować, artystki i artyści tworzą, ale traktują to jako jedno ze źródeł dochodu; (3) jest to grupa zawodowa rozwarstwiona pod względem wysokości uzyskiwanych dochodów, ale też pod względem liczby źródeł uzyskiwania dochodu i ich stabilności oraz stopnia, w jakim utrzymują się z tworzenia sztuki, innej pracy związanej ze sztuką oraz pracy z nią niezwiązanej; (4) wielu z nich wskazuje na brak podstawowego źródła bezpieczeństwa egzystencjalnego, jakim są ubezpieczenia społeczne; (5) ich kariera zawodowa poddana jest silnemu falowaniu, wynikającemu z rosnącego lub malejącego zapotrzebowania na ich pracę; (6) niejasne są dla nich zazwyczaj czynniki określające popularność niektórych twórców, a więc nie kontrolują oni warunków, które decydują o tym, że wiedzie im się lepiej lub gorzej; (7) poddani są silnej presji konkurowania z innymi twórcami, a ich aspiracje rozbudzone przez zjawiska takie jak „efekt Sasnala" bardzo rzadko zostają zaspokojone, co rodzi nie tylko frustrację, ale też rywalizację, zazdrość, a czasem także skłonność do myślenia w kategoriach spiskowych.

Postawienie takiej tezy uzasadniają następujące ustalenia badawcze:

Przeciętny miesięczny dochód netto absolwentek i absolwentów ASP uczestniczących w badaniu, którzy udzielili odpowiedzi na to pytanie, to ponad 3500 złotych[5]. W stosunku do kwoty przeciętnego dochodu brutto podawanej przez GUS za 2015 rok[6] (4150 złotych) jest to zatem kwota o kilkanaście procent wyższa od średniej krajowej. Jeśli jednak uwzględnimy, że ankietowani mają wyższe wykształcenie, a ponad połowa z nich mieszka w mieście liczącym powyżej 500 000 mieszkańców, to kwota ta jest bliska typowej dla innych wykształconych mieszkańców dużych miast lub nawet od niej niższa. Jednocześnie porównanie wyników obu sondaży pokazuje, że wśród absolwentów ASP nieco więcej jest osób o niskich dochodach (mniej niż 1000 złotych miesięcznie zarabia 17% z nich wobec 7% osób z wykształceniem wyższym na poziomie kraju). Oznacza to z kolei, że choć jako kategoria zawodowa artyści zarabiają mniej więcej tyle samo co inne osoby, które ukończyły studia wyższe, to jednak jest to grupa ponadprzeciętnie rozwarstwiona pod względem zamożności, co potwierdzają też wywiady pogłębione.

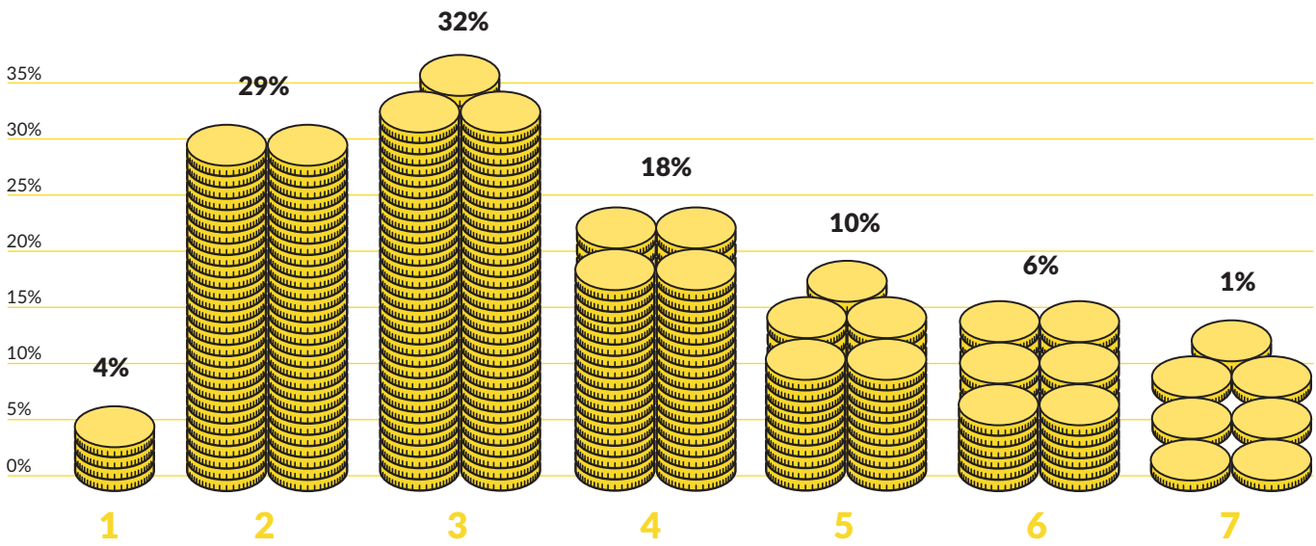
Dochody z pracy związanej ze sztuką są często uzupełniane o te pochodzące z zajęć z nią niezwiązanych. Niewielki odsetek absolwentów ASP może sobie pozwolić na utrzymywanie się z tylko jednego źródła, większość ma kilka źródeł dochodów, co trzecia osoba – więcej niż trzy źródła. Zaledwie 4% ankietowanych utrzymuje się tylko z jednego źródła dochodów.

Wykres 14, s. 51

Czynnikiem silnie różnicującym artystki i artystów jest to, w jakim stopniu utrzymują się oni z pracy związanej ze sztuką. Dla ponad połowy stała praca związana ze sztuką to podstawowe lub jedno z podstawowych źródeł utrzymania, a dla ⅕ stała praca związana ze sztuką

5 Część osób podała – w formie odpowiedzi na pytanie otwarte – dokładną kwotę swojego dochodu, część zaś dokonała wyboru jednego z podanych przedziałów, odpowiadając na pytanie metryczkowe. W tym drugim wypadku na potrzeby obliczeń przypisano im wartość będącą środkiem wybranego przez nich przedziału, a w przypadku najwyższego przedziału – medianę dochodów z pytania otwartego dla wartości leżących między dolnym progiem najwyższego przedziału z pytania zamkniętego a najwyższą kwotą z pytania otwartego.

6 Wszystkie dane GUS-u podawane w tej części opracowania pochodzą z Banku Danych Lokalnych: https://bdl.stat.gov.pl [dostęp: 15.11.2016]. Na potrzeby obliczenia kwot netto przyjęto, że przeciętny dochód netto wynosi 74% kwoty brutto.



Wykres 14. Liczba źródeł dochodów uznanych za podstawowe lub za dodatkowe, ale ważne. Wybierano spośród zbioru: stała praca związana ze sztuką, stała niezwiązana, dorywcza związana, dorywcza niezwiązana, pomoc materialna bliskich, świadczenia i zasiłki, inne źródła. Sondaż wśród absolwentek i absolwentów ASP

to ważne, choć uzupełniające źródło dochodów. Prawie połowa ma też związane ze sztuką zajęcie dorywcze, którego rola zarobkowa jest uzupełniająca.

Wykres 15, s. 53

Jeśli wziąć pod uwagę tylko tę pracę wykonywaną przez osoby kończące ASP, którą uznają one za związaną ze sztuką, to zaledwie ¼ stanowi tworzenie dzieł sztuki, i to pomimo że 67% ankietowanych deklarujących, że utrzymuje się z pracy związanej ze sztuką, wskazuje, iż pozyskuje także dochody z jej kreowania.

Prawie połowa absolwentów uzyskuje przychody z prac wymagających kompetencji artystycznych, ale niezwiązanych ze sztuką (chodzi tu prawdopodobnie o te rodzaje działań, które w wywiadach pogłębionych określane są mianem *chałtury* albo *fuchy*). Ważnym źródłem utrzymania jest też prowadzenie działalności edukacyjnej, a także tworzenie obiektów użytkowych lub projektowanie (wnętrz lub graficzne).

Około 14% artystów utrzymuje się także, zazwyczaj częściowo, ze stypendiów i grantów, co wskazuje z kolei na to, iż ich rynek jest dziś stosunkowo wąski i obejmuje niewielki odsetek twórców.

Artyści często wskazują też na takie źródła utrzymania, jak w poniższych cytatach wywiadów pogłębionych:

Wiesz co, chyba zarabiają na wszystkie możliwe sposoby. Od malowania ścian i bycia budowlańcem w momencie, kiedy nie masz nic, poprzez wynajmowanie się do różnych fuch typu scenografia, jakieś na eventach nawet, fotografia, wiesz, jakaś komercyjna czy robienie, wiesz, jakichś... no każda po prostu rzecz jest tutaj dopuszczalna.

Czekamy aż coś wpadnie, czasami coś wpadnie i... Czasami jakiś remont się zrobi, coś, no. Aha, chałtury jakieś tam takie. No i potem trzeba kupić za to farby, no i siedzieć tam i malować. (...) Chałtury, to znaczy obrazów takich, jakichś tam pejzaży na sprzedaż nie malujemy, no raczej, raczej jakiś remont. (...) Raczej wyburzanie ścian. (...) Wyburzanie ścian. [śmieje się]

Bardzo silnie podkreślanym problemem jest brak tego, co można byłoby nazwać minimum egzystencjalnym dającym elementarne poczucie bezpieczeństwa.

Są artyści, którzy nie mają jakby żadnych innych możliwości zarabiania nawet na ten ZUS, na to ubezpieczenie. Więc to są często jakieś tragiczne sytuacje i w [takim] momencie, [bo] ja sama przechodziłam przez taki czas i wiem, że taki trudny czas jakby uniemożliwia tworzenie. Bo to jest taki rodzaj depresji, że właściwie jak musisz zapłacić czynsz,

przychodzą ci jacyś komornicy, nie masz kasy, to nie jest dobry czas na tworzenie.

Innym wymiarem ograniczonej egzystencjalnej stabilizacji bywa funkcjonowanie poza takimi instytucjami zwiększającymi przewidywalność codziennego życia, jak ubezpieczenia społeczne i zdrowotne, a z drugiej strony – kredyty. Odcięcie od nich jest tym boleśniejsze, że artyści są osobami dysponującymi sporym kapitałem symbolicznym, co sprawia, iż w ich doświadczeniu pojawia się napięcie pomiędzy tym, kim być powinni, a tym, kim pozwala im być system.

Istnieje pewien paradoks w takiej sytuacji, w której ludzie o bardzo dużym potencjale kreatywnym czy twórczym z powodów systemowych czy z powodu swojego zawodu praktycznie są wykluczeni z takiego obiegu, jakby dostępu do materialnych usług, jakie np. mogą zagwarantować banki, prawda? Myślę o możliwości wzięcia kredytu czy o założeniu... czy w związku z tym, tak, o kupnie mieszkania, takiej stabilizacji, która powodowałaby pewno, że te... właśnie, że ten potencjał twórczy mógłby być w większym stopniu wykorzystywany.

Oni nie są ubezpieczeni, nie ma żadnych możliwości, żeby się ubezpieczyli, żeby… Dobrze, że mają układy z lekarzami, bo lekarze zawsze chcą mieć, wie pan, jakieś prace, no to załatwiają to w ten sposób.

W opiniach naszych respondentów artyst(k)a to również ktoś, kto musi nieustannie zmagać się z rzeczywistością, by móc w niej przetrwać. Tym, co szczególnie doskwiera twórcom, jest nie tyle ograniczona stabilność dochodów, ile raczej zmęczenie świadomością, że tego stanu nie można zmienić. Warto przy tym zauważyć, iż niektóre opisy tego rodzaju zmagań formułowane przez naszych rozmówców bliskie są relacjom osób funkcjonujących na marginesie życia społecznego, wykluczonych i niemogących zmienić swojego położenia.

A kryzys ekonomiczny polega na czymś zupełnie innym: po prostu w pewnym momencie, mi się wydaje przynajmniej po sobie, można być już zmęczonym tym ciągłym tzw. dziadowaniem, tym ciągłym, no, tak jak mówię, brakiem pieniędzy na nowe buty, jak już chodzisz z dziurami, wiesz, w podeszwie. Że też nie możesz iść do lekarza, że wszystko musisz cały czas liczyć, ile w tym miesiącu mogę wydać na lekarza. Jak chcę zrobić jakieś badania, to są, idą, wiesz, w granicach tysiąca złotych... (…) ciągłe kombinowanie itd., itd.

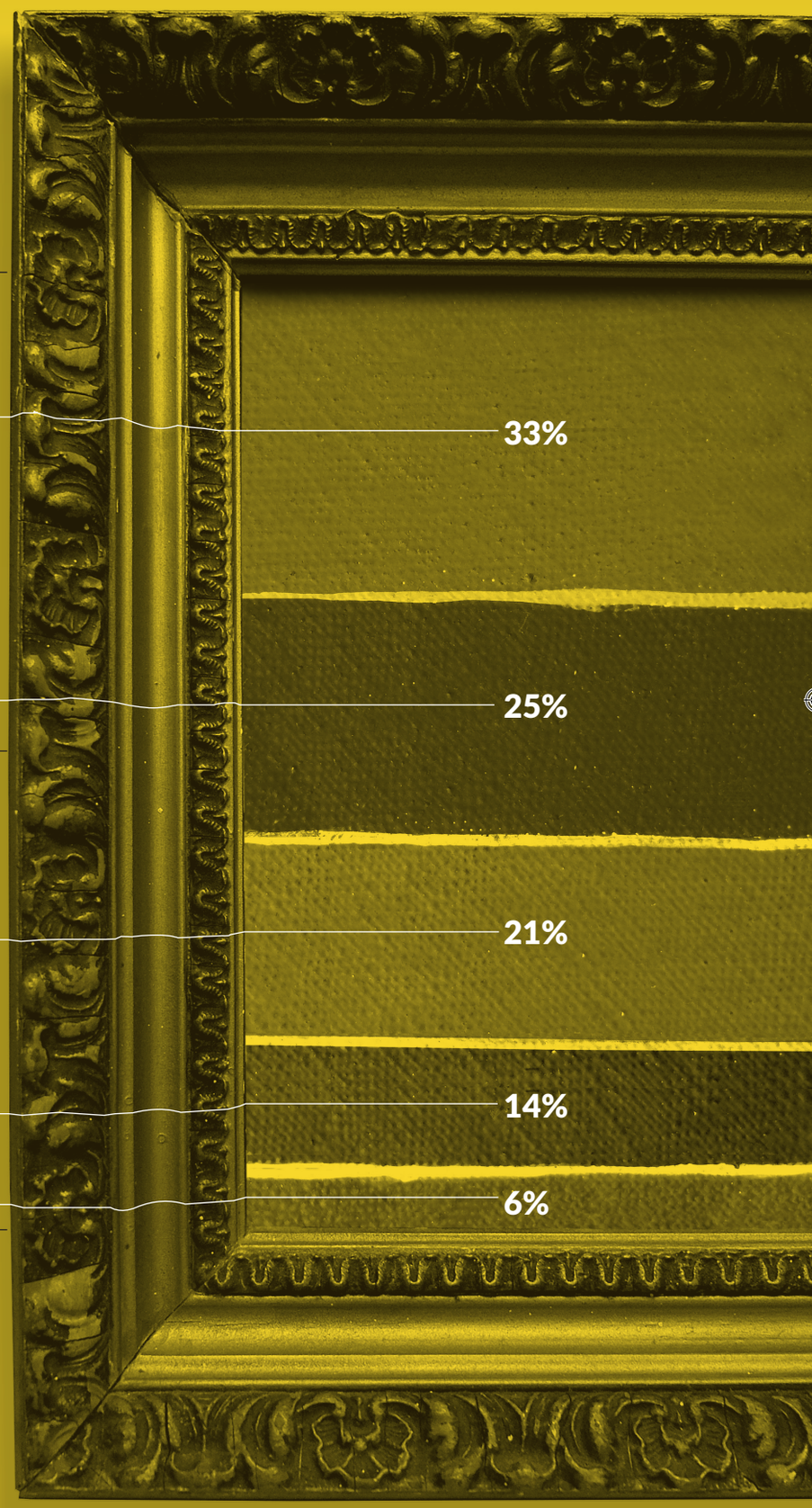
Planowania nie mam, bo nie mogę sobie zaplanować czegoś na dłuższą metę, bo to wszystko zależy i wszystko jest właściwie płynne i zmienne, ale ja się bardzo łatwo dostosowuję. (…) Kiedyś oczywiście miałam jakieś lęki, stany lękowe itd., jakieś ciężkie depresje... teraz się dopiero dowiedziałam, że to były ciężkie depresje, a to po prostu chodziło o to, że ja nie wiedziałam, co ze mną będzie.

Zgodnie ze sposobem myślenia preferowanym przez naszych respondentów tragizm profesji artysty polega więc na tym, że wymaga ona niezwykłego poświęcenia, pracy, długotrwałego kształcenia, rezygnacji z normalnego życia, ale jednocześnie owoce tego rodzaju heroicznego wysiłku konsumują nieliczni, którym uda się zdobyć wszystkie nagrody: podziw, sławę, rozpoznawalność, pieniądze. Dopiero ich zgromadzenie powoduje, iż artysta cieszy się też szacunkiem społecznym.

Ten ostatni aspekt odsyła do kolejnego sposobu opisywania sytuacji materialnej artystów poza wskazaniem na nędzę, w jakiej część z nich żyje. Polega on na pokazywaniu nierówności silnie obecnych w świecie sztuki. Warto jednak zwrócić uwagę na pewien znaczący paradoks charakterystyczny dla jego polskiej odmiany: opisywany przez naszych respondentów podział na wąską elitę, zasobną w pieniądze, i całą resztę twórców okazuje się niezupełnie zasadny, ponieważ inną ważną cechą tego rozwarstwienia jest to, że nawet najbardziej znani artyści, z pierwszych stron gazet, zajmujący też wysoką pozycję w świecie sztuki i z niej się utrzymujący, żyją zazwyczaj na przeciętnym poziomie:

(…) dobrzy artyści jak (…) po prostu oni żyją, żyją ze sztuki, żyją z tego. Nie jakoś nie wiadomo jak, ale żyją przyzwoicie. To też jest dosyć fascynujące, no bo ona (…) jest w tej chwili naprawdę bardzo mocno rozpoznawalną na świecie artystką. Znaczy poziom jej życia jest bardzo, bardzo przeciętny. Znaczy, paradoksalnie jest tak, że nawet kiedy mówimy o artystach, o bardzo dobrych nazwiskach, takich, którzy… Znaczy, jeżeli mówimy o artystach, którzy odnieśli sukces, zrobili karierę typu, nie wiem (…) Artysta, który odniósł sukces, jest rozpoznawalny, jest znany itd. Przecież przędzie bardzo cienko. To że on tam raz w roku sprzeda jakąś pracę albo i nie sprzeda, to to jest w zasadzie łatanie dziur i spłacanie długów.

Rodzajem Świętego Graala jest dla artystów etat uczelniany – dla wielu przedmiot legend i marzeń, niemoż-



Wykres 15. Rodzaje źródeł dochodów uzyskiwanych przez artystki i artystów. Sondaż wśród absolwentek i absolwentów ASP

liwy do odnalezienia. Większość naszych rozmówców zwraca uwagę zwłaszcza na zupełną odrębność sytuacji egzystencjalnej osób zatrudnionych na uczelniach wyższych.

(…) najlepszą sytuacją, tak mi się wydaje, jest sytuacja, kiedy artysta jest jednocześnie profesorem akademii. Bo to daje taką stabilność też w sensie… no etat, emerytura itd. To jest dosyć dobra sytuacja.

Ja po prostu żyję na marchewkach, no co mam ci powiedzieć. [śmieje się] (…) A teraz jest lepiej, bo jestem na studiach doktoranckich i z tego, co wiem, co słyszę ogólnie, no to raczej większość artystów chciałaby się dostać na uczelnię, mieć stałą posadę.

Jednym z ciekawszych spostrzeżeń, które pojawiły się w trakcie wywiadów, jest to, co jedna z respondentek, kuratorka i krytyczka sztuki, określiła mianem efektu Sasnala. Został on przez nią scharakteryzowanych w sposób następujący:

No nie chciałabym nazwisk wymieniać, bo to też nie o to chodzi. Zdaje się, że są takie sytuacje, nie wiem, że tak przytoczę ogólnie takie zjawisko, które się nazywa efektem Sasnala. W tym sensie, że artyści współcześni, no, są w stanie robić – już, myślę, od jakichś dobrych parunastu lat – no jednak wchodzić w ten międzynarodowy obieg sprzedaży dzieł sztuki, rynku sztuki, galerii międzynarodowych. Gdzie po prostu ceny na dzieła sztuki są bardzo, bardzo wysokie. To znaczy one są nieporównywalne np. z takim średnim dochodem krajowym brutto w Polsce, tak, jeżeli już musimy do czegoś to odnosić. Czyli jakieś tam 3000 z groszami brutto. No to są, oczywiście, to nie ma żadnej gwarancji. To znaczy to nie jest tak, że jak artysta raz się na ten pułap wespnie, to on później ma gwarancję, że do końca życia będzie jakby na tym pułapie się znajdował. Ale mimo wszystko jest to jakaś też szansa, no, umiejętnego operowania dochodami, zyskami, tak żeby wypracować sobie też pewną pozycję materialną, nawet niezależną już potem od późniejszych sukcesów czy też nie. Tak że są takie jakby ekstremalne sytuacje, że jest grupa, oczywiście mikroskopijna, ale ona w jakiś sposób też stwarza... jakby rzutuje na myślenie o sytuacji artystów, tak.

Efekt Sasnala odgrywa niezwykle ważną i przynajmniej podwójną rolę.

Po pierwsze, normalizuje i uzasadnia przekonanie o ogromnym rozwarstwieniu świata artystycznego, podziale na wąską elitę zwycięzców oraz całą resztę twórców, którzy z trudem wiążą koniec z końcem, rzadko żyjąc przy tym ze sztuki. Normalizuje, ponieważ pokazuje, że: (1) wszyscy mają tu równe szanse, gdyż hierarchiami artystycznymi nie rządzą żadne reguły, ale raczej traf, przypadek, zbieg okoliczności; (2) wszyscy mają to samo pragnienie – znaleźć się wśród wybrańców – które nie jest typowe wyłącznie dla wąskiej elity, ale ma charakter uniwersalny, a więc też normalny. Efekt Sasnala wytwarza tym samym zgodę na aktualną strukturę świata artystycznego i sposób, w jaki dystrybuowane są w jego obrębie różnorodne zasoby.

Po drugie, łagodzi skutki materialnej deprywacji, niepewności oraz wykluczenia z pełnego uczestnictwa w życiu ekonomicznym, czego doświadcza większość artystów w Polsce. Łagodzi, bo: (1) daje nadzieję na odmianę tego losu; (2) zdejmuje ciężar niepowodzenia z samego artysty i lokuje go po stronie irracjonalności świata sztuki, niejasnych mechanizmów, które uruchamiają jego działanie i które, z definicji, znajdują się poza kontrolą samego artysty.

Teza 8:
Rynek sztuki w Polsce nie tyle nie istnieje, ile raczej najczęściej objawia się w najprostszej do pomyślenia postaci, jaką jest bezpośrednia transakcja pomiędzy odbiorcą i nabywcą, z pominięciem jakichkolwiek pośredników.

W przeciwieństwie do popularnej tezy mówiącej, że w Polsce nie istnieje rynek sztuki, nasze badania pokazują, iż jest on stosunkowo rozwinięty, ale jednocześnie tylko w niewielkim stopniu przypomina dojrzałe formy obrotu dziełami sztuki istniejące w krajach zachodnich. W Polsce najczęściej sprzedaje się dzieła sztuki znajomym i znajomym znajomych, w trakcie aukcji charytatywnych, za pośrednictwem internetowych portali aukcyjnych oraz stron handlujących rękodziełem i wyrobami DIY, a także

bezpośrednio instytucjom publicznym i prywatnym. Mówiąc inaczej, duża część lokalnego rynku sztuki to najprostsze formy bezpośredniej wymiany pomiędzy artystą a nabywcą jego pracy, z pominięciem zinstytucjonalizowanych form pośrednictwa.

Postawienie takiej tezy uzasadniają następujące ustalenia badawcze:

- Zdecydowanie największym problemem, z jakim borykają się artyści w Polsce, jest według nich brak dojrzałego rynku sztuki. Na ten problem wskazało aż 71% ankietowanych. Innym, wskazywanym przez 32% ankietowanych, jest słabo rozwinięta kultura kolekcjonowania sztuki. Takie przekonanie pojawia się też w wywiadach pogłębionych z artystami:

  W Polsce galerie prywatne nie istnieją, bo nawet te, co pamiętam, na przełomie lat 80. i 90. ambitnie wystartowały i rynek je zweryfikował albo stały się sklepikami z gadżetami dla bogatych, albo upadły, chyba że ktoś miał firmę i zostawił to dla obniżania sobie podatku, bo galeria zawsze była na minusie.

- Odpowiedzi na pytanie o regularność sprzedawania prac przez artystki i artystów w ostatnich 5 latach rozkładają się następująco:

Wykres 16, s. 56

- Aż 84% artystek i artystów, których pracę ktoś kupił w ostatnich 5 lat, sprzedało je przynajmniej jednej osobie fizycznej w Polsce, a aż 54% – przynajmniej jednej osobie fizycznej z zagranicy. Instytucje publiczne to nabywcy prac w przypadku zaledwie 20% sprzedających je artystek i artystów, 9% osób sprzedało w tym czasie jakieś swoje dzieła prywatnym galeriom działającym w Polsce, a 7% – podobnym instytucjom działającym poza granicami naszego kraju.
- 30% artystów sprzedających swoje prace korzysta z pośrednictwa galerii, 22% artystów sprzedaje je samodzielnie przez internet, a dzieła 9% sprzedawane są przez domy aukcyjne.

Wykres 17, s. 58

- Prawie 60% osób, które wskazały, że sprzedają swoje prace w inny sposób (a więc 20% wszystkich sprzedających), miało na myśli następujące formy kontaktu z kupującymi:

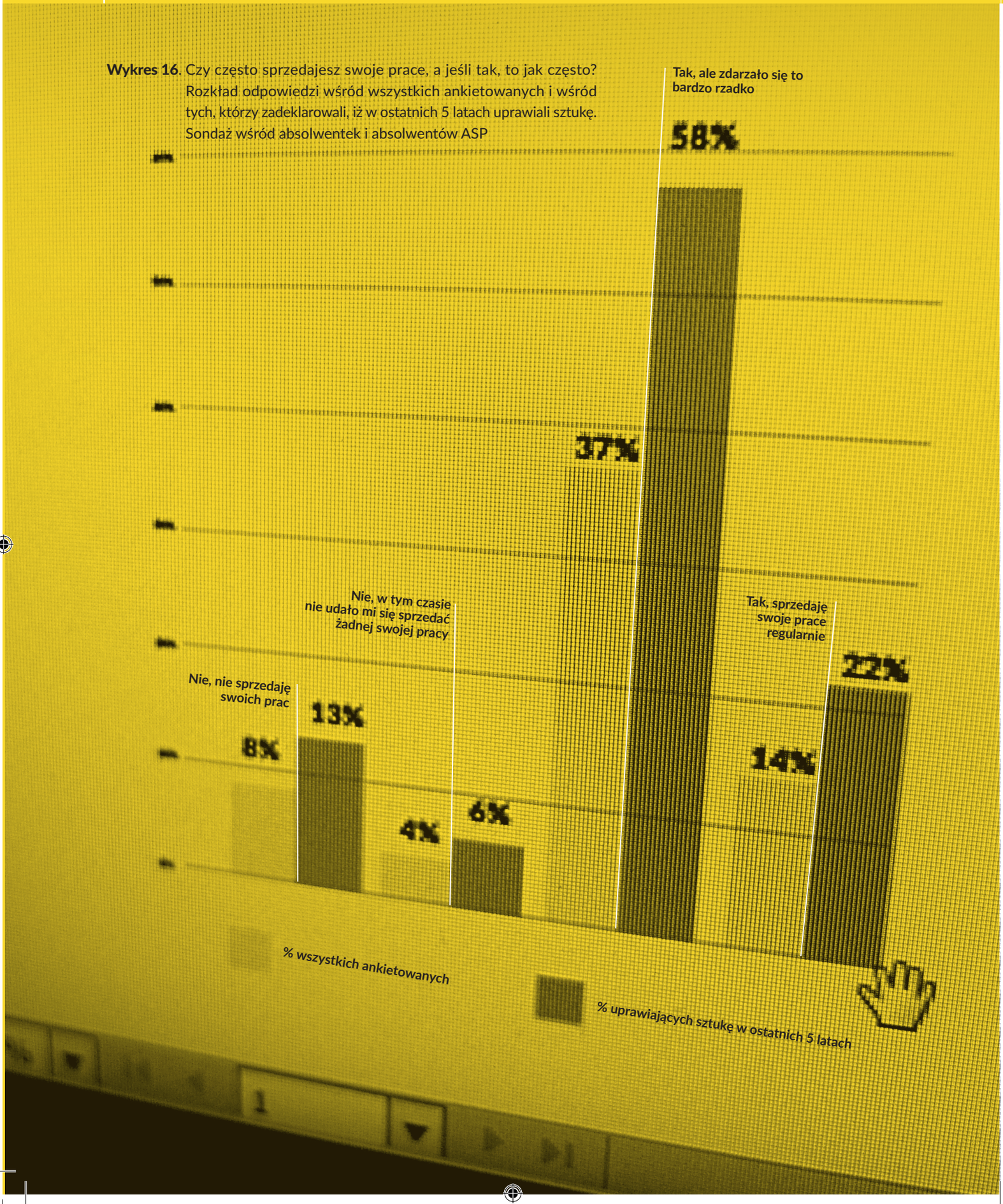
Wykres 18, s. 59

- Deficyt instytucji pośredniczących w obrocie sztuką objawia się także tym, że 25% osób, które w ostatnich 5 latach wystawiały swoje prace, pokrywało z prywatnych funduszy wszelkie koszty z tym związane – dotyczące zarówno produkcji prac, jak i zorganizowania wystawy, natomiast 61% musiało pokryć przynajmniej koszty produkcji prac. Oznacza to, iż swoisty self-publishing jest zjawiskiem stosunkowo mocno upowszechnionym, co z kolei prowadzi do pytania o rolę instytucji artystycznych w tym procesie, skoro wszystkie koszty wprowadzenia dzieła do obiegu lub ich większość musi pokrywać artysta.

Teza 9:
Sztuka zajmuje centralną pozycję w tożsamości artystów, traktowana często jako sens życia, misja i/lub poświęcenie.

Sztuka nie jest traktowana przez twórców jako zawód, raczej jako powołanie, misja, sens egzystencji. Jest ona również podstawowym czynnikiem spajającym środowisko, a zainteresowanie tym, co robią inni artyści – podstawą więzi. Artyści mówią o swojej pracy z ogromną pasją i zaangażowaniem, ale też w sposób, który sugeruje, że ich działania jest w stanie zrozumieć tylko inna osoba wykonująca tę profesję. Oznacza to, że środowisko artystyczne jest w pewnym sensie samowystarczalne, nie potrzebuje zewnętrznych uzasadnień dla tego, co robią jego członkowie, często też nie akceptuje zewnętrznych kryteriów oceny wartości własnych dokonań. Tego rodzaju postawa sprawia, iż środowisko posiada silne poczucie odrębności, ale też alienuje, rodzi poczucie niezrozumienia, a czasem odrzucenia.

Wykres 16. Czy często sprzedajesz swoje prace, a jeśli tak, to jak często? Rozkład odpowiedzi wśród wszystkich ankietowanych i wśród tych, którzy zadeklarowali, iż w ostatnich 5 latach uprawiali sztukę. Sondaż wśród absolwentek i absolwentów ASP



Postawienie takiej tezy uzasadniają następujące ustalenia badawcze:

- Ponad ⅓ respondentów (31%) wskazała wprost, iż sztuka to **sposób, treść i/lub sens ich życia.** Częściej pojawiającą się odpowiedzią było jedynie uznanie sztuki za środek komunikacji ze światem (47%), a wśród innych odpowiedzi wskazywano m.in. na to, że sztuka to sposób doświadczania siebie (10%), wszystko, co mnie otacza (5%), oraz przestrzeń wolności (4%).
- Spora liczba rozmówców ujmuje to bardzo lapidarnie. Sztuka jest mianowicie *życiem*, *treścią życia*, *prawie całym życiem*, *sposobem na życie*, *moim życiem – powietrzem, którym oddycham*. Wiele osób wskazuje z kolei na bycie całkowicie zaabsorbowanym przez sztukę, obejmowanie przez nią większości czynności i czasu życia codziennego lub biografii albo zalicza sztukę do zjawisk o najwyższej wartości w życiu i stanowiących o jego sensie, na przykład:

  (…) sztuka to jak życie, potrzeba codzienności. Żyjąc nie można się uwolnić od tego (…)

  To, czym ja żyję, od początku mojej drogi. Tu się mieści moje życie.

  Sztuka od pewnego momentu, to jest od rozpoczęcia studiów na ASP, stała się nie tylko moją pasją, ale po prostu moim życiem.

  Sztuka jest dla mnie mną. Moim życiem. Najprościej jest sklasyfikować to do pojęć: „pasja", „hobby", „zajęcie". Ale tak naprawdę jest to sposób, w jaki widzę świat, jak piszę swoją historię. To jestem ja, to również możesz być i Ty. Codzienność, detal i horyzont.

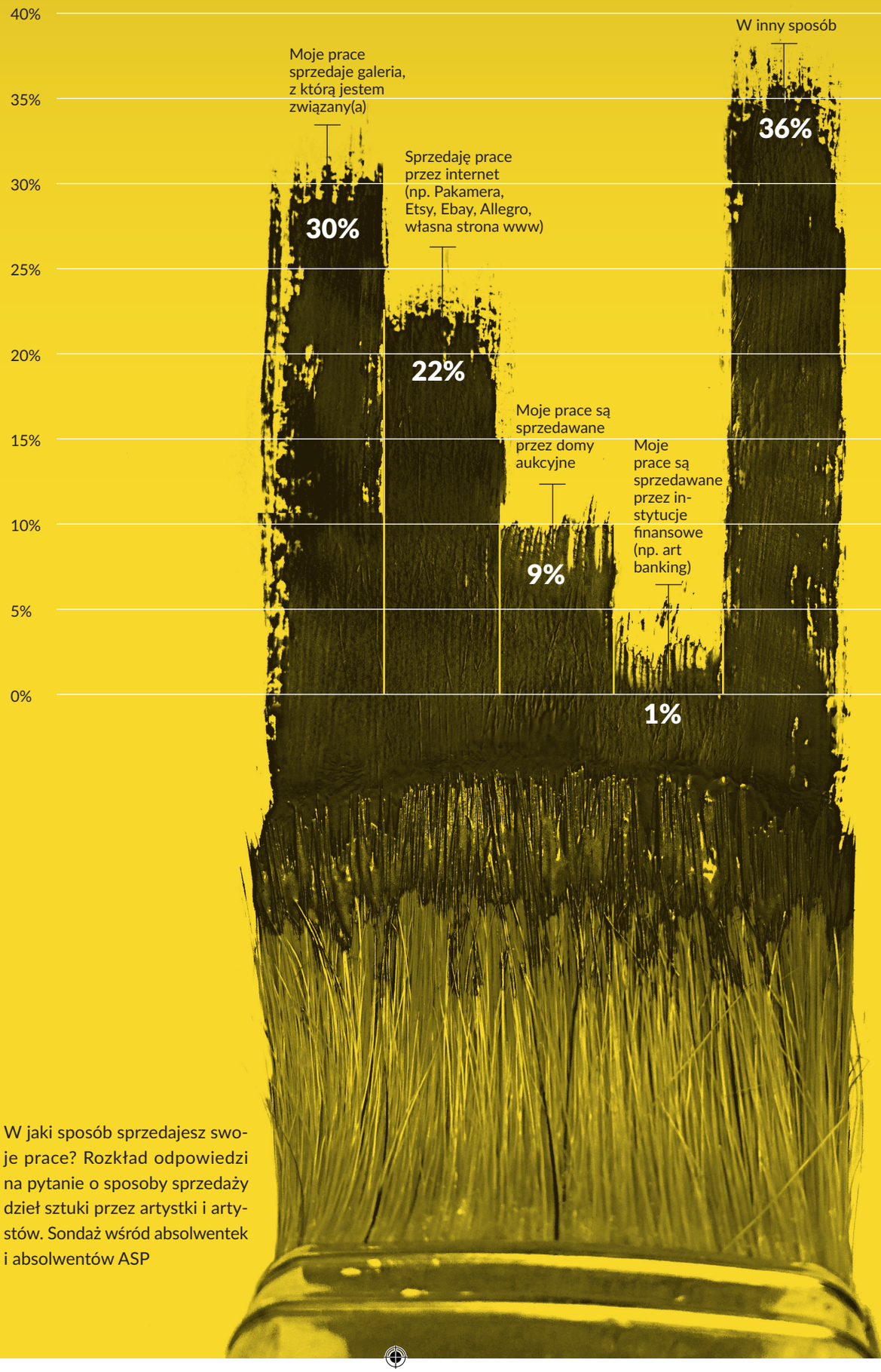
  Sztuka jest dla mnie życiem. Wypełnia prawie całe moje dni. Sztuka jest podstawą. Jest – wraz z miłością – sensem życia. Jedną z najważniejszych rzeczy w życiu. Zaraz po rodzinie. Sztuka nie naśladuje życia, ale je dopełnia, czasem tłumaczy, zmusza do myślenia, wzbogaca.
- Wskazywane przez artystów powody podjęcia decyzji o studiowaniu na uczelni artystycznej sugerują, iż wybrali oni takie studia ze względu na zainteresowanie sztuką oraz umiejętności i predyspozycje artystyczne, nie zaś ze względu na zewnętrzne okoliczności.

Wykres 19, s. 60

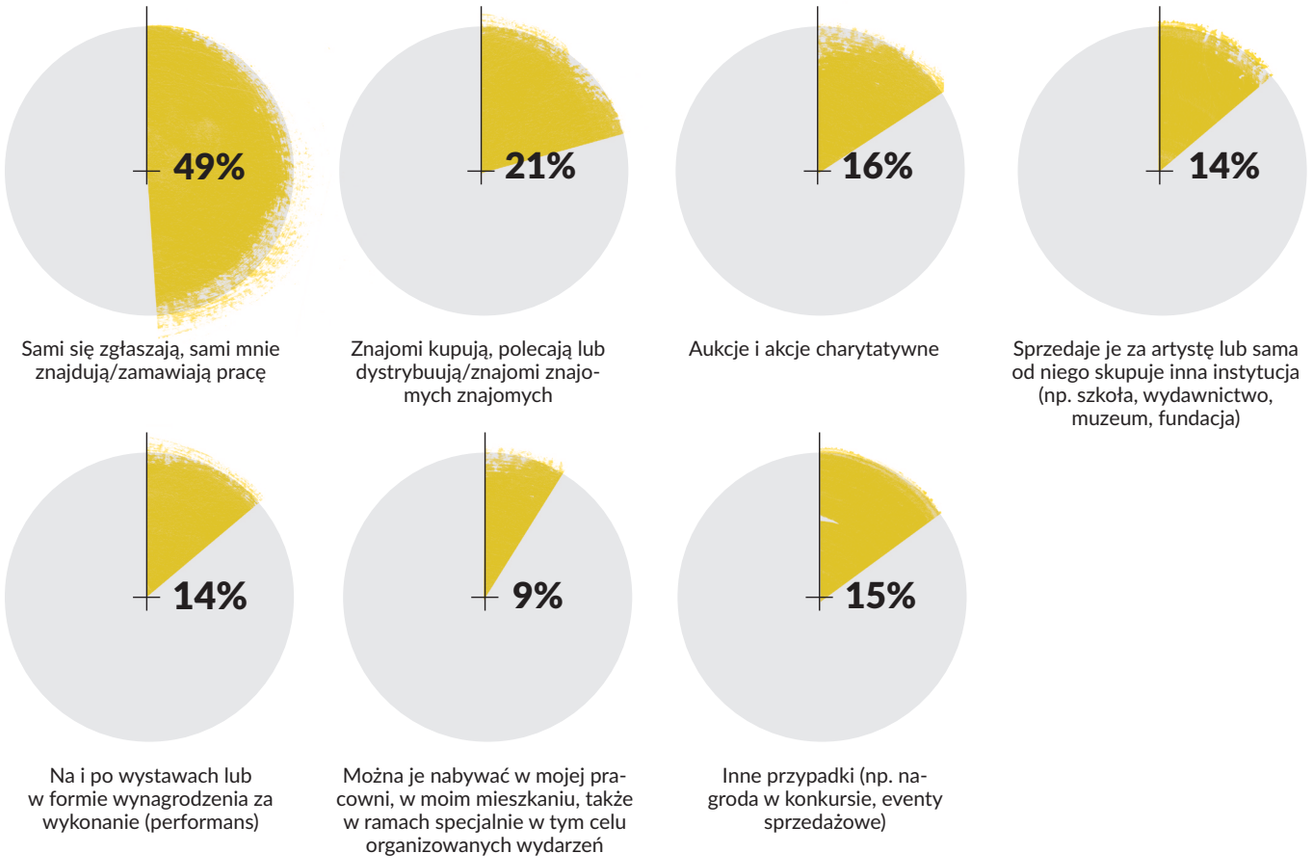
- 65% respondentów zdecydowanie ponownie wybrałoby uczelnię artystyczną, a 23% spośród nich – raczej tak.
- Jedną z najbardziej popularnych narracji pojawiających się w wypowiedziach respondentów jest traktowanie uprawiania sztuki jako zajęcia nieomal heroicznego, wymagającego ogromnego samozaparcia, na które stać jest niewielu.

  Niestety. Nie wygląda to za dobrze. Bo trzeba jakiejś gigantycznej odwagi w tej chwili, żeby jakby po skończeniu studiów robić swoje. Robić sztukę. Pracować. I to są heroiczne wysiłki (…) wie pani, to jakby artysta przyjmuje na siebie jakieś gigantyczne ryzyko, podchodząc do życia. I ten moment podjęcia tej decyzji dla mnie jest chyba równoznaczny z takim... nawet kiedyś w jakimś tekście użyłem takiej metafory, że to przypomina ten moment, w którym osadnicy na przykład w Stanach przemieszczali się, wyruszali gdzieś w stronę zachodnią, nie wiedząc co ich czeka.
- Zwraca się również uwagę na to, iż profesja artysty jest ogromnie wymagająca, co powoduje, że niewiele osób jest w stanie w niej wytrwać:

  (…) ale jeśli chodzi o artystów, ludzi, którzy też zostali w sztuce, to jestem tutaj uprzywilejowany, czyli jakby mam tę możliwość. Ale jest opcja taka, że 2000 absolwentów wychodzi rok w rok i tylko 2% zostaje, nazwijmy to, w takim obiegu. Czyli przepaść (…). Z czego z tych 2% tak naprawdę po roku, po dwóch zostaje kilka. Już nie kilka procent, ale kilka osób, które będą przez dłuższy czas nam zadawały jakiejś radości i zaskoczeń na polu sztuki. To są smutne statystyki i teraz możemy tylko się domyślać, jak, w jaki kanał w Polsce przychodzi wpaść.
- Nietrudno zauważyć, iż próba heroizacji profesji artysty to nie tylko opis świata, codziennych zmagań z nieprzyjazną rzeczywistością, ale również podtrzymywanie jednego z najbardziej rozpowszechnionych mitów artystycznych – **poświęcenia się sztuce**, złożenia siebie na ołtarzu sztuki. Jak się wydaje, większość naszych rozmówców zgadza się z tym, iż sztuka wymaga wyłączności, że nie da się jej godzić z innymi, nieartystycznymi zajęciami, a przynajmniej chciałaby wierzyć w taką narrację (mimo że zdecydowana mniejszość absolwentów ASP mających związek ze sztuką może pozwolić sobie na utrzymywanie się wyłącznie ze sztuki). Tylko nieliczni pozwalają sobie na depre-



Wykres 17. W jaki sposób sprzedajesz swoje prace? Rozkład odpowiedzi na pytanie o sposoby sprzedaży dzieł sztuki przez artystki i artystów. Sondaż wśród absolwentek i absolwentów ASP



Wykres 18.
Kategoryzacja „innych sposobów sprzedaży swoich prac" wskazanych w odpowiedziach na dodatkowe pytanie otwarte. Sondaż wśród absolwentek i absolwentów ASP

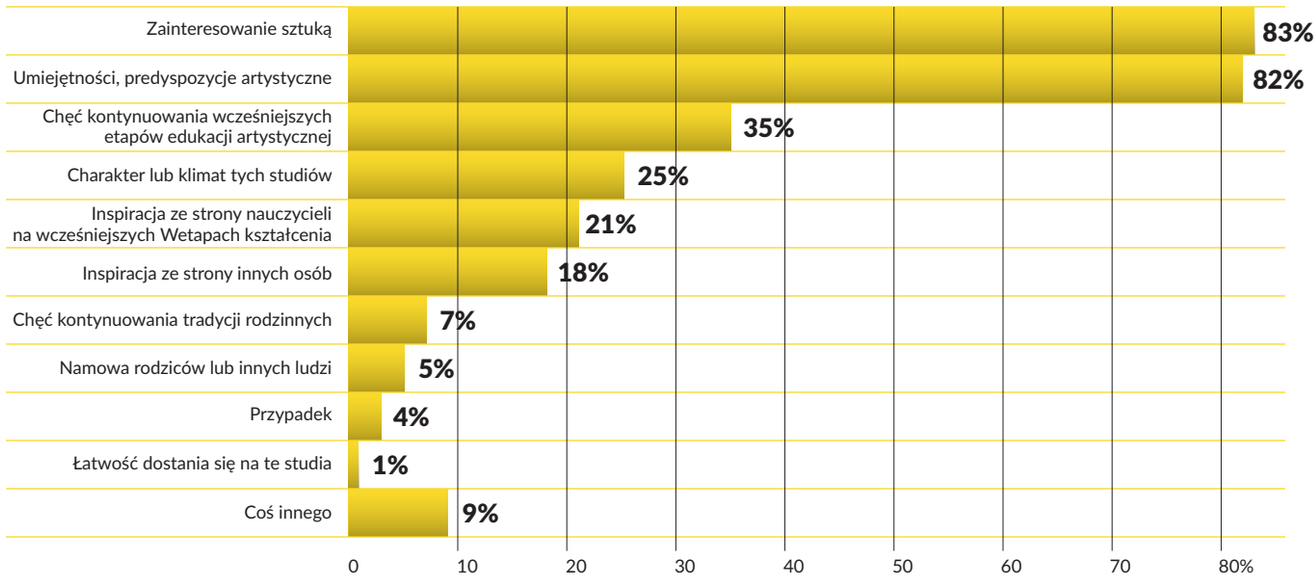
cjonowanie tego sposobu myślenia, zarzucając mu, jak się wydaje, elitaryzm:

> *Ale to znowu znam artystów na świecie, w Niemczech czy, no, w innych krajach, w Londynie, którzy są taksówkarzami. Znakomita artystka, która po prostu dorabia, sprzątając biura, bo to jest naturalne, znaczy, to nie jest, te czynności: bycie taksówkarzem, mycie okien czy malowanie ścian, nie uwłaczają. (…) To w Polsce jest takie dosyć fałszywe przekonanie, że artysta – ołtarz sztuki, prawda? (…) To jest taki rodzaj nostalgii romantycznej chyba.*

Bardzo często podkreślanym aspektem, wskazującym na ogromną wartość sztuki, jest to, że pomimo wszystkich podziałów obecnych w środowisku, to ona właśnie jest podstawowym czynnikiem, który je spaja:

> *Euforia twórczego, wspólnego działania. Uczestniczenia w czymś ważnym, w czymś, co powoduje, że przynależysz właśnie do środowiska, które tworzy rzeczy wartościowe, i możesz się tym podzielić, i jesteś jakby równorzędnym partnerem z tymi, do których nie masz dostępu na co dzień.*

> *Wydaje mi się (…), że to środowisko, które ja znam w jakiś sposób (…), że ono jest jakby ciekawe innych osób z tego świata artystycznego i jakby, i ta ciekawość powoduje to, że jeśli się robi jakieś fajne rzeczy albo gdzieś kogoś się pozna i kogoś się zainteresuje swoją twórczością, to jest bardzo łatwo. I wydaje mi się, że jakby pierwszą rzeczą, która w jakiś sposób spaja, to jest jakby ten, jak by to powiedzieć, no, ten główny obieg zainteresowania, jakby obiekt zainteresowania, czyli sztuka,*



Wykres 19. Dlaczego podjęłaś/podjąłeś studia na uczelni artystycznej? Rozkład odpowiedzi udzielonych przez artystki i artystów. Sondaż wśród absolwentek i absolwentów ASP

którą wykonują artyści nawzajem. I wydaje mi się, że tak, i że jakby to powoduje to, że później te relacje między artystami się gdzieś tam zacieśniają na gruncie towarzyskim. I później tak naprawdę to, co chyba najbardziej spaja część środowiska, to jest jakby taki dosyć dobry kontakt towarzyski, nawet mniej artystyczny, bo... Tak mi się wydaje przynajmniej.

Teza 10:
Podstawowymi czynnikami ograniczającymi rozwój sztuki, w tym poprawę sytuacji artystów, są niski poziom edukacji artystycznej w Polsce oraz niski poziom zaspokojenia podstawowych potrzeb egzystencjalnych Polaków.

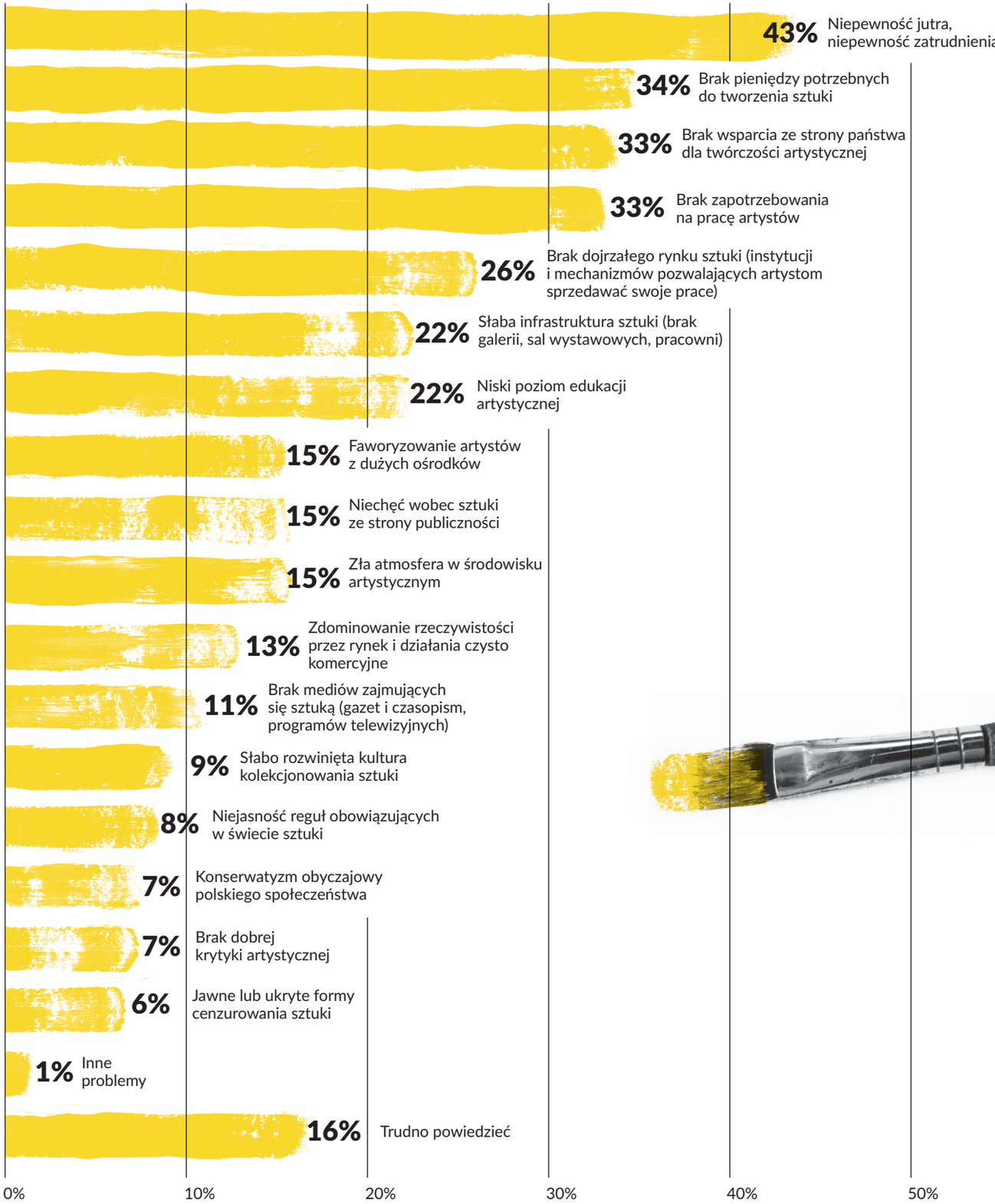
Niski poziom edukacji artystycznej Polek i Polaków oraz niezaspokojenie przez część z nich podstawowych potrzeb egzystencjalnych skutkują brakiem zapotrzebowania na sztukę, brakiem zwyczaju obcowania z nią czy kupowania jej. Oznacza to, iż nie można poprawić sytuacji artystów w inny sposób niż poprzez intensywne inwestowanie w działania edukacyjne oraz przeciwdziałanie społecznemu rozwarstwieniu. Inne formy rozwiązywania problemów, z którymi borykają się artyści, bardziej skupione na samej sztuce, będą leczyć raczej skutki niż przyczyny. Takie zjawiska, jak: brak rozwiniętego rynku sztuki; brak wsparcia ze strony państwa i samorządu; słabo rozwinięta infrastruktura wystawiennicza i brak mediów oraz kompetentnych krytyków, wydają się bowiem pochodną tych dwu podstawowych deficytów.

Postawienie takiej tezy uzasadniają następujące ustalenia badawcze:

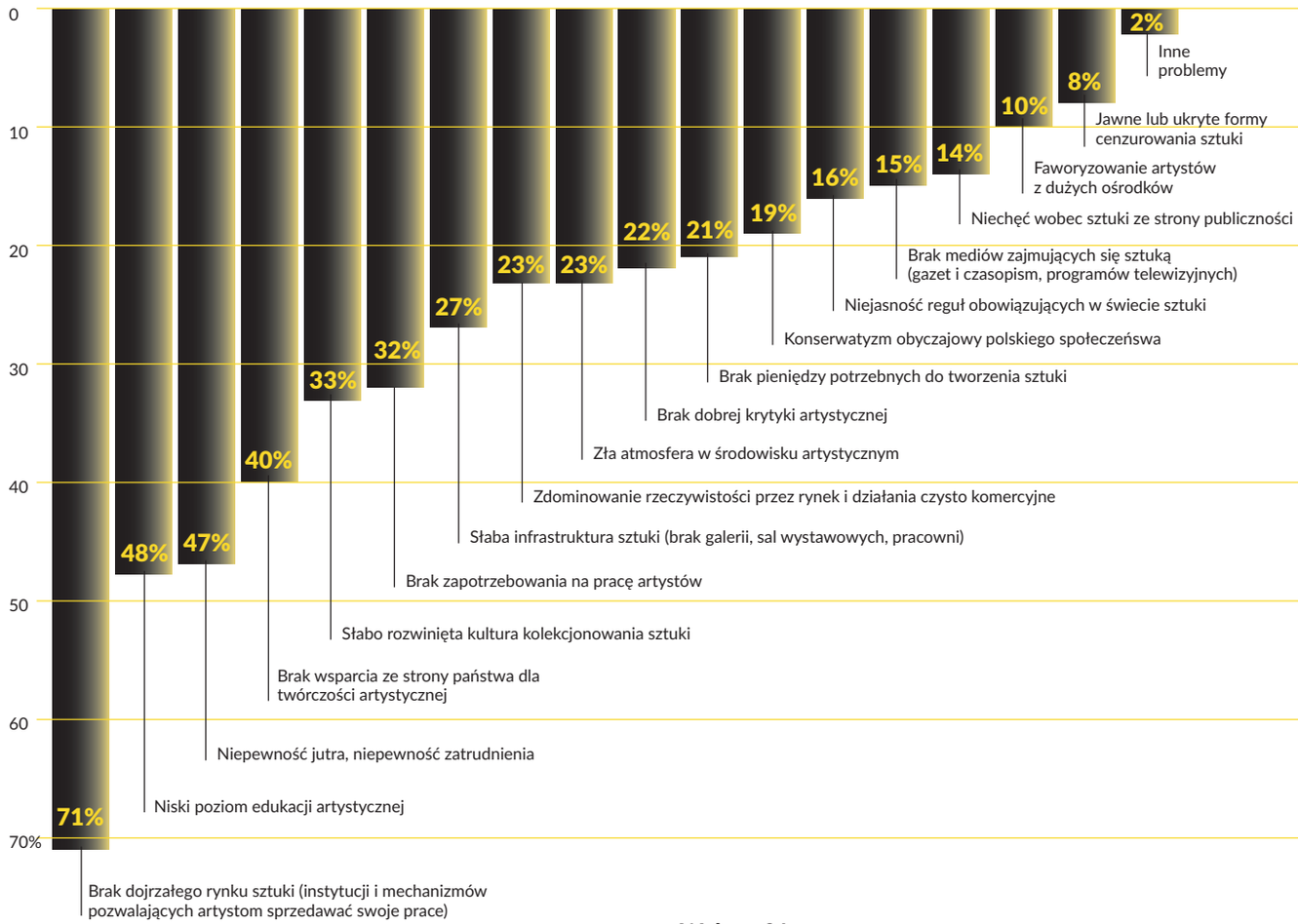
- Polacy zapytani o największe problemy, z jakimi borykają się twórcy w Polsce, wskazują, iż są to przede wszystkim problemy socjalne, ale również: brak zapotrzebowania na prace artystek i artystów (33%), niski poziom edukacji artystycznej (22%), niechęć wobec sztuki ze strony publiczności (15%):

Wykres 20, s. 61

- 48% uczestników badania prowadzonego wśród artystek i artystów uznaje, iż istotnym problemem określają-



Wykres 20. Co jest najwiekszym problemem artystek i artystów (możliwe wskazanie maksymalnie pięciu odpowiedzi)? Sondaż ogólnopolski



Wykres 21.
Co jest najważniejszym problemem artystek i artystów (możliwe wskazanie maksymalnie pięciu odpowiedzi)? Sondaż wśród absolwentek i absolwentów ASP

cym sytuację sztuki w Polsce jest niski poziom edukacji artystycznej odbiorców, 32% rozmówców za taki uznaje brak zapotrzebowania na pracę twórców.

Edukacja w tym kierunku od przedszkola. W Polsce sytuacja pod tym względem jest zła. Ludzie nie znają się na sztuce, nie mają potrzeby posiadania sztuki.

Wiele artystek i wielu artystów wskazuje, iż rozwój kariery osoby uprawiającej sztukę zależy nie tylko od jej talentu, umiejętności czy innowacyjności jej prac, ale także od sprzyjającego kontekstu społecznego, który jest wynikiem zarówno odpowiedniej polityki państwa, jak i zainteresowania sztuką ze strony społeczeństwa.

Wykres 21, s. 63

Tego rodzaju konstatacje pojawiają się też w trakcie wywiadów pogłębionych z artystkami i artystami:

Otwartość (faktyczna, a nie deklarowana) społeczeństwa na sztukę. Dyskurs artystyczny poza specyficznymi kręgami w naszym kraju nie istnieje. Z jednej strony uważa się współczesną sztukę za niezrozumiałą i trudną w odbiorze, z drugiej strony uważa się, że każdy może ją uprawiać bez szczególnego wysiłku.

Najogólniej rzecz ujmując, [to się wiąże] z kompetencjami społeczeństwa danego kraju, bo Polska, niestety, jest dosyć

uboga w tej materii, ponieważ po prostu nie ma tradycji, kulturowych tradycji uczestniczenia w sztuce na, na… na różnych poziomach. Nie mam na myśli tylko kolekcjonowania czy kupowania sztuki, co by się bardzo wprost przełożyło na sytuację materialną artystów, ale nawet na takim poziomie odbierania sztuki, uczestniczenia. Tak że tutaj taki jaki mamy po prostu poziom, standard życia w danym kraju, to się przekłada proporcjonalnie do standardu życia materialnego artystów.

Część respondentów wskazywała również, że istotnym czynnikiem hamującym rozwój sztuki jest niezaspokojenie bardziej podstawowych potrzeb Polaków niż uczestnictwo w kulturze, czyli zasobność ich portfeli:

Zasobność portfela przeciętnego Kowalskiego… Jeżeli ja maluję obraz miesiąc i nie ociągam się, maluję we własnej pracowni, za którą płacę, korzystam z własnych materiałów, to chciałabym zarobić chociażby średnią krajową. Niewielu Polaków kupi za tę cenę obraz (3000 zł). I wcale mnie to nie dziwi.

Bo to wszystko jest trudne z tym mówieniem o sytuacji materialnej artystów w Polsce, bo ekonomia w Polsce jest do dupy, więc o czym my mówimy. Bo ja nie wiem, czy sztuka jest takim artykułem pierwszej potrzeby. ARTYŚCI wiedzą, że tak jest.

NAJWAŻNIEJSZE USTALENIA Z POSZCZEGÓLNYCH ETAPÓW BADAŃ

W tej części raportu prezentujemy najważniejsze ustalenia badawcze poczynione w poszczególnych etapach badań. Zachęcamy jednocześnie do zapoznania się z bardziej rozbudowanymi, szczegółowymi raportami z każdej części badań i analiz, dostępnymi na stronie internetowej wizualneniewidzialne.pl. Fragmenty poniższych ustaleń były już powyżej prezentowane w obrębie poszczególnych tez, syntezujących materiał z całego projektu badawczego.

Desk research

Dokonana przez nas analiza materiałów prowadzi do następujących wniosków:

1. Po zapoznaniu się z zawartością 30 raportów można stwierdzić, iż w Polsce nie prowadzi się badań, które kompleksowo rekonstruowałaby sytuację, w jakiej znajdują się sztuki wizualne. Mamy raczej do czynienia ze studiami dotyczącymi wybranych ich aspektów (praca i sytuacja zawodowa, płeć jako czynnik różnicujący sytuację twórców, sztuka jako jeden z przemysłów kreatywnych) albo z analizami dotyczącymi wybranych regionów Polski.
2. Przejrzenie materiałów badawczych dotyczących sztuki, które powstały w ostatniej dekadzie, prowadzi do wniosku, iż ogromną trudność sprawia określenie, kim jest artysta, a dokładniej, że konkurują ze sobą trzy spojrzenia na osoby uprawiające sztukę. Takie jednostki traktowane są jako twórcy, artyści i rzemieślnicy, a o określonej kategoryzacji decydują talent, powiązania, kreatywność lub umiejętności techniczne, albo też definiując profesję artysty, przyjmuje się perspektywę

ekonomiczną lub związaną z wykształceniem (ukończenie uczelni artystycznej) czy formalnie wykonywanym zajęciem.

3. Nie istnieją żadne wiarygodne dane dotyczące liczby artystów, tym bardziej artystów wizualnych w Polsce. Nie istnieje obowiązek rejestracji działalności artystycznej, a Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego nie prowadzi bazy danych i nie dysponuje potwierdzonymi danymi statystycznymi dotyczącymi liczby osób parających się sztuką. Z kolei związki zawodowe czy zrzeszenia twórcze skupiają ograniczoną liczbę artystów. Ze względu na przepisy ustawy o ochronie danych osobowych (Dz. U. z 2016 r. poz. 922) i sposób ich interpretacji uczelnie artystyczne najczęściej nie udzielają informacji o swoich absolwentach.
4. Artyści są w dużej mierze niedostrzegani przez system wytworzony po 1989 roku. Oferuje im się nieliczne stypendia, nagrody czy inne formy doraźnego wsparcia, pomija się ich w dystrybucji publicznych środków, chociaż to oni są sensem i podstawą tworzenia kultury. *Porozumienie w sprawie minimalnych wynagrodzeń dla artystek i artystów*, podpisane w 2014 roku w Zachęcie, jest pierwszą inicjatywą wskazującą na konieczność wypłacania artystom honorariów za wystawy.
5. Na podstawie analizy materiałów zastanych można stwierdzić, niemal żaden z artystów nie utrzymuje się wyłącznie lub na stałe z przyznawanych stypendiów, nagród czy rezydencji, tym bardziej że są one nieregularne, bardzo skromne, a w ostatnich latach coraz bardziej zbiurokratyzowany i restrykcyjny jest tryb ich przyznawania. System grantów nieraz zmusza artystów do zakładania własnych firm lub fundacji. Poza tym nie istnieje system wspierania pracowni dla artystów. Artyści są mylnie postrzegani jako przedsiębiorcy, a ich sztuka jako towar.
6. W konsekwencji nie istnieją wiarygodne dane dotyczące średnich zarobków artystów. Jedyne dane pochodzące z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego to średnie wynagrodzenie w publicznych instytucjach kultury, co może być o tyle mylące, że większość pracowników tego typu podmiotów nie jest artystami. Analiza raportów (zob. zwłaszcza *Czarna księga polskich artystów*, 2015, i *Fabryka Sztuki: Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy*, 2014) pokazuje, że:
   - w zawodzie pozostają ci, którzy utrzymują się z wielu prac i zleceń;
   - praca na etacie jest wyjątkiem, zwłaszcza jeśli chodzi o etat związany z działalnością artystyczną;
   - większość artystek i artystów pracuje w systemie projektowym;
   - zaledwie 20% ma rodziny, duża część żyje z oszczędności poprzednich pokoleń (np. w miarę wysoki stan posiadania mieszkań);
   - członkowie tej kategorii społecznej funkcjonują w warunkach stałej, rzadko natomiast w warunkach skrajnej biedy, a ich dochody są zróżnicowane, tak że część zarabia niewiele, część natomiast więcej niż wynosi średnia krajowa;
   - niski poziom zarobków oraz zlikwidowanie świadczeń zdrowotnych i emerytalnych dla artystów w 1991 roku powodują, że wielu z nich, aby nie płacić składek ZUS, nie rejestruje się jako wykonawcy wolnych zawodów. Aby uzyskać świadczenia i ubezpieczenie społeczne podejmują oni pracę na niewielkiej części etatu, rejestrują się jako bezrobotni, a niektórzy rejetrują się w KRUS-ie.
7. Pomimo tych przeciwności artyści deklarują, że ich twórczość i praca mają charakter wyjątkowego powołania i są źródłem społecznego wyróżnienia. Według raportu *Rynek pracy artystów i twórców w Polsce* (2013) aż 97,1% badanych artystów nie chce rezygnować z zawodu. Są dumni z możliwości tworzenia sztuki i posiadania unikalnego wykształcenia. Kreatywność uznają za najważniejszą i wciąż niedostatecznie wynagradzaną cechę. Są gotowi do największych poświęceń. Twórcy wspomnianego wyżej raportu *Fabryka Sztuki...* opisują tę gotowość dowcipnie, powołując się na *artyzol* – tajemniczą substancję, która wyzwala się w twórczych procesach i która sprawia, że *pracownicy sztuki z entuzjazmem angażują się w projekty artystyczne, pomimo swojej obiektywnej pauperyzacji i prekaryzacji*.
8. Kształcenie artystów w Polsce ma status uprzywilejowany, ponieważ Polska – obok Niemiec, krajów skandynawskich, Francji i Austrii – w systemie edukacji ma

wydzielone szkolnictwo artystyczne. Dane na ten temat przedstawiają się następująco:

Istnieje siedem uczelni plastycznych, do których należą: sześć Akademii Sztuk Pięknych (w Gdańsku, Katowicach, Krakowie, Łodzi, Warszawie, Wrocławiu) i Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, a kształceniem w zakresie sztuk wizualnych zajmują się też Wydział Sztuk Pięknych UMK w Toruniu i wydziały plastyczne (Wydział Malarstwa i Nowych Mediów oraz Wydział Sztuk Wizualnych) Akademii Sztuki w Szczecinie. Ponad 1100 osób kończy corocznie uczelnie plastyczne (dane z 2010 roku). Na siedmiu uczelniach plastycznych studiuje ponad 50% (7149) wszystkich studentów uczelni artystycznych, w tym blisko 60% na studiach stacjonarnych (4225) i ponad 40% (2924) na studiach niestacjonarnych.

W obszarze sztuk plastycznych tytuł magistra sztuki można uzyskać tylko na wspomnianych 9 uczelniach po ukończeniu kierunków: architektura wnętrz, edukacja artystyczna w zakresie sztuk plastycznych, grafika, konserwacja i restauracja dzieł sztuki, malarstwo, rzeźba, scenografia, wzornictwo. Na programy innych szkół, kadrę nauczycielską czy poziom kształcenia minister właściwy dla kultury i ochrony dziedzictwa narodowego nie ma wpływu, podlegają one bowiem ministrowi właściwemu do spraw nauki.

W latach 2007–2013 poczyniono wiele inwestycji, zwłaszcza infrastrukturalnych (nowe budynki w ramach funduszy europejskich), co nie zawsze przekłada się na poziom kadry oraz wysoką jakość nauczania. Inwestycje europejskie w budynki lub rozbudowę ASP w Warszawie, Łodzi, Gdańsku, Wrocławiu i Krakowie oraz UA w Poznaniu wynosiły 178,1 mln zł przy ogólnej wartości tych inwestycji wynoszącej 236,9 mln zł. Rozbudowa infrastruktury nie zmienia tego, że kształcenie artystów w Polsce jest w wielu przypadkach przestarzałe, skierowane na model nauki mistrz–uczeń, przy czym większość wykładowców nie może wykazać się dorobkiem artystycznym wysokiej jakości, a kadra profesorska jest silnie zmaskulinizowana. Obszary charakterystyczne dla tej problematyki można opisać na podstawie analizy materiałów następująco:

Praca w ramach dydaktycznego modelu mistrz–uczeń uznawana jest za siłę systemu albo, przeciwnie, za przejaw obecności przestarzałego trybu przekazywania wiedzy. Zwraca się uwagę na deficyt kształcenia w zakresie „sztuk czystych" i nadmierny rozwój sztuk stosowanych.

Kształcenie artystyczne w Polsce jest najbardziej elitarną i najdroższą formą kształcenia, obejmującą wysoki stopień bezpośredniości kontaktów z edukatorami. Jak podają autorki raportu *Marne szanse na awanse? Raport z badania obecności kobiet na uczelniach artystycznych* (Warszawa 2015): *Na uczelniach artystycznych na jednego pracownika naukowego przypada zaledwie 4,2 studenta, zaś w podgrupie uczelni plastycznych – 4,7. Aby zrozumieć, jak wyjątkowa jest to sytuacja, wystarczy porównać ją do średniej krajowej (16 studentów na pracownika naukowego) bądź do uczelni z drugiego krańca spektrum: uczelni ekonomicznych, gdzie jeden pracownik naukowy przypada na 27 studentów. Oznacza to, że edukacja artystyczna jest najdroższą formą kształcenia w Polsce – droższą nawet od studiów medycznych. W 2013 roku kształcenie jednego studenta uczelni publicznej w Polsce kosztowało średnio 17,6 tys. zł. W wyższych szkołach artystycznych kwota ta wynosi trzy razy więcej: 37,8 tys. zł.*

Brakuje systemu właściwej oceny losów absolwentów oraz praktycznej oceny pozyskanej wiedzy i umiejętności, która mogłaby spowodować modyfikację programów nauczania. Uczelnie nastawione są głównie na kształcenie wielkich artystów, nie zastanawiają się nad praktyczną stroną zawodu, którego uczą. Jak deklarują absolwenci w analizowanych raportach, w trakcie ich edukacji brakowało konkretnych zajęć, które w polskiej rzeczywistości ułatwiłyby studentom samodzielne funkcjonowanie. Problemem jest nieprzygotowywanie absolwentów do samodzielnej pracy zawodowej – tym bardziej że polskie prawo premiuje zatrudnienie etatowe. Studenci nie dowiadują się, jak działać na rynku, jak wyceniać swoją pracę, jak konstruować umowy. Dodatkowo brakuje programów wspierających młodych artystów. Działający w latach 2004–2007 program „Talent", który był wariantem programu rządowego „Pierwsza praca", aktywizującego zawodowo absolwentów, został zlikwidowany.

Występuje dysproporcja pomiędzy okresem studiowania na uczelniach plastycznych, kiedy 77% studentów stanowią kobiety, a etapem kariery akademickiej, kiedy

zaledwie 22% kadry profesorskiej to kobiety. Według raportu (dane z 2015 roku) najwięcej kobiet pracuje na stanowiskach akademickich w Toruniu (52%), najmniej – w Warszawie i Poznaniu (31%). Również w Toruniu odsetek kobiet wśród profesorów (27%) jest trzy razy większy niż w Katowicach, gdzie stanowią one zaledwie 8% profesorów (w tym 0 z 17 profesorów zwyczajnych).

9. W obszarze funkcjonowania instytucji pokazujących w Polsce sztukę współczesną istnieje zatrważający rozdźwięk pomiędzy podmiotami tego rodzaju prowadzonymi przez MKiDN[7] a analogicznymi podmiotami prowadzonymi przez jednostki samorządów terytorialnych. Wyraża się on w dysproporcjach merytorycznych, kadrowych, finansowych i generalnie w kompetencjach do podejmowania decyzji m.in. urzędniczych. Sieć instytucji prezentujących sztukę nie jest w Polsce ani gęsta, ani bogata, a najdotkliwiej odczuwane, zwłaszcza na poziomie lokalnym i samorządowym, są pozamerytoryczne kryteria finansowania działań kulturalnych. Największa różnorodność instytucji kultury i bogactwo oferty artystycznej występuje w dużych miastach, przy czym takie ośrodki jak Warszawa i Kraków mają wyjątkowo uprzywilejowany status. Dla przykładu ok. 70–75% środków finansowych z programów Ministra Kultury przeznaczanych jest na instytucje warszawskie. Nowo powstające muzea (od 2013 roku do dzisiaj) mają przeważnie charakter historyczny, a od 2011 roku według statystyk GUS liczba muzeów i miejsc prezentacji sztuki współczesnej spada w skali roku o blisko 5%. Inne problemy instytucji sztuki, na które wskazują autorzy analizowanych raportów, to między innymi:
   - niemożliwość długoterminowego planowania i utrzymania ciągłości działania spowodowana funkcjonowaniem w logice projektowej;
   - przestarzała infrastruktura;
   - kwestie kadrowe – niewystarczająca liczba pracowników lub niskie płace i brak narzędzi motywowania kadry;
   - relacje z mediami – brak zainteresowania mediów sztuką współczesną i działalnością placówek ją wystawiających, a także ignorowanie przez media ogólnopolskie wydarzeń spoza Warszawy;
   - niedostosowanie sytuacji prawnej, która reguluje działalność sektora publicznego, do realiów działalności placówek kulturalnych, połączone z nadmierną i nasilającą się biurokracją;
   - lokalne konflikty, brak otwartości środowiska i problemy związane z odbiorem sztuki współczesnej;
   - nierówne traktowanie instytucji III sektora (fundacje, stowarzyszenia) w porównaniu z instytucjami publicznymi, zwłaszcza w kwestii dotacji i grantów;
   - przymus pogoni za sukcesem finansowym, frekwencyjnym, medialnym, a jednocześnie funkcjonowania w ścisłym biurokratycznym gorsecie. Na tej sytuacji najczęściej traci artysta, ponieważ instytucje unikają wynagradzania artystów za pracę, a pomimo że honoraria artystów są wpisywane do budżetu, w ramach oszczędności najczęściej skreślane są jako pierwsze;
   - nieproporcjonalnie wyższa pozycja kuratora niż artysty w hierarchii instytucji.
10. Według przeanalizowanych raportów z badań zaledwie ok. 10% artystów utrzymuje się ze sprzedaży dzieł. Raport *Fabryka Sztuki...* podaje następujące dane:
   - Jedynie 14% budżetów artystów pochodzi ze sprzedaży prac i jest to mniej, niż wynosi odsetek ich budżetów pochodzący z pomocy udzielanej im przez rodzinę i partnerów.
   - 75% badanych nie otrzymuje z rynku sztuki żadnych przychodów albo ich zyski są marginalne.
   - Przeważają przychody z tytułu honorariów autorskich na poziomie ok. 16% wśród artystów, ale często nie są to dzieła sztuki, lecz publikowane teksty lub warsztaty.
   - Istnieje nierówność w dochodach ze sprzedaży prac pomiędzy mężczyznami – 12% a kobietami – 7% domowego budżetu;
   - 2% badanych wskazało, że utrzymuje się tylko i wyłącznie ze sprzedaży prac na rynku sztuki (od 90 do 100% całego budżetu).
11. Na scenie międzynarodowej znanych jest zaledwie kilkanaście nazwisk polskich twórców, a część młod-

7 Instytucje prowadzone (3) i współprowadzone (3) przez MKIDN to: Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Centrum Sztuki Współczesnej — Zamek Ujazdowski, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu" w Toruniu (współprowadzone), Muzeum Sztuki Nowoczesnej (współprowadzone), Muzeum Sztuki w Łodzi (współprowadzone). W 2014 roku istniało 339 galerii prezentujących sztuki wizualne, z czego instytucje państwowe to ok. 2%, instytucje samorządowe – ok. 60% (w tym rozwinięty system — dawniej prowadzonych centralnie — Biur Wystaw Artystycznych w mniejszych miastach), galerie prywatne, komercyjne — ok. 35%.

szego pokolenia rozpoczęła karierę międzynarodową na fali zainteresowania Polską w momencie przystąpienia Polski do Unii Europejskiej w 2004 roku. Dodatkowo brak odpowiedniej edukacji w obszarze sztuk wizualnych już na poziomie szkoły podstawowej oraz brak finansowej stabilizacji Polaków przyczyniają się do braku zainteresowania kupnem dzieł sztuki. Jak formułuje to jedna z artystek przywoływanych w omawianym tu raporcie: *Obrazy czy grafiki nie są artykułem pierwszej potrzeby*. Najczęściej zakupów dokonują: państwo – MKiDN w ramach programu „Kolekcje" oraz prywatni kolekcjonerzy, w dużym stopniu z zagranicy.

12. Zainteresowanie sztuką współczesną pozostaje na poziomie ok. 1% w skali społeczeństwa i jest zróżnicowane ze względu na wykształcenie, wiek, miejsce zamieszkania i dostępność sztuki. Największą grupę zainteresowaną sztuką stanowią mieszkańcy większych miast, w wieku od 25 do 35 lat, z niepełnym wykształceniem wyższym. Konsumpcja współczesnej sztuki odbywa się na poziomie odwiedzania wystaw, najchętniej znanych lub lokalnych artystów, ekspozycji tematycznych lub mówiących o miejscu, w którym się odbywają, oraz pokazów interdyscyplinarnych. Dużą rolę w odbiorze sztuki zaczyna odgrywać internet.
13. Artyści, teoretycy, krytycy oraz społeczni aktywiści wskazują w analizowanych raportach na konieczność zrewidowania wizji polityki kulturalnej, która dotychczas prowadzona jest niekonsekwentnie, bez kompleksowego oglądu sytuacji, a także z pozycji konserwatywnych lub rynkowego traktowania kultury. Jak twierdzą oni w *Manifeście Komitetu na Rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze*, kultura *jest jednym z pól sporu o bardziej demokratyczne, egalitarne i wolne społeczeństwo. Na tym polu przeprowadzana jest aktualnie transformacja, która – jeśli nie poddamy jej społecznym konsultacjom, radykalnej krytyce i zmianom – przynieść może katastrofalne skutki zarówno dla wytwórców kultury, jak i dla całego społeczeństwa (zakładając, że kulturę postrzegamy jako publiczne dobro, a nie przywilej wąskiej grupy obywateli)*[8].

8 Komitet Rewolucji Kulturalnej: R. Dziadkiewicz, G. Jankowicz, Z. Libera, E. Majewska, L. Makowska, N. Romik, J. Simon, J. Sowa, K. Szreder, B. Świątkowska, *Manifest Komitetu na Rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze*. 20.10.2009; http://warszawa.ngo.pl/wiadomosc/488104.html [dostęp: 20.12.2015].

14. W zakresie polityki kulturalnej obserwowane są:
- dominacja punktu widzenia biurokratów i ekonomistów, co skutkuje odpowiednimi regulacjami prawnymi;
- komercjalizacja kultury;
- instrumentalizacja kultury;
- likwidacja i osłabianie sektora publicznego w kulturze.

15. Proponowana zmiana polityki kulturalnej powinna polegać na:
- likwidacji centralnego, biurokratycznego modelu zarządzania kulturą i utworzeniu społecznych rad do spraw kultury i sztuki;
- prawnym zrównaniu różnorodnych form własności intelektualnej;
- rozwiązaniu problemu bezpieczeństwa zdrowotnego i socjalnego twórców kultury i – szerzej – pracowników sektora kultury;
- położeniu akcentu na elementarną edukację w dziedzinie kultury współczesnej.

16. Ministerstwo powinno – mając ogólnopolski ogląd sytuacji oraz dostęp do danych – odgrywać rolę pionierską, także wobec samorządów, we wprowadzaniu standardów polegających na: wdrażaniu nowatorskich propozycji, transparentności i dbaniu o szeroką popularyzację sztuki współczesnej.

Analiza zawartości prasy

W trakcie analizy zawartości czterech tytułów prasowych stwierdzono wiele prawidłowości określających, w jaki sposób informuje się w nich o sztuce. Najważniejsze z nich prezentujemy poniżej:

1. Dzienniki i tygodniki, informując o sztuce, wzmacniają taką strukturę polskiego świata artystycznego, której istotą jest widzialność stosunkowo niewielkiej liczby podmiotów (artystów, instytucji artystycznych i uczelni). Tego rodzaju zasada, określona mianem **długiego ogona**, prowadzi do zmonopolizowania podstawowych zasobów (takich jak: zdolność do przyciągania uwagi i zainteresowania, prestiż, kapitał finansowy i społeczny) przez stosunkowo niewielką liczbę podmiotów, a także wytwarza to, co Gregory Sholette określa mianem **ciemnej masy świata sztuki**, ogromną masę artystów

i instytucji rywalizujących ze sobą o dostanie się do tej pierwszej grupy i będących w większości przypadków skazanymi na porażkę.

2. Analizowane dzienniki i tygodniki w ostatnich pięciu latach najczęściejinformowały o takich artystach, jak: Tadeusz Kantor, Jan Matejko, Jacek Malczewski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Wilhelm Sasnal, Stanisław Wyspiański, Mirosław Bałka, Zbigniew Libera, Jerzy Nowosielski, Katarzyna Kozyra.
3. Starając się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego w dziennikach i tygodnikach pojawiają się nazwiska właśnie tych, a nie innych osób, zidentyfikowaliśmy siedem najważniejszych powodów:

Pierwszy z nich można określić mianem kanonicznej wielokontekstowości. To w szczególności przypadek takich twórców, jak Tadeusz Kantor i Jan Matejko, ale też na przykład Jacek Malczewski. Ich nazwiska pojawiają się w prasie nie tylko przy okazji dotyczących ich wprost wystaw, ale także w licznych i różnorodnych kontekstach, co wynika z ich długotrwałej przynależności do panteonu polskich twórców oraz z tego, że ich twórczość jest wiązana ze współczesnymi zjawiskami artystycznymi, a to sprawia, iż pisze się o nich przy okazji przywoływania innych twórców, wystaw i tematów.

Drugi czynnik intensyfikujący obecność określonego artysty w prasie to polskość: związanie artystki lub artysty i ich twórczości z polską tożsamością i historią oraz z dyskusjami na ich temat. Jest to oczywiście widoczne, szczególnie silnie w przypadku takich artystów, jak Malczewski czy Matejko. Należy też podkreślić, że współtworzenie narodowego kanonu w sztuce jako powód pojawiania się artystek i artystów na łamach prasy nie ogranicza się do szczytu naszego zestawienia, lecz obejmuje wielu twórców, którzy są uznawani za **typowo polskich**, bo dzięki odnoszeniu się w swoich pracach do ważnych wydarzeń historycznych, portretowaniu, w sposób przedstawiający i zrozumiały dla wszystkich otaczającej nas rzeczywistości, zostali uznani w przeszłości za reprezentantów tego, co specyficzne dla polskiej sztuki, a co jednocześnie dobrze reprezentuje nas jako naród na zewnątrz (np. polska szkoła plakatu). Mówiąc inaczej, chodzi o założenie, iż interesujące dla czytelnika jest przywołanie tego, co można byłoby nazwać **popularną sztuką narodową**, czasem archaicznej formalnie, ale jednocześnie zrozumiałej dla wszystkich, dotyczącej tego, co jest naszym wspólnym doświadczeniem (albo przynajmniej tego, co duża grupa Polaków uznaje za wspólne doświadczenie wspólnoty narodowej).

Trzecim zasadniczym powodem obecności nazwisk konkretnych twórców w prasie jest wiązanie postaci ze sobą: zaliczanie artystki lub artysty do jakiejś kategorii twórców, zwłaszcza wybitnych. Pisząc o jednym z nich przypomina się drugiego, wymieniając kanoniczne postacie polskiej sztuki lub któregoś jej okresu, wymienia się często cały szereg nazwisk, a w wywiadach z artystami – pyta się ich o twórczość innych artystów. Wysoką widzialność w prasie uzyskują też artyści, którym uda się zaistnieć jako środowisko czy pokolenie, bo wówczas przywołanie jednego z nich zwykle skutkuje przywołaniem także pozostałych.

Czwarty zasadniczy powód częstszego lub rzadszego pojawiania się nazwisk artystek i artystów na łamach prasy to polityka muzeów i galerii i wynikający z niej zakres obecności poszczególnych artystów na wystawach, innych wydarzeniach artystycznych, ale też tych pozaartystycznych (np. remont muzeum, renowacja obrazu, zmiana ekspozycji, darowanie dzieł galerii). Najważniejszym kontekstem pojawiania się w prasie tematów dotyczących sztuk wizualnych są wystawy oraz inne szczególne wydarzenia, w których sztuka staje się obiektem widocznym w przestrzeni lub debacie publicznej. Istotnym powodem informowania o sztuce jest zatem obecność dużych, skoncentrowanych w czasie, wyraźnie wyodrębnionych wydarzeń, zwłaszcza wpisujących się w zasadę spektakularności i widzialności, której podporządkowane jest pole kultury.

Powód piąty: wartość rynkowa i „lajfstajlowa" oraz międzynarodowe uznanie. Spora część najczęściej wymienianych w prasie nazwisk pojawia się w artykułach dotyczących rynkowej wartości sztuki (informacje o aukcjach, sporadycznie tych charytatywnych, a także wywiady z kolekcjonerami oraz rozważania na temat wysokiej lub niskiej wartości polskiej sztuki, mierzonej najczęściej jej uznaniem na Zachodzie i/lub cenami rynkowymi). W przypadku niektórych autorów, takich jak Witkacy czy Roman Opałka, tak mierzona wartość ich

prac stanowi wręcz jeden z kilku dominujących kontekstów, w których się o nich pisze.

Szósty zasadniczy czynnik, który wydaje się zwiększać obecność określonych nazwisk w prasie, to inny rodzaj sukcesów lub inny rodzaj wyjątkowości sztuki i jej twórcy niż wymienione powyżej, w tym przede wszystkim: młody wiek, nietypowy charakter twórczości lub znaczenie dla rozwoju polskiej sztuki. W znaczącej części tekstów podkreśla się, że omawiane przez nie wystawy i prace są efektem sukcesów młodych twórców (wśród których również większość uwagi skupia na sobie kilkanaście, maksymalnie kilkadziesiąt nazwisk): powodem informowania o sztuce są tu prezentacje **lokalnych odkryć** albo przedstawienie **kandydatów do sławy**.

Wreszcie, po siódme, należy wskazać na dwa zupełnie inne powody sprawiające, iż w popularnym dyskursie informuje się o sztuce. Są one bardziej uniwersalne i obecne również w każdej innej sferze życia społecznego. Mamy tu na myśli, z jednej strony, śmierć kogoś, kto jest dobrze znany i ceniony (w analizowanym przez nas okresie z tego powodu ponadprzeciętnie często informowano o Wojciechu Fangorze, Jerzym Nowosielskim, Romanie Opałce, Franciszku Starowieyskim czy, na fali pojawiających się książek, artykułów i filmów, o zmarłym w 2005 roku Zdzisławie Beksińskim i okolicznościach jego śmierci), z drugiej zaś – skandale lub gorące społeczne dyskusje i spory, które wywołuje sztuka.

4. Taka struktura widzialności twórców oraz powodów, dla których stają się oni widzialni, w dużej mierze wynika z pretekstów, które sprawiają, iż w prasie codziennej w ogóle pojawiają się informacje o sztuce. Wśród najważniejszych powodów zainteresowania sztuką ze strony dzienników oraz tygodników należy wymienić: jubileusze i rocznice, za którymi idą duże, spektakularne wystawy; międzynarodowe sukcesy polskich twórców; lokalne odkrycia, a więc nowi kandydaci do zajęcia wysokiego miejsca w obrębie świata sztuki; duże monograficzne wystawy albo ich cykle, które przypominają ważną, często już nieżyjącą postać polskiej sztuki, nieraz dokonując przy okazji przewartościowania jej twórczości; śmierć kogoś, kto jest dobrze znany i ceniony; skandale lub gorące społeczne dyskusje i spory, które wywołuje sztuka; wyjątkowość, unikalność twórcy; narodowy kanon w sztuce i jego przypominanie; istotność generowana poprzez własną twórczość albo działalność pedagogiczną. Jak więc można dostrzec, bardzo wiele powodów, dla których informuje się o sztuce, ma charakter pozaartystyczny, co oznacza, że sztuka jest interesująca dla odbiorców przede wszystkim wówczas, gdy wytwarza zjawiska uniwersalne, zrozumiałe nawet dla tych, którzy się nią zupełnie nie interesują.
5. W polskich dziennikach i tygodnikach dużo chętniej niż o osobach młodych pisze się o artystach mających już ugruntowaną pozycję w polu sztuki. W przypadku najmłodszych artystów (do 35. roku życia) jest to zjawisko tym silniejsze, że tylko 10% z nich pojawiło się w naszej próbie w więcej niż trzech tekstach, a żadna z tych osób nie znalazła się wśród pięćdziesięciu artystów najczęściej wymienianych w prasie. Sytuacja zmienia się, jeśli chodzi o nieco starszych twórców, liczących sobie obecnie od 36 do 45 lat, wśród których co najmniej ⅓ pojawiała się w prasie regularnie, a dziewięcioro z nich znalazło się wśród pięćdziesięciu najczęściej wymienianych twórców, na czele z Wilhelmem Sasnalem. Nie zmienia to jednak tego, że nieżyjący artyści wizualni nie tylko reprezentowani są liczniej (prawie co trzecie spośród prawie 1300 nazwisk artystów pojawiających się choć raz w próbie to nazwisko osoby zmarłej), ale też rekrutuje się spośród nich szczególnie dużo twórców najczęściej przywoływanych w analizowanych tytułach. Wśród najczęściej dostrzeganych przez prasę dziesięciu, dwudziestu, trzydziestu i pięćdziesięciu artystek i artystów sztuk wizualnych każdorazowo połowa to osoby nieżyjące.
6. Pod względem liczby dostrzeganych przez prasę nazwisk najsłabiej reprezentowane w tekstach jest pokolenie artystów liczących sobie obecnie 45–65 lat, a więc twórców, którzy przestali być już **młodymi obiecującymi**, ale nie zdążyli stać się artystami klasycznymi. W połączeniu z przytoczonymi wcześniej obserwacjami dotyczącymi artystów młodszych od nich oraz tych starszych i nieżyjących można by stwierdzić, że dzienniki i tygodniki dość intensywnie informują o „nowościach" pojawiających się w polu sztuki, ale nowości te mają stosunkowo krótkotrwałą zdolność do przyciągania uwagi – następnie w polu uwagi pozostają nieliczni,

zasilający sukcesywnie to, co można byłoby nazwać **panteonem polskiej sztuki**.

7. Trzy czwarte osób spośród prawie 1300 artystek i artystów sztuk wizualnych obecnych w mediach to mężczyźni. Ich liczebna przewaga jest tym większa, z im bardziej popularnymi artystami mamy do czynienia. Wśród 10 najczęściej obecnych w prasie nazwisk tylko jedno należy do kobiety (Katarzyna Kozyra), wśród 25 najczęściej wzmiankowanych – nazwisk kobiet jest już 5 (a więc 20%), podobnie wśród pierwszych stu (19%). Wśród wszystkich artystów wspomnianych choć raz w „Gościu Niedzielnym" tylko 15% to kobiety. W „Rzeczpospolitej" udział kobiet wynosi 20%, a w „Polityce" i „Gazecie Wyborczej" po 25%.
8. Ponad połowa twórców, o których pisze się w dziennikach i tygodnikach, to malarki i malarze, co piąta osoba zajmuje się lub zajmowała grafiką, niewiele mniej – fotografią, co szósta – rysunkiem, rzeźbą, instalacją lub wideo, animacją, filmem albo nowymi mediami. Znacznie mniej wzmianek i artykułów w prasie dotyczyło artystek i artystów zajmujących się ilustracją, akcjami społecznymi, sztuką publiczną, street artem, scenografią lub plakatem. W artykułach prasowych dominują zatem przedstawiciele tych rodzajów sztuk wizualnych, które traktowane są jako ich paradygmatyczne przypadki.
9. Analiza powiązań pomiędzy artystami, dla której wskaźnikiem było współwystępowanie ich nazwisk w artykułach prasowych, wykazała trzy główne, wielkie środowiska twórców, między którymi istnieją różnice wynikające zarówno z przynależności pokoleniowej, jak i z rodzaju tworzonej sztuki:

   Pierwsza grupa składa się głównie z malarzy tworzących między drugą połową XIX wieku a dwudziestoleciem międzywojennym. Jej trzon stanowią ikoniczne postacie malarstwa historycznego na czele z Janem Matejką i Jackem Malczewskim, a uzupełniają go ponadprzeciętnie często pojawiający się w tych samych tekstach: bracia Gierymscy, Józef Mehoffer, Leon Wyczółkowski, Julian Fałat, Teodor Axentowicz, Henryk Siemiradzki, Wojciech Kossak czy Józef Pankiewicz.

   Druga grupa autorów często pojawiających się obok siebie skupiona jest wokół prekursorów i twórców awangardy międzywojennej i powojennej oraz wokół Grupy Krakowskiej, obejmuje zatem z jednej strony Władysława Strzemińskiego, Katarzynę Kobro i Henryka Stażewskiego, a z drugiej – Tadeusza Kantora i Jerzego Nowosielskiego. Dość często pojawiają się z nimi oraz ze sobą także Andrzej Wróblewski, Alina Szapocznikow, Magdalena Abakanowicz, Roman Opałka i Wojciech Fangor.

   Trzecią grupę twórców ponadprzeciętnie często występujących w tych samych tekstach prasowych można określić jako uprawiających sztukę krytyczną. Jej trzon tworzą artyści urodzeni w latach 1955–1970, tacy jak: Katarzyna Kozyra, Zbigniew Libera, Paweł Althamer i Artur Żmijewski oraz Julita Wójcik, Dorota Nieznalska i Joanna Rajkowska.
10. Do instytucji artystycznych najczęściej przywoływanych w dziennikach i tygodnikach należą:

    Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki oraz Muzeum Narodowe w Warszawie, z których każde obecne jest w analizowanym przez nas zbiorze w prawie 200 tekstach. Inaczej mówiąc, można szacować, że w co szóstym tekście dotyczącym sztuk wizualnych przynajmniej wspomina się o Zachęcie. Interpretując wynik MNW, trzeba mieć natomiast na względzie to, że artykuły, w których się pojawia, nie zawsze poświęcone są współczesnym sztukom wizualnym lub wyłącznie im, a także to, że w ostatnich latach muzeum przeszło gruntowny remont i reorganizację, co było pretekstem do powstania licznych artykułów prasowych dotyczących tej właśnie instytucji.

    Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (obecne w 141 tekstach) i CSW Zamek Ujazdowski (107 tekstów). Na wynik tego pierwszego ponownie miały jednak wpływ kwestie organizacyjne – wielokrotnie opisywane w prasie problemy, jakich nastręcza budowa siedziby muzeum, a także obecne kłopoty z siedzibą. Nieco podobny charakter ma silna obecność w dyskursie prasowym CSW – w tamtym czasie dużo mniej niż o wystawach w tej instytucji pisało się o turbulencjach związanych z obsadą stanowisk kierowniczych czy o kontrowersjach, jakie budziło sprawowanie funkcji dyrektorskiej przez Fabio Cavallucciego. Warto jednak zauważyć, iż zainteresowanie tymi **pozaartystycznymi** aspektami funkcjonowania obu instytucji jest też dobrą miarą wagi, jaką mają one w świecie artystycznym – nie

podejmowano by raczej kwestii problemów, z jakimi się one borykają, gdyby nie to, że są ważnymi punktami na mapie polskiej sztuki.

W pierwszej piątce obecny jest tylko jeden podmiot spoza Warszawy, którym jest Muzeum Narodowe w Krakowie (116 tekstów), przy czym podobnie jak w przypadku MNW liczba ta obejmuje także teksty niedotyczące współczesnych sztuk wizualnych, a na dodatek zwiększyła się za sprawą remontu i ponownego otwarcia Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, wielokrotnie komentowanych w prasie.

W czołówce lokują się także trzy instytucje z dużych polskich miast: ms2 w Łodzi (55 tekstów), MOCAK (51 tekstów) i Muzeum Narodowe we Wrocławiu (45 tekstów). Ta pierwsza prawie samotnie reprezentuje Łódź, jako że jedyną inną instytucją z tego miasta dostrzeganą jeszcze w analizowanych tytułach jest Atlas Sztuki (17 tekstów), co potwierdza tezę wyrażaną w jednym z tekstów poświęconych ms2, zgodnie z którą „Muzeum Sztuki w Łodzi nie ma w mieście żadnej konkurencji". Dużą przewagę nad innymi instytucjami ze swojego miasta, należącymi już do drugiej ligi, ma też Muzeum Narodowe we Wrocławiu, we wszystkich tytułach, poza „Gościem Niedzielnym", dostrzegane są jednak także Muzeum Współczesne (13 tekstów) i Centrum Sztuki WRO (6 tekstów), a we wszystkich, poza „Polityką" – BWA Awangarda (7 tekstów). Z kolei MOCAK jest najczęściej po Muzeum Narodowym wskazywaną, ale tylko jedną z wielu instytucji krakowskich dostrzeganych w prasie, przed Bunkrem Sztuki (27 tekstów), Galerią Zderzak (19), Galerią Międzynarodowego Centrum Kultury (19), Galerią Starmach (12) oraz występującą wyłącznie w „Rzeczpospolitej" Galerią i Antykwariatem Nautilus (12).

Czołówkę **drugiej ligi** instytucji artystycznych współtworzą, po pierwsze, silne podmioty z miast średniej wielkości: Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, CSW Znaki Czasu w Toruniu i Galeria Arsenał w Białymstoku, a w dalszej kolejności – CSW Łaźnia w Gdańsku; po drugie – Muzea Narodowe z dużych miast (Poznań i Gdańsk), po trzecie – silne podmioty krakowskie i warszawskie, takie jak Raster, Zderzak, Bochenska, Foksal czy Starmach, uzupełnione o wspomniany już Atlas Sztuki w Łodzi; po czwarte – instytucje o szczególnym charakterze, takie jak Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.

11. Centralną, w zasadzie monopolistyczną, pozycję w polskim świecie artystycznym, zajmują podmioty działające w Warszawie. To tu znajduje się centrum tego lokalnego pola sztuki, które oprócz tego, że monopolizuje cały szereg istotnych kapitałów, to ma jeszcze (i w związku z tym) ogromną moc ich zasysania z lokalnych kontekstów. To z kolei sprawia, iż polski świat artystyczny jest niezwykle scentralizowany, ale też prowadzi do **pustynnienia** lokalnych pól sztuki.
12. Z analizy dzienników oraz tygodników wyłania się również ambiwalentny sposób skonstruowania polskiego świata sztuki pod względem jego formuły organizacyjnej. Dominującą rolę odgrywają w nim bowiem instytucje publiczne– a więc zależne od struktur państwowych i samorządowych. Wśród 20 instytucji najpopularniejszych w prasie aż 12 (60%) to narodowe instytucje kultury lub instytucje współprowadzone przez MKiDN, 7 (35%) to podmioty w całości lub w części samorządowe, a tylko 3 (15%) – podmioty prywatne. Natomiast wśród najczęściej wymienianych w prasie 50 instytucji te proporcje znacząco się zmieniają na korzyść instytucji samorządowych, w zdecydowanej większości miejskich, bo to one tworzą większą część **drugiej ligi** galerii, centrów i muzeów sztuki. Taka struktura świata sztuki widzialnego dla mediów dowodzi, iż sztuka w Polsce może liczyć na znaczące wsparcie ze strony instytucji publicznych, ale też, że jest ona od nich bardzo silnie zależna.
13. W trakcie analizy zidentyfikowano 7 uczelni plastycznych i dwa wydziały, których widzialność w dyskursie prasowym jest niezwykle zróżnicowana. Uczelnia pierwsza na liście, a więc warszawska ASP, pojawiała się w analizowanych przez nas dziennikach i tygodnikach ponad 20 razy częściej (w 128 tekstach na ok. 1200 dotyczących sztuk wizualnych) niż ostatnia na liście Akademia Sztuki w Szczecinie (6 tekstów). Warszawska uczelnia pojawiała się dodatkowo prawie dwukrotnie częściej w artykułach dziennikarskich niż druga na liście krakowska ASP (74 teksty). Tak wysokie miejsce i absolutną dominację stołecznej uczelni można tłumaczyć nie tylko tym, że jest ona najbliżej ogólnopolskich komuni-

katorów, a więc o jej inicjatywach informuje się częściej, ale też tym, że opuszczający ją absolwenci mają również dużo większe szanse na stawanie się obiektem zainteresowania ze strony mediów niż ci, którzy kończą bardziej prowincjonalne artystyczne szkoły wyższe. Dodatkowo warszawska ASP funkcjonuje nie tylko w administracyjnej stolicy polski, ale też w stolicy polskiego świata artystycznego – to tu działają najważniejsze dla sztuki instytucje publiczne, najbardziej wpływowe galerie prywatne, to tu również funkcjonują centralne podmioty odpowiedzialne za politykę kulturalną i wspieranie rozwoju kultury w naszym kraju.

14. Trzy z analizowanych tytułów prasowych („Gazeta Wyborcza", „Rzeczpospolita", „Polityka") informują o sztuce w nieco podobny sposób. Różnice pomiędzy nimi wydają się zaś wynikać z (1) osobnych upodobań i gustów dziennikarzy piszących w nich o sztuce oraz 2) z mniej lub bardziej rozwiniętej sieci lokalnych oddziałów. Natomiast w zupełnie inny sposób informuje o sztuce „Gość Niedzielny". Ta odrębność przejawia się w tym, że skoncentrowany jest on na bardzo wąskim wycinku pola sztuki, w którym mieszczą się przede wszystkim tradycyjne rodzaje twórczości (malarstwo, rysunek i rzeźba), i to dodatkowo o jawnie narodowym charakterze. Tygodnik ten w zasadzie ignoruje istnienie sztuki współczesnej.

Ogólnopolski sondaż wśród potencjalnych odbiorców sztuki

W tej części tekstu przedstawiamy syntezę najważniejszych wniosków na temat sztuk wizualnych w Polsce wynikających z ogólnopolskiego badania sondażowego.

1. Czym według Polek i Polaków jest sztuka?

Ustalenia badawcze

Zdaniem Polek i Polaków bezdyskusyjnymi przejawami sztuk wizualnych są: malarstwo (zaliczane do sztuki przez 92% respondentów), rzeźba (97%), grafika i rysunek (85%). Można więc powiedzieć, iż to właśnie te formy tworzenia są **prototypami sztuki**[9], wobec których określa się przynależność do tej formy ludzkiej twórczości innych jej przejawów. Dosyć często zalicza się też do sztuki: fotografię (za sztukę uważa ją 79% ankietowanych), film (71%), jubilerstwo (71%) i projektowanie (69%). Zdania są bardzo podzielone, jeśli chodzi o grafikę komputerową (uznawaną za sztukę przez 53% uczestników badania), graffiti (44%), komiks (42%) i tatuowanie (42%), a więc w ujęciu historycznym zjawiska stosunkowo nowe i nadal często lokowane w sferze rozrywki. Duże zróżnicowanie opinii dotyczy także praktyk kulturowych bliższych codzienności, a więc: garncarstwa (uznawanego za sztukę przez 63% Polek i Polaków), gotowania (57%), fryzjerstwa (40%), tworzenia gier komputerowych (35%). W granicach sztuki rzadko natomiast lokowane są te formy twórczości, które są typowe dla sztuki współczesnej. Głównym powodem tego zjawiska jest to, iż Polki i Polacy po prostu nie znają takich jej przejawów jak bio art (¾ ankietowanych nie zna tego pojęcia, nie potrafi się do niego odnieść lub odmawia odpowiedzi), performans (60% respondentów), street art (60%), happening (51%) i video art (50%). Ponadto deklarujący znajomość tych form twórczości wahają się, czy uznać je za sztukę: do zjawisk artystycznych zaliczyłaby je mniej więcej co druga z takich osób, a w przypadku happeningu – co czwarta. Ankietowani nie boją się dokonywać podziałów polegających na odróżnianiu sztuki od tego, co nią nie jest. Dosyć rzadko wybierali odpowiedź wskazującą na kontekstualny charakter sztuki („Czasami jest to sztuka, a czasami nie"), uniemożliwiający dokonanie jednoznacznego podziału na formy twórczości, które do niej należą, i formy z niej wykluczone. Taka odpowiedź była szczególnie rzadka, gdy chodzi o: malarstwo (1%), rzeźbę (4%) czy grafikę i rysunek (8%), ale nie występowała często także w przypadku innych praktyk kulturowych, nawet takich, jak gotowanie (22%) czy fryzjerstwo (24%). Częstość wybierania odpowiedzi „Czasami jest to sztuka, a czasami nie", co istotne zwiększa się wraz z poziomem wykształcenia respondentów.

9 Na temat kategorii prototypów i ich roli w procesach kategoryzacji zob. Z. Kövecses, *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie*, Kraków 2011, s. 53–57.

W przypadku takich zjawisk, jak: malarstwo, rzeźba, grafika i rysunek oraz film, wraz z rosnącym wykształceniem rośnie nieco odsetek osób, które uważają te formy za sztukę, w tym osób niemających co do tego wątpliwości. Odwrotna zależność dotyczy form tworzenia bliższych życiu codziennemu, czyli fryzjerstwa, garncarstwa i gotowania: im wyższe wykształcenie, tym mniejsza gotowość do zaliczenia ich do sztuki lub przynajmniej pewność dotycząca takiego sądu.

Wnioski i tropy interpretacyjne

Osoby mające wyższe wykształcenie nie znają zjawisk charakterystycznych dla sztuki współczesnej, w przeciwieństwie do wspomnianych **prototypów sztuki**. Oznacza to, iż znajomość sztuki współczesnej nie należy do repertuaru zobowiązań, jakie nakłada wyższe wykształcenie, inaczej niż znajomość bardziej kanonicznych form sztuki, jak rzeźba czy malarstwo. Podobnie jak w przypadku każdej innej formy praktyk kulturowych, również w sztuce mamy do czynienia z takimi jej przejawami, które są na tyle nowatorskie, że znane tylko osobom profesjonalnie zajmującym się jej tworzeniem lub interpretowaniem. To z kolei może wskazywać, iż świat sztuki uległ procesowi daleko idącej autonomizacji, jeżeli chodzi o określanie tego, co jest, a co nie jest sztuką, ale nie pociąga to za sobą automatycznego kwalifikowania tego rodzaju zjawisk jako artystycznych poza tym światem.

Polki i Polacy mają skłonność do esencjalistycznego rozumienia sztuki, a więc są przekonani, iż ma ona swoją istotę i kilka zaledwie bezdyskusyjnych przejawów. Wyraźne sądy na temat sztuki wydają się oparte nie tyle na jej dobrej znajomości, ile raczej na skłonności do przyjęcia, iż ma ona swoje prawomocne formy (malarstwo, rzeźba, rysunek), a inne rodzaje twórczości można uznać za sztukę, jeśli są w jakiś sposób podobne do tych kanonicznych, prototypowych. Tego rodzaju prawidłowość wskazuje również na to, że podstawą sądów kategoryzujących są podziały popularyzowane przez główne instytucje legitymizujące określone formy kultury jako właściwe i prawomocne (szkoła i muzeum). To zapewne dlatego za sztukę nie uznaje się powszechnie form tworzenia o charakterze użytkowym, bliskich codzienności albo najnowszych, często bardzo progresywnych rodzajów działań artystycznych (np. street art czy bio art).

W polu kultury w Polsce toczy się walka o uznanie pewnych zjawisk za prawomocne jej elementy. Najprostszym sposobem uzyskania takiego statusu jest nazwanie czegoś sztuką, bo kojarzy się nam ona z: mistrzostwem, biegłością, sprawnością manualną, znawstwem (taka strategia jest obecna w przypadku prób legitymizowania jako form twórczości takich aktywności, jak: fryzjerstwo, gotowanie czy grafika komputerowa). Jednocześnie walka ta dotyka także zjawisk artystycznych, które są na tyle odmienne od tradycyjnie rozumianej sztuki, że próbuje się im odmówić takiego miana, mimo że są one za takie uznawane przez świat artystyczny. Zestawienie ze sobą tych dwu procesów wskazuje, że sztuka, pomimo pozornie marginalnego znaczenia, nadal jest istotną **monetą** w grach o władzę w polu kulturowym, a co za tym idzie, że wciąż funkcjonuje jako medium ustalania społecznych hierarchii wartości. Nadal więc najbardziej wartościowe formy tworzenia jesteśmy skłonni określać mianem sztuki.

2. Do czego służy sztuka i czym jest **dobra sztuka**?

Ustalenia badawcze

Zdaniem Polek i Polaków sztuka powinna być przede wszystkim piękna (88% odpowiedzi twierdzących) oraz powinna wzruszać (76%). 68% ankietowanych uważa, że sztuka powinna pomagać zrozumieć otaczający nas świat, 63% – że powinna wychowywać, 56% – że powinna być użyteczna społecznie, a 49% – że powinna wzmacniać postawy patriotyczne. Rzadziej widzi się w niej narzędzie zmiany społecznej (41%), rozwoju gospodarczego (37%), oporu wobec niesprawiedliwego systemu (35%), oczekuje, że będzie służyć Kościołowi (33%) lub przewidywaniu, co zdarzy się w przyszłości (25%). Mało który z badanych zgadza się na wykorzystywanie sztuki w roli narzędzia działań politycznych przez sprawujących władzę (14%). Połowa ankietowanych uważa, że sztuka nie powinna niczemu i nikomu służyć, choć większość z nich jest niekonsekwentna i przypisuje jednocześnie sztuce pewne zadania wymienione powyżej.

Grupując poszczególne odpowiedzi na temat roli sztuki w szersze kategorie, możemy powiedzieć, że Polki i Po-

lacy zgadzają się co do traktowania sztuki jako narzędzia estetyzacji i doświadczania świata (powinna być piękna i powinna wzruszać), są podzieleni, jeśli chodzi o wykorzystywanie jej jako narzędzia władzy i wychowania oraz oczekiwanie od niej użyteczności społecznej, a rzadko wymagają od niej angażowania się w spory, walkę polityczną, opór wobec niesprawiedliwego systemu lub przewidywanie przyszłości. Istnieje silna korelacja między poparciem dla idei społecznej użyteczności sztuki a poparciem dla sztuki wychowującej, propatriotycznej i prokościelnej. Użyteczność sztuki jest najczęściej utożsamiana właśnie z zaprzęgnięciem jej w służbę realizacji wartości bliskich światopoglądom konserwatywnym.

Jeśli zapytamy Polki i Polaków, czym charakteryzuje się **dobra sztuka**, uzyskamy dwa rodzaje odpowiedzi: dobra sztuka ma budzić dużo pozytywnych emocji (67% wskazań) oraz skłaniać do myślenia i dyskusji (65% wskazań). Ponad połowa z nas uważa także, że dobra sztuka wyróżnia się tym, iż zostaje zauważona i zapamiętana. Nieco mniej ankietowanych jest zdania, że dobra sztuka jest użyteczna (39%), mówi coś nowego o świecie (36%), prowokuje do działania (29%) albo wzmacnia tożsamość narodową i patriotyzm (25%). Dość rzadkie jest oczekiwanie, że dobra sztuka będzie zrozumiała dla każdego (22%), realistyczna (21%) i będzie się wszystkim podobać (21%), a także – że będzie się dobrze sprzedawać. Rzadko oczekuje się również, że będzie budzić negatywne emocje (19%) lub wzmacniać religijność (17%).

Grupując poszczególne odpowiedzi na temat **dobrej sztuki** w szersze kategorie, możemy powiedzieć, że dla Polek i Polaków dobra sztuka to sztuka **pozytywnie urefleksyjniająca** (budząca zachwyt, wzruszenie, ale też pozwalająca lepiej rozumieć świat i samego siebie). Dość często oczekują oni również, że sztuka będzie **mówić coś nowego, prowokując do działania** i **będąc użyteczną**. Tylko w niektórych środowiskach oczekuje się natomiast częściej, że będzie to sztuka patriotyczno-narodowa albo że będzie budzić negatywne emocje, aby zwrócić uwagę na istotne kwestie społeczne.

Wnioski i tropy interpretacyjne

Polki i Polacy widzą miejsce i rolę sztuki w społecznym świecie w podwójnej perspektywie. Po pierwsze, traktują ją jako zjawisko odnoszące się do sfery doświadczeń i przeżyć, które ją wzbogaca. Tym samym odtwarzają sposób traktowania sztuki obecny w szkolnych programach nauczania oraz prawomocnej kulturze – jako coś, co nie powinno niczemu służyć, ale być raczej ulokowane poza prozą codzienności, tam gdzie przechowywane są szczególnie cenne wartości. W tej perspektywie sztuka, choć jest integralną częścią porządku, postrzegana jest jednocześnie jako coś, co poza ten porządek wykracza, ale po to, by go wzbogacać, upiększać, urefleksyjniać. Po drugie, spora część z nas uznaje głównie te role sztuki, które sprawiają, iż jest ona funkcjonalnym elementem systemu, służącym jego reprodukcji, integracji, wprowadzaniu aksjologicznego ładu. To drugie spojrzenie bardzo różnicuje jednak Polaków, a częściej preferują je osoby słabiej wykształcone, religijne i deklarujące prawicowe poglądy.

Od sztuki oczekuje się przede wszystkim, iż będzie na nas oddziaływać – na naszą pamięć, wiedzę, sposób myślenia oraz działania. Lecz jest jeden wyjątek od tej reguły: sztuka ma budzić emocje, ale nie te negatywnie, które rodzą sprzeciw i opór wielu ludzi. Wprawdzie tylko co trzeci z ankietowanych uważa, że dobra sztuka to taka, która podoba się wszystkim i/lub jest zrozumiała dla każdego, ale jednocześnie zdecydowana większość wyznacza sztuce granicę w postaci zakazu wzbudzania negatywnych emocji. Ujawnia się tutaj niechęć wobec takiej sztuki, która oddziałuje poprzez wzbudzanie kontrowersji oraz pracę z trudnymi emocjami.

3. Instytucjonalne ulokowanie i finansowanie sztuki w opinii Polek i Polaków

Ustalenia badawcze

Według respondentów miejscem sztuki są przede wszystkim muzea i galerie, a w dalszej kolejności – media. Istnieją natomiast różnice zdań i liczne wątpliwości co do tego, czy sztuka powinna się znajdować w przestrzeni publicznej, a zwłaszcza w instytucjach publicznych.

Przypisywaniu sztuce zadań wychowawczych, patriotycznych, religijnych i oczekiwaniu od niej użyteczności częściej towarzyszy poparcie dla prezentowania prac artystów w kościołach, a także instytucjach publicznych;

odpowiedziom przypisującym sztuce funkcję estetyczną (sztuka jako coś, co powinno wzruszać i być piękne) częściej towarzyszy poparcie dla prezentowania jej w galeriach i w internecie; wraz z poparciem dla idei sztuki jako przestrzeni oporu lub – przeciwnie – jako narzędzia władzy rośnie też akceptacja dla uznania, iż jej miejscem mogą być instytucje publiczne.

W kwestii finansowania sztuki wśród uczestników badania przeważają dwa sposoby myślenia. Pierwszy z nich można nazwać modelem neoliberalnym: artyści powinni na siebie zarabiać, nie oczekiwać niczego od państwa, mogą ich finansować prywatni sponsorzy, a państwo może ewentualnie wspierać najwybitniejszych twórców. Drugi model, który można nazwać opiekuńczym, polega na wspieraniu sztuki z podatków na poziomie centralnym i samorządowym, finansowaniu przez państwo kształcenia artystek i artystów oraz budowy i rozwijania instytucji artystycznych, a także wzmacnianiu bezpłatnej edukacji artystycznej. Oba modele mają licznych zwolenników i przeciwników, choć nieznacznie większym poparciem cieszy się model państwowego finansowania sztuki.

Stosunek do wyżej wskazanych modeli wiąże się przede wszystkim z wykształceniem oraz intensywnością kontaktu ze sztuką, a w mniejszym stopniu – z dochodami oraz wiekiem i religijnością. Wykształcenie, ponadprzeciętne dochody oraz kontakt ze sztuką znacznie zmniejszają prawdopodobieństwo wyrażenia poparcia dla tez składających się na model neoliberalny, choć nie oznaczają akceptacji modelu opiekuńczego (zdania takich osób są podzielone). Z kolei poparciu dla finansowania sztuki z prywatnych środków sprzyja zajmowanie niższych pozycji w społecznych hierarchiach (czy też – przynależność do klasy ludowej i niższej średniej). Gdyby o finansowaniu sztuki mieli decydować robotnicy, rolnicy, emeryci i renciści, bezrobotni i gospodynie domowe, wówczas artyści musieliby w pełni na siebie zarabiać i nie oczekiwać wsparcia państwa lub też mieliby je otrzymywać jedynie najwybitniejsi.

Wnioski i tropy interpretacyjne

Polki i Polacy są silnie przywiązani do przekonania, iż miejscem sztuki są instytucje artystyczne. Oznacza to, że postrzegają sztukę jako enklawę, która powinna być oddzielona od rzeczywistości jednoznacznymi granicami. Ich niejednoznaczność dopuszczają tylko te osoby, które widzą w sztuce funkcjonalny element porządku społecznego, wzmacniający jego integrację wokół konserwatywnych wartości, oraz te, które widzą w niej narzędzie krytyki oraz oporu, a więc również dostrzegają możliwość instrumentalizowania sztuki. Dla pozostałych sztuka ma swoje ustalone miejsce, którego zmienianie nie jest w pełni akceptowane – być może dlatego, że przysparza to kłopotów poznawczych i podważa prawomocną wiedzę o sztuce.

Opisane prawidłowości dotyczące społecznego poparcia dla różnych modeli finansowania sztuki i opieki na nią można zinterpretować jako wypadkową dwu czynników. Po pierwsze, artyści mogą być traktowani przez osoby zajmujące niższe pozycje społeczne jako przedstawiciele elity, a ta nie tyle zasługuje na wsparcie ze strony państwa, ile raczej zobowiązana jest do pomagania innym, gorzej sytuowanym jednostkom. Po drugie, można przypuszczać, że sztuka jest przez takie osoby częściej traktowana jako zbytek, którego finansowanie jest możliwe wówczas, gdy zostaną zaspokojone bardziej podstawowe potrzeby. Innymi słowy, w tym drugim wypadku artyści postrzegani są jako dodatkowe podmioty konsumujące publiczne środki, które powinno się przeznaczyć na inny cel.

Polki i Polacy akceptują opiekuńczą rolę państwa w odniesieniu do sztuki, ale rozumianej jako dobro wspólne, dystrybuowane i wspierane przez instytucje publiczne będące częścią kultury i dziedzictwa oraz wspomagające procesy edukacyjne. Mają jednak problem z zaakceptowaniem wspierania przez państwo samych artystek i artystów. Ten specyficzny splot dwu ideologii: etatyzmu i neoliberalizmu, wydaje się oparty nie tylko na silnym rozdzielaniu tego, co publiczne i prywatne, ale też na obecności w świadomości Polek i Polaków przekonania o konieczności praktykowania rywalizacyjnego indywidualizmu. Istotnym aspektem tego przekonania jest założenie, że trzeba radzić sobie samemu, a więc że państwo nie powinno nikogo uprzywilejowywać, i to nawet wtedy, gdy ktoś tworzy to, z czego wszyscy potem korzystamy. Tego typu postawa prowadzi też do wniosku, iż Polki i Polacy

widzą sztukę przede wszystkim przez pryzmat jej wytworów, a ignorują wytwórców – artystów i artystki. Dlatego też łatwiej o akceptację dla stwierdzenia, iż państwo powinno wspierać sztukę, niż dla innego – że powinno ono wspierać artystki i artystów oraz ich kształcenie.

4. Co Polki i Polacy myślą o artyst(k)ach?

Ustalenia badawcze

- Dla przeważającej części Polek i Polaków artyst(k)a to każda osoba tworząca obiekty artystyczne. W ich oczach statusu artysty nie gwarantuje ukończenie uczelni artystycznej, a tym bardziej – liceum plastycznego. Co ciekawe, większy odsetek mieszkańców Polski jest skłonny uznać, że artyst(k)ą można nazwać raczej osobę, która jest pomysłowa i twórcza (49%) lub perfekcyjna w tym, co robi (40%), niż osobę, która ukończyła wyższą szkołę artystyczną (35%).
- Prawie 60% ankietowanych deklaruje, że nie zna żadnego artysty, niecałe 30% respondentów – zna taką osobę ze słyszenia, a niecałe 10% – osobiście.
- 40% uczestników badania, którzy deklarują, że znają, przynajmniej ze słyszenia, jakąś artystkę lub jakiegoś artystę, jako źródło tej wiedzy wskazuje audycje radiowe i telewizyjne (48% takich osób), internet (23%) i gazety (22%). Zaledwie 22% spośród tych osób (a więc 8% Polek i Polaków) zetknęło się z twórczością osoby, której znajomość deklaruje, w trakcie jej występu/wystawy.
- Poproszeni o wskazanie nazwisk znanych sobie artystek i artystów Polki i Polacy podają jednak bardzo wiele nazwisk spoza głównych obiegów sztuki, przede wszystkim znajomych lub członków rodziny tworzących sztukę. Drugą najczęściej pojawiającą się kategorią byli nieżyjący mistrzowie i postacie należące już do kanonu sztuki, jak: Matejko, Kossak, Fangor, Kantor, Hasior, Wróblewski, Boznańska. Nieco mniej liczne okazały się nazwiska współczesnych gwiazd sztuk wizualnych (w tym niektórych paradoksalnie uznawanych za takie raczej poza światem artystycznym niż w jego obrębie), jak: Nowosielski, Duda-Gracz, Świerzy, Abakanowicz, Mitoraj, Starowiejski czy Beksiński. Niemal nie pojawiały się natomiast nazwiska twórców reprezentujących progresywne nurty w sztuce współczesnej ani tych dopiero rozpoczynających swoją twórczą aktywność.
- W oczach Polek i Polaków największe bolączki artystek i artystów dotyczą sfery egzystencjalno-finansowej: niepewność jutra (43% ankietowanych), brak pieniędzy potrzebnych do tworzenia sztuki (34%), brak wystarczającego wsparcia dla twórczości artystycznej ze strony państwa (33%) oraz zapotrzebowanie na pracę artystyczną (33%).
- Dla większości respondentów zupełnie nieistotne są kwestie związane z ograniczaniem swobody wypowiedzi artystycznej, jak cenzura, na którą jako źródło kłopotów artystów wskazuje 6% respondentów, czy też konserwatyzm polskiego społeczeństwa, który za istotny problem dla artystów uważa tylko 7% Polek i Polaków.

Wnioski i tropy interpretacyjne

- Zapytani o kryteria uznania kogoś za artyst(k)ę Polki i Polacy wydają się przypisywać większą wagę umiejętności prezentowania i wykorzystywania kompetencji twórczych niż ich formalnej certyfikacji. Pierwsza interpretacja sugeruje, że oznacza to bardzo małe zaufanie do instytucji edukacyjnych poświadczających dyplomem umiejętności dających prawo do posługiwania się mianem artysty/artystki. To dopiero kompetencje, poświadczone wysoką jakością prac, pozwalają na ubieganie się o status twórcy. Mówiąc jeszcze inaczej, Polki i Polacy ignorują proces formalizacji kompetencji, „kulturę certyfikatu", tak charakterystyczne dla nowoczesnego państwa, i podstawą swoich sądów kwalifikujących jednostkę do określonej kategorii czynią jej faktyczne umiejętności. Można w tym zjawisku widzieć przejaw charakterystycznego dla polskiego społeczeństwa braku zaufania do instytucji publicznych, w tym do państwa, ale można też postrzegać je raczej w kontekście umasowienia kształcenia oraz perturbacji i gwałtownych zmian, jakim ulega system edukacyjny, w tym ten związany z kształceniem artystów. Jak się wydaje, zwłaszcza w ostatnich latach, jego prawo do potwierdzenia statusu artysty uległo znacznej delegitymizacji. W świetle takiej interpretacji opinia, zgodnie z którą ukończenie akademii nie oznacza zostania artyst(k)ą, wynikałaby raczej z gorzkiej konstatacji dotyczącej rozmijania się

obszaru ukończonych studiów z obszarem faktycznie uprawianego zajęcia.

Znajomość dzieł artystek i artystów wśród Polek i Polaków jest bardzo ograniczona, a wiedza na ich temat – silnie zapośredniczona poprzez przekazy medialne. Oznacza to, iż jeżeli znamy czyjąś twórczość, to raczej nie bezpośrednio (np. dzięki obejrzanej wystawie), ale dzięki relacjom medialnym i szkolnemu nauczaniu. Wiedza o sztuce rzadko jest zatem zdobywana w sposób intencjonalny, częściej zaś *przy okazji* innych aktywności, jak korzystanie z mediów czy zdobywanie ogólnego wykształcenia. Jednocześnie wiele Polek i Polaków zna osobę tworzącą sztukę w swoim otoczeniu. Potwierdza to tezę Gregory'ego Sholette'a, iż poza bardzo wąskim kręgiem gwiazd sztuki istnieje rozległa „ciemna materia" składająca się z co najmniej kilku tysięcy twórców znanych wyłącznie bardzo wąskiemu kręgowi odbiorców, często wyłącznie znajomym czy członkom ich rodzin.

Polki i Polacy dość trafnie rozpoznają bolączki artystek i artystów, które są artykułowane przez samo środowisko twórców. Tego rodzaju specyficzna empatia zdaje się wynikać z jednej strony z tego, iż problemy socjalne należą do kwestii, z którymi boryka się też bardzo wiele Polek i Polaków, z drugiej zaś paradoksalnie może uzasadniać dosyć powszechną nieznajomość i niechęć wobec sztuki. Ten drugi aspekt całkiem wyraźnie widoczny jest we wskazaniu przez 33% respondentów na brak zapotrzebowania na prace artystów, przez 22% – na niski poziom edukacji artystycznej, przez 15% – na niechęć wobec sztuki ze strony publiczności jako największe problemy, z którymi borykają się artyści. Paradoksalność tych wskazań polega na tym, że gdyby były one eksponowane przez artystów, stanowiłyby opis niechcianego kształtu relacji pomiędzy sztuką a innymi aspektami życia społecznego, gdy zaś mówią o nich odbiorcy – przekształcają się one w rejestr czynników uzasadniających odrzucenie sztuki, zwłaszcza współczesnej, jako tej formy praktyk, którą powinniśmy się interesować.

5. Miejsce sztuki w życiu codziennym

Ustalenia badawcze

Ponad połowa Polek i Polaków deklaruje, iż nie była ani w galerii, ani w muzeum sztuki nigdy w ciągu całego życia. Więcej niż raz czy dwa razy w życiu była w tego rodzaju instytucjach co piąta osoba, a regularną obecność w muzeach i galeriach sztuki deklaruje ok. 1% rodaków. Powyższe deklaracje wydają się dodatkowo zawyżone, bo gdy poprosiliśmy o podanie nazw galerii lub muzeów, zaledwie połowa osób, które twierdziły, że były w takim miejscu, faktycznie podała nazwę jednej z tego typu instytucji. Uczestnicy badania deklarujący odwiedzanie muzeów i galerii sztuki bardzo często mieli bowiem na myśli również inne instytucje, takie jak: Muzeum Porcelany i Techniki (Niemcy), Muzeum Narodowe, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeum Ziemi Krajeńskiej w Nakle nad Notecią, Muzeum Ziemi Kłodzkiej, Muzeum Sztuki Browarniczej w Żywcu, Muzeum Powstania Warszawskiego czy *Panoramę Racławicką*, a także skanseny, domy i centra kultury czy zamkowe podziemia.

Częstość bywania w muzeach i galeriach sztuki jest najbardziej różnicowana przez wykształcenie oraz pozycję zawodową, w drugiej kolejności – przez wielkość miejscowości zamieszkania, a tylko w niewielkim stopniu – przez dochody. Jednocześnie aż 23% osób z wykształceniem wyższym również deklaruje, iż nigdy nie było w muzeum ani galerii sztuki.

Wśród najważniejszych motywacji do odwiedzania muzeów i galerii sztuki Polki i Polacy wskazują na: poszerzanie wiedzy (59% osób bywających w tego typu miejscach), chęć zobaczenia tego, czego nie można zobaczyć na co dzień (56%), atrakcyjność turystyczną (49%), piękno tego typu miejsc oraz to, że *starają się poznawać ważne miejsca kultury w swojej okolicy*. Żadna z pozostałych odpowiedzi nie uzyskała więcej niż ok. ¼ wskazań. ¾ osób deklarujących bywanie w galeriach i/lub muzeach sztuki wśród najważniejszych przyczyn wskazało przynajmniej jedną odpowiedź z następującego zbioru: *atrakcja turystyczna* (w trakcie dalszych wyjazdów), *poznawanie ważnych miejsc kultury w swojej okolicy*, *szczególne wydarzenia typu Noc Muzeów*.

Sztuka jest dosyć słabo obecna w życiu codziennym Polek i Polaków. Dla zaledwie ¼ osób muzea i galerie to miejsca dospołeczniające, w których mogą się realizować lub wzmacniać międzyludzkie relacje. Instytucje tego rodzaju usytuowane są w dużej odległości od porząd-

ku codzienności i traktuje się je jako miejsca, w których można się od niego oderwać.

Aż 70% Polek i Polaków nigdy nie rozmawia o sztuce, a ci, którzy to robią, niezwykle rzadko prowadzą tego rodzaju dysputy w kontekście wydarzeń, które są właśnie po to organizowane (14% z nich deklaruje, iż rozmawia o sztuce w trakcie wydarzeń kulturalnych). Jeszcze rzadziej rozmawia się z samymi artyst(k)ami (deklaruje to 9% respondentów, którzy twierdzą, że prowadzą dyskusje o zjawiskach artystycznych).

Na marginalność sztuki w porządku codzienności wskazuje również to, że w przeciwieństwie do takich zjawisk, jak: polityka, popkultura, religia, światopogląd, nie jest ona przedmiotem *small talk*, rozmów, których podstawowym celem jest podtrzymywanie kontaktu: o sztuce z przypadkowo spotkanymi osobami rozmawia 7% Polek i Polaków, a tylko dla 5% z nich staje się ona obiektem dyskusji toczonych w internecie, a więc w obrębie podstawowej platformy, gdzie rozgrywają się dziś debaty dotyczące spraw istotnych i wartych dyskusji.

Innym wskaźnikiem obecności sztuki w porządku codzienności jest posiadanie obiektów artystycznych w domach. Zapytani o to, prawie wszyscy respondenci wskazali na fotografie rodzinne, ⅔ osób wskazało na przedmioty i dzieła sztuki o tematyce religijnej; 30% – na amatorskie prace artystyczne wykonane przez członków rodziny, a dwukrotnie mniej osób – na amatorskie prace osób niebędących ich rodziną; ¼ badanych deklaruje zaś, że w ich domach znajdują się książki o sztuce (albumy, biografie i/lub inne). Do najrzadziej występujących w polskich domach obiektów artystycznych należą, po pierwsze, prace artystów (zarówno dawnych, jak i współczesnych) i ich reprodukcje, a po drugie – elementy aranżacji wnętrza i przedmioty zaprojektowane przez profesjonalnych twórców.

Polki i Polacy mają w swoich domach przede wszystkim sztukę realistyczną, przedstawiającą. Wśród 400 opisów sformułowanych przez respondentów, a odnoszących się do prac obecnych w ich mieszkaniach, dominują deskrypcje pejzaży (co trzecia praca), takie jak: *Ręczny malunek drewnianego zabytkowego młyna*, *syberyjskie widoki*, *dwie wiejskie kobiety na tle łąki*, *odlatujące żurawie*, *krajobraz górski*, *szum wodospadu*, *wieś* albo po prostu *pejzaż* czy *krajobraz*. Na drugim miejscu (co szósta praca) znalazły się opisy przedstawień sakralnych, a wśród nich: *Matka Boska z Dzieciątkiem Jezus*, *portret Madonny*, *portret jakiejś świętej*, *wizerunek papieża*, *ikona Matki Boskiej Kalwaryjskiej*, *obraz Jana Pawła II*, *aniołek z masy solnej na choinkę*, *Pan Jezus frasobliwy*, *świątynia w Paryżu*, *ostatnia wieczerza* czy po prostu – *tematyka religijna*. Również co szósta opisywana praca to portret: *portret męski*, *twarz faraona z podkreśleniem objawów choroby Marfana*, *piłkarze*, *postać Roberta Kubicy*, *zdjęcie rodzinne*, *artystyczne zdjęcie pary*, *twarz młodej kobiety na tle jesiennych liści*, *Józef Piłsudski*, *portret mojego przodka* czy po prostu *portret* albo *rodzina*. Wśród prac zaklasyfikowanych przez nas do innych typów zwraca uwagę bardzo niewielka liczba dzieł nieprzedstawiających, abstrakcyjnych.

Jeszcze jednym wskaźnikiem obecności sztuki w życiu Polek i Polaków jest to, czy sami zajmują się oni jej uprawianiem (choćby jako hobby). Również w tym wypadku sztuka nie jest silnie obecna w życiu naszych respondentów. Tylko 5% ankietowanych deklaruje, że uprawia sztukę, a 11% – że uprawiało ją w przeszłości. Ponad ¾ rozmówców jest przekonanych, że nie uprawia i nigdy nie uprawiało sztuki.

Wskaźnikiem miejsca sztuki w życiu codziennym jest również określanie przez respondentów, w jakim stopniu byliby skłonni przeznaczyć na kontakt z nią pieniądze, które mieliby do dyspozycji na cele kulturalne. Wśród prawie dwudziestu różnych praktyk kulturowych i obiektów kultury, spośród których mieli wybierać, najmniej chętnie wskazywali właśnie te związane z wystawami i albumami sztuki. Każdy z tego typu wydatków zmieścił się na liście pięciu najbardziej pożądanych zakupów kulturalnych w przypadku 6–7% Polek i Polaków, przy czym zazwyczaj wybierano jednocześnie tylko jeden z nich.

Analiza czynnikowa odpowiedzi dotyczących częstości praktyk kulturowych i preferencji w tym zakresie pozwala wyróżnić cztery kategorie skorelowanych ze sobą praktyk:

- „klasyka i elitarność", obejmująca takie formy uczestniczenia w kulturze, jak: teatr, muzyka poważna, spotkania organizowane przez instytucje kultury, muzea inne niż muzea sztuki, opera, muzea i galerie sztuki, warsztaty artystyczne, turystyka kulturalna, czytanie książek, warsztaty innego rodzaju niż artystyczne;

- „nowoczesność, towarzyskość, ruch", obejmująca chodzenie do kawiarni / klubu / pubu, korzystanie z dóbr kultury w Internecie, kino, gry komputerowe, spotkania towarzyskie, koncerty muzyki rozrywkowej, filmy i seriale oglądane w sieci (ale już nie w telewizji), uprawianie sportu i słuchanie muzyki;
- „tradycja, wspólnota, gromadzenie się", na którą składa się udział w: publicznych obchodach świąt lokalnych, regionalnych, religijnych i/lub narodowych, festynach, wydarzeniach sportowych oraz spotkaniach politycznych i manifestacjach;
- „kultura jako tło", objemująca słuchanie radia, muzyki, czytanie gazet i czasopism oraz oglądanie telewizji.

Sztuki wizualne, jeśli mierzyć kontakt z nimi poprzez częstość bywania w muzeach i galeriach sztuki oraz udziału w warsztatach artystycznych i wydarzeniach w instytucjach kultury, należą do pierwszej z wymienionych wyżej kategorii. Oznacza to dla przykładu, iż osoby, które w ogóle nie chodzą do teatru, zazwyczaj nigdy nie były też w galerii sztuki lub były tam raz w życiu. Sztuki wizualne są zatem częścią klasycznie rozumianego i silnie dystynktywnego modelu uczestnictwa w kulturze, w którym najważniejszą rolę odgrywa korzystanie z oferty instytucji kultury oraz profesjonalnych wytworów artystek i artystów.

Większość wskaźników użytych do mierzenia kontaktu ze sztuką i zainteresowania sztuką (od wspomnianego wyżej odwiedzania muzeów i galerii sztuki oraz korzystania z oferty instytucji kultury poprzez samodzielne uprawianie sztuki, posiadanie w domu sztuki lub opracowań na jej temat aż po uwzględnienie albumów o sztuce lub biletu na wystawę sztuki na liście preferowanych wydatków kulturalnych) jest ze sobą silnie skorelowana. W rezultacie ogromna rzesza Polek i Polaków (około połowa) nigdy nie zetknęła się ze światem sztuk wizualnych w ogóle lub prawie w ogóle, a dla 20–30% naszych rodaków kontakt z tym obszarem kultury jest bardzo ograniczony i/lub sporadyczny. Maksymalnie 25% osób styka się ze sztukami wizualnymi od czasu do czasu, a wśród nich wąska grupa osób interesuje się sztukami wizualnymi intensywnie i na różne sposoby.

Najsilniejszym korelatem stopnia kontaktu ze sztukami wizualnymi są inne praktyki kulturowe, zwłaszcza te należące do profilu „klasyka i elitarność", oraz wykształcenie, a następnie – wielkość miejscowości zamieszkania. Mając wiedzę o zakresie kontaktu respondenta z teatrem, książką i kinem oraz jego/jej wykształceniu i miejscu zamieszkania, można z bardzo dużym prawdopodobieństwem określić zakres jego/jej kontaktu ze sztukami wizualnymi i ich obecności w jego/jej życiu codziennym i mieszkaniu.

Uwzględniając omówione wyżej zróżnicowania w zakresie praktyk kulturowych, a także w zakresie znajomości dzieł artystek i artystów działających aktualnie w Polsce, posiadania w domu dzieł sztuki dawnej lub współczesnej (oryginałów albo kopii) oraz w zakresie znajomości pojęć odnoszących się do specjalistycznych form działalności artystycznej, wyodrębniliśmy również cztery kategorie użytkowników sztuki, do których należą Polki i Polacy.

Najliczniejsza to osoby kulturalnie obojętne (jeżeli uczestnictwo w kulturze rozumiemy w sposób klasyczny, jako korzystanie z oferty instytucji kultury i profesjonalnych twórców). Cechuje je nikłe zainteresowanie klasycznie rozumianymi dobrami kultury. W grupie tej powszechny jest brak jakiegokolwiek kontaktu ze sztuką. Tego rodzaju absencja wykracza poza sferę materialną, przenikając znacznie głębiej – do sfery świadomości. Wyrazem obojętności tej kategorii ankietowanych wobec sztuki jest nieznajomość artystek i artystów działających w Polsce (82%) i znikoma obecność tematu sztuki w rozmowach (77% badanych zakwalifikowanych do tej kategorii porusza go sporadycznie lub nie porusza wcale). Co znamienne, ta obojętność wobec zjawisk artystycznych współwystępuje z brakiem zainteresowania innymi zjawiskami kulturowymi. Badani z omawianej grupy najczęściej nie są zainteresowani grami komputerowymi (80%), nie bywają w kinie (63%) czy w pubach (58%), rzadziej niż inni czytują książki i uprawiają sport. Jedynym obszarem, w którym tego rodzaju osoby są aktywne, a nawet prześcigają przedstawicieli pozostałych kategorii odbiorców sztuki, jest oglądanie telewizji. Uzyskiwanie niskich dochodów, słabsze wykształcenie, życie poza miastem oraz zaawansowany wiek

uprawdopodabniają kulturalną obojętność. ¾ osób z tej grupy osiąga dochody *per capita* w wysokości nieprzekraczającej 1400 zł (76%), ⅔ legitymuje się wykształceniem podstawowym, gimnazjalnym lub zasadniczym zawodowym (68%), połowa mieszka na wsi (50%) i ma ukończone 55 lat (48%). Co znamienne, aż ⅓ respondentów kulturalnie wyłączonych stanowią emeryci (31%).

Około ⅓ Polek i Polaków, których nazwaliśmy popkulturowymi normalsami, sporadycznie sięga po dobra kultury (rozumiane jako to, co jest oferowane przez instytucje i artystów), przede wszystkim za pośrednictwem starych i nowych mediów i aby podtrzymywać kontakt z innymi. Choć sami nie posiadają (96%), a najczęściej również nie tworzą, prac artystycznych (76%) i nie biorą udziału w zajęciach, które mogłyby ich do tego zainspirować (80%), to nad wyraz sprawnie posługują się nowymi technologiami, przodując w intensywności kontaktów z kulturą zapośredniczonych przez internet. Osoby z tej grupy relatywnie częściej niż inne grają w gry komputerowe, są także ponadprzeciętnie towarzyskie. We wszystkich pozostałych aspektach reprezentują poziom „mocnej średniej ogólnopolskiej" – z jednej strony są znacznie bardziej aktywni niż kulturalnie obojętni, z drugiej jednak bodaj pod każdym względem, w szczególności zaś w dziedzinach utożsamianych z kulturą prawomocną, ich aktywność ustępuje aktywności dwóch kategorii opisanych poniżej: koneserów sztuki i ciekawych świata artystów. W odróżnieniu od osób obojętnych wobec profesjonalnej kultury instytucjonalnej, u których użytkowanie jej dóbr jest utrudnione przez obiektywnie temu niesprzyjającą sytuację życiową, nieco bardziej aktywni popkulturowi normalsi, choć na ogół nie są w sile wieku, mogą pochwalić się relatywnie dobrym wykształceniem i względnie korzystną sytuacją materialną. Przedstawiciele tej grupy ponadprzeciętnie często rekrutują się z młodszych kohort demograficznych – dominująca ich część ma mniej niż 35 lat (56%). Jednocześnie aż ¾ normalsów ma dyplom szkoły średniej lub wyższej (76%), a blisko połowa uzyskuje dochody w wysokości co najmniej 1400 zł w przeliczeniu na jednego członka gospodarstwa domowego (48%).

Około ⅕ społeczeństwa stanowią koneserzy sztuki, przy czym ogromna większość z nich (83%, co stanowi 16% ogółu respondentów) sprawia wrażenie raczej biernych „koneserów" i kolekcjonerów. Inwestowanie w sztukę wymaga zgromadzenia pewnego kapitału. Na tle pozostałych kategorii odbiorców koneserzy sztuki są relatywnie najlepiej sytuowani, dobrze wykształceni i zaawansowani wiekiem: przeważająca ich część uzyskuje dochody *per capita* powyżej 1399 zł (63%), blisko połowa legitymuje się wykształceniem wyższym (47%) i ma ukończone 55 lat (46%).

Odpowiedzi 3% respondentów wskazują na znaczną proaktywność i otwartość wobec zjawisk artystycznych – osoby te nie tylko interesują się sztuką czy w nią inwestują, lecz również refleksyjnie z nią obcują, niejednokrotnie włączając się w sam proces twórczy. Tę grupę określiliśmy jako ciekawych świata artystów. Obracają się oni w kręgach, w których dużo mówi się o sztuce, w ogromnej większości rozpoznają współczesnych artystów i artystki, niejednokrotnie pozostając z nimi w prywatnych relacjach. Ciekawi świata artyści zazwyczaj nie wchodzą w posiadanie prestiżowych prac, za to w ogromnej większości sami je tworzą (lub tworzyli), częściej niż koneserzy sztuki poszukują nowych bodźców, biorąc udział w różnego rodzaju spotkaniach i warsztatach, oraz obcują ze sztuką w zróżnicowanych jej formach. Ciekawi świata artyści to ludzie, dla których sztuka jest nie tyle przedmiotem wyboru, kalkulacji czy efemerycznej fascynacji, ile istotną determinantą szerzej pojmowanego stylu życia. Owa szczególna „ciekawość świata" częściej jest domeną kobiet, osób o wyższych kwalifikacjach i ludzi względnie młodych.

Wnioski i tropy interpretacyjne

Krąg osób przejawiających jakąkolwiek formę zainteresowania sztuką jest nie tylko wąski, ale też zamknięty. Kontakt ze sztukami wizualnymi stanowi najczęściej element ogólniejszego typu zachowań, polegającego na uczestniczeniu w wydarzeniach proponowanych przez instytucje kultury, czytaniu książek i aspirowaniu do przynależności do elity kulturalnej.

Motywacją do kontaktu ze sztuką jest dla wielu Polek i Polaków realizacja ideału człowieka kulturalnego,

poszerzającego swoją wiedzę, obeznanego z tym, co go otacza i co dzieje się w kulturze (choć stosunkowo nieliczna grupa wprost deklaruje, że bywanie w galeriach czy muzeach to obowiązek osoby kulturalnej albo sposób na wychowywanie dzieci, tak aby dysponowały one wysokim poziomem kapitału kulturowego), a ważną okazją do bywania w miejscach wystawiania sztuki są wakacje i turystyka.

Sztuka nie traci swojej mocy dystynktywnej, a kontakt z nią jest nadal przede wszystkim wskaźnikiem poziomu kapitału kulturowego, którym dysponuje jednostka. Jednocześnie sztuka nie jest uniwersalnym zobowiązaniem, z którego w sposób zdyscyplinowany wywiązują się wszystkie osoby dysponujące wysokim kapitałem kulturowym. Odwiedzanie instytucji artystycznych jest tylko jedną z wielu praktyk składających się na współczesny repertuar zachowań charakterystycznych dla najlepiej wykształconych, w dodatku praktyką o dosyć fakultatywnym charakterze.

Prosty podział na „kulturalnych" i „niekulturalnych", nakładający się na inne rozróżnienia (wykształceni/niewykształceni; dobrze sytuowani/źle sytuowani materialnie; miasto/wieś), nadal istnieje i organizuje relacje jednostek z instytucjonalną i profesjonalną kulturą, do której należą też interesujące nas sztuki wizualne. Jednocześnie, co warto podkreślić, ostrość tego podziału do pewnego stopnia niweluje typ odbiorców, który określiliśmy mianem popkulturowych normalsów (30% respondentów). Charakterystyczna dla tej grupy jest z jednej strony pewna obojętność wobec sztuki rozumianej jako sfera niemal sakralna, którą należy praktykować w instytucjach kultury i na podstawie pewnego kanonu wiedzy, z drugiej zaś – stosunkowo aktywne uczestnictwo w kulturze i skłonność do wykorzystywania sztuki jako medium nawiązywania i wzmacniania relacji międzyludzkich. Ta trzecia możliwość wydaje się nam dosyć istotna, bo otwiera sztukę na inne niż proponowane przez instytucje możliwości korzystania z tego, co artystyczne, ale również dlatego, że redukuje wysoki stopień przemocy symbolicznej, wpisanej w zjawiska artystyczne w sytuacji, gdy podkreśla się ich niedostępność dla tych, którzy nie mają wystarczających kompetencji.

Ogólnopolski sondaż wśród osób, które ukończyły uczelnię artystyczną

W tej części opracowania prezentujemy najważniejsze ustalenia poczynione w trakcie badań sondażowych prowadzonych wśród absolwentek i absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w Polsce oraz wnioski i tropy interpretacyjne, które się w ich trakcie pojawiły.

1. Czym według artystów jest sztuka?

Ustalenia badawcze

Istnieją znaczące różnice pomiędzy tym, jak rozumieją sztukę artyści, a tym, jak jest ona pojmowana przez odbiorców. Chociaż w obu grupach jako prawie bezdyskusyjne prototypy sztuki traktuje się malarstwo, rzeźbę oraz rysunek i grafikę, to jednak w przypadku osób ją tworzących mamy do czynienia z następującymi formami odrębności w definiowaniu sztuki w porównaniu z tym, jak rozumieją ją odbiorcy:

a. Artyści częściej niż odbiorcy używają kontekstualnego rozumienia sztuki. To, czy coś jest, a coś nie jest sztuką, często nie jest dla nich kwestią własności określonego obiektu czy użytych do jego stworzenia narzędzi, ale raczej kontekstu, w jakim obiekt zostaje ulokowany, i stojących za tym motywów. W przeciwieństwie do odbiorców dużo rzadziej sięgają po esencjalistyczne sposoby rozumienia sztuki czy wyrażają przekonanie, iż ma ona swoją (zwłaszcza niezmienną) istotę.

b. Artyści dużo częściej niż odbiorcy zaliczają do sztuki jej współczesne przejawy (performance, video art., street art itd.), ale też częściej lokują poza nią to, co potocznie często nazywa się sztuką (fryzjerstwo, styling, gotowanie, pornografia itd.).

c. O ile odbiorcy nie znają niektórych rodzajów tworzenia, o tyle tego rodzaju przypadki nie zdarzają się w zasadzie wśród artystów. Mają oni jedynie dosyć duży problem z pytaniem o przynależenie do świata sztuki takich form działalności jak bio art, a więc forma twórczości bardzo hybrydyczna i wywołująca ogromne kontrowersje, łącząca sztuki i naukę oraz wykorzystująca jako medium żywą materię.

Odpowiedzi artystów bardziej przypominają odpowiedzi tych odbiorców, którzy legitymują się wyższym wykształceniem. Dla sposobu definiowania sztuki istotne jest nie tylko kierunkowe wykształcenie, ale też – w dużej mierze – ogólny poziom wykształcenia.

Pomimo opisywanych wcześniej odrębności twórcy oraz odbiorcy posługują się bardzo podobnymi narzędziami kategoryzowania rzeczywistości, czego skutkiem jest grupowanie zjawisk kulturowych w podobne podzbiory, ale jednocześnie różnią się tym, w jakim zakresie zaliczają poszczególne podzbiory do sztuki, a w jakim nie. Oznacza to, że obie grupy postrzegają rzeczywistość podobnie, ale jednocześnie odmiennie ją waloryzują, posługują się innymi systemami wartości, wrażliwościami, zwłaszcza wówczas, gdy chodzi o oddzielanie sztuki od tego, czym ona nie jest.

Analiza odpowiedzi na pytanie otwarte, w którym proszono artystki i artystów o określenie, czym jest sztuka, dostarczyła informacji o następujących sposobach jej rozumienia: najczęściej definiowano sztukę poprzez wskazanie, iż jest ona **środkiem komunikacji**, medium, sposobem na porozumienie się z odbiorcą i światem (taką odpowiedź wskazało 47% osób), ale też z samym sobą (dodatkowe 10%). Jedna trzecia respondentów (31%) wskazała, iż sztuka to **sposób, treść i/lub sens życia**; 16% osób widzi w sztuce przede wszystkim **działanie twórcze,** a więc kreację, transformację, stwarzanie czegoś nowego, tworzenie nowych rzeczywistości, a 10% – **unikalną ludzką formę działalności**, coś, co odróżnia nas od zwierząt, czyni nas ludźmi. Dosyć znaczące jest również to, iż ponad 13% respondentów wskazało, iż **nie da się zdefiniować sztuki**.

Wnioski i tropy interpretacyjne

Artystki i artyści mają skłonność do definiowania sztuki jako wyjątkowej formy ludzkiej aktywności. Nawet wówczas, gdy widzą ją oni jako środek komunikacji, wyrażania siebie, wskazują też na to, iż medium to jest wyjątkowe, zdolne do powiedzenia tego, czego nie da się inaczej wyrazić. Myślenie o sztuce jako o czymś wyjątkowym widać najwyraźniej, z jednej strony tam, gdzie wskazuje się na jej silny splot z życiem, na jej zdolność kreowania tego, czego nie ma, na integrację w trakcie tworzenia wszystkich dostępnych człowiekowi potencji, a z drugiej strony tam, gdzie mówi się o tym, że nie da się jej zdefiniować, bo umyka ona wszelkim formom kategoryzacji. Dosyć symptomatyczne jest także to, że stosunkowo niewiele osób (1%) wskazuje, że sztuka to pojęcie pozbawione dziś sensu i wartości, etykieta, która raczej utrudnia, niż ułatwia tworzenie. Oznacza to, że dominujące sposoby definiowania sztuki przez artystów opierają się na przekonaniu, iż to, co robią twórcy, jest często niezrozumiałe dla innych, ale pomimo że nie przynosi szczególnych benefitów i splendoru, ma jednak wartość i sens, które podkreśla właśnie unikalność i wyjątkowość uprawiania sztuki jako czegoś dostępnego nielicznym, wyjątkowo wartościowego sposobu doświadczania życia i świata.

Porównanie odpowiedzi artystów oraz odbiorców na pytanie, jakiego rodzaju zjawiska można potraktować jako sztukę, dowodzi, iż sztuka, zwłaszcza współczesna, wymaga specyficznych kompetencji kulturowych, zarówno w zakresie jej tworzenia, jak i w zakresie jej odbioru. Nie chodzi o to, że w przypadku odbioru takie kompetencje są niezbędne do zrozumienia czy interpretacji dzieła sztuki, ale o to, że są one konieczne na poziomie bardziej podstawowym, dotyczącym kategoryzowania poszczególnych zjawisk składających się na rzeczywistość – otwartości na ich potencjalną wieloznaczność. To z kolei wskazuje, iż kompetencje artystów oraz odbiorców często nie spotykają się ze sobą oraz przeobrażają się z różną dynamiką, czego skutkiem jest bardzo często doświadczane przez artystów poczucie niezrozumienia przez odbiorcę oraz odrzucania przez niego pewnych propozycji twórcy jako nienależących do sztuki. Ten problem braku korespondencji jest z pewnością skutkiem profesjonalizacji i autonomizacji świata sztuki, który na skutek tych procesów staje się samowystarczalny również pod względem recepcji sztuki, produkując **profesjonalnych odbiorców** w postaci teoretyków i krytyków sztuki, kolekcjonerów oraz samych artystów.

2. Do czego służy sztuka i czym jest dobra sztuka?

Ustalenia badawcze

Według prawie 57% naszych respondentów sztuka nie powinna niczemu ani nikomu służyć. Drugie najpopu-

larniejsze twierdzenie (akceptowane przez 56% wypełniających ankietę) głosi, że sztuka powinna wzruszać, co należy rozumieć jako jej zdolność do uruchamiania różnorodnych emocji. Wśród kolejnych nieco częściej wybieranych stwierdzeń są jeszcze trzy, z którymi zgadza się przynajmniej co trzecia osoba uczestnicząca w badaniu: sztuka powinna objaśniać rzeczywistość i pomagać ją zrozumieć (44% pozytywnych wskazań), być piękna (38%) oraz służyć jako narzędzie oporu wobec niesprawiedliwego systemu (33%). Ankietowani są natomiast niemal jednomyślni, że sztuka nie powinna być wykorzystywana jako narzędzie przez sprawujących władzę (zaledwie 2% pozytywnych wskazań), służyć Kościołowi (8%) ani wzmacniać postaw patriotycznych (12%). Bardzo duży odsetek negatywnych wskazań ma również czynienie sztuki dźwignią lub narzędziem rozwoju gospodarczego – aż 52% respondentów albo raczej, albo zupełnie nie zgadza się na tego rodzaju formę instrumentalizacji sztuki. Wszystkie pozostałe twierdzenia na temat roli sztuki podzieliły uczestników badania, przy czym zgodziło się z każdym z nich jedynie od 19 do 25%, podczas gdy pozostali je negowali lub częściowo się zgadzali, a częściowo nie.

Choć w trakcie analiz wyodrębniono dwie podstawowe narracje na temat powinności sztuki: **krytyczną i zaangażowaną** (sztuka powinna zmienić świat, pomagać w jego rozumieniu, być formą oporu) oraz **konserwatywną** (sztuka powinna być piękna, wzmacniać uczucia patriotyczne, służyć Kościołowi, wychowywać), to jednak żadna z nich nie jest reprezentowana ściśle konsekwentnie, bez przenikania się elementów obu nastawień. Być może oznacza to, iż nasi respondenci boją się wpisywania sztuki w jakąkolwiek jednoznaczną narrację, ponieważ ograniczałoby to swobodę tworzenia i przekształcało ją w coś, czym ona nie jest.

Poglądy na temat ról i powinności sztuki skorelowane są z dwiema zmiennymi niezależnymi: z **wiekiem respondentów** (dekadą, w której się urodzili i kończyli uczelnię artystyczną) oraz z tym, **czy są wierzący oraz uczestniczą w praktykach religijnych**. Najbardziej krytyczne wobec przypisywaniu sztuce funkcji społecznych (wychowywanie, zmienianie świata, angażowanie się w bieżące zjawiska społeczno-polityczne itd.) są osoby urodzone w latach 40., 50. i na początku lat 60., a więc należące do tych pokoleń, których wchodzenie w dorosłość przypadło na okres PRL-u. Najbardziej skłonne do przypisywania tego rodzaju ról są z kolei osoby urodzone w drugiej dekadzie lat 60., a najbardziej ambiwalentne zdanie mają osoby urodzone w latach 70. i później. Jeżeli chodzi z kolei o drugi czynnik, to analiza wskazuje, że im częściej respondent uczestniczy w praktykach religijnych, tym bardziej zdecydowanie wyraża pogląd, że sztuka ma wzmacniać postawy patriotyczne, służyć Kościołowi oraz wychowywać (ale też, że ma być piękna i wzruszać).

Warto podkreślić, iż istnieją znaczące różnice zdań pomiędzy artystami i odbiorcami sztuki na temat funkcji, jakie powinna pełnić. Przykładowo sztuka powinna wzmacniać postawy patriotyczne zdaniem 50% Polek i Polaków, ale tylko 12% absolwentek i absolwentów ASP; powinna być piękna zdaniem 89% Polek i Polaków, ale tylko 38% absolwentek i absolwentów ASP; powinna służyć Kościołowi zdaniem 34% Polek i Polaków, ale tylko 8% absolwentek i absolwentów ASP.

Wnioski i tropy interpretacyjne

Ogólny wniosek jest taki, że według artystów sztuka powinna być zasadniczo wolna od wszelkich zobowiązań. Nie oznacza to, iż artyści nie dostrzegają potencjalnych użytków ze sztuki, ale kiedy je wskazują, są to te funkcje, które zdają się wynikać z przypisywanych sztuce własności, a nie z jakichkolwiek jej zobowiązań wobec świata i sposobu działania innych systemów społecznych niż sztuka. Oznacza to, iż według naszych respondentów sztuka ma sens, o ile pozostaje sztuką, gdy zaś zaczyna angażować się w zjawiska pozaartystyczne czy wypełniać czyjeś oczekiwania, traci swoje podstawowe własności. Przede wszystkim zaś przestaje być przestrzenią, o której regułach i przeznaczeniu decyduje sam artysta.

Paradoks polega na tym, że ta odmowa rozumienia sztuki jako czegoś, co ma swoją rolę do odegrania w świecie, oraz rozumienie jej jako przestrzeni wolności, w której realizuje się artysta, jak wskazują nasze ustalenia, jest wytworem historycznym oraz różnicuje twórców należących do różnych pokoleń. Najsilniej więc tego rodzaju postawa jest obecna tam, gdzie system zmuszał artystów do przyjmowania określonych

ról służebnych wobec niego, najsłabiej zaś tam, gdzie sami mogli zadecydować o zaangażowaniu społecznym i gdzie było ono rodzajem zobowiązania wewnątrzśrodowiskowego. Mówiąc inaczej, to nie sami artyści zdają się decydować, co jest traktowane jako wolność w sztuce i wolność sztuki, bo to nie oni tworzą ramy, w których określone przekonania tego typu się rodzą. Nie oznacza to, że na tego rodzaju ramy nie mają wpływu. Wręcz przeciwnie. jak pokazuje pokoleniowe zróżnicowanie postaw wobec społecznego zaangażowania sztuki, przyjmują oni wobec tego rodzaju zewnętrznych kontekstów postawę aktywną i dopiero z interakcji pomiędzy tymi dwoma elementami rodzi się określony stosunek do ról, jakie powinna odgrywać sztuka.

Twórcy i odbiorcy, patrząc na to samo, znów widzą coś innego: tym razem tam, gdzie artyści widzą zobowiązania wobec sztuki, odbiorcy widzą raczej zobowiązania społeczne; tam, gdzie ci pierwsi wskazują na swobodę działania jako konieczny warunek istnienia sztuki, ci drudzy wskazują na zobowiązania, jakie powinna sztuka wypełniać, by mieć prawo do bycia częścią systemu. Paradoksalnie tego rodzaju postawy nie muszą się ze sobą kłócić, bo zwolnienie sztuki ze społecznych zobowiązań to, jak się wydaje, konieczny warunek, by była ona użyteczna społecznie.

3. Gdzie powinna/gdzie może być pokazywana sztuka?

Ustalenia badawcze

W przeciwieństwie do odbiorców sztuki artyści uważają, iż sztuka może być pokazywana wszędzie. Twierdzi tak aż 78% ankietowanych, z tego ponad połowa nie ma co do tego wątpliwości. Uczestników badania podzieliła jedynie w małym stopniu kwestia prezentowania sztuki w instytucjach publicznych, a w większym stopniu kwestia prezentowania jej w kościołach i innych miejscach kultu. Pod tym ostatnim względem wyniki są niemal identyczne jak te dla próby ogólnopolskiej.

Wnioski i tropy interpretacyjne

Wskazanie przez artystów, iż sztuka może być obecna w każdym kontekście, jest w pełni zrozumiałe, zwłaszcza że w ostatnim stuleciu bardzo wiele strategii artystycznych było nakierowanych na kontestowanie instytucji artystycznych jako podstawowych miejsc prezentacji sztuki i na poszukiwanie miejsc, które dawałyby możliwość silniejszego stopienia jej z życiem. Jednocześnie dosyć interesujące są wątpliwości co do możliwości wystawiania sztuki w instytucjach publicznych i miejscach kultu. Jak się wydaje, wynikają one przede wszystkim z tego, że obecność sztuki w tego rodzaju kontekście traktowana jest jako potencjalnie niebezpieczna dla swobody działania twórcy, bo grożąca wykorzystywaniem efektów jego pracy do celów, których sam nie chciałby swoją sztuką wspierać.

4. Kto i jak powinien finansować sztukę?

Ustalenia badawcze

Uczestnicy badania wskazują, że państwo powinno wspierać budowę nowych i rozwijanie istniejących instytucji artystycznych (89% pozytywnych wskazań) oraz zapewniać edukację artystyczną (również 89%), a także finansować kształcenie artystów (74%). Twierdzą też, że z podatków i dochodów z monopoli sztukę powinny finansować zarówno władze centralne (65%), jak i samorządowe (66%).

Małym poparciem cieszą się stwierdzenia bliskie neoliberalnemu myśleniu o finansowaniu sztuki: nieco ponad połowa ankietowanych nie zgadza się z tezą, że państwo powinno finansować tylko najwybitniejszych artystów, a 68% – że sztukę powinni wspierać wyłącznie prywatni sponsorzy. Jednocześnie zwraca uwagę spory odsetek odpowiedzi ambiwalentnych: ¼ absolwentek i absolwentów częściowo zgadza się, a częściowo nie z tym, że sztukę powinni wspierać wyłącznie prywatni sponsorzy, 35% nie ma jednoznacznej opinii na temat tego, czy państwo powinno finansować tylko najwybitniejszych, a ponad połowa udziela niejednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy artyści powinni na siebie zarabiać i nie oczekiwać pomocy ze strony państwa i jego instytucji.

W stosunku do wyników ogólnopolskiego sondażu prowadzonego wśród odbiorców różnica w poglądach artystek i artystów na temat finansowania sztuki, polega, po pierwsze i przede wszystkim, na znacznie niższym

odsetku osób zgadzających się z twierdzeniami neoliberalnymi, po drugie zaś – na nieco wyższym odsetku osób preferujących etatystyczny model finansowania sztuki. Wśród absolwentów z lat 1975–1981 finansowanie sztuki z dochodów z monopoli popiera 79% ankietowanych, a finansowanie sztuki z podatków – 86%. Wśród absolwentów z lat 2002–2011 odsetki te wynoszą odpowiednio 59% i 62%. Wśród najstarszych twórców 82% osób jest za finansowaniem przez państwo kształcenia artystów, wśród najmłodszych takich osób jest 66%. Jednocześnie jednak to wśród najmłodszych artystek i artystów występuje największy opór przeciwko przerzuceniu finansowania sztuki na prywatnych sponsorów (81% odpowiedzi negatywnych wobec 58% wśród osób dyplomujących się w latach 1992–2001 i wobec 65% wśród osób najstarszych).

Wnioski i tropy interpretacyjne

Powyżej przedstawione rozkłady odpowiedzi można interpretować dwojako. Z jednej strony jako deklarację w sprawie tego, jak powinna być finansowana sztuka, ale z drugiej strony również jako wyraz osobistych doświadczeń związanych z tym procesem oraz jako rejestr potencjalnych zagrożeń, jakie on niesie. Opierając się na takiej podwójnej ramie rozumienia wskazań artystek i artystów, da się wyjaśnić wyraźne preferowanie modelu, w którym państwo czy władze samorządowe wspierają kształcenie artystów i obywateli, rozwój infrastruktury pozwalającej tworzyć i pokazywać sztukę, ale już słabsze popieranie takiego modelu finansowania, w którym państwo zapewnia twórcom możliwość uprawiania sztuki, nie oczekując niczego w zamian.

Najmłodsze pokolenie artystów boi się zarówno przeładowanego funkcjami opiekuńczymi państwa, jak i w pełni wolnego rynku – być może dlatego, że w obu tych rozwiązaniach dostrzega zagrożenia: albo zbytniego obciążenia podatkami lub zobowiązaniami wobec rządzących, albo konieczności liczenia na samych siebie. Z jednej więc strony obawia się systemu, z drugiej zaś – skutków, jakie niesie pozostawienie jednostki samej sobie.

5. Kogo można uznać za artyst(k)ę?

Ustalenia badawcze

Aż 90% respondentów zgadza się ze stwierdzeniem, iż artyst(k)a to osoba, która tworzy wybitne dzieła sztuki (przy czym większość wyraża taką opinię w sposób zdecydowany), natomiast tylko 42% ankietowanych (wobec 90% w sondażu ogólnopolskim) takim mianem określiłoby każdą osobę, która tworzy obiekty artystyczne, podczas gdy 24% osób jest przeciwnego zdania, a pozostali mają mieszane uczucia. Podobny odsetek absolwentek i absolwentów ASP – 38% (wobec 83% w sondażu ogólnopolskim) – za kryterium definiujące artyst(k)ę uznaje wystawianie prac publicznie (np. w muzeach lub galeriach sztuki), a jedynie ¼ jest zdania, że do posługiwania się mianem artysty wystarczy ukończenie wyższej uczelni artystycznej (wobec 35% w sondażu ogólnopolskim) lub bycie pomysłowym i twórczym (wobec 49% w sondażu ogólnopolskim). Do zupełnej rzadkości należą ankietowani, którzy określiliby artystą osobę kończącą liceum plastyczne, osobę cechującą się perfekcjonizmem w tym, co robi, lub osobę zachowującą się nietypowo i ekscentrycznie.

Wnioski i tropy interpretacyjne

Osoby legitymujące się wyższym wykształceniem artystycznym słowo „artysta" traktują często nie jako nazwę profesji, ale raczej jako rodzaj nagrody, na którą zasługują tylko najwybitniejsi jej przedstawiciele. To z kolei wskazuje, iż pojęcie to nieco przypomina inne słowa, takie jak: bohater, mistrz, autorytet, zwycięzca, a więc kategorie, którymi posługujemy się, by podkreślić zasługi lub dokonania jakiejś osoby, by pokazać, iż jest ona kimś odmiennym, zasługującym na uznanie bardziej niż reszta społeczeństwa. To traktowanie słowa „artysta" jako rodzaju nagrody, którą mogą otrzymać tylko niektórzy twórcy, wskazuje na dwie własności ich profesji. Pierwszą z nich jest konieczność ciągłego doskonalenia warsztatu – stąd trudno powiedzieć aktywnym twórcom, czy już są artystami czy też jeszcze nie. Drugą jest silnie hierarchiczny i rywalizacyjny charakter pola, w którym tworzą artystki i artyści – zgodnie z preferowanym przez większość respondentów kryterium oddzielającym ar-

tystów od tych, którzy nimi nie są, w świecie sztuki mamy do czynienia z niewielką garstką tych pierwszych i z ogromną masą osób, które aspirują do tego miana.

Twórcy próbują domykać pojęcie artysty w taki sposób, by zbiór osób nim objętych był dosyć wąski. To domknięcie polega na wyrzuceniu poza niego osób, (1) które nazywamy artystami potocznie (jednostki zachowujące się nietypowo lub ekscentrycznie, perfekcyjne w tym, co robią, pomysłowe i twórcze) oraz (2) które spełniają wyłącznie kryteria instytucjonalne (ukończyły szkołę artystyczną i wystawiają swoje prace publicznie).

6. Kto uważa się za artystę?

Ustalenia badawcze

Za artystę uważa się ogromna większość naszych badanych, bo 84% ankietowanych (z tego połowa nie ma co do tego żadnych wątpliwości), raczej przeciwnego zdania jest 12% respondentów, a tylko 1% osób zdecydowanie nie określiłby się tym mianem; pozostali (3%) nie potrafią udzielić odpowiedzi.

W trakcie analiz odpowiedzi na pytanie otwarte zawierające prośbę o uzasadnienie, dlaczego respondent(ka) uważa się za artyst(k)ę, zidentyfikowaliśmy sześć podstaw tego rodzaju autokwalifikacji: (1) tworzenie dzieł (40%); (2) spełnianie kryteriów zawodowych (37%); (3) podporządkowanie życia sztuce (19%); (4) takie specyficzne cechy, jak: kreatywność, pomysłowość, oryginalność, dostrzeganie więcej niż inni i umiejętność komunikowania tych innych wymiarów istnienia, dar, talent, posłanie (15%); (5) komunikowanie się z innymi (pobudzania do refleksji, wyjaśniania świata itd.) (10%); (6) tworzenie rzeczy niepraktycznych (2%).

Prawie 19% respondentów, których poproszono o uzasadnienie swojej odpowiedzi, waha się jednak, czy uznać siebie za artyst(k)ę. W bardzo wielu wypowiedziach uzasadniających tę niepewność widać, iż bycie artyst(k)ą uznawane jest za stan wyjątkowy – zawieszony pomiędzy profesją potwierdzoną certyfikatem a darem, który musi być stale aktualizowany przez życie podporządkowane tworzeniu. Absolwentki i absolwenci starają się nieraz wyznaczyć granicę między kategorią artysty, do której się sami zaliczają, a innymi osobami aspirującymi do tego miana (np. absolwentami ASP, którzy „nie pracują twórczo") oraz innymi, nietwórczymi, nieartystycznymi rodzajami zajęć (np. praca w banku, nauczanie, „chałturzenie").

Wnioski i tropy interpretacyjne

To, że za artystów uważa się przeważająca część respondentów, którzy ukończyli uczelnie artystyczne, może oczywiście zaskakiwać, o ile przypomnimy, iż posługują się oni bardzo restrykcyjną definicją osoby, która może nosić takie miano (jest to ktoś, kto tworzy wybitne dzieła sztuki). Może to oznaczać, iż definicję tę bardzo restrykcyjnie stosuje się wobec innych i jako ogólną regułę, a dużo bardziej liberalnie wobec samych siebie. Może to również oznaczać, iż wyjątkowość objawiającą się w tworzeniu wybitnych dzieł sztuki widzi się raczej u siebie niż u innych. Nie musi to wskazywać na megalomanię respondentów i wysoki stopień narcyzmu, a raczej na świadomość, iż sensem sztuki jest to, że nie potrafią jej tworzyć wszyscy, ale nieliczni, którzy dodatkowo, by utrzymać ten elitarny charakter swojej działalności, muszą stosować bardzo restrykcyjne kryteria oceny efektów pracy tych, którzy aspirują do miana artysty.

O ile odpowiedzi na pytanie o to, czym jest sztuka, koncentrowały się na jej aspekcie komunikacyjnym oraz na sztuce jako stylu i sensie życia, a kwestia działania twórczego i kreacji, warsztatu, a już zwłaszcza sztuki jako zawodu, podnoszono znacznie rzadziej, o tyle w pytaniu o powody określania siebie mianem artysty jest odwrotnie. Na pierwszym planie znalazły się tym razem właśnie twórczy i autorski charakter działania oraz jego zawodowy i profesjonalny charakter. Wydaje się, że wynika to z napięcia obecnego w tożsamości twórców: ich działanie jest często z jednej strony sposobem zarobkowania, zleceniem, z drugiej zaś czynnością ocenianą przez światek artystyczny oraz formą samorealizacji i realizacji jakiejś idei lub wizji, albo raz jednym, raz drugim. W zależności od kontekstu raz silniej daje o sobie znać jedno, a raz drugie z tych rozumień, a czasem wchodzą one ze sobą w konflikt i zmuszają twórców do wyznaczenia granicy między tym, co prozaiczne i w dużej mierze leżące poza zakresem ich sprawczości (reguły świata sztuki oraz szersze reguły kulturowe, w tym przymusy ekonomiczne),

a sztuką jako obszarem kreacji, wolności, samorealizacji i niepowtarzalności, nadających sens życiu.

Uderzająca jest powszechność takiego sposobu rozumienia pojęcia artysty, które swoje korzenie ma w romantycznych mitach leżących u podstaw procesów autonomizowania się sztuki wraz ze społeczną modernizacją. Zgodnie z nimi artysta to ktoś niezwykły, odmienny od innych osób, a jego unikalność tworzą z jednej strony przymioty, na których pozyskanie nie mamy wpływu (talent, dar widzenia inaczej, wyobraźnia), z drugiej zaś te wynikające z podporządkowania życia sztuce. Dodatkowe kryteria (ukończenie uczelni artystycznej, wystawianie prac, obecność w obiegu artystycznym) wydają się wobec nich wtórne, ale potrzebne, bo potwierdzają dysponowanie nimi. Ponadto traktowanie bycia artystą jako unikalnego sposobu życia sprawia, iż gdy zaczyna się tworzyć na zlecenie, chałturzyć, gdy motyw zarobkowy staje się główną motywacją – pojawiają się również wątpliwości co do tego, czy nie powoduje to automatycznie utraty statusu artysty.

7. Jaka jest struktura świata artystycznego według respondentów?

Ustalenia badawcze

Grupa 20 najbardziej cenionych przez samych twórców polskich artystek i artystów tworzących współcześnie to: Magdalena Abakanowicz, Wilhelm Sasnal, Leon Tarasewicz, Mirosław Bałka, Jerzy Nowosielski, Zdzisław Beksiński, Roman Opałka, Wojciech Fangor, Katarzyna Kozyra, Paweł Althamer, Zbigniew Libera, Olaf Brzeski, Teresa Miszkin, Stefan Gierowski, Edward Dwurnik, Jarosław Modzelewski, Robert Kuśmirowski, Igor Mitoraj, Magdalena Moskwa, Stanisław Fijałkowski (przy czym część twórców potraktowała to pytanie jako dotyczące wyłącznie osób żyjących, część zaś szerzej, wymieniając osoby tworzące w okresie ostatnich stu lat; gdyby w pytaniu zawrzeć uwagę, że chodzi także o twórców już zmarłych, na powyższej liście byłoby ich z pewnością znacznie więcej).

Warto zauważyć, iż zdania na temat wielkości czy istotności artystów tworzących obecnie w Polsce są bardzo podzielone, czego rezultatem jest zarówno duża liczba wskazanych przez respondentów twórców uznawanych za wybitnych lub ważnych, jak i to, że większość tego rodzaju wskazań to typy zaledwie 1% respondentów.

Tak jak malarstwo, rzeźba oraz rysunek i grafika są paradygmatycznymi przykładami sztuki, jej prototypami, tak paradygmatycznym przykładem galerii sztuki jest w świadomości twórców warszawska Zachęta, którą wymieniła jako najważniejszą instytucję sztuki niemal połowa ankietowanych. Bardzo silnie zakorzenione są w ich świadomości również CSW Zamek Ujazdowski, MSN, MOCAK i Muzeum Narodowe.

Wśród instytucji uznawanych przez artystki i artystów za najważniejsze w Polsce niezwykle silna jest dominacja podmiotów z Warszawy: to w tym mieście znajduje się co trzecia ze wszystkich 85 wymienionych instytucji, w tym 4 z 5 uznanych za najważniejsze. Z kolei aż 15 znajduje się w Krakowie, po 7 jest w Poznaniu i Wrocławiu, 5 – w Łodzi, a 4 – w Katowicach.

Na liście instytucji uznawanych za najważniejsze przez artystki i artystów całkowicie dominują instytucje narodowe i samorządowe, z kolei na liście prywatnych galerii sztuki w Polsce, z którymi artyści chcieliby współpracować, znajdują się przede wszystkim takie podmioty, jak: Raster, Starmach i Zderzak, ale też Galeria Foksal i Fundacja Galerii Foksal, Atlas Sztuki, Galeria Sztuki Katarzyny Napiórkowskiej czy galeria LETO.

Porównanie odpowiedzi na pytanie o najważniejsze instytucje sztuki oraz na pytanie o najbardziej przereklamowane podmioty tego rodzaju przynosi następujące ustalenia:

Liczba wskazań pozytywnych wyraźnie przewyższa liczbę wskazań negatywnych w przypadku Zachęty i Muzeum Narodowego w Warszawie, a w dalszej kolejności także w przypadku CSW Zamek Ujazdowski, MSN i Muzeum Sztuki w Łodzi.

Instytucjami wzbudzającymi kontrowersje – wskazywanymi kilkakrotnie zarówno jako najważniejsze, jak i przereklamowane miejsca prezentowania sztuki – są MOCAK i Bunkier Sztuki, CSW Znaki Czasu i Instytut Sztuki Wyspa, a także Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, Galeria Raster i Galeria Foksal, przy czym niewielka liczba odpowiedzi każe zachować ostrożność, zwłaszcza jeśli chodzi o te ostatnie trzy podmioty.

Zdecydowanie najmniej przychylna jest natomiast opinia na temat galerii należących do związków artystycznych, np. dla galerii ZPAP, niemal niewymienianych wśród najważniejszych miejsc wystawiania sztuki, a przez sporą część respondentów uznawanych za przeceniane.

Wnioski i tropy interpretacyjne

Wielość osób, które artystki i artyści uznają za najważniejszych twórców działających we współczesnej Polsce, może oznaczać dwie rzeczy. Po pierwsze bardzo trudno formułować ocenę doniosłości twórcy, który jeszcze nie zakończył swojej kariery, a jego miejsce w historii sztuki nie zostało wyraźnie zdefiniowane. Po drugie tego rodzaju zróżnicowanie może wskazywać też na podziały o charakterze środowiskowym, co oznacza, iż poszczególni artyści mają swoje własne grona osób wspierających ich sztukę.

Panteon najważniejszych twórców działających w Polsce sformowany przez wskazania naszych respondentów tylko w połowie pokrywa się z tym, który skonstruowano w przekazach medialnych. Może to oznaczać, iż świat sztuki częściowo posługuje się innymi kryteriami oceny niż te, które stosują przy ocenie zjawisk artystycznych media.

Świat instytucji artystycznych widzianych oczami artystów zdaje się odzwierciedlać istniejące w nim hierarchie, a także ich mniejszą lub większą widzialność w dyskursie medialnym. Jednocześnie, co warte uwagi, znacząca część respondentów ma tendencję do kontestowania zarówno polskiego świata artystycznego (wskazując na jego liczne słabości), jak i samej idei rangowania zjawisk w nim obecnych. Zwłaszcza ten drugi rodzaj niechęci wydaje się istotny, bo pokazuje, jak duży opór wywołuje próba wprowadzenia zewnętrznych kryteriów oceny oraz jej obiektywizacji do kontekstu, którego aktorzy przywykli do tego, iż sami ustalają hierarchie istotności.

Ważnym wnioskiem płynącym z analizy odpowiedzi na pytanie o to, jakiego rodzaju instytucje sztuki szczególnie się ceni, jest wskazanie na bardzo silną pozycję instytucji publicznych (w tym przede wszystkim narodowych). Oznacza to, iż wypełniają one istotną funkcję legitymizacyjną, sankcjonują obecne w sztuce hierarchie, a artystki i artyści uznają wystawianie w nich za niezbędny warunek znalezienia się w centrum świata sztuki, przynależność do jej głównego nurtu.

8. Jakie czynniki sprzyjają rozwojowi sztuki w Polsce, a jakie go utrudniają?

Ustalenia badawcze

Zdecydowanie najważniejszym zmartwieniem człowieka pragnącego zostać w Polsce artyst(k)ą jest brak dojrzałego rynku sztuki, na co wskazało aż 71% ankietowanych, następnie zaś – niski poziom edukacji artystycznej (uznany za jeden z największych problemów przez 48% uczestników badania). Artyści wskazują również na inne kwestie utrudniające im rozwój kariery: trudności z uprawianiem sztuki jako sposobem zarabiania na życie, a więc niepewność jutra i zatrudnienia (47%), słabe wsparcie dla twórczości artystycznej ze strony państwa (40%), słabo rozwiniętą kulturę kolekcjonowania sztuki (32%), słabości infrastruktury sztuki (27%) i ogólnie – brak zapotrzebowania na pracę artystów (32%).

Takie problemy, jak: zła atmosfera w środowisku (którą dostrzega i uważa za jeden z większych problemów 23% ankietowanych), brak wystarczająco dobrej krytyki artystycznej (22%), brak mediów zajmujących się sztuką (15%), niejasność reguł obowiązujących w świecie sztuki (16%) czy faworyzowanie osób z dużych ośrodków (10%), okazują się, zdaniem absolwentów ASP, drugorzędne.

Absolwentki i absolwenci ASP na dość odległym miejscu na liście problemów przeszkadzających w uprawianiu sztuki umieścili konserwatyzm obyczajowy Polaków (19%), podobnie jak uczestnicy sondażu ogólnopolskiego. Niewielu dostrzega też niechęć publiczności wobec sztuki, a przynajmniej nie uważa tego problemu za istotny (14%), a na ostatnim miejscu – identycznie jak w sondażu ogólnopolskim – plasują się jawne lub ukryte formy cenzurowania sztuki.

Zdaniem ankietowanych za mocne strony polskiej sztuki można uznać przede wszystkim: jej oryginalność (twierdzi tak 46% respondentów) oraz wysoki poziom artystyczny (44%), a także wolność tworzenia (45%). Sporo wskazań (37%) uzyskała również teza, że potencjałem

polskiej sztuki jest bogata kultura, z której mogą czerpać artyści, a także wysoki poziom szkolnictwa artystycznego (30%). 13% respondentów nie dostrzega żadnych atutów polskiej sztuki ani jej potencjału.

Wnioski i tropy interpretacyjne

Zjawiska, które artyści postrzegają jako największe problemy (a więc brak dojrzałego rynku sztuki, niski poziom edukacji artystycznej, niemożność utrzymania się ze sztuki czy brak różnych form wsparcia ze strony państwa), choć na pierwszy rzut oka dotyczą osobnych kwestii, to jednak są ze sobą nie tylko ściśle powiązane, ale też należą do kategorii problemów, których nie można rozwiązać natychmiast np. poprzez zwiększenie nakładów na dotowanie sztuki czy rozwój infrastruktury pozwalającej ją prezentować. Jak się wydaje, wszystkie one zakorzenione są w braku społecznego zainteresowania sztuką, które powoduje brak zapotrzebowania, a w konsekwencji sprawia, iż rynek sztuki w Polsce jest bardzo słabo rozwinięty, to zaś z kolei powoduje, iż artyści mają ogromny problem z utrzymaniem się dzięki uprawianiu sztuki. W naszym przekonaniu podstawowym sposobem rozwiązywania tych problemów są więc długotrwałe i systemowe działania mające na celu zwiększenie zainteresowania sztuką, którym towarzyszyłby systematyczny wzrost nakładów na wspieranie działań artystów oraz rozwój infrastruktury.

Bilans słabych i mocnych stron sztuk wizualnych w Polsce dokonany przez absolwentki i absolwentów ASP prowadzi do wniosku, iż ma się ona dobrze, jeżeli chodzi o jej poziom, a także poziom kształcenia artystów, oryginalność, swobodę, jaką cieszą się artyści, a dużo gorzej, jeżeli chodzi o zainteresowanie nią oraz warunki umożliwiające tworzenie oraz utrzymywanie się z kreowania sztuki. Oznacza to, iż prawdopodobną zgeneralizowaną postawą artystów wobec tego, co robią, musi być poczucie niedowartościowania czy wręcz frustracji. Z jednej strony bowiem rozpoznają oni wartość swoich możliwości, oryginalność, umiejętności i talenty, z drugiej zaś widzą, iż ani nie są one pożytkowane przez system, ani wspierane na tyle, by można było z nich uczynić podstawę bezpiecznego życia.

9. Co zadecydowało o wyborze kształcenia na uczelni artystycznej?

Ustalenia badawcze

Do najważniejszych motywów decydujących o podjęciu studiów artystycznych należą: zainteresowanie sztuką (83%), umiejętności i predyspozycje artystyczne (82%) oraz chęć kontynuowania wcześniejszych etapów edukacji artystycznej (35%).

Dość niewiele osób (25%) wskazało, iż czynnikiem decydującym o podjęciu studiów artystycznych był: charakter lub klimat tych studiów; inspiracje ze strony nauczycieli (21%) lub innych osób (18%), rodzinne tradycje (7) czy namowa rodziny lub innych osób (5%). Tylko 4% ankietowanych uważa, że wybór ich studiów był kwestią przypadku.

Prawie połowa osób, które ukończyły uczelnie artystyczne, ma kogoś tworzącego sztukę w rodzinie, najczęściej wśród przodków.

Gdyby respondenci dziś jeszcze raz mieli podejmować decyzję o pójściu na studia, to 65% z nich zdecydowanie wybrałoby ponownie uczelnię artystyczną, a 23% – raczej tak.

68% ankietowanych deklaruje, że związek między ich wykształceniem a obecnym zajęciem jest silny, 28% – że jest częściowy lub pośredni, a zaledwie 3% deklaruje, że ich praca nie jest w najmniejszym stopniu związana ze sztuką.

Wnioski i tropy interpretacyjne

Odpowiedzi na pytanie o powody decyzji o studiowaniu sztuki wskazują, iż wybór tej ścieżki kształcenia jest silnie określony przez potencjał obecny w jednostce na znacznie wcześniejszych etapach jej biografii albo przynajmniej – tak reinterpretowany po ukończeniu studiów (tym potencjałem, co znaczące, są również tradycje rodzinne, a więc specyficzny kapitał kulturowy, którym dysponuje jednostka). Również w tym wypadku nasi respondenci podtrzymują dominującą narrację, o której wspomniano wyżej: sztuka to powołanie, ale sztuka to także życie, a dokładniej coś, czemu życie się poświęca. Wybór uczelni artystycznej jest więc naturalną konsekwencją tego, że sztuka jest już wcześniej przedmiotem

zainteresowania (lub/i kształcenia) oraz predyspozycji, które wskazują, iż w przyszłości będzie się ją tworzyć.

Bardzo wielu osobom, które ukończyły uczelnie artystyczne, trudno sobie wyobrazić, że mogłyby nie zajmować się sztuką, przynajmniej jako uzupełnieniem ich codziennych zajęć i innych sposobów zarobkowania. O tym, jak ważna jest ona dla artystów, najlepiej świadczy to, że pomimo iż bardzo niewielu twórców wchodzi do rozpoznawalnego przez szerszą publiczność panteonu, niewielu też jest w stanie utrzymać się ze sztuki, większość absolwentów szkół artystycznych wybrałaby taką ścieżkę jeszcze raz i wykorzystuje zdobyte tu wykształcenie na co dzień, choć niekoniecznie po to, aby tworzyć sztukę. Sztuka jest więc osią, wokół której zorganizowana zostaje tożsamość respondentów.

10. Jakie czynniki decydują o rozwoju kariery artystycznej?

Ustalenia badawcze

Artyści za najważniejsze czynniki rozwoju kariery artystycznej uznają: upór i konsekwencję (96% respondentów); umiejętność sprzedawania siebie (84%); obecność w mediach artystycznych (84%); warsztat (80%) i talent (78%); wysoką jakość prac artystycznych (74%) oraz opiekę wybitnego kuratora (71%).

Analiza czynnikowa wskazuje, iż rozpoznawane jako istotne dla kariery artystycznej czynniki powiązane są w dwa główne wzory myślenia, z których pierwszy akcentuje cechy jednostki oraz jej twórczości, drugi zaś – okoliczności zewnętrzne i od niej niezależne. Artyści są podzieleni, jeżeli chodzi o rozpoznawanie mechanizmów rządzących kierunkami rozwoju ich kariery. Część z nich wierzy raczej w to, iż są one całkowicie zależne od nich samych, jakości ich twórczości, progresywności ich prac. Część zaś upatruje ich w okolicznościach całkowicie zewnętrznych – układach, losie, przypadku, zamieszkiwaniu w dużym ośrodku miejskim, urodzeniu się w rodzinie z wysokim kapitałem społecznym itd. Spora część łączy jednak oba sposoby myślenia.

Wśród dodatkowych czynników wspierających karierę artystyczną, wymienianych spontanicznie, w pytaniu otwartym najczęściej pojawiały się takie, które można określić mianem sprzyjającego tworzeniu kontekstu społecznego. Składają się na niego: polityka i stopień wsparcia ze strony państwa, polityka uczelni artystycznych, zasobność portfeli Polaków, moralna kondycja społeczeństwa i jego otwartość na sztukę/poziom edukacji artystycznej, istnienie sponsorów oraz profesjonalnej i bezstronnej krytyki, znajomości i nepotyzm itd.

Wnioski i tropy interpretacyjne

Po pierwsze, bardzo silnie rywalizują ze sobą dwie koncepcje kariery artystycznej: z jednej strony jest ona postrzegana jako konsekwencja działań samej jednostki, jej talentów, umiejętności, starań i uporu, a więc czynników, które można określić jako sprawczość, z drugiej zaś strony jest ona widziana jako coś, co jest niezależne od samego twórcy, ale co stanowi rezultat oddziaływania czynników zewnętrznych – polityki państwa, układów i znajomości, szczęścia, trafu. To pęknięcie w dyskursie wyjaśniającym, dlaczego ktoś robi karierę, a ktoś inny nie, wskazuje z kolei na istotne podziały w obrębie samego środowiska artystycznego, zwłaszcza pomiędzy tymi, którym udaje się osiągnąć sukces artystyczny, a tymi, którzy nie są w stanie w pełni realizować się jako artyści.

Po drugie, tym, co może zaskakiwać, jest ogromna liczba czynników, które artyści uznają za istotne dla rozwoju ich kariery. Ich wielość wskazywać może na to, że:

a. kariera artystyczna, a dokładniej zdolność do jej robienia wydaje się czymś, czego mechanizmów artyści dobrze nie rozumieją i nie są w stanie kontrolować;

b. proces stawania się twórcą lub osiągania sukcesu jest nieustannie urefleksyjniany, czego skutkiem jest intensywna produkcja uzasadnień sukcesu lub porażki oraz poszukiwanie ich w każdym możliwym do pomyślenia aspekcie rzeczywistości;

c. artyści – czego dowodzi mnogość wspomnianych uzasadnień– z powodu deficytów sprawstwa, mają poczucie, że ich los nie do końca znajduje się w ich rękach.

11. Czy artyści wystawiają swoje prace, a jeśli tak, to gdzie?

Ustalenia badawcze

Zaledwie połowa osób, które ukończyły uczelnie artystyczne w latach 1975–2012, w ciągu ostatnich pięciu

lat wystawiła gdzieś swoją pracę. Z kolei wśród nich 75% pokazywało prace zarówno na wystawach indywidualnych, jak zbiorowych, 11% – wyłącznie indywidualnie, a 14% – wyłącznie zbiorowo.

Poproszeni o wskazanie trzech najważniejszych miejsc prezentowania swoje sztuki absolwentki i absolwenci ASP wskazali bardzo dużo takich instytucji lub kontekstów, w których odbywały się wystawy lub pokazy ich prac. Uporządkowaliśmy je w sześć następujących kategorii:

1. Najważniejsze galerie i miejsca prezentowania sztuki, do których w Polsce zaliczyliśmy takie miejsca, jak: CSW Zamek Ujazdowski, Zachęta, MSN, Bunkier Sztuki, Galeria EL, Fundacja Galerii Foksal, BWA Białystok, BWA Zielona Góra, BWA Tarnów, MOCAK.
2. Mniej znane miejsca prezentowania sztuki, do których w Polsce zaliczyliśmy m.in. pozostałe galerie miejskie BWA (takie jak: Galeria Miejska w Gorzowie Wielkopolskim, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, Kordegarda, Galeria Plakatu AMS).
3. Zazwyczaj mało znane lub zupełnie nieznane miejsca prezentowania sztuki (np. Plac Artystów w Kielcach; Galeria ZPAP Art Nova 2 w Katowicach, Galeria Uniwersytecka w Cieszynie, Galeria Szyb Wilson, Spichlerz Sztuki Wejherowo).
4. Istotne wydarzenia cykliczne (np. Centrum Sztuki WRO, Mediations Biennale w Poznaniu, Bielska Jesień, Era Nowe Horyzonty, Biennale Fotografii w Poznaniu, Fotofestiwal i Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie).
5. Mniej znane wydarzania cykliczne (np. Festiwal Filmu i Sztuki Dwa Brzegi w Kazimierzu Dolnym, Biennale Grafiki Studenckiej w Poznaniu, Festiwal Narracje w Gdańsku, Międzynarodowe Spotkania Nieprzypadkowe „Oko nigdy nie śpi" w Lubostroniu).
6. Lokalne pokazy (np. pokaz absolwentów i profesorów ASP, galerie handlowe, pokaz w liceum plastycznym, plenery, konkurs Barwy Morza).

Na osobną kategorię miejsc prezentacji sztuki tworzonej przez naszych respondentów złożyły się też: sieć (strony internetowe, blog, platformy prezentacji sztuki), druki (plakaty, książki, ulotki), realizacje w przestrzeni publicznej (witraże/rzeźby) oraz teatr i telewizja (scenografia, kostiumy).

Absolwentki i absolwenci ASP zdecydowanie najczęściej wystawiają swoje prace w drugo- i trzecioligowych instytucjach, a także w trakcie wydarzeń cyklicznych, które mają zasięg ogólnopolski lub odbywają się za granicą, lecz nie należą do najbardziej rozpoznawalnych miejsc prezentowania sztuk wizualnych, lub też w trakcie takich, które mają charakter lokalny.

Co dziewiątej osobie spośród absolwentek i absolwentów ASP wystawiających swoje prace udało się zaistnieć w jednej z najbardziej znanych polskich instytucji wystawienniczych, co szesnastej – w trakcie któregoś z najbardziej rozpoznawalnych w Polsce wydarzeń cyklicznych, co setnej – na podobnym wydarzeniu za granicą, również co setnej – w którejś z najbardziej znanych zagranicznych instytucji wystawienniczych.

Najczęstszy model finansowania wystaw polega na pokrywaniu przez artystkę lub artystę kosztów produkcji prac, a przez instytucję wystawiającą – kosztów przygotowania wystawy. Oznacza to, iż większość artystów bierze na siebie wszelkiego rodzaju koszty związane z tworzeniem prac, a instytucje artystyczne pokrywają te, które związane są z ich upowszechnianiem, ale i to nie jest absolutnie obowiązującą regułą. 25% spośród tych, którzy w ostatnich pięciu latach wystawiali swoje prace, twierdzi, iż pokrywało z prywatnych pieniędzy wszelkie koszty z tym związane – zarówno produkcji prac, jak i zorganizowania wystawy.

Wnioski i tropy interpretacyjne

Intensywność i regularność prezentowania prac przez artystów nie jest wysoka, co może świadczyć o dwu rzeczach: po pierwsze o tym, że przygotowywanie wystawy jest działaniem bardzo pracochłonnym, wymagającym często długoletniego wysiłku, po drugie jednak o tym, iż bardzo trudno jest znaleźć kontekst, w którym tego rodzaju prezentacja mogłaby się odbyć. Ten drugi aspekt zdaje się wynikać nie tylko ze słabo rozwiniętej w Polsce infrastruktury świata sztuki, ale też z tego, że istnieje ograniczone zainteresowanie pokazami sztuki i mała publiczność, która mogłaby w nich uczestniczyć.

- Kwestia prezentowania sztuki pokazuje, jak skonstruowane jest środowisko artystyczne: składa się ono z dosyć małej, elitarnej grupy silnie obecnej w głównym obiegu sztuki, z nieco większej grupy osób wystawiającej w muzeach i galeriach o lokalnym charakterze, a co najwyżej jednorazowo pojawiających się w najważniejszych instytucjach artystycznych, oraz z największej grupy, która pokazuje swoje prace w trakcie kameralnych pokazów, często poza kontekstem świata artystycznego.
- Osobną kwestią jest finansowanie pokazów i wystaw. Wiele wskazuje na to, iż proces ten jest nie tyle źródłem dochodów artystów, ile raczej kosztem, jaki muszą oni samodzielnie pokryć. Gdyby porównać to do sytuacji świata naukowego, oznaczałoby to w jego wypadku konieczność samodzielnego finansowania badań oraz kosztów publikacji ich wyników.

12. Z czego żyją artyści?

Ustalenia badawcze

- Niecałe 80% uczestniczących w badaniu absolwentek i absolwentów ASP pracuje zarobkowo, 14% jest na emeryturze lub rencie (z tego jednak połowa jednocześnie pracuje zarobkowo), 12% zajmuje się domem i/lub dziećmi (z tego 87% pracuje jednocześnie zarobkowo), a 10% pracuje społecznie lub wolontaryjnie (z tego ¾ robi to obok pracy zarobkowej, nie zamiast niej). Warto zwrócić też uwagę na to, że zaledwie 4% osób wypełniających ankietę to osoby bezrobotne.
- Dla ponad połowy stała praca związana ze sztuką to podstawowe źródło utrzymania, a dla jednej piątej – stała praca związana ze sztuką to ważne, choć uzupełniające źródło dochodów. Prawie połowa ma też związane ze sztuką zajęcie dorywcze, którego rola zarobkowa jest uzupełniająca.
- Dochody z pracy związanej ze sztuką są często uzupełniane o te pochodzące z zajęć z nią niezwiązanych: ⅓ ankietowanych utrzymuje się wyłącznie lub niemal wyłącznie z pracy związanej ze sztuką; ¼ utrzymuje się głównie z pracy związanej ze sztuką, ale ma też inne ważne źródło dochodów, niezwiązane ze sztuką; ⅕ utrzymuje się głównie z pracy niezwiązanej ze sztuką, natomiast praca związana z nią jest uzupełniającym źródłem dochodów; ⅐ utrzymuje się wyłącznie z pracy niezwiązanej ze sztuką, ewentualnie zarabia na sztuce okazjonalnie.
- 30% absolwentów szkół artystycznych może sobie pozwolić na utrzymanie się wyłącznie z pracy, którą uznaje za związaną ze sztuką, reszta zaś musi tego rodzaju dochody uzupełniać dochodami z innych rodzajów prac, również z tych niezwiązanych ze sztuką.
- Zaledwie 4% ankietowanych utrzymuje się tylko z jednego źródła dochodów.

Wnioski i tropy interpretacyjne

- Jeśli osoba kończąca ASP ma pracę związaną ze sztuką, często polega ona na wykonywaniu większej liczby zajęć jednocześnie lub suplementowaniu stałej pracy pracą dorywczą, w szczególności jeśli taka osoba nie zrezygnowała zupełnie z uprawiania sztuki, zwłaszcza zarobkowo. Oznacza to, iż osoby parające się sztuką zawodowo nie są w stanie utrzymać się z jej wykonywania inaczej niż podejmując inne prace wykorzystujące artystyczne umiejętności, ale o charakterze „fuchy", „chałtury", pojedynczego i nieregularnego zlecenia.
- Jeżeli założymy, iż absolwenci szkół artystycznych nie mają szczególnie rozbudzonych potrzeb konsumpcyjnych, które zmuszałyby ich do poszukiwania dodatkowej pracy, to musimy stwierdzić, że tak jak wiele innych kategorii społecznych, tak i ich dotyka zjawisko „pracującej biedoty" – pomimo że mają oni pracę, nie są w stanie utrzymywać z niej siebie i swoich rodzin i zmuszeni są do podejmowania dodatkowych zajęć.
- Oznacza to również, iż wyłączność, jakiej wymaga tworzenie sztuki, jest dostępna niewielu osobom, które są artystami. Coraz bardziej powszechny, również w Polsce, staje się taki model pracy artystycznej, w którym, by tworzyć sztukę, artysta musi poszukiwać innych źródeł utrzymania, bardziej prozaicznych i często niewymagających wysokich kwalifikacji.

13. Czy artyści żyją ze sztuki?

Ustalenia badawcze

- Utrzymywanie się dzięki sztuce niekoniecznie musi oznaczać jej tworzenie. Można również wykonywać cały szereg innych prac, przy których wykorzystuje się

umiejętności zdobyte podczas studiów, ale z których część jest tylko pośrednio związana z tym, co zwykliśmy uznawać za sztukę. Jej tworzenie to zaledwie ¼ wszystkich prac związanych ze sztuką, którymi parają się artyści, i to pomimo że 67% ankietowanych deklarujących, że w jakimkolwiek stopniu utrzymuje się ze sztuki, wskazuje, iż uzyskuje również dochody z jej tworzenia.

Prawie połowa badanych uzyskuje przychody z prac wymagających kompetencji artystycznych, ale niezwiązanych ze sztuką (chodzi tu prawdopodobnie o zajęcia, które w wywiadach pogłębionych określane są mianem chałtury albo fuchy).

Ważnym źródłem utrzymania jest też prowadzenie działalności edukacyjnej oraz tworzenie obiektów użytkowych lub projektowanie (wnętrz lub graficzne).

Około 14% artystów utrzymuje się też dzięki stypendiom i grantom, co wskazuje z kolei na to, iż ich rynek jest dziś stosunkowo wąski i obejmuje swoim zasięgiem niewielki odsetek twórców.

Wnioski i tropy interpretacyjne

Analiza źródeł zarobkowania osób, które ukończyły szkoły artystyczne, pokazuje, że kompetencje tych osób pozwalają zwykle na znalezienie zatrudnienia choć częściowo związanego z kompetencjami twórczymi, ale już niekoniecznie na utrzymywanie się z twórczości, a zwłaszcza jedynie z twórczości. Zgromadzone przez nas informacje wskazują, iż większość artystów zmuszona jest do bardzo aktywnego poszukiwania środków do życia w bardzo wielu miejscach, częściowo związanych ze sztuką, a częściowo wymagających sprzedawania swoich umiejętności do realizacji pozaartystycznych celów.

Artyści zdają się również „awangardą" w zakresie form zatrudnienia, które stają się dziś coraz bardziej powszechne, a które wynikają z prekaryzacji rynku pracy. Cechami charakterystycznymi dla tych form są: wielość źródeł utrzymania, konieczność łączenia ze sobą różnych form aktywności zarobkowych, niemożność pozyskiwania z podstawowego źródła zatrudnienia wynagrodzenia umożliwiającego skoncentrowanie się tylko na jednym rodzaju pracy. Tego typu konieczność „kolekcjonowania" środków niezbędnych do przetrwania wskazuje, iż artystom jako kategorii społecznej bliżej dziś do „pracującej biedoty" niż do elit.

14. Czy artyści sprzedają swoje dzieła?

Ustalenia badawcze

Zaledwie połowa osób, które ukończyły uczelnie artystyczne w latach 1975–2012, w ciągu ostatnich pięciu lat uzyskała pieniądze ze sprzedaży swoich prac.

Regularną sprzedaż prac deklaruje 22% spośród tych, którzy w ciągu ostatnich 5 lat tworzyli, czyli 14% wszystkich ankietowanych.

Aż 84% spośród artystów, od których ktoś kupił pracę w ciągu ostatnich 5 lat, sprzedało ją przynajmniej jednej osobie fizycznej w Polsce, a aż 54% – osobie fizycznej z zagranicy. Instytucje publiczne to nabywcy prac zaledwie 20% spośród sprzedających, 9% osób sprzedaje swoje dzieła prywatnym galeriom działającym w Polsce, a 7% – podobnym instytucjom zagranicznym.

22% artystek i artystów sprzedaje prace samodzielnie przez internet, 30% sprzedających swoje prace korzysta z pośrednictwa galerii, a prace 9% osób sprzedawane są przez domy aukcyjne. Lista sposobów dystrybucji zaoferowana respondentom okazała się jednak za krótka i ponad ⅓ ankietowanych wskazała na inny sposób dystrybucji prac.

Wśród „innych sposobów" sprzedaży dzieł wymieniono: skupowanie prac prowadzone przez inną instytucję niż galeria lub instytucja finansowa (np. szkoła, muzeum, wydawnictwo, fundacja), aukcje i akcje charytatywne, sprzedaż w trakcie wystaw i po ich zakończeniu (lub wynagrodzenie otrzymywane za wykonanie performansu), a także konkursy polegające na zaoferowaniu kupna zwycięskiej pracy i różnego rodzaju eventy służące sprzedaży prac.

Jeśli chodzi o najniższą kwotę, za którą respondenci sprzedali jedną ze swoich prac, waha się ona od 0 do ponad 5 tysięcy złotych, a średnio wynosi 430 złotych. Lepszym miernikiem jest jednak mediana, wynosząca 150 złotych: połowa sprzedanych prac nie przekroczyła tej właśnie kwoty, a ¼ została sprzedana za nie więcej niż 50 złotych. Ponad 90% najtaniej sprzedanych prac kosztowało nie więcej niż 1000 złotych.

Z kolei cena najdrożej sprzedanych prac rozciąga się od 3 aż do 379000 złotych, tak że w jej wypadku średnia wynosząca ponad 15000 złotych jest tym bardziej mylącym wskaźnikiem: 25% najdrożej sprzedanych prac

kosztowało nie więcej niż 2000 złotych, połowa – nie więcej niż 4400 złotych, ¾ – nie więcej niż 9800 złotych. Z kolei sześć najdrożej sprzedanych prac kosztowało w sumie tyle, co najdrożej sprzedane prace pozostałych stu osób, które udzieliły odpowiedzi na pytanie.

Wnioski i tropy interpretacyjne

Tym, co musi uderzać w danych na temat podmiotów kupujących sztukę, jest to, że sprzedaż prac dokonuje się w dużej mierze z pominięciem instytucji i przyjmuje postać prostej relacji artysta – osoba fizyczna, która kupuje prace. Oznacza to, iż procesy związane z handlem sztuką przypominają raczej najprostsze formy ekonomicznej wymiany niż dojrzałe rynki z ogromną masą instytucji pośredniczących, charakterystyczne dla świata zachodniego. Z jednej strony to zjawisko pozytywne, bo wszystkie benefity płynące ze sprzedaży prac pozostają przy ich twórcach, z drugiej zaś strony trudno nie zauważyć, iż znacznie ogranicza to możliwość dystrybuowania dzieł, rozmiar i różnorodność sieci potencjalnych nabywców. Sprowadza bowiem ich zasięg do tych, których zna się bezpośrednio – często znajomych i przyjaciół oraz osób, do których dociera się za ich pośrednictwem.

Informacje o cenach uzyskiwanych ze sprzedaży prac pozwalają odtworzyć morfologię polskiego świata artystycznego, którą potwierdzają dane z wywiadów jakościowych z artystami oraz wyniki analizy zawartości prasy. Składa się on zasadniczo z trzech podstawowych kategorii jednostek: tych, których dochody są porównywalne z dochodami uzyskiwanymi przez przedstawicieli najwyższych szczebli kadry zarządczej (prezesi, dyrektorzy, menedżerowie najwyższego szczebla); tych, którzy sprzedają swoje prace, ale uzyskują dochody nieprzekraczające średniej krajowej, oraz tych, których można nazwać artystyczną **pracującą biedotą** – oddających swoje prace często poniżej kosztów ich wytworzenia. O ile ta pierwsza kategoria jest bardzo nieliczna, o tyle dużo bardziej rozwinięte są dwie pozostałe, co z kolei wskazuje na znaczne nierówności dochodowe wśród artystów.

15. Ile zarabiają artyści?

Ustalenia badawcze

Przeciętny miesięczny dochód netto wśród uczestników badania, którzy udzielili odpowiedzi na to pytanie, to ponad 3500 złotych netto. W stosunku do kwoty przeciętnego dochodu brutto podawanej przez GUS za 2015 rok (4150 złotych, a więc średnio ok. 3100 złotych netto) jest to zatem kwota o kilkanaście procent wyższa od średniej krajowej. Jeśli jednak uwzględnimy, że ponad połowa ankietowanych mieszka w mieście liczącym powyżej 500 tys. mieszkańców (w tym prawie połowa w Warszawie), a spora część pozostałych w takich miastach, jak: Gdańsk, Katowice czy Toruń, to kwota ta wydaje się w najlepszym razie bliska średniej, jeśli nie od niej niższa. Przeciętny dochód netto w Warszawie można szacować na podstawie danych GUS-u na ponad 4100 złotych, w Katowicach – na niecałe 3900 złotych, w Poznaniu – na niecałe 3400 złotych.

Jeśli wziąć pod uwagę dochód na osobę w gospodarstwie domowym, to średni dochód absolwentów ASP uznamy ponownie za podobny do tego charakteryzującego w Polsce osoby z wykształceniem wyższym lub od niego wyższy. Wynika to z tego, że średnia liczba osób tworzących gospodarstwa domowe artystek i artystów z uwzględnionych w badaniu roczników jest mniejsza niż ta dla badań ogólnopolskich: wyższy jest odsetek gospodarstw domowych liczących dwie osoby, a niższy – odsetek gospodarstw domowych liczących co najmniej 4 osoby.

Co ciekawe, najwyższe przeciętne dochody (ok. 4600 netto, 3100 netto na osobę w gospodarstwie domowym) w porównaniu do pozostałych osiągają te osoby, których praca jest związana wyłączanie ze sztuką. Sugerowałoby to, że tego typu praca jest szczególnie cenna nie tylko ze względu na możliwość realizowania swojej pasji, ale też ze względów finansowych: na te osoby, którym uda się osiągnąć sukces w świecie artystycznym lub utrzymywać wyłącznie z innego rodzaju pracy związanej ze sztuką (jest ich w naszym badaniu nieco ponad jedna trzecia, a wśród wszystkich absolwentek i absolwentów odsetek ten jest prawdopodobnie niższy), czeka też szansa na relatywnie dobrą sytuację finansową.

Wnioski i tropy interpretacyjne

Średnia dochodów artystów jest podobna do średniej dochodów innych osób z wyższym wykształceniem w Polsce, zwłaszcza zamieszkujących duże miasta. Nie oznacza to jednak, że twórcom wiedzie się lepiej niż innym kategoriom zawodowym o podobnym kapitale kulturowym lub tak samo. Ich sytuację pogarszają dwa istotne czynniki: z jednej strony nieregularność pozyskiwania dochodów, która zmniejsza bezpieczeństwo egzystencjalne, z drugiej zaś to, że część pieniędzy uzyskiwanych z pracy muszą oni przeznaczyć na opłacenie środków pozwalających im tę pracę wykonywać.

Uprawianie sztuki może być niezwykle dochodowym zajęciem, ale staje się nim dla bardzo wąskiej grupy osób, które zajmują najwyższe pozycje w hierarchiach obecnych na rynku sztuki, regularnie sprzedających swoje prace lub mających inne bardzo dochodowe zajęcie oparte na wykorzystaniu kompetencji twórczych.

Jakościowe badania wśród artystów

Ostatnia część badań składała się z 70 wywiadów pogłębionych z artyst(k)ami i innymi przedstawicielami świata sztuk wizualnych. Oto ich najważniejsze ustalenia.

1. Sytuacja materialna i egzystencjalna artystów

Respondenci proszeni o ocenę sytuacji materialnej artystów w Polsce, nieomal jednomyślnie stwierdzali, że jest ona nie najlepsza. I chociaż nie dotyczy to wszystkich twórców, to jednak niskie zarobki i brak pieniędzy to problemy powszechne wśród osób parających się sztuką. Według naszych respondentów artysta to również ktoś, kto musi nieustannie zmagać się z rzeczywistością, by móc w niej przetrwać. Zatem tym, co szczególnie doskwiera artystom, jest nie tyle brak podstawowych środków do życia, ile raczej zmęczenie świadomością, że tego stanu nie można zmienić. To zaś z kolei prowadzi do zmęczenia codziennością, które jest zrozumiałe z dwu powodów. Po pierwsze, jest ono bardzo absorbujące, a przez to uciążliwe, o ile uznamy, że warunkiem utrzymania się przy zdrowych zmysłach jest choćby minimalna stabilność, przewidywalność. Trwała niepewność prowadzi do nieustannego napięcia, a to jest niezwykle wyczerpujące. Po drugie, wspomniane zmęczenie wynika – jak się wydaje – z uświadomienia sobie różnicy między wyobrażonym statusem twórcy (takim, jaki – w odczuciu wielu przedstawicieli świata sztuk wizualnych – powinno się mieć w związku z ukończeniem szkoły wyższej i wykonywaniem tak wyjątkowego zawodu jak artysta) a jego statusem rzeczywistym. To zmęczenie, będące jednym z istotniejszych wskaźników materialnej deprywacji, jest nie tylko uciążliwe, lecz także wyniszczające.

Tylko nieliczni respondenci widzą sytuację materialną twórców bardziej optymistycznie. Ta perspektywa pojawia się jednak na skutek zmiany kontekstów porównawczych. Poczucie biedy, niedostatku jest bowiem według tych respondentów skutkiem nie tyle deprywacji absolutnej, ile deprywacji względnej, wynikającej z porównywania się z artystami pracującymi na Zachodzie albo z tymi, którzy należą do panteonu sztuki światowej. Kiedy jednak zaczynamy porównywać artystów pracujących w Polsce z tymi ze Wschodu (zwłaszcza z Ukrainy, Rosji, Mołdawii), okazuje się, że tym pierwszym żyje się dużo lepiej i ich sytuacja jest nieporównywalnie bardziej stabilna i przewidywalna niż tych drugich.

Część respondentów zwraca również uwagę na to, że deprywacja materialna jest rekompensowana przez pewne nagrody, które pozostają do dyspozycji artysty, takie jak kapitał symboliczny oraz możliwość robienia tego, co się kocha i daje spełnienie. Jest to – oczywiście – jedna z wielu możliwych odpowiedzi na pytania, dlaczego artyści, mimo że nie są w stanie utrzymać się dzięki sztuce, nadal i z uporem ją tworzą; dlaczego wielu z nich nie próbuje się przekwalifikować nawet w sytuacji skrajnego niedostatku.

Respondenci podkreślali też, że tragizm profesji artysty polega na tym, iż wymaga ona niezwykłego poświęcenia, żmudnej pracy, długotrwałego kształcenia, rezygnacji z normalnego życia, przy czym owoce tego heroicznego wysiłku konsumują tylko nieliczni, którym uda się zdobyć wszystkie nagrody: podziw, sławę, rozpoznawalność, pieniądze. Dopiero zgromadzenie tych wszystkich elementów sprawia, że artysta cieszy się też szacunkiem społecznym.

2. Rozwarstwienie i nierówności

Podstawowym sposobem mówienia respondentów o sytuacji materialnej twórców jest przekonanie o jej zróżnicowaniu. Jednocześnie to zróżnicowanie nie ma w opiniach rozmówców rozkładu normalnego, zgodnie z którym istniałaby mała grupa artystów bardzo zamożnych i równie mała grupa artystów ubogich oraz duża grupa osób radzących sobie przeciętnie. Dominuje inna narracja: środowisko artystów jest pęknięte na dwie grupy nieproporcjonalne pod względem liczebności. Do pierwszej z nich – bardzo nielicznej – należą ci, którzy są w stanie utrzymać się dzięki własnej twórczości, do drugiej – tworzonej przez pozostałych artystów – ci, którzy nie radzą sobie zupełnie.

Tego rodzaju elitaryzacja świata sztuki skutkuje tym, że benefitami płynącymi z jej uprawiania mogą się cieszyć nieliczni, przez niektórych respondentów określani jako „układ" czy „kasta". Niebezpieczeństwo takiego sposobu myślenia polega na tym samym co niebezpieczeństwo teorii spiskowych. Z pewnością diagnoza, zgodnie z którą mamy do czynienia z bardzo nierównym rozkładem korzyści płynących z uprawiania sztuki i zdominowaniem tego, co szeroko widzialne, przez wąską grupę najbardziej wpływowych osób świata sztuki, jest w dużej mierze trafna (jeśli wziąć pod uwagę wyniki poprzednich etapów naszego projektu badawczego). Prawdą jest również to, że twórcom niezwykle trudno znaleźć się w tym wąskim gronie, a osiągnięcie tego – jak się wydaje – wymaga dużego wysiłku i uporu od nich samych oraz splotu sprzyjających okoliczności. Rozpoznanie takiego stanu rzeczy nie może jednak bezpośrednio oznaczać zgody na narrację, zgodnie z którą niewielka grupa osób, które osiągnęły sukces, w pełni kontroluje świat artystyczny (przy czym kontrola ta oparta jest na zmowie pomiędzy nimi) i w ten sposób promuje nie to, co wartościowe, lecz to, co w jakiś sposób dla niej korzystne.

Takie widzenie rzeczywistości pozwala świetnie racjonalizować niepowodzenia tych, którzy podobnego statusu nie mają. Jest więc w tym sensie atrakcyjne, że zdejmuje z artysty odpowiedzialność za brak sukcesu, a obarcza nią niesprawiedliwy system. Problem polega jednak, po pierwsze, na tym, że mechanizm kumulowania uwagi i korzyści oraz zjawisko „ciemnej materii sztuki" wydają się raczej uniwersalną zasadą, na której opiera się funkcjonowanie świata sztuki, nie zaś odstępstwem od tej zasady. Ewentualne propozycje rozwiązania tego problemu musiałyby więc dotyczyć nie wyeliminowania „układu", ale raczej radykalnej zmiany uniwersalnej zasady. Po drugie, mechanizm ten nie wymaga działań nieetycznych. Takie działania są oczywiście możliwe, ale nasze badania nie pozwalają rozstrzygać o tym, w jakim zakresie występują one w świecie sztuki. Bez względu jednak na ich zakres zjawisko kumulowania kapitałów oraz potęgowego rozkładu nierówności jest widoczne w wielu dziedzinach, a wśród jego przyczyn znajdują się zarówno różne strukturalne pęknięcia oraz zjawiska globalne, takie jak: metropolizacja, prekaryzacja i zwiększające się rozwarstwienie dochodowe; jak i strukturalne uwarunkowania działalności artystycznej, w tym nieobjęcie artystów ubezpieczeniami społecznymi. Po trzecie, taka narracja opisuje strukturę świata artystycznego w zbyt uproszczony sposób zarówno pod kątem rozkładu dochodów absolwentów ASP (jest on znacznie mniej dwubiegunowy, nie tak odległy od rozkładu normalnego), jak i pod kątem ważnych różnic określających szanse życiowe w obszarze sztuki. Na tę ostatnią kwestię zwraca też uwagę część respondentów, którzy nie podzielają przekonania o istnieniu zasadniczego podziału w świecie sztuki tylko na dwie kategorie artystów: zamożnych i biednych, radzących sobie i nieradzących sobie, uprzywilejowanych i wykluczonych. Wolą oni raczej podejście intersekcjonalne, wskazujące na wielość podziałów obecnych w świecie artystycznym i określających sytuację artystów. W opinii respondentów za różnice szans życiowych i zarobkowych twórców są odpowiedzialne następujące czynniki:

- to, czy uprawia się „prawdziwą sztukę", która w przeciwieństwie do działalności biznesowej wykorzystującej środki artystyczne nie przynosi znaczących dochodów;
- podział na centrum i peryferia, w polskim kontekście rozumiany przede wszystkim jako podział na bycie artystą w Warszawie i bycie artystą w innym mieście;
- płeć, która według znacznej części respondentów, zwłaszcza kobiet, znacząco różnicuje szanse na osiągnięcie sukcesu w obszarze sztuki, co potwierdzają wyniki poprzednich etapów badania oraz innych badań[10];

10 A. Gromada, D. Budacz, J. Kawalerowicz, A. Walewska, *Marne szanse na awanse? Raport z badania na temat kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce*, Fundacja Katarzyny Kozyry, Warszawa 2016.

- praca na etacie (stałe zatrudnienie na uczelni lub w szkole, albo przynajmniej kontrakt z galerią, jest istotną zmienną różnicującą sytuację egzystencjalną twórców, choć według niektórych artystów krępuje ono wolność twórczą i przez to jest dla nich nieatrakcyjne);
- obrotność, umiejętność sprzedania się i przedsiębiorczość, traktowane – co dosyć znaczące – nie jako pozytywne umiejętności, lecz raczej jako specyficzna droga na skróty, nieuczciwa i destrukcyjna dla reguł, zgodnie z którymi powinna być wartościowana sztuka.

Dość uderzające jest to, że wśród kryteriów różnicujących sytuację artystów, na które wskazywali rozmówcy, rzadko pojawiają się: talent, umiejętności i wysoka wartość kulturowa tworzonej sztuki. Choć respondenci zwykle chcą, by to właśnie one decydowały o pozycji finansowej twórców, to jednak uważają, że ta jest zależna od zupełnie odmiennych czynników, na które rzadko mają wpływ sami artyści.

Problemem jest ponadto nie tylko to, że w obszarze sztuki różnice w zakresie dochodów, bezpieczeństwa socjalnego, widzialności i uznania są bardzo duże, lecz także (nieraz w większym stopniu) to, że sami twórcy zazwyczaj niezbyt dobrze wiedzą, skąd się one biorą. To z kolei sprawia, że kariera artystyczna przypomina nieco ruletkę, w tym sensie, że jednostka nie jest w stanie kontrolować wszystkich warunków odpowiedzialnych za jej powodzenie z tej prostej przyczyny, iż nie są one do końca rozpoznane. Można oczywiście zwiększyć prawdopodobieństwo zajęcia w świecie sztuki takiej pozycji, która zapewni minimalny poziom bezpieczeństwa egzystencjalnego (czemu sprzyja dziś daleko posunięta profesjonalizacja związana z odpowiednim przygotowaniem CV, tworzeniem wizerunku, wyborem właściwej strategii autopromocyjnej), ale nikt nie ma mapy drogi prowadzącej na szczyt. Nie sposób też podążać szlakami, które przeszli inni już tam się znajdujący – świat artystyczny ceni przecież oryginalność, unikalność i odrębność wobec tego wszystkiego, co zdarzyło się wcześniej.

3. Z czego żyją artyści. Podstawowe źródła utrzymania

Jak wynika z informacji uzyskanych w badaniach sondażowych, ze sprzedaży swoich prac żyje nie więcej niż 5% absolwentów ASP, a z pracy uznawanej przez siebie za związaną ze sztuką – 1/3 absolwentów. Większość zmuszona jest czerpać dochody z kilku różnych źródeł. Te informacje znajdują potwierdzenie i rozwinięcie w wywiadach pogłębionych. Nieprzypadkowo więc bycie artystą oznacza przede wszystkim konieczność utrzymywania się z działalności pozaartystycznej albo – jak pokazują bardzo liczne przykłady – traktowania sztuki, a więc swojego podstawowego zawodu, jako hobby albo czegoś, czym człowiek zajmuje się po wykonaniu prac pozwalających się utrzymać. Bardzo istotnym źródłem dochodów są fuchy, chałtury, krótkoterminowe zlecenia, a więc sposoby zarobkowania, których popularność Polsce wykracza daleko poza granice świata artystycznego.

Stereotyp na temat artystów mówi, że utrzymują się oni dzięki wsparciu swoich rodzin, partnerów, bliskich. Takie odpowiedzi pojawiają się też w przeprowadzonych przez nas wywiadach z artystami. Obok tych odpowiedzi są też inne, wskazujące na to, że jednym z istotniejszych, choć – jak podkreślają rozmówcy – absolutnie niewystarczających źródeł utrzymania i wsparcia twórczości są: granty, stypendia, konkursy, rezydencje. Wielu respondentów zwracających uwagę na te źródła finansowania wskazuje też na szereg dysfunkcji, jakie się z nimi wiążą:

- czasami stypendia i granty otrzymują nie ci, którzy tworzą wartościową sztukę, lecz ci, którzy potrafią sporządzać wnioski i mają odpowiednio przygotowane CV;
- systemy grantowo-stypendialne są raczej symulacją systemowych form wspierania twórców, a nie rzeczywistym rozwiązaniem problemów tych osób;
- we wspieraniu sztuki przez systemy grantowo-stypendialne widoczne jest zjawisko ageizmu polegające na fetyszyzowaniu młodości i ograniczaniu udzielanego wsparcia do osób, które nie przekroczyły 35. roku życia;
- zakres takich form wsparcia jest niewystarczający. W związku z tym oprócz wyżej wskazanych źródeł utrzymania artyści wymieniali też inne, czasami zaskakujące: ubezpieczenie się w KRUS-ie jako członek rodziny rolniczej, spadki i darowizny otrzymywane od rodzin, wynajem domów lub mieszkań albo ich sprzedaż itd.

Rodzajem Świętego Graala jest dla artystów praca na etacie na uczelni wyższej. W wywiadach wielokrotnie zwracano uwagę zwłaszcza na zupełną odrębność

sytuacji egzystencjalnej osób, którym udało się zająć taką pozycję lub uznawano tę formę zatrudnienia jako narzędzie łagodzenia radykalizmu artystów żyjących w ciągłej niepewności. Ponadto praca na tego typu etacie, zazwyczaj nieosiągalna, jest dla wielu artystów atrakcyjna, ponieważ zapewnia bezpieczeństwo, a jednocześnie sprawia, że można pozostać w zawodzie. Z kolei niektórzy pracownicy uczelni nawet nie ukrywają, że praca na uczelni to nie tyle wymarzona forma zatrudnienia pozwalająca się rozwijać i mieć wpływ na to, kim będą przyszli artyści, ile rodzaj zabezpieczenia socjalnego pozwalającego łagodzić trudy prekarnej egzystencji twórców. Pojawiły się też głosy, że zatrudnienie się na uczelni jako alternatywa dla borykania się z trudną, niepewną sytuacją materialną rodzi niebezpieczeństwa – nie tyle dla tych, którzy się na to decydują, ile raczej dla systemu edukacyjnego zajmującego się szkoleniem artystycznym i dla jakości nauczania.

Niektórzy rozmówcy zwracali również uwagę na istotną zmianę mentalności artystów najmłodszego pokolenia, co poszerza naszą wiedzę o zjawisku zaobserwowanym w badaniach sondażowych. Wspomniana zmiana polega na tym, że świadomość funkcjonowania w bardzo niestabilnym kontekście, którego jedynym pewnym aspektem jest to, że pozostawia on jednostkę samej sobie i nie zapewnia jej bezpieczeństwa socjalnego, prowadzi do daleko posuniętej profesjonalizacji, koncentrowania się na zdobywaniu takich kompetencji, które są bardzo konkretne i dają się w prosty sposób zmonetaryzować. Ta fetyszyzacja konkretu, władzy w rękach nie jest niczym zaskakującym, choć niewątpliwie destrukcyjnym dla romantycznych mitów o artyście, który tworzy to, co niepraktyczne, ale mające bardzo dużą wartość kulturową, symboliczną. Młodzi artyści przestają myśleć w kategoriach, które były tak oczywiste dla starszego pokolenia: że pracuje się za darmo, że sztuka wymaga poświęcenia, że jej tworzenie jest tak istotne, iż należy temu podporządkować swoją egzystencję. Teraz mamy do czynienia raczej z dalece posuniętą pragmatyzacją postaw. Trudno się temu procesowi dziwić, bo jest on racjonalną strategią adaptowania się do świata, w którym podstawowym doświadczeniem jest niepewność i w którym niespecjalnie ceni się to, co autoteliczne.

Artyści wskazują też źródła niepewności, jaka jest ich udziałem. Wśród nich znajdują się: (1) uniwersalne mechanizmy nierównomiernej dystrybucji bogactwa; (2) reguły rządzące światem sztuki albo ich brak, albo raczej niemożność określenia takich, na podstawie których da się mierzyć wartość dokonań artysty i jego sztuki; (3) zmonopolizowanie systemu dystrybucji pieniędzy przez monoideowe środowiska; (4) brak dojrzałego rynku sztuki.

4. Efekt Sasnala

Efekt Sasnala sprowadza się do tego, że nieliczni polscy artyści, którym udało się zrobić międzynarodową karierę i którzy otrzymują za swoje dzieła kwoty trudne do wyobrażenia przez innych twórców, kształtują wzorce biografii zawodowej przez pozostałych artystów uznawane za możliwe, prawdopodobne, warte naśladowania. Sukces Wilhelma Sasnala nie jest przecież fikcyjny, a on sam egzystuje wśród nas, przez co jest żywym dowodem na to, że polski artysta jest w stanie nie tylko wejść na sam szczyt globalnego świata sztuki, lecz także odnieść sukces finansowy, i to bez jakichkolwiek kompromisów, jeżeli chodzi o własną twórczość. Efekt Sasnala odgrywa niezwykle ważną i przynajmniej podwójną rolę.

- **Po pierwsze**, normalizuje i uzasadnia przekonanie o ogromnym rozwarstwieniu świata artystycznego, o podziale na wąską elitę zwycięzców oraz całą resztę twórców, którzy z trudem wiążą koniec z końcem, rzadko żyjąc przy tym ze sztuki. Normalizuje, ponieważ pokazuje, że: (1) wszyscy mają tu równe szanse, gdyż hierarchiami artystycznymi nie rządzą żadne reguły, ale raczej traf, przypadek, zbieg okoliczności; (2) wszyscy mają to samo pragnienie – znaleźć się wśród wybrańców – które nie jest typowe wyłącznie dla wąskiej elity, ale ma charakter uniwersalny, a więc też normalny. Efekt Sasnala wytwarza tym samym zgodę na aktualną strukturę świata artystycznego i sposób, w jaki dystrybuowane są w jego obrębie różnorodne zasoby.
- **Po drugie**, łagodzi skutki materialnej deprywacji, niepewności oraz wykluczenia z pełnego uczestnictwa w życiu ekonomicznym, czego doświadcza większość artystów w Polsce. Łagodzi, bo: (1) daje nadzieję na odmianę tego losu; (2) zdejmuje ciężar niepowodzenia z samego artysty i lokuje go po stronie irracjonalności

świata sztuki, niejasnych mechanizmów, które uruchamiają jego działanie i które, z definicji, znajdują się poza kontrolą samego artysty.

5. Środowisko artystyczne

Zdania na temat tego, czy w Polsce istnieje środowisko artystyczne, są podzielone. Konkurują ze sobą dwa skrajne stanowiska: zgodnie z pierwszym go nie ma, zgodnie zaś z drugim jest. Szczególnie interesujące jest drugie podejście, bo choć respondenci są przekonani, że w naszym kraju istnieje wspomniana forma uspołecznienia, to jednak – ich zdaniem – ma ona charakter warunkowy. A zatem środowisko artystyczne w Polsce istnieje, ale: albo jest wewnętrznie bardzo zróżnicowane i podzielone; albo obecne tylko w pewnych wąskich kręgach, nieinteresujących się wzajemnie sobą, mało licznych, skupiających się wokół instytucji wystawienniczych, akademii artystycznych lub lokalnego twórcy; albo ma charakter sytuacyjny i efemeryczny. Podstawowymi czynnikami prowadzącymi do pojawienia się w środowisku jego podrodzajów, kręgów, frakcji są: **wielość obiegów sztuki**, w których uczestniczą artyści; **podobieństwo** uprawianej sztuki i wynikające stąd **wzajemne zainteresowanie sobą jej twórców**; **dziedzina sztuki**, którą zajmują się artyści, oraz **jej pozycja rynkowa**; obecność **organizacyjnych form skupiających artystów** reprezentujących określony rodzaj tworzenia; a także **sposób postrzegania podstawowych ról sztuki oraz jej funkcji społecznych**. Dodatkowym czynnikiem prowadzącym do powstawania subśrodowisk jest **zdolność akademii artystycznych oraz galerii sztuki** do ich tworzenia. Takie instytucje artystyczne są traktowane przez respondentów jako rodzaj **siły formującej zatomizowanych artystów w środowisko**. To dzięki jej obecności przedstawiciele tego środowiska mają nie tylko gdzie wystawiać swoje prace, lecz także spotykać się, rozmawiać, dyskutować ze sobą, dzięki czemu zyskują wspólną tożsamość i poczucie podobieństwa. Osobną formą warunkowego potwierdzania istnienia środowiska artystycznego jest wskazywanie na jego **sytuacyjność**. Chodzi o te przejawy życia artystycznego mającego charakter zbiorowy, które powoływane są albo przez siłę zewnętrzną (kuratora lub organizatora pokazu), albo na potrzeby dużych, trwających rok czy dwa lata wydarzeń, jak Europejska Stolica Kultury Wrocław 2016. Tak rozumiane środowisko istnieje tylko przez chwilę, ale – jak się zdaje – ma też charakter formatywny: gdy się rozpada, pozostaje wspomnienie bycia razem, współtworzenia i intensywnego współprzeżywania sprawiające, że tym bardziej odczuwa się brak tego rodzaju wspólnotowości na co dzień.

Analiza wywiadów prowadzi do wniosku, że środowisko artystyczne w Polsce funkcjonuje w postaci, którą można byłoby określić mianem **dyskretnej**. Jej istotą jest to, że osoby tworzące sztuki wizualne mają dosyć podobną tożsamość (co wynika z elitarności tej grupy, długotrwałości procesu stawania się jej członkiem czy z samej specyfiki profesji artysty), której integralnym elementem jest indywidualizm, chęć bycia kimś wyjątkowym, pojedynczym. Tenże indywidualizm sprawia, że wprawdzie interesujemy się tym, co robią inni, podobni do nas ludzie, uczestniczymy w podobnej grzej, ale przede wszystkim po to, by ich w niej pokonać. To z kolei sprawia, że środowiskowość budzi się tylko wtedy, gdy ktoś (władza, społeczeństwo, media) próbuje w tę grę ingerować, gdy zagrożony jest jej uczestnik, gdy próbuje się z zewnątrz zmienić niepisane i często niewyrażane wprost wewnątrzśrodowiskowe reguły.

Co łączy, a co dzieli środowiska artystyczne? Wśród najważniejszych czynników spajających, poza wyżej wspomnianymi, nasi respondenci wymieniali również: **wspólne interesy**; specyficzne **mechanizmy przekształcania interesów w wartości**; **wzajemne zainteresowanie** tworzoną sztuką; **wspólny styl życia** oraz **podobną mentalność** reprezentowaną przez twórców. Czynnikiem spajającym, który ma podstawowe znaczenie, jest jednak **sama sztuka**. Z kolei wśród najważniejszych czynników dzielących środowisko artystów respondenci wskazywali: **nierówności istniejące w świecie artystycznym** (podział na nieliczną grupę tych, którzy osiągnęli spektakularny sukces, oraz pozostałych); **próby zobiektywizowania tego, co w sztuce niepoliczalne**, a mianowicie wartości artystycznej, doniosłości dzieła i pozycji jego twórcy (według rozmówców owe próby skutkują nie tylko potęgowaniem tego, co określa się jako „ekonomia prestiżu" czy „rankizacja" (jak dyktat rankingów określa Piotr Kurka), lecz także tym, że w środowisku pojawiają się nierówności; wynikiem „rankizacji" jest z kolei dystrybuowanie nagród zgodnie z logiką monopoli oraz – podążające za

tym procesem – zwiększenie się nierówności w świecie artystycznym i **nasycenie go negatywnymi postawami**, emocjami, destrukcyjnymi dla solidarności czy woli współdziałania); **brak wzajemnego zaufania**; różnice wiekowe i pokoleniowe (są one jednak ambiwalentne, bo silniejsze od nich są identyfikacja ze sztuką i zainteresowanie nią); **różnice postaw politycznych.**

Z kolei wśród specyficznych cech środowiska artystycznego w Polsce respondenci wymieniali przede wszystkim: **warszawocentryzm**; **zamkniętość** (na świat życia codziennego i/lub na świat zachodni) oraz **niezdolność do podejmowania działań zbiorowych**.

W trakcie analizy fragmentów wywiadów dotyczących środowiska artystycznego w Polsce zaobserwowaliśmy pewien znaczący **paradoks, który – jak się wydaje – stanowi zasadę organizującą kręgi tworzone przez artystów**. Polega on na tym, że podstawową siłą spajającą twórców jest specyficzna rola przez nich odgrywana, przy czym integralnym elementem scenariusza tej roli jest skrajny indywidualizm, dążenie do zrealizowania go w sposób maksymalnie niepowtarzalny. Mówiąc inaczej, podstawową zasadą łączącą środowiska artystyczne jest **różnica**, a to powoduje, że twórcy bardzo często dystansują się od wszelkich form podobieństwa do innych osób tworzących sztukę. Dodatkowym aspektem tego paradoksu jest to, że środowisko artystyczne wydaje się **zdezintegrowane**, co jest skutkiem stosunkowo brutalnej gry toczącej się między jego członkami. Jej stawką jest znalezienie się w wąskiej grupie osób, które monopolizują nagrody rozdzielane przez świat artystyczny, którymi są: pieniądze, sława, rozpoznawalność, zdolność do skupiania na sobie uwagi czy podziw. Jednocześnie choć taka gra dezintegruje, to jednak można ją prowadzić tylko wtedy, gdy większość twórców akceptuje jej reguły. To one, a dokładniej – zgoda na nie, wydają się istotnym czynnikiem spajającym środowisko, które – mimo że reguły te krytykuje – traktuje je (poza nielicznymi przypadkami) jako nierozerwalnie związane ze sztuką, jako określające sposób jej funkcjonowania. Paradoks uwidacznia się też w innych czynnikach, które jednocześnie łączą i dzielą albo dzieląc, łączą: w kwestiach pokoleniowych, w stosunku do sztuki czy w postawach politycznych obecnych w środowisku artystycznym. We wszystkich tych przypadkach tym, co łączy, jest różnica, ale różnica, która jednocześnie jest oczekiwanym elementem bycia artystą i tworzenia sztuki. Jedynym czynnikiem, który takiej logice umyka, jest zainteresowanie sztuką i interesowanie się tym, co robią inni artyści. Jest on niezwykle istotny, pozwala dostrzec specyfikę omawianej tu kategorii społeczno-zawodowej – bycie jej członkiem, wykonywanie profesji artysty jest jednocześnie formą samorealizacji, daje poczucie uczestnictwa w czymś społecznie oraz kulturowo doniosłym, w czymś, na czym dobrze znają się wyłącznie osoby praktykujące sztukę. Innymi słowy, w przeciwieństwie do przedstawicieli wielu innych zawodów artyści tworzą osobne środowisko przede wszystkim ze względu na poczucie odrębności wobec innych profesji.

Różnica jako zasada organizująca świat artystyczny jest też o tyle istotna, że choć stwarza większość charakterystycznych dla tego środowiska problemów, to jednak jest źródłem jego wyjątkowości. Wyjątkowość ta polega również na niezdolności do podejmowania skutecznych działań zbiorowych (takich jak walka o poprawę bytu, sytuacji egzystencjalnej i bezpieczeństwa socjalnego artystów), a jedynym sposobem na wyeliminowanie tej dysfunkcji jest **dobrowolne zrzeszanie się artystów w stabilnych, zdolnych do trwania w czasie i samodoskonalenia się formach organizacyjnych** mogących wziąć na siebie rolę zarówno **słyszalnej tuby**, przez którą środowisko wyraża swoje oczekiwania i problemy, jak i **skutecznego partnera** w relacjach z władzami państwowymi i samorządowymi, ustawodawcą i instytucjami tworzącymi świat artystyczny.

ANEKS: WZORY NARZĘDZI BADAWCZYCH

Kwestionariusz ankiety (ogólnopolskie badania odbiorców)

Badanie ilościowe odbiorców sztuki/użytkowników kultury. Wersja do badania ogólnopolskiego. Fragment kwestionariusza dotyczący projektu *WIZUALNE NIEWIDZIALNE...*

O1. Słowo „sztuka" można rozumieć w różny sposób. Jakie działania, formy wyrazu są, a jakie nie są sztuką? Czy Pana(i) zdaniem jest sztuką:

1. Zdecydowanie jest to sztuka
2. Raczej jest to sztuka
3. Czasami jest to sztuka, a czasami nie
4. Raczej nie jest to sztuka
5. Zdecydowanie nie jest to sztuka
6. Nie wiem co to jest, nie znam tego pojęcia
7. Trudno powiedzieć
8. Odmowa odpowiedzi
   a. malarstwo
   b. gotowanie
   c. fotografia
   d. projektowanie (mebli, budynków, przedmiotów, ubrań)
   e. rzeźba
   f. grafika i rysunek
   g. film
   h. grafika komputerowa
   i. fryzjerstwo
   j. tatuowanie
   k. graffiti
   l. performance
   m. happening
   n. video art
   o. jubilerstwo
   p. bio art
   q. garncarstwo
   r. tuning samochodowy
   s. tworzenie gier komputerowych
   t. street art
   u. pornografia
   v. komiks
   w. kuglarstwo
   x. styling (kształtowanie wizerunku, wizaż)

O2. Kogo według Pana(i) można nazwać artystą, a kogo nie? Czy można nazwać artystą każdą osobę, która:

1. Zdecydowanie tak
2. Raczej tak
3. Częściowo tak, a częściowo nie
4. Raczej nie
5. Zdecydowanie nie
6. Trudno powiedzieć
7. Odmowa odpowiedzi
   a. tworzy wybitne dzieła sztuki
   b. tworzy takie prace, które są pokazywane publicznie (np. w galeriach sztuki, muzeach)
   c. tworzy obiekty artystyczne (maluje obrazy, rzeźbi itd.)
   d. ukończyła wyższą uczelnię artystyczną
   e. ukończyła liceum plastyczne
   f. jest twórcza, pomysłowa
   g. jest perfekcyjna w tym, co robi
   h. zachowuje się nietypowo, ekscentrycznie

O3. Ludzie mogą różnić się w ocenie funkcji, jakie powinna spełniać sztuka. Odczytam Panu(i) kilka opinii na ten temat. Proszę powiedzieć czy się Pan(i) z nimi zgadza, czy nie zgadza:

1. W pełni się zgadzam
2. Raczej się zgadzam
3. Częściowo się zgadzam, częściowo się nie zgadzam
4. Raczej się nie zgadzam
5. Zupełnie się nie zgadzam
6. Trudno powiedzieć
7. Odmowa odpowiedzi
   a. Sztuka powinna wzmacniać postawy patriotyczne
   b. Zadaniem sztuki powinno być wychowywanie
   c. Sztuka powinna być wykorzystywana jako narzędzie społecznej zmiany

d. Sztuka powinna być wykorzystywana jako narzędzie rozwoju gospodarczego
e. Sztuka powinna być wykorzystywana jako narzędzie działań politycznych przez sprawujących władzę
f. Sztuka powinna być narzędziem społecznego oporu wobec niesprawiedliwego systemu
g. Sztuka powinna przewidywać to, co zdarzy się w przyszłości
h. Artyści powinni tworzyć dzieła użyteczne społecznie
i. Sztuka powinna służyć Kościołowi
j. Artyści powinni angażować się w bieżące wydarzenia społeczne i polityczne
k. Sztuka powinna objaśniać rzeczywistość, pomagać zrozumieć otaczający świat
l. Sztuka powinna wzruszać
m. Sztuka powinna być piękna
n. Sztuka jest wartością samą w sobie i nie powinna niczemu ani nikomu służyć

O4. Gdzie Pana(i) zdaniem sztuka powinna, a gdzie nie powinna być prezentowana? Czy sztuka powinna być prezentowana:

1. Zdecydowanie powinna
2. Raczej powinna
3. Raczej nie powinna
4. Zdecydowanie nie powinna
5. Trudno powiedzieć
6. Odmowa odpowiedzi
   a. w muzeach i galeriach sztuki
   b. w kościołach i innych miejscach kultu
   c. w instytucjach publicznych (np. w szpitalach, szkołach, urzędach)
   d. w przestrzeni publicznej (np. na plakatach, billboardach, fasadach domów, w parkach i miejskich placach)
   e. w domach (mieszkaniach)
   f. w radiu, telewizji, gazetach
   g. w internecie
   h. wszędzie, gdzie zapragnie tego artysta

O4_1. Czy poza ewentualnymi miejscami wskazanymi przez Pana(ią) przed chwilą są jeszcze inne miejsca, w których sztuka nie powinna być pokazywana?

jeżeli O4g = 3 | O4g = 4

O5. Kto lub co w Pana(i) opinii decyduje o tym, jaka sztuka jest ludziom prezentowana? Czy decydują o tym:

1. W bardzo dużym stopniu
2. W dużym stopniu
3. W umiarkowanym stopniu
4. W małym stopniu
5. W żadnym stopniu
6. Trudno powiedzieć
7. Odmowa odpowiedzi
   a. artyści
   b. instytucje artystyczne
   c. kuratorzy (osoby organizujące wystawy, wydarzenia artystyczne)
   d. krytycy sztuki (osoby zawodowo komentujące sztukę)
   e. rynek sztuki (kolekcjonerzy i nabywcy prac artystów)
   f. publiczność (osoby interesujące się sztuką, oglądające prace artystów)
   g. politycy
   h. Kościół
   i. media
   j. układy i znajomości
   k. mody i panujące trendy

O5i_1. Czy ktoś lub coś jeszcze decyduje o tym, jakiego rodzaju sztuka jest prezentowana ludziom?

1. Tak
2. Nie
3. Trudno powiedzieć
4. Odmowa odpowiedzi

O5i_2. Ktoś lub co jeszcze decyduje o tym, jakiego rodzaju sztuka jest prezentowana ludziom?

jeżeli O5i_1 = 1

O6. Po czym w Pana(i) ocenie poznaje się dobrą sztukę? Czy po tym, że:

ANKIETER: POKAŻ EKRAN

Proszę wskazać wszystkie pasujące odpowiedzi.

1. Budzi dużo pozytywnych emocji (np. wywołuje zachwyt, wzrusza)
2. Budzi dużo negatywnych emocji (np. rodzi sprzeciw i opór wielu ludzi)
3. Skłania do myślenia i dyskusji

4. Prowokuje do działania
5. Mówi coś nowego o świecie
6. Jest realistyczna, naśladuje rzeczywistość
7. Jest użyteczna, służy czemuś konkretnemu (np. upiększeniu otoczenia)
8. Wzmacnia tożsamość narodową, patriotyzm
9. Wzmacnia religijność
10. Jest zrozumiała dla każdego
11. Podoba się wszystkim
12. Zostaje zauważona i zapamiętana
13. Dobrze się sprzedaje
14. Niczemu nie służy, jest wartością samą w sobie
15. Trudno powiedzieć
16. Odmowa odpowiedzi

O7. Przeczytam kilka stwierdzeń dotyczących finansowania sztuki (w tym jej tworzenia, prezentowania, opieki nad nią). Proszę powiedzieć w jakim stopniu się Pan(i) z nimi zgadza.

1. W pełni się zgadzam
2. Raczej się zgadzam
3. Częściowo się zgadzam, częściowo nie
4. Raczej się nie zgadzam
5. Zupełnie się nie zgadzam
6. Trudno powiedzieć
7. Odmowa odpowiedzi
   a. Państwo powinno zapewniać artystom możliwości i warunki do tworzenia sztuki i nie oczekiwać niczego w zamian
   b. Artyści powinni na siebie zarabiać i nie oczekiwać pomocy ze strony państwa i jego instytucji
   c. Państwo powinno finansować tylko najwybitniejszych artystów
   d. Część pieniędzy uzyskiwanych przez państwo z różnego rodzaju monopoli (alkohol, tytoń, gry losowe) powinna być przeznaczana na finansowanie sztuki
   e. Państwo powinno przeznaczać część pieniędzy uzyskiwanych z podatków na finansowanie sztuki
   f. Sztukę powinni wspierać wyłącznie prywatni sponsorzy
   g. Państwo powinno finansować kształcenie artystów
   h. Państwo powinno finansować budowę nowych i rozwijanie istniejących instytucji artystycznych.
   i. Państwo powinno zapewniać bezpłatną edukację artystyczną obywateli
   j. Sztukę powinny finansować władze centralne (Ministerstwo Kultury)
   k. Sztukę powinny finansować władze samorządowe (województwa, miasta, gminy)

O8. Z jakimi problemami w Pana(i) opinii, borykają się artyści we współczesnej Polsce?
ANKIETER: POKAŻ EKRAN
Proszę wskazać nie więcej niż pięć najważniejszych problemów.

1. Brak dojrzałego rynku sztuki (instytucji i mechanizmów pozwalających artystom sprzedawać swoje prace)
2. Brak wsparcia ze strony państwa dla twórczości artystycznej
3. Słaba infrastruktura sztuki (brak galerii, sal wystawowych, pracowni)
4. Niepewność jutra, niepewność zatrudnienia
5. Zła atmosfera w środowisku artystycznym (konflikty, bezwzględna rywalizacja, nieetyczne działania innych artystów, układy itd.)
6. Niechęć wobec sztuki ze strony publiczności
7. Brak zapotrzebowania na pracę artystów
8. Niski poziom edukacji artystycznej
9. Brak dobrej krytyki artystycznej
10. Brak mediów zajmujących się sztuką (gazet i czasopism, programów telewizyjnych)
11. Brak pieniędzy potrzebnych do tworzenia sztuki
12. Faworyzowanie artystów z dużych ośrodków
13. Niejasność reguł obowiązujących w świecie sztuki
14. Słabo rozwinięta kultura kolekcjonowania sztuki
15. Konserwatyzm obyczajowy polskiego społeczeństwa
16. Jawne lub ukryte formy cenzurowania sztuki
17. Zdominowanie rzeczywistości przez rynek i działania czysto komercyjne
18. Dostrzegam inne problemy
19. Trudno powiedzieć
20. Odmowa odpowiedzi

O8i. Jakie inne problemy artystów Pan(i) dostrzega?
jeżeli O8 = 18

O9. Czy zna Pan(i), choćby ze słyszenia, jakichś artystów działających obecnie w Polsce?
1. Tak, miałem(am) okazję poznać osobiście
2. Tak, znam ze słyszenia
3. Nie, nie znam
4. Trudno powiedzieć
5. Odmowa odpowiedzi

O9_1. Czy może Pan(i) podać ich imiona i nazwiska?
jeżeli O9 = 1 | O9 = 2
ANKIETER: Jeżeli respondent nie pamięta, dopytaj o pseudonimy artystyczne, cechy charakteryzujące ich sztukę lub o dzieła, które stworzyli.

O9_2. Skąd Pan(i) zna tych artystów?
jeżeli O9 = 1 | O9 = 2
ANKIETER: POKAŻ EKRAN
Proszę wskazać wszystkie pasujące odpowiedzi.
1. Byłem(am) na ich wystawach
2. Dowiedziałem(am) się o nich w trakcie wydarzeń kulturalnych lub na wystawach innych artystów
3. Uczono mnie o nich w szkole
4. Usłyszałem(am) o nich w domu rodzinnym
5. Moi znajomi o nich mówili
6. Usłyszałem(am) o nich w audycji radiowej/telewizyjnej
7. Przeczytałem(am) o nich w gazecie
8. Przeczytałem(am) o nich w internecie
9. Wszyscy o nich dziś mówią, są bardzo popularni
10. Dowiedziałem(am) się o nich w inny sposób
11. Nie pamiętam
12. Odmowa odpowiedzi

O9_2i. Jak się Pan(i) o nich dowiedział(a)?
jeżeli O9_2 = 96

O10. Ludzie mają różne upodobania, jeśli chodzi o spędzanie czasu wolnego. Odczytam Panu(i) listę różnych zajęć i czynności, które ludzie wykonują w czasie wolnym. Proszę określić, jak często wykonuje je Pan(i) osobiście:

1. Bardzo często – to zdecydowanie coś dla mnie
2. Często
3. Od czasu do czasu
4. Rzadko
5. Bardzo rzadko lub nigdy – to akurat nie dla mnie
6. Odmowa odpowiedzi

a. czytanie książek
b. czytanie gazet, czasopism
c. oglądanie telewizji
d. oglądanie filmów w domu (poza filmami oglądanymi w telewizji)
e. słuchanie radia
f. słuchanie muzyki (np. w domu, samochodzie)
g. chodzenie do kina
h. chodzenie do teatru
i. chodzenie do muzeów innych niż muzea sztuki (historycznych, etnograficznych, technicznych)
j. chodzenie na koncerty muzyki poważnej
k. chodzenie na koncerty muzyki rozrywkowej
l. chodzenie do opery
m. granie w gry komputerowe
n. korzystanie z dóbr kultury w internecie (np. czytanie czasopism, książek, odwiedzanie stron instytucji artystycznych, słuchanie muzyki itd.)
o. udział w spotkaniach organizowanych przez instytucje kultury (np. spotkania z autorami, dyskusje)
p. udział w warsztatach artystycznych (czyli w okazjonalnych spotkaniach, w trakcie których można nauczyć się tworzyć sztukę)
q. udział w innego rodzaju warsztatach (kulinarnych, florystycznych itd.)
r. turystyka kulturalna (wyjeżdżanie do innych miast/krajów aby uczestniczyć w wydarzeniach kulturalnych)
s. udział w publicznych obchodach świąt narodowych
t. udział w publicznych obchodach świąt religijnych
u. udział w obchodach świąt lokalnych bądź regionalnych
v. udział w meczach, wydarzeniach sportowych
w. chodzenie na festyny
x. udział w spotkaniach politycznych i manifestacjach
y. udział w wydarzeniach naukowych (pokazach, wykładach, festiwalach naukowych itp.)
z. uprawianie sportu (bieganie, jazda na rowerze czy rolkach, nordic walking, taniec itd.)

ż. udział w spotkaniach towarzyskich (imprezach urodzinowych, wspólnych wyjściach do miasta itd.)
ź. chodzenie do kawiarni, klubu, pubu

O11. Gdyby dysponował(a) Pan(i) pieniędzmi na cele kulturalne, to co by Pan(i) kupił(a) w pierwszej kolejności?
Rangowanie
ANKIETER: POKAŻ EKRAN
Proszę popatrzeć na listę na ekranie i wskazać nie więcej niż pięć rzeczy, zaczynając od tej, którą kupił(a)by Pan(i) w pierwszej kolejności, a kończąc na tej, która byłaby najmniej ważna spośród wybranych.

1. Książka
2. Gazeta lub czasopismo
3. Album o sztuce
4. Płyta z muzyką
5. Płyta z filmem
6. Abonament telewizji kodowanej
7. Gra komputerowa
8. Bilet do kina
9. Bilet do teatru
10. Bilet na wystawę sztuki dawnej
11. Bilet na wystawę sztuki współczesnej
12. Bilet do muzeum historycznego
13. Bilet na koncert muzyki poważnej
14. Bilet na koncert muzyki rozrywkowej
15. Bilet do opery
16. Opłacenie udziału w warsztatach kulinarnych
17. Wykupienie lekcji tańca
18. Bilet na mecz, wydarzenie sportowe
19. Karnet do siłowni, fitness klubu
20. Nie chciał(a)bym żadnej z tych rzeczy
21. Trudno powiedzieć
22. Odmowa odpowiedzi

O12. Czy zdarza się Panu(i) rozmawiać z innymi o sztuce lub artystach?

1. Tak, często
2. Tak, od czasu do czasu
3. Raczej nie, bardzo rzadko
4. Nie, nigdy
5. Trudno powiedzieć
6. Odmowa odpowiedzi

O12_1. Z kim rozmawia Pan(i) o sztuce lub artystach?
jeżeli O12 = 1 | O12 = 2
ANKIETER: POKAŻ EKRAN
Proszę wskazać wszystkie pasujące odpowiedzi.

1. Z rodziną
2. Z przyjaciółmi, znajomymi
3. Z kolegami i koleżankami z pracy/szkoły
4. Z artystami
5. Z osobami, które spotykam w trakcie wydarzeń kulturalnych
6. Z internautami, z osobami na forach i czatach internetowych
7. Z przypadkowo spotkanymi osobami (np. w pociągu, w komunikacji miejskiej itd.)
8. Z innymi osobami
9. Odmowa odpowiedzi

O12_1i. Z kim innym rozmawia Pan(i) o sztuce i artystach?
jeżeli O12_1 = 8

O12_2. O czym konkretnie Pan(i) rozmawia?
jeżeli O12 = 1 | O12 = 2
ANKIETER: POKAŻ EKRAN
Proszę wskazać wszystkie tematy, które Pan(i) porusza.

1. Formalne aspekty dzieł sztuki (wykonanie, warsztat, kompozycja, kolorystyka itd.)
2. Treść dzieł sztuki (tematyka, przekaz, poruszane problemy itd.)
3. Wartość materialna dzieł sztuki (cena dzieł, sztuka jako inwestycja)
4. Odczucia i emocje, jakie wywołuje sztuka (np. dzielenie się wzruszeniami, radością albo wzburzeniem)
5. Artyści (ich biografie, zachowania itd.)
6. Kwestie obyczajowe (skandale wywoływane przez sztukę, kwestie obrazy uczuć religijnych i moralności)
7. Historia sztuki (jak zmieniała się sztuka, porównania sztuki współczesnej do dawnej itd.)
8. Poruszamy inne tematy
9. Odmowa odpowiedzi

O12_2i. Jakie inne tematy Pan(i) porusza?
jeżeli O12_2 = 8

O13. Czy zdarza się Panu(i) chodzić do galerii lub muzeów sztuki?
1. Tak, regularnie
2. Tak, od czasu do czasu
3. Tak, byłem(am) tam raz czy dwa
4. Nie, nigdy nie byłem(am) w takim miejscu
5. Nie pamiętam
6. Odmowa odpowiedzi

O13_1a. W jakich galeriach, muzeach sztuki był(a) Pan(i) ostatnio?
Proszę podać nazwę i miejscowość.
jeżeli O13 = 1 | O13 = 2
1. Nie pamiętam
2. Odmowa odpowiedzi

O13_1b. W jakich galeriach, muzeach sztuki Pan(i) był(a)?
Proszę podać nazwę i miejscowość.
jeżeli O13 = 3
1. Nie pamiętam
2. Odmowa odpowiedzi

O13_2. Dlaczego odwiedza Pan(i) muzea i galerie sztuki?
jeżeli O13 = 1 | O13 = 2
ANKIETER: POKAŻ EKRAN
Proszę wskazać nie więcej niż **pięć** najważniejszych powodów.
1. To jedna z atrakcji turystycznych, które odwiedzam podczas dalszych wyjazdów (do innych miast, za granicę)
2. Staram się poznawać ważne miejsca kultury w swojej okolicy
3. Są to piękne miejsca
4. Można się tam czegoś ciekawego dowiedzieć
5. Pokazywane są tam rzeczy, których nie można zobaczyć na co dzień
6. Chcę mieć kontakt z tym, co się dzieje w kulturze
7. Jest to dobra okazja do spotkań ze znajomymi, bycia razem z rodziną
8. Chcę mieć o czym opowiadać znajomym, rodzinie
9. Wstęp do nich jest bardzo tani lub bezpłatny
10. Można tam spotkać znane osoby
11. W ten sposób wychowuję swoje dzieci na osoby kulturalne
12. Każda osoba kulturalna powinna w nich bywać
13. Bywają tam osoby podobne do nas
14. Panuje tam niezwykła atmosfera (cisza, skupienie, podniosłość itd.)
15. Z sentymentu, po to by wracać do miłych wspomnień
16. Z nudy, po to, by zabić czas
17. Było to obowiązkowe (np. podczas wycieczek szkolnych)
18. Ponieważ organizowane są tam szczególne wydarzenia, np. „Noc Muzeów”
19. Z innego powodu
20. Odmowa odpowiedzi

O13_2i. Jaki to powód?
jeżeli O13_2 = 19

O13_3. Czy zdarza się Panu(i) chodzić do galerii lub muzeów sztuki razem z innymi ludźmi (np. z rodziną lub znajomymi)?
jeżeli O13 = 1 | O13 = 2
1. Tak, regularnie
2. Tak, od czasu do czasu
3. Tak, byliśmy tam razem raz czy dwa
4. Nie, nigdy nie byłem(am) w takim miejscu z rodziną lub znajomymi
5. Nie pamiętam
6. Odmowa odpowiedzi

O14. Czy tworzył(a) Pan(i) kiedykolwiek sztukę (zawodowo lub amatorsko, dla przyjemności)?
1. Tak, uprawiam sztukę
2. Tak, kiedyś uprawiałem(am) sztukę
3. Nie, nigdy nie uprawiałem(am) sztuki
4. Trudno powiedzieć
5. Odmowa odpowiedzi

O14_1. Dlaczego nie potrafi Pan(i) ocenić, czy Pana(i) twórczość jest (była) sztuką?
jeżeli O14 = 7
ANKIETER: W razie trudności z uzyskaniem odpowiedzi dopytaj, na czym dokładnie polega (polegała) twórczość respondenta, co dokładnie robi (robił).

O14_2. Co dokładnie Pan(i) tworzy/tworzył(a)?
jeżeli O14 = 1 | O14 = 2

O14_3. Dlaczego uprawia lub uprawiał(a) Pan(i) sztukę?
Uprawiam/uprawiałem(am) sztukę, ponieważ dla mnie to:
jeżeli O14 = 1 | O14 = 2
ANKIETER: POKAŻ EKRAN
Proszę wskazać wszystkie powody.

1. Główne źródło utrzymania
2. Dodatkowe źródło utrzymania
3. Forma samorealizacji
4. Sposób na oderwanie się od codzienności
5. Sposób na zabicie nudy
6. Sposób na rozwijanie umiejętności manualnych
7. Środek do duchowego wzbogacenia się
8. Sposób na utrzymane równowagi psychicznej
9. Sposób na przekazanie innym czegoś ważnego
10. Sposób na bycie bardziej interesującym(ą), atrakcyjnym(ą)
11. Przyzwyczajenie – w mojej rodzinie od zawsze tworzono sztukę
12. Z poczucia „wewnętrznego przymusu”
13. Robię/robiłem(am) to z innego powodu
14. Robię/robiłem(am) to bez specjalnego powodu
15. Odmowa odpowiedzi

O14_3i. Jaki jest/był inny powód uprawiania przez Pana(ią) sztuki?
jeżeli O14_3 = 96

O15. Czy w Pan(i) domu znajdują się:

1. Tak
2. Nie
3. Nie jestem pewien/pewna
4. Odmowa odpowiedzi

a. oryginalne dzieła sztuki dawnej (np. obrazy, rzeźby znanych artystów)
b. reprodukcje lub kopie dzieł sztuki dawnej (np. znanych obrazów, rzeźb)
c. oryginalne dzieła sztuki współczesnej (np. obrazy, rzeźby znanych artystów)
d. reprodukcje lub kopie dzieł sztuki współczesnej (np. znanych obrazów, rzeźb)
e. amatorskie prace artystyczne członków rodziny
f. amatorskie prace artystyczne osób spoza rodziny
g. fotografie rodzinne
h. fotografie artystyczne
i. obrazy drukowane, plakaty
j. przedmioty i dzieła sztuki o tematyce religijnej (krucyfiksy, lichtarze, „święte obrazy”, ikony itd.)
k. zabytkowe meble lub elementy wyposażenia domu (np. kilimy, dywany, zastawa stołowa)
l. przedmioty użytkowe zaprojektowane przez znanych designerów (np. naczynia, meble, lampy)
m. elementy aranżacji wnętrza zaprojektowane przez artystów (np. wystrój wnętrza)
n. albumy o sztuce
o. książkowe biografie znanych artystów
p. inne książki poświęcone sztuce
q. pisma o sztuce
r. filmy poświęcone sztuce na DVD lub innych nośnikach

O15_1. Ile takich przedmiotów znajduje się w Pana(i) domu? Ile jest w domu:

1. 1 lub 2
2. Kilka (3–10)
3. Kilkanaście
4. Co najmniej 20
5. Odmowa odpowiedzi

a. oryginalnych dzieł sztuki dawnej
jeżeli O15a = 1
b. reprodukcji lub kopii dzieł sztuki dawnej
jeżeli O15b = 1
c. oryginalnych dzieł sztuki współczesnej
jeżeli O15c = 1
d. reprodukcji lub kopii dzieł sztuki współczesnej
jeżeli O15d = 1

e. amatorskich prac artystycznych członków rodziny
jeżeli O15e = 1
f. amatorskich prac artystycznych osób spoza rodziny
jeżeli O15f = 1
g. fotografii rodzinnych
jeżeli O15g = 1
h. fotografii artystycznych
jeżeli O15h = 1
i. obrazów drukowanych/plakatów
jeżeli O15i = 1
j. przedmiotów i dzieł sztuki o tematyce religijnej
jeżeli O15j = 1
k. zabytkowych mebli lub elementów wyposażenia domu
jeżeli O15k = 1
l. przedmiotów użytkowych zaprojektowane przez znanych artystów
jeżeli O15l = 1
m. elementów aranżacji wnętrza zaprojektowanych przez artystów
jeżeli O15m = 1
n. albumów o sztuce
jeżeli O15n = 1
o. książkowych biografii znanych artystów
jeżeli O15o = 1
p. innych książek poświęconych sztuce
jeżeli O15p = 1
q. pism o sztuce
jeżeli O15q = 1
r. filmów poświęconych sztuce na DVD lub innych nośnikach
jeżeli O15r = 1

O15_2. Gdybym zapytał(a) Pana(ią) o wszystkie prace artystyczne, które znajdują się w Pana(i) domu, na pewno byłaby taka praca, o której pomyślał(a)by Pan(i) w pierwszej kolejności. Czy mógłbym/mogłabym ją zobaczyć? Czy może mi Pan(i) coś o niej opowiedzieć?
jeżeli O15a = 1 | O15b = 1 | O15c = 1 | O15d = 1 | O15e = 1| O15f = 1 | jeżeli O15i = 1
WYMUSZONE NAGRYWANIE ZMIENNEJ W CELU KONTROLI PRACY ANKIETERSKIEJ
ANKIETER: W zależności od typu pracy i wiedzy respondenta dopytaj o tytuł, nazwisko autora, rodzaj sztuki, jaką reprezentuje dzieło, jego historię. Po zanotowaniu odpowiedzi poproś respondenta o możliwość uwiecznienia dzieła sztuki, a następnie zrób zdjęcie. _

METRYCZKA
1. Płeć:
   a. Kobieta
   b. Mężczyzna
2. Wiek:
3. Wykształcenie:
   a. Wyższe magisterskie lub lekarskie
   b. Wyższe licencjackie lub inżynierskie
   c. Średnie – liceum
   d. Średnie – technikum lub inne zawodowe
   e. Zasadnicze zawodowe
   f. Gimnazjalne
   g. Podstawowe

3_1. Czy ma Pan(i) wykształcenie artystyczne, np. ukończył(a) Pan(i) studia na kierunku związanym ze sztuką, kurs dotyczący sztuki itp.?
Kod 7 wyklucza odpowiedzi 1–6
ANKIETER: POKAŻ EKRAN
Proszę wskazać wszystkie pasujące odpowiedzi.
1. Szkoła podstawowa lub klasa o profilu artystycznym
2. Szkoła średnia lub klasa o profilu artystycznym
3. Wyższa szkoła artystyczna
4. Kierunek studiów związany ze sztuką (np. kulturoznawstwo, historia sztuki, edukacja artystyczna)
5. Studia podyplomowe dotyczące sztuki
6. Dodatkowe kursy dotyczące sztuki
7. Nie, nie mam wykształcenia artystycznego
8. Odmowa odpowiedzi
9. Jaka jest Pana(i) sytuacja życiowa?
   a. Pracuję zarobkowo (już się nie uczę)
   b. Pracuję zarobkowo i uczę się/studiuję
   c. Wyłącznie uczę się/studiuję
   d. Jestem na rencie/emeryturze
   e. Zajmuję się domem i/lub dziećmi
   f. Jestem bezrobotny/a
   g. Inna sytuacja – jaka?.....
10. Miejsce zamieszkania:
   a. Miasto powyżej 500 tysięcy mieszkańców

b. Miasto od 100 do 500 tysięcy mieszkańców
c. Miasto od 40 do 100 tysięcy mieszkańców
d. Miasto od 10 do 40 tysięcy mieszkańców
e. Miasto do 10 tysięcy mieszkańców
f. Wieś

11. Stan cywilny:
    a. Samotny/samotna (Kawaler/panna)
    b. Zamężna/żonaty
    c. Rozwódka/rozwiedziony
    d. Żyję w związku partnerskim
12. Czy ma Pan/Pani dzieci?
    a. Tak (proszę podać, ile ma Pani/Pan dzieci)
    b. Nie
13. Dochody: proszę Pana(ią) o policzenie wszystkich miesięcznych dochodów netto („na rękę") WSZYSTKICH członków Pana(i) gospodarstwa domowego i podanie szacunkowej kwoty:
    a. Kwota:
    b. Nie wiem
    c. Odmowa odpowiedzi
14. Swoje poglądy polityczne określił(a)by Pan/Pani jako:
    a. zdecydowanie lewicowe
    b. raczej lewicowe
    c. ani lewicowe, ani prawicowe
    d. raczej prawicowe
    e. zdecydowanie prawicowe
    f. inne (proszę podać)
    g. nie wiem/nie potrafię określić
    h. odmowa odpowiedzi
15. Swoją postawę religijną określił(a)by Pan/Pani jako:
    a. Jestem osobą zdecydowanie religijną
    b. Jestem osobą raczej religijną
    c. Nie jestem osobą ani religijną, ani niereligijną
    d. Jestem raczej osobą niereligijną
    e. Jestem zdecydowanie osobą niereligijną
    f. Inne (proszę podać)
    g. Nie wiem/nie potrafię określić
    h. Odmowa odpowiedzi

Kwestionariusz ankiety (ogólnopolskie badania absolwentów uczelni artystycznych)

A1. Czym dla Pana(i) jest sztuka? Jak Pan(i) rozumie to pojęcie?
Proszę odpowiedzieć w kilku zdaniach.
A2. Czy Pana(i) zdaniem jest sztuką:

1. Zdecydowanie jest to sztuka
2. Raczej jest to sztuka
3. Czasami jest to sztuka, a czasami nie
4. Raczej nie jest to sztuka
5. Zdecydowanie nie jest to sztuka
6. Nie wiem, co to jest, nie znam tego pojęcia
7. Trudno powiedzieć
8. Odmowa odpowiedzi
    a. malarstwo
    b. gotowanie
    c. fotografia
    d. projektowanie (mebli, budynków, przedmiotów, ubrań)
    e. rzeźba
    f. grafika i rysunek
    g. film
    h. grafika komputerowa
    i. fryzjerstwo
    j. tatuowanie
    k. graffiti
    l. performance
    m. happening
    n. video art
    o. jubilerstwo
    p. bio art
    q. garncarstwo
    r. tuning samochodowy
    s. tworzenie gier komputerowych
    t. street art
    u. pornografia
    v. komiks
    w. kuglarstwo
    x. styling (kształtowanie wizerunku, wizaż)

A3. Kogo według Pana(i) można nazwać artystą, a kogo nie? Czy można nazwać artystą każdą osobę, która:

1. Zdecydowanie tak
2. Raczej tak
3. Częściowo tak, a częściowo nie
4. Raczej nie
5. Zdecydowanie nie
6. Trudno powiedzieć
7. Odmowa odpowiedzi
   a. tworzy wybitne dzieła sztuki
   b. tworzy takie prace, które są pokazywane publicznie (np. w galeriach sztuki, muzeach)
   c. tworzy obiekty artystyczne (maluje obrazy, rzeźbi itd.)
   d. ukończyła wyższą uczelnię artystyczną
   e. ukończyła liceum plastyczne
   f. jest twórcza, pomysłowa
   g. jest perfekcyjna w tym, co robi
   h. zachowuje się nietypowo, ekscentrycznie

A4. Czy Pan(i) uważa się za artyst(k)ę?
1. Zdecydowanie tak
2. Raczej tak
3. Raczej nie
4. Zdecydowanie nie
5. Trudno powiedzieć
6. Odmowa odpowiedzi

A4_1. Dlaczego uważa się Pan(i) za artyst(k)ę?
jeżeli A4 = 1 | A4 = 2
Proszę odpowiedzieć w kilku zdaniach.

A4_2. Dlaczego nie uważa się Pan(i) za artyst(k)ę?
jeżeli A4 = 3 | A4 = 4
Proszę odpowiedzieć w kilku zdaniach.

A5. Co zadecydowało o tym, że podjął(ęła) Pan(i) studia na uczelni artystycznej?
ANKIETER: POKAŻ EKRAN
Proszę wskazać wszystkie powody.
1. Zainteresowanie sztuką
2. Umiejętności, predyspozycje artystyczne
3. Charakter lub klimat tych studiów
4. Łatwość dostania się na te studia
5. Namowa rodziców lub innych ludzi
6. Chęć kontynuowania tradycji rodzinnych
7. Chęć kontynuowania wcześniejszych etapów edukacji artystycznej (liceum plastyczne, kursy i warsztaty, w których wcześniej uczestniczyłem(am))
8. Inspiracja ze strony nauczycieli na wcześniejszych etapach kształcenia
9. Inspiracja ze strony innych osób
10. Przypadek
11. Coś innego
12. Trudno powiedzieć
13. Odmowa odpowiedzi

A5i. Co innego zadecydowało o tym, że wybrał(a) Pan(i) studia na uczelni artystycznej?
jeżeli O5 = 11

A6. Czy gdyby dziś podejmował(a) Pan(i) jeszcze raz decyzję o pójściu na studia, wybrał(a)by Pan(i) studia na uczelni artystycznej?
1. Zdecydowanie tak
2. Raczej tak
3. Raczej nie
4. Zdecydowanie nie
5. Trudno powiedzieć
6. Odmowa odpowiedzi

A7. Czy Pana(i) obecna praca jest związana ze sztuką, czy wykorzystuje w niej Pan(i) kompetencje artystyczne? Jak ocenił(a)by Pan(i) związek między wykształceniem zdobytym na uczelni artystycznej a Pana(i) aktualnym głównym zajęciem?
1. Silny – praca „w zawodzie" wyraźnie związana ze sztuką
2. Częściowy lub pośredni – praca powiązania ze sztuką
3. Słaby – praca w niewielkim stopniu związana ze sztuką
4. Żaden – praca w ogóle niezwiązana ze sztuką
5. Obecnie nie pracuję
6. Odmowa odpowiedzi

A7_1. Czy w przeszłości miał(a) Pan(i) pracę bardziej związaną ze sztuką, w większym stopniu wykorzystywał(a) w pracy kompetencje artystyczne?
jeżeli A7 = 3 | jeżeli A7 = 4
1. Tak
2. Nie
3. Odmowa odpowiedzi

A7_2. Czy w przeszłości miał(a) Pan(i) pracę związaną ze sztuką, wykorzystywał(a) w pracy kompetencje artystyczne?

jeżeli A7 = 5

1. Tak
2. Nie
3. Odmowa odpowiedzi

A8. Dlaczego Pana(i) obecna praca/główne zajęcie jest słabo związana(e) lub w ogóle nie jest związana(e) ze sztuką?

jeżeli A7 = 3 | A7 = 4 | A7 = 5

ANKIETER: POKAŻ EKRAN

Proszę wskazać nie więcej niż **dwa** najważniejsze powody.

1. Niskie zarobki: chciałem(am), żeby moja praca była związana ze sztuką, ale moje zarobki byłyby wtedy zbyt niskie
2. Złe warunki pracy: chciałem(am), żeby moja praca była związana ze sztuką, ale nie odpowiadały mi warunki takiej pracy (inne niż finansowe)
3. Brak pracy: chciałem(am), żeby moja praca była związana ze sztuką, ale nie udało mi się znaleźć takiej pracy
4. Chciałem(am), żeby moja praca była związana ze sztuką, ale życie potoczyło się inaczej
5. Studia na tyle zniechęciły mnie do sztuki, że nie zależało mi na pracy, która byłaby z nią związana
6. Z innego jeszcze powodu nie zależało mi, żeby moja praca była związana ze sztuką (np. inne istotniejsze zainteresowania, zmiana życiowych priorytetów itd.)
7. Trudno powiedzieć
8. Odmowa odpowiedzi

A9. Co według Pana(i) sprzyja rozwojowi kariery artystycznej? Jakie znaczenie dla rozwoju kariery ma:

1. Ma (mają) kluczowe znaczenie
2. Ma (mają) duże znaczenie
3. Ma (mają) jakieś znaczenie
4. Nie ma (nie mają) większego znaczenia
5. Nie ma (nie mają) żadnego znaczenia
6. Trudno powiedzieć
7. Odmowa odpowiedzi

a. talent i inne wrodzone predyspozycje
b. warsztat (nabyte umiejętności techniczne i manualne)
c. ukończenie dobrej szkoły artystycznej
d. tradycje rodzinne związane z uprawianiem sztuki
e. szczęście, traf, przypadek
f. układy, znajomości w świecie sztuki
g. układy, znajomości poza światem sztuki
h. umiejętność „sprzedawania się”
i. wysoka jakość prac artystycznych
j. innowacyjność, progresywność, tworzenie dzieł bezprecedensowych
k. pomoc ze strony państwa (stypendia, granty, opieka publicznych instytucji sztuki)
l. opieka ze strony wybitnego kuratora
m. prezentowanie swoich prac za granicą
n. prezentowanie swoich prac w Polsce
o. obecność w mediach artystycznych (recenzje wystaw, wywiady itd.)
p. obecność w mediach pozaartystycznych
q. bywanie (spotkania towarzyskie, wernisaże, dyskusje poświęcone sztuce)
r. upór i konsekwencja
s. bezkompromisowość
t. zamieszkiwanie w ważnych ośrodkach artystycznych

A9i_1. Czy przychodzą Panu(i) na myśl jakieś inne czynniki (zjawiska, cechy, procesy), które mogą być istotne dla rozwoju kariery artystycznej?

1. Tak
2. Nie
3. Trudno powiedzieć
4. Odmowa odpowiedzi

O9i_2. Jakie to czynniki?

jeżeli O9i_1 = 1 _____

A10. Czy w Pana(i) rodzinie były lub są osoby tworzące sztukę?

1. Tak, moi przodkowie (dziadkowie, rodzice lub ich krewni, np. wujostwo)
2. Tak, inni moi krewni lub powinowaci (np. kuzynostwo, teść, szwagierka)
3. Nie
4. Trudno powiedzieć
5. Odmowa odpowiedzi

A11. Czy wśród Pana(i) znajomych są osoby tworzące sztukę?
1. Tak, większość moich znajomych tworzy sztukę
2. Tak, mniej więcej połowa moich znajomych tworzy sztukę
3. Tak, ale jest niewiele takich osób
4. Nie, wśród moich znajomych nie ma takich osób
5. Trudno powiedzieć
6. Odmowa odpowiedzi

A12. Z czego się Pan(i) utrzymuje? Proszę pomyśleć o ostatnich dwunastu miesiącach i określić, z jakich źródeł Pan(i) korzystał(a) i na ile były one dla Pana(i) istotne. Czy... [ANKIETER: ODCZYTAJ KOLEJNY PODPUNKT PYTANIA] były w tym czasie Pana(i): ANKIETER: POKAŻ EKRAN
1. Podstawowym lub jednym z głównych źródeł utrzymania
2. Ważnym, ale dodatkowym źródłem utrzymania
3. Marginalnym źródłem utrzymania
4. Z tego się w ogóle nie utrzymywałem(am)
5. Odmowa odpowiedzi
   a. stała praca związana ze sztuką
   b. stała praca niezwiązana ze sztuką
   c. dorywcza praca związana ze sztuką
   d. dorywcza praca o charakterze umysłowym niezwiązana ze sztuką
   e. dorywcza praca o charakterze fizycznym niezwiązana ze sztuką
   f. pomoc materialna ze strony bliskich
   g. świadczenia socjalne, zasiłki
   h. inne źródła

A12i_1. Czy w ostatnich dwunastu miesiącach miał(a) Pan(i) jakieś inne źródło utrzymania?
1. Tak, i było to podstawowe lub jedno z głównych źródeł utrzymania
2. Tak, ale było to dodatkowe źródło utrzymania
3. Tak, ale było to marginalne źródło utrzymania
4. Nie
5. Odmowa odpowiedzi

O12i_2. Jakie to źródło?
jeżeli O12i_1 = 1 | O12i_1 = 2 | O12i_1 = 3

A13. Jaką pracę związaną ze sztuką Pan(i) wykonywał(a), z czego dokładnie czerpał(a) Pan(i) dochody?
jeżeli (O12a = 1 | O12a = 2 | O12a = 3) | (O12b = 1 | O12b = 2 | O12b = 3) | (O12c = 1 | O12c = 2 | O12c = 3)
ANKIETER: POKAŻ EKRAN
Proszę wskazać wszystkie pasujące odpowiedzi.
1. Tworzenie dzieł sztuki
2. Praca koncepcyjna (zbieranie dokumentacji, tworzenie projektów, szkiców itd.)
3. Przygotowanie własnych wystaw
4. Przygotowywanie cudzych wystaw
5. Prowadzenie warsztatów lub szkoleń
6. Inny rodzaj pracy artystycznej (projektowanie, wystrój wnętrz, doradzanie, tworzenie obiektów dekoracyjnych, biżuterii itd.)
7. Inny rodzaj pracy nieartystycznej, ale związanej ze sztuką (nauczenie plastyki, wykładanie na uczelni artystycznej, bycie zatrudnionym w galerii itd.)
8. Stypendia twórcze i granty
9. Coś innego
10. Odmowa odpowiedzi

A13i. Z jakiej innej pracy związanej ze sztuką wynikały Pana(i) dochody? Na czym polegała Pana(i) praca?
jeżeli A13 = 9

A14. Czy w ciągu ostatnich pięciu lat zdarzyło się Panu(i) tworzyć sztukę (także taką, której nikomu Pan(i) nie pokazywał(a), nieprzeznaczoną do pokazywania innym)?
1. Tak
2. Nie
3. Odmowa odpowiedzi

A14_1. Co dokładnie Pan(i) tworzył(a), jakiego rodzaju sztukę?
jeżeli A14 = 1
Proszę w kilku zdaniach opisać swoją twórczość.

A15. Czy w ciągu ostatnich pięciu lat prezentował(a) Pan(i) swoje prace (działania, akcje) publicznie?
jeżeli A14 = 1
1. Tak
2. Nie – próbowałem(am), ale się nie udało
3. Nie – nie podejmowałem(am) takich starań
4. Odmowa odpowiedzi

A15_1. Czy prezentował(a) Pan(i) swoje prace (działania, akcje) w ramach wystaw (pokazów) indywidualnych, czy zbiorowych?
jeżeli A15 = 1
1. Tylko w ramach wystaw (pokazów) indywidualnych
2. Tylko w ramach wystaw (pokazów) zbiorowych
3. W ramach zarówno wystaw (pokazów) indywidualnych, jak i zbiorowych
4. Odmowa odpowiedzi

A15_2. Proszę wymienić nazwy trzech najważniejszych Pana(i) zdaniem instytucji lub zdarzeń artystycznych, w ramach których prezentował(a) Pan(i) swoje prace (działania, akcje) w ostatnich pięciu latach:
jeżeli A15 = 1

A15_3. Czy pokaz swoich prac (działań, akcji) musiał(a) Pan(i) sfinansować sam(a), czy też zrobiła to instytucja artystyczna, w której były one prezentowane?
jeżeli A15 = 1
1. Tak – wszystkie koszty związane z przygotowaniem prac i organizacją wystawy musiałem(am) pokryć sam(a)
2. Częściowo tak – pokryłem(am) koszty produkcji prac, a instytucja artystyczna wzięła na siebie koszty przygotowania wystawy
3. Nie – wszystkie koszty związane z produkcją prac i przygotowaniem wystawy pokryła instytucja artystyczna
4. Prezentacja była finansowana w inny sposób
5. Odmowa odpowiedzi

A16. Czy w ostatnich pięciu latach ktoś nabył Pana(i) prace?
jeżeli A14 = 1
1. Tak, sprzedaję swoje prace regularnie
2. Tak, ale zdarzało się to bardzo rzadko
3. Nie, w tym czasie nie udało mi się sprzedać żadnej swojej pracy
4. Nie, nie sprzedaję swoich prac
5. Odmowa odpowiedzi

A16_1. Kto nabywa Pana(i) prace?
jeżeli A16 = 1 | A16 = 2
ANKIETER: POKAŻ EKRAN
Proszę wskazać wszystkie pasujące odpowiedzi.
1. Instytucje publiczne w Polsce
2. Instytucje publiczne za granicą
3. Prywatne instytucje artystyczne w Polsce
4. Prywatne instytucje artystyczne za granicą
5. Osoby fizyczne w Polsce
6. Osoby fizyczne za granicą
7. Ktoś inny
8. Odmowa odpowiedzi

A16_1i. Kto inny nabywa Pana(i) prace?
jeżeli A16_1 = 7

A16_2. W jaki sposób sprzedaje Pan(i) swoje prace?
jeżeli A16 = 1 | A16 = 2
1. Samodzielnie poszukuję potencjalnych nabywców
2. Moje prace sprzedaje galeria, z którą jestem związany(a)
3. Moje prace są sprzedawane przez domy aukcyjne
4. Moje prace są sprzedawane przez instytucje finansowe (np. art banking)
5. Przez internet (np. Pakamera, Etsy, Ebay, Allegro, własna strona www)
6. W inny sposób
7. Odmowa odpowiedzi

A16_2i. W jaki inny sposób można nabyć Pana(i) prace?
jeżeli A16_2 = 7

A16_3a. Proszę o podanie najwyższej kwoty, jaką otrzymał(a) Pan(i) za swoja pracę:
jeżeli A16 = 1 | A16 = 2
1. Nie pamiętam
2. Odmowa odpowiedzi

A16_3b. Proszę o podanie najniższej kwoty, za którą sprzedał(a) Pan(i) swoją pracę:

jeżeli A16 = 1 | A16 = 2

1. Nie pamiętam
2. Odmowa odpowiedzi

A17_O3. Ludzie mogą różnić się w ocenie funkcji, jakie powinna spełniać sztuka. Odczytam Panu(i) kilka opinii na ten temat. Proszę powiedzieć, czy się Pan(i) z nimi zgadza, czy nie zgadza:

1. W pełni się zgadzam
2. Raczej się zgadzam
3. Częściowo się zgadzam, częściowo nie
4. Raczej się nie zgadzam
5. Zupełnie się nie zgadzam
6. Trudno powiedzieć
7. Odmowa odpowiedzi
   a. Sztuka powinna wzmacniać postawy patriotyczne
   b. Zadaniem sztuki powinno być wychowywanie
   c. Sztuka powinna być wykorzystywana jako narzędzie społecznej zmiany
   d. Sztuka powinna być wykorzystywana jako narzędzie rozwoju gospodarczego
   e. Sztuka powinna być wykorzystywana przez sprawujących władzę jako narzędzie działań politycznych
   f. Sztuka powinna być narzędziem społecznego oporu wobec niesprawiedliwego systemu
   g. Sztuka powinna przewidywać to, co zdarzy się w przyszłości
   h. Artyści powinni tworzyć dzieła użyteczne społecznie
   i. Sztuka powinna służyć Kościołowi
   j. Artyści powinni angażować się w bieżące wydarzenia społeczne i polityczne
   k. Sztuka powinna objaśniać rzeczywistość, pomagać zrozumieć otaczający świat
   l. Sztuka powinna wzruszać
   m. Sztuka powinna być piękna
   n. Sztuka jest wartością samą w sobie i nie powinna niczemu ani nikomu służyć

A17_O4. Gdzie Pana(i) zdaniem sztuka powinna, a gdzie nie powinna być prezentowana? Czy sztuka powinna być prezentowana:

1. Zdecydowanie powinna
2. Raczej powinna
3. Raczej nie powinna
4. Zdecydowanie nie powinna
5. Trudno powiedzieć
6. Odmowa odpowiedzi
   a. w muzeach i galeriach sztuki
   b. w kościołach i innych miejscach kultu
   c. w instytucjach publicznych (np. w szpitalach, szkołach, urzędach)
   d. w przestrzeni publicznej (np. na plakatach, billboardach, fasadach domów, w parkach i miejskich placach)
   e. w domach (mieszkaniach)
   f. w radiu, telewizji, gazetach
   g. w internecie
   h. wszędzie, gdzie zapragnie tego artysta

A17_O4_1. Czy poza ewentualnymi miejscami wskazanymi przez Pana(ią) przed chwilą są jeszcze inne miejsca, w których sztuka nie powinna być pokazywana?

jeżeli A17_O4g = 3 | A17_O4g = 4

A18_O7. Przeczytam kilka stwierdzeń dotyczących finansowania sztuki (w tym jej tworzenia, prezentowania, opieki nad nią). Proszę powiedzieć, w jakim stopniu się Pan(i) z nimi zgadza.

1. W pełni się zgadzam
2. Raczej się zgadzam
3. Częściowo się zgadzam, częściowo nie
4. Raczej się nie zgadzam
5. Zupełnie się nie zgadzam
6. Trudno powiedzieć
7. Odmowa odpowiedzi
   a. Państwo powinno zapewniać artystom możliwości i warunki do tworzenia sztuki i nie oczekiwać niczego w zamian
   b. artyści powinni na siebie zarabiać i nie oczekiwać pomocy ze strony państwa i jego instytucji
   c. państwo powinno finansować tylko najwybitniejszych artystów
   d. część pieniędzy uzyskiwanych przez państwo z różnego rodzaju monopoli (alkohol, tytoń, gry losowe) powinna być przeznaczana na finansowanie sztuki

e. państwo powinno przeznaczać część pieniędzy pozyskiwanych z podatków na finansowanie sztuki
f. sztukę powinni wspierać wyłącznie prywatni sponsorzy
g. państwo powinno finansować kształcenie artystów
h. państwo powinno finansować budowę nowych i rozwijanie istniejących instytucji artystycznych.
i. państwo powinno zapewniać bezpłatną edukację artystyczną obywatelom
j. sztukę powinny finansować władze centralne (Ministerstwo Kultury)
k. sztukę powinny finansować władze samorządowe (województwa, miasta, gminy)

A19a. Proszę wymienić trzy najważniejsze Pana(i) zdaniem instytucje artystyczne w Polsce, w których prezentowana jest sztuka:

A19b. Proszę wymienić trzy, Pana(i) zdaniem, najważniejsze instytucje artystyczne na świecie, w których prezentowana jest sztuka:

A20a. Proszę wymienić nazwiska trzech najbardziej cenionych przez Pana(ią) artystów tworzących współcześnie w Polsce:

A20b. Proszę wymienić nazwiska trzech najbardziej cenionych przez Pana(ią) artystów tworzących współcześnie na świecie:

A21a. Proszę wymienić nazwiska trzech najbardziej wpływowych, według Pana(i), osób polskiego świata artystycznego:

A21b. Proszę wymienić nazwiska trzech najbardziej wpływowych według Pana(i) osób świata artystycznego poza Polską:

A22a. Które z ośrodków artystycznych w Polsce są według Pana(i) najważniejsze? Proszę wymienić maksymalnie pięć:

A22b. Które z ośrodków artystycznych na świecie są według Pana(i) najważniejsze? Proszę wymienić maksymalnie pięć:

A23a. Proszę wskazać nie więcej niż pięć galerii prywatnych w Polsce, z którymi chciał(a)by Pan(i) współpracować, a jeżeli nie jest Pan(i) czynnym (czynną) artystą (artystką) – te, które najchętniej by Pan(i) odwiedził(a):

A23b Proszę wskazać nie więcej niż pięć galerii prywatnych na świecie, z którymi chciał(a)by Pan(i) współpracować, a jeżeli nie jest Pan(i) czynnym (czynną) artystą (artystką) – te, które najchętniej by Pan(i) odwiedził(a):

A24a. Proszę wskazać nie więcej niż pięć instytucji artystycznych w Polsce, które są według Pana(i) przeceniane (instytucje przereklamowane, których pozycja w polskim świecie artystycznym jest nieadekwatna do wartości tego, co robią):

A24b. Proszę wskazać nie więcej niż pięć instytucji artystycznych na świecie, które są według Pana(i) przeceniane:

A25_O8. Z jakimi problemami borykają się, w Pana(i) opinii, artyści we współczesnej Polsce?
ANKIETER: POKAŻ EKRAN
Proszę wskazać nie więcej niż pięć najważniejszych problemów.

1. Brak dojrzałego rynku sztuki (instytucji i mechanizmów pozwalających artystom sprzedawać swoje prace)
2. Brak wsparcia ze strony państwa dla twórczości artystycznej
3. Słaba infrastruktura sztuki (brak galerii, sal wystawowych, pracowni)
4. Niepewność jutra, niepewność zatrudnienia
5. Zła atmosfera w środowisku artystycznym (konflikty, bezwzględna rywalizacja, nieetyczne działania innych artystów, układy itd.)
6. Niechęć wobec sztuki ze strony publiczności
7. Brak zapotrzebowania na pracę artystów
8. Niski poziom edukacji artystycznej
9. Brak dobrej krytyki artystycznej
10. Brak mediów zajmujących się sztuką (gazet i czasopism, programów telewizyjnych)
11. Brak pieniędzy potrzebnych do tworzenia sztuki
12. Faworyzowanie artystów z dużych ośrodków
13. Niejasność reguł obowiązujących w świecie sztuki

14. Słabo rozwinięta kultura kolekcjonowania sztuki
15. Konserwatyzm obyczajowy polskiego społeczeństwa
16. Jawne lub ukryte formy cenzurowania sztuki
17. Zdominowanie rzeczywistości przez rynek i działania czysto komercyjne
18. Dostrzegam inne problemy
19. Trudno powiedzieć
20. Odmowa odpowiedzi

A25_O8i. Jakie inne problemy artystów Pan(i) dostrzega?
jeżeli A25_O8 = 18

A26. Proszę wybrać maksymalnie pięć najważniejszych według Pana(i) silnych stron (wartości, potencjałów) sztuki w Polsce:
ANKIETER: POKAŻ EKRAN

1. Oryginalność tworzonej sztuki
2. Wysoki poziom artystyczny tworzonej sztuki
3. Zintegrowane i współdziałające ze sobą środowisko
4. Dobra infrastruktura pozwalająca pokazywać sztukę
5. Obecność znanych na świecie instytucji artystycznych
6. Wysoki poziom krytyki artystycznej
7. Wysoki poziom szkolnictwa artystycznego
8. Zainteresowanie sztuką ze strony władz centralnych
9. Zainteresowanie sztuką ze strony władz lokalnych
10. Dobrze rozwinięte systemy stypendialne i grantowe wspierające twórczość
11. Dobrze rozwinięty rynek kolekcjonerski
12. Obecność profesjonalnych mediów informujących o sztuce (prasa, programy telewizyjne i radiowe)
13. Dobrze przygotowani do odbioru sztuki widzowie
14. Wolność tworzenia
15. Otwartość polskiego społeczeństwa na to, co nowe i nieznane
16. Wsparcie dla sztuki ze strony biznesu
17. Pluralizm modeli tworzenia i rodzajów sztuki
18. Jasne reguły kariery artystycznej.
19. Bogata kultura, z której mogą czerpać artyści
20. Coś innego
21. Nie widzę tego rodzaju silnych stron
22. Trudno powiedzieć
23. Odmowa odpowiedzi

A26i. Jakie inne silne strony sztuki w Polsce Pan(i) dostrzega?
jeżeli A26 = 20

A27_O15. Czy w Pan(i) domu znajdują się:

1. Tak
2. Nie
3. Nie jestem pewien/pewna
4. Odmowa odpowiedzi
   a. oryginalne dzieła sztuki dawnej (np. obrazy, rzeźby znanych artystów)
   b. reprodukcje lub kopie dzieł sztuki dawnej (np. znanych obrazów, rzeźb)
   c. oryginalne dzieła sztuki współczesnej (np. obrazy, rzeźby znanych artystów)
   d. reprodukcje lub kopie dzieł sztuki współczesnej (np. znanych obrazów, rzeźb)
   e. amatorskie prace artystyczne członków rodziny
   f. amatorskie prace artystyczne osób spoza rodziny
   g. fotografie rodzinne
   h. fotografie artystyczne
   i. obrazy drukowane, plakaty
   j. przedmioty i dzieła sztuki o tematyce religijnej (krucyfiksy, lichtarze, „święte obrazy”, ikony itd.)
   k. zabytkowe meble lub elementy wyposażenia domu (np. kilimy, dywany, zastawa stołowa)
   l. przedmioty użytkowe zaprojektowane przez znanych designerów (np. naczynia, meble, lampy)
   m. elementy aranżacji wnętrza zaprojektowane przez artystów (np. wystrój wnętrza)
   n. albumy o sztuce
   o. książkowe biografie znanych artystów
   p. inne książki poświęcone sztuce
   q. pisma o sztuce
   r. filmy poświęcone sztuce na DVD lub innych nośnikach

A27_1_O15. Ile takich przedmiotów znajduje się w Pana(i) domu? Ile jest w domu:

1. 1 lub 2
2. Kilka (3–10)
3. Kilkanaście
4. Co najmniej 20
5. Odmowa odpowiedzi

a. oryginalnych dzieł sztuki dawnej
jeżeli A27_O15a = 1
b. reprodukcji lub kopii dzieł sztuki dawnej
jeżeli A27_O15b = 1
c. oryginalnych dzieł sztuki współczesnej
jeżeli A27_O15c = 1
d. reprodukcji lub kopii dzieł sztuki współczesnej
jeżeli A27_O15d = 1
e. amatorskich prac artystycznych członków rodziny
jeżeli A27_O15e = 1
f. amatorskich prac artystycznych osób spoza rodziny
jeżeli A27_O15f = 1
g. fotografii rodzinnych
jeżeli A27_O15g = 1
h. fotografii artystycznych
jeżeli A27_O15h = 1
i. obrazów drukowanych/plakatów
jeżeli A27_O15i = 1
j. przedmiotów i dzieł sztuki o tematyce religijnej
jeżeli A27_O15j = 1
k. zabytkowych mebli lub elementów wyposażenia domu
jeżeli A27_O15k = 1
l. przedmiotów użytkowych zaprojektowane przez znanych artystów
jeżeli A27_O15l = 1
m. elementów aranżacji wnętrza zaprojektowanych przez artystów
jeżeli A27_O15m = 1
n. albumów o sztuce
jeżeli A27_O15n = 1
o. książkowych biografii znanych artystów
jeżeli A27_O15o = 1
p. innych książek poświęconych sztuce
jeżeli A27_O15p = 1
q. pism o sztuce
jeżeli A27_O15q = 1
r. filmów poświęconych sztuce na DVD lub innych nośnikach
jeżeli A27_O15r = 1

A28_O15_2. Gdybym zapytał(a) Pana(ią) o wszystkie prace artystyczne, które znajdują się w Pana(i) domu, na pewno byłaby taka praca, o której pomyślał(a)by Pan(i) w pierwszej kolejności. Czy mógłbym/mogłabym ją zobaczyć? Czy może mi Pan(i) coś o niej opowiedzieć?
jeżeli A27_O15a = 1 | A27_O15b = 1 | A27_O15c = 1 | A27_O15d = 1 | A27_O15e = 1| A27_O15f = 1 | jeżeli A27_O15i = 1

WYMUSZONE NAGRYWANIE ZMIENNEJ W CELU KONTROLI PRACY ANKIETERSKIEJ
ANKIETER: W zależności od typu pracy i wiedzy respondenta dopytaj o tytuł, nazwisko autora, rodzaj sztuki, jaką reprezentuje dzieło, jego historię. Po zanotowaniu odpowiedzi poproś respondenta o możliwość uwiecznienia dzieła sztuki, a następnie zrób zdjęcie.

A29_O10. Ludzie mają różne upodobania, jeśli chodzi o spędzanie czasu wolnego. Odczytam Panu(i) listę różnych zajęć i czynności, które ludzie wykonują w czasie wolnym. Proszę określić jak często wykonuje je Pan(i) osobiście:
1. Bardzo często – to zdecydowanie coś dla mnie
2. Często
3. Od czasu do czasu
4. Rzadko
5. Bardzo rzadko lub nigdy – to akurat nie dla mnie
6. Odmowa odpowiedzi
   a. czytanie książek
   b. czytanie gazet, czasopism
   c. oglądanie telewizji
   d. oglądanie filmów w domu (poza filmami oglądanymi w telewizji)
   e. słuchanie radia
   f. słuchanie muzyki (np. w domu, samochodzie)
   g. chodzenie do kina
   h. chodzenie do teatru
   i. chodzenie do muzeów innych niż muzea sztuki (historycznych, etnograficznych, technicznych)
   j. chodzenie na koncerty muzyki poważnej
   k. chodzenie na koncerty muzyki rozrywkowej
   l. chodzenie do opery
   m. granie w gry komputerowe
   n. korzystanie z dóbr kultury w internecie (np. czytanie czasopism, książek, odwiedzanie stron instytucji artystycznych, słuchanie muzyki itd.)
   o. udział w spotkaniach organizowanych przez instytucje kultury (np. spotkania z autorami, dyskusje)

p. udział w warsztatach artystycznych (czyli okazjonalnych spotkaniach, w trakcie których można nauczyć się tworzyć sztukę)
q. udział w innego rodzaju warsztatach (kulinarnych, florystycznych itd.)
r. turystyka kulturalna (wyjeżdżanie do innych miast/krajów, aby uczestniczyć w wydarzeniach kulturalnych)
s. udział w publicznych obchodach świąt narodowych
t. udział w publicznych obchodach świąt religijnych
u. udział w obchodach świąt lokalnych bądź regionalnych
v. udział w meczach, wydarzeniach sportowych
w. chodzenie na festyny
x. udział w spotkaniach politycznych i manifestacjach
y. udział w wydarzeniach naukowych (pokazach, wykładach, festiwalach naukowych itp.)
z. uprawianie sportu (bieganie, jazda na rowerze czy rolkach, nordic walking, taniec itd.)
ż. udział w spotkaniach towarzyskich (imprezach urodzinowych, wspólnych wyjściach do miasta itd.)
ź. chodzenie do kawiarni, klubu, pubu

METRYCZKA

1. Płeć:
   a. kobieta
   b. mężczyzna
   c. inne
2. Wiek:
3. Jaka jest Pana(i) sytuacja życiowa? [respondent może wybrać więcej niż jedną możliwość]
   a. pracuję zarobkowo (już się nie uczę)
   b. pracuję zarobkowo i uczę się/studiuję
   c. wyłącznie uczę się/studiuję
   d. jestem na rencie/emeryturze
   e. zajmuję się domem i/lub dziećmi
   f. jestem bezrobotny/a
   g. inna sytuacja – jaka?.....
4. Wykształcenie: Proszę podać kierunek(i) studiów skończonych przez Pana(i)ą oraz nazwę uczelni, na której/ych Pan(i) studiował(a)

4_1. Czy ma Pan(i) jakieś inne wykształcenie artystyczne lub związane ze sztuką, poza ukończeniem tej/tych uczelni?

Proszę zaznaczyć wszystkie pasujące odpowiedzi.
   a. szkoła podstawowa lub klasa o profilu artystycznym
   b. szkoła średnia lub klasa o profilu artystycznym
   c. studia podyplomowe dotyczące sztuki
   d. dodatkowe kursy dotyczące sztuki
   e. nie, brak innego wykształcenia artystycznego
5. Miejsce zamieszkania:
   a. miasto powyżej 500 tysięcy mieszkańców
   b. miasto od 100 do 500 tysięcy mieszkańców
   c. miasto od 40 do 100 tysięcy mieszkańców
   d. miasto od 10 do 40 tysięcy mieszkańców
   e. miasto do 10 tysięcy mieszkańców
   f. wieś
6. Stan cywilny:
   a. samotny/samotna (kawaler/panna)
   b. zamężna/ żonaty
   c. rozwódka/rozwiedziony
   d. wdowa/wdowiec
   e. żyję w związku partnerskim
7. Proszę określić, ile osób składa się na Pani/Pana gospodarstwo domowe?
8. Czy ma Pan(i) dzieci?
   a. tak (proszę podać, ile ma Pan(i) dzieci)
   b. nie
9. Dochody:
   Proszę Pana(ią) o policzenie wszystkich miesięcznych dochodów netto („na rękę") WSZYSTKICH członków Pana(i) gospodarstwa domowego i podanie szacunkowej kwoty:
   a. kwota:
   b. nie wiem
   c. odmowa odpowiedzi
10. Sytuacja mieszkaniowa:
    Jaki jest status własnościowy obecnego Pana(i) lokalu – mieszkania/pokoju/domu?
    a. własnościowy (w tym spółdzielcze własnościowe), należący do mnie lub partnerki/partnera (żony/męża)
    b. własnościowy (w tym spółdzielcze własnościowe), należący do mojej rodziny lub rodziny partnera/partnerki / żony/męża (nie musimy go wynajmować)
    c. spółdzielczy lokatorski
    d. wynajmowany (także jeśli wynajmowany od rodziny)
    e. zakładowy/służbowy

f. komunalny/ kwaterunkowy
g. socjalny
h. inny (proszę podawać jaki)
i. Nie mam stałego miejsca zamieszkania

11. Poglądy polityczne:
Swoje poglądy polityczne określił(a)by Pan(i) jako:
a. zdecydowanie lewicowe
b. raczej lewicowe
c. ani lewicowe, ani prawicowe
d. raczej prawicowe
e. zdecydowanie prawicowe
f. inne (proszę podać)
g. nie wiem
h. odmowa odpowiedzi

12. Swoją postawę religijną określił(a)by Pan(i) jako:
a. Jestem osobą zdecydowanie religijną
b. Jestem osobą raczej religijną
c. Nie jestem osobą ani religijną, ani niereligijną
d. Jestem raczej osobą niereligijną
e. Jestem zdecydowanie osobą niereligijną
f. Inne (proszę podać)
g. Nie wiem
h. Odmowa odpowiedzi

Zgoda na wykorzystanie danych osobowych w celach badawczych (ponowny kontakt).

Instrukcja dla osób prowadzących wywiady pogłębione

I. Dobór uczestników badania

Osoby, z którymi należy przeprowadzić wywiad, podzielone na kilka kategorii, są przedstawione w otrzymanej przez Pana/Panią tabeli.

W pojedynczych przypadkach imienia i nazwiska respondenta/respondentki może nie być w tabeli. Wtedy należy je uzyskać w trakcie jednej z wcześniejszych rozmów od osoby dobrze zorientowanej w świecie sztuk wizualnych w danym mieście. Jest to wówczas zaznaczone w tabeli.

W pierwszej kolejności należy dotrzeć do osób oznaczonych w kolumnie B jako „Pierwszy wybór". Tylko wówczas, gdy nie uda się przeprowadzić rozmowy z którąś z tych osób, trzeba wybrać inną, należącą do tej samej kategorii, ale oznaczoną w kolumnie B jako „Rezerwa". Jeśli nie ma takiej osoby, należy skontaktować się z koordynatorką badania Joanną Kiliszek pod adresem: joanna.kiliszek@gmail.com.

II. Sposób prowadzenia wywiadu – założenia przyjęte w badaniu

Scenariusz zawiera tematy i główne pytania oraz dodatkowe pytania do każdego z nich, służące ich uszczegółowieniu. Prosimy jednak o bycie elastycznym w trakcie wywiadu: najważniejsze, by rozmowa była naturalna, podążała za tokiem myślenia rozmówcy oraz rodzajem informacji, które respondent nam przekazuje, i nie zatrzymywała się na informacjach powierzchownych. Może się więc okazać, że kolejność bloków tematycznych będzie inna niż w scenariuszu. Może być również tak, że na któryś z tematów porozmawiamy tylko chwilę, ponieważ respondent/respondentka nie będzie miał/miała wiele do powiedzenia, ale za to na interesujące nas wątki w innym bloku poświęcimy sporo czasu.

Wywiad powinien mieć formę rozmowy. Po zadaniu pytania słuchamy uważnie, co mówi osoba uczestnicząca w badaniu, dajemy jej czas, nie boimy się ciszy i chwili na zastanowienie, nie przerywamy (chyba że respondent/respondentka przez dłuższą chwilę mówi nie na temat i chcemy, by powrócił/a do interesującego nas zagadnienia). Następnie dopytujemy o te wątki i sprawy obecne w wypowiedzi rozmówcy, które wydają się warte rozwinięcia, np.: „Na czym to polegało?", „Z czego to wynika?", „To bardzo ciekawe, co mówi Pan/Pani o…". Prosimy o wyjaśnienia, rozwinięcie i przykłady. Zadajemy pytania tak, by cały czas otwierały i rozwijały rozmowę, np.: „W jaki sposób…?", „Jak wyglądało…?", „Proszę opowiedzieć o…" itp. Unikamy pytań zaczynających się od „czy" („Czy to były udane warsztaty?") i „czyli" („Czyli nie była pani zadowolona?") oraz innych zamykających rozmowę, ucinających wątek, podsumowujących lub wymagających odpowiedzi TAK/NIE. Jeśli jednak musimy je zadać, to zaraz potem dopytujemy, formułując pytanie otwierające. Ponadto unikamy sugerowania odpowiedzi, a także oceniania czy dziwienia się.

III. Efekty wywiadu

Po wywiadzie należy dokonać jego transkrypcji (chyba że w danym wypadku z koordynatorką projektu ustalono inaczej) oraz sporządzić notatkę, a następnie przygotować trzy pliki – z nagraniem wywiadu, transkrypcją oraz notatką – i przesłać je razem. Trzyplikowe pakiety trzeba przekazywać na bieżąco, nie czekając na przeprowadzenie wszystkich wywiadów.

Każdy plik z transkrypcją i każdy plik z notatką powinien być tak samo nazwany i sformatowany.

- Nazwa pliku z transkrypcją powinna zawierać: miasto, imię i nazwisko respondenta, imię i nazwisko osoby prowadzącej wywiad oraz symbol „T" (**przykład:** Kraków, Wilhelm Sasnal, Jan Badacz, T), a nazwa pliku z notatką – miasto, imię i nazwisko respondenta, imię i nazwisko osoby prowadzącej wywiad oraz symbol „N" (**przykład**: Kraków, Wilhelm Sasnal, Jan Badacz, N).
- Obowiązują formaty: DOC, DOCX, ODT lub RTF. Pozostałe wymogi: krój pisma – Calibri, stopień pisma – 11 pkt, interlinia – 1,15.

Wytyczne do transkrypcji

- Na górze dokumentu umieszczamy te same informacje co w nazwie pliku (miasto, imię i nazwisko oraz symbol „T" lub „N"), a także datę wywiadu oraz dane metryczkowe (zob. scenariusz).
- Wszystkie pytania i odpowiedzi zaczynamy od nowego akapitu: wypowiedzi osoby prowadzącej wywiad rozpoczynamy oznaczeniem „B:", a wypowiedzi respondenta/respondentki – oznaczeniem „R:".
- Zachowania niewerbalne oraz własne komentarze i informacje o zdarzeniach zapamiętanych z wywiadu lub słyszalnych na nagraniu, a istotnych dla zrozumienia wywiadu, zapisujemy w nawiasach kwadratowych.
- Słowa lub fragmenty wypowiedziane ze szczególnym naciskiem wyróżniamy WIELKIMI LITERAMI, a ucięcie wypowiedzi wyrażamy znakiem „-".

Przykład fragmentu transkrypcji

R: Na czym polegają problemy artystów, o których Pani wspomniała?

B: Bycie artystą oznacza WYŁĄCZNIE problemy. Zaczynając od tego, że artystów się w naszym mieście zupełnie nie ceni. A to dlate- Właśnie! Był nawet taki *performance* w zeszłym roku. Zaraz, jak to się nazywało… [myśli] Mniejsza o to. W każdym razie chodziło o to, że artysta to ostatnie ogniwo łańcucha pokarmowego. [śmieje się] Tam chodziło też o zestawienie pracy artysty z innymi rodzajami pracy.

R: Co ma Pani na myśli? Jak artysta wypada w takim zestawieniu?

Wytyczne do notatek

Każdy plik z notatką powinien zawierać:

- nazwę miasta i miejsca, w których przeprowadzono wywiad;
- imię i nazwisko respondenta;
- imię i nazwisko osoby prowadzącej wywiad;
- datę wywiadu;
- informacje o przebiegu wywiadu – o jego atmosferze, o stosunku rozmówczyni/rozmówcy do wywiadu, o istotnych elementach pozawerbalnych rozmowy i o ewentualnych problemach;
- informacje pomocne w interpretacji wywiadu, spostrzeżenia, komentarze osoby prowadzącej wywiad.

Scenariusz wywiadu pogłębionego

Kształt scenariusza wywiadu zależy od tego, z kim rozmawiamy. Dla każdej z trzech kategorii osób wymienionych w tabeli (artystki, artyści, osoby związane ze światem sztuki, urzędniczki, urzędnicy i władze) przeznaczony jest nieco inny zestaw tematów i pytań. Niektóre fragmenty wywiadu (te, które w poniższej tabeli przedstawiono w jednej scalonej kolumnie) są w każdym wypadku identyczne.

WIZUALNE NIEWIDZIALNE, BADANIA JAKOŚCIOWE...		
Kategorie osób (kształt scenariusza zależy od kategorii, do której należy rozmówca/rozmówczyni)		
1. Artystki i artyści	**2. Osoby związane ze światem sztuki (kuratorki, kuratorzy, pracownicy instytucji, kolekcjonerzy, badaczki, badacze oraz krytyczki i krytycy sztuki)**	**3. Urzędniczki i urzędnicy oraz władze samorządowe i centralne**
Preambuła: Nazywam się... Wspólnie z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie i Instytutem Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu prowadzę badania na temat stanu, roli i znaczenia sztuk wizualnych w naszym kraju. Badania realizowane są w ramach grantu *WIZUALNE NIEWIDZIALNE. Sztuki wizualne w Polsce – stan, rola i znaczenie* finansowanego z programu MKiDN „Obserwatorium kultury". Badania składają się z pięciu etapów, podczas których analizujemy to, jak sztuki wizualne prezentowane są w mediach, jak z tych sztuk korzystają odbiorcy i co myślą o nich artyści. W tej części badań prowadzimy indywidualne rozmowy z osobami związanymi ze sztuką (artystami, kuratorami, decydentami). Chciałbym/Chciałabym zapewnić, że informacje uzyskane podczas wywiadu zostaną wykorzystane wyłącznie w celach badawczych, a jeśli Pan/Pani sobie tego życzy, gwarantujemy też pełną anonimowość (wszystkie wypowiedzi z naszej rozmowy, które znajdą się w opracowaniu badań, zostaną wówczas zanonimizowane).		
Wstęp: Na początek chciałbym/chciałabym poprosić, żeby Pan powiedział/Pani powiedziała kilka słów o sobie. **Pytania dodatkowe: (+)** Czym się Pan/Pani zajmuje? **(+)** Od jak dawna? **(+)** Czy wcześniej zajmował się Pan/zajmowała się Pani czymś innym? **(+)** Gdzie Pan/Pani mieszka i pracuje? **(+)** Czy wcześniej były to jakieś inne miejsca? **(+)** Jakie jest Pana/Pani wykształcenie? **(+)** Czy pracuje Pan/Pani w swoim zawodzie czy w innym?		
Czym jest sztuka? Czy mógłby Pan/mogłaby Pani spróbować powiedzieć, czym jest sztuka? **Pytania dodatkowe: (+)** Czym sztuka różni się od innych rodzajów aktywności? **(+)** Na czym polega jej tworzenie? **(+)** Czy tworzenie sztuki jest czymś odmiennym od innych form twórczości, np. od nauki? **(+)** Czy każdy może tworzyć sztukę? **(+)** A może potrzebne są jakieś szczególne umiejętności, predyspozycje, aby ją tworzyć? **(+)** Czy sztuka istniała zawsze? **(+)** Czy jej współczesna postać znacząco różni się od tych wcześniejszych? **(+)** Jeżeli tak, to pod jakim względem (nowe media; nowy społeczny status i nowa rola; inny rodzaj obiegu, tworzenia)? Jakie zmiany zachodzą w polu współczesnych sztuk wizualnych?		
Kim jest artysta? Czy mógłby Pan/mogłaby Pani spróbować powiedzieć, kim jest artysta? **Pytania dodatkowe: (+)** Czy można wskazać cechy wspólne dla wszystkich artystów? **(+)** Na czym dokładnie polega bycie artystą? Czym zajmują się artyści? **(+)** Czy ich życie różni się od życia tych, którzy artystami nie są? **(+)** Dlaczego niektórych ludzi, którzy nie tworzą sztuki, nazywa się artystami? **(+)** Czy aby być artystą, trzeba znać się na sztuce/potrafić ją tworzyć? **(+)** Kto lub co decyduje o tym, że jakaś osoba jest artystą?		
Jak Pan stał się artystą/Jak Pani stała się artystką? **Pytania dodatkowe: (+)** W jakim stopniu była to świadoma decyzja? **(+)** Co zadecydowało o wyborze właśnie takiej drogi życiowej? **(+)** Czy w Pana/Pani rodzinie były tradycje artystyczne? **(+)** Jaką rolę odegrała w tym edukacja na poziomie podstawowym i licealnym? **(+)** Jakie trudności musiał Pan/musiała Pani pokonać, aby stać się artystą/artystką? **(+)** Czy były/są jakieś osoby, które zainspirowały Pana/Panią do tego, by zostać artystą/artystką? **(+)** Czy były/są jakieś osoby, które odradzały Panu/Pani zostanie artystą/artystką lub stawały na drodze do tego celu? **(+)** Czy szkoła artystyczna pomagała czy przeszkadzała w stawaniu się artystą? **(+)** Czy zna Pan/Pani jakieś osoby, który były artystami, ale przestały nimi być, lub zamierzały być artystami, ale zrezygnowały z tego pomysłu? **(+)** Co o tym zadecydowało? Jakie czynniki? **(+)** Jak Pan/Pani godzi bycie artystą/artystką z odgrywaniem innych ról społecznych (np. rodzica, nauczyciela, sąsiada itd.)?		
Jaka jest sytuacja materialna artystów w Polsce? Jak Pan/Pani ocenia sytuację materialną artystów w Polsce? **Pytania dodatkowe: (+)** Gdzie na drabinie dochodów/w hierarchii zamożności ulokowałby Pan/ulokowałaby Pani artystów? **(+)** Dlaczego właśnie w tym miejscu? **(+)** W porównaniu z jakimi grupami/kategoriami społecznymi artyści wypadają gorzej? **(+)** Jaka jest sytuacja artystów pracujących w Polsce w porównaniu z sytuacją artystów pracujących na Zachodzie czy w krajach Europy Środowej i Europy Wschodniej? **(+)** Z czego utrzymują się twórcy w Polsce? **(+)** Jakie są główne źródła ich dochodów? **(+)** Czy artyści są grupą zróżnicowaną pod względem zamożności? **(+)** Co jest przyczyną takich podziałów? **(+)** Czy te różnice są przyczyną konfliktów/wzajemnej niechęci w środowisku artystycznym? **(+)** Jaka jest sytuacja materialna artystów sztuk wizualnych w porównaniu z sytuacją materialną artystów zajmujących się innego rodzaju sztuką? **(+)** Czy wśród twórców sztuk wizualnych istnieją podziały pod względem zamożności? Czy są one podstawą konfliktów/wzajemnej niechęci w środowisku artystycznym? **(+)** A jak wygląda sytuacja materialna artystów w... [nazwa miejscowości, w której mieszka i pracuje osoba uczestnicząca w badaniu]? Czy różni się od sytuacji materialnej artystów z innych miastach? **(+)** Czy według Pana/Pani państwo lub władze samorządowe powinny zapewniać artystom podstawowe bezpieczeństwo materialne? **(+)** Jeżeli tak, to w jaki sposób powinny to robić?		

Jaka jest sytuacja egzystencjalna artystów/jakość życia artystów w Polsce?
(Nie chodzi tu już o zamożność, ale raczej o: bezpieczeństwo egzystencjalne; możliwość planowania przyszłości i poczucie wpływu na nią; możliwości samorealizowania się w tym, co się lubi; zadowolenie z życia, które się prowadzi).
Pytania dodatkowe: (+) Czy artyści sztuk wizualnych różnią się pod tym względem od innych artystów?
(+) Czy artyści są osobami bardziej spełnionymi niż osoby wykonujące inne zawody? **(+)** Czy prowadzą ciekawe życie?

Chciałbym/Chciałabym teraz przejść do pytania o Pana/Pani sytuację materialną i egzystencjalną.
Pytania dodatkowe: (+) Jak określiłby Pan/określiłaby Pani swoją sytuację materialną? **(+)** Czy ma Pan/Pani stałe źródło dochodów?
(+) Czy jest Pan zatrudniony/Pani zatrudniona na podstawie umowy o pracę? Jeżeli nie, to czy chciałby Pan/chciałaby Pani być zatrudniony/zatrudniona na umowę o pracę? Dlaczego tak/nie?
(+) Czy uzyskiwane dochody pozwalają Panu/Pani na zaspokojenie wszystkich potrzeb? **(+)** Jeżeli nie, to jaka jest przyczyna problemów ze zdobywaniem środków do życia?
(+) Czy sprzedaje Pan/Pani swoje prace? **(+)** Jeżeli tak, to czy dzieje się to w miarę regularnie? **(+)** Komu i w jaki sposób sprzedaje Pan/Pani swoje prace? **(+)** Czy poza sprzedażą prac ma Pan/Pani jakieś inne źródła dochodów – zarówno te związane ze sztuką, jak i te pozaartystyczne? Jakie?
(+) Czy ma Pan/Pani na utrzymaniu inne osoby? **(+)** Czy inne osoby (rodzina lub znajomi) finansują Pani/Pana przedsięwzięcia artystyczne lub wspierają Pana/Panią finansowo?
(+) W jaki sposób finansuje Pan/Pani swoje przedsięwzięcia artystyczne?
(+) Czy zdarza się Panu/Pani pokrywać koszty organizacji własnych wystaw? **(+)** Czy miał Pan/miała Pani kiedykolwiek problemy ze sfinansowaniem swoich przedsięwzięć artystycznych? **(+)** Czy brak pieniędzy był czynnikiem decydującym o zrezygnowaniu z nich?
(+) Gdzie zazwyczaj Pan/Pani pracuje, tworząc sztukę? **(+)** Czy ma Pan/Pani stałe takie miejsce pracy? **(+)** Czy należy ono do Pana/Pani czy jest przez Pana/Panią wynajmowane?

Czy w Polsce istnieje środowisko artystyczne? Czy według Pana/Pani artyści w Polsce tworzą osobną zbiorowość (w tym sensie, że czują się do siebie podobni, są w podobnej sytuacji)? **(+)** Czy artyści są solidarni jako środowisko? **(+)** Czy podejmują jakieś wspólne działania na jego rzecz?
Czy artyści sztuk wizualnych tworzą osobną zbiorowość? Czy są solidarni jako środowisko? **(+)** Czy podejmują jakieś wspólne działania na jego rzecz?
Pytania dodatkowe: (+) Jeżeli nie, to z czego Pan/Pani wnioskuje, że takiej zbiorowości nie ma? Z czego wynika jej nieistnienie?
(+) Jeżeli artyści sztuk wizualnych tworzą osobną kategorię społeczno-zawodową, to co ją najbardziej spaja? **(+)** Co jest najistotniejszym czynnikiem spajającym?
(+) Czy artyści sztuk wizualnych ze sobą współpracują? **(+)** Jeżeli tak, to na czym ta współpraca polega?
(+) Czy kategoria artystów sztuk wizualnych jest jakoś wewnętrznie zróżnicowana? **(+)** Co ją różnicuje (kwestie pokoleniowe, miejsce pracy, rodzaj uprawianej sztuki, poglądy polityczne itd.)? **(+)** Czy w Polsce istnieją środowiska artystyczne? **(+)** Jeżeli tak, to czy mógłby Pan/mogłaby Pani wskazać te, zdaniem Pana/Pani, najważniejsze? **(+)** Czym te środowiska się różnią? **(+)** Co decyduje o ich specyfice? **(+)** W ostatnich latach pojawia się coraz mniej grup/formacji artystycznych. Czy zgadza się Pan/Pani z tą obserwacją?
(+) Czym to może być spowodowane?
(+) Czy wśród artystów sztuk wizualnych są jakieś hierarchie? **(+)** Jeżeli tak, to na czym są one oparte/do czego się one odnoszą (jakość sztuki, poziom umiędzynarodowienia, wpływy, zamożność, charyzma lub inne czynniki)? **(+)** Czy istnienie takich hierarchii wywołuje obiektywne skutki dla uprawiania sztuki (np. uprzywilejowuje jakieś osoby w dostępie do publicznych środków czy instytucji; sprawia, że czyjeś prace są chętniej kupowane)?
(+) A jak wygląda sytuacja w… [nazwa miejscowości, w której mieszka i pracuje osoba uczestnicząca w badaniu]? **(+)** Czy tu istnieją środowiska lub hierarchie wśród artystów sztuk wizualnych? **(+)** Czy artyści z tego miasta tworzą środowiska wspólnie z artystami z innych miast? A może zazdroszczą czegoś artystom z innych miast, żartują sobie z nich?
(+) Jaką rolę w świecie polskich sztuk wizualnych odgrywają kuratorzy? Jaką rolę odgrywają krytycy? Jaką rolę odgrywają osoby handlujące sztuką? Gdyby miał Pan/miała Pani podać najważniejsze nazwiska dla świata sztuk wizualnych w Polsce, to kogo by Pan wymienił/Pani wymieniła? A w tym mieście? Dlaczego właśnie te osoby?

Chciałbym/Chciałabym teraz przejść do ostatniego bloku pytań, poświęconego instytucjom artystycznym oraz finansowaniu sztuki przez państwo/władze samorządowe.
Jak Pan/Pani ocenia infrastrukturę potrzebną dla tworzenia, prezentowania i popularyzacji sztuki obecną w naszym kraju?
Pytania dodatkowe: (+) Czy jest ona wystarczająco rozwinięta? **(+)** Czy jest ona właściwie wyposażona, czy ma kompetentną kadrę? **(+)** Jakiego rodzaju infrastruktury brakuje? **(+)** Co można uznać za największą słabość infrastrukturalną?

Jak Pan/Pani ocenia jakość kształcenia artystycznego w naszym kraju (obecność różnych form edukacji artystycznej/kulturalnej, liczba i poziom szkół artystycznych, kierunki kształcenia)**?**
Pytania dodatkowe: (+) Czym różnią się od siebie ASP/UA w różnych miastach? A w czym są podobne?
Jeżeli wywiad prowadzimy w mieście, w którym jest ASP/UA: Czym różni się uczelnia w tym mieście od innych ASP/UA?
(+) Czego polskie uczelnie artystyczne uczą dobrze, a czego słabo? Czego nie uczą, a powinny?
(+) Czy mógłby Pan/mogłaby Pani spróbować porównać polskie szkolnictwo artystyczne z tym funkcjonującym w innych krajach? **(+)** Na czym polegają zasadnicze różnice pomiędzy nimi?

Proszę teraz o ocenę instytucji artystycznych w Polsce działających w obszarze sztuk wizualnych – muzeów, galerii i innych podmiotów.
Pytania dodatkowe: (+) Jaką funkcję powinny spełniać i czy ją spełniają?
(+) Które z nich uznaje Pan/Pani za najważniejsze? A które należą do najważniejszych instytucji w tym mieście?
(+) Jakich instytucji jest w Polsce zbyt dużo, a jakich zbyt mało?
(+) Czy instytucje artystyczne działające w Polsce mają swoją specyfikę w porównaniu z tymi działającymi w innych krajach? Na czym ona polega? Czy istniejące w Polsce instytucje współdziałają z podobnymi do siebie podmiotami zza granicy? Czy powinny współdziałać w większym albo w mniejszym stopniu?
(+) Komu/czemu służą tego rodzaju instytucje? Artystom, publiczności, samym sobie, sztuce? A jak to wygląda w tym mieście?
(+) Co jest największą bolączką tego typu instytucji? **(+)** Z jakimi trudnościami borykają się one we współczesnej Polsce? **(+)** A co można uznać za ich mocną stronę?

Przejdźmy do relacji między instytucjami artystycznymi a państwem (władzami samorządowymi). Jaki charakter mają według Pana/Pani takie relacje?
Pytania dodatkowe: (+) Jaką rolę powinny odgrywać tego rodzaju instytucje z perspektywy władz? **(+)** Jakie zadania mają one do wypełnienia? **(+)** Jaki jest zakres ich autonomii – o czym powinny, a o czym nie mogą decydować samodzielnie? **(+)** Czy i w jaki sposób organizator może wpływać na funkcjonowanie tego typu instytucji? **(+)** Czy pomiędzy instytucjami a organizatorami (władzami) zdarzają się konflikty? **(+)** Czego one dotyczą? **(+)** Co jest przedmiotem takich sporów?

Wiele osób twierdzi, że jedną z największych bolączek instytucji artystycznych w Polsce jest nieprzewidywalność wysokości dotacji otrzymywanych od państwa/władz samorządowych? Co Pan/Pani o tym myśli?
Pytania dodatkowe: (+) Jeżeli Pan/Pani uznaje ten problem za istotny, to co może być jego przyczyną? **(+)** Jak instytucje sobie z nim radzą? **(+)** Jakie może on wywoływać skutki?

Na zakończenie wywiadu chciałbym/chciałabym zapytać o preferowany przez Pana/Panią model finansowanie sztuki, działalności artystów.
Pytania dodatkowe: (+) Jak i przez kogo powinna być finansowana sztuka?
(+) Czy ze środków publicznych powinny korzystać tylko instytucje państwowe czy również artyści, podmioty prywatne, takie jak galerie, i organizacje pozarządowe wspierające sztukę?
(+) Jakie inne źródła finansowania sztuki, poza podatkami czy sponsoringiem, przychodzą Panu/Pani do głowy?
(+) Czy finansowanie sztuki z publicznych pieniędzy powinno być bezwarunkowe czy mecenas (państwo/samorząd/podmiot prywatny) ma prawo czegoś w zamian oczekiwać? Czego?

Metryczka
Prosiłbym/Prosiłabym o kilka podstawowych informacji o Pani/Panu:
1. Proszę podać rok swojego urodzenia.
2. Gdzie Pan mieszkał/Pani mieszkała w okresie uczęszczania do szkoły podstawowej? Gdzie się Pan kształcił/Pani kształciła? Gdzie Pan/Pani mieszka obecnie?
3. Jakie jest Pana/Pani wykształcenie?
4. Jaki jest Pana/Pani zawód wyuczony?
5. Jaki jest Pana/Pani zawód wykonywany?

WYWIADY

Przeprowadziliśmy 70 wywiadów w 7 miastach z artystami, dyrektorami instytucji, galerzystami, krytykami, kolekcjonerami i urzędnikami. Te miasta to: Białystok, Katowice, Kraków, Lublin, Poznań, Trójmiasto i Warszawa. Przedstawiamy wybór 14 z nich.

PIOTR BAZYLKO

urodził się w 1968 roku w Kartuzach. Studiował historię na Uniwersytecie Gdańskim. Mieszka w Warszawie, gdzie od 2000 roku jest partnerem w firmie doradztwa medialnego Bridge. Jest kolekcjonerem sztuki.

ALEKSANDER GOWIN
Czy zechciałby Pan powiedzieć kilka słów o sobie? Kim Pan jest z wykształcenia?

PIOTR BAZYLKO
Z wykształcenia jestem historykiem, choć niepełnym. Ukończyłem studia, ale nie obroniłem pracy magisterskiej, bo już w trakcie studiów zacząłem pracować. Studiowałem w Gdańsku, a pracę podjąłem w Warszawie – jako dziennikarz. I przez ponad 15 lat byłem dziennikarzem w: gazecie, tygodniku, telewizji, a także w agencji Reutera. Później z kolegami założyłem firmę strategicznego doradztwa medialnego Bridge, w której jestem partnerem od 2000 roku. Teraz siedzimy w kuchni naszej firmy, a na ścianie obok nas są rysunki Dana Perjovschiego.

A jak zetknął się Pan ze sztuką?

Mieszkając w Warszawie, poznałem Wojtka Tuleję, który prowadzi Galerię Art na Krakowskim Przedmieściu. Kupiłem u niego chyba dwa obrazy. Później, trochę za sprawą kolegi z redakcji, nabyłem obraz z pracowni Marka Sobczyka. Mój kolega był jego znajomym. Zabrał mnie do niego, bo sam chciał kupić jego obraz. Ja poszedłem z nim i też kupiłem. I to jest właściwie obraz, który uważam za początek swojej kolekcji. Później trochę fotografowałem i żona w prezencie urodzinowym kupiła mi kurs w Warszawskiej Szkole Fotografii Mariana Schmidta. Wprawdzie fotografować dużo lepiej się nie nauczyłem, bo jestem raczej osobą atechniczną i zawsze trudność sprawiało mi nawet właściwe ustawienie przesłony, ale zacząłem kolekcjonować fotografię tradycyjną czarno-białą. A potem był już kolejny krok do rewolucji Rastra, poznania Michała Kaczyńskiego i Łukasza Gorczycy i rozpoczęcia kolekcjonowania.

A wcześniej, na studiach, interesował się Pan sztuką?

W ogóle się nią nie interesowałem. Owszem, zdarzało mi się chodzić na wystawy. Pamiętam, że wielkie wrażenie zrobiła na mnie *Ekspresja lat 80.* w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. Ale na przykład kiedy przez rok studiowałem w Bard College pod Nowym Jorkiem, to chyba tylko dwa razy byłem w Museum of Modern Art. Tak więc nie od zawsze była to część mojego życia. Nie wyniosłem tego z domu. Jestem pierwszym pokoleniem w mojej rodzinie, które cokolwiek kolekcjonuje. Myślę, że to dosyć tradycyjny obraz polskiego kolekcjonera. Z racji komunizmu pewnie większość takich osób nie wyniosło tej pasji z domu. W prze-

ciwieństwie np. do kolekcjonerów niemieckich. W Niemczech kolekcjonowanie przechodzi z pokolenia na pokolenie.

To bardzo ciekawe zagadnienie. Od siebie dodam, że pod koniec studiów odbywałem staż w jednym z prywatnych muzeów w Niemczech. (To była prywatna kolekcja Ingvild Goetz w Monachium). Potem też zawodowo stykałem się z niemieckimi kolekcjonerami. Dzięki temu zobaczyłem, jaka przepaść dzieli polskich kolekcjonerów od niemieckich, którzy zajmują się kolekcjonowaniem zawodowo, jak – powiedzmy – Julia Stoschek czy właśnie Ingvild Goetz. Oczywiście, jest to możliwe, bo kapitał został...

No tak, nastąpiła kumulacja kapitału.

W innym pokoleniu...

Ale myślę, że nie tylko. W Niemczech jest cała masa „niedzielnych kolekcjonerów", którzy jedynie od czasu do czasu coś kupują. Czasami też jadą na jakąś wycieczkę związaną ze sztuką... Miałem u siebie w domu ze dwie wizyty kolekcjonerów z Düsseldorfu. To nie były osoby, które poświęciły swoje życie sztuce. To byli normalni ludzie, którzy mieli jakieś biznesy i przy okazji kolekcjonowali sztukę. Jedni więcej, drudzy mniej. Ale w większości przypadków robili to jako kolejne pokolenie w rodzinie. Mieli bardzo eklektyczne kolekcje. Co jakiś czas je odnawiali – sprzedawali stare rzeczy i kupowali nowe. A czy w Polsce są tacy kolekcjonerzy? Nie wiem... Ja takich nie znam. Prawie każdy kolekcjoner czy kolekcjonerka, których znam, to *self-made man* lub *self-made woman*.

Z naszego pokolenia wymieniłbym Andrzeja Starmacha. Pan też jest, jeśli można tak powiedzieć, nietypowym kolekcjonerem, bo zrezygnował Pan z anonimowości i zaczął prowadzić blog ArtBazaar (www.artbazaar.blogspot.com)...

Tak, razem z Krzysztofem Masiewiczem.

Kiedy?

Zaczęliśmy jesienią 2006 roku.

To już 10 lat.

Właściwie to nie jesienią. Zaczęliśmy już późnym latem, bo pamiętam, że pierwsze wpisy powstawały podczas *Villi Warszawa* w 2006 roku, organizowanej przez Galerię Raster. Z tym że od półtora roku ten blog jest bardzo incydentalnie odświeżany. Niewiele się już nim zajmujemy.

Gdy kończyłem studia w 2010 roku, regularnie go odwiedzałem. Rzeczywiście, dużo się tam działo.

Tak, to był taki moment. Lata 2007-2011 były okresem bardzo intensywnego funkcjonowania ArtBazaaru, gdzie właściwie kontaktowaliśmy się z czytelnikami codziennie. Czasami pisaliśmy pięć – sześć tekstów w tygodniu. Ale to były inne czasy. Tworzyliśmy coś innego, nowego. Teraz nasz blog nie ma racji bytu, bo jest wiele miejsc, które wypełniają to, co my kiedyś robiliśmy. Wydaje nam się też, że ta formuła się wypaliła. Poza tym interesują nas inne rzeczy, na przykład płyty winylowe z muzyką artystów sztuk wizualnych, które wydajemy jako ArtBazaar Records. Właśnie to jest teraz dla nas ważne.

A wówczas? Bo rozumiem, że to był świadomy krok.

Nie był to całkowicie świadomy krok. Myślę, że zaczynając, nie wiedzieliśmy, co z tego wyjdzie. Pamiętam, że w latach 2004-2005, a może już nawet w 2003 roku, zaczęły się pojawiać teksty głównie o inwestowaniu w sztukę, a nie o jej kolekcjonowaniu. W tych tekstach było mnóstwo bzdur. Oczywiście, zawsze były tam historie o obrazach Wilhelma Sasnala kupionych po 1000 złotych, dzisiaj kosztujących dziesiątki czy setki tysięcy złotych. I potem wymieniano przeróżne konfiguracje artystów, których warto kupować, od Rafała Olbińskiego przez Wojciecha Siudmaka po jeszcze inne dziwne osoby. Generalnie te teksty pokazywały, jak mierna jest wiedza o rynku sztuki wśród dziennikarzy. Myśmy też nie mieli bardzo dużej wiedzy, ale jednak trochę już wiedzieliśmy. Obaj bardzo dużo czytaliśmy, głównie na zagranicznych (zachodnich) stronach internetowych. Wtedy Krzysiek przez jakiś czas, chyba krócej niż rok, prowadził galerię w Koneserze w Warszawie, znajdującą się piętro pod Galerią Klimy Bocheńskiej. Nawet nie pamiętam, jak się ta jego galeria nazywała. Na przykład Szymon Kobylarz miał tam pierwszą wystawę. Krzysiek poprosił mnie, żebym pomógł mu przygotować tekst prasowy do pierwszej wystawy. I zaczęliśmy rozmawiać. Obaj stwierdziliśmy, że jesteśmy maksymalnie wkurzeni na te bzdury i mity o rynku sztuki. Miałem też poczucie, że stoją za tym jakieś interesy. I – oczywiście – jak zaczęliśmy pisać, to właśnie nas zaczęto posądzać o nieczyste interesy. Piotr Bernatowicz ostro o nas pisał, różni ludzie różnie o nas mówili. Ale nie wiedzieliśmy, co z tego wyjdzie. Nie sądziliśmy, że nasz blog stanie się tak dobry i znany, że właściwie wszyscy ludzie z naszego pokolenia będą go czytali. To był rodzaj impulsu – chcieliśmy coś zrobić i zobaczyć, co z tego wyjdzie, a nie obierać jakąś strategię.

I tak wszedł Pan w rolę kolekcjonera, który popularyzuje sztukę.

Tak, choć myśmy się bardzo skupili na kolekcjonowaniu, bo obaj intensywnie kolekcjonowaliśmy. Sztuka była jeszcze wtedy w miarę dostępna cenowo. Mówię tutaj głównie o bardzo młodej sztuce, o młodych artystkach i artystach. Sądzę, że dzisiaj ceny prac młodych twórców są niestety wyższe niż 6-7 lat temu. Myślę, że teraz trudniej zacząć kolekcjonować, nie mając dużych pieniędzy.

Czy jako kolekcjoner pokusiłby się Pan o definicję sztuki?

Nie chciałbym formułować definicji. Ale podam przykład. Malowaliśmy nasz dom. Po tym, jak zdjęliśmy wszystkie prace ze ścian i z podłogi, nasz ukochany dom wyglądał strasznie. Był taki smutny, nieprzyjemny i nieprzyjazny, że uświadomi-

łem sobie, iż dzisiaj nie umiałbym żyć bez sztuki wokół siebie. Bez – w pewnym sensie – mojej sztuki, bo wybranej przeze mnie, na którą zapracowałem...

A jak duża jest Pańska kolekcja?

Ostatnio udało mi się zrobić wreszcie spis mojej kolekcji i mogę powiedzieć, że dziś liczy ona ponad 580 obiektów. Plus około 250 *artist records*, czyli płyt wydawanych przez artystów.

Właśnie. A co Pan sądzi o wychodzeniu kolekcjonera ze swoją kolekcją do publiczności?

Rozumiem opory polskich kolekcjonerów. Oni się boją. Bo to niebezpieczne, a poza tym... co ludzie powiedzą. Uważam jednak, że jest to pewnego rodzaju obowiązek kolekcjonera wobec artystów, których prace się posiada. Ja bardzo chętnie pożyczam wszystkie prace na kolekcje. Mieliśmy też z Krzyśkiem jedną małą wystawę dawno, dawno temu w Piwnicach Zamku Ujazdowskiego w Warszawie (*Artystów portret własny* w 2007 roku). Dziś myślę, że moja kolekcja musi jeszcze dojrzeć, by ją szerzej pokazywać. Ale kiedyś chciałbym to zrobić.

Ciekawe stanowisko. Pokutuje jednak myślenie, że kolekcjoner, wychodząc ze swoją kolekcją do publiczności, prezentuje swoje ego. A Pan powiedział, że to jest powinność, tak?

Tak.

Na czym dokładnie ta powinność polega?

Artyści i galerie często oddają dobre prace dobrym kolekcjonerom. Jeśli jest się dobrym kolekcjonerem, ma się oko i trzyma się rękę na pulsie, to rzeczywiście można zdobyć w Polsce dobre prace. Kolekcje publiczne, szczególnie w Polsce, mają to do siebie, że funkcjonują powoli, są obarczone listą procedur administracyjnych. A kolekcjoner może coś kupić ot tak. Kiedyś poszedłem na wystawę przy okazji Festiwalu Singera na Próżnej w Warszawie. Na drzwiach zrujnowanej kamienicy zobaczyłem pracę Oskara Dawickiego. To była zwykła kartka papieru z napisem „Nigdy nie zrobiłem pracy o Holokauście". Powiedziałem sobie, że chcę ją po prostu mieć. Napisałem w tej sprawie do Łukasza Gorczycy. On podał cenę. Chwilę ponegocjowaliśmy i kupiłem tę pracę. Potem okazało się, że chciało ją kupić Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Tylko że ono zrobiłoby to za rok.

Ciekawe.

Tak właśnie jest. Oczywiście, praca Oskara jest w kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej jako mój depozyt, a ja kupiłem inną pracę tego artysty. *To nie jest flaga*. Ale wróćmy do tematu. Kolekcjonerzy potrafią podjąć decyzję bardzo szybko. Jeśli oczywiście w danym momencie mają pieniądze. Dlatego uważam, że kolekcjonerki i kolekcjonerzy, którym artyści i galerie oddają prace, biorą na siebie zobowiązanie, że będą tę twórczość i samych artystów promowali. Te prace to część życia, część osobowości ludzi, którzy je stworzyli. Mam wrażenie, że w naszym domu mieszka dużo więcej osób niż tylko my troje. Dlatego uważam, że kolekcjoner ma obowiązek popularyzowania tego, co posiada. Pewnie ego też ma jakieś znaczenie, bo każdy chce być doceniony. Ale przyznam, że mi nie

zależy na uznaniu. Po prostu sądzę, że należy to robić, będąc kolekcjonerem, szczególnie w takiej sytuacji, jaka jest w Polsce. W naszym kraju kolekcjonerów jest mało i ludziom się wydaje, że aby gromadzić dzieła sztuki, trzeba zarabiać masę pieniędzy, bo z mediów znają przede wszystkim takich kolekcjonerów, jak Grażyna Kulczyk czy Jerzy Starak, którzy mają nieograniczone, jak na polski rynek, pieniądze. Podczas gdy tak naprawdę bardzo dobrą kolekcję można stworzyć – choć dzisiaj, jak już wspomniałem, jest to trudniejsze niż kilka lat temu – zarabiając dobrze lub bardzo dobrze, ale nie setki tysięcy czy miliony złotych. Mimo to w Polsce kolekcjonerów jest bardzo mało.

Wspomniał Pan o Grażynie Kulczyk i o Jerzym Staraku. Jak Pan się zapatruje na kwestię prywatnych muzeów? To jest chyba doświadczenie bardziej zachodnie niż polskie?

Nie. To jest doświadczenie z przeszłości. Kiedyś były tylko muzea prywatne. Później ich rolę przejęły kolekcje publiczne. Dzisiaj jest model mieszany. Ja jestem zdecydowanie za muzeami prywatnymi. One różnią się od publicznych, bo dużo bardziej wyrażają osobowość kolekcjonerów. Nie są tak bezosobowe jak czasami kolekcje publiczne. Kolekcjonerzy mają dużo większą wolność. Mogą sobie pozwolić na kupowanie pewne rzeczy i pomijanie innych. Czasami ze szkodą dla ich kolekcji, ale to wolny wybór. Uważam, że kolekcje prywatne znakomicie uzupełniają pejzaż sztuki. I bardzo chciałbym, żeby w Polsce powstały takie kolekcje. Powiem szczerze, że jak poszedłem na wystawę Andrzeja Wróblewskiego w Spectra Art Space, to długo nie mogłem dojść do siebie. To niesamowite, jak szybko – oczywiście mając duże pieniądze – można stworzyć fantastyczną kolekcję prac tak trudnego do kolekcjonowania artysty jak Wróblewski. Właścicielowi i kuratorom kolekcji należą się wielkie słowa uznania. I dlatego kolekcje prywatne też są potrzebne.

Na pewno bardzo często styka się Pan z artystami. Czy spróbowałby Pan powiedzieć, kim jest artysta?

Artyści są bardzo trudnymi osobami w codziennym funkcjonowaniu. Ale za to bardzo uroczymi. Dzięki temu, że kolekcjonuję sztukę, poznaję ludzi, których nigdy w życiu bym nie poznał, w tym artystów. Bardzo lubię wizyty w ich pracowniach, zapach farby i terpentyny. Moje relacje z różnymi artystami są bardziej lub mniej zażyłe, ale to są fajnie i ciekawe kontakty.

A czy to są Pana rówieśnicy?

Tak, raczej moi rówieśnicy... lub młodsi artyści. Nie starsi. Zapewne dlatego, że wybrałem kolekcjonowanie artystów mojego pokolenia.

Czy w Pana rozmowach z artystami pojawia się kwestia ich sytuacji materialnej? Jak Pan sam ocenia tę sytuację?

Jest to grupa bardzo zróżnicowana pod względem zamożności. Wilhelm Sasnal czy Jakub Julian Ziółkowski sprzedają obrazy za kilkadziesiąt tysięcy euro. I sprzedają ich stosunkowo dużo, w związku z czym stać ich na wiele. Ostatnio jednak zacząłem kupować prace Martyny Czech, artystki, która wygrała biennale w Bielsku Białej w 2016 roku. Martyna pochodzi z niezamożnej rodziny. Studiując, cały czas musiała się utrzymywać. Często nie miała pieniędzy na nowe płótna, malowała więc na płótnach innych studentów, którzy już je wykorzystali.

Na odwrocie, tak?

Nie. Nie na odwrocie. Zamalowywała tę wykorzystaną stronę.

Zamalowywała...

Tak. Na niektórych jej pracach spod spodu przebijają te stare obrazy innych studentów. Uważam, że to świetna artystka, ale kupując jej prace miałem też wrażenie, że przyczyniam się do rozpropagowania jej twórczości, tak żeby inni ludzie też zainteresowali się jej pracami i je kupowali. Dzięki temu jest szansa, że ona zostanie artystką zamiast pójść do pracy, w najlepszym wypadku – do agencji reklamowej. Dzięki pieniądzom, które myśmy jej zapłacili, ona może normalnie funkcjonować. Pierwszą rzeczą, którą kupiła, nie były nowe ciuchy, tylko porządne blejtramy. I dziś już na takich maluje.

To cieszy.

To jest taki przykład ekstremalny – dziewczyny, która nie jest anonimowa, bo wygrała jeden z najważniejszych konkursów dla młodych artystów. Była pierwszą studentką, która wygrała Bielską Jesień, a mimo to niespecjalnie ktoś się jej pracami interesował. Nikt ich nie kupował. Zainteresowałem się nią jako pierwszy, no, może poza osobami, które kupiły pojedyncze jej prace.

A to wynika właśnie z...

Ze słabości rynku sztuki w Polsce. I z tego, że mało jest galerii. Te istniejące nie są w stanie przyjąć dużej liczby artystów. Gdyby na Zachodzie jakaś artystka wygrała taki konkurs, to – gwarantuję – że wokół niej kręciłoby się z 10 galerii.

Problemem jest chyba także to, że galerie są skoncentrowane w Warszawie.

No tak, ale Katowice to nie jest koniec świata, prawda? Bo tam Martyna studiowała...

A jak Pan myśli, z czego to wynika?

Po pierwsze – z tego, że każda galeria ma już kilku artystów. Po drugie – z tego, że kolekcjonerów, którzy mogliby kupić prace takich artystów, jest niewielu. Po trzecie – z powolności panującej w tym biznesie. Galerie, będące dość specyficznymi instytucjami, są jednak biznesem, bo osoby je prowadzące zarabiają w ten sposób na życie.

Czy zetknął się Pan z artystą, który pracował w swoim zawodzie, ale w pewnym momencie – ze względu na trudną sytuację materialną – musiał go porzucić?

Paweł Książek jest takim przykładem. W pewnym momencie zrezygnował z malowania i poszedł pracować do agencji reklamowej. Potem jednak wrócił do malowania. Ale sam osobiście nie znam takich artystów. Może dlatego, że większość tych, których prace kupuję, jakoś utrzymuje się na powierzchni. Lepiej lub gorzej, ale sobie radzą.

A gdzie na drabinie dochodów umieściłby Pan artystów sztuk wizualnych? W porównaniu choćby z innymi artystami, np. z aktorami teatralnymi?

Mogę mówić tylko o swoich wrażeniach, bo nie mam mocnych danych. Według mnie wśród artystów sztuk wizualnych jest większe zróżnicowanie dochodów niż np. wśród aktorów. Zdecydowanie większe. Wśród artystek i artystów sztuk wizualnych są tacy, którzy mają dochody na zachodnim poziomie. To wśród aktorów jest rzadkością. Ale równocześnie wśród artystów sztuk wizualnych jest dużo osób, które naprawdę ledwie wiążą koniec z końcem.

Wspomniał Pan Pawła Książka, który poszedł pracować do agencji reklamowej. On wcześniej był w Galerii Żak/Branicka, jeśli dobrze pamiętam...

Nie, nie. On był w Galerii Zderzak. Potem odszedł od malowania, a odkąd do niego powrócił, współpracuje z bardzo dobrą Galerią Żak/Branicka w Berlinie.

A czy artyści, z którymi Pan się styka, utrzymują się wyłącznie ze sztuki, z tworzenia?

Aż tak szczegółowo z nimi nie rozmawiam, ale myślę, że tak. W większości są to osoby młode, niemające rodzin, albo osoby będące już na tyle dobrymi artystami – jak Aneta Grzeszykowska, Jasiek Smaga czy Nicolas Grospierre, którzy koło nas mieszkają – że po prostu utrzymują się ze sztuki. Żyją po prostu na dobrym poziomie.

Z tą kwestią łączy się moje następne pytanie. Jak według Pana wygląda sytuacja egzystencjalna artystów? Chodzi mi o możliwość planowania przyszłości, poczucie bezpieczeństwa.

Myślę, że z bezpieczeństwem dochodów jest bardzo duży problem. Artyści żyją ze sprzedaży sztuki, z rezydencji czy z udziału w wystawach. Ale te ostatnie to są przecież symboliczne kwoty. Przede wszystkim jednak utrzymują się ze sprzedaży swoich prac i nigdy nie wiedzą, jak będą się one sprzedawały za pół roku, za rok czy za dwa lata. Czy to będzie dobry okres w ich twórczości czy nie. O ich sytuacji egzystencjalnej decyduje wiele zmiennych. Dlatego pewnie potrzebują większej „poduszki finansowej" niż osoby wykonujące „zwykłe zawody". Myślę, że profesja artysty to bardzo trudny zawód, poza tym dochodzi jeszcze zmaganie się ze swoim ego, czyli dociekanie, czy jest się wystarczająco dobrym, by tworzyć. Według mnie to bardzo ciężkie. Nie chciałbym być artystą.

Myśli Pan, że tylko rynek ich weryfikuje?

Nie, nie. Rynek ich nie weryfikuje, ale dzięki rynkowi mogą oni żyć ze sztuki. Są świetni artyści, którzy są bardzo dobrze postrzegani przez świat sztuki, a dużo gorzej przez rynek. I na odwrót. Rynek na pewno nie weryfikuje. Natomiast sprawia, że ktoś żyje spokojnie, bezpiecznie lub się miota.

A czy interesował się Pan kwestią ubezpieczeń społecznych dla artystów?

Wiem, że był strajk w tej sprawie. Ale nie interesowałem się tym tematem szczegółowo.

Chciałbym teraz zapytać o środowisko artystyczne. Czy według Pana artyści w Polsce tworzą jakąś odrębną kategorię, zbiorowość?

O, myślę, że tworzą bardzo zamknięte środowisko. W ogóle cały świat sztuki to bardzo zamknięte środowisko, które żyje trochę w oderwaniu od rzeczywistości, co wydaje się jednak naturalne.

Ta hermetyczność jest po prostu charakterystyczna dla tego środowiska?

Tak. Mam wrażenie, że w Polsce jest ona dosyć silna, pewnie silniejsza niż w krajach Europy Zachodniej, gdzie sztuka jest w znacznie większym stopniu częścią życia codziennego.

Uważa Pan, że artyści są grupą solidarną czy zatomizowaną?

Przykład strajku pokazuje, że w jakimś stopniu są grupą solidarną. Ale jest to jednak zbiór silnych osobowości, silnych indywidualności, z którego nigdy nie powstanie *team*. Do głosu dochodzą bowiem: rozbieżne interesy; ego; poczucie tego, kto jest dobrym, a kto złym artystą. Mam wrażenie, że w grupie artystów znacznie trudniej osiągnąć solidarność niż w innej grupie społecznej.

A czy środowisko artystyczne w Polsce jest zróżnicowane pod względem geograficznym?

Warszawa jest bardzo silnym centrum. Myślę, że artyści, którzy nie są reprezentowani przez galerie warszawskie, mają trudne życie. Mogą oczywiście pracować jako nauczyciele akademiccy i wielu z nich to robi, ale tak naprawdę liczy się bycie reprezentowanym przez warszawską galerię... Nie oszukujmy się, to ma bardzo duże znaczenie. Na przykład na słynnej wystawie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej prezentowano niewiele prac artystów spoza galerii warszawskich.

Na wystawie *Co słychać*?

Tak. W każdym razie na tej wystawie znalazło się niewiele prac artystów spoza kręgu warszawskich galerii. Przypuszczam, że jakby zrobić dobry *research*, to można by znaleźć takich artystek i artystów więcej.

Swoją drogą to ciekawe, że taki research zrobiło muzeum, a nie robią go chyba na bieżąco galerie. Jednak jak się patrzy na niemiecki rynek, to widać, że pierwszym poławiaczem talentów są raczej galerie niż instytucje.

Ale u nas jest bardzo ciężko. Polskie galerie to zwykle zespoły kilkuosobowe, a czasami galerię prowadzi jedna osoba. Polskich galerii, poza nielicznymi wyjątkami, po prostu nie stać na to, żeby reprezentować więcej niż kilkunastu artystów. W związku z tym proces poszukiwania artystów przebiega dużo wolniej i ostrożniej.

Czy według Pana także z tego powodu polskie galerie bardzo rzadko reprezentują artystów, np. z Białorusi czy Ukrainy?

Myślę, że jest to problem Polski. Jako kraj jesteśmy na tyle duzi, że możemy się dusić we własnym sosie, i na tyle mali (w sensie np. posiadanego kapitału), że nie możemy być za bardzo ekspansywni. Mniejsze kraje są bardziej mobilne i dużo łatwiej im wychodzić na zewnątrz. My zajmujemy się sami sobą.

A gdybyśmy porównali Warszawę, może nie z Berlinem, bo to byłoby trudne, ale np. z Wiedniem? Bywa Pan na Viennafair?

Bywałem. To były pierwsze targi, na których byłem w swoim życiu. W 2005 roku.

Ja też raz byłem na Viennafair. Mam wrażenie, że najwięcej przyjeżdża tam artystów z Europy Środkowo-Wschodniej.

Ale to częściowo wynika z przeszłości Austrii.

Tak.

Ten kraj ma bardzo silne relacje, powiedziałbym – promieniste, z krajami dawnego imperium. Austriackie kolekcje – Grupy Erste czy Generali Foundation – intensywnie wzbogacały się o sztukę z Europy Środkowo-Wschodniej. Jak tylko upadł komunizm, tamtejsze galerie zaczęły szukać ciekawych artystów z regionu. Dla austriackich kolekcjonerów nie były to obce nazwiska, bo mentalnie Austria zawsze była centrum tej części Europy na południe od Polski. Pamiętam jednak rozmowę z Michalem Mánkiem z Galerii SVIT, który zanim stał się galerzystą, był też kolekcjonerem. On uważa polski rynek za wyjątkowo rozwinięty w porównaniu np. z czeskim. Tam wprawdzie jest dużo bardziej dojrzały rynek sztuki współczesnej, a także sztuki przełomu wieków czy sztuki lat 20. i 30., ale jeśli chodzi o rynek sztuki najnowszej, to dla Mánka modelem jego funkcjonowania zawsze była Warszawa. Zatem u nas nie jest aż tak źle, jak myślimy.

Wspomniał Pan o instytucjonalnych kolekcjach Grupy Erste. Podczas ostatniego festiwalu Warsaw Gallery Weekend była prezentowana kolekcja Deutsche Telekom. To ciekawe, jak sztuka z danego regionu znajduje odzwierciedlenie w biznesie, w firmach pochodzących z danego regionu. Dlaczego nie znajdują go w polskich firmach?

Bo nie znajduje.

Czy to wynika z niewielkiego kapitału kulturowego polskich przedsiębiorców?

Myślę, że tak. Wydaje mi się, że dopiero zaczyna się rodzić prestiż związany ze sztuką. To dotyczy raczej środowiska prawników i w ogóle ludzi uprawiających wolne zawody, którzy mają stosunkowo dużo pieniędzy, a nie firm. Bo firmami zarządzają osoby, których sztuka niespecjalnie interesuje, poza nielicznymi chlubnymi wyjątkami.

Wracając do instytucjonalnych kolekcji, powiedzmy bankowych... W Polsce mamy...

Jest kolekcja Fundacji Sztuki Polskiej ING.

Śledzę program np. Fundacji Kronenberga przy Citi Handlowy. Tam w ogóle nie pojawia się sztuka. A wydawałoby się, że skoro jest to środowisko bankowe, to...

Myślę, że w Polsce to musi wyjść od osób uprawiających wolne zawody, bo one mają dużo większą świadomość tego, czym może być sztuka, jak można ją wykorzystać do zwiększenia swojego prestiżu. Według mnie bankowcy tego nie rozumieją, bo oni są klasycznymi technokratami. Kolekcja ING powstała, bo grupa ING robi to na całym świecie. Dopiero jak ją stworzono, okazało się, jakie jest to fajne również dla pracowników ING, nie mówiąc o prestiżu dla banku. Ale musiały to przejąć osoby, które rozumieją, jakie działania sprawią, by ta kolekcja żyła i była obecna w polskim życiu publicznym.

Szkoda, że Deutsche Telekom nie może wysłać takiego polecenia do T-Mobile Polska.

Deutsche Telekom sam kupuje polską sztukę, ale – mam wrażenie – głównie poprzez galerie w Berlinie. Na szczęście wiele ciekawych polskich artystek i wielu artystów jest reprezentowanych przez galerie berlińskie, z galerią Żak/Branicka na czele.

Rzeczywiście, Rainald Schumacher, który tam doradza, raczej przez Berlin filtruje to, co się w Polsce dzieje. Chciałbym teraz zapytać o instytucje artystyczne. Jak Pan ocenia infrastrukturę potrzebną do tworzenia i prezentowania sztuki współczesnej w Polsce?

Nie do końca rozumiem to pytanie.

Może zacznijmy od muzeów poświęconych sztuce. Czy uważa Pan, że jest ich za mało czy za dużo?

Nie ma tych muzeów. W Warszawie nie ma ani jednego muzeum ze stałą kolekcją sztuki współczesnej. Minęło już prawie 30 lat od upadku komunizmu i nic takiego nie powstało. To przerażająca informacja.

Spotkałem się też z opinią, że w Polsce jest za dużo instytucji artystycznych i dlatego środowisko artystów jest podzielone.

Wystarczy przejechać się do Berlina i zobaczyć, ile tam jest instytucji, również prywatnych... To jest smutne. Jak normalny człowiek, który nie interesuje się za bardzo sztuką współczesną, ma zrozumieć, jaką pracę powinien kupić sobie do mieszkania? Nie ma takiej możliwości. Musi pójść do galerii, przełamać wstyd i strach przed tym, że ktoś go oszuka. Jak on ma pojąć, co jest ważne w dzisiejszej sztuce, co jest kanonem albo co ma szansę być kanonem?

No tak.

Ale możemy przypuszczać. Przecież widzę, że twórczość danego artysty jest prezentowana w tym muzeum, w tamtym i jeszcze w innym. To znaczy, że chyba jest on ważny. Wtedy sprawdzam, gdzie mogę kupić jego prace. Albo jestem w muzeum i widzę coś, co mnie po prostu interesuje, co jakoś do mnie przemawia. Zaczynam się interesować danym artystą i szukam innych jego prac. Są kolekcjonerzy, którzy właśnie tak zaczęli kolekcjonować. Coś gdzieś zobaczyli, czasami właśnie w kolekcjach publicznych, to ich zainteresowało i...

Czyli dla nich muzea i galerie były miejscami nabywania kompetencji?

Tak. Ale dla zwykłych ludzi są to miejsca, w których mogą oni w jakikolwiek sposób stwierdzić, co jest ważne i ciekawe, a co nie. A tych miejsc nie ma. Tylko MOCAK w Krakowie. A poza tym nie ma innego miejsca związanego ze sztuką nowoczesną w Polsce, które pokazywałoby na stałe swoją kolekcję. W Zamku Ujazdowskim raz taka wystawa jest, a raz jej nie ma. Muzeum Sztuki Nowoczesnej swoją kolekcję pokazało dwa razy. Muzeum Współczesne Wrocław nie ma miejsca, więc stałej kolekcji też nie pokazuje.

Zachęta ma, ale...

Ale nigdy jej tak naprawdę nie pokazała.

Właśnie. Ale wspomnieliśmy wcześniej o nabywaniu kompetencji. Stąd prosta droga do pytania o edukację artystyczną.

Mam wrażenie, że ta edukacja powoli się pojawia. Myślę głównie o pokoleniu dzieci i młodzieży. Moim zdaniem pokolenie dzisiejszej młodzieży będzie trochę inne. Ono już będzie rozumiało, że sztuka jest elementem codzienności. Oczywiście, mówię to z perspektywy środowiska warszawskiego, bo w nim się obracam. W Warszawie miejsc, w których dzieci mogą się nauczyć swojej ekspresji artystycznej i zrozumieć dzisiejszą sztukę na swoim poziomie rozwoju, jest już sporo. To coś, czego nie było jeszcze 10 lat temu. Zatem edukacja następuje, ale jest to bardzo powolny proces. Wszyscy zaklinali rzeczywistość, mówiąc, że będzie on przebiegał bardzo szybko. Pamiętam, jak 10 lat temu sądzono, że zajmie to 5-10 lat. Dziś widać, że tak się nie stało.

Hm... Ostatnio zaczęły być też widoczne Towarzystwa Przyjaciół...

Na przykład Towarzystwo Przyjaciół MSN. Na zebrania przychodzi tam 20-30 osób. Ja przestałem na nie chodzić, bo po prostu nie mam na to czasu.

A Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych?

Nigdy tam nie byłem. Na pewno jednak Towarzystwo Przyjaciół MSN to nie jest wielki sukces. Mówię to jako członek tego stowarzyszenia. I to nie dlatego, że MSN jest słabe, bo przecież jest wiele świetnych spotkań, wyjazdów, inicjatyw.

Z czego to wynika? Przecież do towarzystwa wstępują ludzie, którzy chcą się zaangażować w jego działalność, ludzie, którzy interesują sztuką współczesną i prawdopodobnie ją kupują, kolekcjonują.

Nie wiem, z czego to wynika. Być może w Zachęcie to lepiej funkcjonuje.

Po 1989 roku ludzie, którzy zdobyli duże pieniądze, próbowali kapitał ekonomiczny przekształcić w kapitał kulturowy. Być może niektórym osobom wydawało się, że towarzystwa także będą czynnikiem pozwalającym dokonać takiej konwersji. Czy zgodziłby się Pan z taką opinią?

Ale czy to nastąpiło? Mam wrażenie, że nie. Jakieś cztery lata temu przejrzałem listę stu najbogatszych Polaków. Wśród nich znalazłem 9 osób zaangażowanych w sport, głównie w działalność klubów piłkarskich (wtedy to było modne) i 2 osoby zaangażowane w sztukę. To pokazuje, w którą stronę idzie ten kapitał.

Też mnie to zastanawiało. Weźmy na przykład właściciela Legii Warszawa Dariusza Mioduskiego. Ma on wszystkie elementy pozwalające mu stać się modelowym kolekcjonerem sztuki współczesnej. W Niemczech taka osoba byłaby zainteresowana kolekcjonowaniem. Raczej nie kupiłaby klubu piłkarskiego.

Albo zaangażowałaby się i w to, i w to.

Albo tak.

W Polsce bycie kolekcjonerem nie wiąże się jeszcze z takimi pieniędzmi, żeby Dariusz Mioduski nie mógł sobie pozwolić na robienie jednego i drugiego. Ale mam wrażenie, że poziom ekscytacji ludzi biznesu podczas meczów Legii w Lidze Mistrzów zawsze byłby nieproporcjonalnie większy niż podczas goszczącej w Polsce najwspanialszej wystawy, którą można byłoby obejrzeć tylko dzięki zdobyciu wejściówki. Myślę też, że na takim etapie rozwoju jesteśmy jako społeczeństwo. Pytanie, czy kiedykolwiek było inaczej. Nie wiem, jak było w dwudziestoleciu międzywojennym, bo nie zgłębiałem tego tematu. Warto by się dowiedzieć, kto wtedy kolekcjonował i czy powstały jakieś ciekawe kolekcje.

Tylko że u nas mamy chyba jednak problem z edukacją i z historyczną wyrwą po 1945 roku.

Tak.

Zamożne środowiska żydowskie po prostu wyginęły, arystokracja została zepchnięta na margines.

Właśnie. I dziś być może to wszystko będzie się dźwigało dzięki osobom uprawiającym wolne zawody.

Czyli nadzieję upatruje Pan w klasie średniej?

W tej wyższej klasie średniej. Jeśli chodzi o tworzenie modeli do kolekcjonowania, to tak. Bo ten model kolekcjonera z Galerii Raster moim zdaniem się trochę wyczerpał. Ale to dlatego, że rynek sztuki jest na innym etapie rozwoju finansowego. Aby kolekcjonować sztukę, trzeba mieć dużo

większe pieniądze niż kiedyś. Takie odnoszę wrażenie. Same galerie też się trochę zestarzały, w tym sensie, że artyści przez nie reprezentowani stali się klasykami i ich prace powoli kosztują jak prace klasyków. Zatem ten model kolekcjonera typowy dla naszego pokolenia będzie dużo trudniejszy do osiągnięcia przez osoby, które chciałyby go naśladować, zaczynając dzisiaj.

Chciałbym teraz, powoli kończąc naszą rozmowę, zapytać o preferowany przez Pana model finansowania sztuki i działalności artystów. Wydaje mi się, że w Polsce państwo odgrywa główną rolę w finansowaniu kultury...

I według mnie w Polsce tak powinno być. Przynajmniej przez najbliższe kilkanaście lat. Być może w przyszłości powinno się stworzyć dużo większe zachęty podatkowe do wspierania sztuki przez prywatnych inwestorów czy prywatny biznes. Ale myślę, że w obecnej sytuacji państwo powinno odgrywać główną rolę w finansowaniu sztuki i artystów. Nie widzę możliwości prywatyzowania sztuki w Polsce. To wiązałoby się z jej upadkiem i totalną komercjalizacją. Nie wierzę w diagnozę Jerzego Hausnera, zgodnie z którą sztuka sama sobie poradzi, jeśli się ją wypuści na wolny rynek.

Rozumiem.

Ale jednocześnie po żadnej ze stron obecnej sceny politycznej nie widzę zainteresowania sztuką jako sposobem na budowanie kapitału. I to jest kolejny problem... pewien paradoks. Państwo powinno się na tym skupić, ale nikt nie jest tym zainteresowany. Najbardziej zaangażowane jest PiS – w tym sensie, że chce zmienić sytuację, która była przez ostatnie kilkanaście lat. I nie tyle po to, żeby wpuścić swoich, ile po to, żeby wpuścić swoją narrację. No i PiS będzie to robiło przez najbliższe lata. Tylko na pewno będzie się to wiązało z dużymi stratami, które trzeba będzie latami odrabiać.

Tak, ale jednocześnie PO, która uważała się za partię modernizacyjną, w ogóle nie dostrzegała...

W ogóle nie była tym zainteresowana. Dlatego nie widzę szans na to, żeby było lepiej. Nowoczesna to jest całkowicie partia technokratów. Tych z korpo.

A czy sektor prywatny ma Pańskim zdaniem jakąś rolę do odegrania w finansowaniu sztuki i działalności artystów?

Zanim powstał program zakupów dla głównych muzeów, przez długi czas to prywatny rynek utrzymywał galerie. Z kolei gdyby nie te galerie, nie wiem, czy ci najciekawsi artyści nadal byliby artystami, czy by tworzyli, czy nie rozpierzchliby się po agencjach reklamowych. Zatem rynek prywatny na pewno odgrywa ważną rolę. Tylko nie widzę specjalnie szans na głęboką zmianę w wykonaniu prywatnego kapitału. Bo ten prywatny kapitał kulturowo nie jest gotowy, żeby to zrobić. I nie sądzę, żeby np. ulgi podatkowe mogły coś istotnie zmienić. A to dlatego, że w Polsce nie ma poczucia wzmacniania prestiżu przez wspieranie kultury i sztuki. A jeśli nawet jest, to bardzo niewielkie w porównaniu z tym, ile trzeba na to pieniędzy wyłożyć. To chyba tyle.

Bardzo dziękuję za rozmowę.

Przyjemność była po mojej stronie.

EWA GORZĄDEK

urodziła się w 1957 roku w Warszawie, gdzie mieszka. Ukończyła historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Zawodowo od początku jest związana z Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Obecnie – jako kurator wystaw i szefowa Działu Sztuk Wizualnych.

KAROL TEMPLEWICZ
Prosiłbym, żeby powiedziała Pani kilka słów o sobie, o tym, czym się Pani zajmuje.

EWA GORZĄDEK
Z wykształcenia jestem historykiem sztuki. Zawodowo jestem skoncentrowana na sztuce współczesnej. Początkowo (pod koniec lat 80.) zajmowałam się dokumentacją tej sztuki, a od początku lat 90. jestem kuratorem, czyli pracuję z artystami, organizuję wystawy.

Od jak dawna pracuje Pani w tym miejscu [Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski] i gdzie Pani pracowała wcześniej?

Jestem związana z tym miejscem od początku, od 1985 roku.

Teraz pytanie z gatunku cięższych. Czy może Pani powiedzieć, czym jest sztuka?

Tak, to rzeczywiście jest pytanie z gatunku cięższych, ponieważ nie ma ogólnie przyjętej i przez wszystkich akceptowalnej definicji sztuki. Definicją, która mi najbardziej odpowiada, jest propozycja, by sztuką nazywać to, co w pewnym określonym czasie określona grupa osób uważa za sztukę. Czyli definicja sztuki podlega pewnym zmianom wraz ze zmianami społecznego odbioru sztuki. Jeżeli sięgniemy do czasów starożytnych czy średniowiecznych, nowożytnych, a następnie spojrzymy na to, co jest uważane za sztukę w XXI wieku, to wtedy ta definicja zaczyna być przydatna. W tej chwili pole sztuki jest tak szerokie, że w zasadzie trudno jest je dokładniej zdefiniować.

Kim zatem jest artysta, czy raczej – kto jest artystą?

Artysta to na pewno szczególnego rodzaju zawód, czy może bardziej twórcze działanie, takie jak pisanie, komponowanie muzyki itp. Łączy się z nim posiadanie pewnych, określonych predyspozycji, a także umiejętności technicznych, które – najogólniej mówiąc – pomagają artyście przełożyć pewne wizje czy treści na odpowiednią formę artystyczną. Jeżeli jest to literatura, to na formę literacką. W wypadku muzyki – na język muzyki itd. Artysta to osoba mająca zdolności twórcze i szczególną wrażliwość. A także potrzebę swobodnego i oryginalnego wypowiadania się za pomocą aktów twórczych, co tym samym tworzy pewien przekaz czy komunikat.

Czy to, o czym Pani mówi, odróżnia sztukę od innych rodzajów twórczości, powiedzmy od nauki?

Nauka jest dziedziną opartą na badaniach, rygorach metodologicznych, różnych założeniach wynikających z tego, co się chce w niej osiągnąć. Opisuje rzeczywistość zgodnie z różnymi prawami i teoriami. W sztuce tego nie ma. Tu ważną rolę odgrywają odbiorcy, którzy stykają się z dziełem, bo chcą mieć kontakt ze sztuką, bo jest im to do czegoś potrzebne. Kryteria oceny wartości dzieła sztuki są inne niż kryteria oceny stosowane w nauce, gdzie mamy do czynienia z rzeczywistą weryfikacją w ramach konkretnej dziedziny naukowej. Choć oczywiście w nauce też są różne metapoziomy, spekulacje dotyczące pewnych kierunków rozwoju. Ale potem pojawia się konieczność udowodnienia, czy to ma jakiś sens.

A jaka jest Pani zdaniem sytuacja materialna artystów w Polsce?

Jest bardzo różna, jak w każdej dziedzinie życia zawodowego i społecznego. W tym środowisku na pewno nie jest uporządkowany system socjalny, o czym zresztą od kilku lat dość intensywnie się dyskutuje i co próbuje się zmienić. Profesja artysty to wolny zawód. Nie ma w nim gwarancji stałego zarobkowania, stałego dopływu środków za pracę. W związku z tym pojawia się pytanie, czy społeczeństwo może być wobec artysty okrutne i powiedzieć mu: „OK, tworzysz coś i jeżeli masz na to kupców, to znaczy, że twoja twórczość ma wartość, możesz ją sprzedawać i żyć z tego. Ale jeżeli twoje prace nie są dla nikogo interesujące, no to zrób coś ze sobą. Zmień zawód, zajmij się czymś innym". Tak byłoby najprościej. Wydaje mi się jednak, że na obecnym poziomie świadomości społecznej należałoby zadbać o to, by twórcy mieli wsparcie od państwa. I żeby w sposób uregulowany, usystematyzowany mogli odkładać część swoich dochodów na jakieś formy zabezpieczenia przyszłości. W Niemczech rozwiązano to dość prosto. Artyści są opodatkowani, choć w minimalnym zakresie i w zależności od ich rocznych dochodów. Określono tam również roczny dochód minimalny, poniżej którego artyści dostają od państwa zasiłek. Gdy tylko ich roczny dochód z twórczości przekroczy ten minimalny poziom, wówczas zasiłek automatycznie przestaje im przysługiwać. Dochody trudno ukryć, dlatego że w Niemczech, jeśli się nie mylę, prawo jest tak skonstruowane, że urząd skarbowy ma prawo monitorować na bieżąco konta bankowe wszystkich obywateli. I nie jest tak, że zagląda się komuś na konto wtedy, gdy ten ktoś jest podejrzany o ukrywanie dochodów. To się po prostu robi cały czas. A wracając do Pana pytania... Wydaje mi się, że artyści zarabiają różnie. Są tacy, którzy są bogaci, których standard życia jest bardzo wysoki.

Może Pani podać jakieś przykłady?

Może po prostu powiem ogólnie, przywołując znane zjawisko nazywane „efektem Sasnala". Od parunastu lat polscy artyści są w stanie funkcjonować w międzynarodowym obiegu sprzedaży dzieł sztuki, uczestniczą w rynku sztuki, są reprezentowani przez dobre światowe galerie. A tam ceny dzieł sztuki są wysokie. To znaczy są nieporównywalne np. ze średnim miesięcznym dochodem brutto w Polsce – jeżeli już musimy to do czegoś odnosić – który wynosi nieco ponad 3000 zł. Oczywiście, nie ma żadnej gwarancji, że jak artysta raz osiągnie ten pułap, to do końca życia będzie się na nim utrzymywał. Ale mimo wszystko pojawia

się wtedy szansa racjonalnego operowania takimi dochodami, zyskami, które pozwalają wypracować sobie pewną pozycję materialną, niezależną już nawet od późniejszych sukcesów czy też ich braku w tak wymiernej formie materialnej. To – oczywiście – odnosi się do bardzo niewielkiej grupy twórców, do elity, ale ona istnieje i rzutuje na postrzeganie sytuacji artystów przez społeczeństwo. Ludzie o tym wiedzą i niekoniecznie myślą o artyście jak o kimś, kto gdzieś tam na poddaszu przymiera głodem i przy świeczce tworzy swoje dzieła. Elita artystów dobrze radzących sobie finansowo to jeden biegun. To jest ekstremum. Na drugim biegunie są artyści, którzy z różnych przyczyn nie radzą sobie finansowo. Nie mają za co żyć. Nie zarabiają na swojej sztuce, a mają też problemy z zarabianiem w inny sposób, bo to też jest pewna umiejętność. Artyści to ludzie o zwiększonej wrażliwości, bardzo cienkiej skórze, co utrudnia im zdobywanie środków na życie w inny sposób niż dzięki swojej sztuce. Czasami trudna sytuacja materialna bardzo ich osłabia, wcale nie motywuje, tylko właśnie osłabia.

Rozumiem. A czy te dwa ekstrema, o których Pani mówi, są źródłem jakichś problemów, konfliktów, podziałów?

Źródłem problemów?

W środowisku.

W środowisku artystycznym? Myślę, że tak. Abstrahując od środowiska artystów, trzeba powiedzieć, że człowiek jest jednak istotą ułomną i czasami ulega niskim instynktom. Mam na myśli to, że dość łatwo wpada w pułapkę tłumaczenia sobie swoich niepowodzeń czy braku sukcesu zewnętrznymi okolicznościami, zamiast najpierw poszukać ich przyczyn w tym, co i jak sam robi. Bywa też, że artyści, którym niezbyt dobrze się wiedzie albo którzy muszą pracować w innych zawodach, a sztuką zajmują się tylko okazjonalnie, bo nie są w stanie z niej żyć, są tą sytuacją sfrustrowani. Nie mogą się pogodzić z tym, że ich sztuka nie cieszy się powodzeniem. A jednocześnie widzą, że innym artystom powodzi się lepiej, bo weszli w obieg rynkowy – współpracują z dobrymi galeriami, które ich promują. Ci sfrustrowani czasami tłumaczą sobie własne niepowodzenia dość specyficznie: nie tyle tym, że ci, którym się powiodło, są być może lepszymi artystami od nich, ile jakimiś układami, czymś nieuczciwym, nieobiektywnym, nietransparentnym. Oczywiście, odwołuję się tutaj do znanych tekstów Moniki Małkowskiej o „układzie" oraz „mafii kulturalnej". W tych artykułach krytyczka przedstawiała swoją wizję wielu skomplikowanych zjawisk występujących w środowisku artystycznym i na rynku sztuki. Obudziła przy tym demony w niektórych artystach, którym się właśnie nie powiodło. Oni doskonale odnaleźli się w tej teorii spiskowej: po prostu gdyby nie ta mafia i gdyby nie te układy towarzyskie, będące – według Małkowskiej – w dużej mierze korupcyjne, to przecież oni też mogliby doskonale funkcjonować na rynku. Tylko że ich do niego nie dopuszczono. Niewątpliwie, tłumaczenie sobie rzeczywistości za pomocą teorii spiskowych to ludzka słabość, jednak tak realnie to niewiele pomaga. Budzi złe emocje, ale nie poprawia sytuacji artystów, jeżeli o tym rozmawiamy.

Wspomniała Pani o zróżnicowaniu, o tym, że nie wszyscy artyści są w stanie żyć ze sztuki. Z czego zatem się utrzymują?

Państwo powinno stworzyć określony system socjalny dla twórców, o co artyści zabiegają, np. ci z Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej. Chodzi o jakiś kompromisowy system ubezpieczeń społecznych.

W którym kryterium byłoby np. skończenie szkoły artystycznej?

Myślę, że pewnie byłoby to podstawowe kryterium, bo osób je spełniających jest najwięcej. Jest dużo uczelni artystycznych, z których wywodzą się absolwenci z dyplomami. Można zakładać, że zdecydowana większość z nich będzie później pracowała w obszarze sztuki. Ale nie uznałabym wspomnianego kryterium za absolutne. Na pewno należałoby też wziąć pod uwagę artystów, którzy nie mają wykształcenia *stricte* artystycznego. Zbyszek Libera jest tego przykładem, ale nie on jeden. Janek Simon kończył studia humanistyczne. Na pewno znalazłaby się spora grupa takich twórców. Wtedy wystarczyłyby np. świadectwa ich aktywności, chociażby udział w wystawach czy teksty krytyczne na temat ich prac lub inne kryteria, które należałoby opracować.

Czy to dotyczy raczej artystów sztuk wizualnych? I czy w ogóle sytuacja artystów sztuk wizualnych różni się jakoś od sytuacji innych twórców?

Nie robiłam takich porównań. Funkcjonują różne związki zawodowe artystów, systemy tantiem. Są grupy artystów, które dbają o honoraria za wykorzystywanie ich utworów (np. za kopiowanie, odtwarzanie). Artysta wizualny ma trochę gorzej w punkcie wyjścia, bo efektem jego twórczości nie jest piosenka, utwór muzyczny czy książka, które – w sytuacji ich powielania – pozwalają zarabiać na prawach autorskich. W przypadku znanych czy popularnych utworów nierzadko są to bardzo wysokie honoraria. Być może z tego powodu inne rodzaje twórczości mają te mechanizmy lepiej rozwinięte. Artyści sztuk wizualnych nie korzystają z takich możliwości, wyłączając obszar fotografii, grafiki czy sztuki wideo, gdzie prace są wykonywane w seriach, edycjach. W pozostałych wypadkach twórczość tych artystów jest zwykle niepowielana. Czasami dochodzi jeszcze dokumentacja, która też ma pewną wartość. Dokumentacja wydarzenia, które jest czasowe i utrwalone tylko w postaci zapisu. To może być np. performance czy innego rodzaju wystąpienie, które nie funkcjonuje w postaci materialnego bytu i które niełatwo wprowadzić na rynek sztuki. Myślę zatem, że pod pewnymi względami artyści wizualni są w nieco gorszej sytaucji.

A jak oceniłaby Pani sytuację egzystencjalną artystów w Polsce? Czy różni się ona od sytuacji egzystencjalnej innych grup zawodowych? Chodzi mi np. o możliwość planowania przyszłości, poczucie bezpieczeństwa.

Artyści, poza tymi topowymi, którzy mogą się utrzymywać na dobrym poziomie materialnym ze sprzedaży swoich prac, radzą sobie różnie. Niektórzy przez jakiś czas funkcjonują np. dzięki zdobywaniu grantów. Pracują nad projektami czy robią prace, na które mogą uzyskać pieniądze nie tylko z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego czy z instytucji samorządowych, ale także z instytucji czy fundacji międzynarodowych. To często są pieniądze pozwalające artyście przeżyć rok czy dwa lata. Dzięki temu jest on bardziej spokojny o byt materialny i może się skupić na swoich pracach.

Rok czy dwa... To nie jest jakaś duża stabilizacja.

Nie, nie jest, ale wspomniałam o takiej możliwości, ponieważ ona istnieje. Z mojej obserwacji wynika, że artyści coraz lepiej radzą sobie ze zdobywaniem grantów. Zdarza się, że kiedy jeden grant się kończy, mają już w perspektywie następny. To – oczywiście – są zwykle dobrzy artyści, dlatego że instytucje, które przyznają granty czy fundują rezydencje artystyczne, mają opracowany skuteczny system selekcji. Posługują się też rekomendacjami, sprawdzają kariery tych twórców. Jednym słowem, granty trafiają do artystów, którzy mają do zaoferowania ciekawe prace. Od pewnego czasu instytucje kultury płacą artystom honoraria za wystawianie ich prac, niezbyt duże, ale jednak płacą. Wiele instytucji kupuje też prace do kolekcji – narodowych i regionalnych. Są też artyści, którzy wiążą część swojego życia zawodowego z uczelniami, akademiami. To im daje zabezpieczenie finansowe. Nie są to duże pieniądze, przynajmniej zanim nie zostanie się adiunktem czy profesorem. Jakaś część artystów pracuje też na zasadach komercyjnych w różnych firmach albo ma własną działalność gospodarczą.

Z tego, co Pani mówi, wynika, że poczucie bezpieczeństwa, stabilizacji właściwie w stu procentach opiera się na sytuacji materialnej. Chciałbym zatem dopytać, czy rzeczywiście tak jest?

Przepraszam, może niezbyt dobrze zrozumiałam Pana pytanie.

Dlatego chciałem dopytać.

Myśli Pan o poziomie zadowolenia z życia?

W pewnym sensie tak.

Nie chciałabym generalizować, ale pewnie są artyści, którzy czerpią największą satysfakcję z tego, że mogą się realizować, tworząc i pokazując swoją sztukę. Zaprezentowanie swoich prac jest uwieńczeniem pewnego etapu działania i zapewne daje dużą motywację. Ale – oczywiście – to nie jest wszystko. To pewien mit o artyście, który powinien czuć się szczęśliwy tylko dlatego, że może tworzyć i konfrontować się z odbiorcami. W Polsce, jeszcze w latach 90., nie bardzo wierzono w rynek sztuki, bo go właściwie nie było. Artyści nie myśleli powszechnie tymi kategoriami, że dzięki sprzedaży swoich prac mogą rzeczywiście poprawić sobie komfort życia i realizować jakieś inne zamierzenia. Nie w pełni zdawali sobie sprawę z tego, że prawdziwe rynki sztuki są dla nich dostępne. Wszystko zmieniło się na początku XXI wieku. Z jednej strony zaczęły prężnie działać nowe, prywatne galerie, które coraz lepiej radziły sobie lokalnie i wchodziły w międzynarodowy obieg sprzedaży dzieł sztuki. Z drugiej strony pojawiło się też na świecie zainteresowanie polską sztuką współczesną. Została ona dobrze wypromowana, miała swoje tzw. pięć minut. I wtedy pozycja niektórych polskich artystów poszybowała w górę. To rozbudziło apetyty, bo okazało się, że sukces finansowy jest możliwy. Myślę, że artyści są w oczywisty sposób usatysfakcjonowani, kiedy ich standard życia jest wysoki, ale ważne jest dla nich także to, żeby mogli tworzyć swoje dzieła. Ale właściwie to zadane przez Pana pytanie jest skierowane bardziej do artystów niż do mnie. Na pewno te kwestie nie są oczywistym tematem moich rozmów z artystami.

Rozumiem.

Może należałoby przeprowadzić jakąś ankietę wśród artystów?

Już to robiliśmy.

Hm...

A jak Pani ocenia swoją sytuację materialną i egzystencjalną?

Właśnie chciałam powiedzieć, że gdyby mnie Pan zapytał, czy czerpię satysfakcję ze swojej pracy, mimo że przez długie lata zarabiałam średnią krajową, to powiedziałabym, że tak. Chociaż od razu dodałabym, że nie miałabym nic przeciwko temu, by moja pensja wzrosła, np. dwukrotnie z miesiąca na miesiąc. Według mnie wówczas i tak nie byłaby przesadnie wysoka. Uważam, że to, co robię, czy to, co mogę robić, zasługuje na lepsze wynagrodzenie. No ale satysfakcjonujące jest też wykonywanie takiego, a nie innego zajęcia. I to jest ważniejsze niż zmiana pracy na inną, która już by się nie łączyła z satysfakcją, jaką daje mi bycie kuratorem wystaw. Myślę, że nie zdecydowałabym się na inną pracę za większe pieniądze.

Chciałbym teraz zapytać o środowisko artystyczne. Czy Pani zdaniem w Polsce coś takiego istnieje?

Ale w jakim sensie? Jak by Pan zdefiniował takie środowisko?

Nie wiem. Powiedzmy, że przychodzę z zewnątrz i pytam, czy w Polsce jest środowisko artystyczne.

Tak, oczywiście, jest. Mam tu na myśli środowisko artystów wizualnych, z którymi pracuję.

A czy istnieje środowisko w szerszym znaczeniu? Na przykład filmowców, pisarzy itd.?

Czy chodzi Panu o to, jak one się przenikają?

Tak. Czy w ogóle coś takiego funkcjonuje? Czy jest jakieś poczucie wspólnoty?

Wydaje mi się, że nie ma wśród tych środowisk poczucia wspólnoty, przynajmniej w tzw. normalnej sytuacji. Mobilizacja następuje tylko w czasach kryzysu. To znaczy te środowiska są odrębne i tylko od czasu do czasu gdzieś się ze sobą przecinają. Na pewno nie ma czegoś takiego, o czym – jak myślę – marzą sami artyści. Niedawno uczestniczyłam w dyskusji, podczas której zostało to wprost wyartykułowane. Marzenie o połączeniu różnych dyscyplin twórczych, o spotkaniach, w których braliby udział twórcy z różnych dziedzin. Ale nie takich spotkaniach narzuconych z góry, na które ktoś zaprasza trzech literatów, dwóch filmowców i czterech malarzy, by zrobili coś wspólnie. To raczej chęć tworzenia wspólnoty, która wynika z potrzeby wewnętrznej integracji szeroko pojętego środowiska artystycznego. Często w takich wypadkach przywołuje się sytuacje z okresu międzywojennego, kiedy w kawiarniach spotykali się wybitni twórcy z różnych dziedzin. I oni, zaprzyjaźnieni ze sobą lub zwaśnieni, dyskutowali na różne tematy, nie zawsze zresztą artystyczne. To jest tęsknota za taką wspólnotą, za wymianą myśli, za otwartym przepływem inspiracji, za różnymi sposobami artystycznych wypowiedzi. Ale to się już chyba w większej skali nie powtórzy.

Być może jest nas za dużo, za szybko żyjemy, inaczej żyjemy. Takie spotkania wspólnot artystycznych należą raczej do przeszłości. Może powstanie coś innego, ale wydaje mi się, że takiej korespondencji między dziedzinami twórczości, opartej na autentycznych, spontanicznych kontaktach, próżno na razie wyglądać.

Wróćmy do samego środowiska sztuk wizualnych. Czy są jakieś elementy, które to środowisko spajają? Czy ono jest solidarne?

Na pewno Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej, w momencie powstania, było taką platformą pozwalającą środowisku sztuk wizualnych się wspierać, np. w sprawach socjalnych. Ale Forum monitoruje też różne procesy, które zachodzą w administracyjnym obszarze funkcjonowania sztuki. Na przykład sprawdza, czy konkursy na stanowiska w instytucjach sztuki i instytucjach kultury są prawidłowo prowadzone. Były sytuacje, w których Forum reagowało na informacje o tym, że coś odbywało się niezgodnie z zasadami, że należałoby poprosić o wyjaśnienia. Czyli Forum wydaje się taką płaszczyzną pozwalającą środowisku artystycznemu upominać się o swoje prawa albo dbać o to, żeby instytucje sztuki funkcjonowały na transparentnych zasadach. Na pewno każdy artysta czy grupa artystów może tam przyjść i zgłosić sytuacje, które warto przedyskutować lub monitorować.

A czy nie ma tu ograniczeń ze względu na poglądy polityczne? Czy nie ma jakiejś bariery?

Nie ma ograniczeń ze względu na poglądy polityczne. Trudno mi to sobie nawet wyobrazić. Bardziej chodzi o ogólne zasady dotyczące środowiska czy o funkcjonowanie instytucji kultury. Nie wiem, być może artyści, którzy wyznają bardziej konserwatywne wartości, nie działają aktywnie w Forum, a mogliby?

A jaka według Pani jest rola krytyków i kuratorów w tym środowisku? Czy oni odgrywają rolę negatywną czy pozytywną? Rozbijają środowisko czy je spajają?

Jak krytyk dobrze o kimś czy o czymś napisze, to jest potrzebny, a jak napisze źle albo w ogóle nie napisze, to nie jest potrzebny. Oczywiście, trochę ironizuję, ale najczęściej tak to wygląda. No cóż, krytyków nie ma zbyt wielu. Jest kilka, może kilkanaście takich osób. Poza tym brakuje takich krytyków, którzy nie kończyliby swojego pisania na formułowaniu recenzji, czyli takiej bieżącej oceny życia artystycznego. Brakuje krytyków, którzy mieliby ambicje dokonywania analizy zjawisk zachodzących w polu sztuki. Olbrzymią stratą było odejście profesora Piotra Piotrowskiego, który był właśnie kimś takim. Potrafił dostrzec zjawiska, procesy, a nie doraźnie oceniać, że pan X zrobił lepszą pracę od pracy pani Y i że coś tam komuś słabiej wyszło. Taka bieżąca krytyka, rzecz jasna, też jest potrzebna, chociażby po to, żeby się do niej odnieść albo żeby z nią dyskutować.

Moje następne pytanie dotyczy instytucji artystycznych i ich finansowania. Jak Pani ocenia infrastrukturę potrzebną do wystawiania, popularyzacji sztuki?

Wydaje mi się, że przez ostatnie lata sporo zrobiono. Mówię o sektorze publicznym. Powstało wiele miejsc, w których kultura może się dziać, bo to nie tylko muzea czy centra sztuki współczesnej, ale także filharmonie, teatry. Na pewno coś drgnęło w porównaniu z poprzednimi latami. Na sztukę i instytucje z nią związane przeznaczono określone finanse. I to nie tylko w dużych miastach, takich jak Warszawa. W Warszawie jest duży problem z gmachem dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Nad tą instytucją wisi jakieś fatum. Muzeum już dawno powinno być wybudowane... Ale wracając do finansów. Na pewno te środki nie są wystarczające. Wybudowanie nowej instytucji to nie wszystko, trzeba ją

jeszcze utrzymać na odpowiednim poziomie, finansować jej działalność. Ostatnio słyszałam, że w jakimś niewielkim mieście wybudowano filharmonię. Po wybudowaniu gmachu okazało się, że w ogóle nie wiadomo, kto będzie finansował jej działalność. Bo jakoś nie ma chętnych, nikt wcześniej o tym nie pomyślał.

To ostatnio było?

Tak, tak.

Dopytuję, bo wcześniej był taki przypadek w Białymstoku.

Nie, to nie było w Białymstoku. Czasami to się dzieje trochę na zasadzie budowania tych słynnych akwaparków. Trzeba mieć akwapark, a cała reszta jest nieważna. Tylko czy ktoś w ogóle będzie zainteresowany, żeby z niego korzystać. Wydaje mi się, że sporo zrobiono, nie zawsze może z głową, ale jesteśmy w trakcie pewnego procesu. Publicznych instytucji kultury nigdy nie jest za dużo, tylko trzeba wiedzieć, po co się je tworzy i jak mają one funkcjonować. W Warszawie jest Zachęta, Muzeum Narodowe, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski i Muzeum Sztuki Nowoczesnej. To dobra podstawa, jeśli chodzi o duże instytucje sztuki. Natomiast na poziomie średnich miast, w kontekście bardziej lokalnym, dzielnicowym czy podmiejskim, jest jeszcze wiele rzeczy do zrobienia. No i rynek, rynek sztuki, prywatne galerie. One też się profesjonalnie rozbudowują, o czym świadczy np. coroczny festiwal Warsaw Gallery Weekend, w którym uczestniczy ich coraz więcej. Prywatne galerie są bardziej mobilne w docieraniu do tych ludzi, którzy kolekcjonują sztukę, a to jest ważne dla artystów.

A kształcenie artystyczne? Jak Pani ocenia jego jakość – zarówno na poziomie szkoły średniej, jak i na poziomie uniwersyteckim? Czy są może różnice lokalne?

Jeżeli chodzi o szkoły poniżej poziomu akademickiego, to jest dramatycznie. W ogóle jest fatalnie.

Dlaczego?

Nie ma wystarczająco rozbudowanych programów nauczania o sztuce, nie rozbudza się w młodych ludziach zainteresowania sztuką. Kształcenie z tego zakresu na wszystkich poziomach – od szkoły podstawowej do średniej – jest szczątkowe. Właściwie nie istnieje. Nie ma przemyślanego programu kształcenia młodego człowieka w dziedzinie kultury. A kiedy takiego programu nie ma, to wszystko zależy od nauczyciela. Ten, który sam czuje potrzebę kontaktu ze sztuką, będzie z uczniami chodził na wystawy, inny zabierze ich do kina. Ale jest to dość przypadkowe i niewystarczające. Jeżeli zaś chodzi o szkoły wyższe, czyli akademie lub uniwersytety, to… w mojej ocenie też nie jest zbyt dobrze. Za mało jest takich propozycji dla studentów, które byłyby zsynchronizowane z tym, co dzieje się ciekawego, inspirującego w sztuce światowej, co jest ważne w sztuce teraz. Wciąż brakuje wybitnych pedagogów, chociaż cieszy to, że na uczelniach pojawiają się aktywnie tworzący artyści, będący mistrzami dla studentów. Nie rozumiem, dlaczego w Polsce bardzo słabo funkcjonuje, tak popularny na świecie, program *Visiting Professors*. Wybitny w swojej dziedzinie twórca może przyjechać na semestr czy dwa semestry i dać studentom szansę

skonfrontowania się z różnymi praktykami artystycznymi na wysokim poziomie. To szalenie ważne, by młody artysta poznawał różne sposoby myślenia o sztuce, różne perspektywy, języki artystyczne, warsztaty. To jest otwierające, ośmielające w myśleniu o własnej sztuce.

Czy to jedyna rzecz, która różni polskie szkolnictwo artystyczne od zagranicznego? Czy jest coś jeszcze?

Uczelnie same powinny się zreformować. Nikt za nie tego nie zrobi. To na pewno byłby skomplikowany proces, częściowo łączyłby się także z wymianą kadry. Jakiś czas temu taką reformę zrobiono w Poznaniu, na Uniwersytecie Artystycznym, jeszcze za rektora Marcina Berdyszaka, który m.in. nieco odświeżył skład pedagogów. Otworzył też uczelnię na kontakty międzynarodowe, pootwierał nowe wydziały. Coś tam się wtedy zadziało, co dość szybko zaprocentowało – pojawiło się Penerstwo, nie do końca sformalizowana grupa świetnych artystów, absolwentów tej szkoły. Pamiętam sytuację z warszawskiej ASP, kiedy przed laty pojawił się na niej Leon Tarasewicz, jako pedagog. I nagle okazało się, że studenci walą do niego drzwiami i oknami, kosztem innych uczących tam artystów, których propozycje były mniej ciekawe, bardziej skostniałe.

A czy jest coś, czego polskie uczelnie artystyczne uczą dobrze?

Myślę, że jeżeli ktoś ma szczęście i trafi na wybitną osobowość artystyczną, na pedagoga, który będzie jego mistrzem, to wiele z takiego kontaktu wyniesie. Nie liczy się przecież tylko dobre wyposażenie pracowni. Może być w niej wszystko, co jest potrzebne na konkretnym wydziale, ale gdy za tym nie będzie stał człowiek, który umie zainspirować studentów, wydobyć z nich to, co w nich twórcze, to reszta jest stosunkowo mało istotna. Teraz dzieją się interesujące rzeczy właśnie na Uniwersytecie w Poznaniu. Doszło tam do pewnego konfliktu. Rektor zaczął odsuwać od pracy ze studentami emerytowanych profesorów, którzy przekroczyli 70. rok życia. Z jednej strony wydaje się to słuszne w kontekście tego, o czym przed chwilą rozmawialiśmy, ale z drugiej strony można w ten sposób wylać dziecko z kąpielą. Wśród tych osób jest Jarosław Kozłowski – jeden z najwybitniejszych artystów konceptualnych, ale nie tylko, jedna z najwybitniejszych osobowości sztuki polskiej. Jak można odbierać studentom kogoś takiego? To nie do pomyślenia. Studenci protestują przeciwko usunięciu Kozłowskiego od nauki, dydaktyki.

Rozumiem.

Ten człowiek wychował pokolenia wybitnych artystów. To są rzeczy – jeśli pyta mnie Pan o szkolnictwo – które mi się po prostu w głowie nie mieszczą.

Proponuję zostawić teraz sprawy uniwersyteckie i zająć się instytucjami artystycznymi, galeriami, muzeami. Jak oceniłaby Pani ich działalność? Jaka jest ich rola i czy robią to, co powinny robić? Czy tworzą jakiś system? A może wchodzą sobie w drogę?

Pewnie jest między nimi jakiś rodzaj ambitnej rywalizacji na programy, szczególnie między tymi instytucjami, które są zbliżone programowo, które działają na podobnym polu. Tego typu powinowactwo zdarza się np. między Zamkiem Ujazdowskim, Zachętą, czy nawet Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Bywa, że niektóre wystawy z tych trzech instytucji można by pozamieniać miejscami i pewnie nikt by się tym nie zdziwił. To wynika ze zbliżonego obszaru zainteresowania tych placówek. Stąd pojawia się między nimi jakaś forma rywalizacji, myślę, że zdrowej

i przynoszącej korzyści odbiorcom. W miejscowościach, w których funkcjonuje tylko jedna tego typu placówka, jak np. w Toruniu, gdzie znajduje się Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu", jest ona w inny sposób odpowiedzialna wobec widzów, bo jej program z reguły jest bardziej uniwersalny. W Krakowie jest MOCAK, ale stosunkowo od niedawna. Jest Bunkier Sztuki i Pałac Sztuki, instytucja bardziej tradycyjna. MOCAK jest dla bardziej wymagających, wyrobionych odbiorców. A Bunkier Sztuki stara się trochę wypośrodkować swój program, ale też jest instytucją bardzo kreatywną i dynamiczną. Czyli pewna równowaga istnieje. W Gdańsku był Instytut Sztuki Wyspa, jest Łaźnia, Galeria Miejska, teraz powstaje Muzeum Sztuki Współczesnej, w Sopocie mamy Państwową Galerię Sztuki.

Właśnie, może pewnych instytucji jest za mało, a innych za dużo? Może są one nierównomiernie rozlokowane?

Jeśli chodzi o sztuki wizualne, to pozostając przy Trójmieście, trzeba powiedzieć, że za mało dzieje się w Gdyni. Niedawno pojawiało się tam Muzeum Emigracji, ale to jest trochę co innego, bo to placówka konkretnie sprofilowana, choć przepiękna i mająca bardzo ciekawy program. Ale poza tym w – dużej przecież – Gdyni nic nie ma. Żadnych galerii, o których by się słyszało.

Jak z Pani perspektywy wyglądają relacje między państwem a instytucjami artystycznymi?

Ale jakimi?

Publicznymi.

Z mojej perspektywy, czyli z perspektywy CSW, tak?

Nie tylko CSW, ale jest ono dobrym przykładem, bo w nim rozmawiamy.

Nie wiem dokładnie, jak to jest w instytucjach samorządowych, bo nigdy nie pracowałam w tego typu placówce. Jest kilka świetnych galerii, które powstały na bazie sieci galerii BWA i które dobrze sobie radzą w strukturze samorządowej, bo mają ciekawy i ambitny program. Mam tu na myśli np. BWA w Zielonej Górze, Tarnowie, Jeleniej Górze, Galerię Arsenał w Białymstoku czy Galerię Labirynt w Lublinie. Może samorządowcy zaczęli doceniać takie placówki na swoim terenie? Na pewno te galerie mają znaczną swobodę programową. Domyślam się, że to, jak wygląda współpraca dyrektorów samorządowych instytucji kultury z wydziałami kultury, zależy od decyzyjnych w tych sprawach urzędników – im bardziej światły będzie to człowiek, tym lepsze będą skutki dla tych instytucji.

A takie sytuacje, w których osoba decydująca niewiele wie, są częste?

Zdarzają się, niestety. Zwłaszcza wtedy, gdy ktoś obejmuje stanowisko urzędnika „od kultury" bez wystarczającego przygotowania w tej dziedzinie.

Pozostając przy instytucjach publicznych, chciałbym zapytać o dotacje. Powszechnie uważa się, że jedną z głównych bolączek tych instytucji jest nieprzewidywalność i wysokość dotacji. Jak to wygląda z Pani perspektywy?

Niewątpliwie, jeśli chodzi o wysokość dotacji, jest problem. Nie wiem, czy można tu mówić o nieprzewidywalności, bo one mogą być zbyt małe, ale są w dużym stopniu przewidywalne. Przynajmniej w naszej instytucji. Mamy prognozy, to znaczy mniej więcej wiemy, jaką dotację roczną otrzymamy, chyba że pojawi się kryzys ekonomiczny. Wtedy minister finansów zaleca cięcie wydatków we wszystkich resortach. Takie sytuacje już się zdarzały. Teoretycznie jednak dotacje

są dość przewidywalne. Z czego jednak nie wynika to, że są wystarczające. My otrzymujemy dotacje roczne, a także aplikujemy o granty celowe (np. na kolekcje czy na projekty związane z bieżącym programem instytucji), które ministerstwo co roku ogłasza w ramach różnych programów. I muszę powiedzieć, że często takie granty otrzymujemy, bo nasze projekty są wysoko punktowane przez ekspertów. W zaszłym roku, co prawda, nie udało nam się pozyskać dodatkowych funduszy, ale liczymy, że to się zmieni na lepsze. Jako instytucja staramy się korzystać z grantów miejskich oraz europejskich, także z dofinansowań różnych fundacji, co jest uzależnione od specyfiki konkretnych projektów.

Jak według Pani wygląda idealny model finansowania sztuki, działalności artystycznej?

Nie wiem... Może powinien być to taki model, zgodnie z którym wszyscy dostaliby tyle, ile im potrzeba (tak byłoby pewnie w idealnym świecie). Na pewno nie jestem za neoliberalnym myśleniem, że sztuka sama powinna się finansować. I że jeżeli jakaś społeczność chce słuchać muzyki, to powinna zrobić zrzutkę i sama sobie wybudować filharmonię, a następnie opłacać artystów. Myślę, że to państwo powinno rozbudzać ambicje dotyczące uczestnictwa w kulturze wysokiej, wspierać sztukę, kształtować gusta jej odbiorców, a przede wszystkim kształtować w społeczeństwie potrzeby związane z obcowaniem ze sztuką. Tym bardziej że nadal nie są one jeszcze wystarczająco duże i powszechne. A zatem rola państwa jest tu znacząca. Także na polu kształcenia w dziedzinie kultury, sztuki w szkołach. Czego Jaś się nie nauczy, tego Jan nie będzie umiał. W moim idealnym systemie olbrzymią rolę odgrywałaby edukacja artystyczna. Oczywiście, ważne jest też to, by – o co dopominają się Obywatele Kultury – przynajmniej 1% z budżetu państwa był przeznaczany na kulturę, a także to, by pieniądze te były równomiernie dystrybuowane.

A ile teraz mamy, bo zapomniałem?

Pół procenta, albo nawet mniej. Mniej niż pół.

Nie pamiętam.

Proszę też nie zapominać, jak dużo zrobił program „Znaki czasu” – system wprowadzony w życie przez ministra Waldemara Dąbrowskiego, polegający na przekazaniu funduszy na lokalne Zachęty.

Przyznam się, że znam tylko tę toruńską i bardzo ją lubię.

Bardzo dobrze działa podlaska, szczecińska, także lubelska... i wiele innych. One rzeczywiście są miejscami, w których można mieć kontakt z bieżącym, współczesnym życiem artystycznym. Szczególnie że ich zbiory są nakierowane na polską sztukę, są takimi rozsadnikami sztuki w tzw. terenie. To system wzorowany trochę na francuskich FRAC-ach, które bardzo dobrze funkcjonują. Zachęty odgrywają też rolę edukacyjną i umożliwiają dostęp do pewnego zasobu sztuki współczesnej, który znajduje się bliżej niż w Warszawie, Krakowie czy we Wrocławiu.

To wszystko, o co chciałem zapytać. Dziękuję za rozmowę.

Ja też dziękuję.

KATARZYNA GÓRNA

urodziła się w 1968 roku w Warszawie, gdzie mieszka i pracuje. Ukończyła Wydział Rzeźby na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Przez 10 lat prowadziła firmę eventową. Od 2009 roku współpracuje z „Krytyką Polityczną". Jest członkiem Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej. W swojej działalności artystycznej skupia się na tworzeniu wielkoformatowych fotografii, instalacji i filmów wideo.

BOGNA KIETLIŃSKA
Chciałabym, żeby powiedziała Pani kilka słów o sobie. Czym się Pani zajmuje? W jakim obszarze sztuk wizualnych Pani działa i od kiedy?

KATARZYNA GÓRNA
Jestem artystką. Sztuką zajmuję się – w moim pojęciu – właściwie od zawsze, ponieważ po szkole podstawowej poszłam do liceum plastycznego, a potem na Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie. Studiowałam na Wydziale Rzeźby u profesora Grzegorza Kowalskiego i zaraz po skończeniu studiów zaczęłam aktywnie uczestniczyć w tzw. świecie sztuki, to znaczy wystawiać i pracować jako artysta. Potem miałam kryzys, który spowodował, że przez dłuższy czas nie pracowałam w swoim zawodzie, tylko jako *businesswoman*. Ponad 10 lat miałam własną firmę, która zajmowała się organizacją eventów dla różnych firm. Jednak to mnie wykończyło, bo cały czas miałam poczucie, że ta praca to po prostu strata czasu i z perspektywy już dłuższego okresu mogę powiedzieć, że to rzeczywiście była totalna strata czasu. Bardzo żałuję, że to robiłam, ale po prostu to była kwestia ekonomiczna – albo mam za co żyć, albo nie mam. Na studiach i po ich ukończeniu człowiek może sobie żyć, że tak powiem, byle jak w sensie finansowym.

Tak, tak.

Nie ma żadnych zobowiązań. W pewnym momencie jednak dochodzi do wniosku, że powinien przynajmniej mieć np. ubezpieczenie zdrowotne albo zwyczajnie na nowe buty, jak mu się stare zedrą. To spowodowało, że coraz bardziej wchodziłam w ten sposób zarabiania pieniędzy, to znaczy coraz bardziej byłam po stronie zarabiania pieniędzy niż po stronie twórczości. Był moment, w którym całkowicie przestałam tworzyć. Trwało to wiele lat. Może nie 10, ale na pewno wiele. I ta niemożność oderwania się od tego świat, a jednocześnie niemożność pogodzenia zarabiania pieniędzy z pracą twórczą wywołały u mnie chyba silną depresję, co spowodowało, że przez pewien krótki czas nie robiłam ani sztuki, ani eventów. Właśnie w tym momencie zatrzymałam się i zdecydowałam, że z troski o swoje zdrowie psychiczne i po to, żeby się po prostu nie powiesić, muszę zajmować się czymś innym. Nie mogę powiedzieć, że tak po prostu wróciłam do tego, co robiłam wcześniej. Znacznie bardziej zaczęły mnie interesować polityczne czy społeczne aspekty sztuki i na początku 2009 roku weszłam – oczywiście dzięki

kompetencjom nabytym w czasie prowadzenia firmy – w środowisko „Krytyki Politycznej". To był moment, w którym poczułam, że wreszcie mam szansę oderwać się od własnej firmy, która została zlikwidowana, i wejść w świat ludzi, którzy po prostu zajmują się czymś innym. Oczywiście był to świat ludzi o 20 lat ode mnie młodszych, ale bardzo fascynujący i dający mi mnóstwo satysfakcji, a także możliwość pogłębiania wiedzy o świecie, która jest – moim zdaniem – twórcy niezbędna. Wiedzy politycznej, ekonomicznej, społecznej, socjologicznej itd. „Krytyka Polityczna" tę możliwość daje – przez to, że jest wydawnictwem, że jest środowiskiem, w którym toczą się dyskusje, że jest organizatorem wielu spotkań z bardzo ważnymi, ciekawymi ludźmi. W połowie 2009 roku zaczęliśmy prowadzić, łącznie z „Krytyką Polityczną", Centrum Kultury Nowy Wspaniały Świat, co spowodowało, że właśnie mogłam się włączyć w zupełnie inne obszary działalności. To był mój sposób na zarabianie pieniędzy. O wiele mniejszych niż wcześniej, ale dających stabilizację i możliwość opłacenia rachunków. W tym samym momencie „Krytyka Polityczna", która była elastycznym pracodawcą, umożliwiła mi pracę twórczą. Nie mogę powiedzieć, że od tamtej pory zrobiłam bardzo dużo prac, ale te, które wykonałam, są jednak zupełnie inne niż wcześniejsze i – moim zdaniem – szalenie ważne dla mnie... Nie są powtarzaniem motywów, kontynuacją, lecz zupełnie nową próbą opowiedzenia o świecie. Bardzo mocno zaangażowałam się też w ruch społeczny na rzecz artystów w Obywatelskim Forum Sztuki Współczesnej. Właściwie w tym samym momencie z Karolem Sienkiewiczem je przejęliśmy i spowodowaliśmy, że zaczęło ono działać wyłącznie na rzecz artystów, a nie na rzecz dyrektorów i instytucji kulturalnych.

W Pani wypowiedzi pojawiło dużo ciekawych wątków, do których za chwilę powrócę. Teraz chciałabym jednak dopytać o to, w jakim obszarze sztuk wizualnych Pani działa. Na początku była Kowalnia i pracownia rzeźby, ale potem pojawiła się też fotografia, prawda?

Nigdy nie robiłam zbyt wielu rzeźb. To znaczy rzeźba nie jest dla mnie po prostu waleniem, robieniem figur. Dla mnie każda instalacja w przestrzeni jest rodzajem pracy trójwymiarowej. Od początku, nawet jeszcze na studiach, dużo pracowałam z fotografią jako medium. I dla mnie to było ważne. Po prostu fotografia służyła mi do tworzenia pewnej opowieści rozgrywającej się w czasie i przestrzeni, mającej swoją narrację.

Jak Pani na własny użytek definiuje sztukę? Czym ona dla Pani jest?

Tym samym co literatura dla pisarza i muzyka dla kompozytora. To po prostu pewien język, którym się posługuję. Nie posługuję się słowem pisanym, tylko językiem wizualnym, aby opowiedzieć o świecie, o tym, co jest dla mnie ważne, interesujące, co w jakiś sposób może też oddziaływać na innych ludzi. Po to potrzebni są odbiorcy, niestety. Oni są bardzo potrzebni.

No właśnie. Czy sztuka może funkcjonować bez odbiorców? Jaka w ogóle jest rola odbiorcy?

Myślę, że dla artysty odbiorca jest bardzo ważny, bo w komunikacji biorą udział dwie strony. Jak komunikuję pewną treść, używając określonego języka (w moim przypadku – wizualnego), to oczekuję pewnej odpowiedzi. To nie musi być odpowiedź wprost, nikt nie musi mi od razu narysować czegoś w zamian za to, że ja mu coś narysowałam. Ja po prostu obserwuję i widzę, co się dzieje z dziełem

sztuki, jak jest interpretowane, jaki wywołało efekt... To jest tak, jakby wypuścić w świat swoje dziecko, które dorosło, i patrzeć, jak sobie radzi.

Patrzeć, co się z nim dzieje... Od definiowania sztuki niedaleko do definiowania artysty. Kim jest artysta? Czy może nim być każdy? Co go wyróżnia spośród innych ludzi?

Myślę, że rzeczywiście każdy może być twórcą, każdy może być artystą, aczkolwiek wydaje mi się, że tutaj potrzebny jest podział na twórców profesjonalnych i twórców amatorów. Wiadomo, że mamy bardzo wybitnych kompozytorów, którzy tworzą wybitne utwory, ale jest też mnóstwo osób, które sobie piszą piosenki i grają na gitarze...

I na przykład wrzucają nagrania na You Tube.

My w sztukach wizualnych też rozróżniamy twórców profesjonalnych i twórców amatorów. Profesjonalny artysta po prostu żyje z tego, co tworzy, a nawet jeżeli z tego nie żyje, to powinien móc wyżyć. Tworzenie to nie tylko ten efekt końcowy, wystawy. To jest bardzo długi proces, na który poświęca się praktycznie całe swoje życie, a efekty mogą być gorsze lub lepsze. Jednak wydaje mi się, że nie można z tego zrezygnować, nie można powiedzieć, że tylko dobrzy twórcy mają prawo istnieć i żyć ze sztuki. Według mnie sztuka – niestety – polega na tym, że również źli twórcy mogą, a nawet muszą istnieć.

Czy o byciu twórcą profesjonalnym albo twórcą amatorem decyduje wykształcenie artystyczne bądź jego brak? Jakie to ma znaczenie?

Moim zdaniem wykształcenie artystyczne oczywiście pomaga, ale generalnie, powiedzmy, nie przeszkadza w byciu artystą. Można jednak nie mieć wykształcenia artystycznego, tylko inne i zostać profesjonalnym twórcą. Rodzaj uczelni nie ma aż takiego znaczenia, aczkolwiek większość ludzi, którzy czują, że język wizualny jest tym językiem, w którym chcą się wyrażać, bardzo wcześnie to w sobie odkrywa i wybiera studia artystyczne, bo na innych sobie siebie nie wyobraża. Generalnie wydaje mi się, że artysta teoretycznie powinien być wykształcony albo mieć po prostu instynkt samozachowawczy, dużą świadomość i umiejętność zdefiniowania tego, co się dzieje w otaczającym go świecie, umiejętność pewnej analizy, a także krytycznego spojrzenia z dystansu na pewne procesy, które wokół niego zachodzą.

Właśnie miałam zapytać o to, jakie kompetencje powinien mieć artysta. Pani już częściowo na to pytanie odpowiedziała. Co jeszcze powinien umieć artysta? Jakie dodatkowe cechy umysłu wyróżniają artystów spośród nieartystów?

Wydaje mi się, że to jest po prostu umiejętność przełożenia tej analizy i tej obserwacji na dany język. W obszarze sztuk wizualnych – na język wizualny. I ta umiejętność przetworzenia i opowiedzenia tego, co się przeanalizowało, przemiędliło, że tak powiem, w sobie na formę wizualną, jest tym, co sprawia, że ktoś jest artystą.

Hm... A kto decyduje o tym, że daną osobę uważa się za artystę? Czy są jacyś decydenci?

Nie ma decydentów, którzy określają, kto jest, a kto nie jest artystą. Są tylko decydenci, którzy sprawiają, że pewni artyści mają więcej wystaw, zdobywają pewną sławę czy możliwość pracy. Ci decydenci to kuratorzy i galerzyści. To od nich zależy, który artysta zarobi więcej. A umiejętność zarabiania... To, ile się zarabia, nie decyduje o tym, czy jest się artystą czy nie, bo można kompletnie nic nie zarabiać, a jednak być wystawianym artystą. Są takie dziedziny sztuki, które

nigdy nie będą się dobrze sprzedawać, np. *performance* czy akcje artystyczne. Tego się nie da sprzedać i często artyści tworzący taką sztukę, jak członkowie rosyjskiej grupy artystycznej Szto Dziełat'?, są właściwie na granicy... Żyją w squatach, poniżej granicy ubóstwa, bo nawet już nie ma mowy o ubóstwie. Oni żyją z tego, co uda im się na przykład ukraść.

To bardzo mocno wiąże się z kolejnym wątkiem, który chciałabym poruszyć, a który pojawił się już na samym początku naszej rozmowy. Mianowicie z sytuacją materialną artystów w Polsce. Jak ona wygląda? Gdzie na drabinie dochodów można by umieścić artystów?

Myślę, że artyści jako grupa zawodowa zarabiają mniej niż pielęgniarki. Może na poziomie wychowawczyni w żłobku?

Ale oczywiście zdarzają się artyści, którzy mają świetne zarobki.

Jest kilku artystów, którzy zarabiają więcej, ale to nie są zarobki comiesięczne. Na przykład raz na rok sprzedadzą drożej obraz, co nie oznacza, że mogą się utrzymywać na takim poziomie przez cały rok. Reszta artystów żyje na granicy ubóstwa albo pracuje w innych zawodach, żeby móc się utrzymać.

Czy w pobliżu Polski są kraje, w których ta kwestia jest rozwiązana inaczej?

Tak, kraje skandynawskie. Skandynawscy artyści mówią, że na razie się nie skarżą. Ci z Norwegii czy Danii, z którymi ostatnio rozmawiałam, powiedzieli, że ich szokuje to, na jakim poziomie żyje się w Polsce, i to, co tu się dzieje. Cały czas ten neoliberalny system ekonomiczny chce jak najwięcej zabrać, kompletnie nie ceni niczego, co stanowi wartość dla wszystkich ludzi tego świata. Ani przyrody, ani kultury... Dla zysku można zniszczyć całe środowisko, zabić wszystkie zwierzęta, i nie tylko zwierzęta...

Tak, to nie ma znaczenia.

W związku z tym o czym tu mówić? Jeżeli na kulturze nie da się dobrze zarobić, to właściwie ona nie powinna mieć racji bytu i dla zysku ją się po prostu zniszczy. Moim zdaniem kultura jest obszarem społecznym, w który trzeba inwestować. Po to się składamy na to państwo, płacąc podatki, żeby ono było dla nas w miarę przyzwoitym domem do mieszkania, żeby zapewniało nam wysoki poziom życia, również kulturalnego.

Czy w krajach skandynawskich artyści są objęci systemem ubezpieczeń społecznych?

Po pierwsze jest system. Po drugie są o wiele większe nakłady na kulturę, na czym korzystają także twórcy. Jest lepiej rozwinięty system stypendialny, system finansowania dzieł itd.

Jak dziś zarabiają artyści wizualni?

Chyba zarabiają na wszystkie możliwe sposoby. Od malowania ścian i bycia budowlańcem, kiedy nie mają nic, przez najmowanie się do różnych fuch typu scenografia, eventy, fotografia, do... Każda rzecz jest tutaj dopuszczalna. Ostatnio modne są granty, ale z nich artyści nie żyją. Z grantów żyją organizacje pozarządowe, nie twórcy.

W każdym środowisku pojawiają się jakieś nierówności, na przykład materialne. Czy można powiedzieć, że taka sytuacja powoduje jakieś konflikty?

Tak, na pewno, ale wydaje mi się, że to nie powoduje konfliktów na tle zarobkowym, bo w tej kwestii artyści są gotowi do dużych poświęceń. Konflikty dotyczą widzialności twórców. Ta widzialność jest dla nich kluczowa. Oni cały czas mają niedosyt i są rozgoryczeni tym, że nie mają wystarczającej liczby wystaw, że ktoś ich nie docenia itd. Na tym tle powstaje – moim zdaniem – największy konflikt między dwiema grupami artystów, między tymi, których nazywamy naszymi (związanymi z Obywatelskim Forum Sztuki Współczesnej, wystawiającymi w instytucjach kultury typu Zachęta) a tymi, którzy są związani ze Związkiem Polskich Artystów Plastyków. Artyści ze ZPAP-u zgłaszają najwięcej pretensji, chociaż to nieprawda, że oni są w gorszej sytuacji... Na ogół ich sytuacja jest dużo lepsza.

Skąd się biorą te pretensje?

To nawet nie jest kwestia tego, kto zarabia lepiej, a kto gorzej, bo oni – moim zdaniem – zarabiają lepiej. Dostają więcej zleceń publicznych – na pomniki, na obrazy do jakichś instytucji itd. Mają większe możliwości wyjazdów na plenery artystyczne, zdobycia dofinansowania. Ale cały czas mają problem z widzialnością. Oni by chcieli być artystami pierwszoplanowymi, za jakich nas uważają. Co prawda, w naszym środowisku my wcale nie uważamy się za pierwszoplanowych, ale ten świat jest akurat tak skonstruowany, że jest więcej twórców i więcej chęci niż możliwości wystawiania sztuki i instytucji kulturalnych. Instytucje są źle finansowane, budżet na sztuki wizualne jest mikroskopijny. Już lepiej mają się muzycy czy twórcy teatralni. A w sztukach wizualnych po prostu jest nadprodukcja twórców w stosunku do możliwości. Oczywiście, badacze kultury, jak Gregory Sholette, już opisali tę sytuację i wskazali, jak ją zmienić. Zatem wiadomo, że są jakieś rozwiązania, aczkolwiek ten system, w którym istniejemy, tak naprawdę nie pozwala na te rozwiązanie, ponieważ właśnie tak, a nie inaczej jest rozdzielany budżet przeznaczony na kulturę.

Hm... A jak ma się sytuacja artystów mieszkających i pracujących w Warszawie do sytuacji artystów z pozostałej części Polski? Czy bycie w stolicy cokolwiek zmienia na korzyść albo niekorzyść?

Wydaje mi się, że zmienia na korzyść, dlatego właściwie wszyscy twórcy są w Warszawie. Nie da się tego ukryć. Po prostu w Warszawie jest większość instytucji. Oczywiście, są artyści w Poznaniu, we Wrocławiu, w Szczecinie, w Gdańsku i w Krakowie, ale to wciąż są duże ośrodki miejskie, w których artyści mają możliwości pracy, nawiązywania kontaktów i wystawiania się. Jednak większość artystów pracuje w Warszawie, bo tu ma największe możliwości, choć wcale nie najlepsze możliwości finansowe, wbrew pozorom.

A co można powiedzieć o jakości życia artystów w Polsce? Jaka jest ich sytuacja egzystencjalna? Chodzi mi o poczucie bezpieczeństwa, możliwość planowania przyszłości, możliwość samorealizacji. I czy na przykład kobiety częściej niż mężczyźni odpadają z pola sztuki?

Nie wiem, nie znam badań, więc nie mogę powiedzieć, czy w przypadku kobiet jest to częstsze. Wydaje mi się, że wcale nie, ale... Nie, nie wiem.

A macierzyństwo? Czy ono samoistnie nie eliminuje kobiet?

Większość moich koleżanek nie ma dzieci.

No tak.

A te, co mają, przeżyły okres macierzyństwa ciężko, ale potem...

Wróciły.

Wróciły. Część artystek pewnie nie wraca, ale tego nie wiem, nie znam tych danych.

Zastanawiam się nad tym, w jakim stopniu kryzys twórczy jest charakterystyczny dla trajektorii artystycznej, a także w jakim stopniu jest on powodowany brakiem stabilnej sytuacji materialnej i egzystencjalnej? Odnoszę wrażenie, że kryzys jest organicznym elementem pracy artysty.

Tak, tylko to są dwie różne rzeczy: kryzys twórczy a kryzys finansowy. Bardzo wielu artystów mimo doświadczania kryzysu finansowego nadal tworzy i pracuje. Chociażby z chleba lepiąc sobie figurki czy robiąc jakieś inne projekty. Kryzys ekonomiczny polega na czymś zupełnie innym: po prostu w pewnym momencie jest się już zmęczonym ciągłym dziadowaniem, ciągłym brakiem pieniędzy na nowe buty, gdy już chodzisz z dziurami w podeszwie. Tym, że nie możesz iść do lekarza. Jak chcę zrobić jakieś badania, to muszę na nie wydać w granicach tysiąca złotych...

Koszmarne pieniądze.

Ciągłe kombinowanie. Nawet jak się jest ubezpieczonym, też jest kombinowanie, bo latami czeka się na jakieś badanie...

Tak, czasami można umrzeć, zanim się trafi do lekarza.

Z kryzysem ekonomicznym musi się pogodzić większość twórców. I oni się z tym godzą. Dlatego my, jeśli mówimy o pewnym dofinansowaniu twórców, to nie chodzi nam o to, żeby wszyscy byli bogaci albo żeby każdy miał pieniądze za nic, za siedzenie czy leżenie... i wymyślanie projektów. Nam chodzi o minimalne bezpieczeństwo socjalne. To jest najważniejsza rzecz do załatwienia. Przecież twórcy są obywatelami tego kraju. Tworzą dla tego kraju. Reprezentują kulturę tego kraju za granicą. Moim zdaniem powinni być objęci systemem ubezpieczeń, tak jak nauczyciele, tak jak wojskowi, bo uznaje się, że wojsko jest potrzebne państwu. Policja jest potrzebna państwu. Edukacja jest potrzebna państwu. Według mnie kultura też jest potrzebna państwu.

Jestem tego samego zdania, ale jaką mamy szansę na wprowadzenie czegoś takiego?

Nie mamy żadnych szans, jeżeli liczymy na budżet państwowy. Musimy znaleźć inne źródła dofinansowania tego systemu.

Jakie to mogą być źródła?

Myśmy znaleźli doskonałe źródło, które naprawdę rozwiązałoby – moim zdaniem – ten problem w 80%. W tej chwili planowana jest nowelizacja ustawy reprograficznej, która dotyczy nośników informacji. Opłacie reprograficznej mają podlegać również urządzenia elektroniczne typu pendrive, smartfon, notebook i inne. To jest gigantyczny rynek, który w zależności od tego, na jaki procent się go opodatkuje – czy to będzie 1; 0,5 czy 0,03% – da konkretną kwotę rzędu 200, 300, a może nawet 400 milionów rocznie. To całkowicie mogłoby rozwiązać problem ubezpieczenia twórców.

Jest Pani osobą, która stara się działać na rzecz środowiska artystycznego. Czy w tym środowisku jest jakaś solidarność? Czy wszyscy artyści pracują na rzecz całości czy raczej jest to kilka osób?

Wiadomo, że nie wszyscy są tacy sami. Nie każdy nagle stanie się aktywistą. Zawsze jest kilka osób, które są aktywniejsze... Czasem się to zmienia. Wydaje mi się, że działalność na rzecz takiej społecznej ma swoje granice i w pewnym momencie trzeba po prostu znaleźć swoich zastępców i przekazać im pałeczkę. Mam nadzieję, że wykształci się nową grupę działaczy, którzy będą to ciągnąć... Ale twórcy są solidarni. Brakuje solidarności, ale ogólnie. Jest konflikt taki klasowy... między decydentami i dyrektorami a twórcami. I moim zdaniem on będzie zawsze. Tak jak zawsze będzie konflikt między pracodawcą a pracownikiem. Oni mogą się gdzieś spotkać i dogadać, ale ten z nich, który ma więcej władzy, dyktuje prawa. On właściwie tworzy prawa i zasady, według których się działa. Moim zdaniem w świecie sztuki rządzą te same reguły co w całym świecie pracy. Jednych wykorzystuje się przeciwko drugim itd. Warto prześledzić historie ruchów robotniczych i porównać je z tym, co robią w tej chwili twórcy. To jest bardzo zabawne i ciekawe porównanie.

Czy artyści sztuk wizualnych tworzą jakąś odrębną kategorię, grupę? Co ich spaja?

Oprócz tego, że są jedną grupą zawodową? Że mają taki sam zawód? Co jeszcze robią razem?

.

Tak.

Nie wiem. Piją wódkę?

To jest mocne spoiwo społeczne, prawda. Czy coś jeszcze ich łączy? Może ideologia, jakieś działania...

Na pewno większość z nich... Choć właściwie nie wiem... To, co powiem, to jednak moje bardzo subiektywne zdanie. Wydaje mi się, że większość artystów, którzy w tej chwili wystawiają, którzy są czynnymi artystami, którzy pokazują się w instytucjach publicznych w naszym kraju i za granicą (mam na myśli takie instytucje jak Centrum Sztuki Współczesnej w Polsce czy też inne tego typu instytucje na całym świecie), są artystami o poglądach bardziej lewicowych. To może ich scala. Mają podobną wrażliwość społeczną, podobną umiejętność krytycznego spojrzenia na zachodzące zjawiska. To ich dążenie do pewnej równości, do pewnej sprawiedliwości społecznej jest zauważalne nawet w pracach, które robią.

Czy wymieniłaby Pani nazwiska artystów, którzy są widzialni i znaczący w polu sztuk wizualnych. Tych, którzy wystawiają za granicą...

Wszystkich, którzy są widzialni?

Tych, którzy dziś są najbardziej widzialni.

Ojej, jest ich całe mnóstwo... Nie wiem, czy teraz sobie wszystkich przypomnę. Jest Althamer...

Tak.

Żmijewski, Kozyra, Zbyszek Libera, Zosia Kulik... Rafał Jakubowicz, Julita Wójcik, nawet Zuzanna Janin, Joasia Rajkowska... Marta Deskur. Mogę wymieniać dalej, ale nie wiem, kto mi przyjdzie do głowy, a o kim zapomnę...

Rozumiem...

Anka Zaradny. Kogo jeszcze ostatnio spotkałam? Nie wiem, to będą właściwie wszyscy ci, których znajdziesz w katalogu z jakiejkolwiek wystawy.

Można powiedzieć, że od lat te same nazwiska.

Niestety... Ale czasami dochodzą nowe. Grzesiek Drozd chyba jest młodszy.

A jak jest z tymi, którzy dochodzą?

Bardzo dobrzy są, świetni są. Tylko nie pamiętam ich nazwisk... Zapomniałam o Sasnalu, o Monice Sosnowskiej. Strasznie dużo ich jest.

Rzeczywiście, jak się człowiek zastanowi, to okazuje się, że jednak jest nieźle.

Oczywiście. Nie jestem w stanie wymienić żadnego artysty ze ZPAP-u. A oni przecież też tworzą bardzo dużo prac.

W tekstach na temat sztuki często się mówi o nurcie sztuki krytycznej i wiele z tych nazwisk, które Pani wymieniła, włącznie z Pani nazwiskiem, się w tym nurcie lokuje. Czy wy czuliście, że robicie sztukę krytyczną, czy może było to pojęcie wypracowane przez krytykę?

Oczywiście, że to było pojęcie wypracowane przez krytykę. Jak tworzyliśmy, pojęcia „sztuka krytyczna" jeszcze nie było. Ono pojawiło się dużo później, właściwie wtedy, kiedy już wszyscy zaczęli iść osobno. Rzeczywiście, można powiedzieć, że tworzyliśmy pewną grupę, ponieważ posługiwaliśmy się bardzo podobnymi narzędziami w swoich wypowiedziach artystycznych, posługiwaliśmy się nagością, krytycznym sposobem myślenia o rzeczywistości, komentowaliśmy rzeczy dotyczące jakichś tabu społecznych itd. To nas łączyło.

A czasami mówi się i pisze, że w ostatnim czasie pojawia się coraz mniej grup i formacji artystycznych...

Ale myśmy też nie byli... grupą. Nie tworzyliśmy nic razem. To znaczy wspólnie zrobiliśmy jedną pracę. A tak w ogóle to nie wiem, czy dziś jest mniej grup niż kiedyś. Może jest tyle samo...

Czy ten moment w sztuce, kiedy dużo uwagi zaczęto poświęcać wątkowi nagości i różnym tabu, można nazwać przełomem?

Generalnie przełom był. Zdarzył się w całym naszym systemie i w Polsce, w ogóle na świecie, a przynajmniej w Europie... Czy można to nazwać całym światem?

Naszym najbliższym.

Zmienił się system i my potrzebowaliśmy nowego języka, którym będziemy mogli o tym opowiedzieć.

Tutaj pojawia się wątek dotyczący tego, jak sztuka reaguje na zmiany polityczne. Czy obecnie też pojawiają się jakieś reakcje na kolejną zmianę w polskiej polityce?

Ale dla twórców sytuacja kompletnie się nie zmieniła.

Jest tak samo...

Nie, chodzi o to, że Platforma Obywatelska i kolejni ministrowie do spraw kultury nominowani przez tę formację tak kompletnie olewali świat sztuki, artystów, że teraz to jest tylko kontynuacja. Oczywiście, Gliński jest dla mnie jak z kosmosu. Jest chyba takim samym szkodnikiem jak PO, więc trudno nam na razie powiedzieć, co się będzie działo. Jeśli chodzi o kasę, to na razie nic się nie zmieniło, aczkolwiek te instytucje, w których myśmy wystawiali, czyli większość (właściwie

wszyscy twórcy, którzy coś znaczą na świecie), pewnie nie dostaną pieniędzy na kolejne realizacje, bo muzeum ich nie dostanie. Widać już pewną mobilizację środowiska. Uczestniczymy również w pracach nad Kongresem Kultury 2016, który odbędzie się już za miesiąc.

Też się na niego wybiorę.

Przed Kongresem odbyło się ileś dyskusji, ale czy jest jakaś reakcja w wypowiedziach twórców? Chyba nie, bo to też chyba nie ma takiego znaczenia. Oni i tak będą kontestować czy krytycznie analizować różne zjawiska. Na swój sposób ich wypowiedzi będą, mam nadzieję, niezależne i niezwiązane z polityką, więc to niewiele zmieni....

No właśnie. A jaką rolę w świecie polskich sztuk wizualnych odgrywają kuratorzy?

Dużą. Są pełnoprawnymi członkami tego świata. Jak twórcy.

Hm... Był taki moment, w którym np. artyści zaczęli przejmować rolę kuratorów.

Tak. I odwrotnie – kuratorzy próbują też być artystami.

I co z tym?

Chyba nic. Nie warto się mierzyć z pytaniem, czy kurator to wróg czy przyjaciel artysty. To jest naprawdę absurdalne pytanie. Moim zdaniem w latach 90. kurator stał się równoprawnym członkiem świata kultury wykonującym swoją pracę, mającym określone zadanie. Pytania o to, czy dany kurator jest mądry czy głupi, dobry czy zły, czy dobrze traktuje twórców czy źle, zawsze będą się pojawić. Kuratorzy jednak są, działają, tworzą wystawy. Nie wiem, czy jest sens rozpatrywać wartość tej profesji.

A z krytykami sztuki jak jest w Polsce?

Teraz jest gorzej, bo jest ich coraz mniej. Nie mają z czego żyć, bo działy kultury w gazetach są zamykane.

Już ustaliłyśmy, że kultura jest niepotrzebna...

W związku z tym oni nie mają gdzie o tym pisać. Nieliczne czasopisma, które zostały, są po prostu niewystarczającym rynkiem, żeby wykształcić dobrą krytykę.

Czym w ogóle jest krytyka dla artysty? Czy można powiedzieć, że jest to element konieczny do tego, żeby tworzyć?

Tak jak powiedziałam, po stworzeniu dzieła i po wystawieniu go na widok publiczny, już nie mogę być z nim związana, już nic nie mogę zmienić. Mogę tylko obserwować, jakie wywiera wrażenie. Jedną z tych obserwacji jest zapoznawanie się z tym, co inni o nim myślą. Taką informację można znaleźć właśnie w recenzjach i tekstach krytycznych o danym dziele czy twórcy. Ale – niestety – jest ich niewiele, bo niewiele jest pism.

A co z infrastrukturą potrzebną do tworzenia, prezentowania i popularyzowania sztuki? Czy w Polsce jest ona wystarczająca? Chodzi mi zarówno o galerie, muzea, jak i o kadrę.

Najpierw kwestia liczby galerii i muzeów. Wydaje mi się, że w Polsce jest ich bardzo mało. Ale czy nas stać na więcej, czy mamy tyle pieniędzy? Sądzę, że nie. Gdyby tych pieniędzy na kulturę było więcej, wtedy można byłoby myśleć o powstaniu nowych struktur, nowych budynków czy innych rzeczy. Jednak kiedy na tę kulturę jest tak mało pieniędzy, tworzenie nowej infrastruktury,

czyli nowych gigantycznych budowli, sal wystawowych itd., których utrzymanie będzie zżerało cały budżet potrzebny na kulturę, jest absurdalnym pomysłem, trochę jak z kosmosu. Te dwie sprawy, że musi być budżet na działalność kulturalną instytucji, w związku z czym musi być budżet na tworzenie nowych projektów i na opłacenie twórców, w Polsce nigdy nie są traktowane jako dwie zależne od siebie sytuacje. Swoją drogą, naprawdę strasznie dużo pieniędzy idzie na utrzymanie instytucji, czyli na pensje pracowników, rachunki za prąd i gaz itd. U nas te rzeczy są potwornie nierównomiernie rozkładane.

Nie wiadomo, na co to wydać.

Jeżeli 96% tego budżetu idzie tylko na to, żeby utrzymać *status quo* tej instytucji, bez programu, to nie ma sensu. To kompletnie nie ma sensu. To jedna kwestia. Drugą kwestią jest to, czy sposób funkcjonowania tych instytucji, ich struktura kadrowa i wewnętrzna, ich polityka są adekwatne do potrzeb twórców. Uważam, że w 99% nie. Tu nastąpił rozjazd między tym, co się dzieje w świecie współczesnym i co tworzą twórcy, a hierarchiczną, staromodną, moim zdaniem XIX-wieczną, strukturą tych instytucji. To jest po prostu zderzenie dwóch kompletnie innych rzeczywistości. Jeśli dyrektor instytucji jest królem i wyrzuca ludzi ot tak, jeżeli twórcy nie są traktowani jak równorzędni partnerzy uczestniczący w tworzeniu programu instytucji, to mamy zderzenie średniowiecza z nowoczesnością. I tutaj – jak mi się wydaje – jest ogromne pole do zmiany. My cały czas nie rozumiemy, że hierarchiczność jest przeżytkiem. Ja bym raczej myślała o budowaniu struktur horyzontalnych, czyli takich, w których np. twórcy, odbiorcy i pracownicy instytucji mieliby takie samo prawo zarządzania instytucją i tworzenia jej programu, takie samo prawo wpływania na to, w jakim kierunku ona idzie.

To wiąże się trochę z nurtem nowej muzeologii, a konkretnie z widzeniem relacji instytucja –odbiorca.

Tak, tylko nawet w tej nowej muzeologii ciągle zapomina się o tym trzecim partnerze, jakim jest twórca.

No więc właśnie. Tam się mówi o relacji instytucja – odbiorca, więc odbiorca może wejść i powiedzieć: „Ej! Mam tu dla was obiekt jakiś taki”.

A twórcy są cały czas traktowani jak kanapa, którą się wstawia i wystawia z tej instytucji.

Nie myślałam o tym w ten sposób, ale faktycznie tak jest.

Twórcy są generalnie wszędzie traktowani z buta, jak widać.

Ekstra. Nic, tylko tworzyć.

A przecież te instytucje korzystają z naszej pracy, są zbudowane na naszej pracy, na wyzysku twórców. To nie jest już XIX wiek, to już nawet nie jest XX wiek, to jest XXI wiek, więc chyba już wszyscy przeczytali te wszystkie książki... i zrozumieli, na czym polegają problemy współczesnego świata, gdzie jest pies pogrzebany, jaką twarz ma wróg i w ogóle jak jest skonstruowane społeczeństwo. Więc może ten świat sztuki trzeba przede wszystkim zmienić.

Co można byłoby zmienić? To, że twórcy powinni być objęci systemem ubezpieczeń społecznych, że budżety na finansowanie twórczości (a nie tylko na utrzymanie infrastruktury) powinny być wyższe, to wiadomo. Co jeszcze musiałoby się zadziać w tych instytucjach, żeby to wszystko miało sens?

Nie jestem pewna, ale być może takie instytucje powinny być wzorem tego, jak ma być zbudowany zakład pracy, na jakich wartościach. Wzorem tego, jak należy szanować pracowników, zarówno tych etatowych, jak i tych okresowych. Być może powinny być takim nowym modelem eksperymentalnym, w którym się rozważy struktury horyzontalne, a nie hierarchiczne – polegające na tym, że jest dyrektor, król i władca, mający pod sobą paru wicedyrektorów, i są zwykli pracownicy, którzy nie są brani pod uwagę, bo można ich bardzo szybko wymienić? Chciałabym, żeby to był nowy model... Nowy model ekonomiczno-... Nie wiem, jak to nazwać. Nie jestem ekonomistą...

Ja też nie, ale rozumiem, o co chodzi.

Tak to sobie wyobrażam. A wiadomo, że zarobki osób pracujących w kulturze, te, które dają się zbadać, czyli osiągane głównie przez etatowych pracowników, są najniższe w kraju. To są oficjalne badania, więc wiadomo, że ci ludzie naprawdę pracują za najniższe możliwe pieniądze. Przez lata. Tak więc cały czas budujemy sobie coś, co nazywane jest kulturą, czyli taką naszą zdobyczą cywilizacji, na strukturach, które polegają na wyzysku. To nawet nie jest do końca wina danych dyrektorów. To jest wina tego, że państwo i my sami jako obywatele nie traktujemy kultury jako czegoś ważnego, jako czegoś, nad czym warto się pochylić, na co warto oddać część swoich podatków. Ja w ogóle nie wiem, po co my oddajemy taką gigantyczną część pieniędzy na obronę tego kraju, na wojsko, na jakieś nowe samoloty...

Teraz jeszcze więcej.

Tak, jeszcze więcej. Jakie to będzie miało znaczenie, czy na granicy będziemy mieli 8 000 czy 18 000 żołnierzy w momencie... Bo rozumiem, że zbroimy się przeciwko Rosji... Kompletnie nie ma znaczenia, więc to jest po prostu robienie paniki, stwarzanie poczucia zagrożenia, żeby móc doinwestować przemysł zbrojeniowy. To jest dla mnie po prostu kurewstwo. I jako obywatele nie mamy na to żadnego wpływu, bo demokracja nam nie pozwala wpłynąć na to, żeby jednak nie finansować tego zbrojenia. W ogóle na nic nie możemy wpłynąć, bo obywatele tego kraju nie tworzą, nie mają żadnych możliwości tworzenia prawa. Tworzą je ci, którzy mają partykularne interesy w tym, żeby ono było takie, a nie inne. Nawet nie chodzi o to, że to prawo chroni interesy najbogatszych grup, czyli oligarchów, korporacji czy po prostu biznesmenów, tylko o to, że ono działa przeciwko państwu, przeciwko idei państwowej, przeciwko nam samym i przeciwko nim, tym biznesmenom. Bo to prawo właśnie pozwala na wyzysk, na nieekologiczne produkcje w imię zysków dla tych osób, a nie w imię zysku dla całej społeczności.

Czy w tych warunkach, o których teraz mówimy, jest jakaś instytucja kultury, którą można by określić jako najważniejszą albo dobrze prosperującą?

Wiele instytucji w Polsce dobrze prosperuje, aczkolwiek nie spotkałam się z taką, którą można by określić jako w pełni demokratyczną. Stach Ruksza w Kronice ma takie zapędy, żeby to zmieniać, ale wydaje mi się, że tam nadal wszystko działa na starych zasadach, bo tak naprawdę nikt jeszcze nie wypracował żadnych nowych zasad. Je dopiero trzeba zacząć wypracowywać, ale system, w którym

żyjemy, na to nie pozwala, bo dyrektorzy są rozliczani z takiej, a nie innej pracy i w takim, a nie innym systemie, więc muszą się podporządkowywać. Może po prostu brakuje eksperymentu, może brakuje heretyków, którzy byliby w stanie myśleć inaczej niż druga strona.

Komu dzisiaj te instytucje służą? Artystom, publiczności, sztuce, samym sobie?

Generalnie główną misją instytucji jest to, żeby wystawiać prace, tak by były widoczne dla odbiorców.

Ale czy one rzeczywiście służą tym odbiorcom? A może jeszcze komuś innemu?

Wydaje mi się, że one starają się robić, co się da. Po prostu wystawiają prace. A to, kim jest dzisiejszy odbiorca w Polsce, to jest druga sprawa, ponieważ brak edukacji kulturalnej, brak edukacji artystycznej w szkołach powoduje, że coraz większy jest rozdźwięk między ludźmi, którzy posługują się wyłącznie językiem wizualnym, a ludźmi, którzy są w stanie go zrozumieć. Jeżeli przestaniemy uczyć dzieci czytać, to nikt nie będzie czytał książek... Być może uczymy dzieci czytać, ale nie uczymy ich czytać ze zrozumieniem i tak, by to sprawiało im frajdę.

Bo uczy się samej czynności czytania, a nie pokazuje, że czytanie ma znaczenie.

Tak, nie pokazuje się, że to jest niesamowita frajda. I potem człowiek nie czuje potrzeby czytania.

A jak wygląda kształcenie artystyczne w Polsce? Jak to było kiedyś, a jak jest teraz? Czy coś się zmieniło?

Nie wiem, czy coś się zmieniło. Nie śledzę tego. Znam jedynie badania (do których wy też pewnie macie dostęp) Fundacji Katarzyny Kozyry dotyczące kobiet... Wynika z nich, że na uczelniach nie ma kobiet na poziomie kadry. I to jest oczywiście tragiczne, bo naprawdę, cokolwiek by mówić, feminizm nie feminizm, nadal jednak jest zwykłe kolesiostwo. Po prostu nie mogą nad tym zapanować. A co ja bym zmieniła? Studenci akademii powinni mieć większy dostęp do takich przedmiotów, jak: historia sztuki, filozofia, socjologia, czy nawet ekonomia. Do przedmiotów, które dadzą im podstawowe wykształcenie humanistyczne. Na studiach strasznie mi tego brakowało.

To wątek, który interesuje także mnie – z racji tego, czym się zajmuję zawodowo. Są studenci, którzy uważają, że wspomniane przez Panią przedmioty to niepotrzebne odchamiacze.

Studenci zawsze będą uważali, że im mniej, tym lepiej. Oni mogą z tego nie korzystać, ale chodzi o to, żeby dać im taką szansę.

Bo później może się to okazać bardzo przydatne...

Ja nie miałam takiej szansy i po prostu mam poczucie, że nie jestem wystarczająco kompetentna, by wypowiadać się o świecie, by opisywać ten świat, mimo że oczywiście nadrabiam brak wiedzy czytaniem książek i różnych publikacji z tych dziedzin, które mnie interesują. Nadal jednak uważam, że to nie jest wystarczające. Studia powinny dawać podstawową wiedzę, która wszystko segreguje i klasyfikuje, tak żeby potem nawet jak się czegoś nie będzie wiedziało do końca, można było to z czymś połączyć, a potem najwyżej sobie na ten te-

mat doczytać. Tymczasem z uczelni artystycznych wychodzą półdebile. To jest straszny problem. Tak nie powinno być.

Czy można powiedzieć, że to są rzemieślnicy?

Nie. Nie, bo to są tacy pseudointelektualiści, którzy myślą, że zjedli wszystkie rozumy, a tak naprawdę jakby ich porównać nawet z tą młodzieżą, z którą stykam się w „Krytyce Politycznej", to po prostu są półdebile. Proszę wyobrazić sobie studenta z ASP, który mógłby wejść w konwersację z którymkolwiek z tych studentów, których tam spotykam, którzy zadają pytania podczas różnych debat...

Znam tych studentów, bo to często są moi studenci. Wiem, kto zadaje te pytania. Dobrze też znam środowisko „Krytyki Politycznej", więc wiem, jaki tam jest poziom debaty. Nie zawsze się z nią zgadzam, ale faktycznie debata jest ostra.

Pytania zadają bardzo mądrzy ludzie. We wszystkich językach. Oni nie mają problemu z tym, by przejść z angielskiego na francuski.

A przez kogo powinna być finansowana sztuka?

W większości przez państwo, żeby scena sztuki była niezależna od innych pieniędzy, niezależna od fundatorów, sponsorów, kolekcjonerów itd. Chcę mieć sztukę, która właśnie w sposób kompetentny, niezależny, wolny będzie opowiadać o świecie. Potrzebujemy finansowania sztuki z budżetu państwa – bez cenzury, bez ograniczania jej jakimiś...

Właśnie tego dotyczy moje kolejne pytanie. Czy jeżeli państwo dotuje sztukę, to może na przykład powiedzieć: „O nie, tego nie będziemy robić"?

Nie może.

To jest ta cienka granica...

To nie jest cienka, tylko gruba granica. To jest oczywiste, że państwo nie może wpływać na to, co tworzą artyści...

Absolutnie się z tym zgadzam.

Państwo powinno mieć obowiązek niewtrącania się, to znaczy stania na straży niezależności twórczości.

A czy są jeszcze jakieś inne źródła finansowania sztuki?

Myśmy chcieli zabrać trochę pieniędzy takim instytucjom jak ZAiKS. Właśnie ZAiKS – zgodnie z przyjętymi przez siebie zasadami, a także na podstawie przepisów prawa – przejmuje wynagrodzenia twórców, którzy nie zgłosili się po nie w odpowiednim terminie wynoszącym 10 lat. A moim zdaniem te pieniądze powinny trafiać do puli, do której mają dostęp wszyscy twórcy, nie zaś do kieszeni prezesów ZAiKS-u. Innym źródłem finansowania sztuki mogłoby być opodatkowanie nośników, o czym już wspominałam. Można by było jeszcze pomyśleć o opodatkowaniu całego sektora reklamowego, który jest strasznie dynamiczny. Gdyby to był choćby 1%, można byłoby znacząco poprawić sytuację

twórców, jeśli tylko te pieniądze by do nich trafiły. To byłaby duża różnica. Na przykład PISF opodatkował bilety do kina, w związku z czym ma pieniądze na tworzenie nowych filmów.

Mam jeszcze jedno pytanie – zamykające. Czy artysta może jednocześnie tworzyć i pracować w innym obszarze?

Część artystów pewnie może. Ja na pewno nie mogę, bo wtedy żyję w pewnej schizofrenii.

No właśnie. Jakie emocje się wtedy pojawiają? To jest chyba bardzo subiektywne, indywidualne...

Jak pracuję nad dziełem sztuki, jestem całkowicie na nim skupiona i całkowicie poświęcam mu swój czas, swoje myśli. Jeżeli zacznę się zajmować sprzedażą książek...

To w stu procentach...

Tak. Nie mogłabym robić tych dwóch rzeczy równocześnie.

Dziękuję za ciekawą rozmowę.

Dziękuję.

MARTA KOŁAKOWSKA

urodziła się 1973 roku w Niepołomicach. Jest absolwentką historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, na którym ukończyła też studia podyplomowe z zakresu zarządzania w kulturze. Mieszka w Legionowie. Od 2007 roku prowadzi w Warszawie Galerię Leto.

ALEKSANDER GOWIN
Proszę, powiedz kilka słów o sobie. Jakie masz wykształcenie? Czym się zajmujesz i od jak dawna?

MARTA KOŁAKOWSKA
Z wykształcenia jestem historykiem sztuki. Studiowałam na Uniwersytecie Jagiellońskim, na którym ukończyłam też studia podyplomowe z zakresu zarządzania w kulturze. Po zakończeniu nauki, w 1998 r., przeprowadziłam się do Warszawy i zaczęłam pracę w Zachęcie, w dziale oświatowym Barbary Dąbrowskiej. Wkrótce dostałam propozycję pracy w Domu Aukcyjnym Polswiss Art i przez chwilę byłam zatrudniona na dwóch etatach. Potem pozostałam już tylko w domu aukcyjnym. Gdy tam pracowałam, nie odpowiadało mi to, że zajmowałam się głównie odsprzedawaniem sztuki, więc wymyśliłam sobie rolę poszukiwacza zaginionych dzieł sztuki, które później – na różnych warunkach – udawało mi się sprowadzić do Polski, aby mogły być kupowane zarówno przez kolekcjonerów, jak i przez instytucje. Dzięki uprzejmości Iwony Büchner, która była bardzo otwartym pracodawcą, stworzyłam też aukcję Quick poświęconą młodej sztuce. W 2003 roku udało mi się namówić na zorganizowanie pierwszej w Polsce profesjonalnej aukcji fotograficznej, na której były prace Jana Bułhaka, Witkacego, Józefa Robakowskiego, Pawła Pierścińskiego, Andrzeja Pawłowskiego. Rozrzut nazwisk był bardzo duży. I to był sukces. To był też moment, w którym fotografia pojawiła się w świadomości kolekcjonerów. Druga taka aukcja odbyła się w Muzeum Narodowym przy okazji wystawy Edwarda Hartwiga. Pracując najpierw w instytucji, a później na rynku wtórnym dzieł sztuki, zdobyłam spore doświadczenie. Wiedziałam, jak to wszystko funkcjonuje. W pewnym momencie postanowiłam otworzyć galerię, o czym zawsze marzyłam. Wynajęłam lokal poza konkursem po dawnej siedzibie kominiarzy w centrum Warszawy przy ulicy Hożej, w jednej z najbardziej zdewastowanych kamienic, częściowo opustoszałej, z dość ciekawą historią. Inauguracja odbyła się w czerwcu 2007 roku. Kominiarze przynieśli mi szczęście, bo się udało. To był w ogóle ciekawy okres, bo niewiele wcześniej w Warszawie otworzyły się trzy inne galerie: Lokal 30, Galeria m^2 i Czarna Galeria. Do tego czasu były tylko dwie prywatne galerie – Galeria Raster i Fundacja Galerii Foksal.

Czas na trudniejsze pytanie. Czym jest dla Ciebie sztuka?

Czym jest dla mnie sztuka? Nie wyobrażam siebie bez niej życia. Ona sprawia, że ta egzystencja nie jest sprowadzona tylko do wykonywania codziennych czynności: jedzenia, wypróżniania się, pracowania. Dzięki niej świat jest piękniejszy, ciekawszy. Za jej sprawą nie jest się tylko elementem jakiejś wielkiej maszyny. To jest tak rozwijające, stymulujące, motywujące, intrygujące. Otaczam się sztuką, otaczam się ludźmi, którzy się sztuką zajmują, mój dom jest pełen sztuki. Staram się tym zarazić też dzieci, bo ja jestem zafascynowana artystami, tym, co i jak robią. To mnie po prostu wzbogaca. Sama nie tworzę sztuki, ale jestem jej bardzo wdzięcznym i uważnym odbiorcą. Sztuka jest niezbędną częścią mojego życia.

Skąd wzięło się Twoje zainteresowanie sztuką?

Wszystko zaczęło się w okresie dziecięcym. Miałam przyjemność wychować się w bardzo urokliwym miejscu, w Niepołomicach, które są naznaczone gotykiem, renesansem i barokiem. To mi towarzyszyło od dziecka. Miałam bliski kontakt z architekturą. Niepołomnicki kościół, głównie gotycki, to jeden ze starszych jednonawowych kościołów, z wyposażeniem barokowym, ale też z przepięknymi elementami fresków czy portykiem Santiego Gucciego. Poza tym był zamek, który w części gotyckiej i renesansowej jest jeszcze zachowany. Obcowałam z pięknem. Wpływ na moje zainteresowania miała także szkoła podstawowa. Mieliśmy nauczycielkę plastyki zafascynowaną sztuką. Ona nie tylko uczyła nas, jak zrobić wiatraczek, ale także opowiadała, jak wiatraki są prezentowane w sztuce. Na lekcjach plastyki przemycała elementy historii sztuki. Właściwie to ona nas nie uczyła, tylko z nami rozmawiała, co było fascynujące. I to zaowocowało tym, że później zaczęłam studiować historię sztuki.

Ale teraz nie masz z taką sztuką do czynienia. Zajmujesz się głównie tą współczesną. Co Cię do niej zaprowadziło?

To było w czasie studiów. Kraków był miejscem, w którym miało się bezpośredni kontakt ze sztuką i z ludźmi, którzy ją tworzą. Grupa Krakowska przesiadywała w Krzysztoforach, gdzie i my spędzaliśmy przerwy między zajęciami. Krzysztoforami zarządzał Józef Chrobak, otwarty na młodzież, a samo miejsce było naznaczone historią sztuki, pełną jej dowodów w postaci prac artystów, takich jak Tadeusz Kantor, Tadeusz Brzozowski, Maria Jarema (Jaremianka) czy Janina Kraupe-Świderska. Tam odbywały się spotkania z członkami Grupy Krakowskiej mającej swój stolik, do którego można było się przysiąść, by wypić kawę na przykład w towarzystwie Kantora (w latach 90. jeszcze można go było tam spotkać). Józef Chrobak wyszedł naprzeciw potrzebom młodzieży, która interesowała się sztuką, i zrobił tam pierwsze techno party krakowskie. Organizował też wystawy, choćby wystawę Marty Deskur. Życie Krakowa było bardzo intensywne przez to, że tych wszystkich ludzi mijało się na ulicy, spotykało się na wernisażach, a także w Zwisie albo w Rio na kawie. Ten świat nie był taki niedostępny. Gdy przeprowadziłam się do Warszawy, uderzyło mnie to, że tutaj było zupełnie inaczej.

Ale później to centrum życia artystycznego zaczęło się przesuwać. Teraz już go nie ma w Krakowie. Jest w Warszawie. Czy jako galerzystka obserwujesz obecnie jakieś zmiany zachodzące w obszarze sztuk wizualnych?

Miałam możliwość (której nie mają młodsi historycy sztuki czy galerzyści) przejścia przez cały okres transformacji i doświadczenia tej zmiany, poczucia jej na własnej skórze, bycia w momencie wchodzenia Polski do Unii Europejskiej, zobaczenia, jak świat zaczyna się interesować tym, co dzieje się w Polsce. Kraków stracił ludzi. Oni odpłynęli do Warszawy. W Krakowie ciąży senna atmosfera Wyspiańskiego. Tam jest mnóstwo ludzi pełnych entuzjazmu, ale niemożność wydobycia się z tego magicznego kręgu, który się tam stworzył, sprawia, że płomień ciągle zapala się i gaśnie, zapala się i gaśnie... A w Warszawie, odkąd tu jestem, ten płomień coraz bardziej się wznieca. To efekt pracy ludzi mojego pokolenia, obecnych 40-latków, Łukasza Gorczycy, Michała Kaczyńskiego. My jesteśmy mniej więcej równolatkami. To się wzięło z naszej pasji, z tego, że nasi znajomi chcieli włączyć się w cały ten krwiobieg. No bo to było konieczne, potrzebne. Nie uważam swojej galerii za w pełni komercyjną. Podejmujemy dużo działań *non-profit*, mimo że nie jesteśmy ani fundacją, ani stowarzyszeniem. Po prostu robimy projekty, bo mamy jakąś wizję albo potrzebę komunikowania różnych problemów, które poruszają nasi artyści, a także inni ludzie.

Nazwałabyś swoją galerię programową?

Bałabym się tak powiedzieć, dlatego że ja działam bardzo intuicyjnie. Uważam, że to jest dużo ciekawsze. Jak spojrzysz na osoby, które z nami pracują, to na pierwszy rzut oka bardzo trudno znaleźć coś, co je łączy. Ale jako całość tworzą bardzo mocną wypowiedź. To są jednostki, które nie uznają kompromisów w zakresie artystycznym. Wszyscy oni, czy to Konrad Smoleński czy Ola Waliszewska, czy Maurycy Gomulicki, czy też Bianka Rolando, są w jakiś sposób radykalni. Wierzą w to, co robią. Nie uginają się przed tym, co się dzieje dookoła. Są zdeterminowani, żeby kontynuować swoją pracę. Mają swój program do zrealizowania, a ja mam im w tym pomóc.

Tak ciekawie o nich mówisz. Kim zatem jest dla Ciebie artysta?

To niespokojny duch. To ktoś, kto ma w sobie nerw, determinację, kto wierzy w swoją pracę. Artyści bardzo dużo poświęcają, czasem swoje życie prywatne, żeby doprowadzać projekty do końca. Rezygnują np. ze związków, z dzieci, bo nadrzędną sprawą jest sztuka i realizacja tego, co nie powala im stać w miejscu, co nie pozwala im być tylko konsumentem. Artysta to też ktoś, kto, nie mówiąc nic, potrafi pociągnąć cię w swój świat.

A co artystę odróżnia od nieartysty?

Kolejne trudne pytanie. Wydaje mi się, że artystą może być każdy.

Czy Twoim zdaniem aby być artystą, trzeba się znać na sztuce?

Myślę, że nie. Mamy przykłady artystów sztuki naiwnej. Są też artyści, którzy całkowicie ignorują cały dorobek historii sztuki. Ale ja z takimi nie pracuję.

A kto lub co decyduje o tym, że jest się artystą?

Osoba, która deklaruje, że jest artystą. Nieważne, czy ktoś w to wierzy, ważne, czy ona sama w to wierzy. Trzeba być tego świadomym.

Z iloma artystami pracujesz?

Teraz pracuję z jedenastoma osobami, bo do naszej grupy przyjęliśmy Marcina Dudka, z którym znamy się bardzo długo. Dla mnie przyjmowanie nowego artysty to bardzo długi proces. Bo chodzi o to, żeby w grupie byli ludzie, między którymi jest chemia pozwalająca wzajemnie się wspierać, motywować.

Jak wyszukiwałaś artystów? Czy nadal to robisz?

Teraz już nie szukam, chociaż zawsze mam na to duży apetyt, bo to czasami jest jak hazard. A jak było wcześniej? W związku z tym, że pracowałam w Zachęcie, później w domu aukcyjnym, a do tego kolekcjonowałam sztukę (czym już się dzisiaj nie zajmuję, bo mnie na to nie stać), przyjaźniłam z artystami – z Dominikiem Lejmanem, Robertem Maciejukiem, Martą Deskur, a także z grupą Twożywo. Znałam ich, zanim otworzyłam galerię. Ponieważ jestem z Krakowa, skoncentrowałam się na terenach, które były mi mniej znane. Pojawił się Poznań, bo gdy pracowałam w domu aukcyjnym, jeździłam tam do kolekcjonerów, którzy mieli świetne kolekcje. I to środowisko poznańskie strasznie mnie zafascynowało. Tam poznałam Radka Szlagę, Honzę Zamojskiego, Wojciecha Bąkowskiego, Konrada Smoleńskiego, Biankę Rolando. Poznań miał to coś. Ale stracił to, tak samo jak kiedyś Kraków. Niestety.

Jak oceniłabyś sytuację materialną artystów w Polsce?

Jest bardzo niestabilna.

A gdzie umieściłabyś ich na drabinie dochodów?

Bardzo nisko. Jest kilka osób, które zarabiają bardzo dużo, i cała grupa artystów, którzy ledwo sobie radzą. Ale jak uśrednimy dochody artystów, to wyjdzie jedna z niższych średnich krajowych. Ci artyści, którzy wpadną w obieg instytucjonalny, są zapraszani do wzięcia udziału w wystawach. Jednak nie wszystkie instytucje płacą honoraria. Ciągle się uważa, że artysta ma tak dobrze, iż nie trzeba mu za nic płacić. Prosi się go o prace na aukcje charytatywne, żeby wesprzeć jakiś cel, ale wygranym jest ten, na którego cel to idzie, i ten, kto kupuje pracę, bo potem może ją odsprzedać nawet z dużym zyskiem. Artysta nie ma z tego nic oprócz satysfakcji. Tak jakby żywił się powietrzem. Mniej więcej takie pojęcie o artystach ma polskie społeczeństwo.

Z czego zatem żyją artyści?

Głównie starają się robić coś, co jest związane z ich zawodem. Ale robią też totalnie inne rzeczy. Na przykład wyjeżdżają do Norwegii i malują dachy, żeby zdobyć pieniądze na zrealizowanie projektu. Nikt jednak nie prowadzi na tyle podwójnego życia, żeby pracować w korporacji i oprócz tego być artystą. Właściwie nie znam żadnego artysty, który chodziłby do pracy i był artystą po godzinach.

Czyli raczej pozostają w wolnych zawodach?

Na pewno w wolnych zawodach. Dzięki temu mogą w odpowiednim momencie zająć się projektem.

Czy artystom sztuk wizualnych wiedzie się lepiej niż na przykład muzykom, aktorom?

Muzycy, aktorzy to artyści, których sztuka trafia do dużo większej publiczności niż sztuka twórców wizualnych, do publiczności, która ma zupełnie inne potrzeby

i jest w stanie zapłacić za bilet 10-15 zł. Artyści wizualni nie dostają żadnego procentu od biletów sprzedanych przez instytucję, która ich wystawia, a przecież publiczność płaci, żeby zobaczyć ich sztukę. Oni dostają bardzo małe honoraria albo nie dostają ich w ogóle, a wszystkie środki idą na utrzymanie instytucji. To jest różnica.

A jak to wygląda na Zachodzie?

Nie mam pojęcia. Nie wiem, czy artyści wystawiani w Tate Modern dostają jakąś część pieniędzy ze sprzedanych biletów. Chyba nie. Ale myślę, że są dużo lepiej sytuowani niż artyści w Polsce i ich praca jest bardziej szanowana. Poza tym na pewno dostają wysokie honoraria. Z kolei we Francji – o ile wiem – jest dość rozbudowany system świadczeń socjalnych dla artystów. Tam twórcy mogą liczyć na zasiłki artystyczne.

W Niemczech funkcjonuje kasa społeczna dla artystów. To znaczy artyści odprowadzają częściowo składki na swoją emeryturę.

U nas artyści muszą się sami ubezpieczać, tylko że oni nie mają na tyle regularnych dochodów, żeby mogli sobie na to pozwolić. Dlatego większość z nich nie jest ubezpieczona. Robią to, kiedy mają 45-50 lat. Po prostu decydują się na jakieś rozwiązanie typu zatrudnienie dorywcze, żeby – gdy trzeba będzie iść do lekarza – nie płacić 1000 zł za obejrzenie złamanej nogi. Takich artystów ratuje praca na uczelni, która choć przynosi bardzo małe pieniądze, to jednak gwarantuje ubezpieczenie.

Ilu Twoich artystów utrzymuje się wyłącznie ze sztuki?

Pięcioro, może sześcioro.

A jak wygląda ich sytuacja egzystencjalna? Chodzi mi o poczucie bezpieczeństwa, możliwość planowania przyszłości?

Chyba żadna z tych osób nie ma poczucia bezpieczeństwa.

Czy ma to wpływ na ich decyzje życiowe?

Na pewno nikt z nich nie zrezygnuje z tego, co robi. Mimo że wie, iż za chwilę może być gorzej.

Uważasz, że Twoi artyści są spełnionymi osobami?

Tak, na pewno, choć czasami mówią: „Po co mi to wszystko?”. Wiesz, jest taki przełomowy moment w życiu artystów, to wiek 35-40 lat, kiedy podejmują decyzję, czy dalej będą artystami. Niektórzy się wycofują z różnych powodów życiowych albo robią sobie przerwę, albo deklarują, że nigdy więcej nie będą się zajmować sztuką, a jednak wracają po 10-15 latach. Myślę, że z bycia artystą trudno się uwolnić w stu procentach. Weźmy choćby Kobasa Laksę. Osiągnął duży sukces, ale sytuacja życiowa spowodowała, że odłożył sprawy artystyczne na bok. Ale chyba powoli zaczyna coś robić. Jestem przekonana, że za jakiś czas znowu coś o nim usłyszymy.

Czy artyści mają ciekawe życie?

Myślę, że mają ciekawe życie. Bardzo trudne, ale ciekawe.

Czy Twoim zdaniem w Polsce istnieje środowisko artystyczne?

Istnieje. Jest bardzo różnorodne.

Na czym polega ta różnorodność?

Istnieją takie grupy, które stanowią jedną całość. Są skupione wokół pewnych miejsc, instytucji, wydarzeń. I to jest środowisko rozpoznawalne. Widać, że te osoby interesują się bieżącymi wydarzeniami artystycznymi. Publiczność jest ciekawa, ma odwagę pytać, rozmawiać, uczestniczyć. Tworzy się rodzaj symbiozy pomiędzy nadawcą sygnału i jego odbiorcą.

Uważasz, że to jest specyfika tylko warszawskiego środowiska artystycznego? Jak to wygląda w innych miastach?

Powiedziałam, że to środowisko jest różnorodne... Nie powiedziałam, że jest specyficzne...

A co w takim razie jest w nim specyficznego?

Antagonizmy, które się rodzą na tle miejsca pochodzenia, możliwości. To sprawia, że środowisko artystyczne nie jest jednorodne i czasami stanowi dla siebie zagrożenie.

Na czym polega to zagrożenie?

Na eliminowaniu siebie wzajemnie na płaszczyźnie publicznej, prywatnej. W środowisku artystycznym jest bardzo dużo konfliktów na tle ideologicznym albo finansowym, które powodują tarcia. Konsolidacja następuje wtedy, gdy jest jakieś ważne wydarzenie, jak np. festiwal Warsaw Gallery Weekend, który spaja środowisko artystyczne na trzy dni. Wówczas zapomina się o problemach, o tym, że się kogoś nie lubi, o tym, że się komuś czegoś zazdrości... Ale to wynika z naszej polskiej natury. Z jednej strony jesteśmy bardzo otwarci, przyjaźni, gościnni, a z drugiej – sceptyczni, ostrożni, nieufni.

Co konkretnie spaja środowisko artystyczne w trakcie Warsaw Gallery Weekend?

Euforia twórczego, wspólnego działania. Euforia uczestniczenia w czymś ważnym, co sprawia, że przynależy się właśnie do środowiska, które tworzy rzeczy wartościowe, że jest się równorzędnym partnerem dla tych, do których nie ma się dostępu na co dzień. W festiwalu uczestniczą zarówno małe, zupełnie nieznane galeria, jak i te duże, uznane. W trakcie festiwalu każda z nich jest tak samo ważna. Wszystkim zależy na jednym – żeby pokazać to, co mają najlepszego, podzielić się tym, nad czym pracują przez długi czas, zasygnalizować swoją obecność. Nikt nie jest ważniejszy, lepszy. To jest bardzo demokratyczne.

A czy według Ciebie środowisko artystyczne jest solidarne?

W sytuacji zagrożenia tak.

Co jest taką sytuacją zagrożenia?

Ostatnio na pewno zakusy ministerstwa na niezależność programową instytucji, teatrów itp. I pewien rodzaj cenzury. Na pewno też sposób finansowania projektów, szczególnie dla galerii, stowarzyszeń i fundacji dotowanych w połowie ze środków publicznych. Na pewno sytuacja artystów (tę kwestię podnosi Komitet Obywatelski). Sytuacją zagrożenia może być także dyskredytowanie roli osób,

które mają bardzo duży wpływ na polską sztukę. Przecież wiele razy, gdy ktoś był zagrożony, gdy jakieś miejsce było zagrożone albo gdy jakiś projekt artystyczny był zagrożony, środowisko artystyczne wystosowywało apele, pisało petycje. Wówczas, niezależnie od swojej różnorodności, było solidarne. Wiedziało, że trzeba sygnalizować swoją obecność, gdy ktoś na zewnętrz chce pokazać, że jest silniejszy, bo ma władzę. Gdy na przykład instytucjom zabierane są pieniądze na zakup prac do kolekcji, jest to równoznaczne nie tylko z tym, że nie będzie ładnych prac w muzeach, lecz także z tym, że artyści nie będą mieli pieniędzy na życie. Nikt nie myśli o tym, że galerie są pracodawcami. My wytwarzamy ruch wokół artystów, dzięki czemu oni mogą żyć. My dajemy im pracę, bo dajemy możliwość zarabiania. Zobacz, jak duża odpowiedzialność spada na galerie, fundacje, stowarzyszenia. My, decydując się na współpracę z artystami, w jakiś sposób musimy pomagać im egzystować. Nie zawsze dajemy radę, więc oni sami też muszą sobie trochę pomóc. Ale my zdejmujemy bardzo duży ciężar z państwa, bo dzięki nam ci ludzie nie są na zasiłkach dla bezrobotnych.

A z czego Twoim zdaniem wynika taka polityka państwa?

Z tego, że osoby na decyzyjnych stanowiska nie znają problemów środowiska artystycznego, bo nie mają z nim żadnego kontaktu. Te osoby przeważnie nie miały nic wspólnego z życiem artystycznym, w związku z czym powinny mieć przynajmniej dobrych doradców, powinny być otoczone ludźmi aktywnie związanymi ze środowiskiem artystycznym w Polsce. Poza tym politycy nie chcą słuchać, bo nie za bardzo interesują się sprawami środowiska artystycznego. Trzeba bardzo długo stukać do ich drzwi. Nawet do niektórych urzędów miasta trudno się dostać. Są twierdzami nie do zdobycia.

Czy uważasz, że artyści sztuk wizualnych współpracują ze sobą?

Tak. Łączą ich projekty, które wspólnie realizują. Jedni długofalowo pracują w duetach, a inni w grupach. W pewnym momencie drogi tych osób się rozchodzą, ale to jest naturalne. Teraz jest coraz mniej grup artystycznych. Kiedyś były częstszym zjawiskiem i można je było łatwiej definiować. Te grupy wywodziły się z poszczególnych miast i charakteryzowały te miasta.

Jest ich coraz mniej, ale jednak są, tak?

Grupa Penerstwo była chyba ostatnią wyraźną deklaracją wspólnego działania artystów, którzy wywołali jakiś efekt. Dziś są jakieś mniejsze społeczności, np. Czosnek Studio czy artyści skupieni wokół projektu Norberta Delmana, czy też Galeria Czułość, która kiedyś była właściwie grupą, a nie galerią. Był też duet Cipedrapskuad, ale dziewczyny go tworzące się rozeszły, choć nadal się przyjaźnią.

A czy te grupy są jakoś wewnętrznie zróżnicowane? Czy wyróżnia je na przykład pokolenie, miejsce?

Pokolenie, miejsce, na pewno. Choć nawet w przypadku Penerstwa trudno byłoby mówić o jakiejś jednorodności pod względem stylistyki... Ale właśnie pokolenie ma znaczenie. I posługiwanie się tym samym językiem. Także bieżący czas.

Powiedziałaś, że ostatnio coraz mnie pojawia się grup artystycznych. Jak myślisz, z czego to wynika?

Dziś artyści częściej koncentrują się na sobie, bo coraz trudniej jest przetrwać. Kiedyś rozwój twórczy był bardziej rozciągnięty w czasie. Obecnie wszystko dzieje się szybciej. Trzeba się spieszyć, żeby zafunkcjonować, żeby nie zostać przeoczonym. Stąd ta koncentracja na sobie. Kiedy to jednak zaczyna się kruszyć, wtedy widzi się, że grupa daje większą siłę wybicia się, że dzięki niej jest się lepiej dostrzegalnym. Widzę, jak ci młodzi artyści są bardzo pogubieni. Są bardzo niecierpliwi.

Niecierpliwi?

Niecierpliwi. Co jakiś czas pisze do mnie e-mail jakiś młody artysta. Twierdzi, że jest zainteresowany współpracą z Galerią Leto, ale – jak się okazuje – nie sprawdził nawet, z jakimi artystami galeria współpracuje, żeby upewnić się, czy to, co ma do pokazania, może mnie w ogóle zainteresować. I pisze też, że chciałby mieć u mnie wystawę, bo podoba mu się mój program. A potem przysyła mi coś, co wygląda tak strasznie, że jest mi głupio, iż ten mój program mu się podoba. Ale pomińmy to. Wtedy ja odpisuję: „Proszę o przesłanie portfolio w pliku PDF bądź na płycie", na co dostaję odpowiedź: „Przyślę Pani linki do mojej strony". Wówczas wysyłam e-mail z informacją: „Nie, dziękuję, ponieważ ja zaraz to skasuję. Mam bardzo dużo e-maili. Czekam na płytę". I to jest pierwsze sito. Zazwyczaj nie dostaję ani PDF-ów, ani płyt. Są też artyści bardzo zdeterminowani, którzy potrafią być bardzo natrętni. W takim przypadku oboje czekamy na swoją granicę, na to, kto pierwszy odpadnie, pęknie i powie „dość". Zdarzają się też bardzo zdolne osoby, ale ja muszę poświęcić uwagę swoim artystom. Nie jestem w stanie zaopiekować się nowymi, bo to jest niemożliwe fizycznie. Mogę z nimi tylko porozmawiać, żeby ich nakierować. Bo większość młodych artystów po skończeniu szkoły zupełnie nie wie, jak nawiązać kontakt ze środowiskiem. Ci, którzy są w Warszawie, wiedzą, że trzeba chodzić na wernisaże, do klubów, że trzeba poznawać innych artystów, kuratorów, że trzeba przeniknąć środowisko, aby zafunkcjonować. Ale mnóstwo młodych artystów nie ma o tym pojęcia. Oni nie znają ważnych instytucji sztuki ani galerii w Polsce. Są odklejeni od rzeczywistości. Ale też akademie nie przekazują im takiej wiedzy, nie uczą nawet, jak przygotować portfolio, żeby kogoś zainteresowało. Nie wiem, być może teraz już są takie zajęcia...

Nie są przygotowani?

Nie są przygotowani do tego, żeby wniknąć w środowisko, i dlatego potem są zniecierpliwieni, że im się to nie udaje. Justyna Wesołowska prowadziła na ASP w Warszawie zajęcia przygotowujące ich do tego. Przyprowadzała mi studentów drugiego i trzeciego roku i mówiła: „Pani Marta wam opowie, jak działa galeria i z jakimi artystami współpracuje. Jeżeli macie jakieś pytania, proszę je zadawać". Zazwyczaj nie było żadnych pytań. Ale mimo wszystko dobrze, że są takie zajęcia. Teraz prowadzi je Milada Ślizińska, która oprowadza studentów po galeriach.

Czy artyści korzystają z mediów społecznościowych jako narzędzia autoprezentacji?

Tak. Zdecydowanie tak. Zamieszczają choćby fotki z podróży albo linki do muzyki, której słuchają. W ten sposób przyciągają do siebie publiczność, ale jednocześnie wciąż zachowują wobec niej dystans, bo nie muszą się z nią kontaktować

bezpośrednio, dzięki czemu nie są rozpraszani w pracy. Najlepszym przykładem *social media artist* jest Ola Waliszewska, która ma 75 000 fanów na Facebooku. Ona nie lubi bezpośrednich kontaktów z ludźmi, ale jak do niej napiszesz, to w sekundę ci odpisze. Rozumiesz, ten świat jest dostępny, ale zawsze możesz wyłączyć komputer. I cię nie ma. I możesz robić swoje rzeczy, możesz się skoncentrować na pracy, nie musisz z nikim rozmawiać. A jeśli zechcesz, klik, jesteś. I to ma duże, bardzo duże znaczenie.

Wcześniej wspomniałaś o kształceniu artystycznym w Polsce. Chciałbym do tego wrócić. Jak oceniasz jego jakość?

Mam dwoje dzieci: 10-letnią córkę i 12-letniego syna. Podręczniki mojego syna dla klas 1-3 w ogóle nie zawierały materiałów dotyczących sztuki. Natomiast w podręcznikach, z których uczy się moja córka, sztuka jest obecna. Jest reprezentowana przez sześciu artystów. Lenka już w tej chwili musi wiedzieć, jak malował na przykład Pablo Picasso, Serra czy Paul Gauguin. To jest wspaniałe. Nie wiem, jak będzie za chwilę. Przez wiele lat sztuka była spychana na margines. Mówię oczywiście o szkole podstawowej. A przecież to w niej wszystko się zaczyna, w tym kształtowanie wrażliwości na sztukę, przygotowanie do odbioru sztuki. Jeżeli chodzi o edukację na poziomie akademickim, to trudno mi ją teraz oceniać, bo już nie studiuję. Sebastian, z którym współpracuję, student piątego roku historii sztuki, jest przykładem tego, jak bardzo dobrze prowadzone są studia w Warszawie. Cóż z tego, jeśli osoby kończące studia często mają bardzo dużą wiedzę merytoryczną, ale nie są przygotowane do podjęcia jakiegokolwiek zawodu. Poza tym nie ma tylu instytucji, które by je przyjęły. Dlatego tylko części absolwentów udaje się pracować w zawodzie.

Instytucje nie są w stanie ich wchłonąć?

Nie. Instytucje to pełne okręty, które czasami są wręcz przepełnione. Ile osób co roku wychodzi z uczelni? Załóżmy, że 150-200. A instytucji jest ciągle tyle samo. I w nich nie ma rotacji pracowników. Popatrz na Zachętę. Tam cały czas jest ta sama kadra kuratorów. Nowe osoby pracują na zasadzie wolontariatu, a więc bezpłatnie. I ci absolwenci idą na te wolontariaty do różnych instytucji, żeby mieć co wpisać do CV i później próbować się załapać w domach aukcyjnych, których i tak nikt nie szanuje, ale które jednak dają pracę pozwalającą dotknąć sfer sztuki.

To może dla odmiany powiesz, jakie problemy napotykasz, prowadząc galerię?

Jesteśmy galerią niezależną od środków zewnętrznych. Tylko czasami po nie sięgamy, ale bardziej z myślą o naszych artystach lub o różnych projektach, bo galerie prowadzące działalność gospodarczą od kilku lat mogą starać się o dofinansowanie. I to jest *fair*. Ale jednocześnie jestem rozgoryczona, bo staram się od miasta o lokal na swoją działalność. I to się nie udaje tylko dlatego, że moja galeria nie jest stowarzyszeniem ani fundacją.

A myślałaś o założeniu fundacji albo stowarzyszenia?

Chciałam być kapitalistką. Wydawało mi się, że można prowadzić galerię na własną rękę i że można się z tego utrzymać. I przez tyle lat to mi się udaje.

Czy obecnie kultura w Polsce jest finansowana głównie przez państwo? Czy sektor prywatny odgrywa jakąś rolę?

To państwo w dużej mierze finansuje kulturę i do tej pory nie można było na to narzekać. Wielu naszych zagranicznych znajomych zazdrościło nam tego, jak funkcjonują nasze instytuty, np. Instytut Adama Mickiewicza. Jeśli chodzi o prywatny model finansowania, to rozgraniczyłabym kolekcjonerów i firmy. Kolekcjonerzy kupują sztukę, więc w jakiś sposób finansują nasze placówki. Firmy zaś są w to zaangażowane bardzo słabo.

Co Twoim zdaniem mogłoby je do tego zachęcić?

Myślę, że firmy chętniej finansowałyby sztukę, gdyby mogłyby wliczać zakupy dzieł w koszty albo odliczać procent od podatku za to, że wspierają instytucje, np. muzea. Teraz przecież wiele dużych spółek, firm wycofuje się ze współfinansowania muzeów.

Pamiętam, jak pod koniec lat 90. wzrosło zainteresowanie tworzeniem kolekcji korporacyjnych. Były chyba kolekcje Banku BPH i BRE Banku, jeśli dobrze pamiętam. Kolekcja ING Banku nadal istnieje.

Tak, ale ING Bank w ogóle ma wielkie kolekcje na świecie. Z kolei Deutsche Bank ma bardzo dużą kolekcję w Niemczech, ale u nas nic nie kupuje. Kiedyś Warta sporo kupowała, ale to się skończyło. Teraz Hestia jest głównym mecenasem wydarzeń artystycznych. Także Orlen, choć coraz rzadziej. Te firmy są jednak zainteresowane dużymi instytucjami. Bo wiesz, co jest dla nich ważne? To, kim jest odbiorca, ile było spotów w telewizji, ile było relacji w prasie... Statystyka. Partnera dla mniejszego wydarzenia artystycznego bardzo trudno znaleźć. Firmy myślą w kategoriach „Co my będziemy z tego mieć?". Tam osoby na stanowiskach nie są przygotowane do obcowania ze sztuką, uczestniczenia w życiu artystycznym. Zdarzają się jednak wyjątki. Na przykład Bank Millennium ma fundację, której dwa programy dotyczą sztuki, co ma zapewne związek z tym, że prezes tego banku kolekcjonuje fotografię i sam jest fotografem.

Chciałbym jeszcze dopytać o kolekcjonerów. Czy określiłabyś ich jako ludzi z klasy średniej, ludzi zamożnych, ludzi bardzo zamożnych czy ludzi bardzo, bardzo zamożnych?

To jest niezwykle zróżnicowana grupa, ale nie ma w niej ani osób bardzo zamożnych, ani tym bardziej bardzo, bardzo zamożnych. Ja mam do czynienia z klasą średnią, pokoleniowo identyfikującą się z artystami, których reprezentuję i których język im odpowiada. To są osoby, które towarzyszą nam przez dłuższy czas.

Czyli, jak już wcześniej wspomniałaś, kolekcjonerzy wspierają sztukę poprzez zakup dzieł. A czy wypracowali też jakieś inne formy wspierania sztuki?

Tak, ale takich kolekcjonerów jest niewielu. Osobiście znam tylko trzech, którzy wspierają anonimowo realizację projektów artystycznych.

A dlaczego anonimowo?

Są na tyle skromni, że nie potrzebują umieszczenia swojego nazwiska czy logo na projekcie. Po prostu wierzą w projekt artysty, dają na to pieniądze i nie oczekują niczego w zamian.

Bardzo ciekawe. To w pewnym sensie są stypendia.

W pewnym sensie, bo to jednak są pieniądze na konkretne projekty, a nie na dowolne wydatki. Dostajesz 10 000 zł, bo potrzebujesz na plan zdjęciowy, wynajęcie kamery, ludzi itd. Jak osoba dająca pieniądze dostanie później za to

podziękowania, to się będzie tylko cieszyć. Ostatnio bardzo popularny stał się też *crowdfunding*. Ludzie, którzy się w to angażują, wiedzą, że dając małą kwotę, mogą uczestniczyć w czymś, z czym potem będą się identyfikować. W ten sposób stają się mecenasami sztuki na poziomie mikro. To ma bardzo duży walor edukacyjny, który będzie procentował.

Przez kilka lat pracowałaś w instytucji publicznej, jaką jest Zachęta, i właśnie o tego typu instytucje artystyczne chciałbym Cię teraz zapytać. Jak myślisz, jakie funkcje powinny one spełniać?

Przede wszystkim funkcję edukacyjną. Ale powinny też opiekować się zarówno dziełami, jak i artystami. Ponadto powinny również być kreatywnymi miejscami, w których skracałby się dystans pomiędzy widzem a dziełem czy twórcą, co już się dzieje.

A jaką rolę w świecie sztuki powinni odgrywać kuratorzy?

Rolę opiekunów, co wynika z samej nazwy ich zawodu. Rolę osób uważnych na potrzeby artystów. Kuratorzy zagraniczni chodzą na wszystkie wystawy w mieście. Nawet na te złe, choćby po to, żeby powiedzieć: „Ta wystawa mi się nie podoba, ten artysta mnie nie interesuje". W Paryżu nie ma wystawy, na której nie byłoby kuratorów. Nasi kuratorzy nie zawsze mają na to czas.

A jak jest z krytyką artystyczną w Polsce?

W ogóle nie chcę poruszać tego tematu. Przecież sam wiesz, jak to wygląda.

Ale na czym polega problem?

Nie wiem. Rzadko widuję krytyków w swojej galerii. Bardzo rzadko. W innych galeriach jest to samo, bo rozmawiam z wieloma galerzystami. Częściej pojawiają się u mnie krytycy z zagranicy. Pani Dittmer Mareike, która przyjeżdża do Warszawy raz w roku, potrafi odwiedzić 20 galerii w jeden dzień. A naszych krytyków można wypatrywać jak bocianów. To jest niewiarygodne. Być może nie robimy interesujących rzeczy, ale żeby to wiedzieć, trzeba jednak przyjść i zobaczyć. I właśnie to różni naszych krytyków i kuratorów od tych z Zachodu. Tamci są zorientowani w tym, co się dzieje, i mogą najwyżej powiedzieć: „Nie, to mi się nie podoba", ale widzieli to coś na własne oczy, a nie na JPEG-ach.

Wracając do instytucji artystycznych... Uważasz, że jest ich zbyt wiele czy zbyt mało w naszym kraju?

Zawsze za mało. To znaczy w Warszawie jest dużo. Ale brakuje głównego elementu – instytutu sztuki. Oczywiście, tworzenie zbyt wielu instytucji artystycznych też nie ma sensu, bo to pochłania dużo czasu i pieniędzy, których nie ma. Lepiej więc modyfikować, modernizować te placówki, które już są.

Które instytucje uznałabyś za najważniejsze?

Zdecydowanie te stołeczne: Zachętę, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN i Muzeum Narodowe.

A w innych miastach?

We Wrocławiu byłoby to Muzeum Sztuki Współczesnej za czasów Doroty Monkiewicz. W Krakowie wskazałabym na Cricotekę.

Czy to wszystkie instytucje, które mogłabyś wymienić?

Oczywiście nie można zapominać o Zielonej Górze, Tarnowie, Olsztynie i Białymstoku. Tam są małe placówki, ale niezwykle ważne, bardzo dobrze funkcjonujące i dużo dające.

Czy polskie instytucje artystyczne różnią się czymś od instytucji artystycznymi w innych krajach?

Nasze instytucje są bardzo lokalne i skoncentrowane na produkowaniu wystaw, których nie eksportują. Według mnie to poważny błąd. A przecież wydaje się na nie bardzo duże pieniądze publiczne. To są zaprzepaszczone szanse i to oznacza brak dialogu z instytucjami zagranicznymi. Tak jest od lat.

Nasze instytucje nie współpracują z zagranicznymi?

Współpracują, ale nie w takim zakresie jak te zachodnie ze sobą. Ich wystawy mają swoją kontynuację. U nas to się dopiero zaczyna, a powinno funkcjonować od dawna.

Z czego wynika takie myślenie? Czy nadal pokutuje ten mityczny Zachód?

Język plastyczny naszego bloku wschodniego nieco różni się od języka plastycznego Zachodu. Zachód dopiero teraz odkrywa Marię Pinińską-Bereś, Alinę Szapoczkinkow itd. Oni są zaskoczeni tym, co u nas się w tym czasie działo. A powinni już dawno o tym wiedzieć, bo instytucje powinny o to zadbać. Polski pawilon od lat jest obecny na Biennale Sztuki w Wenecji, gdzie dochodzi do wymiany kontaktów między instytucjami. Niestety, u nas wcześniej nie dochodziło do wymiany na dużą skalę.

A co według Ciebie jest największą bolączką polskich instytucji?

Panujący w nich bałagan administracyjny, niejasne struktury wewnętrzne, które zmniejszają efektywność pracy. Myślę, że wewnętrzne problemy instytucji są ich największym problemem, bo te placówki przejęły modele funkcjonowania od poprzedników. Najlepszy model funkcjonowania ma Muzeum Sztuki Nowoczesnej, bo ono pracuje od niedawna i wszystko tworzy od początku, z nowym zespołem. Opiera się przy tym na wzorcach zachodnich. Ale w większości instytucji panuje bałagan, który paraliżuje wszelkie działania. Pracownicy mają trudność z komunikowaniem się ze sobą, a to prowadzi do problemów w komunikowaniu się ze światem zewnętrznym. I to jest prawdziwy problem instytucji. Nie finansowanie. Prawdziwym problemem jest też brak wyjścia w świat. Gdybym miała porównywać kuratorów Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Zachęty i Centrum Sztuki Współczesnej, to musiałabym przyznać, że najliczniejszymi kontaktami zagranicznymi i największą mobilnością międzynarodową wyróżniają się kuratorzy MSN. Oni są świadomi tego, że są z najlepszej instytucji i że każdy powinien wiedzieć, co to jest MoMA in Warsaw.

To już ostatnie pytanie. Komu według Ciebie służą instytucje?

Chyba nam wszystkim. Mam na myśli tych, dla których sztuka ma jakiekolwiek znaczenie. Nie zapominajmy, że oprócz tych instytucji, wokół których my się kręcimy, są muzea etnograficzne, małe prowincjonalne muzea, muzea historyczne, muzea rzemiosła artystycznego, muzea designu. Wszystkie one służą edukacji, służą publiczności, służą rozwojowi emocjonalnemu ludzi, rozwojowi całego społeczeństwa. Budzą i rozwijają wrażliwość na sztukę.

Bardzo dziękuję za poświęcony mi czas.

Było mi naprawdę miło.

JAROSŁAW KOZŁOWSKI

urodził się w 1945 roku w Śremie. Studiował na Wydziale Malarstwa w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu), gdzie od 1967 roku prowadził działalność dydaktyczną w zakresie rysunku i malarstwa, a w latach 1981–1987 piastował stanowisko rektora. Był profesorem zwyczajnym tej uczelni (do 2016 roku) oraz Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (2005–2010). Otrzymał stypendia The British Council (1979) i DAAD w Berlinie (1984–1985). Od 1972 do 1990 roku prowadził Galerię Akumulatory 2 w Poznaniu. Wykładał na Statens Kunstakademi w Oslo (1993–1997) oraz Rijksakademie van Beeldende Kunsten w Amsterdamie (1996–2004). W latach 1991–1993 był kuratorem programu galerii i kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Jest jednym z najwybitniejszych artystów sztuki konceptualnej, członkiem ruchu artystycznego Fluxus. Wystawia od 1967 roku. Najczęściej tworzy instalacje z wykorzystaniem rysunku, światła, dźwięku, fotografii i przedmiotów codziennego użytku. Wykonuje także performance. Jest autorem książek artystycznych, prac rysunkowych, fotografii i obrazów. Mieszka w Poznaniu.

MARTA SKOWROŃSKA
Wiem, że Pańska twórczość jest złożona i że przez wiele lat robił Pan różne rzeczy. Czym jednak zajmuje się Pan obecnie? Co Pana szczególnie interesuje?

JAROSŁAW KOZŁOWSKI
Często powracam do zagadnień, które poruszałem wcześniej. Ponownie zadaję pytania, które były ważne przed kilkoma czy kilkunastoma latami, tylko inaczej je formułuję. Na przykład ciągle aktualna jest dla mnie kwestia relacji między językiem sztuki a rzeczywistością. Aktualne są również pytania o czas, zarówno w aspekcie egzystencjalnym, doświadczanym codziennie przez każdego z nas, jak i filozoficznym, szczególnie w kontekście sztuki. Od dawna interesuje mnie też kwestia autonomii sztuki i związane z tym pytania dotyczące relacji między sztuką a rzeczywistością, szczególnie zaś uwikłanie sztuki w politykę i ewentualne konsekwencje tego uwikłania. To bardzo ważny aspekt, ponieważ granica między krytyczną wypowiedzią artystyczną o świecie a publicystyką jest często nieostra. Bardzo łatwo wpaść w pułapkę agitacji takiej czy innej doktryny, popaść w ideologiczny dogmatyzm, a to ogranicza pole artystycznej wolności. Jednocześnie każdy artysta jako obywatel wyznaje jakieś poglądy, także polityczne, i reaguje na świat. I niekiedy konieczne jest artykułowanie własnej postawy wobec kwestii politycznych, również poprzez sztukę. Istotne jest wówczas zachowanie krytycznego dystansu, bez dydaktyki, bez perswazji narzucającej „jedyną właściwą" interpretację tego, o czym mówimy. A sztuka ma właściwe środki, by o tych problemach mówić inaczej, niż robią to dziennikarze czy partyjni ideolodzy.

Sądzi Pan, że polska sztuka współczesna jest w jakiś szczególny sposób uwikłana w politykę i trudno jej się oderwać od tego kontekstu?

Nie znajduję jakichś szczególnych właściwości polskiej sztuki aktualnej w relacji do sztuki światowej. Nie lubię zresztą takich porównań i uogólnień. Pod różnymi szerokościami geograficznymi artyści odnoszą się do rzeczywistości, która ich uwiera i prowokuje do buntu i sprzeciwu. Tak było sto, czterdzieści i dwadzieścia

lat temu, tak jest i teraz. Zawsze ma to związek z indywidualnymi osobowościami artystów, ich wrażliwością, odpowiedzialnością oraz z kontekstem politycznym i społecznym, którego doświadczali i doświadczają w danym czasie. Niekiedy poruszanie „gorących" aspektów politycznych związane bywa z ryzykiem, także egzystencjalnym. Zatem były to i są bardzo różne artykulacje. Trudno je sprowadzić do wspólnego mianownika, bo taki nie istnieje. W latach 90. wykreowana została w Polsce tzw. sztuka krytyczna. Przypuszczam, że Pani pytanie dotyczy właśnie tej formacji. Dla mnie była ona dosyć sztucznym balonem, nadmuchanym w dużej mierze przez media, a także przez krytyków i kuratorów. Jej strategie były przewidywalne, szczególnie gdy epatowały naruszaniem przyjętych norm obyczajowych czy religijnych, co skutkowało pożądanym medialnie, atrakcyjnym skandalem. Znowu nie chcę generalizować, bo wśród tych, których identyfikowano z tą formacją, byli artyści, których twórczość nie wynikała z koniunkturalizmu. Na przykład Zbigniew Libera, autor bardzo dobrej, opacznie interpretowanej przez wielu, pracy *Lego. Obóz koncentracyjny*.

A którym jeszcze artystom udało się uciec od łatwej prowokacji?

Nie czuję się kompetentny, by robić taką listę. Tym bardziej że kryteria przynależności do tej formacji były dosyć płynne. Bo trudno zaliczyć do „sztuki krytycznej" Zofię Kulik, choć próbowano przypisać jej rolę prekursorki tego nurtu. W jej twórczość obecne są bardzo silne odniesienia do rzeczywistości, ale poprzez metafory oraz wysublimowane „filtry", które artystka nakłada na różne aspekty tej rzeczywistości (także w sensie formalnym), unika jakiejkolwiek publicystyki. Ona personifikuje swoje prace, sama staje się ich częścią, podejmując ryzyko swoich uobecnień. I jest to zupełnie inna jakość.

Niektórzy twierdzą, że „sztuka krytyczna" była ostatnią wyraźną formacją artystyczną w Polsce, że dziś coraz mniej jest grup, które są zauważalne. Co Pan o tym sądzi?

Przede wszystkim mam problem z samą terminologią. Co to w gruncie rzeczy znaczy „sztuka krytyczna"? Z mojego punktu widzenia każda dobra sztuka – i nie mam na myśli wyłącznie sztuki aktualnej – winna być krytyczna, winna zadawać pytania, podważać przyjęty porządek rzeczy, obowiązujące zasady i konwencje. Nie tylko te, które odnoszą się do tego, co nazywamy rzeczywistością. Winna być również krytyczna wobec samej siebie. A więc nie poddawać się terrorowi konwencji artystycznych, paradygmatom wyznaczanym przez instytucje artystyczne, komercję i manipulacje ideologiczne. Awangarda XX wieku – niezwykle ważna dla rozwoju sztuki – przyzwyczaiła nas do niemal ekspresowej zmiany paradygmatów. Przez analogię do postępu cywilizacyjnego mówiło się o postępie w sztuce, jeden po drugim pojawiały się manifesty kolejnych formacji artystycznych, „izmów" i „artów". Początkowo rzeczywiście wynikały one z pasji poznawczej, z potrzeby poszerzania pola sztuki, inicjowania alternatywnych form artykulacji. Z upływem czasu stały się przedmiotem różnego rodzaju manipulacji tzw. sceny artystycznej, a więc rynku sztuki, galerii, muzeów, prestiżowych centrów sztuki. Wydawało się, że anarchistyczne działania ruchu artystycznego Fluxus oraz analityczna refleksja konceptualna podważająca modernistyczne praktyki i przyjęte wzorce funkcjonowania sztuki zneutralizują te tendencje. I na

pewien czas – pod koniec lat 60. i w latach 70. – tak się stało. Przypominam sobie z tamtego okresu teksty Jerzego Ludwińskiego, który pisał o „implozji, skłaniającej do zwrócenia się w głąb siebie", o „epoce outsiderów", o „sztuce bez granic". Ale trwało to krótko. Kilka zniecierpliwionych stagnacją rynkową wpływowych galerii w Nowym Jorku, Kolonii i Mediolanie wykreowało tzw. dzikie malarstwo, które zdominowało na dłuższy czas całą scenę artystyczną. Działo się to w sprzyjających warunkach promowanego przez Ronalda Reagana i Margaret Thatcher neoliberalizmu. Znów wzmocniła się rola instytucji artystycznych, wielkich światowych festiwali sztuki, władzę zyskali kuratorzy, modne stały się listy rankingowe najbardziej pożądanych artystów. Powracając do opinii, że „sztuka krytyczna" była ostatnią wyraźną formacją artystyczną w Polsce, muszę powiedzieć, że to mnie nie martwi – ze względów, o których mówiłem. Dla mnie sztuka jest artykulacją indywidualnych postaw i poglądów. Zdarza się, że ze względu na zbliżone zainteresowania artyści spotykają się, dyskutują, niekiedy kłócą się ze sobą, ale niekoniecznie muszą tworzyć „nurty" czy „frakcje".

Poruszył Pan już wątek instytucji i kuratorów oraz siły ich oddziaływania. Spotkałam się z opinią, że rola krytyków jest dzisiaj minimalna, natomiast rola kuratorów – bardzo duża.

Rzetelna krytyka sztuki właściwie w Polsce nie istnieje. Odbywają się dziesiątki i setki wystaw, ale polska prasa ignoruje sztukę. Gdy biorę do ręki „The Guardian", „New York Times" czy „Frankfurter Allgemeine Zeitung", jestem pewien, że codziennie na którejś stronie znajdę co najmniej jeden artykuł o sztuce. I jest to zasada. Gdy jeszcze kilka lat temu brałem do ręki „Gazetę Wyborczą", przynajmniej raz w tygodniu mogłem przeczytać recenzje aktualnych wystaw. Teraz strona poświęcona kulturze wypełniona jest zazwyczaj tekstami o nowych filmach, o literaturze, o scenie muzycznej. Dla sztuki nie ma miejsca. To, co niekiedy ukazuje się w gazetach, czasopismach czy mediach elektronicznych, przeważnie nie jest krytyką w pełnym tego słowa znaczeniu. Są to ewentualnie lakoniczne informacje bądź teksty promocyjne. Jeżeli natomiast pojawia się krytyka, to często skażona jest podłożem ideologicznym i przyjmowane w niej kryteria oceny wynikają z sympatii do takiej czy innej sekty ideologicznej. Przykładem jest „Arteon", jedno z niewielu regularnie wydawanych czasopism artystycznych, które od pewnego czasu demonstracyjnie eksponuje sztukę tradycyjną, najchętniej związaną z etosem narodowym, programowo dyskredytując wszystko, co wykracza poza te kategorie.

A poza „Arteonem" co Panu jeszcze przychodzi do głowy?

Interesujące i prowokujące do dyskusji teksty publikował „Magazyn Sztuki", ale problemy finansowe osłabiły albo już uniemożliwiły zupełnie jego dalszą egzystencję. Był też „Obieg", który pewnie z tych samych względów przeszedł wyłącznie na formę elektroniczną. No i od pewnego czasu jest „Szum", zadziorny, stąd chętnie czytany, ale dla mnie trochę irytujący nadmiarem reklam. Oby nie poszedł w ślady „Artforum", kiedyś jednego z najważniejszych czasopism o sztuce aktualnej, w którym od kilkunastu lat reklamy niemal w 80% wyparły teksty merytoryczne.

To tyle, jeśli chodzi o krytyków. A czy kuratorzy to silna władza?

Kuratorzy mają do dyspozycji narzędzia kształtujące aktualny obraz sztuki – poprzez instytucje artystyczne, muzea, galerie, także okazjonalne wystawy w innych przestrzeniach. To nic nowego, tak jest od wielu lat. Z tą różnicą, że kiedyś kuratorzy wsłuchiwali się w sztukę. Oczywiście każdy z nich miał swoje zainteresowania i preferencje, budował własne narracje, ale te narracje spełniały się poprzez świadome wybory prac zapraszanych przez nich artystów. Takim kuratorami byli na przykład Pontus Hultén, Harald Szeemann, René Block. To tylko przykłady najbardziej znaczące. Ale gdzieś od połowy lat 90. coraz bardziej eksponowaną rolę odgrywają kuratorzy dość bezceremonialnie manipulujący artystami i ich pracami, które pełnią wyłącznie funkcję użytkową jako ilustracje ich kuratorskich idei i poglądów.

Czy polega to na tym, że kurator poszukuje prac, które potwierdzają zasadność jego koncepcji?

Uważam to za nadużycie. Takie praktyki w jakimś stopniu demoralizują artystów, którym – z natury rzeczy – zależy na pokazywaniu prac, zaznaczaniu swojej obecność na wystawach. Zgadzają się więc na kompromisy, dostosowując prace do warunków dyktowanych przez kuratorów.

A w Polsce? Jakie zna Pan przykłady? Niektórzy mówią, że w naszym kraju jest monopol kilku osób czy instytucji. Co Pan o tym sądzi?

Nie jestem aż tak wnikliwym obserwatorem polskiej sceny artystycznej. Słyszę bądź czytam takie opinie, ostatnio tekst Małkowskiej, który okazał się papierkiem lakmusowym bardzo silnych emocji środowiskowych. Wielu przyjęło ten tekst z entuzjazmem, bo autorka trafiła w czuły punkt. Równie dużo było reakcji negatywnych, bo tekst zawierał sporo łatwych uogólnień, osobistych awersji i uprzedzeń. Zapewne istnieją takie instytucje, które mają większy prestiż niż inne, co może być odczytywane jako aspiracje monopolizowania sceny artystycznej. Można to zaobserwować w Warszawie, gdzie jest kilka konkurujących ze sobą instytucji, więcej galerii, więcej pieniędzy, prasy i mediów. W dalszym ciągu funkcjonuje podział na centra sztuki i prowincje, co zresztą nie jest polską specyfiką. Kiedyś był Paryż, potem Londyn, Nowy Jork, Berlin, obecnie jest kilka takich miejsc. Pewnie Warszawa chciałaby być jednym z nich. Ale dobra sztuka może powstać wszędzie, nie tylko w miejscach wyznaczonych jako centra. Na tzw. peryferiach także istnieją znakomite galerie, muzea, uczelnie artystyczne i świetni artyści, którzy spełniają się w swojej twórczości, którzy nie rozpychają się łokciami i dla których kariera (cokolwiek jest jej wyznacznikiem) to sprawa drugorzędna. Wydaje mi się, że zbyt dużo uwagi poświęcamy sprawom hierarchii, rankingów itd. Są one istotne dla tych, którzy zabiegają o pozycję i dla których sztuka jest rodzajem trampoliny.

Jak rozumiem, uważa Pan, że można po prostu nie myśleć kategoriami centrum i peryferii. To myślenie przekłada się też na sytuację finansową artystów.

Ma Pani rację. Ona zawsze była kiepska. Wartości – nie tylko w sferze sztuki, choć w tym obszarze może szczególnie wyraźnie – nie przekładają się w prosty sposób na dobra materialne. Tu nie ma sprawiedliwości ani reguł. To raczej przypomina ruletkę. Dlatego wielu znakomitych artystów po prostu klepie biedę, nie mając środków do życia, a inni, wcale nie bardziej znakomici, za to bardziej zaradni, w swoich „fabrykach sztuki" zatrudniają dziesiątki pomocników wyko-

nujących za nich „dzieła”, które potem tylko sygnują, ponieważ nie mogą nadążyć za tym, by zaspokoić potrzeby rynku. To bulwersuje i uzasadnia pytanie o granicę miedzy sztuką a jej imitacją.

Na czym polega trudność, by to zmienić?

Były podejmowane różne próby. Są miejsca na świecie, gdzie artyści mimo wszystko łatwiej dają sobie radę z problemami egzystencjalnymi. Na przykład w Holandii, gdzie przez sporo lat państwo regularnie – jeśli dobrze pamiętam, dwa razy w roku – skupowało prace od aktywnych twórczo artystów. Gromadziło je w specjalnie do tego przystosowanych magazynach, z których obywatele, za drobną opłatą, mogli je wypożyczać do swoich mieszkań. Jeżeli przyzwyczaili się do tych prac i chcieli je zatrzymać, mogli je wykupić. Mogli je też zwrócić i wypożyczyć inne. Przy okazji akcja ta miała ważny walor społeczny – uczyła żyć ze sztuką, dokonywać wyborów estetycznych. Niestety, to się skończyło przy okazji kolejnej zmiany rządu holenderskiego. W niektórych krajach europejskich funkcjonują rozbudowane sposoby sponsorowania artystów za pomocą różnego rodzaju stypendiów, także stypendiów gwarantowanych prawem, np. co drugi rok. Poza tym artystom w określonym wieku przysługuje – również gwarantowany – jakiś rodzaj renty czy emerytury. Interesujący, choć może nieco przewrotny system reguluje te sprawy w Norwegii (nie wiem, czy jeszcze, ale tak było około 15 lat temu), gdzie artyści zbierają punkty za swoją działalność twórczą. Za przyjęcie na studia w akademii – 1 punkt. Za ukończenie uczelni – także 1 punkt. Za indywidualną wystawę w galerii – 1 punkt i tyle samo za udział w poważnej krajowej wystawie. Wystawa indywidualna w renomowanej instytucji artystycznej za granicą, a także udział w ważnej wystawie międzynarodowej dają po 2 punkty. Trzeba było zebrać 21 punktów i to dawało gwarancję, że z chwilą ukończenia 45. roku życia artysta będzie do końca życia otrzymywał od państwa taką kwotę pieniędzy, która zaspokoi potrzeby egzystencjalne.

Potem już nie trzeba zbierać punktów?

Nie. Ale można starać się jeszcze o stypendia.

Te punkty kojarzą mi się z naszym uniwersyteckim systemem, w którym trzeba wykazywać się publikacjami. A one mają różną rangę.

Tylko że w Polsce wspierają one finansowo uczelnię, ewentualnie przeznaczone są na granty związane z projektami badawczymi. Wrócę jeszcze na chwilę do Norwegii. Otóż stałym dostawcą tych punktów była coroczna wystawa sztuki norweskiej, rodzaj salonu jesiennego, który otwierany był oficjalnie przez króla Norwegii. Ktokolwiek został zakwalifikowany do udziału w wystawie, dostawał jeden punkt. Wszyscy zabiegali więc o uczestnictwo w tej imprezie. Pamiętam długie dyskusje ze studentami o konformizmie i dwuznaczności partycypacji w takiej wystawie ze względu na czysto merkantylne motywacje. Mówiłem o postawach, o etyce artysty, pułapkach konformizmu itd. Studenci biorący udział w tych seminariach podzielali moją opinię, potakiwali, bardzo krytycznie odnosili się do punktacji, do tego typu wystaw. Gdy po kilku tygodniach z ciekawości poszedłem zobaczyć kolejną edycję salonu jesiennego, na wytapetowanych setkami prac ścianach, pomiędzy nostalgicznymi zachodami słońca, estetyzu-

jącą abstrakcją geometryczną i banalnymi scenami figuratywnymi zobaczyłem prace tych samych studentów, którzy niedawno deklarowali swoją awersję do punktowych bonusów i do tego rodzaju wystaw. Wygrała pragmatyka, troska o zabezpieczenie przyszłości. A ja, jako pedagog, poczułem się dosyć głupio.

Długo przebywał Pan w Norwegii?

W latach 90. przez 5 lat uczyłem w Statens Kunstakademi w Oslo.

I co Pan sądzi o konsekwencjach systemu funkcjonującego na tych zasadach?

Opiekuńczość bywa czasami destrukcyjna, ponieważ gwarancje bezpieczeństwa mogą prowadzić do nadmiernej uległości. A sztuka wymaga krytycyzmu, oporu, buntu, nie zaś podlizywania się dobroczyńcom.

Jaki zatem system byłby dobry? Czy jest jakiś wzorzec systemu finansowania sztuki, który warto byłoby naśladować?

Chyba nie ma idealnego wzorca. Ale być może nie jestem wystarczająco kompetentny, by o tym mówić. Swoją sztukę zazwyczaj finansowałem sam, byłem jednak w uprzywilejowanej sytuacji, ponieważ od chwili ukończenia studiów pracowałem jako nauczyciel akademicki, a więc regularnie otrzymywałem pensję, z której jakoś się utrzymywałem. Oczywiście kwestia finansowania sztuki jest bardzo istotna i byłoby hipokryzją zamykać ten temat stwierdzeniem, że każdy artysta sam powinien radzić sobie z tym problemem. Sądzę, że dużą odpowiedzialność za ten stan rzeczy ponoszą jednak instytucje artystyczne kilkakrotnie przywoływane już w naszej rozmowie. To one odgrywają ważną rolę w promowaniu sezonowych „gwiazd" , dyktują hierarchie rankingowe i wpływają na rynek sztuki, dla którego wartość twórczości artystycznej mierzona jest jej sprzedawalnością. Te instytucje nie zajmują się artystami spoza list rankingowych.

A kto powinien tę hierarchię tworzyć?

Hierarchia to zły termin. Recz właśnie w tym, by uniknąć hierarchizacji. Oczywiście, w sztuce nie ma demokracji. Są artyści, którzy poszerzają horyzont postrzegania świata, inicjują nowe formy artykulacji. I są tacy, którzy są mniej ekspansywni, mniej radykalni, ale równie głęboko zaangażowani w swoją twórczość i równie ważni dla sztuki. Bywa, że odkrywamy ich albo dowiadujemy się o nich po czasie. A często nic o nich nie wiemy. Przypuszczam, że można by napisać alternatywną historię sztuki, która mówiłyby o artystach nieujawnionych, nieodkrytych, niedostrzeżonych. Nikt „ważny" o nich nie pisał, nie odkrył ich żaden „ważny" kurator czy *dealer*. Znam też kilku świetnych artystów, którzy świadomie odwrócili się od sceny artystycznej i zarzucili wystawianie w galeriach czy instytucjach artystycznych, ponieważ byli zdegustowani sposobami ich działania.

Ma Pan na myśli jakichś polskich artystów?

Nie tylko. Ale także polskich, np. Andrzeja Matuszewskiego, który – zdegustowany aktualną sztuką – przez ostatnie 20 lat życia zajmował się pisaniem hermetycznych, filozoficznych tekstów; Andrzeja Bereziańskiego, który zaszył się w małej wiosce, daleko od jakichkolwiek centrów, i łowił ryby; Macieja Haufę, profesora poznańskiej ASP, o którego twórczości wie bardzo niewielu, ponieważ artysta pilnie strzegł jej prywatności i unikał oficjalnych wystaw. Awersję do hipokryzji i koniunkturalizmu zarówno instytucji artystycznych, jak i uległych

im artystów dobitnie wyrażał Włodzimierz Borowski, jeden z najważniejszych współczesnych polskich twórców, autor niezwykle trafnego – w kontekście tego, o czym tu mówimy – tekstu na temat dystynkcji między pozycją a postawą artystyczną. I znów pojawia się pytanie: Kto czytał ten tekst opublikowany w 1975 roku w niszowym wydawnictwie w nakładzie 150 egzemplarzy? Koniunkturalizm, o którym pisał wówczas Borowski, dotyczył relacji między artystą a korumpującą go tzw. polityką kulturalną komunistycznego systemu. Dzisiaj przejawia się to w kreowaniu wspomnianego już gwiazdorstwa oraz w łatwym zapominaniu dokonań tych, którzy nigdy nie dali się skorumpować, takich wybitnych artystów, jak np. Jerzy Rosołowicz, Zdzisław Jurkiewicz, bądź wspomniany przed chwilą Andrzej Matuszewski. Gdy pytam studentów, czy znają ich twórczość, okazuje się, że nie. Bo skąd mają to wiedzieć, skoro ich prace nie są pokazywane, nie ma o nich książek ani artykułów. Ten rodzaj zakłamań czy – nazywając to inaczej – nonszalancji wobec ważnych faktów artystycznych z dalekiej przeszłości rzutuje na społeczny status sztuki, czego rezultatem jest lekceważący stosunek do artystów, a szerzej – do kultury. Za czasów komuny partyjna władza przynajmniej bała się sztuki i jej ewentualnego wpływu na społeczeństwo. Uruchomiła potężną maszynę wszechobecnej cenzury, która kontrolowała każdy najdrobniejszy druk, każdą wystawę, każdy film, każde przedstawienie teatralne, bo swobodne słowo czy obraz były niebezpieczne. A jednocześnie sztuka jej imponowała, bo był to obszar, którego nie mogła pojąć. Teraz na szczęście nie ma cenzury, na razie. Ale też nie ma zainteresowania sztuką. Czy któryś z premierów po 1989 roku mówił sensownie o kulturze albo chociaż o przeczytanych książkach czy widzianych wystawach? Neoliberalni decydenci nie bali się sztuki. Mieli ją w nosie. Dla nich liczył się tylko biznes. A jeżeli już jakaś formacja polityczna wykazuje pewne zainteresowanie sztuką, to wyłącznie taką, którą można użyć do intelektualnej pauperyzacji społeczeństwa. Przykładem jest promowanie przez obecną władzę tzw. sztuki narodowej z jej sentymentalno-heroicznym przesłaniem.

Czym jest dla Pana sztuka i działanie artystyczne? Co odróżnia sztukę od innych rodzajów działalności?

Popularne jest przekonanie, że w sztuce odbija się wszystko to, co stanowi o porządku politycznym, stanie kultury, relacjach społecznych. A z tym jest różnie, bo sztuka nie jest lustrem rzeczywistości. Jest raczej rodzajem refleksji nad tym, co istnieje bądź co nie istnieje, bo powoływane jest wyobraźnią. Jej skuteczność jest zawsze dwuznaczna, bo zazwyczaj nie ma bezpośredniego wpływu na rzeczywistość, nie spełnienia się doraźnie. To jest powolny proces związany z uwrażliwieniem świadomości, który w rezultacie prowadzi do pytań i wątpliwości dotyczących tego, co wydaje się rozpoznane i oczywiste. I to jest chyba najważniejsze, co sztuka może zrobić. Jak to się potem przekłada na rzeczywistość, to kwestia odrębna i nie ma tutaj żadnej reguły. Z tego punktu widzenia sztuka jest dla mnie w pewnym sensie bezużyteczna, co jest gwarantem jej wolności. Nie podlega kryteriom funkcjonalności, jest obszarem swobody bez względu na media, za pomocą których ta swoboda jest artykułowana. Nie lubię narzucania jej jakichkolwiek dyrektyw – dydaktycznych, społecznych czy

politycznych. Jeżeli te aspekty pojawiają się w wypowiedziach artystycznych, winny wynikać wyłącznie z zainteresowań i suwerennych wyborów artystów. Niestety, ci, którzy rządzą, mają własną wizję sztuki i oczekują spolegliwości, trzeba to więc coraz częściej przypominać.

Czy istnieje coś takiego jak wspólnota artystyczna, której opinia może oddziaływać na presję wywoływaną przez władzę? Jak to było wcześniej, przed 1989 rokiem?

Trudno mówić o wspólnocie. Na co dzień są raczej indywidualne kontakty wynikające ze zbliżonych postaw i przekonań. Ale są też próby konsolidacji – na przykład działania Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej, które proponuje alternatywne strategie rozstrzygania kwestii funkcjonowania sztuki aktualnej, pochyla się nad egzystencjalnymi problemami artystów, reaguje na próby ograniczania swobody wypowiedzi artystycznej czy cenzurowania treści niewygodnych dla władzy i prowadzonej przez nią polityki. To bardzo ważna inicjatywa, w której uczestniczy wiele osób ze środowiska artystycznego. Problem polega na tym, że obecna władza, powtarzając przy każdej okazji slogany o demokracji, której istoty najwyraźniej nie rozumie, lekceważy wysuwane postulaty, ignoruje zaproszenia do wspólnej dyskusji czy debaty. Paradoksalnie, sytuacja przed „transformacją" była dużo bardziej klarowna. Istniał kategoryczny podział na sztukę oficjalną i sztukę nieoficjalną. Ta oficjalna cechowała się akceptacją tego, co było preferowane przez system polityczny, a co przekładało się na posłuszne wykonywanie przez artystów dyrektyw Wydziału Kultury KC PZPR oraz Ministerstwa Kultury i Sztuki zawartych w specjalnych programach ogłaszanych co pewien czas przez te organy i precyzyjnie określających kierunki oraz kryteria stylistyczne i treściowe sztuki w kilkuletniej perspektywie. Dotyczyło to zarówno twórców, jak i instytucji upowszechniania sztuki, tj. podległych galerii i muzeów, które instruowano, co mogą wystawiać, a czego nie. Przestrzeganie przez artystów narzuconych im reguł wiązało się z różnego rodzaju gratyfikacjami w postaci pracowni, stypendiów, wystaw, nagród, orderów. Ale był też drugi, alternatywny obieg sztuki, inicjowany przez niezależnych artystów i teoretyków skupionych wokół nieoficjalnych, powołanych przez nich galerii, które wówczas działały na marginesie sceny artystycznej, na granicy legalności, często efemerycznie, bo były zamykane przez władze. Funkcjonowały pod parasolem organizacji studenckich, różnych dziwnych, niezwiązanych bezpośrednio ze sztuką, instytucji bądź na zasadzie prywatnych inicjatyw. W wielu wypadkach – prawie bez pieniędzy, ale za to dzięki ludziom pełnym entuzjazmu i mającym charyzmę. Wspólne zainteresowanie sztuką aktualną nawiązującą do tradycji awangardy, ciekawość tego, co było niedostępne w oficjalnym obiegu, potrzeba swobodnych wypowiedzi – to wszystko stwarzało silną więź między artystami, którzy kontestowali konserwatywne, kontrolowane przez system polityczny reguły. W 1955 roku powstała pierwsza niezależna Galeria Krzywe Koło w Warszawie, powołana przez Mariana Bogusza. Nie pozwolono jej działać zbyt długo. Ale już w latach 60. pojawiło się sześć nowych takich miejsc: w Poznaniu – Galeria odNOWA, w Warszawie – Galeria Foksal i Galeria Współczesna, we Wrocławiu – Galeria pod Moną Lisą, w Krakowie – Krzysztofory, w Elblągu – Galeria EL. W latach 70.

i 80. powstało ich jeszcze więcej: w Poznaniu – Galeria Akumulatory 2, Galeria Wielka 19, Galeria ON, Galeria AT; w Warszawie – Dziekanka, Galeria Piwna 20/26, Galeria RR, Biuro Poezji; we Wrocławiu – Permafo, Zakład nad Fosą; w Łodzi – Galeria Adres, Galeria Wschodnia, Galeria Wymiany; w Lublinie – Galeria Labirynt i inne, których już nie pamiętam. Nawet jeżeli działały krótko, ich obecność była niezwykle istotna. Były enklawami oporu wobec sztuki narzuconej, skostniałej, skupiały wokół siebie niepokornych artystów, którzy potrafili ze sobą rozmawiać, niekiedy kłócić się o to, kto jest bardziej radykalny czy bardziej „awangardowy", ale przede wszystkim wzajemnie się wspierać. Tworzyły spójne środowiska odbiorców, którzy towarzyszyli galeriom, odbywającym się w nich wystawom, odczytom, spotkaniom dyskusyjnym. A dyskutowało się tam bardzo poważnie, ponieważ sztuka była pojmowana bardzo serio, jako jeden z niewielu obszarów swobody, jako coś, co poszerzało świadomość. Nigdy nie zapomnę spotkania z publicznością w Galerii pod Moną Lisą w listopadzie 1968 roku na zakończenie wystawy zatytułowanej *Sytuacja*, która – w zawoalowanej formie – odnosiła się do tego, co działo się wówczas w Polsce. Miałem 23 lata, to była moja trzecia publiczna prezentacja. Na dyskusję, którą prowadził Jurek Ludwiński, przyszło ponad 400 osób. Wiele z nich nie pomieściło się w sali. Spotkanie trwało ponad trzy godziny i trzeba było je przerwać, bo zamykano już klub EMPiK, w którym mieściła się galeria.

To musiało być niesamowite przeżycie dla 23-latka.

Tak, tym bardziej że dyskusja była niezwykle emocjonalna. Ktoś manifestacyjnie wyszedł, trzaskając drzwiami, ktoś inny nie mógł powstrzymać łez… Nigdy później nie doświadczyłem czegoś takiego.

Wspomniał Pan o więzi między artystami i niezależnymi galeriami. Jak te środowiska funkcjonują dzisiaj?

Nie ma ich. I nie ma już tych galerii. To kolejny paradoks: po 1989 roku większość inicjatyw, które przez lata były enklawami wolności, upadło, gdy zmienił się system polityczny, gdy nastała tzw. oczekiwana wolność. Wczesny kapitalizm był w Polsce dosyć brutalny. Alternatywne galerie były raczej ubogie i nie wytrzymały nowych standardów ekonomicznych. Jedną z nich była Galeria Akumulatory 2, którą prowadziłem przez 19 lat. Kilka galerii pozostało i funkcjonuje do dzisiaj, ale ich status jest inny, inny jest też kontekst ich działalności. Nie wiem, czy pojęcie środowiska jest adekwatne dla neoliberalnej ideologii. Jej następstwem jest indywidualizacja, która realizuje się bardziej w konkurencyjności niż we współpracy. Ale o tym już rozmawialiśmy.

Z czego jeszcze wynika to rozproszenie? Mówił Pan o „Arteonie", który stał się prawicowy. Czy to oznacza, że podziały i wzajemne niechęci mają też podłoże polityczne?

Niestety, tak. Tworzą się polityczne bariery między ludźmi, którzy dotychczas potrafili ze sobą rozmawiać. I to zjawisko coraz bardziej się nasila. Dzieje się tak również w akademiach, na uniwersytetach, wśród artystów, historyków sztuki. Można sympatyzować z taką czy inną formacją polityczną, modlić się do różnych bogów i spierać się, który jest lepszy i bardziej boski, ale to nie powinno mieć żadnego wpływu na kwestie merytoryczne, szczególnie w nauce czy w sztuce. A ma, i to jest destrukcyjne. Niezrozumiałe jest dla mnie wartościowanie deter-

minowane sympatią partyjną, podobnie niezrozumiałe są próby nakładania na wypowiedzi artystyczne kagańców ideologicznych. Już to przerabialiśmy, i to całkiem niedawno.

Trudne czasy są dobre dla sztuki, więc być może jest w tym jakiś sens.

Nie da się powtórzyć tego samego. Dzisiaj to nie wczoraj. Byłoby absurdem sprzyjać złym czasom tylko po to, aby być bardziej twórczym, aby się ponownie jednoczyć w swoim sprzeciwie. To smutne, że nie potrafimy tego robić na co dzień, bez presji cenzorskich cięć czy nieoczekiwanej wizyty panów w ortalionowych kurtkach o szóstej rano.

To rzeczywiście smutne. Zmieńmy więc temat. Warto byłoby porozmawiać o systemie edukacji artystycznej w Polsce, szczególnie w odniesieniu do systemów, które poznał Pan w innych krajach. Co sądzi Pan o polskiej edukacji artystycznej, o jej poziomie?

Poruszyła Pani temat wymagający odrębnej rozmowy, ponieważ pytanie, jaka powinna być uczelnia artystyczna w XXI wieku, jest niezwykle aktualne. Niestety, w środowisku akademickim nie ma żadnych poważnych dyskusji na ten temat. Na przykład sposób nauczania, relacje między nauczającymi i nauczanymi, struktura uczelni nader często opierają się na wzorcach z końca XIX wieku. Ale o tym nie da się mówić hasłami. Nie chcę spłycać ważnego problemu.

Odłóżmy go więc na inną okazję. Bardzo dziękuję za rozmowę.

Dziękuję.

DOMINIK LEJMAN

urodził się w 1969 roku w Gdyni. Mieszka w Poznaniu i Berlinie. Ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Gdańsku i Royal College of Art w Londynie. Jest artystą malarzem i nauczycielem akademickim na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu.

KRZYSZTOF STACHURA
Gdy rozmawialiśmy parę dni temu, wspomniał Pan, że jest w Poznaniu?

DOMINIK LEJMAN
Aktualnie jestem w Poznaniu, ale Pan pyta o ośrodek mojego życia czy o obecne miejsce przebywania? Już od ładnych paru lat jestem skoncentrowany na Poznaniu ze względu na swoją praktykę dydaktyczną. I przede wszystkim to wiąże mnie z tym miastem. Poznań pojawił się ponad 10 lat temu, kiedy zacząłem prowadzić II Pracownię Malarstwa na Uniwersytecie Artystycznym. Z dużą radością kontynuuję tę działalność do dzisiaj. Drugim ośrodkiem mojego życia jest Berlin, w którym już 5 lat temu postanowiłem znaleźć jakąś przeciwwagę dla mojego funkcjonowania – żeby nie mieć tylko jednego punktu odniesienia. Uważam, że Berlin jako punkt odniesienia jest dość ważny, nie dotyczy bowiem wyłącznie polskiej sceny artystycznej, ale ogólnoświatowej. W związku z tym właśnie tam postanowiłem przenieść swoją pracownię. W Berlinie nie zajmuję się już pracą ze studentami, tylko moimi własnymi obrazami, wypowiedziami, które tworzę. To mi zapewnia dość zdrową sytuację: w Poznaniu koncentruję się na studentach, a w Berlinie – na własnych obrazach.

A Pana związki z Gdańskiem na czym teraz polegają?

Moje związki z Gdańskim są przede wszystkim emocjonalne. Tam mieszka moja Mama. Wychowałem się w Orłowie, w Gdyni. Spędziłem tam większość swojego życia, więc mentalnie na pewno się stamtąd nie wyprowadzę. A więc mam taki trójkąt odniesień, które są dla mnie istotne. Jeśli jednak chodzi o moje działania artystyczne, to w Trójmieście są one obecnie raczej sporadyczne. Od czasu do czasu jednak coś tam się dzieje, np. zeszłoroczna projekcja na fasadzie ASP z okazji rocznicy istnienia uczelni czy tegoroczne Narracje, w których wezmę udział. Za dwa lata w Łaźni odbędzie się moja duża wystawa – właśnie nad tym obecnie pracujemy. Zatem moje działania nie sprowadzają się do realnej pracy na miejscu czy funkcjonowania w obiegu akademickim na gdańskiej uczelni, ale na pewno są emocjonalne i łączą się z jakąś moją aktywnością, choć ona z pewnością nie jest tak intensywna jak przed przeniesieniem się do Poznania w związku z rozpoczęciem pracy na uczelni, czyli przed 2005 rokiem.

Wspomniał pan o Narracjach. Zdaje się, że organizatorzy przenieśli je na październik. Wcześniej zawsze odbywały się w listopadzie, ale wtedy zazwyczaj nie było sprzyjającej pogody.

Tym bardziej uważam to za istotne, bo moje prace wymagają określonych warunków. Na razie mogę powiedzieć, że ten projekt ciekawie się kształtuje, choć nie jest jeszcze do końca sprecyzowany. Jest on też dla mnie fajnym pretekstem do tego, żeby pojawić się wśród przyjaciół w Gdańsku i przy okazji odwiedzić Mamę.

Chciałbym teraz zadać Panu pytanie, z którym zapewne nie raz się Pan konfrontował. Jak Pan rozumie sztukę?

Mnie się wydaje, że „rozumienie sztuki" to jej problem. Można powiedzieć, że obecnie to szczególnie problem bardzo ogólnopolski. Niestety, to wynika z pewnych narzuconych oczekiwań wobec sztuki, uzasadnionych dla tak politycznie przeoranego kraju jak Polska. Oczekiwań, że sztuka będzie ilustracyjna, że będzie o czymś opowiadać, co zresztą widać na przykładzie nawet śmiesznych detali – na przykład w obecnej formule wystawienniczej w niektórych instytucjach mamy do czynienia z kartkami zawierającymi wyjaśnienie tego, co artysta chce powiedzieć. Okazuje się, że oglądanie tego, co artysta zrobił, polega tylko na stwierdzeniu, czy to się zgadza z tym, co zostało napisane. Z kolei jeśli chodzi o moje rozumienie sztuki, to zaczyna się ona wtedy, kiedy właśnie wymyka się mojemu rozumieniu. To dla mnie jest ciekawsze. Uważam, że dawanie sobie za mało prawa do nierozumienia jest też rodzajem autocenzury. Dla mnie wszystko, co robię, zaczyna być sztuką dopiero wtedy, kiedy mi samemu się to wymyka. Oczywiście, ilustratywność czasami łączy się z pewnego rodzaju inspiracją – chcę coś powiedzieć, coś przekazać, wypowiedzieć się na jakiś temat, w związku z tym posługuję się jakąś formą wizualnej wypowiedzi. To, co mnie jednak w tym interesuje, to moment, w którym ja sam jestem w stanie siebie zaskoczyć i nie mogę do końca być pewny, czy te tematy, problemy, które mnie interesują, zostały w jakiś sposób zilustrowane przez obraz. To moment, w którym nie jestem pewien, czym już jest obraz, bo wcześniej to była tylko ilustracja jakiejś mojej idei czy ideologii. Uważam, że to jest dosyć istotna sprawa, często pomijana, bo krytycy potrzebują czegoś, co umożliwia im wypowiedzenie się na temat już im znany. Zwracają uwagę na rzeczy, które są do tego pretekstem, które łatwo pozwalają sformułować, o czym coś jest, które ułatwiają drogę w nazywaniu, nie jest to jednak problem, który mnie interesuje jako artystę. Mnie interesuje coś, co jest dodatkową satysfakcją – kiedy próbuję wypowiedzieć się na jakiś temat, ważniejsze jest dla mnie to, co z tej wypowiedzi wynika jako obce doznanie, co jest w stanie mnie samego zaskoczyć.

Wspomniał Pan o oczekiwaniu, pragnieniu dosłowności. Skąd to się bierze Pana zdaniem?

Bierze się to z błędnego społecznego założenia, że artysta ma być użyteczny. I to się zaczyna od poziomu ilustracji, a kończy na oczekiwaniu, że przy tych tkankach relacji problemy, które prowokują artystę do działań w takim szerszym, społecznym spektrum, będą go obligowały do zajęcia konkretnego stanowiska. Tymczasem jeżeli ja robię projekt „społecznie użyteczny" i angażuję się w przestrzeń publiczną, to tym samym uzasadniam swoją rolę. Kropka. Uważam, że to jest główny problem – oczekiwanie, że artysta w jakiś sposób uzasadni swoje działanie, uzasadni, po co to coś robi, po co jest to wszystko. To jest trochę tak jak

z rozmowami, spotkaniami czy sympozjami dotyczącymi roli i zasadności sztuki w przestrzeni publicznej. Uważam, że rozmowa na temat sztuki w przestrzeni publicznej zaczyna się dopiero wtedy, kiedy nikt nie kwestionuje roli tej sztuki w przestrzeni publicznej, kiedy już nie zadaje pytania: „Po co?". Wtedy zaczyna się rozmowa o sztuce. Tak mi się wydaje.

Czy według Pana to pragnienie użyteczności jest dziś silniejsze niż kiedyś dlatego, że obecnie sztuka jest mniej figuratywna, bardziej niezrozumiała?

Nie uważam, żeby była mniej „figuratywna". Natomiast środowisko, w jakim powstaje, z jej łatwością operowania przekazem wizualnym, jest bardziej literalne – dosłowne. Uważam, że sztuka coraz bardziej wpada w taki wymiar „figuratywności", ale w złym rozumieniu tego słowa. Jeśli coś jest abstrakcyjne, to nie oznacza, że jest wyabstrahowane. Ten rodzaj powszechnej ilustracyjności zmusza artystę do działań wbrew sobie. Skoro mamy do czynienia z taką, a nie inną sytuacją polityczną, takim, a nie innym napięciem, to jako artysta czuję, że muszę się wypowiedzieć na ten temat w sposób dosłowny, „figuralny". I teraz pytanie, jak się przed tym bronić, bo jedna rzecz to być na czasie i być wyczulonym na to, co się widzi przed sobą, a druga to pozostawać bardziej w obszarze tego znaku zapytania niż w konkretnej sferze ideologicznej. To jest dla mnie szczególnie ważne, jeśli chodzi o możliwości sztuki w zakresie stawiania oporu społecznym, politycznym oczekiwaniom i o jej faktyczną rolę. Pewne wątki uaktualniają się przez swój kontekst, ale to nie jest powód, żeby na etapie tworzenia działać hasłowo. Przykładem może tu być moje praca *Płot*, która zaczęła powstawać jeszcze w 2014 roku, a obecnie nabrała dużo silniejszego, może nawet za bardzo dosłownego, politycznego znaczenia.

A jak Pańskim zdaniem wygląda relacja między sztuką i polityką w ogóle? Czy to jakaś szczególna relacja?

Chodzi Panu o kontekst światowy czy lokalny?

Interesuje mnie kontekst zarówno światowy, jak i lokalny.

Z mojego punktu widzenia bardzo ważne jest to, na ile np. polityka, temat, problem pozostają – mimo wszystko – inspiracją. Można powiedzieć, że to taka naiwna, modernistyczna postawa. Ja jednak koncentruję się na formie. Wszystkie problemy, które są dookoła nas, pozwalają mi tworzyć nowe jakości, które będą w stanie tego mojego odbiorcę, ale również mnie, jako pierwszego odbiorcę, zadziwić. I nie na takiej zasadzie, że one są o czymś „nowym", tylko na zasadzie, że na nowo opowiadają znaną już historię. To jest niezwykle ważne, bo świat ulega przewartościowaniom, choć problemy się nie zmieniają. Uważam, że język sztuki również powinien ulegać przewartościowaniom, bo w tym znaczeniu zawsze był polityczny.

Język sztuki ma tak bogatą tradycję w myśleniu o formie, że jak najbardziej nadaje do tego, żeby uzmysławiać aktualne problemy poza własną tautologią, przekazywać treść w sposób przede wszystkim zaskakujący i intrygujący dla ludzi, którzy niekoniecznie są przygotowani, jeśli chodzi o tradycję sztuki. Jeśli posługuję się językiem minimalizmu, to nie znaczy, że muszę być tautologiczny

w tym, co robię, bo to nie do końca jest dyskusja z samą historią sztuki, ale bardziej z obecną kulturą przekazu wizualnego. Artyści, którzy mnie interesują, wykorzystując ten rodzaj języka, są w stanie opowiadać o problemach, które są aktualne i spoza kontekstu sztuki. Ich prace są refleksją na temat tego, jak wygląda realny świat, w którym się obracamy, i w jaki sposób język wizualny w nim funkcjonuje, bo sztuka wizualna jest małym fragmentem kultury wizualnej, która jest obecnie kulturą masową. Dziś, gdy każdy ma aparat w komórce i robi tysiące, miliardy fotografii, których nigdy nie ogląda, brak obrazu może być dla artysty wizualnego ciekawszy niż obecność obrazu. Współczesna rzeczywistość ma tendencje do upolitycznia każdego ludzkiego, twórczego gestu. Ta ideologizacja to efekt mylenia pojęcia informacji wizualnej z obrazem. Jeśli maluję kwiaty, to też mogę zostać upolityczniony. Dlatego może ta tradycja „estetyki oporu" w kontekście samej historii malarstwa jest dla mnie istotna, bo uważam, że można być politycznym, ale równocześnie można być „powierzchownym". Moim zadaniem jest widzieć w specyficzny sposób to, co jest przede mną i dla mnie do tej polityczności przekazu wystarczy to, że jestem w stanie rejestrować wszystko, co widzę przed soba, w abstrakcyjny sposób. Abstrahować to, co widzę. To jest inna perspektywa widzenia tego, co już znamy. Bardziej jednak „wiemy", niż „widzimy". Wydaje mi się, że tutaj ta polityczność – w moim wydaniu i rozumieniu – może istnieć w mojej sztuce. To jednak, jak się nią posługują inni artyści, często jest tak różne, że mogę mówić tylko o wspólnych wątkach. Nikomu nie zabronię działań ilustracyjnych i nazywania sztuką tego, co wisi w galerii.

Osobiście interesuje mnie przełamywanie barier sztuki w kontekście jej nominalności. Podejmuję się tego na własną rękę, ale również ze studentami. Parę miesięcy temu odbyła się w Warszawie wystawa zatytułowana *Kto zacznie mówić o sztuce, stawia piwo*. I ona właśnie problemowo dotyczyła tego, na ile możemy się posługiwać językiem sztuki wtedy, kiedy wykluczymy istnienie czegoś takiego jak krytyka sztuki. Dlatego bardzo intrygują mnie niektóre działania analogiczne do sztuki, a czasami coś takiego się pojawia. Chyba już wolę to, niż przeglądać magazyny o sztuce, których i tak jest bardzo mało w naszym kraju. Ostatnio jestem zainteresowany tym, co robi „Le Monde Diplomatique". W obszarze wizualnym miesięcznik ten publikuje reprodukcje dzieł sztuki, a nie prasowy dokument. Czasami mu to wychodzi lepiej, czasami jest ilustracyjny, jak każda gazeta. Oprócz reprodukcji zdjęć prac artystów, zdjęć instalacji są też teksty polityczne. Pozornie jedno z drugim nie ma nic wspólnego – teksty dotyczą aktualnych problemów społecznych i politycznych, a sam materiał wizualny to wspomniane reprodukcje, ale szukanie analogii może być zastanawiające, ponieważ te treści same się dobudowują, paradoksalnie pozwalając czytelnikowi na więcej.

Mówi Pan o polskiej wersji „Le Monde Diplomatique"?

Obie bazują na podobnym modelu. Polska wersja koncentruje się przede wszystkim na przykładach polskiej sztuki. To, co mnie bardzo przekonuje, to szukanie bardziej analogii niż prymitywnej ilustracyjności. To być może jest właśnie, zgodnie z moim przekonaniem, właściwie rozumiana rola artysty i sztuki w przestrzeni

dyskursu społecznego. Sztuka nie wyjaśnia, lecz umożliwia znalezienie innej perspektywy widzenia problemów, znanych nam z jednoznacznej medialnie, publicystycznej perspektywy. Uważam, że artysta ma niezwykły, specyficzny rodzaj percepcji, dzięki czemu przekaz w sztuce niejednokrotnie ma charakter profetyczny – pewne rzeczy, które za chwilę wydarzą się na świecie, już teraz są czytelne w sztuce.

Często porusza Pan kwestię zmian, więc do nich nawiążę. Jak według Pana zmienia się pole współczesnych sztuk wizualnych? Co ma na to wpływ – nowe techniki, nowe obiegi dzieł czy inne czynniki?

Gdy myślę o tym, o czym Pan mówi, dochodzę do wniosku, że podstawowym problemem jest to, w jakim stopniu pozwalamy sobie na opóźnienie. Sądzę, że czas przyśpieszył przez te wszystkie protezy, które – paradoksalnie – pozwalają nam oszczędzać czas, ale przez które wcale go nie oszczędzamy, tylko mamy go jeszcze mniej, przez co mamy większą potrzebę, żeby od razu coś nazywać, od razu coś definiować, strukturyzować, odpowiadać sobie na pytanie, co to jest, jak wygląda ten świat sztuki teraz. To oczywiście prowadzi do nadużyć, jak w przypadku niektórych moich rówieśników próbujących na bieżąco tworzyć historię sztuki. Nie mamy szansy na to, żeby się chwilę zastanowić, żeby być „opóźnionym" w tej refleksji, dlatego trudno mi odpowiedzieć na Pana pytanie, bo prawdopodobnie – paradoksalnie – tego, co najistotniejsze, nie widać. Rzeczy, które teraz próbujemy nazywać, mogą być poboczne. Im bardziej mamy do czynienia z nawałem informacji, który właściwie w żaden sposób nie jest wertykalny, tylko horyzontalny, budowany przez wyszukiwarki internetowe, gdzie wszystko jest relatywne, tym jest to trudniejsze i nie możemy mówić o jakiejkolwiek obiektywnej hierarchii wartości, która wymaga jakiegoś czasu i refleksji, by stwierdzić, co jest wartościowe, a co nie ma znaczenia. Wszystko ma znaczenie i dlatego trudno mi odpowiedzieć na to pytanie.

Do sytuacji sztuk wizualnych jeszcze wrócę. Teraz chciałbym zapytać Pana, jak to było, gdy stawiał Pan pierwsze kroki jako artysta. Czy pamięta Pan ten moment?

Cóż, właściwie czuję się teraz dokładnie tak jak na początku. Mam 47 lat, a często odnoszę wrażenie, że jestem traktowany tak, jakbym był zaraz po studiach. Nie należę do artystów mających za sobą spokojną, pełną sukcesów karierę, która pnie się gdzieś do góry.

To jest też pytanie, czy ten początek nie jest od razu końcem. Ten świat tak przyśpieszył, że obecnie jak na początku znajdę się w pewnym miejscu, to dużo mniejsze są szanse, żebym to miejsce zmienił. Łączy się to – moim zdaniem – z nasilającym się zjawiskiem kastowości artystów w obiegu galerii i rynku. Dlaczego ja ciągle chodzę po jakiejś drabinie w galerii i sam przykręcam projektory wideo, skoro na tym etapie powinno mnie to raczej nie obchodzić? Niestety, relacja z artystą wizualnym, jeśli chodzi o zaplecze, które mu się zapewnia do działań artystycznych, nie respektuje różnic wieku i dorobku. Nie wiem, czy Pan rozumie, o co mi chodzi, ale w przypadku sztuk wizualnych pauperyzacja artystów jest wyjątkowa. Na początku sami musimy udowodnić – co obecnie, w przypadku moich studentów, jest według mnie dużo trudniejsze – że to, co robimy, jest warte zauważenia, docenienia, a potem z kolei wciąż musimy udowadniać, że to jest ciągle wartościowe. No i tyle.

Jeśli chodzi o moje początki, to ograniczę się do refleksji, że w latach 90. moja obecność jako artysty po studiach była w Londynie żadna, a próby zaistnienia bezskuteczne. Cieszę się jednak, że mogłem tam spotkać parę osób, które może nie tyle mi coś opowiedziały ważnego, ile natchnęły mnie do refleksji, że warto iść tą drogą. Bo gdy się patrzy z takiej trochę szerszej perspektywy, może bardziej ogólnoświatowej, można powiedzieć, że gdy studiuje się w Londynie, nawet jeśli człowiek nie ma szans tam zaistnieć (bo udaje się to niewielu), to przynajmniej jest o co walczyć, a ludzi, których tam zjawisko sztuki interesuje, jest dużo więcej niż jedno policzalne środowisko, które w naszym kraju ciągle można by zamknąć w jednej przestrzeni. Co – oczywiście – z jednej strony może być uspokajające, bo wszyscy się znają, więc łatwiej zaistnieć, a z drugiej może jednak narażać na środowiskową klaustrofobię. Tymczasem to nieprawda – to jest tak ogromna przestrzeń, że może właśnie dzięki temu warto się w niej zanurzyć.

Dla mnie na samym początku takim momentem, który skłonił mnie do podejmowania wielu wyzwań, był prawdopodobnie brak informacji. Paradoksalnie, bo przecież przestrzeń internetowa zawładnęła naszą wyobraźnią, w kwestii świadomości coraz trudniej uwierzyć, że to, co robimy, jest wyjątkowe, że jest czymś wartym poświęcenia całego życia. Czasami ten brak informacji pozbawia nas wątpliwej, unieruchamiającej świadomości, że to już jest za dużo, że nie ma co, nie ma powodu, nie ma szans. Tymczasem ja, gdy zaczynałem, dzięki izolacji nie miałem wątpliwości, że to, co robię, jest tak wyjątkowe i tak wybitne, że nie ma powodu, żeby się krygować i mieć skrupuły przy podejmowaniu prób pokazywania tego gdziekolwiek, gdzie tylko można to pokazać. Że te moje obrazy, bez względu na to, czy się komuś podobają, czy nie, są w stanie zaistnieć. Wiele z tych rzeczy, które sobie wtedy zakładałem, mi nie wyszło, ale ten moment na brak wątpliwości jest niezwykle ważny i jak czasami patrzę na moich studentów, to oni przywaleni tą ilością informacji mają większe wątpliwości, niż ja miałem w ich wieku. Takie były moje początki. One polegały na czymś, co jest teraz trudniejsze – żeby radykalizować swoją postawę właśnie przez to, że nie obchodzi mnie, że tyle jest tego dookoła, bo obchodzi mnie wyłącznie to, czy moje obrazy są najlepsze na świecie, bez względu na to, czy w ogóle są obrazami, a ci, którzy tego nie widzą, są niewarci funta kłaków. To oczywiście zostało w dużym stopniu przewartościowane. Obecnie mam dużo więcej wątpliwości niż kiedyś, ale uważam, że ten brak wątpliwości na samym początku jest po prostu niezwykle ważny.

Zastanawia mnie, skąd się biorą te różnice między Pańską ówczesną postawą a postawą dzisiejszych studentów?

Przed momentem o tym mówiłem... Ja jestem takim dinozaurem ery przedinformacyjnej, przedinternetowej. Royal College of Art kończyłem w 1995 roku, pierwszy e-mail wysłałem w 1994 roku. Wtedy wszystko trochę inaczej funkcjonowało, ale być może dzięki temu było więcej miejsca na marzenia. Wydaje się, że teraz jest więcej możliwości, ale nie wiem, czy jest więcej miejsca na marzenia.

Czy były takie momenty, w których odradzano Panu drogę życiową, którą Pan wybrał?

Decyzję, że będę studiować malarstwo na gdańskiej ASP, podjąłem przy aplauzie mojej rodziny. Mój ojciec, Paweł Lejman, był dziennikarzem i poetą, pracował w „Wieczorze Wybrzeża". Moja Mama, Ewa Czereyska-Lejman, jest adwokatem i nadal ma praktykę. I oni przyklasnęli temu – musi Pan wziąć to pod uwagę – również dlatego, że to były lata 80. To było przed 1989 rokiem, kiedy tak naprawdę decydowałem o tym, co będę robić w życiu. Oni w tej mojej decyzji widzieli przede wszystkim szansę na moją wewnętrzną migrację, na to, że w tej rzeczywistości, która była skomunizowana, uda mi się przetrwać. Tu nie chodziło o przetrwanie materialne, które rozumiane w taki dość prymitywny sposób jest głównym przedmiotem troski naszych rodziców. Chodziło o przetrwanie wewnętrzne. Oczywiście, to się później przewartościowało, ale czasy, w których obecnie żyjemy w naszym kraju, prowokują być może do tego, by te powody znowu stały się aktualne.

Pytał mnie Pan wcześniej o to, czym jest sztuka dla samego artysty... Dla artysty jest ona narzędziem totemicznym, które pozwala mu w inny sposób zadawać się z rzeczywistością i pozwala przetrwać przy zdrowych zmysłach. W związku z tym miałem dużo wsparcia od rodziców, jeśli chodzi o mój wybór. A że potem stałem się człowiekiem, który dość bezkompromisowo podchodził do swoich ścieżek życiowych, to osobna sprawa. Bo najpierw się okazuje, że ja chcę się tym zajmować, a potem następuje kolejny etap, kiedy się okazuje, że nie mogę robić nic innego. Zawsze uważam, że mogłem to robić lepiej czy z większym sukcesem rynkowym, co ma związek z moim standardem życia, ale mogłem też robić to z gorszym skutkiem. Egzystencjalny aspekt jest oczywiście istotny, ale przyzwyczaiłem się do tego, że raz jest gorzej, a raz lepiej. On nie był podstawą mojej decyzji. Jej podstawą było to, że według moich najbliższych dla człowieka obdarzonego moją wrażliwością taka droga życiowa była jedyną szansą na to, żeby w otaczającej nas rzeczywistości pozostać przy zdrowych zmysłach. I to ciągle działa.

To mi przypomina historię Totartu i film, w którym jest pokazana cała historia tej formacji artystycznej. Motywacja jej członków była analogiczna do Pańskiej. Chodziło o to, żeby nie zwariować w szarej rzeczywistości.

Zgadzam się. Zresztą o tej migracji można mówić i teraz, bo to jest obecnie nośny temat. Ale tak naprawdę artysta zawsze był w jakimś sensie emigrantem i to prawdopodobnie definiuje moje luźne rozumienie tego, gdzie mieszkam. Być może wielu osób nie byłoby stać na podjęcie decyzji o zamieszkaniu w Poznaniu i posiadaniu pracowni w Berlinie albo wydawałoby im się to dziwne. Italo Calvino napisał, że rzeczywiście wolnym jest się tylko w miejscu, które pozwala być obcym. I ja się z tym zgadzam. Na przykład nigdzie nie czułem się lepiej niż w Japonii, bo z tym miejscem kompletnie nic mnie nie łączy. Jest tak kulturowo odrębne, że nie daje żadnej szansy na asymilację. Właśnie dlatego podczas moich wystaw w Japonii miałem tak olbrzymie poczucie wyzwolenia.

Wspomniał Pan wcześniej, że środowisko artystyczne jest w dużej mierze spauperyzowane. Jak Pan ocenia sytuację materialną artystów w Polsce?

Trudno mi się do niej odnieść. Współpracuję z berlińską galerią, nie wiem jak wygląda sytuacja w warszawskich galeriach. Mówimy o środowisku ogólnopolskim, jak rozumiem? Z tego, co wiem, część młodych artystów inwestuje w marzenie, którego ziszczenie jest dostępne dla niewielu, żeby dalej funkcjonować w tautologicznym środowisku uczelni, mieć jakieś zaczepienie, ponieważ możliwości rynkowe są w naszym kraju nadal dosyć skąpe. W tej sytuacji środowisko akademii jest bardzo ważne i ja również je sobie chwalę, ale z dystansu, który mam do tego miejsca, bo 11 lat byłem poza obszarem akademickim.

Inna rzecz to te starania o stypendia, próby uzyskania jakichś środków materialnych w wyniku składanie wniosków i tego typu rzeczy. W Polsce ta sytuacja jest bardziej wyraźna niż za Odrą, gdzie istnieje realny rynek sztuki. Nie sądzę, żeby w naszym kraju on był realny. To są jednostki, które odniosły jakiś sukces finansowy – równoznaczny bardziej z podstawowym przetrwaniem – dzięki byciu promowanym przez taką, a nie inną instytucję.

Oczywiście nie twierdzę, że na zachodnim rynku sztuki życie młodych artystów czy środowiska artystycznego jest usłane różami, bo wcale tak nie jest. Tam jest więcej osób i jest równie trudno, albo trudno w inny sposób. Sądzę jednak, że w naszym kraju wpływ rynku sztuki – mówię teraz o jakichś ambitnych działaniach – jest bardziej ograniczony. Jest on dużo mniejszy, co powoduje, że sposób myślenia ludzi, którzy dopiero zaczynają działać, jest inny. Ale nie wiem, czy ja teraz nie rozmydlam rozmowy...

Nie. To jest jasna, spójna narracja. Zastanawiam się, czy wprowadziłby Pan podział na artystów, którzy pracują w akademii albo wystawiają prace w galeriach, i na artystów, którzy z jednej strony próbują tworzyć sztukę, a z drugiej działają komercyjnie, na przykład jako graficy w przemysłach kreatywnych?

Działania kreatywne... Są przecież ludzie, którzy są zdeterminowani, żeby działać w przemyśle (który jest przemysłem użytkowym), bo działania tego typu są bardziej rzemiosłem. Zatem coraz trudniej o miejsce dla ludzi, dla których byłby to tylko konieczny kompromis. Tymczasem potrzeba nam chcianych kompromisów, a nie wymuszonych. Ten konieczny, wymuszony kompromis znamy wszyscy – w pewnym momencie trzeba znaleźć jakieś środki na przetrwanie. Najprostszym na to sposobem dla artysty wydaje się przemysł kreatywny, ale myślę, że w takim przypadku trudno mówić o dalszym uprawianiu sztuki, bo zwyczajnie brakuje na to czasu. Możemy to czasami nazwać sztuką użytkową, ale to jest temat na inną rozmowę.

Oczywiście można się posługiwać pewnymi formami sztuki użytkowej w sposób konceptualny. Uważam, że taki *design* jest teraz bardzo ciekawy. Jakiś czas temu na Wydziale Wzornictwa w warszawskiej ASP prowadziłem zajęcia o nazwie *Politycznie niepoprawny design*, na których właśnie próbowaliśmy się posługiwać istniejącym już warsztatem młodych projektantów w sposób konceptualny. Było w tym być może echo książeczki Hala Fostera *Design and Crime*, w której wszystko staje się designem. Właściwie sztukę coraz częściej powinno się nazywać kulturowym designem. Czasami designer ma lepszy punkt wyjścia, bo na początku zakłada, że będzie właśnie designerem, a nie artystą. Nie wchodzi w obszar projektowania, bo jest niespełnionym artystą, wchodzi natomiast w obszar sztuki jako designer. Na końcoworocznej wystawie moich studentów pokazałem m.in.

prace Jana Almonkariego, który perfekcyjnie, ergonomicznie zaprojektował prototyp nowej pałki policyjnej. On to zaprojektował profesjonalnie jako designer, ale wystawienie tego w kontekście wystawy sztuki powoduje, że sam warsztat staje się jeszcze bardziej wartościowy, bo to jest jeszcze bardziej przekonujące, a jednocześnie staje się bardziej polityczne. Uważam, że istnieje wielki potencjał w ludziach, którzy zaczynają od projektowania i z tej strony wchodzą w obszar sztuki krytycznej. Jeśli tylko dotrze do nich warsztat konceptualny, to mogą powstać bardzo ciekawe rzeczy. To taka dygresja. Sądzę, że to jest interesujące, bo wiąże się też z moimi refleksjami na temat ludzi z założenia zajmującymi się działaniami w sztuce, które my czasami mylimy. To, co obecnie dzieje się w sztuce światowej (trudno mi teraz szukać konkretnych przykładów; gdybyśmy dłużej rozmawiali, lepiej byłoby podać te przykłady i o nich porozmawiać), jest w większości raczej kulturowym designem niż sztuką, czyli intelektualnie użytkowym rzemiosłem powstającym na zamówienie kuratorów wystaw. W konsekwencji mamy do czynienia z wystawami koncepcyjnymi zaprojektowanymi przez kuratorów, do których pasują zaprojektowane przez artystów prace. I wszystko się składa w jedną zgrabną ilustrację idei przewodniej.

Wrócę jeszcze do sytuacji materialnej artystów. Czy Pana zdaniem władze samorządowe powinny zapewniać artystom podstawowe bezpieczeństwo w tym zakresie?

Jeżeli państwo wspiera artystów, to wydaje mu się, że ma prawo wyznaczać jakieś kryteria, a tych kryteriów powinno nie być, bo one zakładają upolitycznienie.

To jest pytanie o to, na ile spełniamy cudze oczekiwania. Finansowanie sztuki ze środków publicznych uważam za absolutnie podstawowe. Przecież w innych dziedzinach działalności artystycznej nikt tego nie kwestionuje. Moja narzeczona zajmuje się produkcjami baletowymi – tam jakoś nikt nie proponuje tancerzowi, żeby tańczył za darmo. Kwestia honorariów za wystawy... „Honorarium" to takie nieznośne słowo, bo ma się wrażenie, jakby to w ogóle była kwestia honorowa, czyli że nie rozmawiamy o pieniądzach. A ja uważam, że to jest bardzo istotne od samego początku. Jak się nie ma krasnoludków, to się bajki nie robi. Pamiętajmy, że to instytucje funkcjonują dzięki artyście, a nie odwrotnie. Tymczasem artysta najczęściej zajmuje w budżetach wystaw miejsce poniżej kosztów technicznych. Ja sam, mimo 20-letniego, w miarę przyzwoitego dorobku, nadal spotykam się z sytuacjami, w których ktoś próbuje negocjować mój udział w wystawie, bo ma budżet na projektory, ale nie ma budżetu na moje honorarium. Ten ktoś od razu zakłada, że to mnie powinno najbardziej zależeć. Pytanie, na ile ta etyka zawodowa dotyczy samych artystów, na ile artyści ulegają pewnego rodzaju wpływom i np. zgadzają się na udział w wystawie bez honorarium.

Uważam, że pokazywanie sztuki za darmo jest głęboko nieetyczne, ponieważ skazuje mnie i moich kolegów na uleganie podobnym wpływom. Jeśli zgadzam się na to, że z racji skromnego budżetu nie będę miał takiego honorarium, na jakie zasługuję, albo nie dostanę go w ogóle, to wyrządzam krzywdę ludziom młodszym albo o mniejszym dorobku, bo z nimi będzie jeszcze łatwiej niż ze mną, dlatego że chcą zaistnieć. To ważne pytanie, w imieniu jakiej idei chcielibyśmy zaistnieć? Oczywiście możemy być bardziej medialni, widoczni, ale z czym to

ostatecznie będzie się wiązać? Działania, wystawy, które w przypadku zdrowej rynkowej sytuacji mogą spowodować, że moje prace przyniosą mi pewien rodzaj materialnej gratyfikacji, mają uzasadnienie. Powiedzmy, mam wystawę w przyzwoitym muzeum. Za tym idzie zakup moich prac do prywatnej kolekcji, moje zainteresowanie konkretną galerią, w której uda mi się zaoferować to, co zrobiłem, za taką, a nie inną sumę. Wówczas kwestia negocjacji honorarium w przypadku instytucji publicznej jest bardziej zrozumiała. Ale to jest przykład, który jest uzasadniony w miejscach, które dysponują tego typu zapleczem rynkowym. Niestety, żyjemy w kraju, w którym takiego zaplecza nie ma, wobec tego zakładanie, że właściwie jedyną gratyfikacją mojej pracy będzie to, że na wystawę przyjdzie parę osób i że opisze ją lokalna gazeta, a w najlepszym wypadku „Szum", to jednak trochę za mało. Uważam, że żaden artysta, któremu proponuje się wystawę, nie powinien nawet spotkać się z propozycją negocjacji honorarium, bo to honorarium w naturalny sposób powinno być częścią całej sytuacji. To jednak dzięki artystom istnieją instytucje sztuki i oni nie powinni być traktowani jako zło konieczne w ich funkcjonowaniu. I nie obchodzi mnie argument, że artystów jest za dużo.

Wydaje mi się, że to dość częsta sytuacja, zwłaszcza z perspektywy kogoś spoza środowiska. Widzę to podobnie. A jak według Pana wygląda sytuacja egzystencjalna artystów? Mam na myśli poczucie bezpieczeństwa, możliwość samorealizacji i planowania przyszłości?

Chodzi o to, czy ja jestem w stanie myśleć perspektywicznie?

Może na razie abstrahujmy od Pana sytuacji.

Myślę, że artyści nie mają takiego poczucia bezpieczeństwa. To znaczy mają ją ci, którzy są związani z uczelniami, ponieważ uczelnie zapewniają to minimum egzystencjalne, czyli ten spokój, bo mimo wszystko pojawi się jakaś „pocztowa" pensja, nieważne, czy uda się coś sprzedać czy nie. To jest niezwykle wartościowe wszędzie, nawet w miejscach, w których istnieje rynek sztuki, np. za Odrą, bo często forma wypowiedzi jest tak niekomercyjna, że ta nisza jest tam tak samo ważna jak u nas. Sądzę jednak, że trudno porównywać obie sytuacje, bo w naszym kraju praca na uczelni stanowi najczęściej jedyną możliwość, a nie jedną z wielu. To jest dosyć trudne pytanie. Ja trochę na bieżąco próbuję wyrażać swoje myśli, nie mam gotowych odpowiedzi, a chcę uciec przed generalizacją. Uważam natomiast – co według mnie jest bardzo ważne – że te zachwiania egzystencjalne wiążą się również z tym, jak jest skonstruowana publika, czyli z tym, kto w naszym kraju korzysta ze sztuki. Artysta ma pewne poczucie zabezpieczenia (nawet jeśli nie jest ono czysto materialne) wtedy, gdy jest świadom skali publiczności. Publiczność masowa, w przypadku sztuk wizualnych w Polsce, jest w większości po prostu niewykształcona, bezpośrednio niezainteresowana, z kolei ta publiczność przygotowana sama tworzy kulturę bądź bierze aktywny

udział w jej tworzeniu, ale to nie ona powinna stanowić większość, a niestety tak jest. Uważam, że ta egzystencjalna pewność pojawia się wtedy, kiedy mamy świadomość samej koegzystencji artysty, kiedy jesteśmy świadomi, że on będzie miał szanse przetrwać, bo publiczność istnieje. Według mnie otwarta na sztukę masowa publiczność jest tym wymiarem egzystencjalnej pewności. Trudno o nią, jeżeli np. dzieciom w szkole podstawowej, kiedy kształtuje się ich najważniejszy system wartości, nie mówi się, że sztuka jest bardzo ważna, że jest częścią naszego życia, że jeśli pójdzie się na jakąś wystawę i zobaczy jakiś obraz, ma się szansę dzięki temu odnieść jakąś „korzyść", czyli wzbogacić swoje życie o nowe doświadczenie. Rosną kolejne pokolenia, dla których jest to w najlepszym wypadku rodzaj turystyki kulturowej, a nie coś, co byłoby istotną częścią uczestnictwa w życiu. W takiej rzeczywistości artyści absolutnie mają prawo czuć, że ich sytuacja egzystencjalna jest niepewna.

A jak Pan ocenia swoją sytuację materialną i egzystencjalną?

Jeśli chodzi o samo zabezpieczenie materialne, to trudno mówić o jakimś bezpośrednim bezpieczeństwie, ale taka jest natura funkcjonowania w sztuce. Paradoksalnie, wydaje się nam, że teraz jest łatwiej, że jest więcej możliwości, a po prostu jest więcej widocznych artystów, więcej widocznych sytuacji. Oczywiście to powoduje, że nagle stają się potrzebni ludzie, którzy często uzurpują sobie prawo do wartościowania, do mówienia, że coś jest dobre, a coś złe. A za tym zabezpieczeniem – wartościowaniem idzie pewnego rodzaju polityka, w której chodzi o to, kogo widać, a kogo nie, kto ma szansę zaistnieć, a kogo w ogóle się nie dostrzega albo nie chce dostrzec. To, że coś jest widoczne, rodzi pytanie, jak i przez kogo jest widoczne. Ja – niestety – nie mogę powiedzieć, że na tym etapie życia współpracuję z ludźmi, którzy byliby mi w stanie takie zabezpieczenie zapewnić, poza tym ja już chyba tego nie oczekuję. Teraz ta rozmowa znowu się rozmydliła...

Mówimy o aspekcie egzystencjalnym mojego życia... Uważam, że praca na uczelni ma rację bytu wtedy, kiedy artysta ma też inne obszary działań, które od czasu do czasu są w stanie mu zapewnić pewien rodzaj materialnego zabezpieczenia. Bo inaczej zaczynamy zjadać własny ogon i jest wiele przykładów artystów w naszym kraju, którzy w swoich działaniach koncentrują się wyłącznie na pracy na uczelni, co uważam za bardzo niezdrowe. Ja poza uczelnią działam jeszcze w dwóch obszarach. Po pierwsze biorę udział w projektach publicznych, bo one mnie ciągle interesują twórczo i od czasu do czasu są źródłem dochodu. Łączą się też zawsze z eksperymentem i czymś, co ja zapewniam tej szerszej – mniej zorientowanej na galerię, a bardziej na spektakl w przestrzeni publicznej – przypadkowej publice. Po drugie współpracuję z galerią. Od czasu do czasu ktoś chce mieć na ścianie coś, co zrobiłem, i ja to bardzo doceniam. W moim przypadku jest to ciągle komplement, bo moje nazwisko nie jest jakimś znanym rynkowym nominałem. Ktoś chce to mieć dlatego, że mu się to podoba, że jest dla niego interesujące pod względem formalnym, a nie z powodu jakiejś inwestycji, która się zwróci, bo teraz ceny moich obrazów są takie, a za 10 lat będą inne.

Właśnie te trzy obszary definiują moją obecną sytuację egzystencjalną. To zapewnia mi niezależność od jednego źródła. Różni artyści mogą sobie w różny sposób definiować, wymyślać tego typu obszary. Myślę, że ważne jest, żeby nie uzależniać swojego życia od jednego źródła, jednej sytuacji. Bezpiecznie jest, jeśli tak zdefiniujemy swoje działania, by opierały się na kilku podstawach, a nie na jednej. Zupełnie inaczej czułbym się w relacjach z galerią w Berlinie, gdybym moje przetrwanie, moją egzystencję uzależniał wyłącznie od sprzedaży swoich prac. To wówczas łączyłoby się z pewną formą nacisku na mnie, żebym malował to, co się sprzedaje, albo robił takie, a nie inne rzeczy, bo są bardziej „rynkowe". Kiedy mam pracę na uczelni, jestem w stanie bardziej stanowczo określać swoją postawę twórczą oraz swoje oczekiwania i uważam, że to jest zdrowszy sposób funkcjonowania. To samo dotyczy projektów w przestrzeni publicznej – uważam, że to jest ważne, jeśli chodzi o refleksje egzystencjalne artystów. Jeśli miałbym coś radzić, to na podstawie swojego doświadczenia powiedziałbym, że ważne jest to, żebyśmy mieli kilka różnych punktów odniesień, a nie tylko jeden. Jeśli jestem uzależniony od jednego źródła, to może się to wiązać z moim większym niepokojem i z możliwą formą nacisku ze strony takich, a nie innych instytucji, ze strony ludzi czy takiego, a nie innego miejsca.

Zahaczę teraz o jeden z poruszonych już wątków – o akademię. Jak Pan ocenia jakość kształcenia artystycznego w Polsce? Pytam Pana jako artystę spoza akademii, ale też jako dydaktyka, pedagoga.

Nie mam aż takiej perspektywy, żeby mówić o wszystkich uczelniach. Mogę się odnieść do uczelni poznańskiej. Uważam, że akurat w jej przypadku ciekawe jest to, że nie jest to martwa uczelnia, bo funkcjonuje w niej dużo aktywnych artystów i wielu z nich rozwija swoją karierę i robi coś, co ich określa przede wszystkim jako twórców, a nie pedagogów. I to jest teraz najważniejsze, jeśli chodzi o uczelnie artystyczne – właśnie to, że warsztat, w sensie zdobywania pewnych umiejętności patrzenia, praktyki artystycznej (a temu służy uczelnia wyższa), powinien się właściwie opierać na kontaktach z konkretnymi, aktywnymi osobowościami. Im więcej ich jest na uczelniach, tym lepiej. Kariera w obszarze akademickim powinna polegać przede wszystkim na docenieniu dorobku twórczego, a nie na pięciu się po szczeblach tej kariery w „zamkniętym obiegu". Ludzie zostają na uczelni jako stażyści, potem stają się asystentami, później terminują, a następnie z asystentów robią się profesorami. To jest rodzaj doboru negatywnego uniemożliwiającego kontakt z realiami pozaakademickimi. A przecież studentom chodzi właśnie o to, jak będzie „po". Skoro mamy do czynienia z kształceniem artystycznym, inną kwestią jest oczywiście to, że w przypadku uczelni o „prowincjonalnej" lokalizacji wymiar rynkowy nie dotyka obszarów akademickich tak boleśnie, jak to się dzieje w miejscach, gdzie ten rynek faktycznie istnieje, co działa na korzyść uczelni takich jak poznańska. Produkowanie karier odbywa się już w Warszawie, która ma zalążek rynkowy w postaci kilku komercyjnych galerii, co staje się jest coraz silniej obecne w świadomości studentów. Zadaniem uczelni artystycznej nie powinno być produkowanie karier. Myślę, że szkoły, w których mechanizmy rynkowe nie są zakorzenione w procesie edukacyjnym, cały czas mają pewną przewagę nad szkolnictwem artystycznym np. w Londynie czy w ta-

kich miejscach, które na wejściu produkują postawy rynkowe, *de facto* narażając absolwentów na wtórność, co – paradoksalnie – w przypadku nadmiaru produkcji artystów z powodu liczby uczelni w podobnych centrach rynku sztuki skazuje ich raczej na beznadziejną wegetację jako „wykształconą publikę", niż umożliwia bycie aktywnymi, widocznymi twórcami. Oczywiście studia są fantastycznym doświadczeniem. Uważam, że w ogóle studia artystyczne, bez względu na to, co się później robi, są niezwykłą sytuacją. Nie ma innych studiów, które byłyby w stanie zaoferować to, co oferują one.

Ale jednocześnie myślę, że elitarność uczelni byłaby wskazana, często przy dobrze rozumianej „prowincjonalności" lokalizacji. Jeśli chodzi o sukcesy w tym zakresie, to sądzę, że interesująca jest uczelnia szczecińska, ale to dlatego, że Kamil Kuskowski zaczął budować jej strukturę dzięki artystom, którzy mają osiągnięcia, a nie są pedagogami z założenia. To są przede wszystkim bardzo dobrzy artyści. To ciekawy eksperyment, który – mam nadzieję – będzie się rozwijał. Myślę jednak, że będzie on miał szanse się rozwinąć tylko wtedy, kiedy liczba studiujących zostanie ograniczona i uczelnia stanie się bardziej elitarna.

Inną ciekawą rzeczą jest to, na ile archaiczność pewnych metod akademickich czy struktur powoduje, że miejsca, które pozornie są *passé*, nagle mają osiągnięcia. Ale to też wymaga konkretnej świadomości, a o takiej można mówić w przypadku fenomenu, jakim jest szkoła lipska w Niemczech, gdzie w pewnym momencie doszło do takiego przewartościowania.

Ja sam bardzo cenię swoją pracę na wydziale malarstwa w Poznaniu dlatego, że mam szansę porównywać niektóre swoje działania z doświadczeniami moich kolegów, którzy mają inne programy – czasami bardziej progresywne, a czasami bardzo tradycyjne, zgodne z akademickimi zasadami pracy z modelem, martwą naturą itp. Uważam, że takie przyglądanie się metodom jest często znacznie wartościowsze niż tworzenie programów, które są nastawione wyłącznie na bycie bardzo „na czasie". Przyglądanie się tym, którzy są „na czasie", nie zawsze jest najlepsze. Czasami warto spoglądać na tych, którzy są „spóźnieni".

Myślę, że nie jest źle ze szkołami w Polsce, ale to jest kwestia tego, w jaki sposób można myśleć o ich swoistej prowincjonalności, jak zbudować na niej wartość. Uważam, że poznańska szkoła jest bardzo dobrym miejscem, bo w samym Poznaniu nie ma środowiska rynkowego, a więc można się skoncentrować na pytaniach związanych ze sztuką jako przede wszystkim na przekazie intelektualnym. Pytania, które zadaje sobie student, doświadczenia, które przepracowuje, są zawsze bardziej odkrywcze wtedy, kiedy nie mamy gotowych wzorów na sukces komercyjny, a sam rynek sztuki jest poza naszym zasięgiem. Poza tym niezbędna jest wymiana informacji. Większym zainteresowaniem profesjonalistów powinny się cieszyć wystawy studenckie. Tak naprawdę krytycy sztuki i kuratorzy powinni śledzić już to, co się dzieje w obszarze akademii, a nie czekać na absolwentów. Mam wiele przykładów bardzo interesujących wypowiedzi studentów, które mogą zupełnie integralnie się bronić, niezależnie od tego, czy powstały w szkole czy nie. Uważam, że sama szkoła powinna budzić większe

zainteresowanie środowiska. Na uczelni studenci często tworzą rzeczy znacznie bardziej wartościowe niż te, które robią po studiach.

Chciałabym teraz zapytać o infrastrukturę potrzebną do tworzenia, prezentowania i popularyzowania sztuki. Jak Pan ocenia instytucje artystyczne działające w Polsce? Jakie funkcje one pełnią, a jakie powinny pełnić? Czy wyróżniają się czymś szczególnym?

To złożone pytanie. Mamy pewien, w miarę ustabilizowany system instytucji publicznych, które są zawiadywane, najczęściej w udany sposób, głównie przez kobiety. To wynika także z tego, jakie miejsce sztuka zajmuje w mentalności naszego kraju, jak jest postrzegana w kontekście naszego patriarchalnego systemu wartości, systemu politycznego i rozumienia sukcesu, który w obszarze sztuki jest przez męską część społeczeństwa najczęściej traktowany niepoważnie. Może jednak dzięki temu na kierowniczych stanowiskach w tych instytucjach miały szansę znaleźć się osoby, które od lat robią świetną robotę. A są instytucje opiniotwórcze. W przypadku Warszawy mamy Zachętę, CSW Zamek Ujazdowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Myślę jednak, że często dużo więcej ciekawych rzeczy dzieje się w miejscach peryferyjnych. Moim zdaniem warto, by czasami instytucje, które są scentralizowane pod względem swoich działań, bo są w Warszawie, pomyślały o sobie strategicznie na zasadzie peryferyjnej, bo ta peryferyjność całego naszego kraju do tego w zasadzie prowokuje.

Uważam, że np. Galeria Labirynt w Lublinie jest bardzo ciekawym miejscem, które ma coraz więcej interesujących propozycji. Świetnie mi się z nią współpracowało. Równie ciekawym miejscem jest Galeria Arsenał w Białymstoku z Moniką Szewczyk na czele. Jest dużo takich nisz, które istnieją dzięki konkretnym ludziom, np. Miejski Ośrodek Sztuki w Gorzowie czy Bałtycka Galeria Sztuki Nowoczesnej w Słupsku. Jakie one mają znaczenie? Mają na szczęście ciągle duże znaczenie środowiskowe, tylko jeszcze pytanie, jakie to jest środowisko, jak obszerne, jak bardzo widoczne poza naszym krajem. Czasami myślę, że być może warto się zastanowić nad tym, jaką odpowiedzialność biorą na siebie ludzie – a to dotyczy, nie tylko naszego kraju – którzy mówią nam, że to jest wartościowe, a to nie, że to jest warte uwagi, a o tym zapominamy albo udajemy, że tego nie ma. Przy powszechnym założeniu poboczności świata sztuki w polskiej kulturze poczucie bycia zwolnionym z większej odpowiedzialności kusi instytucjonalną uzurpacją, nominalizacją artysty na podstawie partykularnej polityki. Ostatnio przyjaźnię się z ludźmi, którzy są ode mnie starsi o 10 lat, albo z ludźmi, którzy są w wieku moich studentów, bo czasami mam wrażenie, że osoby, które są w moim wieku, już uzurpują sobie prawo do tego, żeby mówić, jak wygląda historia sztuki i co w niej się liczy, a co nie. Wydaje im się, że ze względu na swój wiek mogą definiować, czym jest sztuka w Polsce, definiować wartość takich, a nie innych artystów.

Czy w Polsce jest jedno środowisko artystyczne?

Uważam, że ciągle – niestety – jest jedno. Oczywiście, są w nim różne powiązania, hierarchie, podziały, ale to jest cały czas środowisko, które można by zmieścić w jednej przestrzeni, jak na otwarciu Ms2 w Łodzi parę lat temu. Pamiętam to otwarcie. Przyszedł Grzegorz Sztwiertnia i powiedział: „Normalnie wszyscy przyjechali". Zdałem sobie wówczas sprawę z tego, że żyjemy w kraju, w którym

jest możliwe to, co w wielu miejscach jest nie do pomyślenia – zmieszczenie w jednej przestrzeni „wszystkich". Myślę, że u nas ciągle można ich zmieścić...

A co spaja to środowisko?

Chciałbym, żeby to środowisko było spajane przez nieznośne pragnienie nowych doznań, doświadczeń w sztuce, a nie tylko przez pragnienie kolejnych środowiskowych przeżyć. Walter Benjamin w swoich *Pasażach* napisał o różnicy między doświadczeniem a przeżyciem: „(...) doświadczenie jest efektem pracy, a przeżycie jest fantasmagorią próżniaka". Dlatego niezwykle ważne jest, żeby elementem spajającym to środowisko było specyficzne doświadczenie (szczególnie dzisiaj, kiedy wspólnota reprezentowanych wartości jest tak ważna), a nie wyłącznie pragnienie wernisażowego przeżycia czy iluzorycznego przetrwania w środowisku.

Mamy w naszym kraju wielu wybitnych artystów na poziomie międzynarodowym, dlaczego zatem nasza „wersja eksportowa" ogranicza się do kilku nazwisk, i to ciągle tych samych? Oczywiście są miejsca, jak np. MSN, które promują doskonałych artystów, jednak uważam, że ciągle zbyt niewielu. Każdy wypromowany na arenie międzynarodowej polski artysta to korzyść dla wszystkich, bez względu na to, na ile w danej chwili bezpośrednio współpracuje z określoną instytucją. Inaczej nadal będziemy mieli sytuacje jak np. ta na wystawie *Co widać?* parę lat temu, kiedy co druga praca opatrzona była tabliczką „Dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal", bo przecież trudno cały czas oczekiwać po jednej, skądinąd świetnej instytucji, aż takiego nadmiaru uprzejmości... Dlatego potrzeba nam więcej miejsc o podobnej, międzynarodowej widoczności. Inaczej instytucje opiniotwórcze, jak MSN, można by niesłusznie posądzić o próbę monopolizowania historii polskiej sztuki. Moja perspektywa jest prawdopodobnie niepełna, bo ja w Warszawie bywam od czasu do czasu. Zbudowałem sobie bliższe relacje z wymiarem bardziej berlińskim niż warszawskim. Trudno mi zatem mówić o obecnych napięciach i relacjach środowiskowych, bo jak zacznę coś mówić, to będę konfabulował. Ważne, by przy tak małym środowisku wszyscy wzajemnie się wspierali, bez względu na krótkowzroczne interesy, bo na dłuższą metę to realna korzyść dla wszystkich. Myślę też, że jest to szczególnie ważne w chwili, w której realna polityka próbuje zagrozić integralności sztuki.

Właśnie o konflikty, napięcia chciałbym zapytać. Na czym one polegają?

Niestety, dotyczą one pokolenia moich rówieśników, często uzurpujących sobie prawo do tworzenia historii sztuki na bieżąco. Osobiście staram się być obok tego, bo inaczej energię i czas, które poświęcam na to, co robię, musiałbym zainwestować w coś, co się nie opłaca, czyli w aspirowanie do bycia uznanym w oczach kogoś, kto jest w moim wieku. Myślenie, że jeszcze dużo przede mną, że muszę więcej pracować, aby zyskać uznanie, bo nie jestem za bardzo utalentowany, jest dla mnie bardziej twórcze niż przyjmowanie aroganckiej postawy i uprawianie polityki przez niektórych moich, już nadętych, rówieśników.

Dlatego trudno mi w tym momencie mówić o napięciach. Wiem, że one istnieją i podejrzewam, że jest to trudne dla młodych artystów. Oczywiście są sprawy, które wiążą się z moimi osobistymi działaniami – ja też mam wiele znaków za-

pytania, np. dlaczego nie było mnie tutaj czy tam, dlaczego nie zaproponowano mi udziału w wystawie mimo oczywistego kontekstu bądź dlaczego bez wyjaśnienia skreślono mnie z planów wystawienniczych, jak w przypadku Muzeum Sztuki w Łodzi i Zachęty. Ale zajmowanie się takimi rzeczami pochłania mnóstwo energii. Dlatego, jak mówiłem, wolę o sobie myśleć, że jestem po prostu ciągle za mało utalentowany. Poza tym te kwestie wymagają całkiem innych talentów. To jest też pytanie o zdolności, a ja na pewno nie za bardzo jestem utalentowany pod względem funkcjonowania w obszarze środowiska, dbania o to. Uważam również, że temu trzeba poświęcać dużo czasu, czasami obiektywnie więcej niż na samą twórczość, jeśli ma to przynosić jakieś efekty. Nie za bardzo mi to wychodzi, bo ja tak dzielę swój czas, że zazwyczaj wolę pomalować nowy obraz niż funkcjonować w obszarze towarzyskiej widoczności środowiskowej. Trudno mi zatem odpowiedzieć na Pana pytanie, bo to jest też pytanie o to, do czego ja naprawdę aspiruję, do czego wszyscy aspirujemy.

Mimo wszystko jednak ciągle się zastanawiam – nie wiem, czy Pan się ze mną zgodzi – dlaczego nadal jest tak niewielu polskich artystów na międzynarodowym rynku sztuki, a jeżeli już są, to dlaczego ciągle ci sami? Dlaczego jest to mimo wszystko takie hermetyczne? Polskich nazwisk w globalnym obiegu sztuki jest bardzo mało, jakiś niewielki ułamek osób ma wystawę dalej niż w Warszawie. Dlaczego nieliczni polscy kolekcjonerzy nie kolekcjonują międzynarodowych artystów, tylko polskich? Ta rynkowa „wsobność" ma też oczywiście wpływ na obecność polskiej sztuki w zagranicznych kolekcjach.

Mamy też chyba ciągle pewien wyraźny podział, bo jeśli mamy sukces międzynarodowy, to on ciągle trochę wygląda tak, jakby był efektem przejścia przez jakąś śluzę, jakby był wyjątkiem, czymś wypracowanym wyłącznie przez parę osób. A ja wierzę w to, biorąc pod uwagę również moich studentów, że mamy dużo więcej doskonałych artystów, którzy mogliby funkcjonować w obszarze międzynarodowym, a nie wyłącznie ogólnopolskim. Tylko trzeba chcieć im pomóc.

Tak, tylko trzeba chcieć. Bardzo dziękuję za rozmowę.

Ja również dziękuję.

MARIA ANNA POTOCKA

urodziła się w 1950 roku w Paczkowie. Ukończyła filologię polską i historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pracę doktorską z kulturoznawstwa obroniła w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej. Prowadziła kilka galerii sztuki: Galerię Pi, Galerię Pawilon, Galerię Foto-Video oraz Galerię Potocka. Od 1980 roku tworzy prywatną międzynarodową kolekcję sztuki nowoczesnej. W latach 1984-2000 wystawiała swoje prace. Od 1981 do 1997 roku pracowała jako rzeczoznawca Desy, a od 1990 do 1994 roku redagowała czasopismo filozoficzne „Tumult". W 1996 roku została dyrektorem Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Niepołomicach, w latach 2001-2002 była wicedyrektorem Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, a w latach 2002-2010 – dyrektorem Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie. Od 2010 roku pełni funkcję dyrektora Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie (MOCAK). Należy do Międzynarodowego Stowarzyszenia Artystów, Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki, Międzynarodowego Stowarzyszenia Kuratorów Sztuki oraz Międzynarodowej Rady Muzeów. Jest krytyczką i kuratorką sztuki, autorką publikacji z zakresu filozofii sztuki.

DOROTA FOLGA-JANUSZEWSKA
Jakie etapy Twojej pracy, działalności, twórczości miały według Ciebie szczególne znaczenie i nadal są rozwijane?

MARIA ANNA POTOCKA
Najważniejsze były spotkania, przede wszystkim te podczas robienia wspólnych wystaw z artystami. Następne w kolejności było pisanie. Mam wrażenie, że pogłębiony kontakt ze sztuką jest możliwy tylko w procesie pisania. Dalej ważne były: prowadzenie własnych galerii, kontakt z mniej czy bardziej bezradnymi odbiorcami, wycenianie sztuki, instalowanie wystaw, tworzenie kolekcji itp.

Czym Twoim zdaniem jest sztuka?

Odsyłam do rozdziału *Sztuka* mojej książki *Nowa estetyka*, gdzie można znaleźć definicję sztuki[1].

Kim jest artysta?

Odsyłam do tej samej książki. Do rozdziału *Artysta*, gdzie podałam definicję artysty współczesnego[2].

Jak stałaś się artystą?

Stawałam się nim powoli. To był raczej proces niż świadoma decyzja. To była działalność trwająca kilkanaście lat. Rozdział został zamknięty pod koniec lat 90. „Artystyczność" wyniknęła z prób pokazywania tekstów na wystawach. Jako rozszerzenie tekstów pojawiły się rysunki, fotografie i małe rzeźby. Nie miało to nic wspólnego z tradycjami rodzinnymi, które były bardzo konserwatywne. Nie miało to również nic wspólnego z ambicjami artystycznymi. Wprawdzie brałam

1 „...sztuka jest formą poznania, które posługuje się językiem prywatnym i wymaga uprzedmiotowienia. Tak rozumiana, stanowi prywatne narzędzie światopoglądowe. (...) ta prywatna sztuka staje się – po odpowiedniej selekcji – narzędziem kultury wykorzystywanym do uaktualniania światopoglądu społecznego", M.A. Potocka, *Nowa estetyka*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2016, s. 10.

2 „Artystą jest człowiek dyskutujący ze swoim postrzeganiem świata przy użyciu dzieł sztuki", ibidem, s. 36.

udział w wystawach i nawet miałam kilka wystaw indywidualnych, ale tego nie nagłaśniałam i nie marzyłam o karierze. Niewątpliwie duży wpływ na moje działania artystyczne – aczkolwiek nie bezpośredni – miał Jarosław Kozłowski.

Czy znasz jakieś osoby, które były artystami, ale przestały nimi być?

Oczywiście. Chociażby Marcel Duchamp. U niego zdecydowała niesamowicie czujna samoświadomość twórcza, zdecydowało wyczucie chwili, kiedy znika napięcie krytyczne. Takie wyczerpanie dotyczy wielu artystów. Najczęściej od tego momentu zaczynają się oni tak czy inaczej powtarzać. Nie ma w tym nic złego.

Jaka jest sytuacja materialna artystów w Polsce?

Tak jak na całym świecie – bardzo różna. Artysta to nie zawód, więc tu nie ma stawek i wynagrodzeń. Generalnie panuje ogromna nierówność – ci dobrze sprzedający są superzamożni, a ci niesprzedający walczą o przeżycie. Ci bogaci – też walczący o równość i demokrację – często wstydzą się swojej zamożności i zaczynają stronić od biedniejszych kolegów. Te podziały dotyczą artystów próbujących żyć ze sztuki, czyli takich, którzy uważają, że świat ma im zapewnić pole do samorealizacji. Ten cud dotyczy niewielu. Na całym świecie to mniej więcej 3% ludzi deklarujących się jako artyści. Cała reszta musi mieć pracę. I właśnie przede wszystkim w tym zakresie potrzebna jest pomoc artystom – oczywiście tym, których wartość kulturowa została w jakiś sposób zweryfikowana. Po pierwsze tworzenie miejsc edukacyjnych w szkołach podstawowych i średnich, gdzie nauczycielami mogą być artyści. Po drugie zachęcanie – podatkowe – biznesu do wspierania projektów artystycznych. Po trzecie – co jest dość skomplikowanym krokiem – opracowanie programu dotyczącego obecności artysty w kulturze[3]. Wymaga to precyzyjnej współpracy ministerstwa kultury z instytucjami sztuki i szkołami artystycznymi. Na tej podstawie można ustalać stawki ubezpieczeń, zabezpieczeń emerytalnych i jakiejś formy pensji, a przynajmniej rekomendacji na stanowisko edukacyjne. Nie jest to łatwe i wolne od ewentualnych niesprawiedliwości, więc w większości krajów artystów „skazuje się" na rynek – „Jeżeli jesteś dobry, to cię sprzedadzą i będziesz żył". W Polsce brakuje odpowiednich badań, więc jedynie z plotek wiemy, z czego żyją artyści. Najczęściej z wszystkiego po kawałku, w tym dzięki wsparciu partnera i rodziny. Największym problemem w rozważaniach, pod którymi kryje się pytanie: „Co się artyście należy?", jest brak jasnej odpowiedzi na pytanie: „Kto ma prawo być nazywany artystą?". Czy wszyscy absolwenci akademii sztuk pięknych? Czy ludzie, którzy czują się artystami? Czy tylko ci, którzy wystawiają w instytucjach publicznych? To jest punkt wyjścia.

Czy według Ciebie państwo lub władze samorządowe powinny w jakiś sposób zapewniać artystom podstawowe bezpieczeństwo materialne?

Najpierw musimy określić, kto jest artystą. Jeżeli każdy absolwent akademii jest artystą, któremu należy się zabezpieczenie, to byłby to najbezpieczniejszy zawód w Polsce. Zapewne nisko płatny, ale zapewniający całkowitą wolność. Jednak każde przyznawanie świadczeń musi mieć jakieś rozliczenie. To będzie kolejny problem. Czy artysta to potencjał, „przedmiot artystyczny", który samą swoją

3 Coś takiego zrobiono już jakiś czas temu w Norwegii.

obecnością wzbogaca pejzaż kulturowy, czy też artysta to „wytwórca", który w jakiś konkretny sposób musi uzasadnić swoją artystyczność?

Jaka jest sytuacja egzystencjalna artystów w Polsce?

W sensie praktycznym taka sama jak każdego innego człowieka – albo trzeba być bogatym z domu, albo trzeba znaleźć źródło utrzymania. W sensie samorealizacji – z definicji znacznie lepsza. Artysta, poeta, pisarz, kompozytor – to ludzie, którzy odkryli wyrafinowane formy samorealizacji. Problem polega na tym, że te formy nie zawsze są wartościowe z kulturowego punktu widzenia. Poeci, ponieważ nie inwestują w studia, nie mają pretensji o brak rekompensaty finansowej za wysiłek twórczy. Artyści, którzy inwestują w studia, czują się rozczarowani, czasami nawet oszukani.

Czy w Polsce istnieje środowisko artystyczne?

Zależy, jak zdefiniujemy takie środowisko. Wykluczam z zakresu tego pojęcia *artworld* instytucjonalny. Jeżeli środowisko to lojalna społeczność mająca wspólne interesy i wzajemnie sobie pomagająca, to nie. Jeżeli zaś środowisko to „grupa mentalnościowa" – w tym przypadku złożona z ludzi czujących atrakcyjność marginesu, ceniących wolność egzystencjalną, bezkompromisowych, zapatrzonych w swój punkt widzenia, wyzwolonych – to tak. Solidarność w takiej grupie pojawia się od czasu do czasu spontanicznie. I najczęściej można odnieść wrażenie, że bardziej chodzi o sukces w grze niż o wartość. Wprawdzie w Polsce pojawiło się Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej z bardzo szlachetnymi postulatami i żądaniami, ale – niestety – przyjęło ono retorykę związków zawodowych. Forum występuje w imieniu nieokreślonej grupy, domagając się świadczeń, które nie wiadomo komu miałby być przyznawane. Poza tym ma ono w sobie więcej artystyczności niż praktyczności. To jest społeczne pokłosie sztuki krytycznej. Momentami więcej w tym walki niż uzasadnień. A szkoda dobrej energii. Jedno jest niewątpliwe – artyści, którzy są zaangażowani w „gry kulturowe", wciągnięci w budowanie współczesności, powinni być jakoś zabezpieczani. I to nie w postaci przypadkowego honorarium za udział w wystawie, tylko na tyle regularnie, żeby mieli jakieś poczucie bezpieczeństwa. Pytanie, czy takie publiczne inwestycje w karierę danego artysty powinny być cofnięte w momencie, kiedy zacznie on regularnie sprzedawać, czy państwo, które zainwestowało w artystę, powinno dostawać jakiś procent od sprzedawanych przez niego prac? Pytań jest mnóstwo i najpierw należałoby znaleźć na nie odpowiedzi.

Jeżeli artyści sztuk wizualnych tworzą osobną kategorię, to co ich najbardziej spaja?

Alkohol i „chuligańskie" spojrzenie na świat. Artyście z definicji – poza łamaniem prawa i zabijaniem – wszystko wolno. Ograniczenia są nałożone dopiero na *artworld*, który decyduje o tym, co jest warte prezentacji publicznej. Ta swoboda spojrzenia, myśli i komentarza jest pewnym spoiwem środowiskowym. Pod tym względem inne środowiska twórcze – literaci, muzycy – są dużo sztywniejsze.

Czy środowisko artystów sztuk wizualnych jest jakoś wewnętrznie podzielone?

Dzieli się przede wszystkim na artystów „zmieniających świat" i na artystów „uprawiających piękno". Ci pierwsi są progresywni, ci drudzy – konserwatywni.

Ci pierwsi próbują się przebić jako nauczyciele na akademie, ci drudzy akademie blokują. Środowisko artystyczne to system dwupartyjny.

W ostatnich latach pojawia się coraz mniej grup artystycznych...

To zrozumiałe. Chwilowo brak podstaw do tworzenia się grup artystycznych. One powstają przede wszystkim z dwóch powodów. Albo pojawia się moment rewolucyjny, który skupia wokół siebie bojowników o zmianę (Postmodernizm jednak takim wybuchom nie sprzyja). Albo pojawia się jakiś wspólny interes, potrzeba kumulacji siły. Ten model został zastąpiony inicjatywami społecznymi pozbawionymi haseł artystycznych.

Czy wśród artystów sztuk wizualnych istnieją jakieś hierarchie?

Wyłącznie. Na samej górze są „partnerzy świata", artyści, którzy wystawiają w ważnych instytucjach międzynarodowych i których wszelkie potrzeby, łącznie z zakupem sprzętu i zbudowaniem specjalnej pracowni, są pokrywane ze sprzedaży prac. To arystokracja artystyczna. Niżej są artyści, którzy również wystawiają w ważnych instytucjach i trochę sprzedają, ale którzy z różnych powodów żyją na granicy niepokoju finansowego. Jeszcze niżej są artyści młodzi, którzy mają nadzieję na znalezienie się w grupie pierwszej. Ta hierarchia obejmuje wyłącznie artystów, którzy są interesujący dla kultury. Oprócz tego mamy mnóstwo artystów mniej czy bardziej „odsuniętych", wśród których również obowiązują pewne hierarchie.

Jaką rolę w świecie sztuk wizualnych odgrywają kuratorzy?

Kurator to „emisariusz kultury". Jego zadaniem jest wskazanie wartościowych – z publicznego punktu widzenia – działań artystycznych. Mówiąc brutalniej, kurator jest selekcjonerem produkcji artystycznej. Do jego obowiązków należy nie tylko wybór, ale również uzasadnienie i zinterpretowanie pracy. Kurator to dość skomplikowana kombinacja obowiązków i talentów. W instytucjach publicznych służy publiczności i właśnie jej ma pomagać w kontaktach ze sztuką. Kuratorzy, którzy na przykład unikają wyjaśnień, nie umieszczają podpisów, ekscytują się tym, że „wiedzą, ale nie powiedzą", w pewnym sensie są sabotażystami. Ten rodzaj postawy kuratorskiej może być ewentualnie dobry w instytucji undergroundowej. Kuratorowi płaci się za pomaganie publiczności w odbieraniu sztuki.

A jaką rolę odgrywają krytycy sztuki?

To pośrednicy między instytucjami a publicznością. Mają wyjaśniać, zachęcać, budzić podniecenie, tworzyć napięcie społeczne wokół sztuki. Na tym polu ponosimy chyba największą klęskę. Dziennikarze bardziej polują na skandale personalne, niż zajmują się sztuką. A redakcje traktują ten dział jako niepotrzebną fanaberię.

Jaka z kolei jest rola osób handlujących sztuką?

Zamieniają towar pozbawiony wartości rynkowej w towar mający tę wartość. Edukują – co jest czasami równoznaczne z podkręcaniem snobizmu – ludzi zamożnych w zakresie sztuki współczesnej. Promują wybranych przez siebie artystów. Dzielą się z artystami częścią zysków.

Jak oceniasz infrastrukturę potrzebną do tworzenia, prezentowania i popularyzowania sztuki w naszym kraju?

Jest to twór bardzo niekompletny. Po pierwsze z powodu wieloletnich zaniedbań decydentów kultury, a po drugie z powodu braku odpowiedniej liczby galerii komercyjnych. To drugie ma głębsze przyczyny, bo wywodzi się z panującej w Polsce niechęci do sztuki współczesnej, czego efektem jest brak snobizmu na nią i tym samym brak kolekcjonerów.

Co sądzisz o jakości kształcenia artystycznego w Polsce?

Niewątpliwie dobre jest kształcenie warsztatowe. To w najmniejszym stopniu nie wystarcza do bycia dobrym artystą, ale potrafi być pomocne. Prawie na wszystkich akademiach brakuje dobrej teorii sztuki. Najczęściej uczą jakiejś „przeżyciowej" estetyki. Brakuje zdecydowanie czegoś, co można by nazwać „zajęciami z osobowości". Takiego przedmiotu nigdzie nie ma, ale w dobrych szkołach zastępują je zajęcia z wybitnymi artystami, którzy na zasadzie przeciwstawienia, inspiracji, zadziwienia, czy nawet wkurzenia pomagają studentom wyczuć własny potencjał osobowościowy. Niestety, bez wielkiej przesady można powiedzieć, że polskie akademie boją się dobrych artystów. A na dodatek dobrzy artyści – jeżeli zdarza się im być profesorami – często promują na swoje miejsca absolwentów zaprzyjaźnionych i uległych. I energia się rozprasza.

Czym różnią się od siebie akademie sztuk pięknych w różnych miastach?

Otwartością na „lepszego". Niektóre akademie – na przykład poznańska czy warszawska – idą na pewne układy ze znanymi artystami. Inne – na przykład krakowska – są szczelnie zamknięte.

Jaką funkcję powinny spełniać instytucje artystyczne?

Instytucje różnią się funkcjami. Na przykład undergroundowe służą niedużym, profesjonalnym grupom jako miejsca ścierania się poglądów i prezentacji dokonań. Natomiast instytucje publiczne są miejscami udostępniania sztuki społeczeństwu.

Jakich instytucji jest w Polsce zbyt wiele, a jakich zbyt mało?

Trochę za dużo jest tzw. domów kultury, które mają przestarzałą mentalność i uprawiają kulturę podwórkową. Zdecydowanie za mało jest galerii komercyjnych. Koniecznych jest też kilka muzeów sztuki współczesnej.

Komu służą tego rodzaju instytucje – artystom, publiczności, samym sobie, sztuce?

Muzea i duże galerie publiczne służą wyłącznie publiczności. Galerie undergroundowe służą artystom i artworldowi. Galerie komercyjne służą artystom i galerzystom.

Co jest największą bolączką instytucji artystycznych?

Zakorzeniona w Polsce niechęć do sztuki współczesnej wynikająca z przesądów estetycznych.

Jaki charakter mają relacje tych instytucji z władzą?

Różny. Zależny od władzy. W Polsce instytucje kultury są programowo niezależne od organizatora, co mają bodajże zagwarantowane parlamentarnie. Nie można im narzucać wystaw czy artystów. Natomiast można je trochę „regulować" finansowo. Jednak na podstawie własnych doświadczeń i obserwacji odnoszę wrażenie, że to się prawie nie zdarza.

A jaką rolę te instytucje powinny odgrywać zdaniem władz?

Każda władza ma w tym zakresie trochę inny pomysł. Najlepiej, jak nie ma żadnego.

Jaki zakres autonomii mają instytucje artystyczne?

Oficjalnie pełny. Instytucje ogranicza jedynie prawo i dyscyplina finansowa.

Czy pomiędzy tymi instytucjami a organizatorami (władzami) zdarzają się konflikty? Jeśli tak, to czego dotyczą?

Podstawą takich konfliktów jest brak ustalenia zasad współistnienia. Z czymś takim powinna wystąpić instytucja. Najczęściej jest to zaniechane z powodu różnych gier asekuracyjnych. Jest kilka źródeł konfliktu. Pierwsze: Organizator zakłada, że ma wpływ na program. Drugie: Organizator ma bardzo konserwatywne poglądy, z czego wynikają próby wpływania na program. Trzecie: Instytucja nie zaspokaja ambicji organizatora, bo jest zbyt prowincjonalna albo zbyt zamknięta sama w sobie.

Wiele osób twierdzi, że jedną z największych bolączek instytucji artystycznych w Polsce są deficyty finansowe oraz nieprzewidywalność wysokości dotacji…

Dotacja celowa jest zawsze przewidywalna. Instytucje, które mają odpowiednie osiągnięcia, również frekwencyjne, najczęściej część tej dotacji mogą przeznaczyć na realizację programu.

W jaki sposób powinna być finansowana sztuka?

W każdy możliwy. Kultura to forma nowoczesnego biznesu – co zostało udowodnione przez ekonomistów – więc finansowanie jej jest szczególną formą inwestycji, zwracającej się może niezbyt spektakularnie, ale za to na bardzo różnych polach.

Kto powinien korzystać ze środków publicznych? Tylko instytucje czy także artyści, podmioty prywatne i organizacje pozarządowe wspierające sztukę?

Wszyscy. Do pewnego stopnia również galerie komercyjne. „Organizm sztuki" jest strukturą wieloelementową i źle funkcjonuje, kiedy nie jest kompletny.

Czy finansowanie sztuki z publicznych pieniędzy powinno być bezwarunkowe, czy mecenas (państwo/samorząd/podmiot prywatny) ma prawo czegoś w zamian oczekiwać?

Pieniądze wydaje się zawsze po to, żeby coś osiągnąć. Kultura nie jest wyłączona z tego pragmatycznego mechanizmu. Z tym że kultura nie ma zamieniać pieniędzy na pieniądze, tylko na frekwencję, upublicznianie, wydawnictwa, opracowania naukowe, promocję miasta czy kraju itp.

Dziękuję za rozmowę.

Ja również dziękuję.

STANISŁAW RUKSZA

urodził się w 1979 roku w Rudzie Śląskiej. Do kwietnia 2017 roku mieszkał w Tarnowskich Górach oraz przez kilka lat w Krakowie. Obecnie mieszka w Szczecinie. Ukończył historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. W latach 2008-2017 piastował stanowisko dyrektora programowego Centrum Sztuki Współczesnej Kronika w Bytomiu. Był kuratorem wielu wystaw w kraju i za granicą. W kwietniu 2017 roku został dyrektorem TRAFO Trafostacji Sztuki w Szczecinie. Wykłada w Akademii Sztuki w Szczecinie oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Jest laureatem licznych nagród, m.in. tytułu kuratora roku 2014 w rankingu czasopisma „Obieg" oraz Gwarancji Kultury 2015 w kategorii sztuki wizualne, przyznawanej przez TVP Kultura. Był rezydentem m.in. apexart w Nowym Jorku (2009), Careof DOCVA w Mediolanie (2013, 2015) oraz Cité Internationale des Arts w Paryżu (2017).

MARTA ROSÓŁ

Czy zechciałby Pan powiedzieć kilka słów o sobie? Jakie ma Pan wykształcenie? Czym Pan się zajmuje i od jak dawna?

STANISŁAW RUKSZA

Z wykształcenia jestem historykiem sztuki. W instytucjach sztuki pracuję od 2003 roku. Najpierw związałem się z Galerią Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, a w 2006 roku nawiązałem współpracę z Centrum Sztuki Współczesnej Kronika w Bytomiu, gdzie byłem dyrektorem programowym od 2008 roku do marca 2017 roku. Od kwietnia 2017 roku prowadzę TRAFO Trafostację Sztuki w Szczecinie. Zrobiłem kilkadziesiąt wystaw w kraju i za granicą. Zajmuję się głównie sztukami wizualnymi, ale tak naprawdę nigdy nie dzieliłem sztuki na osobne dziedziny – teatr, literaturę itd. Dla mnie jest ona takim samym narzędziem jak myślenie, filozofia... Dlatego mimo że prowadzę instytucję sztuki, mimo że jestem kuratorem wystaw, zajmuję się również innymi rzeczami. Między innymi muzyką w różnych teatrach.

A gdzie Pan mieszka?

Do niedawna w Tarnowskich Górach, a wcześniej w Krakowie. Tarnowskie Góry to był świadomy wybór, mimo że właściwie cały czas kursowałem między miastami, bo w Bytomiu nie bywałem codziennie. Prowadziłem tam instytucję sztuki, ale by była ona żywa, musiałem po prostu dużo jeździć, być wśród innych artystów i kuratorów nie tylko w Polsce, ale także za granicą. Swoje miejsce zamieszkania traktuję zwykle jako enklawę, samotnię. Chciałem mieć w miarę blisko do lasu. Tak naprawdę wróciłem do siebie, bo stamtąd pochodzę. Teraz przeniosłem się do Szczecina w związku z objęciem Trafo i wykładaniem na tamtejszej Akademii. Też blisko lasu...

Wspomniał Pan o sztuce, więc moje następne pytanie właśnie jej będzie dotyczyło. Czym dla Pan jest sztuka? Czym różni się ona od innych aktywności?

Częściowo już ją określiłem. Sztuka jest dla mnie narzędziem takim jak inne dziedziny myślenia czy aktywności twórcze, dzięki którym można odpowiedzieć sobie na pewne pytania lub je postawić albo uczynić życie pełniejszym, a czasem po prostu je uprzyjemnić. Tak naprawdę nigdy nie starałem się definiować sztuki. Nie chciałem jej określać, ograniczając do jakiejś dziedziny i jednej funkcji. Niech jest różna i niejednoznaczna. Właściwie gdybym wiedział, czym jest sztuka, to ona nie byłaby już dla mnie interesująca. Podobnie jak z życiem. Gdybyśmy wiedzieli, czym jest, żyli według określonych reguł, wypełnili je, moglibyśmy się już kłaść do grobu.

Jeżeli sztuka jest codzienną aktywnością, to kto Pańskim zdaniem może ją tworzyć? Czy trzeba mieć jakieś specyficzne cechy charakteru i predyspozycje, żeby to robić? A może to nie ma znaczenia?

Sztukę może tworzyć każdy, tak jak każdy może myśleć. Bez wyjątku. Bo sztuką jest malowanie, granie, śpiewanie, krytyczne myślenie również... Istotne jest jednak, czy ktoś robi to tylko na własny użytek, czy chce jeszcze to pokazać. Oczywiście jedni ludzie będą tworzyć tę sztukę lepiej, inni gorzej, co zależy od różnych czynników. Na przykład od tego, czy jest ona czymś przygodnym w ich życiu, czy może pozwala im się spełniać duchowo lub coś sublimować, czy może jest sposobem na życie. Zatem sztukę może tworzyć każdy. Czy te osoby muszą mieć jakieś specyficzne cechy charakteru i predyspozycje? Odpowiedź na to pytanie musiałaby mieć chyba kilka poziomów. Myślę, że o tym, czy ma się jakieś przymioty czy nie, w dużym stopniu decydują: habitus kulturowy, dom rodzinny, otoczenie, może koledzy, ale czasem robi się mocną sztukę wbrew tym czynnikom i wtedy ona może mieć niesłychaną siłę. Druga rzecz. Potrzeba wielu, zdaje się, że dziesięciu tysięcy, godzin nauki (co jest poświadczone badaniami), aby coś zrobić, aby osiągnąć sukces... Wtedy rzeczywiście, bez względu na to, czy ma się ucho kompletnie zamknięte na muzykę czy nie, da się coś wypracować. Jeśli poświęcimy na coś dużo godzin, to nawet wtedy pozornie odklejone od siebie słowa ulepią nam się w jakieś zdanie i w jakąś literaturę. Na pewno służy temu także to, że człowiek jest katowany albo sam się katuje, żeby jakąś czynność wykonać. Ale pamiętajmy, że sukces to kategoria niezwykle dziś napompowana, iluzoryczna. Nie wierzę tylko w jakiś czysty boży przymiot i talent. Choć na pewno coś takiego jak talent istnieje. Ale geniusz Mozart musiał poświęcić tysiące godzin na naukę. Poza tym rodzimy się z różnymi możliwościami. Czasem jest to genetyczne, a czasem pojawia się na zasadzie jakiejś iluminacji. Sztukę można tworzyć z różnego materiału w nieograniczony sposób. Przy użyciu sześciostrunowej gitary ktoś może stać się wirtuozem muzyki klasycznej, a ktoś inny, jak Bob Dylan, stworzyć jeszcze intensywniejszą sztukę stosunkowo dość prostym, ale jakże adekwatnym do tekstu sposobem użycia narzędzia. Nie ma jednej reguły, w żadnej z dziedzin sztuki.

Czy współczesne czasy mogą pomóc w tworzeniu sztuki? Czy mogą na nią wpływać? Czy kiedyś sztuka była inna niż teraz? Jeśli tak, to jak się zmieniła?

To zależy, o jakiej sztuce mówimy.

Możemy się skupić na wizualnej.

Nie o to mi chodzi. Po prostu dwa i pół tysiąca lat temu, a nawet jeszcze pięćset lat temu, sztuka spełniała trochę inną funkcję społeczną niż teraz. Dla mnie dzisiejsza sztuka, ta eksperymentalna, która bada różne obszary rzeczywistości, przesuwa granice przyjęte przez społeczeństwo, kwestionuje je i jest po prostu postawą oraz sposobem na życie. Sztuka taka odpowiada raczej temu, czym była niegdyś filozofia. Ale nie ta filozofia spekulatywna, gabinetowa, tylko „przechodzona", przeżyta. Na przykład filozofia cyników prowokacyjnie szczekających pośrodku greckiej agory. Ostatnim takim gestem, trochę performerskim, było przytulenie słabnącego konia na ulicy w Turynie przez będącego już blisko obłędu

Fryderyka Nietzschego. W dzisiejszych czasach sztuka na pewno wygląda inaczej niż kiedyś. Tylko kiedy te dzisiejsze czasy się zaczynają? Co mamy na myśli, mówiąc „dzisiejsze czasy”? Dla mnie sztuka współczesna to jest już połowa XIX wieku. Nie początek XX, ale właśnie połowa XIX wieku. Wtedy, kiedy pojawiły się idee, które znalazły ucieleśnienie w formach wiek później, manifesty, różne ambicje twórcze, tzn. kiedy ludzie, także ci reprezentujący inne dziedziny (bo już nie tylko ci, którzy przechodzili z cechu do cechu, stawali się artystami), np. robotnicy, poświęcali swój wolny czas po pracy na tworzenie literatury, malowanie obrazów czy inne aktywności twórcze, co Jacques Rancière nazywa „nocami pracy”. Te ambicje twórcze szły potem w parze z emancypacyjnymi ambicjami przeobrażania świata i były *de facto* polityczne. Nie tylko awangarda starała się zmieniać świat. Wystarczy poczytać sobie XIX-wieczne manifesty zarówno artystów wizualnych, jak i twórców literatury. W tekstach tych widać ambicje demokratycznego świata, który wyłonił się w XIX wieku. Spójrzmy, jak teksty artystyczne Gustave’a Courbeta współgrały z tym, co o świecie społecznym pisał Pierre-Joseph Proudhon. Ale znajdziemy też artystów bardzo konserwatywnych. Na przykład Prerafaelici czy Nazarejczycy szli w parze z tymi, którzy bali się wszystkiego, co modernistyczne, wszelkich zmian związanych z przemysłem i informacją... I to jest chyba *clou* tego, o czym mówimy. Żyjemy w czasach, które – jak żadne wcześniej – są pełne informacji i łatwego do nich dostępu. Jeszcze na początku lat 90. po niektóre książki musiałem jechać do biblioteki w Warszawie albo w Krakowie, bo okazywało się, że ich jedyne egzemplarze był właśnie tam. Nie było internetu, więc dużo czasu zajmowało mi znalezienie znaczenia jakiegoś nowego słowa pochodzącego na przykład z tekstów postmodernistycznych. Podobnie było z różnymi artystami, o których się czytało. Nie można było wygooglować ich nazwisk ani obejrzeć ich prac. Dlatego jeżeli mówimy o tym, jak dzisiaj pozyskuje się informacje na temat sztuki, to rzeczywiście jest to znacznie łatwiejsze i lepszy jest na to czas... Zresztą lata 90. i tak były pod tym względem lepsze niż okres wcześniejszy, bo nie było już oficjalnej cenzury. To był czas jeszcze słabej, ale wzrastającej demokracji, wypełniony marzeniami. Na pewno nie był tak konserwatywny jak obecny. Było to nawet widać w budzeniu się różnych ruchów obywatelskich i ruchów ekologicznych, a także w trwaniu kontrkultury. I w takim kontekście łatwy i szybki dostęp do informacji na pewno jest zaletą. Ale informacja może też być jak miecz obosieczny. Problemem jest przeładowanie informacjami, które sprawia, że dzisiejszy człowiek żyje głównie nowością. Zaczyna myśleć, że odłączony od Facebooka czy w ogóle od internetu przestanie istnieć, bo nie będzie wiedział, co się dzieje. Zauważyłem to u siebie i u artystów, z którymi współpracowałem. Teraz staram się mieć nad tym więcej kontroli, bo widzę jak bardzo to wpływa na umysł. Ale jeśli chodzi o zmiany w obszarze sztuki, to mogę powiedzieć, że je widać. Na przykład w ASP pojawiają się nie tylko osoby, które wyszły z artystycznych rodzin, ale także dresiarze w kapturach, którzy wcześniej nie studiowaliby w akademii. Zadają pytania ze swoich pozycji, a tym samym zmieniają uczelnię. Zmianę widać

także na wydziałach historii sztuki. Gdy jeszcze ja studiowałem – na początku lat 90. – w mojej grupie było wiele osób z rodzin o wielkich tradycjach, zresztą najczęściej konserwatywnych. Z czasem na historię sztuki zaczęły trafiać osoby, które czegoś istotnego poznawczo i życiowo (nie tylko zawodowo) chciały od sztuki albo zainteresowały się nią, choć być może jeszcze nie wiedziały dlaczego. Po prostu były nią zaintrygowane i może miały nadzieję na spełnienie się w niej albo na uzyskanie czegoś dzięki niej. Dziś te studia nie są już rezerwowane tylko dla pewnych grup. Dostęp do nich jest znacznie łatwiejszy niż kiedyś. Oczywiście nie ma to związku z rynkiem pracy itd.

Do tej kwestii jeszcze dojdziemy. Teraz chciałabym dopytać o to, kim według Pana jest artysta. Na czym polega bycie artystą? Czy artysta ma jakieś szczególne cechy, które go wyróżniają na tle innych osób?

Bycie artystą polega na tym, że się wie, iż jest się artystą, i chce się nim być. Nie zależy ono od tego, czy ktoś kogoś tym artystą nazwie. Być może ktoś, kto stwierdzi, że: „Chyba jestem poetą. Jeszcze nie napisałem całego wiersza. Chyba muszę pojechać do Tangeru, bo to pozwoli mi być poetą albo przynajmniej się nim poczuć", i pojedzie do tego Tangeru, i to zrobi, no i dalej jeszcze nie skończy tego jednego wiersza, będzie artystą. Czyli będzie się to spełniało nie tylko w dziełach, konkretnych realizacjach, ale też w samej aktywności. Symptomatyczne, że kiedy w 1969 roku Harald Szeemann zrobił w Kunsthalle w Bernie wystawę *When Attitudes Become Form* (*Kiedy postawy stają się formą*), już nie same dzieła się liczyły, ale też postawy artystów... No i od tego czasu częścią dyskursu artystycznego było na przykład zniknięcie jakiegoś artysty potraktowane jako dzieło sztuki albo były nią jakieś gesty. Stąd też taki silny zwrot w stronę performatyki stawał się częścią dyskursu sztuki. Zatem podstawowa rzecz to sama świadomość bycia artystą. Poetą jest nawet ten, kto pisze grafomańskie wiersze. Jest nim, bo używa poezji. Artystą jest także ten, kto robi nie najlepszą sztukę. Po prostu. Bycie artystą jednak niczego nie gwarantuje w obiegu sztuki.

Rozmawiamy o normalnym życiu. Myślę, że to dobry moment na zadanie Panu kolejnego pytania. Jak postrzega Pan sytuację materialną artystów w Polsce? Jaki jest ich status społeczny?

Nie zaglądam artystom do portfeli, ale trochę wiem, bo z wieloma ludźmi się przyjaźnię. Poza tym Kronika, którą kierowałem, jak i prowadzone obecnie przeze mnie TRAFO wypłacają przecież honoraria. I to nie najgorsze w porównaniu z innymi instytucjami. Do niedawna wynagrodzenie artystów było kwestią tabu. Z jednej strony tyle mówiono o społecznym zaangażowaniu twórców albo o społecznej użyteczności sztuki, a z drugiej strony zapominano o tym, że artyści, tak jak inni ludzie, mają brzuchy do napełnienia, rachunki do popłacenia. Sam świat sztuki też unikał tego tematu. Dopiero od niedawna coś się zmienia. Pracujemy nad tym. Sam zresztą jestem zaangażowany w działalność Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej (byłem jednym z redaktorów *Czarnej księgi polskich artystów*). Od czasu strajku artystów w 2012 roku zaczęto wreszcie oficjalnie mówić o w honorariach, stawkach. Ale nawet gdyby te honoraria i stawki były bardzo wysokie, to nie załatwiałoby to podstawowej sprawy. Artysta, który dostaje kilka tysięcy za wystawę indywidualną, musiał przecież na to pracować kilka miesięcy, a czasem kilka lat, i z tych pieniędzy nie wyżyje. To jest kwestia niezałatwiona, dopiero podejmowana. Pytała też Pani o status artystów. Część

pracuje na etacie na wyższych uczelniach, ale w większości są to albo freelancerzy, albo ludzie wykonujący inne prace pozaartystyczne, pracujący np. w agencjach reklamowych, w instytucjach sztuki (gdzie czasami zajmują się organizacją wystaw) albo w barze. Tak jak ludzie po innych studiach, np. humanistycznych. Sztuką zajmują się po godzinach, co trochę przypomina te „noce pracy", o których pisał Rancière. I to nie zawsze dobrze służy ich dziełom. Energia się wyczerpuje. Ale są też tacy, którzy są niezwykle silnie zdeterminowani, żeby nie pracować i żyć tylko ze sztuki. Jest to bardzo trudne, ale są takie przykłady.

Czy widzi Pan różnice pod względem sytuacji materialnej pomiędzy artystami sztuk wizualnych i artystami reprezentującymi np. film, literaturę, muzykę.

Każda z tych dziedzin ma inną dynamikę w sensie instytucjonalnym. Chociażby inaczej układa się programy teatrów i filharmonii, które przecież pracują sezonami, a inaczej – programy instytucji sztuki. Czasami tak sobie myślę, że wolałbym, żeby instytucje sztuki też pracowały sezonami, bo wtedy wiele z nich musiałoby się tak naprawdę określić, że nie pokazuje tylko dobrych wystaw, ale że w tym zestawieniu, tych kilkunastu dużych działań rocznych, o coś idzie. Żeby spróbować to zwerbalizować. Dlatego w TRAFO próbujemy teraz pracować pod ideą danego roku. W pierwszym sezonie (2017-2018) hasłem przewodnim jest *Niezdrowy entuzjazm*. Ale wracając do artystów poszczególnych dziedzin... Wielu wspaniałych aktorów teatralnych pracuje w serialach czy w reklamie, dorabiając sobie. A więc ich sytuacja nie jest zła, choć nie tak dobra, jak się niektórym wydaje. Często na tym cierpią współrealizatorzy spektaklu. No bo kolega/koleżanka ma plan zdjęciowy i próby stoją w miejscu. Myślę, że najgorzej mają poeci, i w ogóle twórcy literatury. Ile osób w ogóle czyta poezję w Polsce? I z czego jej twórcy mają wyżyć? Przecież nie ze sprzedanych tomików. Sytuacja poetów jest chyba gorsza niż sytuacja tłumaczy poezji, którzy też przecież są twórcami, ale którzy w razie czego mogą przetłumaczyć coś innego niż poezję. Niektórzy pisarze udzielają się jako felietoniści. Ale tych łamów, na których mogą publikować swoje teksy, jest bardzo mało. Jeżeli Jerzy Pilch czy pisarz mający podobne uznanie rynkowe za kilka tysięcy napisze felieton do którejś gazety, to nie ma to przełożenia na oferty dla innych pisarzy. Rynek przecież jest ograniczony. Jeśli chodzi o muzykę, to trzeba stwierdzić, że tych światów jest wiele. Inaczej jest w przypadku muzyków rockowych, a inaczej w przypadku filharmoników... Poza tym w filharmonii są osoby, które zarabiają dobrze, i osoby, które otrzymują minimalną krajową, choć stanowią nieodzowną część orkiestry.

A czy widzi Pan tę różnicę między artystami ze Śląska i artystami z pozostałej części kraju oraz między artystami polskimi i artystami zagranicznymi?

Myślę, że w całej Polsce wygląda to podobnie. Mamy ileś instytucji sztuki w każdym regionie oraz wydziały kultury przy różnych urzędach. Niektóre oferują jakieś stypendia, np. marszałkowskie na Śląsku, ale to jest 10-20 stypendiów na rok przy 500 złożonych ofertach. Na Śląsku jednak chyba żadne miasto nie daje stypendiów artystycznych. Najbliżej można się było o nie ubiegać w Krakowie, ale nie wiem, czy jest to aktualne. W Szczecinie, gdzie teraz jestem, też jest stypendialny fundusz dla artystów. Ale to wciąż zapomoga. A w innych krajach? Są różne modele. We wspomnianej przeze mnie *Czarnej księdze polskich artystów* jeden

z jej współautorów podaje przykłady, jak artyści próbują rozwiązywać problemy socjalne grupy, którą tworzą. W niektórych krajach dzieje się to poprzez samoorganizację, w innych próbuje się rozwiązań systemowych. Czy polskie państwo jest świadome tego, że ma jakichś artystów? Tak jak informatyków, górników, lekarzy... I czy zajmuje się nimi jako grupą zawodową? Czy ono jest świadome, że pewien procent społeczeństwa zajmuje się bardzo różnymi dziedzinami sztuki i pracuje w ten sposób na rozwój państwa? Wydaje mi się, że wciąż nie.

Chciałabym teraz zapytać o instytucje artystyczne. Jak Pan ocenia infrastrukturę potrzebną do prezentowania i popularyzowania sztuki? Czy jest odpowiednia? Jakie są jej ewentualne słabości?

Do słabości zaraz dojdziemy, choć... może jednak od nich zacznijmy. Mogę powiedzieć, że w Polsce jest wiele instytucji, które są świetnie wyposażone, czyli mają tzw. twarde zaplecze, ale niekoniecznie są dobre w sensie miękkim, programowym. W Kronice było może odwrotnie, czyli nie było żadnego zaplecza, byliśmy wiecznie niedofinansowani, ale ze względu na dobry program i kontakt z silnymi partnerami zagranicznymi ta instytucja działała i działa nadal. Przez ostatnie lata w Polsce wybudowano mnóstwo instytucji, ale nie pomyślano o programie. Wydaje mi się, że każda taka placówka powinna się zastanowić nad tym, czym się zajmuje, jakie są jej cele i z jaką społecznością rozmawia. Ten problem dotyczy wielu instytucji, także tych dofinansowywanych. Spójrzmy na to, co się stało z centrami kultury. Gdzieś pod koniec lat 90., kilka lat po ustawie samorządowej, decentralizacją zarządzania instytucjami kultury zajęły się samorządy. Powołano wtedy wiele centrów kultury. Zakładali je głównie lokalni „etatowcy", którzy znali trochę lokalne społeczności artystyczne oraz ważne zjawiska w Polsce i starali się to wprowadzać na gruncie swoich miast. Dziś w centrach kultury (nie mówię o centrach sztuki współczesnej) dominuje takie myślenie o elektoracie. Jednocześnie instytucje kultury stały się przedłużeniem wydziałów promocji bądź wydziałów kultury w danych miastach. Czyli także pewnym zapleczem politycznym użytecznym dla władz miasta bądź władz wojewódzkich. Zamiast realizować własny program, spełniać misję, były wykorzystywane do organizowania ich imprez. To pokazuje, że tak naprawdę programowo niezależnych instytucji mamy bardzo mało. Myśmy w Kronice nigdy nie zrobili – mówiąc brzydko – żadnego politycznego *dealu*. I trochę, siłą rzeczy, na tym cierpieliśmy. Ale jednocześnie zyskaliśmy niezależność. Wybraliśmy dobry program i kontakty z silnymi partnerami na zewnątrz kosztem niedofinansowania, niedoposażenia. To była nasza świadoma decyzja. Więcej znaczy *software* niż *hardware*.

Komu zatem mają służyć te instytucje? Jaką funkcję pełnią w społeczeństwie?

Wszystkie one pełnią bardzo podobne funkcje. Mają upowszechniać sztukę z danej dziedziny, informować, czy też tłumaczyć (czyli odgrywać rolę tłumacza, o której kiedyś pisał Bauman), być silnym ośrodkiem magnesującym wśród artystów i utrzymywać kontakt ze środowiskiem artystycznym (czy też środowiskami artystycznymi, bo jest ich przecież wiele), prowadzić pewną rozmowę z tym, co dzieje się na zewnątrz, ze społeczeństwem (co nie znaczy, że mają spełniać jego potrzeby na zasadzie, że gdy większość społeczeństwo powie: „Chcemy nagich kobiet na plakatach", instytucje takie plakaty będą robić; większość wybrała Barabasza...),

pokazywać pewne deficyty, o których nie mówi się w mediach, w szkole... Właśnie tak widzę niektóre funkcje sztuki, które instytucje są zdolne twórczo rozwijać. Nie widzę z kolei na pewno ich funkcji w odpowiadaniu na zabiegi wolnorynkowe. Wystarczy zobaczyć, co dzieje się w wielu instytucjach kultury. Ich programy są wypełnione występami kabaretów. Coś przerażającego! Przecież te kabarety co chwilę można zobaczyć w telewizji. Do ich popularyzowania nie potrzeba instytucji kultury. Te placówki właściwie można by zlikwidować, są niepotrzebne. Instytucje są bardzo potrzebne wtedy, kiedy prowadzą dyskurs sztuki, kiedy są czułe na to, co dzieje się za oknem, czyli na kontekst społeczny. Wyobraźmy sobie, że w bytomskiej Kronice zrobilibyśmy wystawę artysty, który zajmuje się projektowaniem dla Prady. Owszem, moglibyśmy to zrobić, bo się da, Kronika jest silną instytucją... Ale po co pokazywać to w Bytomiu, który zaraz się zapadnie i w którym mamy problemy społeczne. (Nie trzeba wchodzić w boczną bramę, bo widać je na głównej ulicy). Dla nas kontekst jest bardzo ważny. Kontekst czyni tekst…

A które instytucje funkcjonujące w obszarze sztuk wizualnych uważa Pan za najważniejsze i dobrze działające?

Za takie uważam obecnie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (mające bardzo dobry program i umiejące zdobyć się na autorefleksję) i Muzeum Sztuki w Łodzi. A z prywatnych – Fundację Galerii Foksal, która mimo że częściowo jest komercyjna, ma bardzo świadomy program i przyczyniła się zarówno do popularyzacji polskiej sztuki na świecie, jak i do powstania wielu wybitnych dzieł. To są te najważniejsze. Wśród rozwijających się uczelni artystycznych wymieniłbym Akademię Sztuki w Szczecinie, Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie i Akademię Sztuk Pięknych w Katowicach.

Wspomniał Pan o uczelniach. Jak Pan ocenia poziom kształcenia artystycznego w Polsce? Czy są różnice między poszczególnymi ośrodkami?

Tak jak różnią się od siebie instytucje, tak też różnią się akademie, bo w każdej z nich pracują inni ludzie. Dlatego niektóre wydziały są lepsze, inne gorsze. Nie zawsze dobry artysta jest równie dobrym pedagogiem i nie zawsze świetny pedagog jest świetnym artystą. Mamy w Polsce całkiem niezłych artystów, ale znacznie lepszych pedagogów, którzy wykształcili całe szkoły. Z Grzegorzem Kowalskim w Warszawie na czele, który jest świetnym artystą, ale jeszcze lepszym pedagogiem. Z jego szkoły wyszli: Artur Żmijewski, Katarzyna Kozyra, Paweł Althamer, Katarzyna Górna i cała masa artystów z tzw. Kowalni. Jeżeli chodzi o ASP w Katowicach, to ta szkoła rozwinęła się w szybkim tempie i przestała na szczęście funkcjonować tylko jako takie zaplecze użytkowe. Powoływana była w latach 40. jako filia krakowskiej ASP. Położono w niej nacisk na grafikę i na różne kwestie wzornictwa przemysłowego *etc.*, co tak naprawdę było zabiegiem szalenie propagandowym. Na Śląsku były biennale plakatu, triennale grafiki, istniało też Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne (WAG). To wszystko było ze sobą ściśle powiązane. Wtedy był taki czas, że zarówno plakat, jak i różne formy przemysłowe funkcjonowały społecznie, a nie tylko w galerii. Więc to była szkoła, która działała trochę na użytek propagandowy. A malarstwo cechowało się, jak na innych uczelniach, dominacją kolorystów, tych „sałatek jarzynowych" na płótnach, czyli bardzo eskapistycznym podejściem. Ale to zaczęło się zmieniać.

Z biegiem lat pojawiali się świetni artyści. W ostatnim czasie ta szkoła zrobiła duży zwrot. To, co wcześniej było tylko wzornictwem, stało się designem. Osobiście mam przesyt designem dla designu, który jest niebezpieczny i trochę modny. Ale gdy idzie za nim jakaś modernizująca myśl, wtedy jest OK. Pojawiło się trochę młodych ludzi. Na przykład Grzegorz Hańderek ciągnie za sobą całą grupę młodych, świetnych artystów. Przede wszystkim jednak trzeba wspomnieć pracownię Andrzeja Tobisa. Można wręcz mówić o pewnym środowisku. Co ważne, ci artyści często od razu są samodzielni. Podkreślam to, bo zdarza się, że ludzie mający dyplom ukończenia uczelni są sfrustrowani. Myślą, że będą kolejnym Wilhelmem Sasnalem, że odniosą sukces zarówno artystyczny, jak i rynkowy, a okazuje się, że nie ma ani jednego, ani drugiego... Wrócę przy tej okazji do jednej z wcześniej omawianych przez nas kwestii. Pytała Pani o cechy, które powinny wyróżniać artystów. Sądzę, że najistotniejszą z nich jest właśnie samodzielność. Ta samodzielność, ten dystans do autorytetów, a jeszcze lepiej – zerwanie z tymi autorytetami. Dobry nauczyciel pozwala, by ze studenta wykluło się to, co jest tylko jego. Są artyści, którzy byli prymusami, robili wszystko bardzo sumiennie, ale byli niewystarczająco samodzielni i teraz trudno im sobie poradzić w świecie artystycznym. Bo ten świat jest anarchiczny, tak jak cały świat. To horror, jak mówi pułkownik Walter Kurtz w ostatniej scenie *Czasu apokalipsy*.

Czy samodzielni artyści są bardziej spełnieni?

To spełnienie zależy chyba od tego, jaki cel się sobie wyznaczy. Jeżeli ktoś zakłada, że będzie sprzedawać obrazy po kilkadziesiąt tysięcy złotych i że one będą schodzić w nieskończoność, bo zawsze będzie na nie zapotrzebowanie, to będzie mu ciężko. Skala możliwości jest bardzo mała. Ale jeżeli ktoś oczekuje czegoś innego, tego, że na przykład interesująco przeżyje życie, to może to życie przeżyć nie tylko intrygująco, lecz także z dystansem do tego, co oferuje mu świat, tak by nie dać się nabrać na żadne gotowe recepty. Bardzo lubię Piotra Wysockiego, z którym robiłem kilka projektów. On podobnie do mnie podchodzi do świata sztuki. Jak twierdzi, wybrał sztukę jako narzędzie, które w najlepszy sposób umożliwi mu bycie wolnym. To nie znaczy, że on stanie się wolny, bo to jest niemożliwe, ale że będzie miał możliwość bycia bardziej wolnym w tym społeczeństwie... wolnym od różnych stereotypów, konwenansów. O tym się często zapomina, a to są bardzo ważne rzeczy...

***À propos* życia artystów. Czy w Polsce istnieje coś takiego jak środowisko artystyczne? Czy artyści tworzą solidarną grupę podejmującą jakieś wspólne działania?**

Pozornie jest to grupa skończonych indywidualistów, którzy nie potrafią się ze sobą dogadać... Ale tylko pozornie. Na przykład strajk artystów pokazał, że dogadanie się jest możliwe, bo to są jednak ludzie (przynajmniej duża ich część) bardzo inteligentni i są w stanie dla wspólnego celu stanąć razem i pozostawić różnice z boku. Czy istnieje jednak środowisko artystyczne? Według mnie są różne obiegi sztuki i różne środowiska. I tak mamy, powiedzmy sobie, obieg topowych kilkunastu, może dwudziestu, galerii, centrów sztuki i muzeów. Mamy też obieg akademicki, obieg ZPAP, a także obieg związany z kultem lokalnego artysty, który wychodził sobie drogę do proboszcza, prezydenta czy burmistrza miasta bądź do szefa wydziału

kultury, robiąc lokalne fuchy, festiwale. Ten ostatni to taki *big fish in a small pond*, ale słaby poza lokalnymi uwikłaniami, znajomościami. Jeśli chodzi o środowiska artystyczne, to istnieją przede wszystkim te lokalne. Są też środowiska alternatywne i środowiska tworzone przez osoby połączone wspólną ideą czy wspólnymi interesami lub złożone z osób, które razem studiowały. Może dobrze, że środowiska artystyczne nie są scentralizowane, bo wtedy byłoby nieco totalitarnie. Byłoby łatwiej dla krytyków, którzy mogliby sobie wszystko poszufladkować, ale już dla samej sztuki niekoniecznie. Tej lepiej robi chaos.

Czy w takim razie artyści sztuk wizualnych tworzą odrębne środowisko, czy może mieszczą się w tych środowiskach, o których Pan mówi?

Mogą funkcjonować jednocześnie zarówno w dwóch, trzech środowiskach, jak i w dwóch, trzech obiegach. Bo można być świetnym, uznanym profesorem akademii i jednocześnie artystą wystawianym w galeriach. To casus Mirosława Bałki, Katarzyny Józefowicz, Grzegorza Kowalskiego. Można być też świetnym artystą i wykładowcą uczelnianym, a poza tym funkcjonować jeszcze w innych środowiskach – aktywistycznych, feministycznych, ekologicznych, w których celem jest nie tylko sztuka. No i można jeszcze działać na przecięciu różnych dyscyplin, jak Adam Witkowski (sztuki wizualne i muzyka) czy Robert Rumas (sztuki wizualne i teatr). Zresztą teraz w TRAFO inicjujemy program *Mapa sztuki Szczecina*, w ramach którego chcemy zbadać, jakie środowiska, jakie obiegi wytwarzają się w obszarze objętym działaniem naszej instytucji.

Czy zgadza się Pan z opinią, że w ostatnich latach pojawia się coraz mniej formacji artystycznych i że artyści raczej funkcjonują indywidualnie?

Po trosze się zgadzam, bo rzeczywiście nie mamy dzisiaj jakiejś konkretnej grupy, ale warto też zapytać, dlaczego pewne grupy się kiedyś pojawiały. Niektóre dlatego, że miały jakieś wspólne interesy albo były po prostu ciekawym doświadczeniem, jak np. Kowalnia Grzegorza Kowalskiego skupiająca jego studentów, którzy spotykali się, wydawali różne pisma artystyczne i organizowali wystawy (Artur Żmijewski robił je w jakichś mieszkaniach w Warszawie). To było niesłychane doświadczenie, coś jak w latach 90. Young British Artists w Wielkiej Brytanii. Inne grupy pojawiały się dlatego, że dzięki nim tworzące je osoby mogły być bardziej widzialne, tak jak w przypadku Penerstwa w Poznaniu... Ostatnie lata to okres wielkiego indywidualizmu. Wydaje mi się jednak, że to już jego końcówka. Bo w pojedynkę nikomu nie uda się wygrać z językami i rozpędzonymi ideologiami, systemami, które stworzyliśmy...

A jaką rolę w świecie sztuk wizualnych odgrywają krytycy, kuratorzy i osoby handlujące sztuką?

Niestety, w Polsce nie ma rynku sztuki. Jest tylko parę galerii, które rzeczywiście wystawiają na zagranicznym rynku, opiekują się pewnymi artystami...

Może je Pan wymienić?

Najlepiej robi to Fundacja Galerii Foksal, Galeria Raster i Galeria Starmach. Potem jest duża luka, aż pojawiają się galerie prywatne, ale nie można o nich powiedzieć, że działają bardzo prężnie. Założenie prywatnej galerii to spore ryzyko, bo w Polsce nie ma stabilnego rynku sztuki. Z tego powodu większość galerii ze Śląska, z Krakowa, Wrocławia czy Gdańska przeniosła się do Warszawy, gdzie są

większe pieniądze. Rola rynku sztuki w Polsce nie jest zbyt duża, jest to raczej rola wizerunkowa. Owszem, podejmowane są różne próby mające zmienić tę sytuację. Jest na przykład Warsaw Galery Weekend... To oczywiście zwiększa widzialność, ale nie poprawia znacząco funkcjonowania rynku. Jeśli zaś chodzi o krytykę sztuki, to mam wrażenie, że jej prawie nie ma.

A kiedyś była?

No właśnie, to jest pytanie. Czy kiedyś była? Kiedyś w pismach artystycznych (nie tylko tych poświęconych sztukom wizualnym), a także w niektórych dziennikach była obecna. Dziś w dziennikach w ogóle zlikwidowano etaty osób zajmujących się krytyką sztuki. Zamknięto parę pism. Nie ma już „Obiegu". To znaczy jest nowy „Obieg", wydawany w internecie, ale teraz jest to pismo problemowe, niereagujące na to, co dzieje się na bieżąco. Jest jeszcze magazyn „Szum", ale w nim są przede wszystkim relacje z wystaw. Na jego łamach nie prowadzi się żadnej ożywionej dyskusji. A przecież chętnych do tego, by zajmować się krytyką sztuki, nie brakuje. Tyle że to wiąże się też z pieniędzmi. Jeżeli w Polsce ludziom, którzy potrafią pisać dobre teksty, się nie płaci, to oni publikują w zagranicznych gazetach, które wynagrodzenie wypłacają. A kto dzisiaj w Polsce pisze większość recenzji? Na przykład studenci. Piszą na zaliczenie. Później być może część z nich nawet przez kilka lat zajmuje się krytyką, aby po pewnym czasie uznać, że jest to jednak nieopłacalne i nie zaspokaja ich ambicji. I stąd ta ciągła rotacja.

Zatem trudno wymienić krytyków sztuki. A kuratorów by Pan spróbował?

Adam Szymczyk, Sebastian Cichocki, Aneta Szyłak, Łukasz Ronduda. Wymieniłem kuratorów, którzy w pewnym sensie prowadzą aktywność twórczą. Bo oni nie robią wystaw pod tytułem *Dziesięciu moich ulubionych artystów* ani wystaw z cyklu *Art now 2017*, na których prezentują prace kilku topowych artystów. Za organizowanymi przez nich wystawami idzie pewien komunikat, jakaś diagnoza. To są ludzie odważni i mający zaplecze intelektualne. Mnie też interesuje właśnie takie kuratorstwo. A wracając do krytyki... Dawno nie czytałem tekstu krytycznego, który stawiałby jakąś diagnozę albo zapowiadał jakieś nowe otwarcie. A chciałbym taki tekst przeczytać.

Dzisiejsze teksty to bardziej relacje...

Tak, są to bardziej relacje. „Gramatyka nekrologu". Chciałbym, żeby ktoś w dobry sposób, krytyczny, ale i konstruktywny, „poznęcał" się nad moją wystawą. Dotychczas przeczytałem tyko kilka takich tekstów, a pragnąłbym je czytać stale.

Na koniec mam jeszcze kilka pytań dotyczących finansowania sztuki. Podobno największym problemem instytucji jest to, że nie wiedzą, jakie będą miały zabezpieczenie na przyszłe lata. Budżety są tworzone z roku na rok, w związku z czym nie da się zrobić konkretnych planów. Czy Pan też widzi ten problem?

Tak. Instytucje budżetowe nie mają możliwości układania długoletnich planów z zapewnieniem ich realizacji. Jak w Kronice razem z Fundacją Imago Mundi robiliśmy kilkuletni program *Projekt Metropolis*, to tworzyliśmy go i budowaliśmy sieć partnerów przez kilka lat. To też bardzo nam pomogło w programowym myśleniu o instytucji. Od tego czasu wiedzieliśmy już, na co zwracać uwagę, czym ma się zajmować zespół i w czym ma być dobry. Ale na dobrą sprawę przy niedofinansowaniu instytucji każdorazowo o nowym projekcie trzeba myśleć od zera, również w kwestii funduszy.

Zatem jaki model finansowania sztuki i działalności artystów Pan preferuje? Czy powinien się on opierać tylko na środkach publicznych?

Na pewno podstawowym i zresztą regulowanym ustawą źródłem są pieniądze z podatków. Pamiętajmy jednak, że to, iż będzie więcej pieniędzy na kulturę, nie oznacza, że będą one lepiej wydawane, a programy będą przemyślane. Na pewno nie ma jednego modelu, że jak dostaniemy większy budżet, to instytucja będzie lepsza. W Kronice nie miałem oczekiwań, że Bytom, czy w ogóle Śląsk, będzie miał gigantyczny budżet na kulturę czy instytucje sztuki, ale chciałem, żeby ten budżet był pewny i stabilny. Żeby w ślad za tym szło zrozumienie, że finansując kulturę i sztukę, dba się nie tylko o te dziedziny, lecz także o sprawy socjalne. Jestem za tym, żeby pozyskiwać środki. Staramy się to robić i znajdujemy granty, partnerów zagranicznych. Czasem rola osoby zajmującej się ich pozyskiwaniem w Kronice polegała na ukrywaniu rzeczywistego statusu ekonomicznego tej instytucji, który z zewnątrz wygląda świetny. To jest polska rzeczywistość.

A jeśli chodzi o stypendia dla artystów? Czy artyści powinni być jakoś wspomagani przez samorządy, żeby mieć pewną swobodę działania?

Tak. Są kraje, w których próbuje się to robić systemowo, zwłaszcza we Francji. Przecież w Paryżu takich stypendiów jest rocznie mnóstwo. To się później zwraca – Paryż jest miastem artystów. Oczywiście, to nigdy w pełni nie rozwiązuje problemu, tak jak żaden system nigdy nie rozwiązuje problemów społecznych. W Polsce jednak wciąż jest to wolna amerykanka. A ja jestem za traktowaniem artysty jako ważnego podmiotu społecznego.

Tym ważnym stwierdzeniem proponuję zakończyć naszą rozmowę, bardzo za nią dziękując.

Ja także dziękuję.

LECH STANGRET

urodził się w 1959 roku w Warszawie. Ukończył historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, i na tej uczelni uzyskał stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie wiedzy o sztuce. Pracuje w Mazowieckim Centrum Kultury i Sztuki na stanowisku głównego specjalisty. Jest kuratorem w Galerii Foksal i dyrektorem Fundacji im. Tadeusza Kantora.

ALEKSANDER GOWIN
Czy mógłby Pan powiedzieć kilka słów o sobie?

LECH STANGRET
W moim przypadku wszystko zaczęło się od teatru. Po maturze wyjechałem do Florencji z Teatrem Cricot 2 przygotowywać spektakl Tadeusza Kantora *Wielopole, Wielopole* i tam rozpoczęła się moja przygoda ze sztuką. Wcześniej nie interesowałem się nią specjalnie. Po pobycie we Florencji zdecydowałem się zdawać na historię sztuki, z wielu powodów, nawet czysto praktycznych.

Czyli...

Były to czasy PRL-u i istniał obowiązek odbycia służby wojskowej. Gdybym nie miał ukończonych studiów, musiałbym pójść na dwa lata do wojska. Studia dzienne odraczały ten obowiązek i jednocześnie skracały służbę do jednego roku. Ale tylko studia dzienne, zaoczne nie. Ponadto praca w teatrze Kantora niejako naturalnie wyznaczyła mi kierunek studiów. Jeszcze miałem to szczęście, że byłem we Florencji, a to jest chyba najlepsze miejsce, gdzie można...

Zacząć od sztuki, tak?

Tak, bo to kolebka renesansu, fantastyczne muzea... No i miałem prawie rok na dokładne poznanie miasta.

Ale pojechał Pan ze spektaklem Kantora do Florencji, aby...

Przygotowywać spektakl. Próby odbywały się dwa razy dziennie, ale zostawały jeszcze jakieś dni wolne czy weekendy, kiedy mogłem trochę pojeździć po Toskanii. Zresztą teatr Kantora też był bardzo inspirujący, jeśli chodzi o sprawy sztuki, bo grali w nim malarze, a także dziennikarze zajmujący się tematyką twórczości artystycznej. Również Kantor – podczas prób – posługiwał się różnymi hasłami odnoszącymi się do malarstwa, np.: „To weźmiemy z Malczewskiego". Należało zatem tego Malczewskiego znać, żeby wiedzieć, o co chodzi. Tak więc zacząłem i ukończyłem dzienne studia z zakresu historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Ale też się Pan chyba zasiedział na wydziale historii sztuki, bo obronił Pan także pracę doktorską?

Nie na zasadzie prostej kontynuacji. Po studiach wykonywałem prace właściwe historykowi sztuki. Po śmierci Kantora w 1990 roku, na zlecenie Jaromira Jedlińskiego, dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi, zacząłem kwerendę prywatnego

archiwum Kantora. Znalazł się na to grant z ministerstwa kultury, ale po zmianie dyrekcji projekt upadł. Zajmowałem się także krytyką sztuki. Jestem z Warszawy, mieszkałem tutaj, więc pisałem recenzje do krakowskiej „Dekady Literackiej" na temat warszawskich wystaw. Pisałem o Andrzeju Szewczyku, Mirosławie Bałce, kiedy byli jeszcze bardzo młodymi artystami. Także o Mikołaju Smoczyńskim.

Czyli o artystach, którzy byli silnie zrośnięci z Galerią Foksal.

Galerię Foksal poznałem znacznie wcześniej. Kantor był z nią bardzo związany. Kiedy przyjeżdżał do Warszawy, to zawsze spotykał się z Wiesławem Borowskim. Niemal po każdym *tournée* zatrzymywał się na dzień w Warszawie i wraz z żoną przychodził do Galerii Foksal lub do kawiarni w SARP-ie, by porozmawiać z Henrykiem Stażewskim, będącym tam regularnym gościem. Często im towarzyszyłem, więc Foksal był czymś oczywistym, ale moje recenzje były również z wystaw w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Potem jednak z powrotem trafiłem do Krakowa, bo zaproponowano mi pracę w Cricotece. Mając tam dużo czasu, bo rodzinnie byłem związany z Warszawą, gdzie mieszkała żona z dziećmi, poszedłem na studia doktoranckie na UJ-ocie i zrobiłem doktorat. Wróciłem później do Warszawy po różnych, dosyć nieprzyjemnych, sytuacjach w Cricotece, o których nie warto mówić.

Specyficznie krakowskich.

Właśnie. specyficznie krakowskich, powiedzmy.

A w którym roku trafił Pan tutaj, do Galerii Foksal?

Odszedłem z Cricoteki w proteście przeciwko tamtej sytuacji i trafiłem do Narodowego Centrum Kultury. Ministrem kultury był wówczas Waldemar Dąbrowski, który wdrażał program „Znaki czasu". To był projekt ogólnopolski, którego zadaniem było stworzenie kolekcji współczesnych dzieł sztuki za sprawą powstałych w każdym województwie Towarzystw Przyjaciół Sztuk Pięknych, takich Zachęt. Potem zbiory te miały stanowić bazy kolekcjonerskie dla planowanych muzeów sztuki współczesnej. Zakładano, że w każdym województwie powstanie muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej. Te kolekcje miały być takim zaczynem zbiorów muzealnych. Jak tłumaczył Dąbrowski, ministerstwo nie dysponowało funduszami na odrobienie strat spowodowanych okresem PRL-u, kiedy to kontakt ze światową sztuką współczesną był bardzo ograniczony. Ceny dzieł światowych klasyków sztuki współczesnej wzrosły w międzyczasie do takich sum, że nabycie tylko kilku z nich pochłonęłoby cały budżet przeznaczony na zakupy. Postanowiono więc zacząć z punktu zerowego, czyli kupować głównie prace tworzone współcześnie. Zakładano, że Zachęty będą stowarzyszeniami złożonymi z historyków, krytyków sztuki i artystów. Miały one wypracować profile kolekcji, stworzyć klucz, według którego należało kupować dzieła sztuki. Ponadto miały się zająć pozyskiwaniem funduszy z różnych źródeł, głównie od sponsorów prywatnych, przedsiębiorstw, korporacji. Początkowa zasada była taka, że zebrana przez towarzystwa kwota będzie stanowić 50% całej sumy, którą będą mogły one przeznaczyć na zakupy. Druga połowa miała być z ministerstwa. Okazało się jednak, że tych sponsorów właściwie nie było. Znalazło się tylko

dwóch na całą Polskę. My w NCK zajmowaliśmy się samym tworzeniem Zachęt. Oczywiście, niczego nie narzucaliśmy, jedynie monitorowaliśmy powstające kolekcje. Były różne pomysły dotyczące profili zbiorów, niektóre bardzo interesujące, a inne, powiedziałbym, zachowawcze albo po prostu niewykazujące zrozumienia dla celu projektu. Było np. jedno towarzystwo, które postanowiło robić zakupy dzieł tylko od członków tamtejszego ZPAP.

Wydaje się, że pomysł był bardzo dobry, prawda?

Pomysł był inspirowany rozwiązaniami francuskimi, ale nawiązywał także do polskiej tradycji dawnego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych i w dużej mierze dotyczył też tradycji polskiej sztuki współczesnej. Zachęty miały być niezależnymi ciałami, nieskrępowanymi żadnymi urzędniczymi wytycznymi w tworzeniu kolekcji. Na przykład w Lublinie profil zbiorów ogniskował się wokół istniejącej tam kiedyś Grupy Zamek.

No to było się na czym oprzeć.

Niektóre pomysły na tworzenie kolekcji były bardzo interesujące, jak choćby projekt Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych założonego na zamku w Szamotułach. Zamek ma sporo ikon, które trafiały tam po zarekwirowaniu ich od przemytników próbujących je wywieźć na Zachód. Komisja zakupów postanowiła oprzeć swój program na tym zbiorze i wzbogacić go o współczesne dzieła tworzone na drewnianym podłożu. Wydawało się, że nie ma ich dużo, ale wbrew pesymistom okazało się, że jest ich całkiem sporo. Dosyć ciekawy pomysł. Oczywiście cały projekt „Znaki czasu" był skierowany ku przyszłości i choć nie został w pełni zrealizowany, to jednak parę muzeów powstało. W Warszawie akurat nie zbudowano żadnego, ale w Toruniu, Krakowie już tak.

Jeszcze w Tarnowie.

Tak, i w kilku innych miastach. Trzeba przypomnieć, że do tego czasu nie zbudowano w Polsce żadnego nowego muzeum poświęconego sztuce współczesnej. Ten *boom* muzealny skręcił jednak z czasem bardziej w stronę muzeów historycznych niż muzeów sztuki. I – jak myślę – bardziej też podporządkowanych bieżącej polityce historycznej.

Wydaje mi się, że świadomość istnienia sztuki współczesnej i obcowania z nią jest stosunkowo mała w naszym społeczeństwie.

Powiedziałbym, że jest bardzo mała. Program „Znaki czasu" znalazł się w impasie, bo nie było darczyńców. Na wniosek towarzystw dopuszczono więc rozwiązanie, zgodnie z którym mogły one aplikować o środki samorządowe. Jeśli samorząd przyznał pieniądze, to ministerstwo dodawało drugą część. No i w gruncie rzeczy wszystko oparło się na środkach publicznych.

A uważa Pan, że finansowanie sztuki ze środków publicznych jest dobrym rozwiązaniem?

Myślę, że to jest skomplikowane, bo nasze środowiska finansowe czy biznesowe muszą się przekonać, że sztuka jest ważna również dla nich, choćby ze względów wizerunkowych. U nas nie jest to powszechne. Jest oczywiście paru kolekcjonerów świadomych wartości gromadzonych przez siebie dzieł sztuki, ale wszystko wymaga czasu. W okresie PRL-u bywało, że zakłady pracy zmuszano do interesowania się sztuką ze względów propagandowych. Teraz istnieją

fundacje bankowe promujące twórczość artystyczną, ale wśród biznesmenów z innych branż zainteresowanie sztuką jest incydentalne. Znam jednak przykład producenta farb przemysłowych, który zaangażował się w twórczość jednego z artystów, gdy ten zwrócił się do niego z prośbą o sprzedaż farb z jakąś nadzwyczajną zniżką. W zamian za to artysta obiecał producentowi umieścić nazwę jego firmy w katalogu wystawy, jako sponsora. Okazało się, że ten prosty zabieg polegający na poinformowaniu o tym, że dana firma finansuje dzieła sztuki, opłaca się biznesowo, bo do tego samego artysty zwrócił się później inny producent farb z propozycją wsparcia i teraz ów twórca ma dwóch sponsorów. Reklama czy promocja z wykorzystaniem sztuki to jednak delikatna sprawa i nie da się w tym obszarze mechanicznie powielać rozwiązań. Po upadku komunizmu dalej działał Totalizator Sportowy, teraz bardziej kojarzony z marką Lotto. Pewien procent pieniędzy z zakładów organizowanych przez tę spółkę zasilał, skomercjalizowany już wtedy, sport, który okazał się bardziej „medialny" niż sztuka. W tym sensie, że np. podczas transmisji meczów w telewizji pokazywano piłkarzy w koszulkach reklamujących różne firmy. Nikomu to nie przeszkadzało, ale jeżeli pojawił się informacja, że ktoś dofinansował jakąś wystawę, to taki komunikat usuwano, bo to była kryptoreklama. Minister Dąbrowski znalazł sposób finansowania programu „Znaki czasu" m.in. przez przekazywanie części zysków Totalizatora Sportowego na cele kulturalne, co uzasadniał nierównym traktowaniem sportu i sztuki. Nie jestem przeciwko wspieraniu sportu ze środków publicznych, ale zobaczmy, jak państwo dofinansowuje różne dyscypliny sportowe, które bez tej pomocy nie byłyby w stanie się rozwijać. Jeśli zawodnik trenuje przez cztery lata, by wystąpić na olimpiadzie i zdobyć medal, pobić jakiś rekord, to trzeba zapewnić mu środki na trening w okresie między olimpiadami. W tym czasie dostaje on stypendium fundowane ze środków publicznych, choć przecież nie ma pewności, że ten medal zdobędzie. Natomiast stypendia dla artystów to mały procent w porównaniu z zawodnikami sportowymi. A czy medal olimpijski ma większą wartość promocyjną, wizerunkową dla kraju od nagrody w dziedzinie sztuki, np. Nagrody Turnera w obszarze sztuk plastycznych? Myślę, że to tak odmienne wartości, że nie warto o tym dyskutować.

A co według Pan musiałoby się wydarzyć, żeby ten status sztuki współczesnej, nowoczesnej się podwyższył.

Uważam, że to jest kwestia edukacji. Pamiętam jeszcze z czasów PRL-u, że edukacja z zakresu sztuki, kultury była na niskim poziomie, dodatkowo jeszcze wypaczano ją propagandą marksistowsko-leninowską. Na lekcjach nauczyciele rysowali taką sinusoidę, w którą wpisywali bzdurne teorie na temat rozwoju sztuki. Okres grecki znajdował się na szczycie, co miało oznaczać największy rozkwit sztuki. Okres rzymski natomiast rozpoczynał kierunek w dół, aż do kompletnego upadku, którym było średniowiecze. Potem renesans osiągający apogeum równe starożytnej Grecji i dalej linia znowu zjeżdżała za sprawą baroku. Oświecenie ponownie dźwigało ją w górę, choć okres ten trudno uznać za czas szczególnie ważny dla sztuki, więc nie bardzo wiedziano, co z tym zrobić, i sinusoida się urywała. Do dzisiaj to pokutuje. Zatrzymaliśmy się na XVIII, XIX wieku,

podziwiając głównie sztukę mimetyczną. Ponadto wciąż brak właściwej oceny sztuki średniowiecznej (i w ogóle całego średniowiecza), która była być może najbardziej intelektualna w historii. Ludzie niemający świadomości idei dawnej sztuki wpadają w pułapkę niezrozumienia także przekazu zawartego w dzisiejszej pracach, znacznie prostszych do odczytania niż dawne dzieła. Po zakończeniu edukacji niewielu ludzi chce samodzielnie studiować historię sztuki. Wiedza o wielkich artystach, lecz raczej nie o ich osiągnięciach, jest bardzo wyrywkowa, nierzadko oparta na znajomości kilku szczegółów biograficznych, taka krzyżówkowa, quizowa, pozwalająca odpowiedzieć np. na pytanie: „Który malarz obciął sobie ucho?". Zapewniam Pana, że gdyby otwarto w Polsce wystawę Vincenta van Gogha, przyszłyby tłumy. Większość przybyłaby z czystej ciekawości, nie próbując dociekać, dlaczego jego obrazy przez wiele lat były deprecjonowane. Podobnie było z impresjonistami, których prace, według kryteriów stosowanych przez ówczesnych krytyków sztuki, były bohomazami. Ale teraz nikt tego nie powie. W jakiś sposób w powszechnej świadomości stały się wspaniałymi dziełami i nawet ten, kto nie bardzo wie, na czym ta wspaniałość polega, powie: „Świetne, genialne", i doda z reguły: „Nie to co dzisiejsze". Żyjemy w czasach, w których zainteresowanie tworzy się poprzez krótki, efektownie podany przekaz reklamowy. W przypadku sztuki współczesnej, gdyby była odpowiednia reklama, także można by liczyć na dużą frekwencję, na przykład na wystawie Mondriana, tak jak to było w wypadku Warhola.

Taką próbą uczynienia widzialnym było ogłoszenie roku 2015 Rokiem Tadeusza Kantora. Teraz uchwałą sejmu rok 2017 ogłoszono Rokiem Awangardy. Rozumiem, że są to pewne zabiegi, działania, które także mają obudzić tę świadomość. Czy myśli Pan, że udało się przybliżyć Kantora ludziom?

Nie jestem zwolennikiem jubileuszy i okazjonalnych imprez. Ale jednocześnie nie jestem też przeciwnikiem chociażby takiej Nocy Muzeów, kiedy tłumy chodzą od galerii. Działa tu reklama, o której wcześniej mówiliśmy. Jeżeli coś pojawia się w mediach, jeżeli o tym się mówi, jeżeli o tym się pisze, to momentalnie ludzie to chwytają, mówiąc kolokwialnie. To jest trochę owczy pęd, że trzeba pójść i coś zobaczyć. Najśmieszniejsze jest to, że większość placówek biorących udział w Nocy Muzeów jest dostępnych w określone dni, np. w czwartki, bezpłatnie. Jednak wtedy nie ma takich tłumów jak w Noc Muzeów. Nie oceniam jednak tego negatywnie, bo przy tej okazji ktoś coś skojarzy, komuś się coś spodoba. Poza tym większość zwiedzających to ludzie młodzi, uczestniczący na zasadzie: „Jest Noc Muzeów, trzeba zobaczyć. Pójdziemy tutaj, pójdziemy tam". Czy podczas tej wędrówki zainteresują się sztuką? Można mieć nadzieję, że jakaś ich część tak, dlatego uważam Noc Muzeów za zjawisko pozytywne. Podobnie myślę o Roku Tadeusza Kantora. Ten artysta wart był przypomnienia. Dla mnie jego twórczość to kwintesencja XX wieku. Kantor urodził się w 1915 roku, czyli w okresie I wojny światowej, a zmarł w 1990. Jak byśmy ten XX wiek, koszmarny zresztą, mieli charakteryzować, to jako daty graniczne należałoby przyjąć rok 1914 i 1990, od I wojny światowej do upadku komunizmu. W tym czasie były dwie wojny światowe. Teraz mamy rok 1916 nowego wieku i w Europie od dawana nie doświadczyliśmy takiego kataklizmu, jaki był sto lat temu, podczas I wojny światowej, w bitwie nad Sommą, w której zginęło ponad milion ludzi.

W porównaniu z nim zamachy terrorystyczne, w których śmierć ponosi kilkadziesiąt czy kilkaset osób, to nie jest żaden koszmar. Wiek XX to nieustanne dzielenie Europy, podział na zwycięzców i przegranych, ustalanie nowych granic. My znajdowaliśmy się po stronie zwycięzców, a *de facto* byliśmy przegranymi. W swojej pracy doktorskiej porównywałem biografię Tadeusza Kantora i Josepha Beuysa. Beuys był tym przegranym, bo Niemcy przegrały I i II wojnę światową. Kantor był pozornie wygranym, gdyż po I wojnie światowej Polska się odrodziła, a po II wojnie światowej znalazła się w gronie zwycięzców. Jednak żelazna kurtyna spowodowała, że to właściwie Beuys był zwycięzcą, a Kantor przegranym. Żyjąc w tej części Europy, warto przypominać Kantora, odkrywać go zarówno dla polskiej, jaki i dla zagranicznej publiczności. Kantor to sprawa nie tylko teatru i pamięci, lecz także sztuk plastycznych. Podczas Roku Tadeusza Kantora bardzo zaimponował mi Mark Glöde, który był kuratorem wystawy informelu. Odkrył on, że Kantor zrobił film o malarstwie informel. Glöde uważał, że był to fantastyczny film, jeden z najlepszych filmów o sztuce, o malarstwie w ogóle, zupełnie inny niż ten o *action painting* Jacksona Pollocka. Spostrzegł ponadto, że wszystko, co Kantor robił w teatrze, malarstwie, a także w filmie, jest bardzo jednorodne, że Kantor był prekursorem dzisiejszego artysty wizualnego. W latach 60. i 70. takie określenie nie funkcjonowało. Teatr, kino, malarstwo traktowano jako odrębne dyscypliny artystyczne rządzące się własnymi prawami. Poza tym od śmierci Kantora upłynęło już dużo czasu i na scenę artystyczną wkroczyło nowe pokolenie twórców szukające swojej strategii twórczej i tożsamości. Naturalną koleją rzeczy jest to, że nowe pokolenia buntują się przeciwko swoim poprzednikom. Był taki moment, kiedy proklamując nową sztukę, odcinano się od Kantora, uważając, że to jest *passé*. Jednakże nowa generacja artystów odkrywa, że mieliśmy takiego prekursora, i to na miarę światową, który był artystą wizualnym, zanim takie określenie pojawiło się w artystycznym słowniku. To ważne, bo moim zdaniem nie zrozumie się, czy też nie zanalizuje się w pełni fenomenu teatru Kantora bez jego malarstwa, bez jego działalności plastycznej i teoretycznych refleksji na temat sztuki.

Możemy też chyba powiedzieć, że Kantor był artystą totalnym, prawda?

Tak, i że był prekursorem obecnej sztuki, która przekroczyła chyba wszystkie granice dyscyplin.

A spróbowałby Pan zdefiniować artystę? Kim on dzisiaj jest?

To trudne, dlatego że nie ma jednej definicji dzieła sztuki. Ostatnio próbowałem dociec, czym jest sztuka multimedialna. Okazało się, że są różne eksplikacje. Eric Anderson, dla przykładu, rozróżnia sztukę multimedialną i intermedialną. W obu przypadkach mamy do czynienia z zestawami różnych form prac. W sztuce multimedialnej każda z form pojawiających się na wystawie: film, obraz, rzeźba, przedmiot czy jakieś działanie, zachowuje cechy właściwe danemu medium, czyli może być prezentowana bez pozostałych elementów tego pokazu. Całość tworzy pewną narrację, niemniej poszczególne elementy zachowują cechy i wartości właściwe danemu gatunkowi sztuki. Natomiast w sztuce intermedialnej

części składowe, np. film czy obraz, tworzą razem zupełnie nową wartość i są do oceny w całości, a elementy nie mogą zaistnieć osobno. Definicje Andersona nie są jednak powszechnie obowiązujące, bo sztuką multimedialną nazywa się też sztukę tworzoną za pomocą komputera i sztukę interaktywną, gdyż operują one wieloma mediami oddziałującymi na różne zmysły. Jeśli więc nie można sformułować jednoznacznej definicji sztuki multimedialnej czy dzieła sztuki, to czy da się zdefiniować artystę? Dzisiaj nie ma znaczenia to, czy twórca maluje, robi *performance*, reżyseruje spektakle teatralne czy kręci filmy. Jeśli uważa się za artystę, to nim jest. Myślę, że sztuka weszła w taką sferę pełnej wolności, gdzie trudno jest cokolwiek definiować, bo każda definicja będzie niepełna.

Ale zgodziłby się Pan ze stwierdzeniem, że obecnie bardziej liczy się sam proces tworzenia niż skończone dzieło?

Tak. I tutaj znowu pojawia się Kantor, który przecież za właściwe dzieło artysty proponował uznać sam proces tworzenia, a nie gotowy artefakt. Postulował to już w 1963 roku podczas Wystawy Popularnej, gdzie pokazywał resztki, które zostają przy tworzeniu spektaklu czy malowaniu obrazu, te wszystkie zapiski, ten cały sztafaż. Uważał, że w nich ukazuje się właściwa praca artysty. Kreowanie dzieła było dla niego właściwą twórczością, bo wtedy następuje cały proces myślowy, intelektualny, także techniczny; szukanie różnych rozwiązań; dokonywanie wyborów itd. Natomiast w skończonym dziele, przedstawionym do oceny krytykom, czasami nawet nie ma śladu tego, jak ono powstawało, nie ma śladu męki i piekła tworzenia. W Pana stwierdzeniu tkwi również odpowiedź na pytanie o obecny wymiar sztuki Kantora. Nowe pokolenie artystów powinno zacząć odkrywać Kantora, zdawać sobie sprawę z tego, że był ktoś, kto mówił to, o czym wspomniałem, ponad pół wieku temu. Ale to pokolenie często nie jest świadome tego, co się wydarzyło. Niestety, nauczanie historii sztuki w akademiach traktowane jest po macoszemu.

Tak trochę skaczemy z tematu na temat, ale w sumie to bardzo dobrze. Jakoś płynnie to nam wychodzi. Skoro jesteśmy przy kształceniu artystycznym, to właśnie o nie chciałbym zapytać. Czy wie Pan, jak ono wygląda w akademiach czy na uniwersytetach artystycznych?

Ja nie wykładam, więc mogę tylko bazować na tym, co opowiadają mi różni wykładowcy.

A jak Pańskim zdaniem akademia mogłaby obecnie dobrze przygotowywać artystę do bycia w świecie?

Myślę, że to dosyć trudne zadanie, dlatego że sztuka się bardzo zmieniła. Kiedyś akademia skupiała się na kształceniu mimetycznego mistrzostwa, realistycznego rysowania czy malowania, tak by nawet laicy podziwiali obrazy „jak rzeczywiste".

Tak, bo ktoś wykazał się techniczną precyzją.

Ludzie zwykle zachwycają się właśnie tą precyzją, nie siląc się na głębszą refleksję, i jeżeli zobaczą np. *Czarny kwadrat na białym tle* Kazimierza Malewicza, to bez żenady wyrażają swój negatywny osąd, mówiąc: „Co to za sztuka? Ja też

bym tak potrafił". Tej maestrii nauczano kiedyś w szkołach. W przedwojennej krakowskiej ASP wielką wagę przykładano do nauki rysunku. Przez całe studia wszyscy musieli doskonalić rysunek, tak że po ukończeniu ASP każdy z absolwentów świetnie rysował. Natomiast czas studiowania nie był ściśle określony. Były pracownie zwane szkołami, w których nauka trwała dwa lata. Student po zakończeniu terminu w jednej pracowni mógł przejść do innej. Byli tacy, którzy studiowali prawie 10 lat, zaliczając kolejne szkoły. Dyplom student robił wtedy, kiedy uznał, że już niczego więcej w akademii się nie nauczy. Przygotowywał pracę dyplomową, która miała być wypadkową wszystkich pobieranych nauk. I pod tym kątem był też oceniany. Kładzenie nacisku na naukę rysunku wynikało z pragmatyzmu, bo zakładano, że nie wszyscy absolwenci będą mogli utrzymać się ze sprzedaży swoich obrazów czy rzeźb, a będąc dobrymi rysownikami, mogli zawsze ubiegać się o posadę nauczyciela rysunku. Rysunek był wówczas w gimnazjach, szkołach średnich czy na różnych pensjach jednym z przedmiotów obowiązkowych. Jeszcze na początku lat 70. XX wieku egzamin z rysunku zdawało się np. na studia z historii sztuki. Chodziło o to, żeby za pomocą rysunku umieć zanotować różne szczegóły architektoniczne. Dziś zastąpił go aparat fotograficzny, ale przed wojną aparat był rzeczą luksusową, a fotografów niewielu.

U nas na roku jedna dziewczyna miała zeszyt i rysowała obiekty, a my wszyscy używaliśmy aparatów. A jakie umiejętności powinien mieć artysta, który dzisiaj wychodzi z akademii? Jak powinien być przygotowany?

Zależy, jaką sztuką chce się zajmować. Obecnie do obcowania z nią niepotrzebne są nawet wizyty w galerii czy muzeum. Mamy przecież komputer. Nie mówię o malarstwie, bo to specyficzna sytuacja i komputer nie odda wiernie kolorów takich dzieł. Można je zobaczyć tylko w bezpośrednim oglądzie, szczególnie w przypadku dawnego malarstwa. Ale są dzieła sztuki tworzone w komputerze lub za jego pomocą. Powstają prace interaktywne, w które można interweniować, w których tworzeniu mogą uczestniczyć oglądający. No i jednocześnie mamy natychmiastową ocenę takiego dzieła – na Facebooku, Instagramie czy jeszcze w innych serwisach społecznościowych. Na jakimś blogu ktoś od razu może wyrazić swoją krytyczną uwagę, napisać recenzję. W pewien sposób zanika rola krytyka, pośrednika, który kiedyś próbował wartościować dzieło, ale też przybliżać je oglądającym, tłumaczyć różne rzeczy itd. Teraz jakby doszło do załamania na linii dzieło sztuki – krytyk – odbiorca, przynajmniej jeżeli chodzi o tę sztukę multimedialną.

Czy właśnie dlatego dzisiaj tak słabo jest rozwinięta krytyka?

Tak, między innymi dlatego. Są również względy finansowe. Nie sposób utrzymać się, pisząc tylko krytyki i recenzje. Wiele osób zajmuje się tym incydentalnie, bo musi poświęcać czas na inne formy zarobkowania.

W Polsce tak naprawdę nie ma krytyki. Jest kilka osób, które piszą o sztuce do gazet codziennych i do Internetu.

Tak, ale wiąże się to z tym, o czym już wspominałem... choć nie tylko. Pamiętam czasy, kiedy wychodziły pisma ogólnokulturalne. Może dlatego, że nie było Internetu, dyskusje koncentrowały się wokół jakiegoś zjawiska, które omawiano na łamach takich periodyków. W dysputach i polemikach uczestniczyło wiele osób – nie tylko ludzie ze środowiska, „z branży", lecz także ludzie z zewnątrz.

Takie gazety jak „Kultura" czy „Literatura", w których pisano i o zjawiskach plastycznych, i o kinie, i o teatrze, i o literaturze, odgrywały ważną rolę kulturotwórczą. Człowiek czytający, prenumerujący te pisma zyskiwał jakąś wiedzę ogólną o różnych dziedzinach twórczości. Nie zamykał się tylko w sferze problemów sztuk plastycznych. Teraz portale zajmujące się sztuką skupiają się tylko na niej i już nie znajdziemy tam teatru, literatury czy kina. Wykształciła się dosyć wąska specjalizacja i przez to tworzy się środowisko do dyskusji tylko wewnątrz pewnego kręgu. Kiedyś, gdy Krzysztof Teodor Toeplitz skrytykował happening czy gdy Andrzej Osęka drwił ze sztuki konceptualnej, od razu w polemikę z nimi wdawali się różni krytycy, a nawet ludzie niezwiązanych ze światem sztuki. Zbigniew Taranienko, podczas promocji jednej ze swoich książek, opowiadał, że wykładając na ASP, zauważył, że znajomość współczesnej literatury czy teatru jest wśród przyszłych artystów na żenująco niskim poziomie. Apelował do studentów, żeby ci interesowali się różnymi dziedzinami twórczości. Nie tylko sztuką i zjawiskami ze świata socjologii, polityki czy ekonomii, ale całym światem kultury, bo to bardzo wzbogaci ich twórczość.

Siedzimy obok Galerii Foksal. Była tu kiedyś kawiarnia SARP-owska, w której spotykali się Edward Krasiński z Henrykiem Stażewskim i do której przychodzili też ludzie związani nie tylko ze sztuką...

Oczywiście, m.in. Melchior Wańkowicz był w niej stałym bywalcem. Wszyscy się znali, ale to wynikało również ze specyfiki ówczesnego kontaktowania się. Pisała o tym Maria Stangret-Kantor, wspominając te czasy kawiarni. Światy różnych twórców istniały jakby na zasadzie miejsc i przenikały się. W określonych kawiarniach spotykali się artyści, pisarze, aktorzy, reżyserzy i wiadomo było, kto w danym miejscu bywa. Przychodzili też inni ludzie, nieraz tylko po to, by tych wielkich zobaczyć. Można zaryzykować stwierdzenie, że kawiarnie przypominały trochę dzisiejszy świat celebrytów.

Ja znam ten świat tylko z książek, ale wydaje mi się, że był to raczej świat intelektualistów, w którym można było odnaleźć i artystę, i pisarza, i dziennikarza. I nawet Pana z KC.

Na pewno tak. Powszechnie było wiadomo, że w kawiarni Czytelnik spotykali się: Tadeusz Konwicki, Gustaw Holoubek, Janusz Głowacki, i że jak się tam przyjdzie o określonej godzinie, to będzie można ich zobaczyć. Jak już mówiłem, światy kultury: aktora, pisarza, artysty, przenikały się i wzrastało zainteresowanie różnymi dziedzinami twórczości. Przychodzili też inni goście, ze starszego lub młodszego pokolenia, którzy włączali się do prowadzonych dyskusji. Nie wszyscy byli tam specjalnie zaproszeni czy umówieni ze stałymi bywalcami. W takich kawiarniach panowały często niemal familiarne stosunki. Obsługa doskonale znała przyzwyczajenia stałych klientów, choć nie zawsze wiedziała, kim oni są z zawodu. Wiesław Borowski opowiadał kiedyś taką anegdotę: Pewien pan przyjechał z zagranicy i chciał porozmawiać z Henrykiem Stażewskim. Przyszedł do kawiarni SARP-u i zwrócił się do kelnerek z pytaniem: „Przepraszam panią bardzo, czy tutaj przychodzi profesor Henryk Stażewski?". Pracujące tam starsze panie – kelnerki odpowiedziały zdecydowanie: „Nie. Nikt taki tutaj nie przychodzi". Pan na to mocno zdziwiony: „No jak to? Powiedziano mi, że on przychodzi tutaj punktualnie o godzinie dwunastej". Panie spojrzały po sobie i jedna zapytała drugą: „Słuchaj, a czasami Henio to nie ma na nazwisko Stażewski?". Na to

druga: „No tak, Henio to jest Stażewski. Jeżeli chodzi panu o Henia, to Henio tu przychodzi i zaraz będzie". Takie kawiarnie funkcjonowały nie tylko w Warszawie, lecz także w innych miastach. W Krakowie np. do Krzysztoforów przychodzili: Tadeusz Kantor, Jerzy Bereś, Jonasz Stern, Jadwiga Maziarska i inni członkowie Grupy Krakowskiej. Kawiarnie działały trochę jak „trzecie miejsca", o których pisał Ray Oldenburg, miejsca bardzo potrzebne społecznie. Oldenburg odnosił się oczywiście do warunków amerykańskich, zauważając, że życie Amerykanów koncentruje się tylko w dwóch miejscach: w pracy i w domu. Brakuje w ich życiu trzeciego miejsca, takiego neutralnego, którym może być choćby ławka w parku, jakiś lokal, bar czy kawiarnia, gdzie, jak się przyjdzie, zawsze spotka się kogoś chętnego do rozmowy. Ludzie regularnie odwiedzający takie miejsce po pewnym czasie będą się znali, choćby z widzenia, będą zagadywali do siebie, kłaniali się sobie. Mogą tam przychodzić osoby reprezentujące różne zawody i branże, ale ważne, żeby można było z nimi podyskutować, porozmawiać. Te miejsca nie powinny być drogie, nie mogą też działać jak zamknięte kluby, do których jest się wpuszczanym za okazaniem legitymacji. To muszą być miejsca otwarte, gdzie mogą trafić ludzie przypadkowi, niezwiązani z lokalnym środowiskiem, nieskupiający się tylko na jednym temacie, ludzie różnych generacji. Nikt nie powinien być w nich skrępowany zobowiązaniem „bywania" i umawiania się. Według Oldenburga takie miejsca odgrywają ogromną rolę kulturotwórczą i demokracjotwórczą. Obecnie żyjemy w innych czasach niż te „kawiarniane". Wszyscy mamy telefony komórkowe, w każdej chwili możemy do kogoś zadzwonić i się z nim umówić na spotkanie. Teraz dużo jest takich miejsc pokoleniowych, gdzie bywają np. tylko ludzie młodzi.

Czy sądzi Pan, że obecnie pokolenia młodsze i starsze się przenikają?

Na pewno mniej niż dawniej i na innych zasadach. Bardziej dbamy o swoją prywatność. Włączanie się do jakiejś dyskusji, rozmowy stało się nietaktem. Kiedyś ktoś stojący z boku i wyrażający swoje zdanie nie był od razu posądzany o złe zachowanie. Mówiło się, że wszystkie rewolucje zaczynały się od kawiarni, bo w tych kawiarniach spotykali się różni ludzie i prowadzili otwarte dyskusje.

A dzisiaj artysta jest bardziej skupiony na sobie?

Dzisiaj artyści najczęściej bywają w miejscach, w których spotkają innych artystów lub osoby z tym środowiskiem związane. I raczej nie widać przenikania się ich świata z innymi światami kultury. W każdym razie jest to rzadkie, a już na pewno nie jest międzypokoleniowe. W tym sensie, że literat starszej generacji nie bywa w miejscach, gdzie spotykają się bardzo młodzi artyści. To się może zdarzyć, ale nie funkcjonuje na zasadzie „trzeciego miejsca". Na pewno też młodzi nie oczekują od starszych, że ci zaszczycą ich zaproszeniem do swojego stolika. Trudno sobie teraz wyobrazić sytuację, w której ktoś przysłuchujący się z daleka jakiejś dyskusji, powiedziałby, że nie zgadza się z czyimś zdaniem, i usłyszał: „Usiądźmy, porozmawiajmy. A dlaczego pan się nie zgadza?".

Co takiego wówczas spajało artystów, czego dzisiaj może brakować?

Myślę, że jednym z elementów spajających była już sama informacja o wydarzeniach artystycznych. Propagandy i polityki było wtedy w mediach bardzo dużo, ale zainteresowanych polityką niewielu. Nie dyskutowano o tym, co powiedziano w KC, o przemówieniach sekretarzy, które drukowano w „Trybunie Ludu", o artykułach na temat braku sznurka do snopowiązałek. To właściwie mało kogo interesowało. Wydarzenia kulturalne były bardziej intrygujące. Programów telewizyjnych i radiowych, a także gazet było znacznie mniej niż dzisiaj, ale przez to prawie wszyscy oglądali to samo w telewizji i słuchali tego samego w radiu. I jeżeli coś pojawiało się w telewizji i napisano o tym w gazecie, to był to przekaz, który docierał do znacznie większej liczby osób niż teraz. Oczywiście publiczne krytykowanie PZPR było zabronione, a wszelkie wypowiedzi cenzurowane, ale na temat wydarzeń kulturalnych mogli wypowiadać się dość swobodnie zarówno ich apologeci, jak i krytycy. Co ważniejsze, informacje o takich wydarzeniach były bardziej powszechne, bo docierały do wszystkich oglądających *Dziennik telewizyjny* lub słuchających radia. W *Dzienniku telewizyjnym* zawsze pojawiała się informacja na temat kultury. Ponadto raz w tygodniu, zaraz po nim, czyli w porze najlepszej oglądalności, był emitowany program *Pegaz*, całkowicie poświęcony kulturze. Obecnie telewizja, zarówno publiczna TVP, jak i TVN czy Polsat, zrezygnowała z tematyki kulturalnej w codziennych wiadomościach.

Prywatne stacje to już całkowicie...

Nie ma żadnych wiadomości ze świata kultury. Chyba że artysta kogoś okradnie albo zabije. O filmach mówi się przy okazji rozdania Oscarów albo w kategoriach sportowych, informując, że nasz film zdobył jakąś nagrodę. Ale o tym, co dzieje się w obszarze kultury w Paryżu, Berlinie czy w Nowym Jorku, już nie. W TVP na przykład był taki korespondent nowojorski, który zajmował się takimi błahostkami, że należało go natychmiast zwolnić. Chyba to się jednak podobało, bo pozwolono mu przez pół dziennika mówić o Halloween.

Że do NASA pojechał, to pamiętam dobrze. To były tego typu sprawozdania.

Tak, to było tak przedstawiane, jakby w Nowym Jorku nic ważniejszego się nie działo. W takich sytuacjach myślę sobie, że może żona Tadeusza Kantora miała rację, pisząc, iż tak funkcjonuje nasz świat. W latach 60. Maria Stangret-Kantor tworzyła kolaże, używając do tego papierowych żołnierzyków, które wplatała w obrazy informel. Drukowane na papierze żołnierzyki naklejało się na karton, a następnie wycinało. Były tanimi i bardzo popularnymi zabawkami dla dzieci. Artystka, w swoich wspomnieniach, zwracała uwagę na ich banalność. Konkludowała, że czy chcemy czy nie, to banał zostanie zapamiętany, bo on jest bardzo popularny. I zwykle to, co banalne, staje się symbolem swoich czasów. Nie wielkie dzieła, tylko te najbardziej banalne rzeczy. Z PRL-em ludzie też najczęściej kojarzą pralkę Frania, telewizor Rubin itp., a nie laureatów Nagrody Nobla. Ale tak właśnie funkcjonuje pamięć świata.

Niestety, niestety... Mam jeszcze kilka pytań, w tym jedno szczególnie ważne. Jak Pan ocenia sytuację materialną artystów w Polsce?

Uważam, że jest ciężka i że jest wypadkową wielu rzeczy. Przede wszystkim przemian, które dokonały się w sztuce. Wolność i transgresja skierowały sztukę ku wielkim projektom i część artystów żyje od projektu do projektu. Próbują zebrać pieniądze na duże przedsięwzięcie i poświęcają temu sporo czasu. Kiedy uda im się zdobyć odpowiednie środki, realizują projekt, który staje się najczęściej własnością tego, kto dał pieniądze na jego przygotowanie i realizację. Zatem część artystów skupia się na szukaniu pieniędzy na projekt, bo praca nad nim pozwoli im przeżyć jakieś dwa, trzy lata. To są przeważnie duże realizacje, kupowane przez muzea albo jakieś instytucje kultury. Inna grupa artystów żyje od rezydencji do rezydencji, które odbywają się na podobnej zasadzie. Sponsor funduje artystom pobyt, zakwaterowanie i wyżywienie w atrakcyjnym miejscu, a oni później zostawiają mu swoje prace czy sprzedają je z dużym rabatem. Ta forma wspierania twórców jest bardzo popularna na całym świecie. Korzystają z niej ci, którzy próbują kontynuować swoją działalność artystyczną, bo inni pracują jako graficy, ilustratorzy czy próbują swych sił w reklamie.

Czyli raczej porzucają sztukę?

Ja bym powiedział, że po prostu szukają środków do życia, na wiele sposobów. Są grupy artystów będących nauczycielami akademickimi bądź instruktorami prowadzącymi warsztaty dla dzieci czy młodzieży. Jest wreszcie wąskie grono artystów żyjących ze sprzedaży dzieł. Co znamienne, to są najczęściej prace wykonywane tradycyjnymi technikami, jak malarstwo, rzeźba, bo takie najchętniej kupują kolekcjonerzy.

Sztukę wideo trochę trudniej wyświetlać sobie codziennie na ścianie.

Różne są powody kolekcjonowania dzieł sztuki. Jedni robią to ze snobizmu, inni dla lokaty kapitału, ale zdarzają się prywatni kolekcjonerzy, prawdziwi pasjonaci. Poznałem takiego, naprawdę „zarażonego sztuką", który swego czasu poprosił mnie o ekspertyzę jednego ze zgromadzonych przez siebie dzieł. Chodziło o pracę Kantora. Zapytałem, czy zależy mu na potwierdzeniu autentyczności czy na wnikliwej ekspertyzie zawierającej opis historii obiektu i analizę formalną? Rzecz była nietypowa, w postaci kolażu fotograficznego z odręcznymi komentarzami autora. Odpowiedział, że chce wyczerpującą ekspertyzę. Kiedy zapoznał się z wynikami moich badań, stwierdził: „No widzi pan, teraz mam kłopot". Zapytałem: „Dlaczego?". „Bo ja to chciałem sprzedać, bo mi się nie podobało, ale jak przeczytałem to, co Pan napisał, to już tego nie sprzedam" – odrzekł. „Wie pan, ja kolekcjonuję obrazy" – powiedział i zaprowadził mnie do pokoju obok swojego biura. „Tu mam obrazy, których nie mam gdzie powiesić, bo jak Pan widział, wszystkie ściany mam już obwieszone". „To niech pan zabierze je do domu" – wtrąciłem, bo znajdowaliśmy się w jego biurze prawniczym. „Nie bardzo mogę ze względu na żonę. Jak zacząłem kupować obrazy, to mówiłem jej, że to jest lokata kapitału, ale tych obrazów wciąż przybywało i żona zaprotestowała, twierdząc, że już mamy ulokowany ten kapitał, a teraz by się przydał nowy samochód i jeszcze coś. Prosiła, żeby nie kupował już nowych obrazów albo sprzedał któryś kupiony wcześniej, jeśli już koniecznie chcę mieć następny, o którym jej opowiadam. A ja tak nie mogę" – opowiada. „Jak

zobaczę obraz, który mi się podoba, to po prostu tak za mną chodzi, że muszę go kupić. Rozumiem tego faceta, który ukradł Moneta z muzeum w Poznaniu, żeby go oglądać, bo ja też mam taki obraz – Tchórzewskiego, w kuchni. Kiedy rano po śniadaniu usiądę i na niego popatrzę, to nabieram takiej energii do pracy, do wszystkiego, że ja go nigdy nie sprzedam".

Ciekawe. Abstrahując trochę od sytuacji materialnej artystów, chciałbym zapytać o ich sytuację egzystencjalną. Chodzi mi o możliwość planowania przyszłości, poczucie bezpieczeństwa.

Myślę, że zawód artysty zawsze była niepewny. Nielicznym tylko udawało się osiągnąć wymierny sukces jeszcze za życia. Obecnie nawet ci realizujący wielkie, kosztowne i czasochłonne pomysły w sumie zarabiają niewiele, bo większość funduszy pochłania sam proces powstawania pracy. Na pewno nie wystarcza im na komfort życia w dłuższej perspektywie. Takie projekty jak palma czy oczko wodne Joanny Rajkowskiej pozwoliły artystce na pewien czas zapomnieć o poszukiwaniu pieniędzy, ale nie może ona mieć przecież pewności, że zdobędzie środki na następny projekt. Nie może liczyć na kolekcjonerów, bo oni takich projektów nie kupują. Obecnie świat sztuki i jej obieg się zmieniły. Sztuka nie potrzebuje już odpowiedniego, wydzielonego miejsca do prezentacji. Sama definiuje, w jakich miejscach i w jakiej formie się pojawi. Czasami są to jednorazowe akcje efemeryczne, których przeprowadzenie wymaga dużych kosztów. Po tych projektach zostają tylko fotografie i nic więcej…

A jak Pańskim zdaniem reagują na to instytucje artystyczne? Nie tylko szkoły, lecz także muzea, galerie?

Coraz więcej muzeów czy galerii „wchodzi" w te projekty tworzenia dzieła efemerycznego na zamówienie.

Czyli raczej dosypują do tego.

Tak. I od razu kupują to dzieło. Finansują projekt i artysta im to dzieło zostawia. (Prawdę powiedziawszy, w wielu wypadkach artysta i tak nie mógłby go zabrać). Tak postępują wielkie, znane galerie, ale i te nowo powstające czy publiczne. Dotyczy to także muzeów i różnych instytucji zajmujących się sztuką.

Myśli Pan, że w Polsce jest wystarczająca liczba muzeów?

Nie, a Warszawa jest tego najlepszym przykładem.

To jest paradoks, prawda? Kraków doczekał się MOCAK-u, a Warszawa…

Władze Warszawy oraz Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego popełniły poważne błędy. Za wielce niefortunne uważam m.in. podpisanie umowy o lokalizacji przyszłego Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Tak uzgodnili minister Dąbrowski z prezydentem Warszawy Lechem Kaczyńskim. Plac Defilad, koło Pałacu Kultury i Nauki, to fatalne miejsce dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej, także ze względu na funkcje, jakie pełnią dziś nowoczesne muzea. Muzeum przestało być miejscem, do którego przychodzi się tylko po to, aby oglądać dzieła sztuki. Ono zaczęło też odgrywać rolę alternatywnego miejsca spędzenia wolnego czasu, atrakcyjnego zarówno dla mieszkańców, jak i dla turystów. W Polsce tę rolę przejęły domy handlowe, nie bez kozery nazywane galeriami. Ludzie spędzają w nich mnóstwo czasu. Poza sklepami są tam kawiarnie, restauracje, kina.

Tak traktuje się kulturę i sztukę...

Kiedy zaczęto mówić o lokalizacji muzeum w Warszawie, Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Sztuki [AICA] przeprowadziło wśród polskich członków tej organizacji sondaż. Zapytało ich, gdzie według nich powinno ono powstać. W pełni zgadzałem się z tymi, którzy postulowali, by był to teren dzisiejszego PGE Narodowego. Tam, gdzie wybudowano stadion, powinno powstać Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Tam można byłoby zrealizować każdy projekt architektoniczny, najbardziej rewolucyjny. Nie mówię – skandaliczny, ale najbardziej, powiedzmy, nieprawdopodobny, bo nie wchodziłby w konflikt z istniejącą architekturą. Na pewno taką swobodą w projektowaniu zainteresowani byliby najwięksi światowi architekci. A co można zbudować przy Pałacu Kultury i Nauki? Tymczasem po tamtej stronie Wisły można było zbudować wszystko. Tam nie ma konkurencyjnej architektury i jest to prawie centrum miasta.

Szczególnie koło stadionu, prawda?

Stadion należało zbudować daleko od centrum miasta, jak to się teraz robi na świecie. Wtedy, gdy odbywa się jakiś mecz, nieblokowany jest ciąg komunikacyjny. My jednak zafundowaliśmy sobie stadion w centrum i mamy paraliż miasta przy okazji każdej wielkiej imprezy. Zresztą chodzi nie tylko o sam stadion, ale także o tereny wokół niego, o błonia, które kiedyś były rekreacyjne. Tam kiedyś były boiska i grano w piłkę, urządzano turnieje „dzikich drużyn" o Warszawską Syrenkę itp. Trochę dalej z jednej strony mamy park Skaryszewski, a z drugiej – Wisłę. Wokół Muzeum Sztuki Nowoczesnej można byłoby stworzyć ogromny kompleks rekreacyjno-wypoczynkowy z terenami sportowymi, parkiem Skaryszewskim i plażą nad Wisłą, gdzie ludzie mogliby się spotykać, odpoczywać, a także obcować ze sztuką.

To byłaby też szans na rozwój tamtej części Warszawy.

Ależ oczywiście. A przy tym miejsce, w którym jest stadion, to prawie centrum. Wystarczy tylko przejechać lub przejść mostem Wisłę. Ludzie chętnie by tam przyjeżdżali, aby znaleźć się niemal w innym świecie. Po pobycie w zatłoczonym, zadymionym Śródmieściu po lewej stronie Wisły mogliby odpoczywać na jej prawym brzegu, korzystając z różnych form spędzenia czasu na ogromnym terenie.

No cóż, sport znowu wygrał ze sztuką.

Nie winiłbym za to sportu, ale urzędników, decydentów myślących kategoriami doraźnych korzyści i oszczędności, bojących się podjęcia jakiegokolwiek ryzyka, a przez to pozbawionych szerszej wizji. Odnoszę wrażenie, że stadion zbudowano tylko z powodu mistrzostw Europy w piłce nożnej, by można się było pochwalić nowoczesnym obiektem, gdy zjadą się kibice z Europy. Zrobiono to najtańszym kosztem. Nie zastanowiono się, co będzie potem. Nie trzeba było przecież budować nowych dróg dojazdowych dla komunikacji miejskiej i całej infrastruktury. Wystarczyło tylko w miejscu starego stadionu wybudować nowy. Codziennie przejeżdżam koło stadionu, jadąc kolejką do pracy, i widzę wokół niego ogromny pusty plac wysypany żwirem, spełniający funkcję jakiegoś gigantycznego parkingu, którego nie sposób zapełnić autami. A do tego ten pusty, zamknięty, kolosalny obiekt ogrodzony metalowym płotem. Bez życia.

A myśli Pan, że właśnie sztuka mogłaby to miejsce ożywić?

To byłaby ogromna promocja dla tej części Warszawy. A gdybyśmy jeszcze zrealizowali projekt jakiegoś sławnego architekta... Zaha Hadid mogła zaprojektować każdy odjazd, mówiąc językiem młodzieżowym.

Zresztą startowała w różnych konkursach.

Panorama lewego brzegu Warszawy ze Starym Miastem i wieżowcami w tle jest uporządkowana i nie można jej zaburzać. Ale po prawej stronie co mamy? Wieże kościoła św. Floriana i nic więcej.

No tak, dominanta architektoniczna.

Katedry, no bo to jest już kościół katedralny, i obok stadion. A gdyby zamiast stadionu był jakiś intrygujący budynek, to turyści zwiedzający Stare Miasto spoglądaliby na drugą stronę Wisły i zachęceni widokiem na pewno chcieliby tam pojechać. I nie tylko turyści. A teraz przyjechać i zwiedzać stadion – to trochę bez sensu. Są chętni, ale jest ich niewielu.

Na pewno. A myśli Pan, że np. sztuka współczesna mogła być czynnikiem rozwojowym dla miasta? Dla miast w Polsce w ogóle? Tak jak, powiedzmy, dla Berlina...

Berlin chyba pierwszy zaczął też tworzyć plaże w mieście... Ale my tu mieliśmy lepszą sytuację niż w Berlinie. Nie trzeba było niczego zaczynać od zera, wystarczyło zagospodarować już istniejący teren. A co zrobiono? Żwirowisko, na którym coś się rozstawia przy okazji sporadycznych wydarzeń, a do tego w dniu imprezy organizowanej na PGE Narodowym mieszkańcy nie mogą dojechać do domu, bo są zamknięte ulice, nie jeżdżą tramwaje. Warszawa miała szansę promować się poprzez sztukę, ale nie wiem, czy ją jeszcze ma, a jeśli tak, to czy ją wykorzysta. A przecież wystarczy spojrzeć, jak nowe muzeum w Bilbao nakręciło to miasto turystycznie.

No tak, efekt Bilbao.

Taki efekt mogła mieć Warszawa, ale teraz nikt już nie zburzy stadionu.

Teraz jest już za późno.

Stary stadion był w pewien sposób ciekawostką turystyczną, za sprawą niewiarygodnego Jarmarku Europa, ale to mogło być znacznie fantastyczniejsze miejsce.

Tym akcentem proponuję zakończyć naszą rozmowę. Dziękuję za spotkanie.

Ja również dziękuję.

ANDRZEJ STARMACH

urodził się w 1953 roku w Krakowie, gdzie mieszka i pracuje. Ukończył historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jest kolekcjonerem i galerzystą. Wraz z żoną prowadzi Galerię Starmach.

ANDRZEJ STARMACH *
Od łebka ma Pani płacone?

KATARZYNA MANIAK
Od wywiadu.

[wejście w słowo] Nie od długości. No to chwała Bogu.

Przy czym muszę dodać, że element pozafinansowy najbardziej mnie przyciągnął to tego projektu.

Jednak.

Jednak.

A czym się Pani normalnie zajmuje?

Jestem antropolożką kultury. Kończę doktorat poświęcony instytucjom muzeów, ale etnograficznych, i modelom kuratorskim, które są realizowane w tych muzeach.

Ale kończyła Pani co, antropologię?

Antropologię kultury. Na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Dobrze, to już wszystko.

Proszę powiedzieć parę słów o sobie, o ścieżce swojej kariery zawodowej. Jakie jest Pana wykształcenie, czym się Pan zajmuje i od jak dawna?

Jestem historykiem sztuki. Zawsze się tym chwalę, że jestem uczniem profesora Porębskiego i profesora Krakowskiego. Od października 1989 roku prowadzimy z żoną galerię. Wcześniej kolekcjonowaliśmy prace Grupy Krakowskiej, abstrakcję geometryczną, klasykę powojennej polskiej awangardy. Nie zajmuję się i nigdy nie zajmowałem się młodą sztuką.

Żona jest z wykształcenia historykiem sztuki, tak?

Tak, żona też historyk sztuki.

* Na prośbę Andrzeja Starmacha wywiad drukujemy bez redakcji wydawniczej.

W jakim mieście się Pan urodził?

W Krakowie.

Czy spróbowałby Pan powiedzieć, czym jest sztuka?

Proszę Pani, mam przećwiczoną odpowiedź na to pytanie, od kiedy Kurt Schwitters powiedział, że jak artysta napluje i powie, że to jest sztuka, to wówczas jest to sztuka. Szczególnie we współczesnych czasach trzeba się stosować do tej odpowiedzi Kurta Schwittersa.

Czy trzeba mieć szczególne predyspozycje, umiejętności, żeby tworzyć sztukę?

Pamiętam takie seminarium z Porębskim ze sztuki nowoczesnej. Dyskutowaliśmy na ten właśnie temat. Za komuny, jak remontowano jakiś sklep, to zamalowywano szybę na biało, żeby nie było widać, co się w środku dzieje, i ci chłopcy, malarze, murarze, czasem palcem jeszcze w tej mokrej farbie malowali sobie wzorki albo jakieś wymyślali sobie liternictwo. Pisali „Remont" itd. Cały czas toczyła się dyskusja, czy takie działanie jest już sztuką czy jeszcze nie. Jak się Pani domyśla, nie doszliśmy do żadnej konkluzji. Czy trzeba mieć do tego jakieś specjalne predyspozycje? Oczywiście predyspozycje trzeba mieć do wszystkiego, nawet do najprostszych rzeczy. Natomiast teraz sztukę może uprawiać każdy. Za komuny było tak, że należało ukończyć Akademię Sztuk Pięknych lub komisyjnie dostać się do Związku Polskich Artystów Plastyków.

Kto w takim razie decyduje o tym, że jakaś osoba jest artystą?

Wie Pani, nie ma żadnego gremium, które jest upoważnione do tego, żeby wydawać opinie, tym bardziej że nawet jakby takie gremium było, to na pewno głosy byłyby bardzo podzielone.

Czy artyści mają jakieś wspólne cechy?

Tutaj należałoby przytoczyć moją poprzednią wypowiedź. Zależy, jak szeroko traktujemy, interpretujemy słowo „artysta". Jeśli zawęzimy je do, nazwijmy to, zawodowych artystów, czyli artystów, którzy żyją ze sztuki – już obojętne, czy skończyli ASP czy nie – to jedną z cech, jaka ich charakteryzuje, byłaby chyba postawa roszczeniowa. Oni uważają, że należy im się więcej niż obywatelom uprawiającym inne zawody.

Więcej, czyli?

To dyskusja od paru lat, że należą im się stałe ubezpieczenia społeczne. Sprawa jest bardzo prosta. Każdy z nich może płacić składkę ubezpieczeniową. Dlaczego państwo ma akurat im fundować ekstraubezpieczenia tylko dlatego, że nazywają się artystami? Wiem, że to brzmi potwornie w moich ustach, bo ja w jakiś sposób żyję z ich pracy jak krwiopijca. Mam jednak świadomość, ile poszczególnym artystom wypłacam. Tak się składa, że akurat w czołówce żądań są ci, którzy otrzymują najwięcej, więc płacenie przez nich składek ubezpieczeniowych nie stanowiłoby dla nich specjalnego uszczerbku.

Jak zatem ocenia Pan sytuację materialną artystów w Polsce? Jakie miejsce na drabinie zamożności zajmują?

Według mnie jest tak jak na całym świecie. Wyjątkiem nazwałbym jedynie to, że u nas artyści, w związku z postawą roszczeniową, uważają, że jeśli ktoś się już nazwał artystą, to powinien z tego bez problemu wyżyć. Niestety, statystyk nie znam, ale myślę, że na całym świecie jakiś ułamek procenta artystów żyje

dobrze, pewnie około 1% żyje w miarę dobrze. Reszta pracuje jako kelnerzy, taksówkarze, ale proszę zauważyć, że tak samo jest z aktorami. A przecież nigdzie nie ma tylu teatrów etatowych co w Polsce. Jednym się żyje lepiej, drugim się żyje gorzej. Nie widzę tutaj żadnej tragedii.

A gdybyśmy porównali sytuację artystów w Polsce z sytuacją artystów z Europy Zachodniej...

[wtrącenie] A gdyby Pani porównała sytuację taksówkarza w Krakowie i taksówkarza w Zurychu... Sytuacja będzie wyglądała analogicznie.

Czy wśród artystów istnieją hierarchie pod względem zamożności?

Zdecydowanie nie należymy do jednych z najbogatszych społeczeństw w Europie i mamy tego świadomość. Wprawdzie dobra zmiana twierdzi, że to się już niedługo zmieni, ale na razie sytuacja jest taka, jaka jest. Do tego dochodzi druga sprawa: ponieważ polskie społeczeństwo sztuki nie potrzebuje, w związku z tym w Polsce sztuka jest oczywiście o wiele tańsza niż na świecie.

A czy myśli Pan, że te podziały są źródłem jakichś konfliktów?

Podziały?

Ze względu na zamożność.

Wśród artystów?

Tak.

Nie. Przynajmniej nic na ten temat nie wiem, żeby ci biedniejsi żyli w konflikcie z tymi bogatszymi.

A czy sytuacja artystów sztuk wizualnych różni się od sytuacji artystów pracujących z innymi mediami.

Na przykład od muzyków?

Na przykład.

Myślę, że artyści wizualni są i tak w lepszej sytuacji od muzyków, zwłaszcza tych zajmujących się muzyką poważną. Trudno sobie wyobrazić, aby mogli dorobić, pracując w prywatnej orkiestrze. Wyjątkiem pozostają rzeźbiarze. Oni przeważnie muszą mieć inwestora. Artysta posługujący się technikami klasycznymi, tudzież wideo, może sobie tworzyć i później próbować sprzedawać. Czy to mu się uda, czy się nie uda, to już inna kwestia Myślę, że istnieją na świecie antropolodzy kultury, którzy zarabiają bardzo dobrze, i antropolodzy kultury, którzy zarabiają głodowe pensje. Jestem przeciwnikiem uważania artystów za osoby absolutnie ważniejsze i wyżej postawione od każdego innego człowieka. Wybitne jednostki – to inna historia, ale wybitne jednostki w każdej dziedzinie są postawione na jakichś piedestałach.

Wspomniał Pan, że artystom czasami się udaje, a czasami nie udaje zaistnieć. Od czego to zależy?

To trochę jak w tragedii antycznej: jedność czasu, miejsca i akcji. Musi zaistnieć wiele wypadkowych, które gdzieś tam się przetną. Gdyby istniała jakakolwiek reguła, jakakolwiek definicja, to przecież nic nie kosztowałoby 100 mln dolarów. Oczywiście mówimy powyżej określonego poziomu. Wykonujemy określone

czynności, które kosztują określoną sumę i z tego powinniśmy teoretycznie osiągnąć bardzo określony zysk. Niestety, nie jest to takie proste. Najlepszym przykładem tych wszystkich niewymiernych działań człowieka jest to, że przecież wielu milionerów miało kochanki, które zajmowały się aktorstwem. Finansowano im filmy, recenzje i nic z tego nie wychodziło. Mamy wielu autorów muzyki pop, którym od czasu do czasu udaje się skomponować przebój. Gdyby istniała recepta na to, jak ten przebój ma brzmieć, żeby stał się przebojem, to sławny piosenkarz miałby zawsze przeboje. To dokładnie są te same reguły. Na przykład Rastrowcy zawsze się ze mną kłócą i twierdzą, że sztuka jest przewidywalna. Ja twierdzę, że nie może być przewidywalna.

Czyli oni mają receptę.

No widocznie mają receptę! Ja jej nie mam, nie poznałem i nie znam takiego, co poznał oprócz nich.

Jak oceniłby Pan sytuację egzystencjalną artystów? Czy myśli Pan, że oni mają poczucie bezpieczeństwa, poczucie wpływu na swoją przyszłość?

Oczywiście, że nie mają poczucia wpływu na przyszłość, poczucia bezpieczeństwa i stąd ich żądania, chociażby te dotyczące wspomnianego ubezpieczenia. Oczywiście nie mają nic zagwarantowanego, tak jak nie ma nic zagwarantowanego żaden obywatel, który nie jest na etacie. Ten, kto jest na etacie, ma zagwarantowane minimum egzystencjalne, niekiedy więcej niż minimum. Natomiast to jest sytuacja tak zwanych wolnych strzelców. Takich zawodów jest coraz więcej. Adwokatowi też nikt nie gwarantuje, że będzie miał klientów.

A czy istnieją jakieś środowiska, grupy artystyczne?

Według mnie skończył się czas grup artystycznych, takich jak chociażby Grupa Krakowska, którą ja się zajmowałem i zajmuje. Współcześnie raczej istnieją środowiska artystyczne skupione wokół np. „Krytyki Politycznej". Jak świat światem, jak istniała sztuka współczesna i istniał współczesny świat, tak artyści byli zawsze lewicujący. Nie chciałbym używać słowa „lewaccy", choć i tak się zdarzało. W związku z tym wokół „Krytyki Politycznej" istnieje środowisko artystyczne. Podobnie było w stanie wojennym... W związku z bojkotami istniało środowisko artystyczne wokół Kościoła. A teraz – niestety – zaczyna istnieć środowisko artystyczne wokół polityki, co już jest przerażające, bo to się zawsze bardzo źle dla sztuki kończy.

Czy w Krakowie jest takie środowisko?

Czy w tej chwili istnieje środowisko? Myślę, że są to raczej kręgi prywatno-towarzyskie, zdecydowanie niezinstytucjonalizowane. Absolutnie swoją rolę stracił ZPAP. Budynek ZPAP-u w Krakowie to jeden z ładniejszych budynków przedwojennych. Artyści wybudowali go z własnych składek, a w tej chwili nie są w stanie tego utrzymać, bo tam już nawet na wódkę nikt nie chodzi. Wygląda na to, że nie potrzebują się spotykać.

Czy jest jakiś obszar, w którym artyści ze sobą współpracują?

Myślę, że właśnie od tego żeśmy zaczęli, czyli głosy, bez względu na to, czy są z prawa, czy z lewa, zawsze chodzi o roszczeniowość i pewne zabezpieczenia socjalne. Natomiast jeżeli chodzi o sztukę szeroko pojętą, to w tej chwili nie widzę żadnej współpracy.

Wspomniał Pan, że już nie powstają grupy czy formacje artystyczne. Z czego to może wynikać?

Z czego to może wynikać, to trzeba by było zapytać artystów, ale myślę, że każdy chce podążać własnym torem. Aczkolwiek gdy istniała Grupa Krakowska, to nie można było powiedzieć, że to jakiś jeden kierunek, a raczej wiele kierunków: od malarstwa klasycznego po konceptualizm. Myślę, że brało się to znowu z takiej przyziemnej, prozaicznej rzeczy: za komuny jak artyści się stowarzyszyli, to łatwiej było zdobyć np. lokal wystawowy, Krzysztofory, czy coś takiego. W tej chwili dostępność wszystkiego zależy od środków finansowych i żadne stowarzyszenie nie ma tu nic do rzeczy. Natomiast merytorycznie... Nie tak dawno istniała w Krakowie Grupa Ładnie. Oczywiście nieformalna, bo to już nie było do niczego potrzebne, no ale chłopcy mniej więcej podobnie malowali.

Ładnie!

Ładnie, w cudzysłowie, prawda. No i to się samo zeszło i samo się rozeszło.

Jak oceniłby Pan stan współczesnych sztuk wizualnych w Polsce?

Od kiedy żyję na świecie, to jakikolwiek sukces odniesiony gdzieś poza Polską zawsze, obojętnie w jakiej dziedzinie, traktowany jest jako nieprawdopodobny polski sukces. W związku z tym żyjemy mitem, że wielu polskich artystów osiągnęło niebotyczne sukcesy na świecie. Nawet istnieje już pojęcie ekonomiczne„efekt Sasnala". Rzeczywiście, tych parunastu artystów w jakiś sposób zaistniało w tych galeriach europejskich i światowych, natomiast nie jest to też takie zjawisko, że cały świat mówi o ekspansji polskiej sztuki. Z polskiej perspektywy, z polskich gazet to nieraz tak wynika. Natomiast jeżeli ktoś jest niedoceniany we własnym kraju, to dlaczego miałby być doceniany tam. My generalnie sztuki nie potrzebujemy, to historia tysiąca lat cywilizacji w naszym kraju udowadnia. Czy w tej chwili coś się zmieniło specjalnie? Wszyscy twierdzą, że tak, ale ja twierdzę, że się nic specjalnie nie zmieniło. Poczucie estetyki społeczeństwa absolutnie się nie zmieniło. Obecnie nawet są wolne miejsca na Akademii Sztuk Pięknych, a za moich czasów było 20 kandydatów na miejsce. Oczywiście bierze się to stąd, od czego myśmy zaczęli, że można być artystą, nie kończąc Akademii Sztuk Pięknych. Nikt nikogo nie pyta o dyplom w galerii. To nie są korporacje, gdzie sprawdzają wykształcenie. Pomijam władzę, która chce wciągnąć sztukę w politykę, bo to jest odrębne zagadnienie, to jest działalność polityczna, a nie artystyczna. Odnoszę wrażanie, wie Pani, że jakby władza mogła się pozbyć finansowania wszystkiego, m.in. sal wystawowych, za publiczne pieniądze, to w sumie chętnie by to zrobiła, ale wie, że to za bardzo nie wypada, bo podniosłyby się protesty tych bardzo wąskich grup. Pamiętam, jak likwidowano całą olbrzymią sieć BWA... Bardzo chętnie je likwidowano. Cały czas uważam, że znikoma grupa ludzi potrzebuje sztuki w Polsce. Jesteśmy jakimś bardzo kulawym społeczeństwem.

Jak można byłoby to zmienić?

Pewnych rzeczy nie można zmienić. Co by o komunie nie powiedzieć, oczywiście pomijam ten element sztuki uwikłanej w politykę, sztuka współczesna była dla niej bardzo wygodna, ponieważ w dużym procencie była sztuką i jest sztuką abstrakcyjną, dlatego też nie zagrażała jedynemu, słusznemu ustrojowi. W związku z tym artyści (oni się teraz do tego nie przyznają, a młodsi tego nie

wiedzą) byli wręcz pieszczochami ustroju... Cała sieć pracowni, każda spółdzielnia musiała mieć pracownie. Jedyne dwa sklepy za żółtymi firankami – Pani nie zna tego określania – w Krakowie to były w komitecie wojewódzkim: z wędliną i z materiałami malarskimi na ulicy Brackiej.

Rzeczywiście, nie znam. Za żółtymi firankami?

Tak się to nazywało. Nie wiem, z czego to się wzięło. Jako mały chłopak robiłem gazetkę ścienną do szkoły. Stałem na Brackiej pod tym sklepem i tam prosiłem kogoś, żeby na legitymację ZPAP-u kupił mi bristol NRD-owski, bo on był biały, a ten polski był taki żółty. Sprzedanie jakiegokolwiek obrazu za granicą za 100 dolarów powodowało, że oni tutaj byli krezusami, bo tutaj się żyło za 30 dolarów itd., itd. I nagle obudzili się wolnorynkowym świecie, gdzie dolar był tylko dolarem, niczym więcej, a w dodatku społeczeństwo sztuki nie potrzebowało... I ja uważam, że nadal nie potrzebuje. I to na przestrzeni wieków mogę udowodnić.

Może Pan spróbuje?

Pierwszy polski artysta malarz pojawia się połowie XIX wieku. Czy zna Pani drugi cywilizowany taki kraj? Był przedmiot, teraz to już jest połączone z powszechną – historia polskiej sztuki nowożytnej. Jak się człowiek zastanowi, to była historia trzeciorzędnych importów sztuki nowożytnej do Polski. Sławne malarstwo tablicowe, gotyckie to jest przecież malarstwo śląskie, niemieckie... Tego nie można mówić, ale taka jest prawda. Czy we wszystkich muzeach w Polsce jest jakiś obraz ze sztuki, powiedzmy, od... Sztuka najnowsza zaczyna się od impresjonizmu. Czy jest coś? No nic nie ma. A wszyscy bywali w tym Paryżu, cały świat. Jak Raczyński pojechał ze swoimi gigantycznymi pieniędzmi, to nakupował knotów z połowy XIX wieku. No przecież na to patrzeć nie można, a to był wykształcony człowiek. I Pani się pyta, czy można coś tym zrobić. Ja myślę, że niewiele. Rano przeczytałem, że kinematografia niemiecka jest dofinansowywana z budżetu federalnego sumą 350 mln euro.

Rocznie?

Rocznie. Czy zna Pani określenie „niemiecka szkoła filmowa" albo czy często chodzi Pani na niemieckie filmy do kina? Jest hiszpańska, jest włoska, polska, skandynawska, francuska. Wie Pani, a naród niemiecki... Przecież trudno o bardziej kulturowo rozwinięty kraj, prawda? Muzyka, sztuka, architektura, no w zasadzie wszystko. I nie istnieje zjawisko kinematografii niemieckiej, nawet szerzej możemy powiedzieć – kinematografii niemieckojęzycznej. Oczywiście zdarzają się wyjątki. Był Fassbinder, a z aktorów ten austriacki – Maria Brandauer. I oni próbują zrobić wszystko i się nie da. I wie Pani, to jest tak: Włosi zawsze robili piękne rzeczy i choćby nie wiem, co się działo, oni dalej będą te piękne rzeczy robili.

Czyli są jakieś predyspozycje?

Myśmy zawsze – nie wiem, jak to się działo – mieli światowej sławy muzyków, zarówno kompozytorów, jak i wykonawców. Film...

Też całkiem dobrze.

I to w różnych epokach. A z tą, jak się wtedy mówiło, plastyką (teraz mówi się – sztuki wizualne) no coś jest nie tak. Ja myślę, że to jest bardziej do jakichś badań socjologicznych.

To teraz zapytam tak obok. Jaka jest rola kuratorów, krytyków i osób handlujących sztuką?

Nie no, dla osób handlujących sztuką to jest istotne to, żeby utrzymać rodzinę.

A dla szerszego pola sztuk wizualnych?

Artysta nie może istnieć, jeżeli jego sztuka nie będzie wychodziła poza pracownię, a poza pracownię może wychodzić tylko w galeriach, na wystawach itd. Ponieważ większość galerii jest galeriami komercyjnymi (nie mówię o galeriach narodowych), to ta sztuka musi być sprzedawana, bo te galerie muszą się z czegoś utrzymywać – to już są reguły niezależne od sztuki. Żeby galeria sprzedawała, to musi wykonywać jakieś tam działania, które mają służyć tej sprzedaży, czyli pośrednio służyć artyście, aby był rozpoznawalny, i udowadnianiu, że to jest piękne, a jeszcze, że ewentualnie można na tym zarobić... To jest podstawowe pytanie, jak się kupuje: „Czy ja na tym zarobię?". Ja zawsze mówię: „Jak mi pan poda akcje, na których ja zarobię na sto procent, to ja powiem, że pan na tym zarobi na sto procent". Albo jak mnie ktoś całkiem zdenerwuje, to mówię: „Wie pan, od zarabiania to jestem ja, pan jest od kolekcjonowania". [śmiech] Oczywiście wszystkie te działania, które podejmują zarówno galerie komercyjne, niekomercyjne, jak i muzea. Zawsze sztuka pojawia się najpierw w galeriach – artystę wyszukuje galernik, dopiero potem artysta pojawia się w muzeum. Muzea to jest w ogóle osobny problem.

Problem?

Tak, ponieważ u nas ze słowem „muzeum" utożsamia się budynek, a muzeum to instytucja, która ma kolekcje. A u nas... Wszyscy chcieliby, żeby istniały muzea, nie tylko sztuki, ale również historii Polski, czy Żydów polskich. To wszystko są budynki, bo przecież nie istnieje żadna kolekcja. W Muzeum Historii Żydów Polskich jest dużo telewizorów i elektroniki. Powinna zostać wymyślona inna nazwa dla tego typu instytucji. Ale wróćmy do projektu, który nas interesuje: cały czas budowane jest Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, w Krakowie mamy MOCAK, a przecież one nie są niczym innym tylko kolejnymi salami wystaw czasowych, bo nie mają kolekcji. Wszystkie muzea na świecie powstawały od kolekcji, nawet nasze Muzeum Sztuki w Łodzi czy MoMA. Najpierw były kolekcje, a potem dopiero myślano o budynku. A u nas władza ludowa myśli, że jak już zbuduje budynek, to już jest muzeum. Koncentrujemy się na środkach finansowych na budynek, natomiast na kolekcje idzie jakiś ułamek funduszy.

Czyli to jest jedna z bolączek...

Uważam, że najpierw powinna być kolekcja, a dopiero potem powinniśmy myśleć o budynkach. Muzeum nie może być utożsamiane z budynkiem.

A inne bolączki galerii sztuki, muzeów, instytucji prezentujących sztukę?

Na pewno wszyscy powiedzą, że przeznaczamy za mało pieniędzy. Muszę podkreślić, że nigdy w życiu nie wziąłem złotówki od żadnej instytucji miejskiej,

wojewódzkiej, państwowej. I nie wezmę. O lokal też się nigdy nie starałem, tylko kupiłem, bo uważam, że w centrum bardziej jest potrzebny szewc, krawiec niż galerie, ale nikt się za szewcem i krawcem nie ujmie, a galerie sobie wywalczą... Pewnie drugich takich wywiadów Pani nie będzie miała, a mnie od czci i wiary wszyscy odsądzą.

Ależ skąd! Różne przecież bywają zdania o roli i miejscu sztuki.

Nie twierdzę, że sztuka nie jest potrzebna. Jest, i to bardzo. Nie umiem powiedzieć, jak to się stało, ale sztuka jest ważną potrzebą. Proszę przyjrzeć się człowiekowi pierwotnemu – wyrabiając nóż z kości, pomyślał nie tylko o użyteczności przedmiotu, ale również o dekoracji: np. rączkę ozdobił krzyżykiem. Nie wspominam już nawet o grocie Lascaux. Ta sztuka jakoś jest człowiekowi potrzebna... Trudno powiedzieć dlaczego.

Wróćmy jeszcze do roli osób w polu sztuk wizualnych. Jak Pan widzi rolę krytyków?

Uważam, że krytyka dotycząca sztuk wizualnych w Polsce nie istnieje. Jest kilku dziennikarzy, którzy mniej lub bardziej mądrze piszą o sztuce, ale i tak środki masowego przekazu nie są tym specjalnie zainteresowane. Profesjonalne magazyny są pisane takim językiem, że nie da się tego czytać.

Sprofesjonalizowanym?

Ja nie wiem, czy sprofesjonalizowanym. To chyba jest specjalnie pisane, żeby nikt tego nie rozumiał, bo wtedy mądrze brzmi. Nie jestem w stanie czytać piśmiennictwa na temat sztuki.

Rzeczywiście, jest ten problem. A wymieniłby Pan główne postaci w tym polu – zarówno wśród kuratorów, jak i dyrektorów muzeów?

Istnieją, oczywiście, postaci pomniki, jak np. Anda Rottenberg. W tej wąskiej branży to postać wyjątkowa, prawie że pomnikowa, zyskała nawet status celebrytki. Aczkolwiek myślę, że było to również związane z tragiczną historią jej rodziny, pochodzeniem itd. Mirek Bałka, bo to jest dla mnie rzeczywiście światowej klasy artysta, ale z tak hermetyczną sztuką, tak przeintelektualizowaną momentami, że to nie dla tego kraju. No i postać, która przeszła już do nauk ekonomii, czyli Wilhelm Sasnal. Efekt Sasnala: kup tanio, sprzedaj drogo... o czym każdy marzy. Stąd takie niesamowite powodzenie tych wszystkich koszmarnych aukcji młodej sztuki po całej Polsce. Chyba od tysiąca złotych sprzedawane są te obrazy. Tylko najgorsze, że Ci, którzy to kupują, to w 90% nie dlatego, że chcą mieć obraz w domu, tylko z myślą, że trafią na Sasnala, dlatego kupują w ilości hurtowej.

Z nadzieją na sprzedaż?

No oczywiście.

Chciałabym przejść do ostatniego bloku pytań – dotyczących finansowaniu sztuki. Wiemy, że wiele instytucji boryka się z deficytem czy niepewnością dofinansowania. Jak one sobie z tym radzą? Jak to wpływa na ich funkcjonowanie?

Tu mówimy chyba bardziej o państwowych instytucjach, prawda? Bo prywatne to... Nikogo nie interesuje, jak ja sobie radzę. Ewentualnie urząd skarbowy zainteresuje się, czy zapłaciłem podatek czy nie.

A czy uważa Pan, że instytucje komercyjne, prywatne powinny być dotowane przez państwo?

Absolutnie jestem temu przeciwny! Ale wiele jest dotowanych, nawet wyjazdy na komercyjne targi sztuki bywają opłacone przez ministerstwo. Proszę sobie wyobrazić, że Pani jest klientką i że ja Pani oferuje obraz, czyli towar. Jestem sprzedawcą, ja Pani to zachwalam, że to jest wybitne dzieło sztuki, że w ogóle to jest coś najwspanialszego, co Pani może kupić, i że to w ogóle poprawi nastrój, jak Pani na to będzie patrzyła. A jak jeszcze dobrze pójdzie, to Pani na tym świetnie zarobi, bo to za ileś lat… może się tak zdarzyć. I potem Pani się dowiaduje, że ja sprzedaję tak genialne rzeczy, a biorę dofinansowanie z urzędu miasta. To ja chyba jestem strasznie nieuczciwy, no bo skoro to jest tak wspaniałe, to chyba nie powinienem mieć problemów ze sprzedażą.

Ale Pan też szerzy kulturę, sztukę…

No ale nikt mi tego nie kazał robić, to jest mój wybór. Pani nikt nie kazał być antropologiem. Czy w związku z tym, że Pani wybrała zawód antropologa, coś Pani się należy od władzy, od rządu? Czy Pani coś się należy? Oprócz tego, że Pani pracuje oczywiście, dostaje Pani zapłatę za pracę, to czy coś ekstra się Pani należy?

Niestety, nie. [śmiech]

A to dlaczego ma się mnie należeć? Żeby zarobić, muszę to robić najlepiej jak potrafię. Pani też stara się pracować najlepiej jak potrafi. Dlaczego ja – sprzedający produkty powszechnie uważane za sztukę – mam być uprzywilejowany i dostawać od kogoś lokal za półdarmo, a nie np. krawiec, który jest o wiele bardziej społeczeństwu potrzebny. Przecież krawiec już w ogóle dziś nie przeżyje, jak nie dostanie lokalu.

Wspominał Pan, że rola sztuki w społeczeństwie polskim jest niewielka.

Niewielka i nic się nie zmieni, nawet jeśli otworzymy tysiąc galerii. Mówiliśmy o kinie niemieckim… Myśli Pani, że jakby ileś dali pieniędzy, to coś by zmieniło? Nic by nie zmieniło. Po prostu to polskie społeczeństwo sztuki nie potrzebuje. A wie Pani, jaka jest bolączka? Generalnie – z tego, co wiem, bo rozmawiam z kolegami, koleżankami – wszyscy dofinansowywani przez budżet mają zapewnione pieniądze na utrzymanie instytucji na sucho, na zapłacenie etatów, prądu, gazu, podatku od nieruchomości, jakieś minimalne parę złotych, galerie na robienie wystaw, a muzea na jakieś tam minimalne zakupy. Potem występują te granty na wystawy… Generalnie jest to bolączka pieniędzy. Ale całe muzealnictwo… Wspominaliśmy tutaj o MoMie… MoMa nie ma żadnego budżetu zakupowego, MoMA żyje ze sponsorów. Poszczególne dzieła sztuki nabywają sponsorzy, ale sponsor na sztukę znajdzie się tylko w kraju, w którym ta sztuka jest doceniana, o której się mówi, o której się pisze itd. Jeżeli o sztuce w Polsce się nie mówi, nie pisze, to jaka może być korzyść jakiegokolwiek sponsora, że nabędzie do Muzeum Narodowego w Warszawie taki a taki obraz. Żadna. Bo nikt o tym nie będzie wiedział. Przecież wiadomo, że to jest sponsor, coś z tego musi mieć – najpierw o tym mówią, gdzieś tam piszą, a potem jeszcze ma mosiężną tabliczkę. A u nas… Przecież ja też tak myślałem, że będę miał sponsorów na wystawę, na to… Mam różnych znajomych, którzy mają firmy, ale pies z kulawą nogą nie

będzie o tym wiedział. Jakiś koncert to, wie Pani, wszyscy będą wiedzieli. Dlaczegóż Heineken robi festiwal muzyczny, a nie festiwal sztuk plastycznych? Bo na festiwal muzyczny przyjedzie 100 tysięcy osób, a milion o tym mówi. A ile osób mówi o jakiejkolwiek wystawie w Polsce? No to te instytucje nie mają sponsorów.

Jak tak trudno jest ze sponsoringiem, a z dotacjami też różnie, to może jest jakaś inna droga? Ma Pan inny pomysł?

Wie Pani, różnie. Muzea starają się coś wycyganić za darmo od artystów albo za jedną trzecią ceny, albo depozyty, żeby jakoś te kolekcje budować. Natomiast jak nie ma państwowych pieniędzy i nie ma pieniędzy od sponsorów, to już nie mam pojęcia. A jeszcze są muzea, gdzie jest mnóstwo niepotrzebnych rzeczy, które trzeba zweryfikować. Jest ustawa, która nie pozwala sprzedać tego.

Tylko deakcesja, a raczej wymiana…

Ale tylko między muzeami i na zasadzie wypożyczenia chyba… Też nie można materialne.

Właściwie można zbyć, ale tę kwotę, którą uzyska się ze sprzedaż, trzeba przeznaczyć na zakup nowych obiektów. Chyba nie jest to zbyt popularne.

Nikt by się nie odważył. Wie Pani, co by się działo? Muzeum sprzedaje dobra narodowe… Ha! Jezus Maria.

Mogłoby być ciężko. A jakie funkcje powinny spełniać instytucje kultury i czy je spełniają?

Na pewno wszystkie starają się je spełniać, no ale to wiadomo – takie pierdoły: popularyzacja, zapoznanie itd. Nie mam siły tego mówić. [śmiech]

Dobrze, możemy to sobie darować. [śmiech]

To co wszyscy… [śmiech]

To zapytam inaczej. Czy są jakieś instytucje, które uważa Pan za najważniejsze?

Jeżeli chodzi o sztuki wizualne? Wie Pani, tak się porobiło, że w tej chwili jakby jedynym, nazwijmy to, decydentem, jeżeli chodzi o sztuki najnowsze, jest Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Mają świetny PR, mają świetne kontakty... No i drugie… Jest Muzeum Sztuki w Łodzi. Udało się im odbudować swoją pozycję. Może to nie jest aż tak, jak było za Stanisławskiego, ale to było z różnych powodów, bo teraz jest o wiele więcej tych instytucji kultury, ale myślę, że tak. Natomiast ja uważam, że polskie muzea narodowe mają na świecie niewielkie znaczenie, ale z bardzo prozaicznych powodów, bo nie mają nic na wymianę. No jedną *Damą z łasiczką* chyba się nie da załatwić wszystkiego. Jak ja byłem rok temu w Budapeszcie na wystawie *XVII-wieczna Holandia* (nie pamiętam dokładnie tytułu), to była objazdówka po całym świecie, ale 10% tej wystawy było z Muzeum Narodowego w Budapeszcie. Wiadomo, że się do takiej wystawy podłączą, bo inni chcą od nich. A co my możemy zaoferować? Wie Pani, jedyny wkład polskiej sztuki w światową to portret trumienny. To jeszcze zakopane, to jeszcze do krypty chowali... W Ameryce mieli Basquiata, a my mamy Nikifora. Taka jest prawda. Ale nie będzie lepiej, tak jak z kinem niemieckim, nawet jakby dali miliard euro, to też nie będzie.

W takim razie skieruję się w stronę szkół artystycznych w Polsce. Jak one według Pana działają, czego uczą?

Przez całe lata słusznie zapomnianego ustroju szkoły artystyczne, akademie sztuk pięknych to były jak gdyby ukoronowaniem życia najwybitniejszych artystów. Każdy jak już został profesorem ASP, z tak zwanym belwederskim tytułem, to to już było najlepiej, jak można było. W tej chwili, jak by Pani wymieniła profesorów krakowskiej ASP, to ja już tam nikogo nie znam. Ale to nie ma w tym nic złego, bo oni mają nauczyć pewnych podstawowych rzeczy. Natomiast mówię, zaczyna to być już nie tak niezbędne jak dawniej. O tym żeśmy już mówili, że mając legitymację ZPAP-u, można było kupić farby, wystawiać itd. Teraz jest w ogóle mało kandydatów na Akademię Sztuk Pięknych, na siłę porobili nowe kierunki, nowych technik wizualnych, ale przez wiele lat akademie były bardzo skostniałymi uczelniami, za wyjątkiem sławnej Kowalni w Warszawie. Krakowska ASP to była tragedia. Coś tam się teraz rusza, ale z tego, co wiem, to najlepszych opinii chyba nie ma.

Gdybyśmy porównali to szkolnictwo polskie z zagranicznym, to jak byśmy wypadli?

Tamto jest na pewno o wiele bardziej otwarte, jest cały program *Visiting Professors*, gdzie na krótkie kursy przyjeżdżają bardzo wybitni artyści, ale to jest zupełnie znowu kwestia pieniędzy. No czym im zapłacimy albo kogo my tam wyślemy na wymianę.

Jest aż tak źle?

Tak, ale my lubimy żyć mitami. Teraz mamy mit żołnierzy wyklętych. Trzeba zbudować następny mit, że mamy najwybitniejszych artystów na świecie.

Trochę ich jednak może jest.

No oczywiście, że jest. Ale w każdym kraju jest. Jeśli weźmie Pani wszystkie kraje ościenne – np. w Rumunii mają Brâncuşiego, Węgrzy mają Vasarely'ego.

[wskazuje na dzieła Abakanowicz stojące obok]

Nie. Mówię o pierwszej lidze światowej i każdy średnio wykształcony człowiek na świecie te nazwiska zna. Bułgarzy mają Christa, a Pani pokazuje mi Abakanowicz. To już jest druga liga, to już nie jest ekstraklasa. W każdym tym kraju ościennym są jakieś obrazy na ścianach. Czy myśli Pani, że ja kiedykolwiek kogoś znajomego wziąłem do muzeów w Krakowie? Co miałbym im pokazywać?

To gdzie ich Pan zawsze zabiera?

Do knajpy. [śmiech] Żartuję. Parę lat temu przyjeżdżał obraz Goi na wymianę do Muzeum Narodowego w Krakowie. Akurat gościłem galernika z Niemiec. Weszliśmy do muzeum, a on mówi: ten jeden przeciętny Goya jest więcej wart niż reszta tego muzeum. [śmiech]

Cały czas chodzi również o kwestie finansowe, prawda?

Owszem, ale mówię o okresie, kiedy były pieniądze. Gdyby nawet komuna chciała okraść tych prywatnych kolekcjonerów, to nie miała z czego. Rosjanie mieli z czego okraść i powiesić w ermitażach. Ten naród to po prostu coś niesamowitego. Nawet nie istnieje coś, co można by było ukraść dawnej polskiej arystokracji.

A rynek sztuki – istnieje czy nie?

Muszę mówić, że istnieje, bo z tego żyję, ale według mnie oprócz urealnienia ceny dolara – o czym mówiłem – to nic specjalnie się nie zmieniło. Wtedy, żeby kupić

dobry obraz (mówimy o tym, co jest na polskim rynku), za czasów komuny, trzeba było zapłacić 1500 dolarów, ale tyle kosztował wtedy duży fiat, jedyny luksusowy samochód, który był w Polsce. Teraz, żeby kupić w miarę dobry obraz, musi Pani zapłacić 50 000 dolarów, czyli tyle, ile kosztuje przyzwoity samochód. Znaczy trochę powyżej przyzwoitości. Wtedy była syrenka i fiat, teraz za 200 tysięcy to jest taki przyzwoity samochód. I nie będzie lepiej. Wie Pani, w tym kraju wszystko kosztuje tyle, co kosztuje na całym świecie. Wszystko: samochody, lepsze ciuchy, domy, wakacje (przecież płacimy tyle samo co Niemcy, jeżdżąc na te Majorki itd.), za wyjątkiem sztuki. Ja nie mówię, że to mają być miliony, bo wiadomo, że miliony osiągają międzynarodowi artyści, ale mam kolegę, z którym studiowałem, Czarnogórcę... Myśmy go Jugol nazywali. Jest teraz od średniowiecza profesorem na Uniwersytecie w Belgradzie. Kiedyś tutaj przyjechał na jakąś konferencję naukową i rozmawiamy, co on robi, co ja robię. Pytam się go, jak to się porobiło, że Serbia nie należy do Unii Europejskiej i ile kosztuje u nich taki najdroższy obraz współczesnego malarza, a on mówi nazwisko jakiejś kobiety (oczywiście nigdy nie słyszałem nazwiska i nawet go nie zapamiętałem) i on mówi, że milion dolarów. Lokalny. Prawdopodobnie nie do sprzedania poza Serbią.

To zapewne wynika też z tego, że są osoby będące w stanie wydać takie pieniądze.

Ale u nas też istnieją. Przecież ja znam te osoby.

To na czym polega problem?

O tym cały czas mówimy... My tego przecież absolutnie nie potrzebujemy. Przecież te wszystkie prezesy, właściciele jeżdżą po świecie do kolegów biznesmenów i widzą te Warhole, Picasse na ścianach i nic. Pewnie, że jest u nas ta kolekcja Staraka, ale też ogranicza się ona do klasyki i polskiej sztuki. Grażynka Kulczyk... Ale ona już Szwajcarka w zasadzie. A my mówimy o 40-milionowym kraju.

A może są kolekcjonerzy, którzy się nie ujawniają?

I co, i nikt z nas, 20 głównych handlarzy w Polsce, o nich nie słyszał? To gdzie oni by kupowali? [śmiech]

W Serbii? [śmiech]

Ja mówię, to jest do badań socjologicznych. Tak uważam. Dziwię się, że nikt takich nie zrobił. To jest takie do prześledzenia, wie Pani, przez wieki.

Nie ma potrzeby sztuki albo jest nikła i nie da się jej wytworzyć...

Tak, myślę, że się nie da. Ten przykład niemiecki mnie już zdołował kompletnie, wie Pani.

Ale jest też pozytywny, w tym sensie, że tam w kulturę się jednak inwestuje.

Hm... Wiadomo, że mają więcej pieniędzy. I chcą, żeby zaistniało kino, no i się nie udaje.

Bardzo dziękuję za rozmowę.

Proszę bardzo. Pewnie bzdury mówiłem i się Pani wynudziła.

Było bardzo interesująco.

Wywiad zanonimizowany

BADACZ
Jak żyje się artystom w Polsce?

RESPONDENTKA
Goście, którzy przychodzą na uczelnię, mówią nam, że dzisiaj artysta nie ma szans kontynuować swojej działalności po studiach, jeśli nie ma jednej z trzech rzeczy: bogatych rodziców, własnego domu albo bogatego małżonka na przykład. Na takich spotkaniach nie mówimy o naszej wrażliwości, nie dzielimy się sawoimi przemyśleniami, tylko gadamy o tym, jaka jest struktura rynku sztuki. Bardzo często. Jak dla mnie, za często.

Jakie płyną z tego wnioski?

Te rozmowy prowadzą do niczego. To jest rozkładanie na części pierwsze tego, co zrobić, żeby w tej strukturze rynku sztuki się odnaleźć. A to są delikatne kwestie. Jeśli artysta będzie tym sterować i to projektować, żeby się wybić, to zacznie się robić chore. Artysta musi działać intuicyjnie, instynktownie, a nie myśleć o tym, co zrobić, żeby się wybić. Mnie się wydaje, że tego nie da się po prostu wymyślić.

To jest wyrachowanie, tak?

Tak, wyrachowanie. Chyba tak.

I to działanie „pod rynek" Tobie się nie podoba, jak rozumiem?

Studentom sztuki się wydaje, że mogą sobie pogadać o ścieżkach kariery, że będą mądrzejsi o coś. Tylko o co? Studia to czas na tworzenie, na przeżywanie, na refleksje, na wrażliwość. Według mnie każdego dnia masz jakąś energię i to zależy od ciebie, jak ją spożytkujesz. Jeśli za bardzo myślisz o rynku sztuki, to kiedy masz pogłębiać swoją wrażliwość? Moim zdaniem trzeba po prostu robić swoje. Dlatego ten bezpieczny klosz na studiach – kiedy jeszcze nie myślisz o tym, jak się utrzymać i co będzie dalej – jest też tak naprawdę potrzebny. Ja sobie teraz, z perspektywy czasu, cenię okres, kiedy miałam ten klosz nad sobą. To jedyny moment w życiu, kiedy po prostu niczym innym się nie zajmujesz, nie zaprzątasz sobie głowy, tylko po prostu pływasz w chmurach, tworzysz, myślisz. Zero egzaminu, zero uczenia się. Tak że to miało swoją wartość i na pewno na całe życie stworzyło mi w głowie przestrzeń, do której teraz mogę wracać. Mogę wracać do tego małego klosza.

Jak z Twojej perspektywy wygląda sytuacja materialna artystów?

Jeśli chodzi o mnie, to wcześniej żyłam jak warzywo, bo zajmuję się sztuką, której nie sprzedaję. W Polsce nie da się sprzedawać sztuki, dlatego żyłam z honorariów. Robię po osiem wystaw rocznie. To jest bardzo dużo.

Bardzo.

I to mnie wykańcza po prostu, ale muszę to robić, żeby przeżyć. A co jeszcze można robić? Ludzie piszą różne wnioski. Są rezydencje, są stypendia, ale tego jest mało. Ja sama raz dostałam stypendium z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jednak za bardzo się w tych rzeczach nie orientuję. Mam taki rodzaj energii życiowej, że zwariowałabym, prowadząc biuro i wyszukując stypendia, na przykład Jacksona Pollocka ze Stanów Zjednoczonych. Pełno jest najróżniejszych tego typu rzeczy i trzeba by poświęcić na nie dużo czasu. Jak się jest samemu, nie ma się dzieci, to jest dużo możliwości, ale z tego nie da się wyżyć, prawda? Wiesz co, tak naprawdę nie jestem mocna w tych sprawach.

OK.

Ja po prostu żyję na marchewkach. No co mam Ci powiedzieć? [śmiech]

[śmiech]

Ale teraz jest lepiej. Z tego, co wiem, większość artystów chciałoby się dostać na uczelnię i mieć stałą posadę. Bo my jesteśmy poza podatkami, poza ZUS-em, po prostu poza wszystkim. To jest koszmar. Pamiętam, jak dziesięć lat temu bardzo chciałam poczuć wartość siebie jako członka społeczeństwa. Powiedziałam swoim kolegom i koleżankom z grupy, że chciałabym płacić podatki, że chciałabym być po prostu częścią społeczeństwa. A oni na mnie spojrzeli i odpowiedzieli: „Ale po co? Przecież to jest super, że można sprzedawać rzeczy na czarno". A ja po prostu nie chcę tego, bo to oznacza ciągłe bycie szczurem, który musi przetrwać. Dlaczego nie mam się czuć godnie, będąc tym, kim jestem? I jeszcze ta gadka o kolekcjonerstwie, którą już chyba wszyscy znają... Że w Polsce za sztukę się nie płaci, bo przecież robić sztukę to jest wielka przyjemność, a za przyjemność się nie płaci. Takie ogólniki. Jakiś rok czy dwa lata temu zaczęłam myśleć, żeby inaczej do tego wszystkiego podchodzić. Obserwuję to troszeczkę z boku, patrzę z większym dystansem emocjonalnym, żeby zrozumieć, o co chodzi z galeriami, z galerzystami. Jest we mnie dużo złości i dużo żółci, gdy o tym myślę. Uważam, że galerzyści to jest mafia, bo wszystko dzieje się na ich zasadach, takich niepisanych zasadach artystyczno-galeryjnego bon tonu. Stwierdziłam, że chrzanię te wszystkie zasady, te delikatne układy. Dlaczego artysta nie ma się wystawiać na rynku wtórnym? Bo „tak się nie robi"? Jest takie niepisane prawo, że praca na aukcji nie powinna pochodzić z rynku wtórnego, że to w ogóle źle świadczy o artyście. Nie! Mam ochotę się zbuntować i pokazać, że można inaczej, że nie trzeba się chować, że można też poza galerią konstruować inne układy. Ci ludzie, którzy prowadzą galerie, są przerażeni, strasznie!

Są przerażeni?

Tak! Choć ja mam skłonność do dramatyzowania i wyolbrzymiania wszystkiego, tak że musisz to podzielić przez dwa.

Dobrze, że to mówisz. [śmiech] Swoją drogą poruszyłaś bardzo ciekawy wątek – galerii i galerzystów. Zostańmy przy nim.

Galerzyści myślą: „Przecież wszyscy potrzebujemy galerii. Nasze dobro jest waszym dobrem". To po prostu hasła kompletnie piorące mózg. Ja nie jestem szczególnie wygadana i pyskata, ale zaczęłam rozumieć, o co w tym wszystkim chodzi. W tej chwili postrzegam siebie bardziej jako jednostkę, która rozdaje karty, a nie jako kogoś, kto tylko czeka, aż inni coś zrobią.

Twierdzisz, że galerie rządzą. Które w szczególności?

Rządzą pewnie na różnym poziomie. Słabo się w tym orientuję, bo mnie zależy na tym, żeby mieć spokojne życie. Właśnie to jest dla mnie najbardziej inspirujące, a nie obserwowanie tego, kto, gdzie, z kim i jak. Zatem chyba nie jestem w tych sprawach ekspertem... ale na pewno mogłabym wymienić te wszystkie Foksale i Rastry...

A więc Warszawa?

Warszawa, tak. Wiesz, co artyści mogą robić? Zaciąć się po prostu, zagryźć zęby, zacisnąć pasa. To trwa ileś lat. Trzeba naprawdę dużo poświęcić i żyć w biedzie. I żyć w przeświadczeniu, że to, co robisz, jest ważne, przede wszystkim dla ciebie samego.

Dorabiałaś jakimiś chałturami?

Były jakieś warsztaty z dziećmi, z dorosłymi. Ale ja tego nie uważam za chałturę.

Wiem, że są osoby, które na przykład robią remonty, malują mieszkania, wykonują portrety na ulicy. Słyszałam różne historie.

Jeździłam za granicę, żeby dorabiać. Przez całe studia. I po studiach też.

Ale tam robiłaś coś niezwiązanego ze sztuką?

Tak, coś zupełnie niezwiązanego. Zaraz po studiach obraziłam się na sztukę. Powiedziałam sobie, że ona nie daje szczęścia w życiu, a ja chcę być szczęśliwa. Potem wróciłam do Polski. Początek był super. Nagle prace zaczęły się sprzedawać. W 2009 roku co miesiąc jakąś sprzedawałam. To były pieniądze, za które można już było przeżyć – nie żyć, ale właśnie przeżyć. Mówiłam sobie: „Wow, ja to mogę! Ale świetnie!". Tylko że kolekcjonerzy w Polsce „odhaczają sobie" – powiem brzydko – artystów. Pewnie już nieraz o tym słyszałaś. I nagle, po roku, coś się skończyło, bo wszyscy kolekcjonerzy po prostu mnie sobie „odhaczyli".

Tak, tak. Słyszałam, że zmieniają się mody, trendy. Nagle ktoś, kto był na fali, przestaje być zauważany.

Jest taka tendencja.

Robisz różne rzeczy. Czy mogłabyś tak ogólnie powiedzieć, czym jest dla Ciebie sztuka i jak ją tworzysz?

Czym jest sztuka dla mnie?

Tak.

Jest misją, niestety, albo stety. Sztuka wypływa chyba z miłości do ludzi i do świata, z chęci dzielenia się refleksjami i przeżyciami. Ja chyba zawsze robię

sztukę o tym, z czym w danym momencie sama się borykam. W sztuce staram się przekazywać wyjścia z tych trudnych sytuacji, w których jestem, czyli pokazuję ludziom furtkę, ponieważ uważam, że są to rzeczy uniwersalne. Są to sytuacje, które dotyczą braku miłości albo braku przynależności do grupy, albo nieumiejętności poradzenia sobie z czymś. Przede wszystkim chcę mówić o pogłębianiu kontaktu, bo to jest najlepsze na świecie, bo wtedy jest ufność i wtedy tak naprawdę nagle nie ma problemów. Jak masz pogłębiony kontakt z materią, z rzeczywistością, to masz w sobie miłość, a kiedy masz ten stan ducha, niewiele rzeczy cię stresuje. Artyści chyba w ogóle robią jedną pracę w życiu.

Można tak powiedzieć. A czy Twoim zdaniem sztukę może robić każdy? Czy artystą może być każdy?

Myślę, że tak. Teraz, w naszych czasach, trzeba być upartym i nie bać się pokazywania swojego bardzo alternatywnego patrzenia na świat i rzeczywistość. Weźmy na przykład sztukę krytyczną. Niektórym się wydaje, że jej twórcy są artystami, bo mówią o ważnych rzeczach. Tylko że oni nie mówią przez siebie, ze swojego serca, z poziomu własnych doświadczeń, tylko po prostu kopiują czyjeś hasła i nazywają to sztuką krytyczną. A ja na przykład uważam, że moja sztuka jest megapolityczna, mimo że nie uwzględniam w niej żadnych wątków politycznych. Artysta to dla mnie osoba, której celem jest dzielenie się swoją wrażliwością. I to wystarczy. Ale żeby to w sobie odkryć, żeby to odkopać, to czasami wymaga odwagi.

Wymaga też chyba talentu, umiejętności? Bo jestem w stanie sobie wyobrazić, że ktoś ma mnóstwo pasji i chce coś przekazać, ale to, co robi, nie jest definiowane jako sztuka. Właściwie nie wiem, jak odróżnić sztukę od niesztuki, artystę od nieartysty. Gdzie przebiega granica? Może jakimś tropem jest tu dekoracyjność – że jak coś jest dekoracją, to nie jest sztuką?

Ale z kolei jestem w stanie sobie wyobrazić, że coś jest tak bardzo dekoracyjne, że aż krytyczne. Więc tutaj nie ma zasad. Dla mnie słaby artysta to chyba taki, który kogoś udaje, który nie dzieli się swoją wrażliwością i swoim zdaniem, tylko kopiuje, bo się boi, bo chce być poklepany po plecach. Przy czym są też ludzie będący chodzącymi artystami, ale kompletnie nieuświadomionymi. To może być jakaś pani w urzędzie, która robi przedziwne rzeczy z włosami albo ma niezwykłą mowę ciała, po czym widać, że tętni w niej olbrzymia kreatywność, choć ona sobie z tego nie zdaje sprawy, nie ma takiego priorytetu w życiu. Myślę też, że artyści to są ludzie, którzy mają problemy z komunikowaniem się ze światem i z innymi ludźmi. Nie umiejąc tego robić bezpośrednio, komunikują się przez swoją sztukę. Oczywiście nie wszyscy tak mają, ale myślę, że jest to większość.

A jak było z Tobą? Kiedy odkryłaś, że chcesz robić sztukę? Masz może rodzinę artystyczną?

Były jakieś babcie, ciotki, które studiowały w Akademii Sztuk Pięknych, ale kompletnie ich nie znałam. Wtedy – dziesięć, piętnaście lat temu – było parę pracowni, w których myślenie konceptualne było w pełnym rozkwicie, ale ja w tym czasie, przez pierwsze trzy lata studiów, robiłam martwe natury, akty, rzeźby… I potem nagle na trzecim roku poszłam do [nazwiska profesorów], od których dowiedziałam się, że nie ma żadnych tematów. No i skończyło się na tym, że przez pół roku nie zrobiłam nic, bałam się dotknąć kartki papieru. Pytałam siebie: „Po co ja mam zrobić jakąkolwiek kropkę na tej białej kartce papieru? Co to ma znaczyć? Jak to ma znaczyć? Jaką to ma mieć wartość? Kiedy to ma wartość?”. Po prostu chodziłam i myślałam. I w końcu zaczęłam działać z grubej

rury. Otworzyłam w sobie ten kanał, że mogę sama z siebie. Strasznie mi się to uczucie spodobało. Reakcja ludzka też jest ważna, a ja dostałam tę reakcję zwrotną i po prostu poczułam, że to jest potrzebne, wartościowe.

Jak słyszę, uczelnia odegrała w Twoim życiu pozytywną rolę. A czy były jakieś rzeczy, które Cię zniechęcały? Czy musiałaś pokonać jakieś przeszkody?

Na studiach było w stu procentach pozytywnie.

Ach tak?

Wszystko super. Tak, bo wszystkie przeszkody, które musiałam pokonać, tak naprawdę wyszły mi na dobre. Nie wyobrażam sobie, żebym miała skończyć inną uczelnię.

O!

Po prostu świetne połączenie wszystkiego, świetny wybór. No i nie oszukujmy się: trafiłam na genialny rocznik. Byliśmy ekipą tworzącą jedną wielką, zbitą kulę toczącą się przez miasto i przez uczelnię. Nikt nie mógł nas zatrzymać ani nic nam powiedzieć. Byliśmy samoistnie autonomiczni. Te wszystkie zaliczenia to były jakieś drobne kwestie. To po prostu była wymiana energii, taka bomba. Między nami i w naszych rozmowach o sztuce działo się najwięcej. O tym marzą ludzie, idąc na studia. Ja miałam szczęście, że tego doświadczyłam. [uśmiech]

A jeżeli chodzi o wykładowców i poziom nauczania... Co o tym sądzisz?

Każdy pewnie ma swój system, który sobie wymyśla i uznaje za najważniejszy. Mnie na pewno zależy na tym, żeby młodemu artyście pokazać, że każdy jego pomysł ma jakieś swoje źródło i że na tym źródle trzeba się skoncentrować, a potem je kontemplować, a nie opowiadać o tym, jak to by mogło wyglądać lepiej ani nie skupiać się na zewnętrznej otoczce. Za mało wiem na temat tego, jak się wykłada, jakie są te systemy. Myślę, że w każdej pracy to wygląda zupełnie inaczej. Są różne uczelnie. Nasłuchałam się ostatnio od swojego przyjaciela [nazwisko] o tym, jaką on zrobiłby rewolucję w systemie.

No widzisz, może z nim też trzeba by porozmawiać.

Aż straciłam wiarę w ten nasz system. Nie wiem, co ja bym w nim zmieniła. Powiem szczerze: mi zależy na indywidualnym kontakcie, a jak do niego dochodzi i w jakiej strukturze, to nie ma takiego znaczenia. Z tego, co pamiętam ze studiów, za mało jest szacunku do wykonanej pracy. Na przykład na koniec roku wyrzuca się zrobione przez studentów prace, bo zalegają w pracowni. Nie czeka się na to, aż studenci je odbiorą.

Wcześniej mówiłyśmy o sytuacji finansowej artystów. Czy między artystami są duże różnice pod względem zamożności?

Oczywiście.

Jak to się dzieje, że jedni wypływają, a inni nie. Kto ustala te kryteria? Czy znasz osoby, którym się bardzo dobrze powodzi?

Znam kilka osób, którym się udało. Fascynujące jest to, że w ich postawie już na studiach było widać chęć bycia uznanym i sławnym. Już wtedy można było to wyczuć.

Aha.

To były osoby, które mówiły na przykład: „Ja wiem, że będę słynną artystką", albo: „Ja chcę mieć pieniądze ze sztuki, ja jestem biznesmenem". Zresztą one nawet nie musiały nic mówić, bo to po prostu było widać, że mają bardzo duże poczucie własnej wartości. To osoby, które umieją się komunikować z otoczeniem i stawiać swoje warunki. Z kolei częścią mojego sukcesu jest to, że bardzo mi zależy na tym, by dobrze współpracowało mi się z ludźmi. Może to zabrzmi bardzo dziwnie, ale po co mi superdobra sztuka, jak będzie superzła atmosfera podczas jej produkowania, a ja produkuję sztukę w danym miejscu, nie przywożę żadnych, absolutnie żadnych gotowych elementów. Wszystko jest konstruowane i budowane z panami technicznymi i paniami z biura, które to wszystko muszą organizować parę miesięcy wcześniej. Tworzę tę sztukę w danym momencie i jeśli nie byłabym elastyczna i byłabym tyranem, to nie miałabym przyjemności z tego działania. Takie tworzenie na bieżąco jest poddane fali życia. Wtedy jest mi strasznie przyjemnie, bo podążam za tym, co się dzieje, a nie jak osioł wykonuję coś, co sobie zaprojektowałam. Taka otwartość jest bardzo ważna. O niektórych artystach mówi się, że są trudni. Instytucje bardzo szybko przekazują sobie taką informację i wiedzą, z kim lepiej nie współpracować. Dlatego nawet osoba, która jest już uznana, stara się, żeby być dobrze odbierana jako człowiek, bo dzięki temu będą następne zlecenia, następne kontakty. I w tym wszystkim trzeba jeszcze być naturalnym i zrelaksowanym – to już naprawdę trzeba mieć dużą siłę psychiczną. Ktoś, kto jest bardzo profesjonalny i zdecydowany, z reguły wykonuje swoją pracę w zaciszu domowym i wszystko robi tak, jak chce. A jeśli ktoś jest takim artystą jak ja, to musi stwarzać dobrą atmosferę do pracy, bo inaczej nikt go więcej nie weźmie. Czyli dla ludzi i z ludźmi, bo to my tworzymy wszystko, ten cały świat, i tyle. Nawet jeśli ktoś ma talent, ale się chowa przed światem, to nie ma szans. Niektórzy ludzie nawet sami pod sobą kopią dołki.

Tak?

Na przykład na wernisażu podchodzi do nich ktoś ważny, kto bardzo chciałby ich poznać, a oni zaczynają opowiadać dziwne rzeczy. Potem na podstawie takich dziwnych sytuacjach ktoś wyrabia sobie zdanie o danych artystach i może nie chcieć z nimi współpracować, nawet jeśli robią świetną sztukę. To jest bardzo trudne i wymaga strasznie dużo energii, wypompowuje, dlatego siedzę w domu. [uśmiech]

A czy jest w tym coś, co jednak sprawia, że nie żałujesz obranej drogi? Czy to daje Ci wystarczającą satysfakcję i chęć do działania na co dzień?

Olbrzymią.

Tak?

Tak. Jak sobie pomyślę, że miałabym żyć inaczej... Nawet bym nie umiała. Chcę się dzielić mocą, żeby ludzie czuli w sobie moc, siłę, miłość, i nie wyobrażam sobie robić nic innego. No i przede wszystkim uważam, że główną pracą artysty jest praca nad własną wrażliwością. Artysta musi być ciągle świadomy tego, co mu tę wrażliwość zaćmiewa, przygasza, tłamsi. To jest szereg różnych dziwnych sytuacji życiowych, które się po prostu przydarzają.

Sporo koncentracji na sobie.

Tak. Ale to też nie jest takie oczywiste, bo ta wrażliwość objawia się także w kontaktach międzyludzkich. To już są trudne tematy.

Mówiłyśmy wcześniej, że niektórzy umieją się przebić, ale że do tego potrzebna jest komunikacja.

Choćby szybkie odpisywanie na e-maile. Ja tak robię. Ostatnio nawet doszło do mnie, że pracuję w korpo.

W korpo?

Tak, ktoś mi ostatnio powiedział: „Przecież ty pracujesz prawie jak w korpo". I tak sobie potem pomyślałam, że rzeczywiście tak jest, bo ja w domu prawie w ogóle nie tworzę, nie rysuję, nie maluję, tylko dniami, miesiącami, latami permanentnie odpisuję na e-maile, i to w ciągu pięciu minut. I jestem megarzetelna. Potrafię wymyślić wystawę w dwa dni. To już jest produkcja. Ostatnio brałam udział w wystawie i byłam jedyną artystką, która odpisywała na e-maile kuratorów. Ja nie wiem, co artyści sobie wyobrażają. Przecież po drugiej stronie komputera siedzą ludzie, którzy muszą mieć konkretne informacje. Ten brak empatii ze strony artystów w takich sytuacjach jest po prostu przerażający. Dlatego to jest takie korpo trochę. Ciach, ciach, termin, odpisać, robić.

Chciałabym teraz poruszyć kwestię środowiska artystycznego. Czy Twoim zdaniem ono w Polsce istnieje?

Myślę, że tak. Towarzystwo artystyczne...

Chodzi mi o środowisko, które ma jakieś wspólne cele albo działa na jakąś rzecz, jest solidarne.

Środowisko artystyczne istnieje, ale jest nasączone zazdrością, zawiścią, brakiem możliwości, brakiem wspierania się.

Ach tak.

Oczywiście znowu dramatycznie przedstawiam sytuację, ale około roku temu nagle do mnie dotarło, że to jest prawda. Dlaczego ja się tak źle czuję, dlaczego ja nie rozmawiam z innymi artystami, dlaczego ja nie współpracuję z innymi artystami, dlaczego czasami wstydzę się chwalić czymś przed innymi artystami, dlaczego mam wrażenie, że artyści czekają, aż mi się noga powinie? Uważam, że to jest taka polska cecha, a nie że tylko środowisko artystyczne takie jest. Miło napić się piwa, poszaleć, pobawić się... W tym zakresie środowisko artystyczne oczywiście świetnie się spełnia, ale jeśli chodzi już o rzeczywiste wspieranie się, to ze swojego otoczenia mogę wymienić tylko dwie – trzy osoby, na które mogę liczyć. Są to bardzo bliskie mi osoby, do których o każdej godzinie dnia

i nocy mogę po prostu zadzwonić i powiedzieć: „Słuchaj, robię wystawę i nie mam pojęcia, jaki dać jej tytuł – taki czy taki", albo „Nie wiem, czy zrobić to z gipsu czy z ziemi". To są osoby, które mają pootwierane głowy i mam w nich wsparcie. Ale żeby było środowisko artystyczne, które bierze udział w jakichś ważnych sprawach… Oczywiście, że jest. No ci, którzy napisali książkę *Skuteczność sztuki.* Oni opisali wszystkie straszne rzeczy, jakie przeżywają.

Czy w Polsce powstają jakieś formacje artystyczne?

Co jakiś czas coś tam powstaje. To jest na pewno dobre marketingowo. Dlatego ludzie ciągle próbują, ale na ile jest to autentyczne i z czego wynika, trudno powiedzieć. Jest bardzo różnie. Niektórzy rzeczywiście mają jakąś wspólną wartość do przekazania, a niektórzy traktują to po prostu jako chwyt marketingowy, żeby się wybić. I to na pewno działa. Co siedmiu, to nie jeden.

Kojarzysz jakieś środowiska, grupy artystyczne?

Tak. Na przykład Goldex Poldex z Jankiem Simonem. Poza tym pary, które działają, np.: Witkowscy, Krasnale, Utajeni. Myślę, że już dawno nie było żadnej nowej grupy. Może za parę lat jakaś bomba znowu spadnie.

Wiele osób mówi, że kiedyś tych formacji było sporo, a teraz powstaje ich coraz mniej.

Że teraz ludzie tworzą bardziej indywidualnie.

Tak, tak.

Teraz łączą się w pary, ale to jest też obraz naszego społeczeństwa. To jest niesamowite. Teraz młodzi ludzie podobno wrócili do takich konserwatywnych związków, że się zaręczają zaraz na studiach, po studiach… Takie historie słyszę. Tak sobie myślę, że jeśli coś ostatnio zaobserwowałam, to właśnie pary, które razem działają. Czują się ze sobą bezpiecznie.

Mówisz, że w środowisku artystów jest zawiść. Z czego to wynika?

Uważam, że z ciężkiej sytuacji finansowej. Także z tego, że w naszym państwie nie widzi się kultury jako jakości, tylko ciągle trzeba o to walczyć i pokazywać, że jest się wartościowym człowiekiem. Wtedy zaczyna się desperacja, konkurencja. To tak naprawdę do niczego nie prowadzi, nie prowadzi do lepszego życia, bo sytuacja artystów jest po prostu fatalna. To jest walka o nic, a mimo wszystko każdy chce przeżyć i obserwuje, co ten robi, co tamten robi. A tych miejsc dla artystów, którzy mogą żyć ze sztuki, jest bardzo mało. Jak zajmiesz jakieś miejsce, to ludzie się od ciebie odsuną. To jest chore. Ludzie tylko czekają, aż ci się noga powinie, żeby cię zdetronizować, żeby było miejsce dla kogoś innego. Jeśli jakaś osoba odniesie sukces, to zaraz zaczyna się krytyka jej sztuki: „Przecież ona wcale nie jest taka świetna!". Zamiast się cieszyć z tego, że Polka była na [nazwa międzynarodowej imprezy] w finale, i wspierać ją, to jest tylko i wyłącznie krytyka. Cholernie trudno jest. Raz rozmawiam ze wspólnym znajomym [nazwisko] o naszej koleżance [nazwisko] i on mówi, że ona w ogóle się nie odzywa, że przepadła i że jemu jest z tego powodu przykro. Potem gadam z nią, a ona mówi: „Słuchaj, od czasu, kiedy zaczęłam odnosić sukcesy, on się do mnie nie odzywa. W ogóle ludzie przestali się do mnie odzywać".

O kurczę. Mówię: „Może myślą, że nie masz czasu?”, i słyszę: „No, może, może”. Wiesz, to się zaczyna robić chore.

Czy Twoim zdaniem sukces artystyczny i finansowy artystów przekłada się na jakość ich sztuki? Nie przekłada się w ogóle.

W ogóle? Aby osiągnąć sukces, trzeba robić w miarę dobre rzeczy, ale przecież jest wielu świetnych artystów lepszych od tych najbardziej znanych. Dlaczego więc jedni odnoszą sukces, a inni nie? Ważnych jest wiele czynników, np. to, jak współpracujesz z ludźmi, czy jesteś osobą dostępną, czy jesteś osobą konkretną, czy jesteś osobą, która umie mówić o swojej sztuce, czy jesteś osobą, która chce zdobyć uznanie. Ktoś może robić świetną sztukę, ale nie mieć motywacji, żeby być sławnym. Niby się mówi, że każdy chce być sławny, ale nie wiem, czy tak jest. [uśmiech] Teraz widzę, że to wcale nie idzie w parze. A jak jesteś dobrym artystą, to strasznie dużo czasu zajmie ci wejście na ten Olimp, bo nie masz w sobie cech, które ci to ułatwią.

A umiejętność komunikowania się ze światem, o której mówiłaś, jest ważna w kontakcie z kim? Kto w decydujący sposób pomaga artyście wspiąć się na szczyt – kuratorzy, galerie, instytucje artystyczne? Z kim trzeba gadać, tak?

Tak. Nie wiem. Wydaje mi się, że to jest organizm, że to są naczynia połączone. Widzę to po sobie. Może wystarczyłoby, jakbym zrobiła jedną dobrą wystawę, ale że robię ich osiem rocznie, no to nie jestem w stanie zrobić jednej dobrej. W każdym razie to jest strasznie złożony temat. Musi być o tobie głośno, ludzie wszędzie muszą widzieć twoje nazwisko. Uważam, że galerzyści są tak samo ważni jak instytucje. Po jednej dobrej wystawie w Zachęcie nikt nie wypłynie.

Nie? Myślę, że w naszym kraju trzeba się po prostu naorać jak cholera i udowadniać, ciągle udowadniać, że jest się dobrym. Potem oni tam między sobą przekazują te nazwiska w jakichś nieprofesjonalnych rozmowach. Ileś razy to nazwisko musi wypłynąć. Ale oni są bardzo ostrożni i najpierw poddają artystę bardzo wielu próbom.

Rozumiem. Kiedyś usłyszałam nawet, że aby być artystą, wcale nie trzeba robić sztuki. A ja na to: „Co? Jak to nie trzeba robić sztuki?”. Przy czym taki artysta długo nie przetrwa. On przez chwilę zazna bycia w jakimś środowisku artystycznym, ale to tyle. Taka oliwa sprawiedliwa. Uważam, że nie ma szans, żeby przetrwać dłużej, bo po prostu nie dzieli się niczym z ludźmi.

Mówiłyśmy o naczyniach połączonych, dzięki którym ktoś wypływa. Czy tworzą je także krytycy? Czy oni odgrywają jakąś rolę w Polsce?

Czasem wydaje mi się, że nastał już ten czas, kiedy któryś z nich coś znaczy, ale potem odnoszę wrażenie, że kompletnie nikt na to nie patrzy.

Jesteś kolejną osobą, która mi to mówi.

Wiesz, to jest fajne, kiedy przeczytam tekst o sobie albo o kimś. Ale czy to ma jakieś znaczenie? To mogłoby mieć znaczenie, gdyby krytyk był w stanie wytłumaczyć sztukę ludziom, którzy nie za bardzo ją rozumieją. Jeśli krytyk to wytłumaczy i pobudzi wyobraźnię dzięki dobremu, wnikliwemu opisowi, dzięki wnikliwej analizie, to taka krytyka ma znaczenie. Ale czegoś takiego nie ma. Chociaż oczywiście są jakieś środowiska, które lubią się kłócić na Facebooku o to, co kto powiedział i dlaczego…

Chciałabym na chwilę wrócić do tematu finansów. Jaki model finansowania sztuki byłby zdrowszy, lepszy niż ten, który jest teraz?

Może galerzyści, skoro są taką mafią, powinni chociaż trochę lepiej dbać o artystów i opłacać im ubezpieczenie, cokolwiek? Niech poczują, ile to waży, te pięćdziesiąt procent za sprzedaną pracę. Wydaje mi się, że wystarczyłoby, żeby w społeczeństwie zmieniło się nastawienie do kultury, do sztuki. To już naturalnie pociągnęłoby za sobą całą resztę… Nie mam innych pomysłów.

Czy przydałaby się większa opiekuńczość państwa? Może potrzebne są jakieś stypendia przyznawane za to, że jest się artystą?

Słyszałam, że w Niemczech takie rzeczy są. Wiesz, wczoraj dotarło do mnie, że ja ciągle żyję w poczuciu bycia gorszym człowiekiem. I ja się już do tego uczucia przyzwyczaiłam. Przez całe życie desperacja. W tym roku finansowo stoję lepiej – mogę sobie iść na kawę. Ale wcześniej żyłam na innym poziomie – równolegle do społeczeństwa, ale obok niego. Mimo to nie myślałam o tym, co społeczeństwo powinno mi dać, tylko o tym, co ja mogę dać z siebie. Tak po prostu mam. Nie pójdę na ulicę, nie wymyślę haseł na manifestację, bo nie jestem takim typem artysty. Zamiast tego zaczęłam uważać, że skoro nie mam ze sztuki aż takich pieniędzy, jakich potrzebuję, to znaczy, że moja rola w społeczeństwie nie jest wystarczająca i że nie daję ludziom czegoś, czego oni oczekują i co jest dla nich wartością. Stwierdziłam, że gdybym im to dawała, pieniądze zaczęłyby do mnie przychodzić.

Ale wcześniej mówiłaś, że niekoniecznie jest tak, iż osoby, które stoją dobrze finansowo, najwięcej dają innym.

Ale ja tak mam i moja sztuka taka jest, więc to jest megaspójne. Taki tok myślenia pobudził mnie jeszcze bardziej do robienia sztuki dla ludzi. Sporo słyszę o modelach opiekuńczych, skandynawskich, które z jednej strony są pociągające, a z drugiej budzą niepokój, bo to, że ma się wszystko zapewnione, niekoniecznie służy sztuce… Kiedyś, gdy byłam bardzo młoda, usłyszałam, że artyście najlepiej robi brak pieniędzy. W jakimś sensie jest to prawda. Na przykład ja strasznie nie lubię rezydencji.

Nie?

Są bardzo różne rezydencje, ale ogólnie, jako sposób na życie, one nie są dobre, bo niczego nie uczą. Nie uczą przetrwania, nie uczą wytwarzania życiowych narzędzi. Jak żyjesz od rezydencji do rezydencji, to jesteś po prostu takim za-

opiekowanym, upośledzonym dzieckiem. Potem rezydencje się skończą, a ty nie masz żadnych umiejętności, które pozwoliłyby ci być w społeczeństwie, coś sobą wnosić.

Taka wymiana doświadczeń, to, że jest się w zupełnie innym miejscu, w innym kontekście społecznym, nic nie daje?

Ja od początku studiów chciałam nauczyć się żyć. A rezydencje to jakieś sztuczne środowisko. Tak mi się wydaje, ale nie wiem tego na pewno, bo nigdy nie wyjeżdżałam na żadną rezydencję. One są zresztą tak różne, że moje uogólnianie nie ma sensu. Podobnie myślę o socjalu. Czasami na pewno się przydaje... jak ma się w życiu kryzys. Ale uważam, że super jest się uczyć życia z tym, co się ma, żyć z ludźmi i coś tworzyć. Jak coś dajesz ludziom, coś wnosisz w ich życie, to pieniądze z tego na pewno będą. A tak nagle kończysz studia i co? Teraz po studiach ludzie już nie jadą w podróż na dwa lata, tylko od razu chcą się wspinać po szczebelkach. Ważne, żeby artysta odnalazł swoje miejsce w społeczeństwie, a nie myślał o sobie: „Ja, artysta", i czekał, aż ktoś mu coś da, dlatego że jest świetny. Aby mieć pieniądze, trzeba dać coś z siebie. Albo dużo produkować, tworzyć, działać, albo w ogóle się troszeczkę poobracać i zobaczyć, jak tę swoją kreatywność i wielką twórczość po prostu przekuć na życie. To byłby ciekawy temat na zajęcia, na zadanie domowe. Strasznie trudne, prawda? Bo sztuka przecież powinna wychodzić z czegoś instynktownego, delikatnego i wrażliwego.

Dziękuję za rozmowę.

Dziękuję.

ANDRZEJ SZCZERSKI

urodził się w 1971 roku w Krakowie, gdzie mieszka i pracuje. Ukończył historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim i na tej uczelni uzyskał stopień doktora. Od ponad 20 lat wykłada w Instytucie Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. W latach 2009-2015 był prezesem, a następnie wiceprezesem Sekcji Polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA. Od 2016 r. pełni funkcję wicedyrektora do spraw naukowych w Muzeum Narodowym w Krakowie.

MICHAŁ KURCWALD

Czy zechciałbym Pan powiedzieć kilka słów o sobie?

ANDRZEJ SZCZERSKI

Jestem historykiem i krytykiem sztuki. Obecnie wykładam w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuję się sztuką XIX i XX wieku, sztuką współczesną oraz muzealnictwem. Jestem też wicedyrektorem do spraw naukowych w Muzeum Narodowym w Krakowie oraz kuratorem wystaw w Polsce i za granicą. Wcześniej byłem szefem Sekcji Polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA.

Od kiedy pełni Pan te funkcje?

Na Uniwersytecie Jagiellońskim pracuję 21 lat, a w Muzeum Narodowym w Krakowie – od 1 stycznia 2016 roku. Szefem AICA byłem w latach 2009-2017.

A czym zajmował się Pan wcześniej?

Na studiach przez prawie dwa lata pracowałem jako krytyk sztuki i dziennikarz w krakowskim tygodniku „Naprzeciw", a przez trzy lata byłem również wolontariuszem w Galerii Potocka. Ponadto w roku szkolnym 2000/2001 pracowałem jako nauczyciel w krakowskim liceum plastycznym. Wykładałem także jako profesor gościnny na Uniwersytecie Goethego we Frankfurcie nad Menem i na Uniwersytecie St. Andrews w Szkocji. Bardzo ważnym doświadczeniem zawodowym było też dla mnie kierowanie w latach 2005-2011 podyplomowymi muzealniczymi studiami kuratorskimi w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiemu. To były pierwsze studia w Polsce, które kształciły kuratorów sztuki współczesnej. Współtworzyłem ich program i kierowałem nimi przez cały czas ich trwania.

Pracuje Pan w Krakowie. Czy również tutaj Pan mieszka?

Tak, mieszkam w Krakowie.

Czy zawsze Pan tu mieszkał?

Przez dłuższy czas, jako stypendysta lub wykładowca, mieszkałem w Wielkiej Brytanii, we Włoszech i w Niemczech.

Czy zdarzało się Panu pracować w zawodach niezwiązanych bezpośrednio z Pana wykształceniem?

Od zawsze pracuję w zawodzie związanym z moim wykształceniem.

Przejdę teraz do bloku pytań poświęconych sztuce. Czy mógłby Pan powiedzieć, czym dla Pana jest sztuka?

Dla mnie sztuka to forma komunikacji między ludźmi. Bardzo szeroko rozumianej komunikacji. Takiej, która pozwala zarówno wyrazić swoje indywidualne emocje, jak i nawiązać kontakt z członkami określonej zbiorowości. Czyli sztuka tworzy tożsamość – zarówno indywidualną, jak i zbiorową.

Czy sztuka różni się czymś od innych rodzajów ludzkiej aktywności?

Według mnie jest najbardziej wyjątkowa. Nie potrafię wskazać żadnej innej działalności człowieka, która byłaby równie wrażliwa na to, co dzieje się wokół nas, równie otwarta na wszelkie myśli i inspiracje, na przekór ograniczeniom wynikającym na przykład z powodów materialnych czy ideowych. Zresztą tylko taka sztuka mnie interesuje. Każda inna, która poddaje się zewnętrznym okolicznościom, nie jest interesująca. Z tego względu sztukę uważam za enklawę twórczej wolności człowieka, nieporównywalną z niczym innym.

A sztuka stosowana? Czym ona się różni się od sztuki, o której Pan mówi? Co sprawia, że Pan się nią nie interesuje?

Zajmuje mnie sztuka, która wychodzi z tego, co grecka filozofia nazywała zadziwieniem, które rodzi się, kiedy patrzymy na fascynujący nas świat i próbujemy go zrozumieć. Nie traktuję poważnie sztuki, która wynika z przekonania, że powinna służyć udowodnieniu wcześniej postawionej tezy. Wtedy jest ona nam potrzebna tylko po to, żeby zilustrować, uwiarygodnić czy popularyzować to, co już uprzednio zakładaliśmy. Nazwałbym ją właśnie sztuką stosowaną. To sztuka, która idzie z gotowym kluczem do zrozumienia świata i tylko szuka potwierdzenia uprzednio sformułowanych twierdzeń.

Na czym polega tworzenie sztuki niestosowanej?

Na wykorzystaniu tych zdolności człowieka, które pozwalają stawiać każde pytanie i bez żadnych ograniczeń zastanawiać się nad odpowiedziami. To wypełnienie powołania do bycia osobą twórczą.

Czy sztuka różni się czymś od twórczości naukowej?

Tak, różni się. Przede wszystkim tym, że jest najbardziej nieograniczona w swojej wolności. Praca naukowa jest skierowana na osiągnięcie wymiernych efektów i poddana dyscyplinie, której w sztuce być nie musi. Ona może być, ale nie musi. I to jest ta zasadnicza różnica.

Czy mógłby Pan rozwinąć swoją myśl i powiedzieć coś więcej o tej wolności? Co ma Pan na myśli, mówiąc, że sztuka jest najbardziej wolną formą twórczości?

Dla mnie po prostu sztuka tworzy rzeczywistość, w której można postawić każde pytanie i sprawdzić wiarygodność każdej odpowiedzi. W życiu społecznym tworzymy takie enklawy, oddzielone od codzienności, w których każdy może się spotkać z każdym, nawet ryzykując wiarygodność, bezpieczeństwo, odpowiedzialność. Enklawa artystyczna jest takim specyficznym narzędziem również dlatego, że często podkreśla się, używając języka potocznego, że to „tylko sztuka". To znaczy jest to eksperyment, ale nie przekłada się on na przykład na konkretny wynalazek, z którego powstanie coś dobrego bądź złego. Z jednej strony to wielka

siła sztuki, a z drugiej – jej największa słabość. Ale ja i tak nie uważam, że sztuka powinna mieć tak dosłowny, niemal mechaniczny wpływ na świat. Gdybyśmy szukali dla niej porównań, to byłaby ona raczej akademią niż fabryką.

Czy każdy może tworzyć sztukę, czy może potrzebne są do tego jakieś szczególne predyspozycje, umiejętności?

Potrzebne są do tego predyspozycje i umiejętności. Bezwzględnie. Z jednej strony to umiejętności techniczne, których możemy się nauczyć jak w każdym zawodzie – lepiej lub gorzej. Z drugiej strony to swoboda i odwaga w myśleniu, które też są niezbędne. Połączyć te dwa elementy potrafią nieliczni, a sztuka ewidentnie jest tworzona przez bardzo niewielką grupę ludzi. Tworzenie sztuki nie jest dla wszystkich. Oczywiście, jak wiadomo, każdy może być artystą, ale z definicji nie każdy się nim staje.

Czyli niekoniecznie potrzebne jest coś, z czym człowiek przychodzi na świat?

Uważam, że tak. Predyspozycje uzyskujemy dzięki przede wszystkim edukacji. Wynikają one także z tego jak człowiek jest kształtowany, w jakim środowisku się wychowuje. Ale generalnie wolność sztuki wynika właśnie z tego, że potencjalnie każdy może taką edukację wybrać, choć nie każdy potrafi taką szansę odpowiednio wykorzystać i brać w życiu artystycznym sensowny udział.

A jakie umiejętności czy cechy, oprócz wolności i odwagi w myśleniu, o których Pan wspomniał, są również ważne, żeby stać się artystą?

Erudycja. Wszechstronna wiedza na temat świata współczesnego, którą można czerpać z bardzo różnych źródeł – z podręczników, z podróży, ze spotkań z ludźmi itd. To po pierwsze. Po drugie umiejętność syntetycznego myślenia, nadawania sensu rozmaitym rozproszonym inspiracjom czy wydarzeniom. I wreszcie po trzecie, co jest niezwykle istotne, przekonanie o tym, że warto być oryginalnym i nonkonformistycznym, a nie biernie reagować na bodźce, które są wokół nas. Myślę, że to jest w tym wszystkim najciekawsze.

A jaka jest w tym wszystkim rola wykształcenia formalnego?

Uważam, że bardzo duża. Wierzę w silne instytucje edukacyjne. Zdaję sobie jednak sprawę z tego, że jeżeli nie funkcjonują dobrze, to wiedzy należy szukać gdzie indziej, choć taki obrót spraw zawsze uważam za porażkę. Moim zdaniem właśnie edukacja akademicka jest absolutnie kluczowa, a budowa silnych instytucji edukacyjnych świadczy o rozwoju cywilizacyjnym danego kraju. Jestem zwolennikiem formalnej edukacji, akademii i uniwersytetu. Nie wierzę do końca w samouctwo, nie wierzę w to, że można wykształcić się bez kogoś, kto nas prowadzi, bez mistrza. Warto natomiast zastanowić się nad modelem instytucji edukacyjnej, mniej lub bardziej scentralizowanej, ale jednak takiej wyznaczającej standardy, do których się odwołujemy.

Czy według Pana sztuka istniała od zawsze?

Tak, jestem zwolennikiem twierdzenia, że ten rodzaj twórczego namysłu nad rzeczywistością, który nazywamy sztuką, stale towarzyszył człowiekowi. Oczywiście pojęcie „sztuka", którym się dzisiaj posługujemy, powstało w drugiej połowie XVIII wieku, odnosimy je jednak także do wcześniejszych epok w dziejach człowieka. Można nawet uznać, że kreatywna działalność wyrażana przez tworzenie pierwszych ornamentów czy miejsc kultu w czasach prehistorycznych w ogóle konstytuuje człowieka.

Czy współczesna sztuka różni się znacząco od tej pierwotnej, która powstała wraz z pojawieniem się *homo sapiens*?

Jeżeli zdefiniujemy sztukę bardzo szeroko, to oczywiście nie. Nie możemy przecież redukować sztuki tylko do określonej techniki czy konwencji. Owszem, zmieniły się środki wyrazu, inny jest sposób przekazu, ale nie zmieniło się to, co najważniejsze.

Czy zmiany społeczne i technologiczne zachodzące we współczesnym świecie wpływają na kształt tej sztuki? Jeżeli tak, to w jaki sposób?

Na kształt tak. W tym zresztą tkwi cała wartość badania historii sztuki, bo ona te zmiany rejestruje i pokazuje, jak sposoby wyrażania zmieniają się wraz ze światem, w którym sztuka powstaje. Twórcy historii sztuki porównywali dzieje sztuki do wzrastania, dojrzewania, potem starości, upadku, a następnie regeneracji i nowego wzrastania. Z kolei wiedeńska szkoła historia sztuki podkreślała, że różne epoki mają różną „wolę sztuki" i dlatego nie można uznać, że istnieje tylko jeden jej wzorzec. Ta najwybitniejsza sztuka potrafi także inicjować zasadnicze zmiany cywilizacyjne, ale są też epoki, w których nie powstaje wiele wartościowego.

A jakie zmiany zachodzą w polu współczesnych sztuk wizualnych? Czy można powiedzieć, że jakaś forma sztuki upadła, odeszła, a narodziła się nowa?

Dziś kwestia sztuk wizualnych jest interesująca, bo z jednej strony fenomenalnie rozwijają się różne języki wizualne i – oczywiście – media, dzięki którym można je wyrazić. To tylko potwierdza wagę obrazu we współczesnej kulturze, w pewnym sensie ilustrując zwycięstwo całej tradycji obrazowania wypracowanej w kręgu cywilizacji Zachodu. Z drugiej strony możemy mówić o zaniku wielu metod tworzenia obrazu i jego definicji, na przykład pewnego rodzaju malarstwa. Doskonale wiadomo, że już nikt nigdy tak doskonałego obrazu jak w XV-wiecznej Florencji nie namaluje. Obraz trwa w różnych innych formułach, ale mamy pewność, że pewne metody twórcze po prostu człowiek wypracował raz w swojej historii i już nie potrafi do nich wrócić. Można powiedzieć, że przeminęła formacja kulturowa, która dane dzieła sztuki stworzyła, ale nie znaczy to, że sztuka w ogóle upadła. Obraz trwa, ale sztuka współczesna definiuje go inaczej.

Czy ten koniec pewnej formy malarstwa – opartego na proporcjach, na technice – można powiązać z jakimiś zmianami społecznymi?

To kwestie bardziej złożone. Zmian artystycznych nie można wprost łączyć ze zmianami ekonomicznymi czy społecznymi, jak chciała marksistowska historia sztuki. Wiele na ten temat napisano, podkreślając na przykład autonomię artystycznej formy i jej wewnętrznej ewolucji albo kluczową rolę nowych technologii w przemianach sztuki. Ja wolałbym odwrócić pytanie i zastanowić się, w jaki sposób to sztuka potrafi wytłumaczyć zmiany zachodzące wokół nas i je inicjować.

Wróćmy może do nowych form wizualnych. Wspomniał Pan, że za pośrednictwem nowych mediów, być może ich form cyfrowych, zmienia się obcowanie z dziełem sztuki. W jaki sposób się zmienia?

Konsekwencją cyfryzacji jest zjawisko, które nazwano demokratyzacją obrazu. Dzięki technologii cyfrowej dziś niemal każdy może wyprodukować i dystrybuować obraz na mniejszą lub większą skalę przy minimalnych kosztach. W związku z tym do analizy obrazu można już stosować prawo wielkich liczb, czyli nie oceniać ich pojedynczo, ale jako masę, na przykład setki tysięcy zdjęć jednocześnie. Pozwala to zobaczyć, jakie w danym kręgu kulturowym stosuje się schematy kompozycyjne czy preferencje kolorystyczne, ale też zdać sobie sprawę z tego, jak wyjątkową rzeczą jest obraz, który zasługuje na indywidualne

spojrzenie. Konsekwencją cyfryzacji jest także oczywista dekontekstualizacja obrazu, czyli postrzeganie go w oderwaniu od okoliczności, w których powstał. O tym fenomenie zaczęto mówić wraz z rozwojem fotografii kolorowej w drugiej połowie XX wieku, ale dziś mamy do czynienia z zupełnie inną skalą tego zjawiska, a przede wszystkim z łatwością dostępu zarówno do tworzenia, jak i dystrybucji obrazu, wcześniej nie do pomyślenia. Każdy zdigitalizowany obraz może pojawić się wszędzie i w każdej chwili.

Czy te procesy, o których Pan wspomniał – czyli demokratyzacja, zwiększenie się dostępu do tworzenia i dystrybucji obrazu oraz dekontekstualizacja – wpływają na status artysty albo samego dzieła?

Tak. Po pierwsze możemy mówić o proliferacji standardów. Paradoksalnie, zwiększone możliwości dystrybucji nie wpływają na powszechny wzrost kreatywności, lecz na łatwość w rozpowszechnianiu obowiązujących modeli patrzenia na rzeczywistość. Modele te zresztą coraz rzadziej tworzy sztuka, która przegrywa w konkurowaniu z innymi ośrodkami wypracowywania tego, co nazywamy kapitałem symbolicznym. Dlatego też pojawia się inne zjawisko – ucieczka w insularność. Sztuka chce pokazać, że to ona panuje nad obrazem, zarówno poprzez eksperymenty formalne, jak i poprzez nową ikonografię, którą tworzy. Pośrednim tego efektem jest też gwałtowny rozwój rynku sztuki, w którym cena ma być wyrazem tej wyjątkowości sztuki i oddzielenia jej przez to od tego, co powszechnie dostępne.

Rozmawialiśmy już trochę o samych artystach. Chciałbym do nich wrócić. Czy spróbowałby Pan powiedzieć, kim właściwie jest artysta?

Wbrew pozorom to trudne pytanie, tym bardziej że co najmniej od czasów romantyzmu o artyście mówi się w kontekście tworzenia mitów i „świeckich świętych" współczesnej kultury. Wolę patrzeć na artystów jak na osoby, które opanowały pewien sposób wyrażania siebie i dzięki temu potrafią pokusić się o wolną refleksję nad rzeczywistością. Artystą zdarza się być, bo wiele osób potrafi stworzyć coś wyjątkowego i mądrego kilka razy w życiu. I to wystarczy. Mitologia artysty, chociażby kult biografii artystycznych, zupełnie mnie nie interesuje. Życiorysy tzw. zwykłych ludzi są często o wiele ważniejsze i ciekawsze.

Pozbądźmy się zatem romantycznego bagażu i porozmawiajmy o tych odmitologizowanych artystach. Czy są jakieś cechy wspólne dla wszystkich artystów?

Artystów łączy wybitna inteligencja, umiejętność obserwacji rzeczywistości i przekładania swoich myśli na specyfikę medium, którym się posługują, w bardzo indywidualny sposób.

A co łączy kuratorów?

Kuratorów łączy świetnie opanowane rzemiosło kuratorskie, umiejętność syntetycznego myślenia i oceny rzeczywistości, co pozwala wiedzieć, które idee w danym momencie i w danym miejscu warto za pomocą wystawy przedstawić. Kuratorzy to także, używając języka technicznego, producenci kultury i jej menedżerowie, co zresztą jest największym niebezpieczeństwem dla tego zawodu. Myślenie producenckie, kategoriami zysku, może prowadzić do ujednolicenia kuratorskiej praktyki. Wybitnych kuratorów mających nowe pomysły nie ma zbyt wielu.

Dobrze, wróćmy do artystów. Na czym polega bycie artystą i co właściwie artysta robi?

To bardzo ogólne pytania i tylko ogólnie można na nie odpowiedzieć. Bycie artystą to przyjęcie pewnej postawy życiowej i pewnego sposobu wyrażania się wobec innych. Historie artystów to historie indywidualności.

Czy w związku z przyjęciem tej określonej postawy życiowej styl życia artystów różni się od stylu życia innych osób?

Tu także trudno generalizować. Poznałem tak różnych artystów z tak bardzo różnymi życiorysami, że nie zauważyłem w nich niczego specyficznego ani typowego. Można pewnie odnaleźć wspólne mody, modele zachowań, ale to nie jest najważniejsze. Warto raczej zwrócić uwagę na to, w jakim otoczeniu funkcjonują artyści, jakie buduje się instytucje, w których będą mogli działać i być doceniani, bo to jest specyficzny świat i ma swoje odrębne hierarchie.

Prawdopodobnie istnieją społeczne oczekiwania, że życie artystów będzie inne niż życie reszty społeczeństwa. Czy spotkał się Pan z takimi oczekiwaniami?

Oczywiście, że tak. To nawet anegdotyczne. Adam Rzepecki był autorem serii działań, podczas których udawał artystę, odwołując się właśnie do takiego stereotypowego oczekiwania co do pewnych zachowań czy stylu ubierania się ludzi tworzących sztukę. A prawdziwe historie mogą być inne. Niedawno poznałem artystę, który przede wszystkim zajmuje się uprawą rodzinnej winnicy, a poza tym maluje obrazy, które są bardzo popularne i znane w jego kraju. Marcel Duchamp był szachistą i pisarzem, a także zajmował się sztuką. To nie są artyści, jakich przedstawia się na ilustracjach w książkach dla dzieci.

Są też ludzie, którzy w zasadzie nie tworzą sztuki, ale których nazywa się czasami artystami. Dlaczego tak się dzieje?

Dziś jest olbrzymie zapotrzebowanie społeczne na artystów, ale takich których można wpisać w rynkowe „przemysły kreatywne" albo wykorzystać do promowania konsumpcyjnych trendów czy zachowań politycznych. To nie ma nic wspólnego z twórczą wolnością, ale jest – jak się to mówi – nośne społecznie.

A kto lub co decyduje o tym, że jakaś osoba jest uznawana za artystę? Powiedzmy za tego artystę w cudzysłowie?

Decyzje zapadają tam, gdzie tworzy się i dystrybuuje prestiż, czyli w szeroko rozumianych mediach. Pod tym względem krytyka sztuki czy rynek sztuki nie mają wiele do powiedzenia.

Chciałbym teraz zapytać o sytuację materialną artystów w Polsce. Jak Pan ją ocenia?

Jest ona szalenie zróżnicowana, a mówiąc wprost – pełna nierówności, podobnie jak w całym społeczeństwie. Istnieje bardzo nieliczna grupa artystów zamożnych i olbrzymia grupa artystów, którzy żyją na przeciętnym poziomie, w takiej strefie szarości. Ta pierwsza odnalazła się na rynku sztuki w Polsce, a przede wszystkim w świecie. Ci artyści cieszą się popularnością w danym kręgu galeryjnym lub kolekcjonerskim i są tam rozpoznawalni. Zaskakiwać może to, że wielu bardzo zamożnych artystów w ogóle nie wystawia w dużych instytucjach i nie jest powszechnie znanych, ale działa w zamkniętym świecie odbiorców ich twórczości. Warto kiedyś zbadać ten fenomen i ocenić jego skalę. Dla wielu twórców z kolei kluczem do ich statusu jest stała obecność w instytucjach publicznych, przez które są oni właściwie utrzymywani – dzięki systemowi grantów, wystawom, zakupom do kolekcji publicznych. Pozostali artyści, a jest ich zdecydowana większość, żyją przeciętnie.

Dlaczego większość artystów zajmuje środkowe miejsce na drabinie zamożności?

Bo tak generalnie wygląda rozkład zamożności w Polsce. Mamy znaczące zasoby wśród wąskiej grupy, słabą klasę średnią i wielkie obszary biedy. Statystycznie ogólny poziom życia wzrasta, ale następuje gwałtowana kumulacja bogactwa tylko w enklawach, a to nie daje bodźca rozwojowego.

A czy sytuacja artystów działających w Polsce różni się od sytuacji artystów funkcjonujących w Europie Zachodniej albo Wschodniej?

Widać dwie zasadnicze różnice. Po pierwsze w Polsce artysta ma niezwykle duży kapitał symboliczny na starcie. U nas po prostu artystę wciąż traktuje się zgodnie z duchem romantycznym jako emanację lepszej części społeczeństwa, jako autorytet moralny i ideowego przywódcę. Dlatego zasługuje on na więcej, czyli na opiekę ze strony państwa. Na zachodzie Europy trudno spotkać się z takim sposobem myślenia. Artysta jest tam traktowany jako jeden z podmiotów życia kulturalnego, i tyle. Po drugie w Polsce artysta nie może liczyć na takie wsparcie kapitału prywatnego jak na Zachodzie. Nie tylko dlatego, że wcale go tak dużo nie ma, ale także dlatego, że ma on głównie charakter konsumpcyjny. W naszym kraju kupuje się raczej jacht niż obraz. W Europie Zachodniej bardzo duża grupa artystów może funkcjonować dzięki rynkowi sztuki. U nas jest to nie do pomyślenia, stąd tak wiele oczekiwań wobec mecenatu publicznego. Z kolei na wschodzie Europy sytuacja jest jeszcze inna, bo tam istniejąca oligarchizacja dotyczy także sztuki. Kaprysem oligarchy może być utrzymywanie wielkiej instytucji i zakup dzieł sztuki najważniejszych artystów światowych, a przy okazji także artystów z własnego kraju. Tyle że takie instytucje mogą z dnia na dzień przestać funkcjonować. Tam twórca jest jakby w sytuacji artysty dworskiego, który opływa w bogactwa, ale który w każdej chwili może wypaść z łask. Cała reszta się nie liczy.

Chciałbym jeszcze dopytać o te nierówności. Czy na ich tle w środowisku artystycznym rodzą się jakieś konflikty, animozje?

Tak, i to bardzo wyraźne. Warto podkreślić, że kwestią sporną jest dostęp zarówno do pieniędzy, jak i – o czym już mówiłem – do całej sfery dystrybucji prestiżu. Do mediów, instytucji publicznych, kolekcjonerów prywatnych. Dziś dyskutuje się właśnie przede wszystkim na ten temat, i to często w brutalny sposób. Czy na pewno wszyscy mają równe szanse? Czy nie jest tak, że pewne postawy ideowe i konwencje gwarantują czasami niezasłużony sukces? I odwrotnie. Jakie postawy czy kontakty prywatne eliminują kogoś z życia artystycznego? To jest zasadniczy problem. Inne animozje środowiskowe były i będą. To nie jest kwestia szczególnie interesująca.

Czy sytuacja materialna artystów sztuk wizualnych różni się od sytuacji materialnej artystów zajmujących się innymi rodzajami sztuki?

Można uznać, że tak. Taka jest specyfika rynku, że łatwiej sprzedać obraz, grafikę czy – coraz częściej – fotografię, niż znaleźć środki na *performance*. Nie warto ukrywać, że wielu artystów chce być malarzami czy fotografami właśnie z tego powodu.

A czy sytuacja materialna artystów w Krakowie różni się od sytuacji materialnej artystów w innych miastach?

W Krakowie sytuacja artystów jest relatywnie dobra w porównaniu z innymi dużymi miastami ze względu na kolekcjonerów prywatnych, którzy mogą sobie pozwolić na zakup pojedynczych prac. Nie można jej jednak porównywać do

sytuacji artystów w Warszawie, gdzie mamy centrum rynku sztuki w Polsce. Sztuka współczesna jest też obecna w większości instytucji kultury. Pamiętajmy jednak o tym, że tak naprawdę o zamożności artysty w Polsce nie decyduje to, gdzie mieszka, ale to, czy jego prace trafiają do ważnych i zamożnych kolekcjonerów w świecie.

Czy według Pana władze samorządowe powinny zapewniać artystom podstawowe bezpieczeństwo materialne? Jeżeli tak, to w jaki sposób?

To kwestia odpowiednich rozwiązań prawnych i podatkowych ułatwiających działalność artystyczną. Generalnie uważam, że władze publiczne w Polsce powinny dbać o artystów, niekoniecznie tylko rozdając środki finansowe, ale także tworząc odpowiednie mechanizmy, dzięki którym również sektor prywatny będzie zachęcany do wsparcia życia artystycznego. Znając realia, o których już mówiłem, nie możemy sobie pozwolić na to, żeby ci, którzy nie znaleźli się w wąskiej grupie uznanych, tracili możliwości dalszego rozwoju swoich umiejętności. Takich narzędzi władze samorządowe mają całkiem sporo. Są nimi na przykład: obniżenie czynszów za pracownie artystyczne, przeznaczanie mienia komunalnego na potrzeby życia artystycznego, stypendia (nawet krótkookresowe).

Co Pan sądzi o sytuacji egzystencjalnej artystów w Polsce? Czy mają oni możliwość spełniania się, poczucie bezpieczeństwa?

Środowisko nie wyraża radykalnie niepokoju o swoje bezpieczeństwo egzystencjalne, a więc można uznać, że nastąpiła pewna stabilizacja, choć – co prawda – na niskim poziomie. Ale poziom frustracji jest olbrzymi, zarówno z powodów materialnych jak i – do czego znów wrócę – z powodu dystrybucji prestiżu. Poczucie niedocenienia i niewzbudzania zainteresowania jest dla twórcy najbardziej dotkliwe. Właśnie z tego powodu mogą pojawić się protesty. Bardziej niż z powodów materialnych.

Czy ta frustracja wynika z jakiejś szczególnie niekorzystnej sytuacji, czy jest raczej przypadłością artysty, który chce, żeby go doceniono?

Tą są zawsze indywidualne historie, ale punktem odniesienia jest wspólna nam rzeczywistość. Skrajnie niekorzystne jest przekonanie, poparte na przykład obserwacją sceny medialnej, że nie wszyscy mają równy dostęp do najważniejszych instytucji i fundacji oraz że istnieje pewien wzorzec przekonań, który trzeba powtarzać, bo tylko wtedy ma się szansę na bycie zauważonym. Pamiętam lata 90., kiedy wszystko było bardziej otwarte i mniej sprofesjonalizowane. Wtedy więcej można było zaryzykować. Ale wkrótce powstały sztywne hierarchie i na przykład jeżeli artysta zaczął sprzedawać obrazy, to galeria dbała o to, żeby przypadkiem nie zaczął malować inaczej, bo mógłby stracić swoją markę. Podobnie stało się w kwestiach ideowych. Tu także pojawili się specjaliści od danych tematów, pojawiła się zdumiewająca jednolitość poglądów na rzeczywistość. Jeżeli ktoś zaryzykował zbyt wiele, wypadał z branży, to oznaczało także degrengoladę finansową. Tworzenie takich ograniczeń sprawiło, że – jak odnoszę wrażenie – po raz pierwszy od wielu lat w Polsce sztuka nie nadąża za rzeczywistością. Rzeczywistość jest dużo ciekawsza i bogatsza niż sztuka, a artyści po prostu sobie z tą rzeczywistością nie radzą i jej nie rozumieją.

Czy dziś osoby zajmujące się sztuką są bardziej spełnione niż osoby wykonujący inne zawody?

Niekoniecznie. Bardzo dobra sztuka powstawała także w PRL-u, a liczba powszechnie znanych artystów nie zmienia się od dekad. I to mimo że dziś mamy więcej instytucji i pieniędzy na rozwój środowiska artystycznego, a także mimo że obecnie środowisko to z pewnością jest liczniejsze niż przed 1989 rokiem. Więcej satysfakcji mogą mieć przedstawiciele zawodów, które wcześniej nie miały żadnych szans na rozwój, na przykład przedsiębiorcy.

Czy artyści sztuk wizualnych różnią się od innych artystów pod względem poczucia spełnienia, zadowolenia z życia?

W Polsce największą atencją i największym wsparciem cieszyła się literatura. Na dalszym miejscu był teatr, a dopiero na końcu były sztuki wizualne. Przedstawiciele dwóch pierwszych dziedzin z pewnością i dziś są bardziej dowartościowani. W Polsce rewolucje wybuchały po przeczytaniu poezji romantycznej i po spektaklach teatralnych, a nie po wystawach sztuki. Jedyny artysta, który w sposób porównywalny do poetów i pisarzy oddziaływał na polską tożsamość, to Jan Matejko. Gdy się patrzy na dzisiejszą scenę artystyczną, widać, że nie zapowiada się tu żadna zmiana.

Czy w Polsce istnieje coś, co można by nazwać środowiskiem artystycznym?

Tak, ale jest ono stosunkowo nieliczne. Wiarygodnych danych nie ma, ale na podstawie frekwencji i stopnia integracji na wystawach można stwierdzić, że jest ono marginalne w porównaniu do innych środowisk twórczych. Trzeba jednak wyraźnie zaznaczyć, że się powiększa. Nieprzypadkowo otwarto ostatnio kilka nowych muzeów sztuki współczesnej.

Czy to środowisko ma poczucie wspólnoty losów?

Zdecydowanie tak. Choć twórcy z założenia są indywidualistami, to jednak widzą siebie jako część większej zbiorowości. To zresztą tłumaczy, dlaczego w środowisku mimo wszystko jest pewna solidarność i brak w nim drastycznych konfliktów. Nawet jeżeli z kimś się absolutnie nie zgadzamy pod względem ideowym, potrafimy w nim dostrzec kogoś twórczego, kto zasługuje chociaż na minimalny szacunek.

Czy to środowisko podejmuje jakieś wspólne działania na rzecz samego środowiska? Czy ta integracja przekłada się na jakąś aktywność?

Tak, aczkolwiek bardzo rzadko i tylko w momentach wyjątkowego zagrożenia, jak likwidacja instytucji kultury czy polityczny protest. Nie ma wielkich sporów o idee, niestety, i na przykład wspólnego działania na ich rzecz.

Czy wśród artystów sztuk wizualnych też można mówić o istnieniu takiego zintegrowanego środowiska?

To pochodna wcześniej opisanej sytuacji. To oczywiste, że malarze patrzą na innych malarzy, a graficy na innych grafików. Należy docenić, że mimo różnicy zdań na temat własnej twórczości takie wzajemne zainteresowanie to standard.

Wspomniał Pan, że wśród artystów sztuk wizualnych istnieją podziały. Czy mógłby Pan coś więcej o nich powiedzieć? Wokół jakich osi one przebiegają?

Takich osi jest wiele. I to zarówno ze względu na stosowane środki wyrazu, jak i ze względu na postawy ideowe. Są artyści, którzy twierdzą, że sztuka jest narzędziem zmiany społecznej, i artyści, którzy szukają w niej enklawy formalnego piękna, jak najdalej od codzienności. Z kolei inni nie traktują fotografii na równi z ma-

larstwem, uważając, że nie ma w niej tego samego potencjału twórczego. Przykłady można mnożyć. Tego typu podziały widoczne są zresztą także poza środowiskiem artystycznym.

Czy te osie podziału między zwolennikami nowszych form a zwolennikami starszych form korespondują z wiekiem samych artystów?

Nie, wiek nie ma tu znaczenia. Nie jest prawdą, że każda nowa generacja szuka nowych środków wyrazu, a starsza nie ma nic nowego do powiedzenia.

Niektórzy twierdzą, że w ciągu ostatnich lat pojawia się coraz mniej formacji albo grup artystycznych. Czy zgadza się Pan z tą opinią?

To prawda. Współcześnie docenia się indywidualizm. Wszystko, co grupowe, postrzegane jest jako obciążenie. Kiedyś to pewnie się zmieni, ale dziś łatwiej być docenionym samodzielnie.

Czy jest to spowodowane po prostu modą czy innymi czynnikami?

Istotny wpływ wywiera tu współczesny rynek sztuki, na którym łatwiej promuje się pojedynczego artystę. Ale patrząc szerzej, trzeba powiedzieć, że to współczesny konsumpcjonizm promuje takie podejście do świata – bez zobowiązań i odpowiedzialności wobec innych. I to się przekłada także na świat sztuki.

Czy wśród artystów sztuk wizualnych istnieją jakieś hierarchie?

Oczywiście, że tak. Wynikają one z pozycji środowiskowej, obecności na rynku sztuki, a także z wagi dokonań artystycznych.

Czy te hierarchie są oparte także na innych czynnikach, na przykład na poziomie umiędzynarodowienia, na charyzmie?

Tak, takich kategorii jest bardzo wiele. W Polsce szczególnie silnie na wyobraźnię działa międzynarodowa rozpoznawalność. To spadek po PRL-u, ale też efekt dzisiejszej pozycji Polski, którą się postrzega i która sama siebie postrzega jako młodszą siostrę lepszej części Europy i kraj na peryferiach nowoczesnego świata. Tego typu uproszczenia są w środowisku artystycznym niezwykle silnie zakorzenione.

Czy istnienie takich hierarchii wiąże się z obiektywnymi skutkami dla uprawiania sztuki? Czy na przykład osoby będące na szczycie hierarchii mają lepszy dostęp do instytucji oraz środków publicznych i czy ich prace są chętniej kupowane?

O tym problemie już mówiliśmy. Jest on bardzo dotkliwy. Niestety, tak właśnie jest, że walka o miejsce w hierarchii jest tak ostra, że otwiera dostęp do niewielkiego grona uprzywilejowanych. Kluczowym wyzwaniem dla naszych instytucji jest to, żeby się temu nie poddać i drzwi mieć zawsze szeroko otwarte. W przeciwnym wypadku środowisko artystyczne będzie się coraz bardziej zamykać i ograniczać.

Czy ten problem dotyczy także Krakowa?

I Krakowa, i każdego innego miasta w Polsce. W Krakowie wynika on z podziału na tych, którzy współpracują z instytucjami, mają swoich kolekcjonerów i są zapraszani na ważne wystawy, oraz na całą resztę. Czyli podobnie jak wszędzie.

Czy środowiskao artystyczne z Krakowa współpracuje ze środowiskami artystycznymi z innych miast?

Takich pomysłów jest wiele, ale raczej na poziomie indywidualnych kontaktów. Żadne środowisko w Polsce nie jest skupione tylko na sobie. Widać ciekawy związek środowiska z Krakowa ze środowiskiem z Kato-

wic i – oczywiście – ze środowiskiem z Warszawy, która jest jedynym w Polsce realnym centrum życia artystycznego.

Czy artyści z Krakowa mają wyrobione zdanie o środowiskach artystycznych z innych miast? Czy na przykład z jednych ośrodków trochę się śmieją, a innym zazdroszczą?

Warszawie wszyscy zazdroszczą – i możliwości finansowych, i dostępu do mediów. Natomiast pozostałe miasta, jak Gdańsk, Poznań, Wrocław, Kraków, są w podobnej sytuacji i nie mają sobie wiele do zazdroszczenia. Wprawdzie Poznań i Gdańsk nie mają odrębnego muzeum sztuki współczesnej, ale to nie przekłada się wprost na poziom życia artystycznego w tych miastach.

Jaką rolę w świecie polskich sztuk wizualnych odgrywają kuratorzy i krytycy?

Kuratorzy odgrywają bardzo ważną rolę, ponieważ przy dzisiejszym modelu zarządzania instytucjami kultury to właśnie od nich zależy program artystyczny. Ale trzeba też wyraźnie powiedzieć, że ta uprzywilejowana pozycja nie zawsze przekłada się na jakość praktyki kuratorskiej. Ostatnio odnoszę wrażenie, że przekonanie o własnej sile powoduje rozleniwienie. Ewidentnie brakuje nowych pomysłów. Krytycy są w gorszej sytuacji, bo nie mają tak bezpośredniego wpływu na rzeczywistość. Widać to zresztą w poziomie publikowanych tekstów, który dramatycznie się obniża. Pośrednio świadczy to o tym, że krytyce nie warto poświęcać tak wiele uwagi. Uważam, że to sytuacja skrajnie niekorzystna. Dziś brakuje osobowości, osób przygotowanych merytorycznie, z odpowiednim warsztatem, które potrafiłby zajmować się krytyką faktycznie kształtującą scenę artystyczną. Obecnie krytyk nadal jest krok za kuratorem.

Chciałbym przejść do ostatniego bloku pytań, który jest poświęcony instytucjom artystycznym oraz finansowaniu sztuki przez państwo i instytucje samorządowe. Jak Pan ocenia infrastrukturę potrzebną do tworzenia, prezentowania i popularyzowania sztuki w Polsce?

W najważniejszych miastach w Polsce, nie tylko w Warszawie czy w Krakowie, mamy liczne instytucje zajmujące się sztuką współczesną. Wiele z nich powstało w ostatnich latach i ma efektowne siedziby. Jednocześnie brakuje im środków na działalność na naprawdę międzynarodowym poziomie, na przykład na produkowanie wystaw sztuki polskiej, które można pokazać za granicą. To jest zupełnie poza ich zasięgiem. Tylko kilka z nich otrzymuje z MKiDN odpowiednie środki na zakup dzieł sztuki do własnych kolekcji. Dużo gorzej jest z infrastrukturą dla samych artystów, o czym już mówiliśmy.

A co Pan sądzi o jakość kształcenia artystycznego w Polsce?

Uczelnie także się rozwijają. Przed nimi jednak wciąż szereg zmian. Przede wszystkim instytucje te muszą ułatwić swoim studentom pracę z wybitnymi osobowościami, poprawić sytuację lokalową, brać bardziej aktywny udział w międzynarodowym życiu artystycznym, otworzyć się na scenę kuratorską w Polsce. To zresztą kwestia rozwiązań na poziomie ustawowym. System kształcenia funkcjonuje dziś tak, że wiele najbardziej twórczych pedagogów nie może się odnaleźć w akademickiej biurokracji. Na krakowskiej ASP do dziś wspomina się, jak Julian Fałat był w stanie w ciągu jednego roku zatrudnić kilkunastu przedstawicieli młodych twórców młodopolskich, i to tych najlepszych, jak Wyspiański i Mehoffer.

Skupmy się teraz na instytucjach wystawienniczych – muzeach, galeriach. Jakie jest Pana zdanie na temat ich działalności?

Poziom tych instytucji jest bardzo nierówny, ale generalnie jakość wystaw w Polsce jest coraz lepsza. Cieszę się, że pojawia się coraz więcej wystaw problemowych i narracyjnych, także dotyczących historii sztuki, a nie tylko monografii poszczególnych artystów. Więcej mamy także sztuki współczesnej, przede wszystkim w muzeach. Mimo to wciąż widać, że wiele wystaw pojawia się przypadkowo, że brakuje spójności programowej. Jest konkretne zamówienie na wystawę, która jest na przykład w całości sponsorowana, i instytucja decyduje się na jej przyjęcie. Wynika to przede wszystkim z tego, że instytucje w Polsce są generalnie niedofinansowane i muszą radzić sobie z konstruowaniem programu merytorycznego nie zawsze w sposób wynikający z racjonalnego namysłu nad własną specyfiką. Dlatego wystawy to często taki *patchwork* z elementami lepszymi, przeciętnymi bądź zupełnie wtórnymi. Udało się jednak coś zmienić. Instytucje zwróciły się w stronę publiczności, rozbudowały programy edukacyjne i bardziej niż kiedyś odnoszą się do problemów, którymi żyje współczesna Polska.

W których miastach jest najlepiej w tej sferze?

Warszawa jest zdecydowanie na pierwszym miejscu. Dalej są Kraków i Wrocław. Warto też docenić osiągnięcia kuratorskie w mniejszych ośrodkach, np. w Katowicach, oraz w całkiem małych, jak Tarnów czy Opole. Wyjątkowe miejsce zajmuje Łódź z uwagi na swoje Muzeum Sztuki, które jest wyznacznikiem standardów dla polskiego muzealnictwa zajmującego się sztuką współczesną.

Wiele osób mówi, że główną bolączką instytucji artystycznych w Polsce jest stworzenie budżetu, co wynika z nieprzewidywalności wysokości dotacji otrzymywanych od państwa czy władz samorządowych. Co Pan o tym sądzi?

Tak, to prawda. Niemożność skonstruowania wieloletnich budżetów ogranicza możliwości działania w zakresie programów zarówno wystawienniczych, jak i kolekcjonerskich. Problem można próbować rozwiązać dzięki systemowi promes budżetowych, ale także dzięki tak skonstruowanemu prawu podatkowemu, by pozwalało ono darczyńcom w korzystny sposób przekazywać środki na zakup dzieł sztuki lub na same dzieła sztuki do publicznych kolekcji. Mówiąc o pieniądzach, trzeba też wspomnieć o niskich pensjach w muzeach w Polsce. W nowych instytucjach, zakładanych w ostatnich latach, sytuacja jest lepsza, ale tylko w nich.

Na zakończenie wywiadu chciałbym zapytać o preferowany przez Pana model finansowania sztuki i działalności artystów. Wspomniał Pan już o ułatwieniach podatkowych i o wsparciu lokalowym. Czy mógłby Pan coś więcej powiedzieć o najlepszym – Pana zdaniem – modelu?

Ideałem byłoby połączenie środków publicznych i prywatnych. Państwo powinno zapewnić środki na utrzymanie instytucji i najważniejsze programy merytoryczne, a jednocześnie stworzyć takie warunki prawne i podatkowe, żeby kapitał prywatny był zainteresowany finansowaniem kultury. W ten sposób rynek sztuki i prywatne środki byłyby wsparciem dla państwa. Nie wyobrażam sobie, żeby państwo w całości finansowało kulturę, jednak jest ono odpowiedzialne za zapewnienie warunków umożliwiających połączenie interesu publicznego i prywatnego na rzecz tego, co możemy nazwać dobrem wspólnym.

Bardzo dziękuję za rozmowę.

Ja także bardzo dziękuję.

MARIUSZ WARAS

urodził się w 1978 roku w Gdyni. Studiował na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku i na tej uczelni w 2013 roku obronił pracę doktorską. Pracuje jako nauczyciel akademicki na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, gdzie prowadzi autorską Pracownię Obrazu i Street Artu. Jest malarzem zewnętrznym, grafikiem, ilustratorem i projektantem. Mieszka i ma pracownię w Gdańsku.

KRZYSZTOF STACHURA
Nadal mieszkasz w Trójmieście czy może już w Szczecinie?

MARIUSZ WARAS
Przez sześć lat byłem asystentem na Wydziale Malarstwa gdańskiej ASP, ale ponad rok temu dostałem ciekawszą propozycję, bliższą moim zainteresowaniom, na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, gdzie prowadzę własną Pracownię Obrazu i Street Artu. Nadal jednak mieszkam i mam pracownię w Trójmieście.

Wczoraj w jednym z wywiadów przeczytałem, że Szczecin został uznany za jeden z najciekawszych ośrodków.

Nasz wydział ma sześć lat, ale sama ASP w Szczecinie jest trochę starsza. Większość prowadzących zajęcia jest spoza Szczecina i oprócz tego, że pracuje na uczelni, pozostaje aktywnymi artystami. Jesteśmy niezwykle dynamiczną uczelnią. To bardzo dobrze działa na studentów i lokalne środowisko. Przywozimy studentom wiadomości z różnych ośrodków w Polsce – z Gdańska, Krakowa, Warszawy, Poznania, Łodzi. Przeważająca część kadry jest raczej młoda w porównaniu z kadrą innych uczelni. Na pewno ma to wpływ na jakość kształcenia.

Tam dostałeś dłuższy kontrakt?

Jestem zatrudniony na pełny etat. Z pracy na gdańskiej uczelni zrezygnowałem, ale – tak jak wspomniałem – dalej mieszkam w Gdańsku i to się raczej nie zmieni.

Czy z Twojego punktu widzenia środowiska na uczelniach są zmurszałe, zgrzybiałe?

Środowisko akademickie nie jest jednorodne. Obok bardzo aktywnych twórców są ci mniej aktywni. Dla studenta ważna jest aktywność, wiarygodność tego, co mamy im do przekazania. Uczelnie mające dłuższą tradycję boją się zmian, ich struktury są bardziej skostniałe, a system nauczania rozmija się z wymaganiami współczesnej edukacji. Trzeba pamiętać, że ostatnie kilkanaście lat to olbrzymi postęp technologiczny, materiałowy. Obecni studenci mają zupełnie inne oczekiwania niż ci sprzed dwóch dekad. Po prostu trzeba się bardziej dostosować do realiów. Nie zapominając oczywiście o tym, że podstawy są równie ważne.

A czy środowiska uczelniane są Twoim zdaniem sensowną reprezentacją środowiska artystów sztuk wizualnych?

Mówi się, że artyści, którzy pracują na uczelni, to ci, którym się nie udało w życiu artystycznym, choć zarówno w moim przypadku, jak i w przypadku ludzi z mojego otoczenia ta formuła się nie sprawdza. Praca edukacyjna jest

działaniem równoległym do mojej pracy twórczej. Nie miałem problemu z zamianą uczelni.

Jak Ci się to udaje fizycznie?

Dużo podróżuję i w zasadzie mnie to nie męczy. Jestem uzależniony od bycia w ruchu i trudno mi dłużej wytrzymać w jednym miejscu. Wiadomo, że pracując na uczelni, trzeba być bardziej elastycznym, bo to nie tylko same zajęcia, ale też dyplomy, rady wydziału. Zajęcia mam przez dwa dni. Często jednak jestem tam dłużej. Można to sobie wszystko dość łatwo zorganizować, a wakacje, ferie – maksymalnie wykorzystać na pracę artystyczną.

Zapytałem o to dlatego, że trasa Gdańsk – Szczecin jest dość niefortunna.

To jedna z najgorszych tras. Podróż pociągiem albo samochodem zajmuje pięć i pół godziny. To jest standard. Tego nie da się nadgonić.

Mówimy trochę o akademii. Jak Twoim zdaniem wygląda kształcenie artystów w Polsce?

To trudne pytanie dla osoby, która jest w środku tej struktury i siłą rzeczy patrzy na swoją pracę przez pryzmat zastałych struktur. Myślę, że ważne jest to, jakiego prowadzącego spotka się podczas studiów. To buduje pewien sposób patrzenia na świat i kierowania własną twórczością. Rzemiosło jest ważne, na pewno się przyda, ale bardzo ważne, może ważniejsze od rzemiosła, jest pokierowanie osobą w sposób nieinwazyjny. Jestem przeciwnikiem pracowni mistrzowskich, w których student staje się niejako kopią swego mistrza. Student ma prawo być lepszy i nie należy się tego bać, udzielając pełnych odpowiedzi na postawione przez niego pytania.

Mistrz się tego boi? Boi się oceny?

W pewien sposób studenci po jakimś czasie będą wchodzić na nasz obszar. W końcu tego ich uczymy. Należy to traktować nie jako zagrożenie, ale jako naturalny proces.

A Ty się spotkałeś z taką sytuacją?

Oczywiście, ale nie mam z tym większego problemu. Praca ze studentami otwiera w głowie nowe rzeczy. Na polu swoich zainteresowań twórczych jestem traktowany prawie jako dinozaur. Jak to ktoś powiedział – jestem z pierwszej fali street artu. Nie biorę już udziału w żadnym wyścigu. Moja aktywność wynika bardziej z uzależnienia od tego sportu.

Wiesz może, jak system kształcenia artystów wygląda za granicą?

Byłem na Erasmusie w Walencji i mogę powiedzieć, że tam jest to trochę bardziej sprofilowane. U nas uczelnie uczą wszystkiego, tych przedmiotów jest bardzo dużo, a tam, jak wybierasz konkretny kierunek, to właściwie do końca się go trzymasz. Jak pójdziesz na projektowanie graficzne, to prawdopodobnie nie poznasz malarstwa. Tam szkoły są bardziej zawodowe, bardziej przygotowują do zawodu, a nasze przygotowują, bądź nie, do bycia artystą. Bardzo niewielu studentów w Polsce osiąga sukces artystyczny, co jest zrozumiałe. Sporo z nich trafia do zawodów, do których nie za bardzo są przygotowani. Większość po jakimś czasie się poddaje i rezygnuje z drogi artystycznej. Wykształcenie kogoś na malarza sztalugowego nie gwarantuje sukcesu na rynku zawodowym. Procent

osób, którym się udaje, jest mały, ale nawet dla nich praca artystyczna często nie jest głównym źródłem utrzymania. Być może za mało ich na to uczulamy i potem, jako absolwenci, są często rozczarowani.

W jednym z wywiadów powiedziałeś, że jesteś artystą komercyjnym. To w pewnym sensie odtwarza kalkę, że są artyści i artyści komercyjni. Czy takie rozróżnienie rzeczywiście funkcjonuje?

Artystą komercyjnym nazwał mnie dziennikarz prowadzący audycję. Wynika to z tego, że media bardziej interesują się takimi realizacjami niż innymi. Te projekty są po prostu bardzo medialne i jakby zaprogramowane na podobanie się. Będąc artystą, można wybrać drogę dotacji, finansowania przez galerię, aukcji samodzielnej sprzedaży, posiadania kuratora, umowy z galerią, ale można też wybrać model czysto biznesowy, czyli komercyjny. Ten model daje pewną niezależność od instytucji wystawienniczo-galeryjnych i – w moim przypadku – dużo większe możliwości. Bardzo rzadko korzystam z grantów i nie biorę udziału w projektach w celu pozyskania środków.

To ciekawe, bo twoje prace cieszą się zainteresowaniem...

Staram się, aby w tych realizacjach było jak najwięcej mnie. Starannie wybieram propozycje. Ale trzeba pamiętać, że zlecający ma konkretne wymagania. I często nad tymi realizacjami pracuje sztab ludzi. Czy to jest jeszcze sztuka czy już nie, trudno mi ocenić. Na pewno bazą tych wszystkich realizacji jest grzeczna estetyka. To ma być przede wszystkim dekoracyjnie. Projekt obliczony jest na sukces danej firmy w jej medialnym wizerunku.

A co byś wskazał jako główną przestrzeń definiującą Twojej sztukę?

Bardzo lubię miejsca opuszczone, pustostany, stare i rozpadające się fabryki. Takie miejsca można sobie po prostu pozwiedzać albo potraktować jako poligon do eksperymentów. Do tego typu działań praktycznie nie potrzeba środków. A jedyne co po nich pozostaje, to dokumentacja fotograficzna.

A w przypadku rzeczy, o których powiedziałeś, że są dekorem?

To jest trochę taki kompromis. Agencje odzywają się do wielu artystów w tym samym czasie. O wyborze niekoniecznie decyduje nazwisko artysty. Często decydują po prostu oczekiwania finansowe i dobre rzemiosło. Sam proces powstawania takich prac jest dość prosty. Estetyka jest na pierwszym miejscu. Założenia realizacji zazwyczaj dostaje się w briefie, który precyzyjnie opisuje oczekiwania zleceniodawcy. Na przykład wydobywca ropy chce mieć wizerunek „ekologiczny", co się łączy z konkretną kolorystyką i konkretnymi motywami natury. W zasadzie ciekawsze od projektowania jest samo zmierzenie się z obiektami. Ich skala i niedostępność powodują, że projekt staje się dla mnie ciekawym wyzwaniem.

Twój sukces komercyjny, Twoja rozpoznawalność spotkały się w środowisku z uznaniem czy z opinią, że się sprzedałeś?

Na początku więcej osób było nastawionych krytycznie. Ale umówmy się, że wówczas byliśmy bardzo młodzi. Będąc na garnuszku u rodziców, trochę inaczej się na wszystko patrzy. O ile dobrze pamiętam, pierwszy większy kontrakt podpisałem z największą w Polsce firmą odzieżową. Wówczas to były spore pieniądze, z perspektywy czasu jednak wydają się dość małe. To był mój pierwszy większy kontakt z systemem korporacyjnym. Z czasem coraz więcej osób zaczęło brać udział w tego typu projektach. Dziś jest to normalne zjawisko, które nie jest już

obciachem. To nastawienie zmieniło się z obydwu stron. W tej chwili można mówić o trwałej symbiozie rynku komercyjnego z rynkiem sztuki. Sam rynek sztuki nie jest jednak zainteresowany współpracą z artystami z mojej branży. Więc pójście w stronę komercyjną odbyło się dość naturalnie. Poza tym – umówmy się – mówiliśmy tu o polskim środowisku, zarówno streetartowym, jak i korporacyjnym, o początkach współpracy. Gdy się na to patrzy z szerszej perspektywy, jest to trochę wyważanie otwartych drzwi. Na świecie tego rodzaju współpraca już wtedy nie były niczym nowym ani kontrowersyjnym.

Środowisko streetartowe?

O ile w ogóle możemy mówić o środowisku streetartowym, bo to dość mała grupa. Ono jest bardzo otwarte na tego typu współpracę w przeciwieństwie do bardziej hermetycznego środowiska graffiti. Osoby związane z street artem to często malarze w klasycznym rozumieniu, ilustratorzy, rzeźbiarze, performerzy, a więc mimo że jest to niewielka grupa, obejmuje bardzo szerokie środowisko, które działa na wielu polach.

Jak środowisko streetartowe jest traktowane w polu sztuk wizualnych?

W Polsce ten związek praktycznie nie istnieje. A jeśli istnieje, to jest wykorzystany jako narzędzie przez osoby niezwiązane z środowiskiem streeetartowym. Są oczywiście nieliczne przykłady takiej współpracy, ale te drogi zawsze były osobne. Na początku byliśmy postrzegani przez mainstream jako dzieciaki z tornistrem kredek. Potem pojawił się mariaż street artu z festiwalami. Festiwalizacja, czy też festynizaacja, sprowadziła całe zjawisko do dużych kolorowych ścian w centrach miast. O ile samo malowanie nie jest złe, o tyle zły jest system, jaki wytworzył się wokół produkcji tych wydarzeń. Fajnie jest pomalować dużą ścianę, ale tę satysfakcję ma głównie malujący. Z artystycznego punktu widzenia jesteśmy zalani przez falę realizacji dekoracyjnych i kiczowatych, pozbawianych jakichkolwiek odniesień czy treści. Krytyka tego systemu słabo docierała do środowiska. Doszliśmy do tego momentu, w którym realizacje czysto reklamowe są traktowane na takim samym poziomie jak artystyczne. A różnica jest znacząca. Projekt artystyczny ma autora i zazwyczaj, choć i to nie jest już pewne, przez niego jest malowany, jest jego tworem, za który ponosi odpowiedzialność. Reklama ma ściśle określony język, jest pozbawiona autora i realizowana prze firmę, która specjalizuje się w tego typu działaniach. W obu przypadkach mamy podobny warsztat, podobne motywy, które w odbiorze społecznym często są trudne do odróżnienia.

Czyli ludzie tego nie rozróżniają?

Zupełnie nie rozróżnią. Jest wiele realizacji powstających na zamówienie, udających sztukę, a w rzeczywistości będących reklamami, takimi samymi jak wielkoformatowe banery. Ręcznie malowana reklama ma pewną moc prawdy, np. dzięki temu, że umieści się ją na ścianie. Jest jakby bardziej prawdziwa, jej moc przekazu jest większa.

A street art ludzie traktują jako sztukę czy jako komercyjną chałturę?

Raczej traktują to jako nic niemówiącą dekorację. O street arcie i muralach bardzo rzadko pisze się w kontekście sztuki. Nie ma w tej branży kuratorów ani krytyków, a co za tym idzie – na temat tych realizacji nie powstają żadne poważniejsze publikacje ani teksty, oprócz tych czysto albumowych. To są tylko kolorowe obrazki na ścianach.

Ale do Twojej twórczości jakąś ideologię się dorabia.

U mnie jest trochę inaczej, bo jestem związany ze środowiskiem artystycznym. Realizuję sporo projektów kojarzących się nie tyle ze street artem, ile ze sztuką w przestrzeni publicznej. Poza tym wykładam w akademii, więc jestem postrzegany inaczej. Staram się po prostu robić dobre prace. I potrafię odmówić udziału w różnego rodzaju podejrzanych projektach.

A co sprawia, że jesteś traktowany poważniej, że jesteś bardziej w centrum tego świata, że nie jesteś traktowany jak chłopiec?

Większość z nas, czyli osób w jakiś sposób zajmująca się street artem, swój sukces i rozpoznawalność zawdzięcza temu, że kiedyś udało się nam pokazać nasze realizacje poza Polską. Lokalnie zostaliśmy zauważeni dużo później, głównie w kontekście festiwalowym, kiedy o street arcie i muralach zaczęły mówić media, a urzędnicy odkryli mural jako świetną i tanią promocję.

Ale też chyba status nauczyciela akademickiego sprawia, że na Twoje prace patrzy się inaczej...

Z pewnością tak jest. Jestem zawieszony między dwoma środowiskami i z ludźmi z obydwu tych środowisk doskonale się dogaduję nie tylko na polu artystycznym, ale także na polu uczelnianym.

Nie lubię zadawać tego pytania, ale ono się nasuwa w kontekście tej dekoracyjności, o której mówisz, w kontekście tego, co jest prawdziwe, a co nie. Gdzie jest pole sztuki z Twojego punktu widzenia?

Jeżeli chciałbyś taką definicję językową, to jest to monumentalne malarstwo przestrzeni publicznej. Jeśli to tak nazwiesz, to możesz to łatwo połączyć z czystym malarstwem i ze sztuką, w takim akademickim pojęciu. Tak mi się wydaje. Ale jednocześnie ten cały nurt street artu i graffiti jest nurtem amatorskim. To są ludzie, którzy oprócz tego, że są w stanie zrealizować duże projekty, na ogół nie mają podstawowej wiedzy technologicznej i nie znają historii sztuki. Oczywiście, to nie jest złe, dopóki nie zaczynają aspirować do poważniejszych działań, podczas których bardzo łatwo te braki zdemaskować. Odkrywanie czegoś, co już zostało przemielone na różne sposoby, nie za bardzo ma sens. Ale jest to na tyle duże pole, że gdzieś tam się wszyscy spotykamy – amatorzy i wykształceni artyści.

A w jakim aspekcie Twoim zdaniem street art wpłynął na definicję sztuki?

Street art, urban art, graffiti to obecnie jedne z największych ruchów artystycznych na świecie. Bardzo się to wszystko sprofesjonalizowało i obecnie mamy jakby szczyt sukcesu. Jednocześnie można już zaobserwować pewne wypalenie. Kolejne metry kwadratowe przestrzeni pomalowanych farbą już tak nie cieszą jak kiedyś. Ale wciąż w kontekście liczby wystaw, galerii i festiwali zajmujących się tym tematem można mówić o dużej skali tych działań. Oczywiście, w Polsce to wszystko wygląda inaczej. Jak dotąd żadnego artysty z tego nurtu nie było w żadnej instytucji i żaden nie miał dużej indywidualnej wystawy w miejscu ważnym dla sztuki. To nie jest temat, który szczególnie interesuje kuratorów. Natomiast bardzo interesuje urzędników i media. Te działania sprowadza się

jednak ciągle do dekorowania ścian. Projekty powstają niejako na zamówienie. Wprawdzie często nie jest to bezpośrednio powiedziane, ale zawsze są pewne sugestie. Projekty podlegają dyskusji i korekcie w nieprofesjonalnym gronie, które wybiera spośród nich jeden zgodnie ze swoimi preferencjami. Do tego te wszystkie pozwolenia od plastyka miejskiego, od konserwatora zabytków i z różnych urzędów powodują, że street art jest w takim bezpiecznym tunelu. Pojawia się też sporo projektów udających murale artystyczne, które w rzeczywistości są ukrytymi reklamami lub też miejskimi laurkami, w których jedynym wyznacznikiem jest kategoria „ładności". Dlatego w przypadku wielu projektów nie możemy zidentyfikować ich autora. Po prostu go nie ma, a raczej jest nim agencja reklamowa. I takie produkcje, które zupełnie nie wpisują się ani w lokalność, ani w architekturę, zostają potem w różnego typu rankingach uznane za jeden z cudów Polski.

Czy streetartowcy czują się artystami?

Kiedyś większość streetartowców patrzyła z niechęcią na artystów z głównego nurtu, antagonizowała się. Ale z czasem oficjalnie zostali oni wciągnięci do sztuk wizualnych. Niektórzy mają z tym duży problem. I próbują działać na obydwu polach: pierwszym typowo antyinstytucjonalnym (to się tyczy głównie graffiti, w mniejszym stopniu street artu) i drugim bliskim street artowi, gdzie jednak jest jakaś publiczność i są pieniądze.

A czy jest taki moment, w którym streetartowiec zaczyna czuć się artystą? Kiedy Ty poczułeś się artystą?

Trudno powiedzieć, czy nim jestem. Jeśli patrzysz na mój styl życia, to – podchodząc stereotypowo – możesz mnie tak określić. Oczywiście z wykształcenia i zawodu jestem artystą. Są artefakty, wystawy, podróże, czyli te moje wszystkie projekty funkcjonują poza moją pracownią. Dla mnie momentem potwierdzenia było pojawienie się dużego grona odbiorców. Ale tak naprawdę nie ma za bardzo sensu przywiązywać do tego wagi. Są różne sytuacje, na przykład te komercyjne projekty, o których mówiliśmy wcześniej. Że jesteś zawieszony gdzieś pomiędzy byciem projektantem, rzemieślnikiem i artystą. Trudno dokładnie określić tę granicę.

Porozmawiajmy trochę o Twojej biografii. Jak się zaczęła twoja przygoda z malowaniem, ze szkołą?

Byłem w liceum plastycznym, gdzie skończyłem klasę o profilu fotograficznym. To mnie związało zawodowo z fotografią i jej obszarami na kilka lat. Po liceum plastycznym próbowałem zdać na grafikę na gdańskiej ASP, ale się nie udało. Jakiś czas pracowałem w studiu graficznym, wykonując głównie prace fizyczne. Druk i oprawa prac, kasetony, banery, wyklejanie liter, fotografia studyjna i laboratorium fotograficzne. Projektowo pracowałem rzadziej. Po roku zdałem na grafikę, którą skończyłem sześć lat później. To, co już wówczas mnie interesowało, to różne pozostałości szablonów, napisów i początków graffiti. Trójmiasto zawsze było tego pełne. To tu prężnie działały różne subkultury, działali anarchiści, działała Solidarność. Z czasem poznałem sporo osób, które się tym zajmowały i jakoś mnie to wciągnęło. Od samego początku były to przede wszystkim szablony. W zasadzie nigdy nie interesowało mnie graffiti w sensie liter. Owszem, pomalowane w graffiti ściany i pociągi bardzo lubię, ale głównie oglądać.

Jak to się stało, że poszedłeś do liceum plastycznego i że potem zainteresowałeś różnymi odmianami sztuki, przestrzenią publiczną?

Wybór liceum w głównej mierze jest wyborem dyktowanym przez rodziców. Jeśli w podstawówce podobno ładnie malujesz, a z matematyki i polskiego raczej ci nie idzie, to decyzja jest dość prosta.

A Twoi rodzice nie są z tego środowiska?

Mama jest pielęgniarką na emeryturze, a tata pracował w stoczni, której już nie ma. Zatem zupełnie inny klimat. W pracy tata bardzo dużo robił rysunków technicznych, więc te wszystkie ołówki, kalki, linijki, cyrkle były obecne w domu. Tym się bawiłem. Poza tym rysowałem razem z tatą. Często bywałem w stoczni i jak się po latach okazało, było to bardzo ważne. Stocznia też ma jakąś specyfikę w zakresie działania, budowy, konstruowania, wycinania różnych rzeczy. Rytm i klimat. Teraz trudno znaleźć taką, która pracuje jak ta, którą pamiętałem z młodości.

Pomyślałem, że to może ojciec zainspirował Cię do tworzenia. Czy ktoś jeszcze?

Nie przypominam sobie. To było dość dawno. Na pewno nie byłem do tego zmuszany. Plastyka w szkole czy rysowanie po ławkach, kartkach, zeszytach, ścianach to było coś naturalnego. Nie tak, że nagle rodzice decydują, że będziesz grał na fortepianie i najbliższe 10 lat masz z głowy, bo tak postanowili. Nie było przymusu. Mogę być tylko wdzięczny za to, że posłali mnie do liceum plastycznego. Byłem wówczas jedyną osobą z podstawówki, która poszła do takiej szkoły. Reszta kumpli wylądowała w przystoczniowej zawodówce. Różnie wszyscy pokończyli, ale generalnie wybrali szkołę zawodową z perspektywą budowy statków.

Gdzie chodziłeś do szkoły?

Podstawówka była w Gdyni-Obłużu, bardzo blisko stoczni, supersamu, lasu, lotniska, cmentarza i kościoła. Liceum plastyczne było w Orłowie, czyli nad samym morzem. W liceum przez jakiś czas miałem praktyki w „Kurierze Gdyńskim" jako fotoreporter, co potem przerodziło się w dłuższą współpracę. Ciekawie było patrzeć na miasto od takiej strony i tak na prawdę w miarę dobrze je poznać. Pracowałem też w firmie reklamowej, która do dzisiaj istnieje. Tam zyskałem bardzo dużo, jeśli chodzi o sprawność manualną, która bardzo przydała się na studiach. Na przykład przyklejanie wydruków do plansz, czyli oprawa prac. Tak samo było z fotografią. Po roku pracy w studiu reklamowym miałem ją dobrze opanowaną. Do tego trzeba było obrobić to wszystko na komputerze. Dzięki temu na studiach czułem dość dużą swobodę. Warsztatowo nie miałem większych problemów.

Do tego wątku jeszcze wrócę, ale teraz chciałbym zapytać o coś innego. Jak Twoim zdaniem wygląda sytuacja materialna artystów?

Ja akurat narzekać nie mogę. Ciągle mam sporo propozycji udziału w różnych projektach. Wiem jednak, że ogólnie to nie wygląda za dobrze. Najczęściej po wielu próbach ludzie wycofują się z działalności artystycznej i raczej już do niej nie wracają. A ci, co zostają, najczęściej muszą jednak pracować w innej branży i traktować swoją działalność artystyczną hobbystycznie.

A tak na marginesie... Czy street art jest typowo męski?

Tak, to jest w 99% męski świat. To dość dziwne i często zastanawialiśmy się ze znajomymi, dlaczego w tej branży nie ma dziewczyn. Nie wiem, z czego to się bierze, bo przecież nie jest to środowisko dyskryminujące kobiety.

Wróćmy do kwestii zamożności. Twoja sytuacja materialna jest dobra, ale – jak rozumiem – sytuacja Twoich kolegów jest zła albo bardzo zła?

To jest to, o czym rozmawialiśmy na początku. Uczelnie co roku wypuszczają setki absolwentów. Bardzo niewielki ich procent – może jest to kilka osób z każdej uczelni – ląduje w obiegu galeryjnym, kuratorskim, czy w ogóle zostaje zauważony. Pozostali znikają. Odchodzą do innych zawodów, co jest dla nich trudne, bo muszą nagle przeskoczyć na inny tryb życia, do którego szkoły artystyczne nie przygotowują.

Ale inny to znaczy przemysł kreatywny typu grafika?

Niekoniecznie. Czasem wyjazd za granicę, praca fizyczna. Część osób ląduje w studiach graficznych, w agencjach reklamowych, odzieżowych i świetnie sobie radzi. Choć ciężko nazwać to działalnością czysto artystyczną.

Dziwi mnie to, że aż tyle osób znika. Środowisko to akceptuje?

Studia w akademii są specyficzne. Zaczynając je, nie możesz przewidzieć, co finalnie ci dadzą i w jakim miejscu będziesz po pięciu latach. Z pewnością są to ciekawe studia, którym trzeba – wbrew pozorom – poświęcić sporo czasu i energii. Dla części osób jest to tylko zabawa, którą kończą wraz z dyplomem. Nie każdy się nadaje do tego, by prowadzić niestabilny tryb życia.

Szczególnie że liczba miejsc na uczelniach stale się zwiększa.

Tak było przez jakiś czas. W tej chwili, na szczęście, jest tendencja odwrotna. Ale jak ja zdawałem, to było 15 osób, a teraz jest chyba 30, przy czym kubatura się nie powiększyła. To wciąż te same pracownie, tylko teraz zagęszczone do granic możliwości. Mniejsze grupy to mniej osób przypadkowych. Na to nakłada się niż demograficzny i inne czynniki, więc jest trudniej o dobrych studentów.

Mówiliśmy o sytuacji materialnej artystów. Z Twojego opisu wynika, że wiąże się ona z kwestią rynku artystów.

Rynek sztuki galeryjnej wchłania tyle, ile może. W naszym społeczeństwie posiadanie dobrej i ciekawej sztuki w domu nadal zajmuje bardzo odległą pozycję w hierarchii potrzeb. Nie powstanie nagle więcej galerii. Choć dziwi mnie, że aż tak mało jest ich na przykład w Trójmieście. Zaledwie kilka.

Wydaje mi się, że rynek artystów jest bardzo konkurencyjny. Czy artyści sobie z tym radzą?

W świecie street artu tej konkurencji nie ma, bo osób, które w Polsce poważniej się tą dziedziną sztuki zajmują, jest pewnie kilkanaście. I każdy z nas obejmuje niejako inną jej część. Street art jest dość pojemny. Od lat jest to ten sam krąg ludzi i nie widać nowych twarzy na horyzoncie. Myślę, że my zaczynaliśmy trochę w innych warunkach. To było coś nowego i ciekawego, mocno subkulturowego. Od małych wlepek do wielkich ścian.

Dlaczego nie pojawiają się nowe twarze? Ci nowi nie są dobrzy czy po prostu system się domknął?

System się domknął i to jest system bardzo bezpieczny, w którym działa mniej więcej ta sama grupa osób od wielu lat. To bezpieczna sytuacja dla organizatorów, bo mają sprawdzonych artystów, ale dla samego muralu, dla ruchu sreetartowego z pewnością nie. Oczywiście jest sporo realizacji autorstwa osób, które

dopiero co się pojawiły w tej branży. W większości przypadków są to jednak dobrzy malarze, których zupełnie nie interesuje i nie dotyczy ten nasz świat bliski scenie streetartowej.

Zastanawiam się, w jakim stopniu te różnice środowiskowe generują różnice materialne.

To chyba nigdy nie był temat rozmów. Wiadomo, kto i gdzie ma wystawy i z kim pracuje. Nie bardzo interesujemy się nawzajem swoją sytuacją materialną. To jest temat, który bardziej interesuje potencjalnych kupców naszych prac.

Mówimy o sytuacji materialnej artystów. A jaka jest ich sytuacja egzystencjalna? Chodzi mi o poczucie bezpieczeństwa i zakorzenienia, o możliwość planowania przyszłości...

U mnie bezpieczeństwo jest spore. Jako nauczyciel akademicki mam stałą pensję. To daje pewien komfort. Każdy twórca wie, że trudno jest sobie zaprogramować działania. Większość pomysłów czy propozycji pojawia się nagle lub, co gorsza, nie ma ich przez dłuższy czas. Wszystko, co zarobię jako artysta, jest jakby ponad tę bezpieczną podstawę, dlatego pewnie trochę łatwiej jest mi realizować projekty, które finansuję z własnej kieszeni. Duża liczba wystaw i projektów wcale nie wiąże się z zarobkiem. Częściej wychodzę na zero lub – niestety – dopłacam.

A gdybyś nie miał stałej pracy, tylko dwa strzały w roku?

Myślę, że spokojnie bym sobie poradził. Ale też szukałbym zajęcia, które dawałoby mi jakiś stały dochód. Funkcjonowanie w globalnym obiegu daje naprawdę dużo możliwości i ciekawych propozycji. Na pewno jest łatwiej niż na naszym lokalnym rynku. Przede wszystkim jest więcej ludzi lubiących otaczać się sztuką. Ale, oczywiście, nie ma reguły. Są projekty, wystawy w bardzo dobrych – wydawałoby się – miejscach, kończące się jednak finansową klapą.

Czy praca na uczelni daje Ci poczucie bezpieczeństwa?

Na pewno jest to jakiś komfort. To nie są gigantyczne pieniądze. Zwłaszcza że do pracy dojeżdżam ponad 300 km kilka razy w miesiącu i spędzam w niej sporo czasu. Przyjemność dojazdów i noclegów muszę pokryć z własnej kieszeni. Mimo to rachunek jest na plus. Swoją pracę twórczą jednak trochę oddzielam od tej uczelnianej. Czasami pojawia się ciekawy projekt, w który trzeba zainwestować. Często też można liczyć na pomoc innych. Zatem niekiedy wystarczy pokryć koszty przelotu, a na miejscu czeka ktoś (osoba lub grupa osób), kto jest wstanie wszystko zorganizować.

A jak jesteś gdzieś zapraszany, to masz pokrywane wszystkie koszty?

Zazwyczaj tak. Miałem kilka sytuacji, w których jednak płaciłem za dojazd. Ale to jest kwestia ciekawego miejsca lub projektu. Tak było na przykład dwukrotnie w Kolumbii. Za pierwszym razem koszty dojazdu musiałem pokryć w całości, za drugim razem – tylko na pewnym odcinku, bo akurat byłem w Brazylii, a stamtąd już dużo łatwiej dolecieć do Bogoty. Na miejscu też musiałem częściowo utrzymać się sam. Ale osoby, które mnie tam zaprosiły, naprawdę zadbały o mój komfort i bezpieczeństwo. I taką elastyczność lubię. To jest ten komfort, o którym mówiliśmy wcześniej.

Czy masz poczucie bezpieczeństwa egzystencjalnego? Czy czujesz luz, spokój?

W pewnym sensie tak, ale jak sobie czasem myślę, to pewności nie mam. Podobno w tej branży można w miarę dobrze funkcjonować 10 lat. Potem następuje

wymiana pokoleń. Mnie się jednak udaje już 15 lat, więc są pewne obawy. Na pewno tego skakania po rusztowaniach i podnośnikach stopniowo będzie coraz mniej. Dlatego też często robię rzeczy zupełnie inne. Ciągle poszukuję.

To jest chyba taka typowa sytuacja dla środowiska, ale też typowa dla polskiej klasy średniej.

Im dalej się jest, tym łatwiej się wywrócić. Projekty komercyjne są dość specyficzne. Bo rzadko się zdarza, że klient ponownie podejmuje współpracę z tym samym artystą. Korporacyjna maszyna jak już raz przemieli jakiś temat, to więcej do niego nie wraca. Zatem nie sądzę, żeby firmy, z którymi kiedyś pracowałem, wróciły. Kontrakty, które się podpisuje, też często blokują na lata współpracę z konkurencją w obrębie tej samej branży. Więc jeśli już się sprzedać, to konkretnie.

Czytasz umowy?

Nigdy nie podchodzę do dużych tematów sam. Z tego, co pamiętam, byłem jedną z pierwszych osób, które od samego początku przy negocjacjach miały kogoś, kto potrafił profesjonalnie zająć się w ich imieniu kwestią finansów. Uważam to za najlepszą metodę. Nie można w tym samym czasie rozmawiać o projekcie i kasie. Trzeba pamiętać, że nawet jeśli po drugiej stronie siedzi jedna osoba, to reprezentuje ona firmę, cały sztab specjalistów. Ja wolę skupić się na części wizualnej. Osoba, która negocjuje w moim imieniu, ma większy dystans, mniej się zastanawia. Po prostu negocjuje warunki, a jeśli trzeba, aneksuje je później, gdy następują zmiany w projekcie. Ale, tak, staram się przynajmniej pobieżnie czytać te umowy, nawet jeśli mają 50 stron, bo i takie były.

Od kiedy pracujesz z menedżerem?

Od pierwszego większego kontraktu z korporacją. Wówczas pracowałem akurat nad jakimś małym projektem u znajomego. I to on zaproponował mi taki sposób działania. Przyznam, że miałem opory, bo to oznaczało, że będę musiał oddać część zarobionych pieniędzy. Ale patrząc z perspektywy czasu, muszę stwierdzić, że nigdy samodzielnie nie uzyskałbym takiej kwoty, jaką uzyskuję dzięki menedżerowi.

Jak dochodzi do tej współpracy?

Po tylu latach funkcjonowania są to zazwyczaj kontakty od znajomych. Ktoś gdzieś pracuje i proponuje taką współpracę. Zdarza się oczywiście, że ktoś gdzieś widzi prace na żywo lub w internecie. Duże firmy robią dokładne rozeznanie, zanim się skontaktują. Moi znajomi pracują w naprawdę dziwnych i fantastycznych miejscach. Są organizatorami lub producentami różnych wydarzeń. Nie jest to jakieś wielkie środowisko. Mniejsze projekty, które nie wymagają szczególnej wiedzy negocjacyjnej i prawniczej, często robię sam. Ale są to bardzo proste umowy i realizacje, co nie znaczy, że wcześniej nie sprawdzam podobnych realizacji i stawek za nie.

To ciekawe, bo instytucja menedżera nie jest szczególnie popularna.

Wiem, że coraz więcej osób korzysta z takiej możliwości, ale być może się do tego nie przyznaje. Instytucja menedżera pojawia się już na wszystkich etapach. Nie tylko na tym korporacyjnym, ale też na galeryjno-kuratorskim. Obawy, jakie się z tym wiążą, dotyczą głównie procentu, jaki negocjator zabiera – często całkiem

sporego. Ale prawda jest taka, że będąc artystą, twórcą, przegrywasz w kontakcie z dużymi firmami, korporacjami. Artysta nie jest traktowany do końca poważnie, a menedżer w pewien sposób profesjonalizuje takie spotkanie. Można sobie wyobrazić, jak by wyglądało spotkanie artysty z 20 osobami wywierającymi na niego presję, by natychmiast podpisał umowę. Trudno w tym samym czasie rozmawiać o pieniądzach i malować. Lepiej się skupić na samej realizacji. I jest jeszcze jedna ważna rzecz. Gdy ma się kogoś, kto nas reprezentuje, łatwiej jest uzyskać pieniądze za pracę. Samemu często jest trudniej. I umówmy się – taka osoba od negocjacji to po prostu dobry gracz. Pokerzysta, który wykonuje swoje zadanie bez mrugnięcia okiem. To może być nawet kolega, który potrafi wytworzyć pewną atmosferę, rozegrać swego rozmówcę...

To jest trochę tak jak w piłce nożnej. Piłkarze mają swoich menedżerów.

Pewnie trochę tak, choć skala na pewno jest inna. Piłkarze raczej sprzedają swój wizerunek, a nie swoją pracę. Choć i mecz można sprzedać, jak się chce.

Dużo uwagi poświęcamy twojej mobilności. Czy masz teraz jakieś stałe miejsce, w którym możesz poświęcić się pracy?

Oczywiście baza jest potrzebna. Mam domek jednorodzinny po babci. Tam, w kilku pokojach, trzymam rzeczy, których właściwie już nie potrzebuję. Trochę starych obrazów, szablonów, farb, które pewnie ze starości już straciły swoje właściwości. Ale taką główną bazą jest dla mnie obecnie pracownia w Gdańsku. Niewielka, bo ma tylko pięć na pięć metrów. Idealnie po sam sufit zagracona. Ale do dyspozycji mam też ściany budynku, które traktuję jako przedłużenie pracowni i pole do eksperymentów. Wcześniej siedziałem w przyportowym magazynie w Gdyni. W samym centrum, z wielkimi oknami z widokiem na Błyskawicę i Dar Pomorza. Niestety, takie miejsca są czasowe i po kilku latach znikają, zwykle wskutek działań deweloperów.

W Szczecinie nie masz pracowni?

Jeszcze nie, ale myślę o tym. Tylko że utrzymanie dwóch takich miejsc niekoniecznie ma sens. Zgłosiłem jednak zapotrzebowanie. Jak coś internującego się pojawi, to czemu nie. Ale tam trochę nie ma czasu na siedzenie w pracowni. Mam zresztą jeszcze jedną pracownię – tymczasową. To przedział w pociągu, w którym spędzam minimum 11 godzin w tygodniu.

Godzisz swoją pracę artystyczną z życiem towarzyskim?

Spokojnie można to pogodzić. Lokalne życie towarzyskie trochę mniej. Bo jak już jestem w Gdańsku, to albo w domu z dziewczyną i z kotami, albo w pracowni, rzadziej na mieście. Ale przez to, że dużo się przemieszczam, to jak najbardziej prowadzę życie towarzyskie. Ogranicza się ono jednak do osób i miejsc związanych głównie ze sztuką.

Wspomniałeś o dziewczynie. Jak ona przyjmuje Twoją karierę i mobilność?

Różnie jest. Generalnie popiera, ale nie lubi, jak wyjeżdżam na kilka dni lub dłużej. Jak sobie kiedyś policzyłem, wyszło mi, że w każdym roku nie ma mnie około pięciu miesięcy. To chyba dużo. Teraz wyjeżdżam prawie na półtora miesiąca. Wracam tylko na chwilę dwa razy, aby przepakować się i zabrać Martę do Portugalii na dwa tygodnie. Ale to nie do końca są wakacje, to

rezydencja artystyczna, więc praca. W takich przypadkach zazwyczaj nie jeździmy razem. Ja skupiam się na robocie, która zajmuje mnóstwo czasu, a po niej zazwyczaj nie mam już siły na inne rozrywki. Siedzenie pod ścianą jest też po prostu nudne.

Wrócę do sytuacji materialnej artystów. Nie twierdzę, że robisz unik, ale jednak mówisz o sobie. A ja chciałbym wiedzieć, jak z Twojej perspektywy wygląda życie innych artystów?

Jak tak sobie to wszystko obserwuję, to wydaje mi się, że jest duży problem. Przede wszystkim większość polskiej sztuki realizowana jest z budżetu. W mojej branży największa część środków pochodzi z budżetów festiwali, projektów, instytucji kultury i sztuki, grantów, czyli ze środków publicznych. Zlecenia prywatne stanowią bardzo niewielki odsetek. I nie mówię tu o tych komercyjnych zamówieniach, tylko o kolekcjonerskich. To, oczywiście, komfortowa sytuacja dla przeważającej części artystów. Ale jednocześnie to bezpieczeństwo raczej nie jest dobre dla jakości. Są to w większości realizacje łatwe w odbiorze, przyjemne dla oka szerokiej publiczności. Potem prace kupowane są także ze środków publicznych. Jeśli są ciekawe i ważne dla świata sztuki, to jak najbardziej powinny być kupowane. Szkoda, że tu również nie ma prywatnego mecenatu. Nie ma firm, które mogłyby takie kolekcje tworzyć.

Czyli rozgraniczylibyśmy środki prywatne i publiczne?

Jak najbardziej. Trzeba zainteresować i zarazić sztuką jak najwięcej osób. Tak żeby one chciały ją posiadać i finansować. I tu nie chodzi o to, że ktoś da kilka puszek farby. Opieranie się na pieniądzach publicznych powoduje konflikty. Że coś można pokazać, a czegoś nie. Że komuś można sfinansować wystawę, a komuś odebrać środki. Powinna być jakaś przeciwwaga.

A jaki byłby pożądany model finansowania sztuki?

Najlepszy byłby prywatny, a jeszcze lepszy – autorski. Oczywiście są różne rodzaje działań. Jedne wymagają mniejszych środków, inne – większych. Z tymi, co wymagają większych środków, pewnie byłby problem. No i trzeba też znać swoje możliwości. Nie oczekiwać, że samo coś się wydarzy. Współczesny artysta musi odgrywać więcej ról niż tylko rolę twórcy. Nie może oczekiwać, że coś się wydarzy, tylko sam musi prowokować różne działania. To generalnie jest dość ciężka praca.

Myślę, że tutaj dobrych rozwiązań nie ma. Ten rynek jest ograniczony i to jest taka kwadratura koła.

Myślę, że to bardziej kwestia większego kontaktu ze sztuką. Takiej podstawowej edukacji, obycia ze sztuką, zrozumienia pewnych działań i procesów. Wydaje się, że te podstawy dość mocno kuleją. Współczesne działania są często mocno wewnątrzśrodowiskowe. Uczestnik czy odbiorca sztuki, jeśli nie ma pewnej wiedzy, nie jest wstanie wiele zrozumieć. Byłoby dobrze, gdyby te działania jednak liczyły się z odbiorcą. Generalnie Polacy posiadają mało sztuki, mało dobrej sztuki. Na pewno nie jest to priorytetem nawet dla zamożniejszych osób, których gust też na ogół jest bardzo zachowawczy. Brak jest odwagi. Być może wynika to z samego tego środowiska, w którym odwaga wiąże się z dziwactwem.

Mówisz o środowisku odbiorców. Ciekawe spostrzeżenia. A co myślisz o polskim środowisku artystycznym? Jakie ono jest?

Ciężko powiedzieć. Na pewno jest to środowisko dość hermetyczne, skonfliktowane i mające problem z odbiorcą. Jest też bardzo zróżnicowane w zależności od tego, o jakim ośrodku mówimy. Na pewno w mniejszych miastach jest zupełnie inne niż w tych największych.

Na pewno inne, jeśli chodzi o skalę.

Większe ośrodki mają większą skalę działania. Mają też więcej pieniędzy, więcej ludzi zaangażowanych w poszczególne wydarzenia. Ale większa skala wiąże się też z większym odrealnienie. W mniejszych ośrodkach sztuka może jest słabsza, ale z całą pewnością jest bliżej ludzi.

Wcześniej mówiłeś, że w środowisku streetartowym wszyscy się znają. Mam wrażenie, że wy się znacie też jako artyści akademiccy.

Jest to grupa o wspólnych zainteresowaniach, więc siłą rzeczy wszyscy się mniej lub bardziej znają. Ale nie wiem, czy to środowisko jest na tyle silne, żeby coś wspólnie generować. Raczej nie. Każdy pozostaje na swoim poletku. Nie jest to środowisko akademickie. Jest zaledwie kilka osób mających coś wspólnego z akademią. W tej branży wykształcenie nie ma takiego znaczenia. Ono bardziej wpływa na lepszą znajomość warsztatu, co bardzo pomaga. Ale i tu nie ma reguły, bo znam osoby, które świetnie sobie radzą, broniąc się przed słowem „sztuka" czy „akademia". W street arcie i graffiti po prostu robi się dużo i szybko. A więc doświadczenie i pewien *level* profesjonalizmu osiąga się dość szybko.

Chciałbym wrócić do instytucji artystycznych. Stwierdziłeś, że w Trójmieście jest ich mało.

Jest sporo miejsc – większych i mniejszych – w których można się spotkać. Tam jest dość intensywnie. Ale zdecydowanie brakuje miejsc komercyjnych, galerii, no i takich zupełnie oddolnych. A wydaje się, że potencjał jest. Gdańsk bardzo się zmienił przez ostatnie lata. Jest więcej życia w godzinach wieczornych, więcej lokali, miejsc, w których można odpocząć, spędzić czas trochę bardziej aktywnie. Wciąż jednak brakuje miejsc sztuki i kultury.

Jak oceniasz sektor instytucjonalny pod kątem roli, jaką odgrywa w życiu artystów?

Tak jak już wcześniej wspominałem: rzadko korzystam z tego systemu. Na pewno na samym początku jest on pomocny, ale potem trzeba mieć oczy z tyłu głowy i sprawdzać, w co się człowiek pakuje.

A czy instytucje artystyczne w naszym kraju różnią się czymś od instytucji w innych krajach?

Nie. Instytucje wszędzie działają podobnie. Może z tą różnicą, że w innych krajach urzędnicy mają na projekty minimalny wpływ, przez co nie podlegają one nieprofesjonalnej ocenie. Są po prostu decyzją kuratora i artysty. Tam rzadziej też ma się do czynienia z autocenzurą, z tym, że czegoś nie można. Łatwiej jest także funkcjonować od strony podatkowej i prowadzenia działalności artystycznej.

A Ty jak działasz?

Mam jednoosobową działalność gospodarczą od ponad 10 lat.

I odprowadzasz składki do ZUS-u? Czy to jest dla Ciebie dobre rozwiązanie?

Z kalkulacji wynika, że w mojej sytuacji jest to najlepsze rozwiązanie. Wystawianie faktur upraszcza pewne rzeczy w kwestii umów. Można odliczać koszty działalności. Można też kogoś zatrudnić do współpracy. Oczywiście nie jest to rozwiązanie idealne. Prowadzenie tego typu działalności generuje dodatkowe

koszty. Na razie nie planuję zamknięcia biznesu. Chyba że faktycznie państwo zrobi coś, co ułatwi artystom rozliczanie się ze swojej pracy. Na przykład coś podobnego jak w Niemczech, gdzie do pewnej (dość wysokiej) kwoty praktycznie nie ma podatku, a kontakty z urzędem są minimalne.

Czy prowadzenie działalności gospodarczej jest w twoim środowisku popularniejsze niż podpisywanie umów?

Raczej nie. Kiedyś więcej osób zakładało działalność, były jakieś konkretne pieniądze na start. Ale posiadanie firmy w przypadku okazjonalnych działań nie ma sensu. A to dotyczy większości artystów. Koszty prowadzenia przez nich działalności byłyby dużo wyższe niż zysk.

Mówiliśmy o instytucjach artystycznych... Czy infrastruktura potrzebna do tworzenia, prezentowania i popularyzowania dzieł sztuki w Polsce jest wystarczająca?

Zbyt mało jest sztuki. Ona powinna być bardziej dostępna. Powinniśmy więcej o niej wiedzieć i więcej jej uczyć. Tak aby zwrócić uwagę na to, że jest dość istotną wartością dla każdego społeczeństwa. Ważne jest też, by artyści bardziej otworzyli się na publiczność i by kultura była mniej odgórnie sterowana przez polityków.

Czy według Ciebie zawsze tak było?

Pewnie tak. Są lepsze i gorsze okresy. Ale chyba najwięcej dobrej sztuki powstaje wówczas, gdy artystom coś się zabiera. Gdy pojawiają się problemy, sztuka jest jednym z mechanizmów obronnych i krytycznych. Wydaje mi się, że teraz jesteśmy w okresie, w którym będzie dużo ciekawiej.

To było ostatnie pytanie. Dziękuję za rozmowę.

Dziękuję.

BOGDAN ZDROJEWSKI

urodził się w 1957 roku w Kłodzku. Ukończył filozofię oraz kulturoznawstwo na Uniwersytecie Wrocławskim. Był pracownikiem Katedry Socjologii w Akademii Ekonomicznej we Wrocławiu, a następnie pracownikiem Instytutu Socjologii oraz Instytutu Kulturoznawstwa na Uniwersytecie Wrocławskim. Od 1990 do 2001 roku piastował urząd prezydenta Wrocławia. W latach 2006-2007 był przewodniczącym klubu parlamentarnego Platformy Obywatelskiej. W 2007 roku został powołany na urząd Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, który sprawował do 2014 roku. Od 2014 roku jest posłem do Parlamentu Europejskiego VIII kadencji.

JOANNA KILISZEK

Chciałabym Panu Ministrowi zadać pytania w ramach trzech bloków tematycznych. Zacznę jednak od kilku pytań ogólnych. Gdzie się Pan urodził? Gdzie Pan mieszka i pracuje? Jakie ma Pan wykształcenie? Czym się Pan zajmuje i od jak dawna? Czym zajmował się Pan wcześniej?

BOGDAN ZDROJEWSKI

Urodziłem się w Kłodzku. Do Wrocławia trafiłem dosyć szybko, bo jeszcze w czasie szkoły średniej, dwa lata przed maturą. Pomimo sentymentu do miejsca urodzenia to Wrocław stał się dla mnie miejscem kluczowym. Tu poznałem żonę Barbarę, założyłem rodzinę i tu urodziły się nasze dzieci. Tu także zdobyłem zawodowe wykształcenie. Wrocław to miejsce zbierania kluczowych doświadczeń, ale także wykształcenia i satysfakcjonującej pracy.

Nie było łatwo, bo nie byłem pewny swoich predyspozycji. Także ciekawość powodowała zmiany kierunków poszukiwań. Zgodnie z wolą rodziców maturę połączyłem ze zdobyciem konkretnego zawodu. Tytuł technika obróbki skrawaniem był też źródłem pierwszego wykonywanego przeze mnie zawodu. Pracowałem krótko na frezarce, tokarce, szlifierce, a także na urządzeniach karuzelowych. Wcześniej zaliczyłem praktyki, m.in. w: Pafawagu, Archimedesie, IASE, Polarze. Dość szybko jednak postanowiłem zdobyć tytuł adiunkta służby kolei państwowych i uprawnienia maszynisty trakcji elektrycznej. Faktycznie było to zdobywanie w przyśpieszonym tempie wykształcenia technikum kolejowego. Dość szybko trafiłem do elektrowozu – i to na najtrudniejsze składy towarowe. Lokomotywownia Wrocław-Brochów stała się ważnym punktem obserwacji całego systemu komunikacyjnego Wrocławia i Śląska. Bardzo niestabilny tryb życia przy tej pracy skłonił mnie jednak do opuszczenia Brochowa i przejścia do Zakładów Przemysłu Zbożowo-Młynarskiego. Odpowiadałem tam przede wszystkim za części zamienne do rozmaitych urządzeń, a więc za szybkie, sprawne usuwanie rozmaitych awarii. W tym samym czasie ukończyłem policealne studium ekonomiki i organizacji przedsiębiorstw, a także rozpocząłem naukę w technikum fotograficznym. Fotografem zresztą byłem już od wielu lat, dorabiając do pensji, a wcześniej zbierając środki na rozmaite inne pasje.

Pominę rozmaite inne uprawnienia, m.in. spawania gazowego i elektrycznego czy ogrodnicze. Istotne były podejścia do studiów. Po dwóch latach starań zostałem studentem filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego. Studia wybrałem po porażce startu do łódzkiej Filmówki. Chciałem zmienić zainteresowania i – krótko

mówiąc – zostać operatorem filmowym. Wykształcenie humanistyczne miało być dobrą bazą do innych pasji i życiowych projektów. Wdepnąłem okropnie, bo filozofia była niezwykle zideologizowana. Jednak lata 1980-1981 pozwoliły na daleko idące zmiany w programach i jednak na sporą satysfakcję z uzyskanego wykształcenia. Przed terminem zostałem magistrem filozofii i zaledwie w trzy lata uzyskałem także tytuł magistra kulturoznawstwa.

Był Pan chyba jednym z pierwszych absolwentów filozofii?

Byłem drugim rocznikiem kończącym filozofię jako studia podstawowe. Ze względu jednak na wąską grupę studiujących i nieco szybsze tempo zaliczania egzaminów pracę obroniłem rzeczywiście w pierwszej, kilkunastoosobowej grupie. Natomiast na kulturoznawstwie panowała moda na celebrowanie studiów, więc mój mocno skrócony czas studiowania także został odnotowany.

Potem już była praca?

Pracowałem praktycznie bez przerwy. Bywałem fotografem, pracowałem w spółdzielni studenckiej Robot, a także pełniłem funkcję pierwszego kierownika niezależnego klubu studenckiego Progress. Niestety, po studiach pojawił się problem. Pomimo wygrania konkursu na asystenta w Katedrze Filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego ze względu na sprzeciw POP PZPR nie dopuszczono do zawarcia ze mną umowy o pracę. Zgodził się na to ówczesny rektor Akademii Ekonomicznej prof. Józef Kaleta i po rekomendacji prof. Karola Bala zostałem pracownikiem tej uczelni. Niestety, pomimo niespełniania warunków (wiek, dwójka małych dzieci), szybko zostałem powołany do służby wojskowej. Po prostu w tych latach (1985 rok) wojsko mogło dużo więcej i trochę „za zasługi opozycyjne" znalazłem się w artylerii w Kędzierzynie Koźlu. Dopiero w roku 1989 odblokowano możliwość mojego zatrudnienia na Uniwersytecie Wrocławskim. Trafiłem do Katedry Socjologii z zajęciami także na kulturoznawstwie. Nie trwało to zbyt długo, bo rok później zostałem prezydentem Wrocławia.

Chciałabym teraz przejść do pytań o definicję dwóch obszarów: sztuki i artysty. Zacznijmy od sztuki. Czym według Pana ona jest? Na czym polega jej tworzenie? Czym ten proces różni się od innych rodzajów aktywności? Czy tworzenie sztuki jest czymś innym niż np. uprawianie nauki?

Duży przeskok. Proszę też pamiętać, że jako uczeń prof. Stanisława Pietraszki kulturę definiuję jako sferę aksjosemiotyczną. Inaczej niż to czyniło np. kulturoznawstwo w Poznaniu czy w Łodzi. Konsekwentnie trzymając się teorii pana profesora, nie powinienem godzić się na tekę ministra kultury. [śmiech] Po prostu w jakimś sensie kultura jest niedotykalna, a polityka odnosząca się do kultury – czymś poza realnością.

Od razu zaznaczę, że o pewnych kwestiach będę mówić w dużym uproszczeniu, inaczej byłby to wykład. Będę natomiast korzystać z licznych własnych doświadczeń, obserwacji, rozmów, także sporów z czasów pełnienia funkcji ministra kultury. Po pierwsze odrzucam więc proste definiowanie się przez samych zainteresowanych. Nie jest tak, że jeśli ktoś czuje się artystą, to nim jest i nie każda aktywność będąca efektem pracy człowieka jest sztuką. Nawet jeśli on sam tak o tym myśli. Może też być oczywiście odwrotnie, czyli ktoś, kto nie widzi siebie w tej roli, artystą bez wątpienia jest. Nasz skrót myślowy: „Ale z ciebie artysta!", nie przekłada się na rzeczywisty status prawdziwego twórcy. Krótko

mówiąc, odrzucam tezę Donalda Judda uznającą subiektywność odczucia za kluczową. To prostsza część odpowiedzi.

Wiemy doskonale, że wiek XXI to dość silne mieszanie ról twórcy i odbiorcy sztuki. W wielu wypadkach już nie do rozdzielenia. Rozmaite związki twórcze chciałyby, aby artystami określonej dziedziny byli przede wszystkim ich członkowie. Nawet ze specjalnym statusem. To jednak także jest już za nami. Podobnie zresztą jak próby separowania dzieł artystów od wytworów rzemieślników. Czy też wiązanie kategorii piękna z „prawdziwymi dziełami sztuki".

Klasyczne definicje sztuki, wraz z podziałem na określone dziedziny: rzeźbę, teatr, muzykę, film, literaturę, architekturę, malarstwo etc., zostały przez nas pożegnane na raty i choć nie do końca, nie mają wystarczającego sensu, by się nimi dziś precyzyjnie posługiwać. Jestem raczej zwolennikiem poglądu o otwartości zbioru, czyli także samego pojęcia i niemożliwości jego zamknięcia.

Jeszcze ostrożniej należy obejść się z samymi artystami. Żeby nie było wątpliwości: odrzucając skrajny subiektywizm, nie odmawiam jednak prawa do samodzielnego definiowania pełnionych ról społecznych czy zawodowych. Odrzucam jednak automatyzm w uznaniu konsekwencji takich samookreśleń.

Ponieważ mam pewien obowiązek trzymania się zarówno bazy teoretycznej, swojej wiedzy z zakresu teorii i historii kultury, a także wiedzy czysto praktycznej (nie jest to łatwe połączenie), więc zaznaczę wyraźnie swój pogląd, ale wcześniej muszę przypomnieć skalę trudności. Po pierwsze definicje sztuki i artystów muszą mieć właściwy kontekst. Po drugie posługiwanie się poszczególnymi kategoriami, określeniami, opisami zawsze w finale jest ocenne. Można kogoś lub coś wykluczyć tylko i wyłącznie z powodu zastosowanych narzędzi. Wszelkie podziały na sztukę wyższą i niższą, kulturę fasadową i kulturę tyłów, sztuki wyzwolone (np. logika, astronomia, gramatyka) i sztuki mechaniczne (np. rzeźba), podobnie jak dzisiejszy spór o miejsce rozrywki w kulturze, są raczej opisem epoki, konkretnego sporu, odniesieniem do zjawiska socjologicznego lub kulturoznawczego niż obiektywnym rozróżnieniem aktywności bardziej wartościowej i tej mniej wartościowej.

Cenię pogląd Jerzego Grotowskiego, który w ostatnich latach szczególnie podkreślał konieczność połączenia talentu z określonym, poważnym wysiłkiem twórczym, kreacyjnym, artystycznym. Pamiętam ten istotny namysł na tym, czy temu połączeniu powinna także towarzyszyć świadomość tworzenia dzieła sztuki. Dodam, że odpowiedź nie była jednoznaczna, ale raczej w tonie: nie jest to rzecz konieczna, ale pożądana. To wyłącznie moja interpretacja, z krótkiego fragmentu rozmowy.

Wrócę do własnych doświadczeń. Sami artyści przeważnie precyzyjnie się definiują. Informują: jestem rzeźbiarzem, fotografem, muzykiem, scenarzystą, grafikiem, czy też bardziej precyzyjnie: pianistą, kompozytorem, dyrygentem, projektantem wnętrz, śpiewakiem operowym etc. Zdarzają się daleko idące uogólnienia: jestem pracownikiem opery, teatru czy konkretnej ekipy filmowej. Zawsze w związku z tym dość szybko wolałem przechodzić do efektu pracy,

sposobu jej wykonywania, warsztatu, bo to precyzyjniej określało rzeczywistą aktywność. I pomimo zamazywania granic pomiędzy dziedzinami sztuki, między kulturą a rozrywką czy między pracą twórczą a odtwórczą można szukać intersubiektywnych, ocierających się o obiektywizm, ocen wartości określonego dzieła. Kryteria jednak bywają rozmaite. Może to być rynek, czyli wartość sprzedaży, cena, popularność, uznanie (nagrody), lokowanie przedmiotu (galerie, muzea). Kryteria te mogą odnosić się do dzieła lub samego artysty.

Są aktywności, w których prawdziwa wartość silnie związana jest z predyspozycjami, z konkretną wiedzą, często – z jakością warsztatu. Tak jest np. w cenionej przeze mnie fotografii. Bycie fotoreporterem wojennym i świetnym fotografem pejzaży, przyrody, natury jest prawie niemożliwe (choć zdarzają się wyjątki). Te obszary po prostu wymagają innych predyspozycji, innej osobowości. Świetny portrecista dość często uznawany jest za artystę, fotoreporterowi sportowemu ten tytuł rzadko przyznaje się z automatu. Dziś zdjęcia robią wszyscy. Prawdopodobnie miliardy dziennie. Komu przyznać status twórcy? Kogo uznać za artystę? Komu ewentualnie przyznać dotację, pomoc stypendialną? Narzędzia, kryteria, pomimo zmian w technologii, powinny jednak być i są. Często niedoskonałe, ale jednak są. Są recenzenci, prawdziwe konkursy, mistrzowie mający oko i wrażliwość, a także niezbędne doświadczenie.

Pomoc artystom jest w warunkach europejskich niezbędna. To rynek wielu języków, estetyk, dużej różnorodności. To dobrze. Mam też inne obserwacje i własne doświadczenia i wiem, że są dziedziny, w których twórcy twardo chodzą po ziemi i sami sobie dają radę. Są też dziedziny, w których jest odwrotnie – twórcy są wyraźnie zagubieni... Przeważnie radzą sobie np. rzeźbiarze (choć znam także wyjątki). Podobnie jest z twórcami pracującymi w szkle czy w innych gatunkowo cięższych materiałach. W tych zawodach planowanie, zdobywanie materiału, poruszanie się w rozmaitych przestrzeniach wymaga dość dobrego kontaktu z rzeczywistością. Dużo trudniej jest np. poetom czy artystom, którzy już na wstępie nie są w stanie opisać charakteru swojego procesu twórczego. Tak że rynek jest szczególnie trudny właśnie dla tych osób tworzących w warunkach sporej intymności czy samotności, mających dość odległy kontakt z ewentualnym odbiorcą. Bardzo często są to osoby pogubione, trudno poruszające się, osoby sfrustrowane, ponieważ świat ich nie rozumie i one nie rozumieją świata – tego rzeczywistego, tego pragmatycznego. Natomiast inną grupą, która nieźle chodzi po ziemi, są np. filmowcy. Bo tu trzeba umieć współpracować, łączyć wiele elementów, orientować się w wielu dziedzinach sztuki, ponadto znać zasady finansowania skomplikowanych projektów lub ludzi mogących ich w tej materii zastąpić. Artyści bez tych kompetencji są w stanie zrealizować nawet ciekawy debiut, lecz w kolejnych projektach są często wręcz bezradni.

A kto definiuje artystę?

Było wiele prób w tej materii i wszystkie skończyły się niepowodzeniem. I muszę powiedzieć, że to dobrze. Przede wszystkim dlatego, że pomysły, które obserwowałem w okresie ostatnich 10-15 lat, zawsze zawierały w sobie pewną

interesowność. Były budowane po to, aby wzmacniać np. określone stowarzyszenia czy *de facto* związki zawodowe albo budować roszczenia czysto socjalne. Natomiast rzadko po to, aby rzeczywiście wzmocnić środowisko kreatywne, istotne z punktu widzenia budowania nowych projektów artystycznych czy ochrony wartości najcenniejszych.

Podejście czysto socjalne, skrajnie lewicowe kończyło się postulatem uznania prawie wszystkich osób aspirujących do bycia artystą, uznania ich samookreślenia i w związku z tym zapewnienia im praw materialnych (ubezpieczenia, minimalnego wynagrodzenia etc.) bez żadnych innych warunków. Stowarzyszenia, związki zawodowe, organizacje zbiorowego zarządzania chciały powrócić do swoistego limitowania zawodów przez ich weryfikację faktem samego członkostwa. Skracając: jesteś aktorem, gdy jesteś w związku aktorów, jesteś pisarzem, gdy jesteś w związku literatów polskich. Nieco przesadzam, troszkę upraszczam, ale generalnie syndykaty takie apetyty na definiowanie zawodów bez wątpienia miały. Same jednak odpuściły. Naciski zewnętrzne, wolność na rynku sztuki, dynamika zmian wynikająca ze zmian technologicznych zrobiły swoje.

Kolejnym wyzwaniem byli rzemieślnicy, szczególnie boleśnie potraktowani po 1989 roku. Zegarmistrz, kowal, cieśla, jubiler, lutnik etc. zostali wyłączeni z zawodów artystycznych i pozbawieni jakiejkolwiek opieki z tego tytułu. Dekoratorzy wnętrz, perukarze, kostiumolodzy, kapelusznicy, kaletnicy, mimo że wartość ich pracy była uznawana przez samych artystów, przesunięci zostali na margines ze względu na ich „inność" i trudności z właściwym ich zakwalifikowaniem. Przywracając uznanie wysokim kwalifikacjom rzemieślniczym, nie widziałem jakiegokolwiek oporu środowiska artystycznego, a raczej zdziwienie, że ten stan wykluczenia trwał tak długo.

Wracając do kluczowego pytania... Odpowiem na nie w dwóch etapach, posługując się trzema przykładami. Pierwszy dotyczy aktorów. Tu jest najprościej. Aktorem jest absolwent studiów teatralnych, osoba zatrudniona w tym zawodzie (w teatrze, operze lub filmie), ale także np. w kabarecie. Ponieważ Polska kształci w szkolnictwie publicznym największą liczbę aktorów w Europie – nawet jeśli ktoś nie wykonuje tego zawodu po skończonych studiach, możemy powiedzieć, że jesteśmy niezwykle silni w populacji tego zawodu. Dodam, by nie było wątpliwości... Możemy być z tego niezwykle dumni.

Nie ma kłopotów z zdefiniowaniem grupy reżyserów, filmowych i teatralnych (w tym operowych). Są to przede wszystkim osoby mające za sobą określone, zrealizowane projekty. Ich uznanie, odbiór, dystrybucja, technologia lokowania (kino, telewizja, internet), choć czasami komplikuje proces kwalifikacji, to jednak w odbiorze społecznym wydaje się, że wszystko jest jasne.

Faktem natomiast jest gigantyczna trudność z uznaniem artysty w obrębie sztuk wizualnych. Tu rozpoznanie, kto jest artystą, a kto hochsztaplerem, jest niezwykłej klasy problemem. Według mnie w obecnych warunkach – nierozwiązywalnym. Rynek pomaga, ale i utrudnia. Zdarza się sukces komercyjny producenta kopii lub oszusta kompilującego uznanych artystów. Mamy też gigantycz-

ną władzę kuratorów, recenzentów, właścicieli galerii czy salonów sprzedaży. Wielkie galerie są w stanie generować wzrosty wartości określonych dzieł bez przekonującego uzasadnienia. Glejt np. Związku Polskich Artystów Plastyków potwierdzający bycie artystą, choć cenny, dziś często wzbudza nieufność, przede wszystkim ze względu na koteryjność czy też hermetyczność wielu środowisk.

Jak za starych czasów.

I tak, i nie. Sporo się jednak zmieniło. Tęsknota za starymi czasami bywa słabością części establishmentu artystycznego, ale jest także wynikiem braku alternatywnych, klarownych definicji. Co ciekawe, wszelkie próby definiowania zawodów artystycznych zostały zakwestionowane przez samych zainteresowanych. Po prostu zawsze kogoś wykluczały lub zbyt dużą grupę włączały. Warto przy tej okazji przypomnieć, że także Komisja Europejska, w 2007 roku, otrzymała uchwalony dezyderat postulujący uściślenie tych aktywności, które mają charakter działalności twórczej. Intencją było ustalenie grupy ewentualnych beneficjentów pomocy finansowej kierowanej do samych artystów. Dziś wciąż w tej materii stoimy w miejscu.

Pamiętam, że w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, gdy jeszcze tam pracowałem, wszyscy doszliśmy do przekonania o konieczności precyzyjnego definiowania odpowiedzialności za wspieranie aktywności artystycznej. Podział środków był klarowny: MKiDN – 25%, samorządy szczebla wojewódzkiego – niewiele więcej, gminy, zwłaszcza metropolie – absolutnie dominujące. Bez względu jednak na kryteria resort powinien wspierać instytucje, projekty artystyczne, dbać o kryteria różnorodności, eliminowanie wykluczeń geograficznych, dziedzinowych, ale nie zastępować samorządów w indywidualnej pomocy aspirujących artystów.

A jaka jest Pana opinia na temat sytuacji materialnej artystów w Polsce? Gdzie umieściłby Pan artystów na drabinie społecznej? Do jakich grup społecznych można ich zaliczyć i komu wiedzie się lepiej, a komu gorzej?

Zacznę od zastrzeżenia, że są spore różnice związane z dziedzinami, a także z geografią aktywności czy zamieszkania. Na przykład warto odnotować wielką różnicę pomiędzy sytuacją artystów w Warszawie i sytuacją artystów w pozostałych miastach czy – tym bardziej – w miasteczkach. Stolica psuje łatwość ocen, ale trzeba też wyraźnie zaznaczyć, że warszawscy artyści, mimo że mają zdecydowanie lepszą sytuację niż artyści z innych miast, są też najbardziej roszczeniowi. A więc już na wstępie należałoby zaznaczyć konieczność uwzględniania istotności subiektywnych ocen i odrębnego ich potraktowania.

Drugim zastrzeżeniem jest niezwykle istotne rozróżnienie artystów z dorobkiem i artystów startujących. To dotyczy praktycznie wszystkich dziedzin, choć też są różnice. Muszę także odnotować czas trwania karier i przygotowania do ich realizowania. Trudno np. zrobić karierę pianisty, zaczynając naukę w wieku trzydziestu lat, a pisarzem, nawet wybitnym, można zostać praktycznie w każdym wieku. Balet to kariera niezwykle krótka, zawód aktora można natomiast wykonywać, mając sto lat (niezapomniana Danuta Szaflarska czy Kirk Douglas). Trzecie i ostatnie zastrzeżenie to skala i międzynarodowość odbiorców. Artyści klasy światowej, o ogromnym rynku odbiorców, w jakimś sensie powinni

być pominięci. Przede wszystkim dlatego, że to wąska, choć bardzo widoczna elita. Ale także dlatego, że to grupa niezwykle różnorodna z punktu widzenia koniecznej aktywności. Na przykład Roman Opałka, otrzymawszy w 2010 roku 700 tys. funtów za trzy obrazy, mógł celebrować swoją artystyczną aktywność, a np. Rafał Blechacz, zwycięzca XV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina, trzema koncertami czy płytami takich tantiem nie uzyska. Choć ilość pracy włożonej przez tych artystów może być zbliżona. Po prostu nie ma wspólnego mianownika dla rynkowych skutków określonej artystycznej pracy.

Najbardziej widoczni są ludzie filmu (aktorzy, reżyserzy), a także wokaliści. Jednak i tu różnice są gigantyczne. Sytuacji materialnej Romana Polańskiego, Andrzeja Wajdy, Agnieszki Holland nie można porównać z sytuacją materialną równie znakomitych reżyserów, jakimi są np. Kazimierz Kutz czy Wojciech Smarzowski. Podobnie z siłą (wartością rynkową) polskich aktorów na rynku reklamowym. Tacy liderzy, jak Marek Kondrat czy Bogusław Linda, wyraźnie dominują i mogą sobie pozwolić na skromną aktywność artystyczną. Po prostu ich dotychczasowy dorobek, ze względu na jakość i atrakcyjność, wciąż na nich pracuje. Zróżnicowana jest sytuacja artystów estradowych. Absolutnie wybitna Ewa Demarczyk nie może liczyć na satysfakcjonujące tantiemy, ale już wykonawcy będący jednocześnie kompozytorami czy tekściarzami – tak.

Wracając do sytuacji rynkowej, warto odnotować także zróżnicowane sytuacje na przykład wśród fotografów. Ci, którzy są autorami i właścicielami kluczowych zdjęć historycznych, często wykorzystywanych przy okazji powtarzających się relacji, mają dość dobrą sytuację, ale większość musi ciężko pracować, aby związać koniec z końcem.

Jest więc wąski szczyt i spory obszar biedy. Są też spore rozpiętości oczekiwań. Pamiętam oczekiwanie znanej i cenionej artystki estradowej, która planując swój jubileusz pracy, zwróciła się o pomoc w wysokości 800 tys. zł... Pamiętam też literatów przygotowujących swój okrągły zjazd i kongres, którzy prosili o 35 tys. zł, a więc o wiele mniej. Menedżer artystki sam zdradził, że troszkę zawyżyli kwotę, ale – jak stwierdził – poniżej 600 tys. zł nie dadzą rady. Literaci zaś obniżyli kwotę, bo bali się, że jak poproszą o całe 50 tys. zł, to nic nie dostaną.

Kluczowe są cztery obserwacje. Po pierwsze start młodych artystów, zwłaszcza w zawodach aktorskich, sztuk wizualnych, solowych, jest bardzo trudny, często niezwykle długi i wymaga nadzwyczajnego połączenia talentu, pracy i... szczęścia. Po drugie wysokie wartości wymagają gigantycznego wsparcia reklamowego (same się nie bronią), a globalizacja mocno skomplikowała sytuację materialną wielu artystów, zwłaszcza niszowych. Po trzecie rynkowość w sztuce oznacza najczęściej preferowanie przeciętności, precyzyjnie mówiąc, „intelektualnej dostępności" (łatwości percepcji dzieła sztuki, bez względu na to, czym to dzieło jest: filmem, książką, utworem muzycznym etc.). Po czwarte zniszczenie prawdziwej, zawodowej krytyki zmniejszyło szanse na prawdziwą weryfikację wartości artystycznej dzieł sztuki. Przy inflacji rozmaitych konkursów, nagród, także odznaczeń, brakuje rzetelnych, adekwatnych kryteriów ocen. Pozostaje – niestety – rynek.

Subiektywność odbioru własnej sytuacji to odrębny temat. W obszarze kultury są grupy niezwykle roszczeniowe. Zdarza się, że zasadnie. Niemniej jednak w mojej pamięci dominują przypadki odwrotne. Pamiętam, jak artystka ze sporym dorobkiem oczekiwała, że otrzyma emeryturę specjalną, ale nie wyrażała zgody na wypełnienie wniosku z rubryką „stan materialny", „składniki mienia nieruchomego". Pamiętam też, jak absolwent ASP, który przez wiele lat nie mógł sprzedać swoich prac i liczył na ich wykupienie przez MKiDN. Priorytetem było pomaganie w sytuacjach skrajnych, nieszczęśliwych zdarzeń osobom o dorobku niebudzącym wątpliwości. To jednak wymagało zebrania opinii, czasami nawet przeprowadzenia wywiadu środowiskowego (przypadek emerytur specjalnych). Zdarzały się przypadki protestu.

Bo to mogło komuś przynieść wstyd.

Tak. Artyści to przeważnie egocentrycy, często osoby o trudnych charakterach, ale o wielkiej wrażliwości i bardzo honorowi. Łatwy z nimi kontakt ma publiczność. Ich rodzina, bliscy czasami przeżywają trudne chwile. Minister ma władzę, czasami środki finansowe, więc jest dobrym adresatem rozmaitych oczekiwań, ale przyznam, że współpraca z artystami nie jest łatwa, zwłaszcza jak funkcje szefa resortu chce się wykonywać bez preferowania określonych osób, określonego środowiska czy danej dziedziny sztuki.

Trochę na marginesie, ale dodam, że oczekiwania są najczęściej jednoznaczne. Są osoby i instytucje oczekujące lokowania kluczowych środków w pamięć, przeszłość, muzea, uznane i markowe znaki towarowe. Ale jest też odwrotnie. Niektóre osoby i instytucje chcą pominąć przeszłość i lokować wszystko, co mamy, w eksperymenty, przedsięwzięcia absolutnie nowe, prowokujące, niszowe, wyłącznie debiuty czy np. projekty odrzucane przez rynek. Pominę przekonanie, że wszystko, co jest wartościowe i powinno być przedmiotem szczególnej troski, to to, co powstaje wyłącznie w Warszawie, lub że za sprzedaż, sukces określonego przedsięwzięcia musi odpowiadać MKiDN.

Najtrudniejsze i najmniej spektakularne jest budowanie równowagi w zakresie odpowiedzialności za politykę kulturalną. Jednoczesne inwestowanie w muzea i sztukę współczesną, budowanie nowych sal koncertowych i teatralnych, wspieranie szkolnictwa artystycznego i edukowanie samej publiczności – to musi w konsekwencji prowadzić do rozpraszania środków, a więc także satysfakcji adresatów.

Byłem częstym gościem w Skolimowie (to cenna inicjatywa samych związków twórczych). Poczucie godności zawsze było tam najważniejsze. Najtrudniejsza jednak obserwacja to ta, że rok 1989 stworzył przepaść, bardzo podzielił artystów materialnie. Często giganci sceny teatralnej, osamotnieni, nie byli w stanie utrzymać się z żenująco niskiej emerytury. Bezradność państwa niezwykle bolesna, choć niebędąca skutkiem działania z premedytacją, lecz skutkiem słabości instytucji odpowiedzialnych za los, przyszłość artystów w kluczowym okresie przełomu.

Moja pomoc jako ministra musiała być – niestety – rodzajem interwencji, przeważnie dyskretnej, i co najważniejsze – dobrze dedykowanej. Artyści, co

przyjmowałem ze zrozumieniem, nie życzyli sobie medialności aktów pomocy, ale też nie epatowali skalą swoich kłopotów materialnych. Wyjątki, które się zdarzały, najczęściej podyktowane były apetytami rozmaitego rodzaju pośredników, pseudoopiekunów, ale też fanów.

Podsumowując ten wątek, mogę powiedzieć, że według mnie jedynie około 10% osób uznających się za artystów ma pełną satysfakcję z swojej sytuacji materialnej. Pozostali wciąż walczą, ciężko pracują, znajdują się na huśtawce dobrego i gorszego czasu. Jednak ponad połowa dobrze sobie z tym radzi.

Hm... Panie Ministrze, a jaka jest sytuacja artystów sztuk wizualnych w porównaniu z sytuacją innych artystów? W środowisku często się mówi, że to jest grupa, która – że tak powiem – stoi na końcu kolejki.

Chyba nie. Mam wrażenie, że sami zainteresowani generują taki pogląd. Jak widać – skutecznie. Mam jednak wrażenie, przekonanie, także wiedzę, że w ciągu ostatnich już blisko 30 lat grupy na dolnym szczebelku sytuacji materialnej się zmieniały. Traktując obszar kultury niezwykle szeroko, mogę powiedzieć, że przez wiele lat trudną sytuację mieli nauczyciele szkół artystycznych, archiwiści, szeregowi pracownicy muzeów. Trzeba pamiętać, że najczęściej absolwenci ASP decydują się na uprawianie wolnego zawodu. Od własnego talentu, pracowitości, trafienia w zapotrzebowanie rynkowe uzależniają swój sukces materialny. To ich wybór. Patrząc na absolwentów innych kierunków, nieartystycznych, można stwierdzić, że gotowość tych osób do elastycznego reagowania na potrzeby rynku jest dość wysoka. Absolwenci szkół artystycznych mają jednak wysokie poczucie swojej odrębności, misji i za wszelką cenę podejmują próby funkcjonowania w swoim zawodzie. Porównując jednak skuteczność zabiegów naszych absolwentów ze skutecznością zabiegów ich kolegów z Europy Zachodniej, możemy z pewną satysfakcją odnotować wyrównywanie się wcześniejszych różnic. Kluczowe jest jednak to, by pamiętać, że w zakresie edukacji realizowanej przez szkolnictwo publiczne jesteśmy w absolutnej czołówce państw kształcących najwięcej nie tylko muzyków, ale także np. aktorów.

Kluczowy w odnotowaniu satysfakcji jest dominujący model definiowania siebie, swojej aktywności jako artystycznej. Osób pracujących w swoim zawodzie, zgodnie ze zdobytymi kwalifikacjami czy talentami, mamy mniej niż tych, które chciałyby w tej grupie być. Po prostu do grup artystycznych aspiruje sporo młodych ludzi kontestujących rzeczywistości. To często główny komponent aspirowania do kategorii artysty. Najsilniejszym przekazem tej wcale nie tak wąskiej grupy jest negowanie kryteriów rynkowych i w związku z tym – domaganie się pomocy od instytucji publicznych.

A czy widzi Pan Minister różnicę pomiędzy artystami polskimi a artystami z Zachodu czy Europy Środkowo-Wschodniej.

Wciąż są poważne różnice, lecz one stopniowo maleją. Artyści czy – precyzyjnie mówiąc – osoby wykształcone na uczelniach, w szkołach artystycznych we Francji albo np. w Niemczech mają większą skłonność do wyboru innego zajęcia w celu zdobycia środków finansowych. Systemy kredytowe preferują trwałość zatrudnienia, a u naszych zachodnich sąsiadów to często kluczowe. Poza tym – jak np. zauważyła Urszula Dudziak – po to, żeby np. utrzymać rodzinę z gry w zespole jazzowym w USA czy Wielkiej Brytanii, trzeba „nieźle zasuwać”,

a w naszym kraju mamy do czynienia z gotowością do pracy jedynie w weekendy. We Francji, Włoszech czy w Hiszpanii nikt nie neguje konieczności pozyskania nabywców własnych wytworów sztuki, w Polsce zaś wciąż pobrzmiewa oczekiwanie interwencji państwa czy instytucji publicznych. Stan naszego czytelnictwa od dziesięciu lat obciąża Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a nie Ministerstwo Edukacji Narodowej. Pominę milczeniem mankamenty czy popełnione błędy samego rynku wydawniczego, i to wiele lat temu. Kluczowe dla wołających o ustanowienie narodowego programu czytelnictwa (*notabene* po jego ustanowieniu) było podwyższenie VAT-u o kilka procent bez zwracania uwagi na to, że najwyższy wskaźnik czytelnictwa w Europie mają państwa o najwyższym VAT!!! Opisy trudnych chwil na rynku wydawniczym w Nowym Jorku przedstawione przez Janusza Głowackiego powinny być elementem edukacji, dobrą wskazówką, ale też przestrogą. Choć jestem ortodoksyjnym przeciwnikiem porównywania rynku amerykańskiego do europejskiego, to jednak uważam, że naszym absolwentom np. szkół muzycznych trzeba powtarzać, że utrzymanie się z gry musi oznaczać po prostu częste granie.

W Nowym Jorku często gra się po prostu na tzw. drzwi.

Nowy Jork to najtrudniejszy i zarazem najwdzięczniejszy rynek. Osiągnąć tam sukces jest najtrudniej, ale jego uzyskanie oznacza klasę światową. Konkurencja jest gigantyczna, ale możliwość otarcia się o genialne debiuty, najlepsze wzorce, niezbędne inspiracje prawie gwarantowana. Dotyczy to zarówno jazzu, tańca, sztuk wizualnych, jak i np. fotografii. Kariery Louisa Armstronga, Elli Fitzgerald wcale nie były łatwe czy gwarantujące sukces przy skromnej aktywności artystycznej. Dziś nie jest inaczej. Owszem, przy posiadanym już dużym dorobku artystycznym można żyć z tantiem. Proszę jednak zobaczyć, jak wielu artystów, nawet z niekwestionowanym dorobkiem artystycznym, nadal uprawia swój zawód, bo albo go lubi, albo robi to ze względu na rozmaite uwarunkowania (koszty) – po prostu musi, by utrzymać osiągnięty poziom życia.

Kluczowy jest także rynek, zbudowane zapotrzebowanie na posiadanie rzeczy oryginalnych, wartościowych, będących wytworem prawdziwych artystów, bez wyróżniania, czy mają to być drobne przedmioty zdobiące mieszkanie, skromne rzeźby, obrazy czy np. fotografie... Nasze mieszkania są upstrzone masową produkcją albo po prostu kopiami. Skłonność do wyłożenia prywatnych pieniędzy na kulturę, w tym na dzieła sztuki, mamy w Polsce jedną z najniższych. Inaczej jest w Budapeszcie, Pradze czy Amsterdamie.

I w krajach nadbałtyckich...

Tam jest podobnie. Docenianie np. znakomitych fotografii to prosta droga do dostrzeżenia także cennych prac innych artystów. Kluczowe jest budowanie dobrze rozumianego snobizmu na szeroko rozumiane partycypowanie w kulturze. Potrzebne do tego są: dobra edukacja, promocja, wzorce, aktywność mediów publicznych i otwartość samych artystów na kontakty z potencjalnymi odbiorcami. Oferowanie swoich prac wyłącznie przez przeważnie nielubiane galerie to zdecydowanie za mało.

Wrócę jeszcze do artystów wizualnych. Czy Pan Minister sądzi, że pod względem poczucia bezpieczeństwa i posiadanego kapitału symboliczno-społecznego różnią się oni od artystów funkcjonujących w innych dziedzinach, np. od reżyserów, aktorów?

Są różnice, i to dość istotne. Ważne jednak, czy wśród artystów wizualnych identycznie potraktujemy projektantów mebli, projektantów samochodów, grafików, twórców projektów reklamowych, osoby pracujące w tkaninie i np. ceramice. Bez wątpienia najłatwiej jest dobrze wykształconym i utalentowanym projektantom przedmiotów użytkowych, najtrudniej – performerom. Sztuka jednorazowego użytku, znikająca, mająca zaspokoić jednorazową, krótkotrwałą potrzebę estetyczną, jest w najtrudniejszej sytuacji.

Bardzo istotne są też odniesienia do szerokiego rynku i zdolności do poruszania się poza granicami Polski. Przypomnę, że np. wśród artystów pracujących w szkle mamy tak uznane postaci, jak np. profesor Zbigniew Horbowy i Stanisław Borowski. Oni radzą sobie bez konieczności jakiegokolwiek wspomagania. Funkcjonują też poza krajowym rynkiem. Ale już np. nasze znakomite artystki pracujące w tkaninie zdecydowanie potrzebują wsparcia.

Krótko mówiąc, nie ma wspólnego mianownika dla sytuacji materialnej i szans poruszania się na rynku sztuki absolwentów ASP czy artystów funkcjonujących w obszarze sztuk wizualnych. To, co łączy sytuację różnych grup, to jedynie zbyt skromna przestrzeń ekspozycyjna, jaka została zbudowana w Polsce. Z tego też powodu tak trudno jest artystom najmłodszego pokolenia.

Aby jednak pytanie potraktować bardzo poważnie, wrócę do czasu przygotowania Kongresu Kultury w Krakowie w 2009 roku. Z mojej inicjatywy zostały zamówione rozmaite raporty, przede wszystkim ze względu na niewystarczającą wiedzę zgromadzoną w samym resorcie. Uzyskana wiedza była przedmiotem wielu paneli, ale kluczowe było dość precyzyjne zdefiniowanie podstawowych problemów dotyczących szeroko rozumianej kultury. Kluczowe wnioski były dwa, a mianowicie, że największe zaniechania dotyczą edukacji kulturalnej oraz że nakłady na kulturę są niewystarczające, a mecenat państwa – zbyt słaby. Kolejne elementy diagnozy były bardziej szczegółowe i obejmowały m.in. negatywną ocenę stanu infrastruktury kultury, niewystarczającą opiekę samych twórców, braki w przestrzeni ekspozycji współczesnej sztuki, ale też – zbytni fiskalizm państwa. Dla mnie kluczowa była także lekceważąca postawa wielu instytucji wobec szczególnych potrzeb dzieci i niedocenianie znaczenia najmłodszej publiczności w ofertach rozmaitych placówek kultury. Zmiana w tej materii stała się jednym z moich priorytetów.

Już po otrzymaniu raportów, a jeszcze przed kongresem, przekonałem panią minister edukacji Katarzynę Hall do przywrócenia edukacji kulturalnej w szkołach podstawowych, i to jako przedmiotów obligatoryjnych. Powrót muzyki i plastyki po kilkunastu latach ich nieobecności został przyjęty dobrze, choć z niedowierzaniem. Dziś kluczowe jest podnoszenie jakości tej edukacji, ale szansa na poprawę wiedzy, kompetencji kulturowych została stworzona.

Odrębnym problemem, który muszę odnotować, jest słabość funkcjonowania instytucji obywatelskich, organizacji pozarządowych (NGO), i to właśnie w kulturze. Poza dużymi ośrodkami, gdzie ten obraz także jest niesatysfakcjonujący, sukces inicjatyw oddolnych jest daleko odbiegający od modeli funkcjonujących

w zachodniej Europie. Niestety, to samo dotyczy funkcjonujących stowarzyszeń twórczych i związków zawodowych. Są silne i sprawne struktury filmowców (Stowarzyszenie Filmowców Polskich), dużo słabsze, ale dość aktywne struktury np. środowisk teatralnych (Związek Artystów Scen Polskich) i praktycznie niewidoczne struktury np. literatów czy zawodowych fotografów.

Jak istotne są struktury reprezentujące określone zawody artystyczne, pokazują przykłady z różnych miast, a przede wszystkim skutki finansowe będące pokłosiem uczestnictwa lub jego braku w rozmaitych negocjacjach. Pamiętam, jak kluczowe było zaangażowanie wrocławskiego oddziału ZPAP-u z jej szefem Piotrem Wieczorkiem. Środowisko sztuk wizualnych wywalczyło prawa do posiadania na własność wielu pracowni na terenie całego miasta (z korzystnymi warunkami czynszowymi), a także wszystkich lokali użytkowych na maleńkiej uliczce w samym centrum miasta. Tak zbudowany adres jest miejscem integracji, poczucia siły, znaczenia, ale także dobrego kontaktu z odbiorcami sztuki. Kluczowe bowiem jest tworzenie miejsc kreujących rynek, widocznych, dogodnych, pozbawionych barier i nienadmiernie rozproszonych.

Ale czy według Pana mimo tej sytuacji, tzn. mimo braku rynku w Polsce, zawód artysty tym różni się od innych zawodów, że daje poczucie sensu życia i poczucie spełnienia w innym wymiarze, niekoniecznie materialnym?

Ryzykowne. Rzeczywiście, pojęcie misji jest kluczowe dla zawodów artystycznych, ale podobnie o sobie myślą nauczyciele, lekarze, także bibliotekarze.

A czy artyści prowadzą ciekawe życie?

Szuka Pani wyróżników. Ponownie więc wrócę do mojego twierdzenia, że brakuje wspólnego mianownika dla wszystkich grup funkcjonujących w zawodach artystycznych. „Ciekawe życie” może być udziałem aktora, sportowca, podróżnika, rzadziej poety czy wiolonczelisty. Prawdopodobnie sny sportowców i artystów może łączyć pożądanie tego kluczowego momentu uzyskania wysokiego uznania, akceptacji publiczności i także satysfakcjonującej gratyfikacji. Dla tej chwili są w stanie wiele poświęcić, czasami zbyt wiele.

Nie chcę upraszczać, ale wiele dziedzin sztuki wymaga odmiennych predyspozycji osobowościowych, a nawet fizycznych. Bez wątpienia rzeźbiarze są silniejsi od poetów. Aktorzy mają lepsze możliwości manipulacji od archiwistów, a reżyserowi bliżej do dyrygenta niż np. do pisarza. Faktem natomiast jest, że wraz z wielkim talentem, silnymi emocjami, stresem wynikającym z konieczności permanentnego sprawdzania swojej artystycznej kondycji pojawiają się wysokie koszty osobiste. Nieprzypadkowo o niektórych artystach mówi się, że są jak dzieci. Wymagają opieki, specjalnych warunków do przygotowywania swoich ról, cierpliwości i tolerancji na rozmaite – zaryzykuję – dziwactwa. Największa różnorodność charakterów jest w zawodach aktorskich. Wynika to po prostu z potrzeb scen teatralnych czy samego filmu. Potrzebni są silni i słabi, piękni i brzydcy, młodzi i starzy, cholerycy i introwertycy… ale przede wszystkim ci, którzy są w stanie to wszystko zagrać.

Na moment wrócę do artystów sztuk wizualnych, konkretnie do malarzy. To, co mnie zdumiewało, to skrajność ich stosunku emocjonalnego do swoich dzieł. Wielokrotnie spotykałem wybitnych artystów w nie najlepszej kondycji materialnej, którzy mieli problem z rozstaniem się ze swoimi pracami. Po prostu ulokowali w nich na tyle istotne własne emocje, że traktowali te prace niemalże jako członków rodziny. Ale spotkałem też artystów, którzy tworzyli prace z myślą, by jak najszybciej zyskały uznanie i wędrowały po świecie.

Hm...

Komercyjność, uznanie na rynku, właściwe gratyfikacje są ważne. Niemniej jednak w bardzo wielu wypadkach kluczowa jest akceptacja twórcy, jego spojrzenia, wrażliwości i niekoniecznie ekwiwalentność czysto rynkowa.

Chcę teraz przejść do ostatniego bloku pytań. Będę one dotyczyły instytucji artystycznych oraz finansowania sztuki zarówno przez państwo, jak i przez władze samorządowe. Pan Minister ma w tym zakresie wyjątkowe na skalę polską, i nie tylko polską, doświadczenie...

Patrząc na czas sprawowania przeze mnie funkcji ministra kultury, intensywność zdarzeń w tym okresie, można stwierdzić, że być może rzeczywiście tak jest.

Jak Pan ocenia infrastrukturę potrzebną do tworzenia, prezentowania i popularyzowania sztuki w Polsce?

Przełom dokonany w latach 2007-2014 był rzeczywiście wielki. W jakimś sensie nadrabialiśmy zaległości, i to ponadpięćdziesięcioletnie. Po roku 1945 przede wszystkim adaptowano rozmaite, zastane przestrzenie na cele kulturalne lub budowano obiekty nowe, traktując je od samego początku jako tymczasowe. Lepiej było na ziemiach zachodnich, dużo gorzej na Wschodzie. W Warszawie odbudowywano, w Krakowie cieszono się z braku strat materialnych, a w innych dużych miastach nie uznano za istotne budowanie nowej przestrzeni pod cele artystyczne.

Patrząc na dziedziny sztuki, można stwierdzić, że największy postęp odnotował świat muzyków. Opera i Filharmonia Podlaska, Narodowe Forum Muzyki we Wrocławiu, sala filharmoniczna NOSPR w Katowicach, Szczecinie, Opolu, Koszalinie, Częstochowie – to jedynie fragment inwestycji zrealizowanych w ostatnim czasie. Do tego dochodzą sale przypisane do szkół wyższych, średnich, ale też podstawowych (Radom, Kraków, Suwałki, Bielsko-Biała, Wrocław, Białystok etc.). Trzeba też pamiętać, że powrót muzyki do szkół publicznych, podstawowych oznaczał nowe oferty pracy dla absolwentów szkół muzycznych.

Na drugim miejscu znalazły się same uczelnie artystyczne, przebudowane dość znacznie, ale także z kompletnie nowymi obiektami (ASP we Wrocławiu, w Warszawie, Poznaniu, Łódzi, Gdańsku), Szkoła Filmowa w Łodzi, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego we Wrocławiu (obecnie Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego), nowo utworzona uczelnia w Szczecinie. Jeśli doda się także ogromną liczbę inwestycji w szkolnictwo artystyczne podstawowe i średnie, nowo powstałe szkoły muzyczne I stopnia (ponad pięćdziesiąt), to rzeczywiście odnotowaliśmy skok wręcz niebywały.

Skromniej wygląda nowa oferta w obszarze sztuk wizualnych (m.in. Łódź, Toruń, Kraków, Wrocław) i oferta teatralna (Gardzienice, Olsztyn, Gdańsk, Zakopane, Warszawa). To jedynie przykłady. Faktem natomiast jest, że przebudowa lub realizacja nowej infrastruktury nie miała precedensu ani w naszej historii, ani też podobnej skali w tym samym czasie w innych państwach europejskich.

Nie można także zlekceważyć poprawy infrastruktury muzealnej: Wilanów, Łazienki Królewskie w Warszawie, Wawel, Zamek Królewski w Warszawie (Arkady Kubickiego i Pałac pod Blachą), nowe przestrzenie przynależące do muzeów we Wrocławiu, w Krakowie, Poznaniu, Warszawie.

Byłoby wręcz znakomicie, gdyby do skutku doszły inwestycje dedykowane orkiestrze Sinfonia Varsovia, Filharmonii Krakowskiej im. Karola Szymanowskiego czy – przede wszystkim – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Niemniej jednak pokonanie trudnych barier i realizacja Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie, Europejskiego Centrum Solidarności w Gdańsku, Centrum Nauki Kopernik (inwestycja z dużym udziałem MKiDN), Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, a zwłaszcza poprawa infrastruktury bibliotecznej muszą być źródłem sporej satysfakcji.

A jakie jest Pana zdanie o kadrze, która pracuje w instytucjach artystycznych? To przecież dość istotne, jacy ludzie i jakim głosem mówią o sztuce, o sztukach wizualnych.

Nie oceniam. Tego czynić nie powinienem. Ponieważ jestem jednak już poza funkcją ministra, podzielę się kilkoma refleksjami. Po pierwsze mamy w tej materii pewien zamknięty, dość hermetyczny zespół kuratorski. Płytkość rynku, skala trudności wynikająca z braków wykształcenia, a także subiektywność ocen tworzą mieszankę dość ryzykowną. Ponieważ cenię wiedzę, doświadczenie, istotnymi dla mnie postaciami byli i są Mariusz Hermansdorfer, Anda Rottenberg, Jarosław Suchan, Joanna Mytkowska, Piotr Rypson, Adam Szymczyk, Wojciech Suchocki, Masza Potocka… ale także np. Krystyna Zachwatowicz i sam Andrzej Wajda. Nie będę kontynuować, bo kogoś pominę albo niefortunnie zestawię. Kluczowe jest funkcjonowanie rozmaitych perspektyw, akceptowanie rozmaitych wrażliwości estetycznych i preferowanie jakości poza osobistymi sympatiami. Ważne natomiast jest funkcjonowanie kuratorów w skrajnie trudnych warunkach możliwości ekspozycji sztuki współczesnej. Tu nie nadrobiliśmy zaległości i myślę, że to dziś największa luka w zasobach materialnych będących w odpowiedzialności instytucji publicznych. Z jednej strony mamy poważne braki w promocji sztuki współczesnej, z drugiej – lukę edukacyjną. Dla jej ilustracji przywołam własną obserwację z wizyty w jednym ze sklepów IKEA. Dochodzę do miejsca sprzedaży kopii grafik, obrazów, fotografii, a wita mnie hasło: „Picasso, malarz tygodnia”. Ten nadzwyczajnie skromny wymiar czasu dedykowany artyście ponadczasowemu po prostu wprowadził mnie w stan percepcyjnego szoku.

To konsumpcjonizm, który nadchodzi wielkimi krokami.

Fakt, ale do dziś nie mogę się pogodzić z samym hasłem, dedykacją i brakiem sprzeciwu kogokolwiek z potencjalnych recenzentów. Rozumiem intencję popularyzowania najwybitniejszych artystów. Doceniam wysiłki promowania trudniejszej sztuki. Niemniej jednak dokonywane wybory promocji, wybory okre-

ślonych dzieł artystycznych, sposoby wspierania wiedzy o sztuce nowoczesnej pozostawiają wiele do życzenia.

Kluczowe są natomiast nowe inicjatywy instytucji muzealnych, wprowadzenie zajęć edukacyjnych dla najmłodszych i wręcz moda na aktywność w ich przestrzeniach najmłodszej, potencjalnej publiczności. Widok dzieci szalejących z pędzlami, kredkami, plasteliną w Muzeum Narodowym w Krakowie czy w warszawskiej Zachęcie cieszył mnie najbardziej.

To jest powrót do przeszłości, do lat 70. i 80. Wychowywałam się w tamtym okresie.

Fantastycznie. Czasami projekty z czasów uznanych za słusznie minione mają wartość także dziś. Oczywiście zmieniają się treści, inne są możliwości technologiczne, ale sposób przygotowywania do odbioru określonych treści słabo się starzeje.

To, co cieszy mnie dziś najbardziej, to podwojenie liczby osób odwiedzających sale wystawiennicze w muzeach, galeriach, i to w okresie zaledwie pięciu lat. To, że w tych grupach dominują najmłodsi, jest szczególnie cenne.

To, co z kolei martwi, to wzrost znaczenia komercji, szerokich odbiorów, a więc także populizm w projektach artystycznych. Widać to w szczególności w okresach kampanii wyborczych. Na szczeblu samorządowym dominują jarmarki, kiełbaski, muzyka prosta, łatwo wpadająca w ucho i ściągająca dużą publiczność. Który z wójtów, burmistrzów, prezydentów zdecyduje się wówczas na spektakularne wsparcie sztuki krytycznej, trudnej w odbiorze, wręcz ryzykownej? Owszem, znam takie przypadki, ale to wyjątki i niezbyt fortunne. Trzeba też zauważyć (a dopowiem to jako polityk), że sam artysta, wsparty dotacją i wywołujący określony zamęt, wobec darczyńcy będzie z założenia nieufny, delikatnie mówiąc – zainteresowany podkreśleniem swojej niezależności.

Będzie krytyczny.

Będzie krytyczny. Bo z założenia jest albo dla podtrzymania takiego wizerunku musi to udowodnić swoim krytycznym nastawieniem do instytucji publicznych. Czasami przybiera to formę komiczną, czasami ma wymiar niezwykle poważny, także z poważnymi konsekwencjami. Kolejne aplikacje o środki na kolejne projekty, nie tylko określonego artysty, ale także podobnie reagujących, myślących, proponujących zbliżone propozycje, są ostrzej oceniane i – niestety – odrzucane. Często reagowałem na negatywne oceny określonych projektów ze względu na „trudną osobowość" samego artysty, czasami z sukcesem, ale przeważnie bez zrozumienia, bo rzeczywiście trudno jest bronić projektu, jeśli jego autor uznaje swojego mecenasa za wręcz zobowiązanego do wsparcia. Inaczej jest, oczywiście, w przypadku wsparcia środkami prywatnymi. Brak dobrych kryteriów, daleko idąca dowolność, wzajemna nieufność, kryzys krytyki, a zwłaszcza mediów publicznych tworzy pustkę w hierarchiach wartości. Artysta niepokorny, krytyczny, często rzeczywiście utalentowany, po pierwszym sukcesie, pierwszym wsparciu oczekuje automatyzmu, kolejnego wsparcia...

Od razu.

Tak. Miałem dwa przypadki oczekiwania wsparcia bez nawet złożenia stosownego wniosku. Po prostu jeśli w poprzednim roku było wsparcie, a projekt zakładał kontynuację, to oczywiste jest, że niczego w staraniach czynić już nie trzeba. Pominę milczeniem brak stosownych rozliczeń ze środków wcześniej otrzymanych. Mam też istotną obserwację dotyczącą kompetencji samych aspirujących o środki z samorządów lub z MKiDN. Podmioty kultury, rozmaite instytucje, NGO dokonały prawdziwego przełomu w pozyskiwaniu wiedzy i umiejętności dotyczących aplikowania o środki publiczne. Liczba wniosków z wadami w ciągu trzech lat (2008-2011) spadła z kilkunastu do kilku procent. Natomiast sami artyści występujący w roli indywidualnych podmiotów prawnych (osoby fizyczne nie mogą aplikować w programach ministerialnych) nienawidzą formularzy, urzędników, a zwłaszcza konieczności rozliczenia się z otrzymanych środków.

Na przykład pisania sprawozdań.

Tak. Zwlekają, przesyłają formularze tylko częściowo wypełnione. Czasami proszą o pomoc. Często mają rozmaite inne roszczenia niemające nic wspólnego ze zrealizowanym (bądź niezrealizowanym) projektem. Pamiętam spór odziedziczony jeszcze przez mojego poprzednika, o dotację niezwykle skromną, wydatkowaną jednak niezgodnie z przeznaczeniem, który już miał czteroletnią historię i mnóstwo sporych emocji. Tak więc trzeci z kolei minister zmagał się z artystą, który nie miał ochoty rozliczyć się z państwem, bo… był artystą. Taki komentarz uzyskałem w wyniku bezpośredniego z nim spotkania.

Panie Ministrze, a jaka Pana zdaniem jest jakość kształcenia artystycznego w Polsce? Chodzi mi o akademie sztuk pięknych.

Konkretniej?

Jak uczą? Jakie są – dobre czy słabe?

Generalnie dobre, nie odstają od dobrego poziomu europejskiej czołówki. Poprawa infrastruktury materialnej szkół wyższych wzbudza dziś nawet pewną zazdrość. Uczelnie artystyczne mają niezłą kadrę, uzdolnioną młodzież, dobry klimat dla kultury i… trudny, bo ubogi rynek. Trudno porównywać np. szkolnictwo muzyczne stopnia podstawowego w Niemczech, Polsce i Francji. To kompletnie różne światy. Niemcy, jeśli chodzi o szeroko rozumianą edukację muzyczną, artystyczną i kulturalną, nie mają sobie równych na świecie. Francja popełniła jednak sporo błędów, mocno stawiając na edukację muzyczną w szkolnictwie prywatnym, i mocno zubożyła swój artystyczny potencjał. Bez wątpienia Polska jest dziś w Europie w czołówce. Problem sprowadzał się jedynie do preferowania kształcenia solistycznego i eliminowania ćwiczeń, grania w zespołach. Wprowadzenie obligatoryjnych zajęć grupowych, ćwiczenia w mikrozespołach może sporo zmienić w przygotowaniu młodych ludzi do startu zawodowego i lepszego poruszania się na rynku pracy.

Dodam, że nie jestem entuzjastą systemu bolońskiego w odniesieniu do szkół artystycznych. Wspólne mianowniki, wymogi, standardy są niezbędne dla inżynie-

rów, lekarzy, ale nie dla artystów. Nie neguję koniecznych wspólnych odniesień, ale różnorodność modeli kształcenia, kreatywność nieznosząca wspólnych matryc powinny dla uczelni artystycznych oznaczać większą swobodę, większą wolność. Całe szczęście, że nasze uczelnie dość dobrze reagują na europejskie wymogi, bronią się przed krępującymi ograniczeniami i sprawnie odnoszą się do świata potrzeb potencjalnych odbiorców, także rynku. Uczelnie w Polsce różnią się od siebie. Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu i Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu to dwie różne uczelnie. Kraków, Gdańsk i Warszawa, pomimo spełniania określonych standardów, proponują odmienne wzorce, ścieżki rozwoju artystycznego, i to dobrze.

Spore różnice można też zaobserwować w uczelniach muzycznych. Pominę siłę określonego instrumentu, ale także proponowane drogi rozwoju indywidualnych predyspozycji. Owszem, znajomość nut, podstawowego warsztatu, musi absolwentów łączyć. Wiele innych elementów jest już jednak tak różnicujących, że dla wprawnych obserwatorów rozpoznanie, od kogo dany absolwent pochodzi, nie jest nadzwyczajnie trudna.

To, co mnie cieszy, to gigantyczna zmiana warunków pracy i edukacji na wielu uczelniach artystycznych. Nowe przestrzenie, narzędzia edukacji, warsztat, dostępne technologie (zwłaszcza na uczelniach związanych ze sztukami wizualnymi) szokują, i to przede wszystkim naszych zagranicznych gości. Wizyty w Poznaniu, Wrocławiu, Łodzi, Gdańsku są odnotowywane i przywoływane na tyle często, że możemy mieć satysfakcję.

Tak samo reagują w Warszawie. Są zszokowani nowym budynkiem Wydziału Rzeźby.

To prawda. Pierwszym problemem, jaki zastałem, wchodząc do budynku MKiDN, było roszczenie rodziny Raczyńskich wobec budynków ASP przy Krakowskim Przedmieściu. Mnogość rozmaitych zaniedbań, przeoczeń była zdumiewająca. Niemniej jednak krok po kroku, niestety, z minimalnym wsparciem samej uczelni, udało się roszczenie oddalić. Niemniej jednak w tym samym czasie trzeba było pozyskać dla uczelni nową przestrzeń. Trochę na wszelki wypadek, ale także po to, aby zapewnić jej szansę rozwoju. Poprawa współpracy z władzami uczelni przyniosła efekt niezwykle satysfakcjonujący. Dobry wniosek, dobrze przeprowadzony konkurs i przetarg i w finale kompletnie nowy obiekt. Dokonany skok inwestycyjny zawdzięczam dobrym wyborom samych rektorów i szczególnemu wyczuleniu na potrzeby chwili.

Jak to wygląda w porównaniu z Europą?

W bazie materialnej zrobiliśmy duży postęp. W szkolnictwie artystycznym nie mamy się czego wstydzić. Poza państwami o ustalonej renomie, jak Niemcy, Francja, Wielka Brytania, jesteśmy natychmiast wymieniani i dołączani do absolutnej czołówki. Brakuje dwóch kluczowych elementów: większej, niestety kosztownej, promocji, a także odwagi, determinacji i pozbycia się rozmaitych kompleksów.

Zbyt często pojawia się preferencja skupienia się na przeszłości albo – odwrotnie – wspierania i gloryfikowania przede wszystkim eksperymentów, prowokacji artystycznych, a tu potrzebna jest kompletność. Wzajemne uzupełnianie się

aktywności instytucji muzealnych, teatralnych, filharmonicznych, produkcji filmowej i ekspozycji sztuk wizualnych. To buduje prawdziwą siłę każdego państwa. Kluczowe jest także większe zainteresowanie losami własnych absolwentów po opuszczeniu murów uczelni. Absolwenci ASP po dyplomie najczęściej po omacku szukają swojego miejsca na ziemi. Potrzebne są też formy wsparcia dla budowania warsztatu pracy, system wsparć finansowych, wiązania ze sponsorami, preferencje kredytowe…

Genialny pomysł.

Niestety, w świecie finansów panuje sceptycyzm wynikający z braku dobrych recenzentów takich wniosków. Nieufność świata pieniędzy i kultury to także pokłosie ostrego starcia na Kongresie Kultury Polskiej w Krakowie. Próba zbudowania kruchego mostu została zniszczona w imię pryncypiów i dobrego samopoczucia we własnym świecie wartości.

Chciałabym jeszcze wrócić do instytucji artystycznych. Które z nich Pan Minister uważa za najważniejsze w Polsce? Które są nowoczesne? Które myślą o przyszłości? Jakie są ich relacje z państwem i władzami samorządowymi?

Kluczowe są instytucje narodowe, pod warunkiem że nie są zbyt liczne. Państwo, rząd, MKiDN powinny odpowiadać za jedną operę, Operę Narodową, za jedną scenę teatralną (są dwie), za jedną galerię sztuki współczesnej, jedną bibliotekę (Bibliotekę Narodową), całość wyższego szkolnictwa artystycznego, zasób archiwalny, a także za instytuty dedykowane: film, teatr, książkę etc. Odrębnie powinny być traktowane takie instytucje, jak np. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina czy kluczowe instytucje muzealne (Wawel, Zamek Królewski, Wilanów, Wieliczka, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, ale także – z oczywistych powodów – Muzeum Auschwitz-Birkenau). Nadmiar odpowiedzialności, instytucji podległych i współprowadzonych rozmywa politykę kulturalną, upartyjnia samą kulturę, a w konsekwencji pozbawia te instytucje niezbędnej ilości tlenu i kreatywności.

Jeśli chodzi o sztuki wizualne, kluczową instytucją dla tej dziedziny jest oczywiście z jednej strony warszawska Zachęta. Z drugiej strony mamy kilku rozproszonych, ale silnych kuratorów funkcjonujących na prawach instytucji. Na przykład Adam Szymczyk, kurator Kunsthalle Basel, dyrektor artystyczny festiwalu Documenta 14 w Kassel czy Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie w 2008 roku. To uznana postać w świecie kultury i instytucja sama w sobie. Kluczowymi są oczywiście silne placówki, silne swoimi zbiorami, czasowymi wystawami, ale też kreatywnymi szefami. Ważna jest Łódź (z Jarosławem Suchanem na czele), ważny jest Kraków (z kluczowym MOCAK-iem), Wrocław (z nowo otwartą przestrzenią Pawilonu Czterech Kopuł), Warszawa (z aktywnością Muzeum Sztuki Nowoczesnej). Ważne są także mniejsze ośrodki ze sporymi ambicjami i ciekawą aktywnością.

Jasne.

Kluczowe jest jednak zaangażowanie samych samorządów. To tam te – czasami bardzo skromne – przestrzenie prezentacji są źródłem ważnych debiutów, konfrontacji, ale także wzajemnej inspiracji i edukacji. Szczególnie ceniłem aktywność środowisk z Katowic, Lublina, Białegostoku, ale nie tylko. Wspominając walkę

o Europejską Stolicę Kultury, warto wyróżnić kilka miast, których mobilizacja oznaczała coś więcej niż tylko rywalizację o tytuł. Największy postęp odnotowały według mnie dwa miasta: Lublin i Katowice. Zresztą dla odnotowań historycznych powiem, że gdyby konkurs rozstrzygany był dwa lata wcześniej, wygrałaby Łódź, gdyby to było rok wcześniej, wygrałby Gdańsk, a gdyby nastąpiło to rok, dwa lata później, wygrałyby Katowice lub...

Byłby to Lublin.

Tak. Katowice lub rzeczywiście Lublin. Tym miastom po prostu zabrakło czasu, choć wykonały fantastyczną pracę, i to z trwałymi skutkami. Katowice wystartowały za późno, nieco bez wiary, troszkę pod oddolną presją, ale ze znakomitym efektem finalnym. Lublin natomiast nie był jeszcze gotowy pod względem infrastrukturalnym. Rozpoczęto pokonywanie barier z okresu kilkudziesięciu lat, a także tworzenie nowych instytucji, galerii, warsztatów etc.

Panie Ministrze, w takim razie jaką rolę według władz powinny odgrywać muzea, galerie?

Ważna jest skala i adekwatność projektów. Niezwykle ważne jest dobre zdefiniowanie adresata, ale także zadbanie o wiarygodność konkretnych projektów. Tworzenie nowych instytucji, adresów musi być poprzedzone dobrą diagnozą potrzeb.

Jakie zadanie mają do wypełnienia takie instytucje?

Instytucje narodowe, centralne powinny być wzorotwórcze. Także jeśli chodzi o modele zarządzania. Sam byłem przekonany o konieczności wprowadzenia systemu konkursowego i kadencyjności, tak by działalność instytucji narodowych nie miała charakteru nadmiernej rutyny. Wyraźnie także starałem się odróżnić instytucje kreatywne (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski) od np. Muzeum Narodowego w Warszawie czy Krakowie. Dokonywane zmiany personalne powinny zawsze mieć na celu projektowany postęp, otwarcie instytucji na nowe trendy i zmieniające się oczekiwania, ale także budowanie własnej kreatywności.

Różnice pomiędzy Narodowym Instytutem Fryderyka Chopina a Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski widać gołym okiem. Z jednej strony mamy potrzebę pamięci, promocji, edukacji, a z drugiej – przede wszystkim potrzebę poszukiwań, interdyscyplinarnej współpracy.

Laboratorium.

Także. Bycie europejskim centrum wymiany doświadczeń, eksperymentów, wiedzy to bycie swoistym think-tankiem w obszarze sztuki. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski nie powinno zastępować galerii, muzeów czy szkół artystycznych, lecz być brakującym ogniwem pomiędzy rozmaitymi doświadczeniami, a zwłaszcza kluczowym kanałem komunikacji.

A jaki rodzaj autonomii powinny mieć takie instytucje?

Będąc zwolennikiem daleko idącej autonomii i ortodoksyjnym przeciwnikiem ministerialnej cenzury, zawsze byłem jednocześnie zwolennikiem niebudzącej wątpliwości, odpowiedzialności za kondycję samej instytucji. Zbyt często obserwowałem łączenie żądania wolności instytucjonalnej z kompletną niefra-

sobliwością w odpowiedzialności za publiczne środki, jakie były w dyspozycji danej instytucji.

Ale Pan Minister wie zapewne, że zdarzają się konflikty. Na jakim polu do nich dochodzi?

Każda interwencja ministerstwa czy władzy samorządowej w aktywność instytucji artystycznej rodzi potencjalny konflikt. Z jednej strony mamy delikatny, wyczulony obszar kultury, z drugiej strony – organizatora instytucji, kontrolowanego przez rozmaite czynniki, w tym te społeczne. Istotne są intencje i wzajemne poszanowanie pełnionych ról. Instytucje finansowane ze środków publicznych muszą podlegać kontroli właściwych organów, ale mieć także zagwarantowaną wolność artystyczną. W całym swoim zawodowym życiu nigdy żadnej instytucji nie zasugerowałem korekty w planach aktywności artystycznej. Miałem natomiast przypadki absolutnego lekceważenia warunków ustalonych w rozmaitych umowach czy kontraktach.

Przywołam jeden przykład. Jako prezydent miasta byłem organizatorem placówki muzealnej ulokowanej w niezwykle prestiżowym miejscu. Pomimo świetnej lokalizacji w ciągu jednego roku instytucja ta zdołała sprzedać zaledwie 800 biletów. Obserwowałem to z niedowierzaniem i oczywistą troską. Wezwany dyrektor placówki podjął wyzwanie i zadeklarował radykalną zmianę pod groźbą utraty stanowiska. Efekt był zaskakujący. Przyrost sprzedanych biletów, osób odwiedzających muzeum w ciągu kolejnego roku wyniósł ponad 1000%. Miałem pretensję o przeszłość, ale też satysfakcję...

Pretensję o zmarnowany wcześniejszy potencjał?

Tak. Ale gdy obserwowałem placówkę, coś mnie tknęło, bo tłumów odnotowanych w statystyce nie było. Rutynowa kontrola departamentu finansów szybko przyniosła właściwą odpowiedź. Dyrektor zmienił umowę z funkcjonującym na terenie obiektu kioskiem z pamiątkami, zastępując czynsz umową kupna określonej liczby biletów!!!

Nie do wiary.

Moje doświadczenia w tej materii są rozmaite. Natomiast generalnie mogę potwierdzić, że obszar kultury to zawsze szansa na spotkanie się z dużą dozą kreacji, twórczości, a także niezwykłych rozwiązań czysto praktycznych.

Przejdę teraz do innej kwestii. Bardzo często mówi się, że jedną z największych bolączek instytucji są deficyty finansowe. Czy to jest rzeczywisty problem?

Każdej dziedzinie można przypisać określoną wartość deficytu w stosunku do potrzeb, ale także możliwości sensownej konsumpcji. Moje doświadczenia, wiedza pozwalają szacować te potrzeby z dość dużą dokładnością, ale od razu dopowiem, że sami zainteresowani mogą te dane kwestionować. Kluczowe, spektakularne, niezwykle kreatywne środowisko filmowe powinno dysponować kwotą większą od posiadanej o 100-150 mln zł... To gwarantowałoby szansę na większą produkcję, lepsze debiuty, a zwłaszcza na skuteczniejszą promocję. W sztukach wizualnych należy rozróżnić kwotę na infrastrukturę i kwotę na samą aktywność artystów. Niestety, potrzeby infrastrukturalne są ogromne i poza koniecznością budowy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (koszt rzędu 300 mln zł) potrzebne jest wsparcie dla kilku ośrodków regionalnych w podobnej sumarycznie

wielkości. Szkolnictwo artystyczne jest niedofinansowane na poziomie zaledwie 10-15%. Ważne, by te środki były uwolnione od ograniczeń, czyli żeby były do dyspozycji senatów uczelni, a w przypadku pomocy stypendialnej wzrost o 5-8% dawałby daleko idącą satysfakcję. Niestety, mamy spore zaniedbanie w płacach osób pracujących w instytucjach muzealnych i archiwalnych, a także w rzadkich specjalnościach artystycznych. Kluczowe jest jednak wspieranie rozmaitych form pomocy socjalnej, zwłaszcza dla tych artystów, którzy czasowo pozostają poza zawodową aktywnością. To troszkę zadanie dla MKiDN, stowarzyszeń, ale przede wszystkim dla samorządów.

A gdzie szukać źródeł finansowania? Czy w ogóle jest taka możliwość?

Dziś podział odpowiedzialności w tej materii jest dość prosty. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego to jest około 25%, samorządy wszystkich szczebli to ponad 60% (dominują miasta metropolitarne i samorządy szczebla wojewódzkiego), inne instytucje sektora publicznego (TVP, ale też np. MON, MEN, MSWiA) to 5%, a sektor prywatny to zaledwie 7-9%. Niestety, Polska jest w ogonie państw, w których sam obywatel skłonny jest ponieść koszt swojego uczestnictwa w wydarzeniu artystycznym lub nabyć produkt będący efektem pracy artystycznej. O ile przeciętny Polak jest skłonny w ciągu roku wydać zaledwie 16-20 zł na zakup książki (w tym przewodnika, książki kucharskiej, albumu), o tyle w przypadku dzieła sztuki pojawia się wynik bliski zeru, co jest nie do pomyślenia w zestawieniu z preferencjami np. Francuzów, Niemców, Włochów, ale także Czechów.

Na zakończenie wywiadu chciałabym zapytać o preferowany przez Pana model finansowania sztuki i działalności artystów. Przez kogo powinny być one finansowane? Kto powinien korzystać ze środków publicznych? Tylko instytucje publiczne czy także artyści i podmioty prywatne, np. galerie?

Podział odpowiedzialności powinien być klarowny. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego jest zobowiązane do wspierania debiutów, a także honorowania (jubileusze, promocje, zakupy do zbiorów państwowych) uznanych artystów. Samorządy szczebla wojewódzkiego powinny gwarantować stałe ekspozycje dla swoich artystów, gwarantując różnorodność, adekwatność kulturową, a także reprezentatywność dziedzinową. Miasta muszą odpowiadać za kondycję galerii miejskich, ich kondycję finansową i wielkość ekspozycyjną. Uczelnie artystyczne są odpowiedzialne za debiuty, ale też muszą być miejscem ekspozycji swoich mistrzów, profesorów, uznanych gości.

Sektor prywatny to rynek, któremu trzeba sprzyjać, bo jest niezwykle istotny, ale także bardzo trudny do prowadzenia. Zachęcałbym także do wspierania lokalnych stowarzyszeń, w tym ZPAP-u, ale także do budowania programów indywidualnych pracowni artystycznych, bo to tanie, a niezwykle spektakularne.

Ale czy państwo i samorządy finansujące sztukę mogą czegoś w zamian za to oczekiwać? Jeżeli tak, to czego?

Nie trzeba oczekiwać za wiele. Trzeba także pamiętać, że w kulturze, tak jak w sporcie, sukces jest wypadkową bardzo wielu elementów. Bycie miastem zamieszkania Andrzeja Wajdy, Wisławy Szymborskiej, Tadeusza Różewicza czy też Lecha Wałęsy ma konkretny walor, wartość i siłę porównywalną z lokalizacją dużego podmiotu gospodarczego. Zresztą te elementy bardzo często się wiążą.

Trzeba także pamiętać, że miasta dbające o środowiska artystyczne mają lepsze plany miejscowe, ciekawszą architekturę, wykazują większą dbałość o…

O estetykę.

Tak. Posiadanie uczelni artystycznych, pracowni, licznych instytucji kultury skutkuje wyższymi kompetencjami kulturowymi.

Panie Ministrze, to już koniec wywiadu. Czy chciałby Pan na zakończenie dodać coś od siebie? Coś, co jest ważne, a czego nie poruszyłam.

Podsumowując, wyraźnie podkreślę konieczność kompletności w odpowiedzialności za kulturę. Po pierwsze państwo musi łączyć politykę kształcenia artystów z edukacją kulturalną i budowaniem przestrzeni materialnej. Po drugie nie może być dylematu, co jest ważniejsze: inwestowanie w pamięć, muzea czy nowe projekty. Równowaga w tej materii to sprawdzian dla każdej władzy. Po trzecie żadna władza nie może być obojętna na zmiany cywilizacyjne, technologiczne. Dostrzeganie nowych możliwości, korzystanie z nich to zadanie równie ważne jak dbałość o różnorodność, otwartość, tolerancję i wrażliwość na rozmaite potrzeby estetyczne.

Serdecznie dziękuję za rozmowę.

Ja również dziękuję.

KOMENTARZE

WIZUALNE I WIDZIALNE, czyli czym jest współcześnie SZTUKA w Polsce?

Dorota Folga-Januszewska

W kulturze łacińskiej, do której należy w przeważającej mierze współczesna kultura polska, pojęcie sztuki ma długą tradycję zarówno bytu materialnego (dzieła), jak form i znaczeń o innym odcieniu, często niematerialnym. W różnych okresach w historii sztuka bywała uważana za umiejętność (np. sztuka walki), rozumiano sztukę jako sztuczność, jako eksperyment, jako ucieczkę od rzeczywistości, jako byt duchowy – można wymienić jeszcze wiele takich obszarów, w których „sztuka" nadawała i nadaje wartość rzeczom, zjawiskom, sytuacjom, relacjom[1].

Odpowiedzi na pytanie „Co to jest sztuka?" poświęcono w dziejach wiele studiów filozoficznych i teoretycznych. W polskiej literaturze Władysław Tatarkiewicz pół wieku temu w *Dziejach sześciu pojęć* opisał zmagania języka z wizualnością[2]. Współcześnie neuroestetyka za pole swoich badań uznała obserwacje zmian, jakie zachodzą w nas (w naszym mózgu) w kontakcie ze zjawiskiem zwanym „dziełem sztuki"[3]. Kłopot jednak w tym, że tzw. granice sztuki nie są nam znane, nigdy nie były jasno wyznaczone i właściwie z każdym nowym i ważnym eksperymentem artystycznym przesuwane są w różnych kierunkach[4]. To sprawia największą trudność badanym i badającym, ale też nie mniejszą krytykom i samym artystom. Bo jak badać zjawisko, którego zasięg jest nieznany? Właśnie dlatego hasłem/tytułem opisywanych tu rezultatów projektu było pojęcie „wizu-

1 W niniejszej publikacji czytelnik znajdzie np. definicję podaną przez Marię Annę Potocką w wywiadzie, cytowaną za: M. A. Potocka, *Nowa estetyka*, Warszawa 2016, s. 10: „...sztuka jest formą poznania, które posługuje się językiem prywatnym i wymaga uprzedmiotowienia. Tak rozumiana, stanowi prywatne narzędzie światopoglądowe. (...) ta prywatna sztuka staje się – po odpowiedniej selekcji – narzędziem kultury wykorzystywanym do uaktualniania światopoglądu społecznego".

2 Już w pierwszym zdaniu rozdz. 1 poświęconego sztuce Tatarkiewicz pisał: „Wyraz «sztuka» jest przekładem łacińskiej «ars» , a ta greckiej «techne». Jednakże «techne» i «ars» znaczyły niezupełnie to samo, co dziś znaczy «sztuka». Linia, która ten współczesny wyraz łączy z tamtymi dawnymi, jest ciągła, ale nie jest prosta. Z biegiem lat sens wyrazów zmieniał się. Zmiany były drobne, lecz stałe, i spowodowały, że po tysiącleciach sens dawnych wyrazów stał się zupełnie inny"; W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1975, s. 21.

3 Pisałam o tym szerzej: D. Folga-Januszewska, *Museum vs. Neuroethetics*, „Art and Philosophy" 2013, nr 42,, s. 67–78. Tamże dalsza literatura. Por. także: J. Onians, *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, New Haven–London [Yale University Press] 2007.

4 Por. m.in. A.C. Danto, *What Art Is*, New Haven–London [Yale University Press] 2013.

alne/niewidzialne", ale już w czasie rozmów i ankiet, w kontekście „artysty" jako sprawcy działań, nie można było pominąć pojęcia „sztuka", ponieważ „wizualność" jest obszarem bardzo szerokim i często niemającym wiele wspólnego z działaniem artystycznym[5].

W prezentowanych tu badaniach pojęcie sztuki występujące w podtytule „Sztuki wizualne" zostało ograniczone do obszaru zjawisk artystycznych określanych jako to, „co jest widoczne". Wizualność i jej kontradykcja „niewidzialność" to dwa stany postrzegania, z których pierwszy odnosi się do tego, „co widać", drugi zaś do tego, „co można sobie wyobrazić". Niewidzialność pełni bowiem taką rolę w sztukach wizualnych jak „cisza" w muzyce. Jest „pauzą" – impulsem do włączenia pamięci i fantazji. Niewidzialne fascynuje, zastanawia i prowokuje do działania.

Wizualność nie wyklucza udziału w percepcji innych zmysłów: słuchu, dotyku, smaku, powonienia. A zatem sztuki wizualne mogą sięgać do wszystkich obszarów, w których dzięki działalności artysty to, co „widzialne", zyskuje rangę „dzieła". Takie podejście badawcze pozwala uniknąć głębszych kontrowersji i definiowania tego, co współcześnie jest, a co nie jest sztuką, i w takim właśnie ujęciu zostało potraktowane w badaniach i wywiadach. Należy to podkreślić już na wstępie, gdyż w postawionych tezach badawczych pojęcie sztuki przewijać się będzie nieustannie, a sprowadzenie wyników ankiet do tezy[6], iż przeważająca większość badanych pod pojęciem sztuk wizualnych rozumie współcześnie malarstwo, rzeźbę, grafikę i rysunek, budzić może uzasadniony niepokój każdego obserwatora/krytyka/kuratora, a tym bardziej artysty działającego w drugiej dekadzie XXI wieku.

Pierwsza teza przedstawionych tu badań brzmi: „Sztuki nie da się zdefiniować, ale raczej wiemy, co nią jest, a co nie", i otwiera katalog sprzeczności, które się dalej ujawniają. Dlatego nasza refleksja rozwinie się raczej w kierunku pytania **o powody zauważonych sprzeczności** (nie jest wcale wyjaśnieniem problemu to, iż „Artyści i odbiorcy odmiennie postrzegają zjawiska artystyczne"[7]) oraz **o przyczyny rozejścia się punktu widzenia artystów i odbiorców** ich twórczości. To zaś zmusza do spojrzenia na przeprowadzone badania w szerszym kontekście niż tylko sytuacja w Polsce w ostatnich dekadach XX w. i na początku XXI stulecia.

Pomysł, aby w drugiej dekadzie XXI w., po prawie pięćdziesięciu latach od publikacji badań Aleksandra Wallisa, ponowić refleksje nad stanem „widzialności" sztuk w Polsce, jest wynikiem, a raczej należałoby napisać – „syndromem" fali zmian, jakie dokonują się zarówno w sferze kultury, ekonomii czy polityki kulturalnej, jak i przede wszystkim w procesie głębokiej transformacji świadomości ludzi na całym świecie. Można wyliczyć wiele symptomów tych zmian. W skali makro to na przykład rozpowszechnienie technologii komunikacyjnych i używanie ich na wielką skalę; wzrastające różnice między najbogatszymi i najbiedniejszymi, a jednocześnie pojawienie się „poziomych" dyktatur ekonomicznych w postaci grup finansowych, bankowych, przemysłowych, coraz bardziej niezależnych od struktur państwowych.

5 Wiele sposobów rozumienia i stosowania pojęcia „wizualność" w kontekście sztuki współczesnej czytelnik znajdzie w zbiorze cennych artykułów zebranych w publikacji: *The Visual Culture Reader*, red. N. Mirzoeff, wyd. 2, London–New York [Routledge] 2002.

6 *WIZUALNE NIEWIDZIALNE. Sztuki wizualne w Polsce, stan, rola i znaczenie. Najważniejsze ustalenia badawcze*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2016, s. 7.

7 Ibidem, s. 22.

Trzeba pamiętać o wzrastającej fali ruchów migracyjnych na wszystkich kontynentach (co nie jest niczym nowych w dziejach cywilizacji), dominacji komunikacji obrazowej nad językową czy o subiektywnym zmniejszeniu się odległości między kontynentami i kulturami. Nie mniej ważnym „nowym" czynnikiem życia jest też pojawienie się wielkich międzynarodowych organizacji społecznych działających na rzecz ochrony dziedzictwa kultury i natury, ochrony zdrowia, ochrony pejzażu – organizacji ponadpaństwowych, nierzadko wchodzących w konflikt ideowy z lokalnymi lub narodowymi interesami.

W skali mikro – czyli w obszarze ważnym dla naszych badań – symptomy zmian to: wzrastające, często wymuszone sytuacją, uniezależnianie się artystów[8] od osób i struktur tradycyjnie promujących działalność sztuk wizualnych, czyli od kolekcjonerów, galerii, muzeów i centrów kultury jako instytucji państwa lub samorządów; samoorganizacja i samozatrudnienie artystów zwłaszcza w obszarach sztuk mających wpływ na życie codzienne (projektowanie graficzne, interwencja w pejzaż w formach rzeźbiarskich, instalacji, tzw. wystawy miejskie, murale, graffiti); coraz głębsza interdyscyplinarność i integralność różnych mediów, dziedzin sztuk i nauk; wzrastająca rola edukacji pozaszkolnej (wielkie rozległe programy edukacyjne muzeów i centrów nauki obecne także w krajach trzeciego świata oraz w małych ośrodkach lokalnych); bezprecedensowy dostęp do twórczości „innych" artystów (portale społecznościowe, blogi, wizualne bazy danych dostępne online, digitalizowane zasoby muzeów i bibliotek), ale jednocześnie niedoświadczana nigdy wcześniej „dezinformacja" (brak możliwości uwiarygodnienia wielu informacji w internecie), syndrom „nadmiaru informacji", a przez to potrzeba „metodologii" wyboru oraz wzrastająca liczba osób „uprawiających sztukę" na poziomie zarówno profesjonalnym (po studiach artystycznych), jak i amatorskim.

Uświadomienie sobie tych przemian zachodzących symultanicznie i szybko powinno służyć za „tło" dla wyników badań, które tutaj publikujemy. Warto je także odnieść do wspomnianych badań Wallisa[9], ponieważ także wtedy, w latach 60. XX w. – prawdopodobną potrzebą i przyczyną ich inicjacji i prowadzenia były równie głębokie zmiany tradycyjnych wartości kultury[10]. **Dlatego wszystkie wyniki niniejszego projektu warto widzieć w kontekście znacznie szerszym, którym jest moment brzegowy naszej kultury – przejście do innych form rozumienia i „stosowania" sztuk wizualnych**.

Jak piszą Marek Krajewski i Filip Schmidt[11], przeprowadzone analizy wychodziły z trzech perspektyw, czy może raczej pól badań: z badania odbiorców sztuki, badania prasy oraz badania samych artystów. Okazało się, że te trzy perspektywy tworzą trzy inne obrazy. Ich zestawienie okazało się trudne, a wnioski ograniczone do obszaru, jaki wyznaczały pytania stawiane w ankietach, bywały wręcz sprzeczne. Nie jest to zarzut, lecz uwaga dotycząca

8 Studenci Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie nazywają to zjawisko „skutecznym samoogarnięciem".

9 A. Wallis, *Artyści-plastycy. Zawód i środowisko*, Warszawa 1964; tenże, *Społeczna sytuacja artystów-plastyków za lat dwadzieścia*, Warszawa 1968.

10 Wallis badał sytuację artystów w Polsce w momencie, gdy przypomniano awangardę przedwojenną i rozpoczął się okres, w którym państwo finansowo i dogmatycznie zaangażowało się we wspieranie lewicujących nurtów artystycznej awangardy (plenery, zakupy do muzeów, muzyka nowoczesna – Warszawska Jesień). W Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych w tym samym okresie obserwowany był zmierzch awangard, pojawiły się nowe ruchy i tendencje, nazwane postmodernizmem. Badania Wallisa publikowane były zatem w momencie „brzegowym" – między dwoma intelektualnymi epokami sztuki XX wieku.

11 *WIZUALNE NIEWIDZIALNE*..., s. 4.

wewnętrznej struktury badania trudnej i często „artystycznie nielogicznej" materii, co wpływa jednak na wynik i co zostało zauważone przez recenzentów[12]. Pierwsze spostrzeżenie, jakie może poczynić czytelnik przygotowanego materiału, to głęboka rozbieżność między osiągniętymi wynikami badań a dostrzeganą i opisaną tu przeze mnie na wstępie obserwacją sytuacji przełomu kulturowego, jaki nas otacza i dotyczy. Czytając po raz pierwszy podsumowanie badań, nie mogłam pozbyć się wrażenia, że ankietowane osoby z wszystkich trzech wspomnianych grup (odbiorcy sztuki, krytycy sztuki/prasa, artyści), które udzieliły odpowiedzi, żyją w jakimś zamkniętym, minionym już świecie, w którym głównymi mediami sztuki współczesnej są: malarstwo, grafika, fotografia, rysunek i rzeźba[13], a przecież dobrze wiemy, że tak nie jest[14]. Wrażenie to w miarę lektury potęgowało się, ponieważ następne postawione przez badaczy tezy wyjawiały, że cały materiał daje obraz wielu sprzeczności i prezentuje podsumowanie trudne do jednoznacznej interpretacji. Słynne powiedzenie Lecha Wałęsy „Jestem za a nawet przeciw" ujawnia z całą siłą swoją „rację" – fakt bliskiego sąsiedztwa przeciwieństw sprawia, że wybór jednego stanowiska jest niemożliwy. Nasze pytanie należałoby sformułować: „Czego skutkiem jest ta «biegunowa niekonsekwencja»?".

Warto szukać odpowiedzi. Jest prawdopodobne, że dowodzi ona dramatycznie złej edukacji kulturowej w Polsce w ostatnich dekadach – rodzaju nieświadomości widzenia, a co za tym idzie **niewykształcenia** języka używanego ze zrozumieniem, który służyłby definiowaniu pojęć kulturowych i pozwalałby na porozumienie w najbardziej fundamentalnych kwestiach. Powtarzanie (co przypisuję jako winę wielu dziennikarzom) bez namysłu stwierdzeń i sądów nieopartych na przyczynach zjawisk, przypisywanie złożonych procesów prostym powodom powodują, że język komunikacji zubaża dyskusję o kulturze, sztukę spychając do roli „instrumentu" (stosowanego np. w tzw. polityce historycznej, reklamie komercyjnej), zamiast traktowania dzieł artystycznych jako celu rozwoju społecznego.

Jeśli porównamy wyniki badań sugerujące, iż „70% Polek i Polaków nie rozmawia nigdy o sztuce, zaś ci, którzy to robią, niezwykle rzadko prowadzą tego typu dysputy w kontekście wydarzeń, które są właśnie po to organizowane"[15], z wnioskiem, iż „Polki i Polacy przypisują jej [sztuce] ważne funkcje i społeczne role: 68% ankietowanych uważa, że sztuka powinna pomagać zrozumieć otaczający nas świat, 63% – że powinna wychowywać, 56% – że powinna być użyteczna społecznie, a 49% – że powinna wzmacniać postawy patriotyczne"[16] – uzyskamy obraz tyleż niejasny, co ciekawy. Jak to jest, że w społeczeń-

12 Prof. Henryk Domański pisze w recenzji projektu, odnosząc się krytycznie do tezy 5: „Artyści i odbiorcy odmiennie postrzegają zjawiska artystyczne": „To tak, jakby udowadniać, że matematycy inaczej rozumieją równanie całkowe niż aborygeni" . Tu ujawnia się największa trudność metodologiczna badania, o której piszę na początku – czyli niedefiniowalność sztuki.

13 *WIZUALNE NIEWIDZIALNE*..., s. 8. Ciekawe, że taki rozkład dziedzin osiągnięto z analizy materiałów prasowych (1265 osób) przypisujących danej dziedzinie cechy istotne dla sztuki.

14 Nie jest trudno zaobserwować, że w tzw. życiu codziennym: w szkole, w przestrzeni publicznej, w mieście, w środkach komunikacji, czytając prasę, oglądając telewizję czy inne programy emitowane przez media – zwykły odbiorca ma nieustanny kontakt z projektowaniem i sztuką, i to zazwyczaj z multimedialnymi formami. Jeżeli pamiętamy o popularności gier komputerowych, seriali itp. – które w każdym wypadku są projektowane wizualnie – wydawałoby się, że to właśnie te jej formy powinny być wymienione. Na przeszkodzie staje brak świadomości korzystania ze sztuki i działalności jej twórców.

15 *WIZUALNE NIEWIDZIALNE*..., s. 11.

16 Ibidem, s. 13.

stwie, w którym ponad ⅔ ankietowanych nie rozmawia o sztuce, jednocześnie niemal tyle samo przypisuje jej „ważne funkcje i społeczne role"? Czy można być świadomym ról pełnionych przez sztukę, nie rozmawiając na ten temat? Czyżby to błąd w metodzie badania lub źle postawione pytania? Wydaje się jednak, że natura tej sprzeczności jest inna – ważna i alarmująca. Wskazuje właśnie na wspomnianą chorobę języka komunikacji, którym ludzie powinni posługiwać się do wymiany poglądów dotyczących różnych sfer kultury. Języka, który można stosować międzypokoleniowo i międzydziedzinowo. Dlatego chwilami rodzi się wątpliwość, czy stawiane przez badających pytania były w ogóle zrozumiane? I następny problem – czy w procesie edukacji szkolnej ktokolwiek stawiał badanym takie pytania? Jest to, jak sądzę, jedna z ważniejszych refleksji, ukryta w wielu tezach niniejszego projektu i wskazująca na źródło sprzeczności. **Brak właściwej edukacji deprecjonuje cenne dokonania kultury i sztuki.**

Utwierdza mnie w tym przekonaniu inny wynik ujęty następująco: „Refleksyjno-emocjonalne nastawienie do sztuki jest bardziej typowe dla osób z wyższym wykształceniem: aż 88% z nich uważa, że dobrą sztuką jest taka, która skłania do myślenia i dyskusji, a 84% – że jest nią sztuka budząca dużo emocji"[17]. Znowu problem rozumienia pojęć. Czy w ogóle sztuka może istnieć, jeśli emocje są nieobecne? Odczuwanie piękna jest przecież emocją. Patriotyzm, wiara, polityka – bez emocji nie istnieją. Wyrażanie emocji to także problem języka, zarówno mówionego, jak obrazowego. Brak kultury i rozwoju tego języka oraz brak dbałości o jego stan powodują straty po obu stronach: artyści „nadają" komunikat, który nie jest odczytywany i rozumiany, a odbiorcy percypują pojedyncze słowa, które skądś znają, ale nie rozumieją sensu całej wypowiedzi. Doskonałymi przykładami tego typu głuchoty komunikacyjnej były znane ataki: Daniela Olbrychskiego z szablą na fotografie przedstawiające znanych aktorów grających hitlerowskich żołnierzy, zaprezentowane jako instalacja *Naziści* przez Piotra Uklańskiego w warszawskiej Zachęcie (2000), czy tamże i w tym samym roku – dewastacja przez posła LPR Witolda Tomczaka rzeźby Maurizia Cattelana przedstawiającej powalonego meteorytem papieża. W obu wypadkach to wręcz studyjne przypadki niezrozumienia przekazu artysty spowodowane, jak można sądzić, nieznajomością języka kultury.

Problem ten dobrze ujmuje piąta teza niniejszych badań: „Artyści i odbiorcy odmiennie postrzegają zjawiska artystyczne"[18], a zwłaszcza zdanie: „O ile odbiorcy nie znają niektórych rodzajów twórczości, o które pytaliśmy w trakcie badań (zwłaszcza tych typowych dla sztuki współczesnej), to tego rodzaju przypadki nie zdarzają się w zasadzie wśród artystek i artystów…"[19]. Jest to kolejny dowód stanu edukacji kulturowej społeczeństwa. O ile artyści w czasie studiów muszą przejść stosowny kurs wiedzy o sztuce i kulturze, o tyle „odbiorcy" niezwiązani profesjonalnie z działalnością artystyczną cierpią na chroniczny brak tego typu edukacji będący wynikiem stale powiększającej się dziury programowej.

Jakie są dalsze skutki takiego stanu rzeczy – nietrudno zgadnąć. Brak zrozumienia rozwoju sztuki współczesnej jako procesu kształtującego ewolucję kultury, ale także ewolucję

17 Ibidem, s. 21.

18 Ibidem, s. 22.

19 Ibidem, s. 24.

naszego mózgu, odbija się na statusie ekonomicznym artystów i osób zajmujących się sztuką, to zaś z kolei utrudnia przyswojenie trendu, obecnie najsilniej rozwijającego się na świecie, inwestycji w kulturę artystyczną jako najdynamiczniej rozwijającą się gałąź zrównoważonej gospodarki.

Wizualne niewidzialne? Tak! Jesteśmy znowu na początku procesu kształtowania komunikacji obrazem i odpowiedniego języka porozumienia – niezbędnych w edukacji. Wyzwanie bez precedensu!

Na badanie w kontekście polskiej kultury czeka m.in. to, co nas współcześnie interesuje w sztuce, a więc to, jaki jest status sztuki w sieci, jakie formy reakcji na sztukę w tej sieci się ujawniają, jakie strategie przyjmują artyści, a jakie są stosowane wobec artystów. Pytań zatem wiele. **Obecnie publikowane badania mogą z pewnością służyć jako punkt wyjścia.**

Niewidzialna publiczność, potoczna ikonosfera. Komentarz do wyników badań stanu, roli i znaczenia sztuk wizualnych w Polsce

Waldemar Kuligowski

Powtarzanie opinii o radykalnej zmianie formy uczestnictwa w kulturze jest wśród badaczy współczesnej Polski refrenem niemal już zgranym. Wiemy, że na dobre rozgościły się nad Wisłą utowarowienie z komercjalizacją, że zagarnął nas horyzont wielozmysłowości, eventyzacji i festiwalizacji, kultura zaś – symptomatycznie określana raz jako „sektor", innym razem z kolei jako zbiór „przemysłów" – cierpi na niedofinansowanie i lekceważenie ze strony decydentów. Jako smutną konsekwencję wspomnianych procesów należy potraktować wycofanie z aktualnych, zreformowanych programów nauczania w szkołach średnich przedmiotu Wiedza o kulturze.

W tym kontekście status, znaczenie, rozpoznawalność i finansowanie sztuki jawią się jeszcze bardziej ponuro. Bo o ile uwagę i pieniądze (zarówno publiczne, jak i prywatne) potrafią zmobilizować estradowe występy gwiazd muzyki albo kabaretu, o tyle sztuki wizualne obchodzą jedynie oderwanych od rzeczywistości snobów bądź nieuleczalnych nostalgików tęskniących za światem wpatrzonym w dzieła artystów. Mamy tutaj pewien bolesny paradoks polegający na tym, że kultura i epoka w bezprecedensowy sposób zogniskowane wokół tego, co widzialne (*Video ergo sum*), wykazują się jednocześnie brakiem zainteresowania tą dziedziną ludzkiej aktywności, która chce widzialności nadać znamiona artystyczne. Obrazy przegrywają jednak z ekranami, performanse z festynami, od spektakli scenicznych natomiast wyżej ceni się rekonstrukcje historyczne. Symptomem tego procesu byłaby zamiana obrazów Jerzego Nowosielskiego na monumentalne *Święto kawalerii polskiej* Wojciecha Kossaka, jaka dokonała się w gabinecie urzędującego prezydenta Polski w grudniu 2015 roku.

Tak przynajmniej wygląda to z punktu widzenia wiedzy potocznej, bez względu na jej obieg: specjalistyczny czy powszechny. Cierpimy w tej mierze na wyraźny deficyt badań i analiz pomyślanych systemowo. Doskonale zatem się stało, że zespół pod kierunkiem Marka Krajewskiego i Filipa Schmidta podjął się kompleksowych badań zogniskowanych na stanie, roli i znaczeniu sztuk wizualnych w Polsce. Mówiąc inaczej – zrealizował zadanie rekonstrukcji pola sztuki wizualnej we współczesnej kulturze polskiej. Znaczenie omawianych tutaj badań polega

także na aktualizacji naszej wiedzy w tym zakresie, w jakim od wielu lat powiększają się białe plamy. Jak trafnie zauważają autorzy *Raportu końcowego*, w Polsce od lat nie prowadzono żadnych kompleksowych badań poświęconych sztuce współczesnej, a jedynym odniesieniem w tej mierze pozostaje – licząca ponad pół wieku! – praca *Artyści-plastycy. Zawód i środowisko* Aleksandra Wallisa, opublikowana w 1964 roku. Potwierdza się tym samym jedno z założeń fundacyjnych *anthropology at home*, według którego podejmowanie badań własnej kultury ma ten walor, że ujawnia (a następnie dąży do ich zniwelowania) gigantyczne luki w wiedzy na temat kultury, w jakiej się żyje[1]. Poza opracowaniem Wallisa powstawały oczywiście także inne, ich zasięg jednak bądź to ograniczał się do wybranych regionów kraju, bądź to skupiał na jakimś aspekcie zagadnienia, takim jak praca, sytuacja zawodowa, płeć jako czynnik różnicujący sytuację twórców, sztuka jako jeden z przemysłów kreatywnych itp. Nie mam w związku z tym wątpliwości, że interesujące nas przedsięwzięcie badawcze ma wszelkie znamiona działania oryginalnego, potrzebnego od lat i wypełniającego dotkliwe braki w wiedzy.

Założenia i cele wyznaczone w badaniach kierowanych przez Krajewskiego i Schmidta były zdumiewająco rozległe. Nie jestem w stanie odnieść się do każdego z ich elementów; zważywszy na własne zainteresowania i doświadczenia, postaram się skomentować przede wszystkim te ustalenia, które nawiązują do odbiorców sztuki, czyli publiczności muzeów i galerii sztuki.

Raport końcowy przynosi w tym zakresie kilka doniosłych rozstrzygnięć, z których część układa się w niemal opozycyjne pary. Z jednej strony dowiadujemy się, że dla około 3% dorosłej populacji Polek i Polaków kontakt ze sztuką stanowi jeden z najistotniejszych aspektów ich stylu życia, kolejnych 20% czuje się zobowiązanych do korzystania z niej. Co więcej, Polki i Polacy kojarzą sztukę z licznymi zadaniami-funkcjami, uznając, iż jest ona potencjalnie istotna. Z drugiej strony na marginalność sztuki „w porządku codzienności" ma wskazywać to, że nader rzadko staje się ona „przedmiotem *small talk*", rozmów podtrzymujących kontakt. Znacznie częściej, jak sugerują autorzy raportu, konwersacyjnymi agentami są w rodzimym kontekście takie zjawiska, jak: polityka, popkultura, religia czy światopogląd. W rezultacie, jak przekonują wyniki badań, 70% Polek i Polaków nie rozmawia o sztuce nigdy.

Muszę przyznać, że jest są to twierdzenia dyskusyjne. Oczywiście, nie chcę sugerować, że rodacy zabawiają się powszechnie rozmowami o kolejnych biennale sztuki, ale pewne wydarzenia, postaci i obiekty z pola sztuki stają się bardzo ważnymi składnikami codziennych rozmów. Dość przypomnieć ogólnopolskie bodaj – bo jednak nieograniczone tylko do Wielkopolski – spory o spektakl *Golgota Picnic* Rodriga Garcii, dość przywołać ogniste, krajowe, czy wręcz narodowe, debaty na temat *Klątwy* Olivera Frljića, warto uwzględnić wizualną pracę Piotra Uklańskiego *Naziści* oraz związaną z nią akcję z użyciem białej broni Daniela Olbrychskiego, wspomnieć wypada szereg prac z nurtu sztuki krytycznej (*Pasja* Doroty Nieznalskiej, *Dotleniacz* Joanny Rajkowskiej, *Lego. Obóz koncentracyjny* Zbigniewa Libery, *Berek* Artura Żmijewskiego, by poprzestać na hasłowym wyliczeniu kilku z nich).

1 A. Jackson, *Reflection on Ethnography at Home and the ASA*, w: *Anthropology at Home*, A. Jackson (red.), London 1987, s. 8-9.

Te artystyczne zdarzenia wykroczyły daleko poza pole sztuki, generując aktywność publicystów, sądów, ale także tysięcy osób ze sztuką niezwiązanych w żaden sposób. Można, rzecz jasna, oddalić ten argument twierdzeniem, że w przywołanych wypadkach właściwym przedmiotem *small talk* nie były dzieła artystyczne, ale raczej polityka, światopogląd i religia. Byłoby to jednak jednocześnie uderzenie w zamiary samych artystów, którzy programowo wszak chcieli włączyć się w kluczowe debaty dotyczące wartości światopoglądowych, politycznych i religijnych.

Innym, być może niebezpośrednim, dowodem na ważkość sztuki wizualnej są rozbudowujące się programy dodatkowe festiwali, w głównej mierze muzycznych. Organizatorzy ogromnych przedsięwzięć w rodzaju OFF Festival i Open'er Festival, ale również mniejszych, jak Jarocin Festiwal czy nadbiebrzański Rock na Bagnie, włączają do swojej oferty elementy prezentacji sztuk wizualnych. Najczęściej są to street art, graffiti, plakat i performans. Mimo pozornej marginalności tego przykładu nie warto go lekceważyć; przecież festiwal to wydarzenie o silnym wymiarze komercyjnym, nastawione na pozyskanie widzów, funduszy i uwagi mediów. Sięganie po dorobek sztuk wizualnych należy w tej sytuacji rozpatrywać nie jako kolejną atrakcję dla tłumów festiwalowiczów, ale raczej w kategoriach ważnego atraktora, symbolicznej dystynkcji i tego, co zmienia plenerowy event w wydarzenie o charakterze kulturalnym, gwarantującym dostęp do sztuki. Nawet jeśli – w najbardziej rozpowszechnionym wariancie – jest to dostęp do przestrzeni, w której sztuka sąsiaduje z konsumpcją, a dominującą postawą odbiorcy jest „łagodny kulturowy pluralizm"[2].

O sztuce zatem w Polsce się mówi. Pewnie niektórzy woleliby, aby te rozmowy były częstsze i bardziej neutralne, bez inspiracji medialnego tumultu. Powiedzieć jednak, że sztuki wizualne nie mają u nas znaczenia, że nie wywołują emocji, że nie traktuje się ich serio, jako poważnego uczestnika przestrzeni publicznej, to jednak tyle, co przestrzelić.

W innym miejscu *Raportu końcowego* autorzy informują, że ponad połowa Polek i Polaków zadeklarowała, iż nie była w galerii lub muzeum sztuki ani razu w ciągu całego swojego życia. Więcej niż raz czy dwa razy w życiu była w tego rodzaju instytucjach co piąta osoba, natomiast regularnie wizytuje je 1% populacji. W tym miejscu antropologowi wypada podjąć problem różnicy między danymi ilościowymi a jakościowymi. Publiczność definiowana w sposób *stricte* ilościowy jest bowiem zjawiskiem mało interesującym i raczej przygnębiającym; to statystyczne drożdże, na których z powodzeniem wzrastają kolejne paniki moralne dotyczące poziomu krajowego czytelnictwa, liczby odwiedzin w kinach czy teatrach, a ogólnie poziomu uczestnictwa w kulturze.

Nie jest to wszakże opcja jedyna i najbardziej satysfakcjonująca. Można w tym względzie sięgać choćby do ustaleń Gabriela Tarde'a, który ponad sto lat temu zdefiniował publiczność w kategoriach „wspólnoty duchowej", „jednostek rozproszonych" połączonych „spoistością czysto myślową"[3]. Francuski socjolog antycypował sytuację, zauważmy, która uwyraźniła się dopiero współcześnie: otóż publiczność jakiegokolwiek typu instytucji kultury czy sztuki to nie tylko faktyczna liczba osób je wizytujących, ale również owe „jednostki rozproszone", które są publicznością dzięki możliwościom partycypacji internetowej, niebezpośredniej.

2 W. Kuligowski, *Publiczności i festiwale. Uwagi o kulturze i teatrze popularnym*, „Dialog" 2016, nr 9, s. 67–68.

3 G. Tarde, *Opinia i tłum*, przeł. K. Skrzyńska, Warszawa 1904, s. 8.

Dostęp do zbiorów i ekspozycji *on-line*, transmisje na żywo, blogi, posty i internetowe komentarze tworzą bardzo gęstą sieć informacji, z których korzysta nierozpoznawalna najczęściej – ani w sensie ilościowym, ani jakościowym – grupa odbiorców.

Z tym wątkiem wiąże się jedna z decyzji autorów komentowanych tutaj badań. Jak sami podpowiadają, ich analiza świata sztuki w Polsce ma przede wszystkim charakter deskryptywny. Jednym z kluczowych celów było znalezienie odpowiedzi na pytanie o to, jak polskie sztuki wizualne prezentowane są w przestrzeni medialnej. W związku z tym zdecydowano się na badanie zawartości gazet codziennych („Gazeta Wyborcza" oraz „Rzeczpospolita") i tygodników („Polityka" oraz „Gość Niedzielny"). Badacze poddali analizie publikowane na ich łamach artykuły, sięgając do czerwca 2010 roku, tak by w sumie objąć rozpoznaniem okres pięciu lat. Nie zgłaszam zastrzeżeń do tych założeń, są ambitne i zgodne ze sztuką. Niepokoją mnie jednak towarzyszące im motywacje. Otóż autorzy *Raportu końcowego* informują, że wybrane tytuły prasowe są „podstawowym medium informującym o sztuce, mającym wpływ na to, w jaki sposób jest ona prezentowana w telewizji i radiu". Przyznaję, że uznanie prasy, telewizji i radia za „podstawowe media", a zupełne pominięcie sieci internetowej w tym względzie co najmniej mnie zdumiewa. Polskie sztuki wizualne oraz tworzący je artyści są obecni na niezliczonych stronach i portalach. To Wikipedia, strony galerii i muzeów, archiwa, strony artystów, pisma internetowe poświęcone sztuce, a także internetowe wersje pism o sztuce publikowanych także „w papierze", strony domów aukcyjnych, blogi oraz serwisy ekspertów, fanów i ponownie samych artystów (The Krasnals)… Pominięcie tego wymiaru stanu, roli i znaczenia sztuk wizualnych w Polsce uważam za ogromne niedopatrzenie. Tym bardziej że funkcjonujące w internecie opinie, ważne postacie i komentowane dzieła w niewielkim tylko stopniu (potrzebne byłyby badania!) pokrywają się z tym, co można znaleźć na łamach wyselekcjonowanych dzienników i tygodników. Bez uwzględnienia tego, w jaki sposób sztuki wizualne są obecne *on-line*, każdy ich obraz jest tylko częściowy.

Powróćmy do ograniczeń perspektywy ilościowej. Ważnym czynnikiem w interpretowaniu tego typu danych jest wzięcie pod uwagę mechanizmu pamięci. Jest to istotne w świetle kolejnych ustaleń, zawartych w *Raporcie końcowym*. Indagowani o nazwiska znanych sobie artystek i artystów, respondenci wskazują osoby spoza artystycznego mainstreamu, często znajomych lub członków rodziny tworzących jakiś rodzaj sztuki. Poza nimi pojawiają się nieżyjący mistrzowie albo postacie kanoniczne, takie jak: Matejko, Kossak, Fangor, Kantor, Hasior, Wróblewski, Boznańska; towarzyszą im nazwiska współczesnych „gwiazd" sztuk wizualnych, jak: Nowosielski, Duda-Gracz, Świerzy, Abakanowicz, Mitoraj, Starowieyski czy Beksiński. Co znamienne, nader często rozmówcy nie potrafili wymienić nazwy muzeum czy galerii, które odwiedzili w ostatnim roku. Skąd ta ograniczona paleta nazwisk, skąd impotencja w przywoływaniu nazw instytucji sztuki?

To efekt wspomnianych mechanizmów pamięci. Objęci badaniem Polacy i Polki nie potrafią podać nazwy galerii czy muzeum nie dlatego, że w nich nie byli, ale z tego powodu, że tej nazwy nie mogą sobie przypomnieć. Mogą o tym decydować różne przyczyny: nieprzywiązywanie wagi do faktów, nietraktowanych jako kapitał symboliczny czy towarzyski; brak utrwalenia tych terminów, spowodowany lekceważeniem tej sfery edukacji i komunikacji; a wreszcie także rozproszenie uwagi, będące wszak symptomem czasów

fast food, *fast car* i *fast date*. To istotne konteksty. Kluczowe może być wszakże co innego: specyficzne relacje między pamięcią społeczną – budowaną wokół zjawisk, postaci i zdarzeń uznawanych w danym momencie za istotne dla wspólnoty[4] – a kompetencjami kulturowymi będącymi pochodną dominujących akurat skryptów tożsamościowych.

Dane ze sprzedaży biletów do muzeów i galerii, liczba „wejść" rejestrowana przez specjalnie montowane czujniki, gigantyczna popularność akcji w rodzaju „Noc muzeów" czy umiejętnie promowane remonty/renowacje przestrzeni czy nawet poszczególnych dzieł nie są medialną bańką. Odwiedzamy muzea i galerie na pewno częściej niż wynika to z „twardych" danych statystycznych. Inna sprawa, że wizyty te często traktowane są według logiki eventowej – czemu paradoksalnie sprzyja wspomniana „Noc muzeów" – a nie jako stały, świadomie zaplanowany akt uczestnictwa w kulturze. Event jako zdarzenie jednorazowe nie zapisuje się detalicznie w pamięci indywidualnej. Przyznam, że sam nie potrafiłbym wymienić nazw wszystkich zespołów teatralnych zaangażowanych w tegoroczną edycję Malta Festival, o liście wykonawców katowickiego OFF Festivalu nie wspominając tym bardziej.

Cennym wkładem autorów *Raportu końcowego* do naszej wiedzy na temat form uczestnictwa w kulturze i społecznych kontaktów ze sztuką wizualną jest wywiedziona ze szczegółowych danych typologia odbiorców sztuki. Wynika z niej, że najliczniejszym segmentem odbiorców/publiczności są „osoby obojętne kulturalnie", deklarujące brak znajomości jakichkolwiek artystów i znikomy kontakt z wszelkimi przejawami sztuki. Drugim segmentem, obejmującym ⅓ Polek i Polaków, są „popkulturowi normalsi", w sposób sporadyczny podejmujący działania prowadzące do spotkania ze sztuką. Trzeci segment, szacowany na ⅕ społeczeństwa, stanowią „pasjonaci sztuki", dookreślani przez autorów jako „bierni koneserzy". Poza nimi są jeszcze osoby – nie więcej niż 3% populacji – deklaratywnie wykazujące się znaczną aktywnością i otwartością wobec zjawisk artystycznych. To ci, którzy nie tylko interesują się sztuką czy nawet w nią inwestują, ale także świadomie i intencjonalnie z nią obcują; autorzy *Raportu końcowego* określili ich jako „ciekawych świata artystów".

Typologie zawsze obarczone są błędem generalizacji, do którego często dochodzi jeszcze beztroska badaczy w wynajdywaniu efektownych, a często krzywdzących, określeń dla wyodrębnionych grup osób. W *Raporcie końcowym* na szczęście mamy do czynienia z terminologiczną powściągliwością. Zwracam przy okazji uwagę na relatywnie wysoki odsetek „pasjonatów sztuki". Nawet jeśli cechuje ich domniemana bierność, to jednak wśród nich właśnie należy szukać amatorskich kolekcjonerów sztuki, bywalców galerii, a może i czytelników internetowych stron poświęconych sztuce. Jedna piąta społeczeństwa wykazująca tego typu praktyki radośnie zaprzecza łatwym sądom o artystycznej i kulturowej obojętności właściwej ludziom znad Wisły.

Warto dodać, że ciekawą zbieżność z przywołaną wyżej typologią znajdziemy w raporcie *My jesteśmy kulturalna kolejka, a nie żadne chamstwo*[5], analizującym badania z tego samego 2016 roku. Rzecz dotyczyła publiczności polskich teatrów pochwyconej w specyficznej

4 Por. np. M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009.

5 B. Fatyga, B. Kietlińska, *My jesteśmy kulturalna kolejka, a nie żadne chamstwo. Raport z badania „Bilet za 400 groszy" zrealizowanego w dniu 14.05.2–16 roku dla Instytutu Teatralnego przez Fundację Obserwatorium Żywej Kultury – Sieć Badawcza*, http://www.nck.pl/media/attachments/318432/Raport_400_groszy.pdf [dostęp: 19.06.2017].

sytuacji – kolejki złożonej z osób stojących po tanie bilety (akcja „Bilet za 400 groszy") do instytucji teatralnych w 29 miastach. Autorki zaproponowały w swoim raporcie następującą typologię: (1) gust popkulturowy, grupa najliczniejsza, preferująca lekki repertuar teatralny; (2) tradycyjny gust wysoki, druga pod względem wielkości grupa, wybierająca repertuar klasyczny i awangardowy; (3) gust wszystkożerny, reprezentowany przez osoby gotowe do obejrzenia każdego rodzaju spektaklu; (4) publiczność przypadkowa/enigmatyczna, czekająca dopiero na analityczne rozpoznanie[6]. „Popkulturowi normalsi" z raportu Krajewskiego i Schmidta krzyżują się – jak mniemam – z gustem popkulturowym, a także wszystkożernym, „pasjonaci sztuki" i „ciekawi świata artyści" – z tradycyjnym gustem wysokim, bez analogii pozostają oczywiście „osoby obojętne kulturalnie", bo takich raczej wśród badanych kolejkowiczów nie było (albo nabywali bilet dla kogoś z innej grupy). W obu wypadkach mamy wszakże raczej szerokie spektrum postaw, którego nie można łatwo zredukować do jednego, nadrzędnego typu.

Badania publiczności – a szerzej, praktyk związanych z aktywnością na polach kultury i sztuki – zawsze pozycjonują się wobec już istniejącego w tej mierze dorobku. Hasłowo można powiedzieć, że ścierają się tutaj poglądy szkoły frankfurckiej wraz z jej kontynuatorami (standaryzacja produkcji, przemysł kulturalny, fetyszyzm towarowy, bierność zewnątrzsterownych odbiorców) z poglądami reprezentatywnymi dla Cultural Studies, od Dick Hebdige'a[7] poczynając („ich" rzeczy – „nasze" użycia, praktyki brikolażu, aktywność upodmiotowionych odbiorców, oddolne strategie oporu). Ostatecznie idzie rzecz jasna o wybór pewnej opcji światopoglądowej, który w komentowanym *Raporcie końcowym* udało się szczęśliwie zneutralizować. To także jego zaleta.

Na zakończenie chciałbym wykroczyć poza zagadnienia ściśle związane z odbiorcami/publicznością. Bardzo interesującą częścią *Raportu końcowego* są bowiem wyniki odnoszące się do sztuki udomowionej, obecnej w naszych domowych przestrzeniach. Autorzy donoszą w tym względzie, że dominuje tutaj sztuka realistyczna, o charakterze przedstawiającym. W 400 opisach domów i mieszkań, stworzonych przez samych badanych, najczęściej pojawiają się pejzaże (co trzecia z prac), następnie przedstawienia sakralne, dalej portrety; bardzo niewielka w tym zestawieniu okazała się liczba dzieł nieprzedstawiających, abstrakcyjnych. Próba skomentowania tego stanu nie musi bynajmniej polegać na odwołaniu się do klasycznej, i nadużywanej, pracy Pierre'a Bourdieu *Dystynkcja*[8], tym bardziej że to rzecz dotycząca kontekstu kultury francuskiej lat 60. i 70. – odległa zatem, w sensie zarówno kulturowym, jak i czasowym.

Wartościowsze poznawczo, jak sądzę, jest powołanie się na wyniki badań dotyczących ikonosfery współczesnej Polski – w nawiązaniu do uwag, jakie na temat „wizualnego zorganizowania" oraz „wizualnego niezorganizowania" skreślił jeszcze Mieczysław Porębski[9]. Krystyna i Krzysztof Piątkowscy, wieloletni badacze tej sfery kultury (przede wszystkim w kontekście małomiasteczkowym i wiejskim, ale dającym się uogólnić), przekonują, że

6 Fatyga, Kietlińska, *My jesteśmy kulturalna kolejka...*, s. 64.

7 D. Hebdidge, *Subculture: The Meaning of Style*, London 1979.

8 P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005.

9 M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 74–76.

„modelem i punktem odniesienia jest eklektyzm medialno-reklamowo-sakralno-kiczowy”[10]; że bez reszty niemal rządzi obecnie estetyczny reżim tego, co „dotkliwie piękne, czułe, słodkie, ale również malarskie (…) sielskość, tkliwość, tani sentymentalizm, a może uroda cudnego malarstwa, wzorowanego na matrycy szkoły monachijskiej”[11]. Inny badacz tej problematyki dodawał jeszcze, że dorobek sztuki stał się potencjalnie powszechnie dostępny, gdyż zwielokrotnił się i zróżnicował obieg jej treści. Dzięki nowym narzędziom reprodukcji, dystrybucji i komunikacji sztuka „osiada w zbiorowej wyobraźni. Powstało w ten sposób specyficzne «wyobrażeniowe zaplecze» potocznej świadomości”[12]. Poza wskazanymi już wartościami raportu poświęconego stanowi, roli i znaczeniu sztuk wizualnych w Polsce ten wątek wydaje mi się szczególnie istotny. Pozwala bowiem na wykroczenie poza pole sztuki i orzekanie na temat tego, co dotyczy normalsów, koneserów, jak i osoby bierne – na próbę zrekonstruowania potocznej świadomości, która właśnie stała się u nas miarą nie tylko wartości estetycznych, ale także praw człowieka, demokracji, liberalizmu, a nawet kardynalnych cnót moralnych.

10 K. Piątkowska, K. Piątkowski, *„Teraz w kolekcji jest wszystko…”. Gust i upodobania estetyczne mieszkańców polskich wsi i małych miast*, w: *Stan i zróżnicowanie kultury wsi i małych miast w Polsce. Kanon i rozproszenie*, I. Bukraba-Rylska, W. J. Burszta (red.), Warszawa 2011, s. 305.

11 K. Piątkowska, *Małe miasta wobec płynnej egzystencji – w poszukiwaniu wyjątkowości*, w: *Małe miasta w czasach płynnej nowoczesności*, E. Nowina-Sroczyńska, T. Siemiński (red.), Pruszcz Gdański–Bytów 2014, s. 21.

12 C. Robotycki, *Etnografia wobec kultury współczesnej*, Kraków 1992, s. 83.

ZESPÓŁ

Dorota Folga-Januszewska

historyk sztuki, muzeolog, krytyk, doktor habilitowany, profesor ASP w Warszawie. Kierownik Zakładu Teorii Wydziału Grafiki ASP w Warszawie, wicedyrektor Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. W latach 1979–2008 pracowała w Muzeum Narodowym w Warszawie (od asystenta do dyrektora), prezydent PKN ICOM/UNESCO, członek Grupy Ekspertów ds. Muzeów Rady Europy oraz wielu rad naukowych i muzealnych. Autorka ponad 300 książek, katalogów, artykułów dotyczących teorii i sztuki XX w., muzeologii, kurator i autorka scenariuszy ponad 50 wystaw.

Marek Krajewski

socjolog, profesor zwyczajny, zatrudniony w Instytucie Socjologii UAM w Poznaniu. Autor licznych artykułów dotyczących kultury popularnej, konsumpcji i sztuki oraz książek: *Kultury kultury popularnej* (2003), *POPamiętane* (2006), *Za fotografię!* (2010, wspólnie z R. Drozdowskim), *Narzędziownia. Jak badaliśmy (niewidzialne) miasto* (2012, wspólnie z R. Drozdowskim, M. Frąckowiakiem, Ł. Rogowskim), *Są w życiu rzeczy…* (2013), *Deindywiduacja. Socjologia zachowań zbiorowych* (2014, redaktor tomu). Kurator Zewnętrznej Galerii AMS (1998–2004) oraz pomysłodawca projektu „Niewidzialne miasto" (www.niewdzialnemiasto.pl)

Paweł Nowak

profesor sztuk plastycznych, od 1989 roku pracuje na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie obecnie prowadzi pracownię malarstwa. Od 2005 roku prowadzi również pracownię rysunku w Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych w Warszawie. W latach 2009–2016 pełnił funkcję prorektora do spraw artystycznych i naukowych ASP w Warszawie. Z jego inicjatywy powstały w warszawskiej ASP galeria Aspekt (2002–2007) oraz galeria Salon Akademii, którą kieruje od jej powstania w 2009 roku. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, instalacją i multimediami.

Filip Schmidt

doktor socjologii, adiunkt w Instytucie Socjologii UAM w Poznaniu, współautor szeregu badań dotyczących animacji oraz edukacji kulturalnej i artystycznej, członek sieci obserwatoriów edukacji kulturowej i artystycznej przy UNESCO. Zajmuje się też badaniami życia codziennego, praktyk mieszkaniowych i związków intymnych, współtworzy internetowe Archiwum Badań nad Życiem Codziennym.

Joanna Kiliszek

historyczka sztuki, kuratorka, menedżerka kultury, doktorantka europejskiego stypendium im. Marie Curie-Skłodowskiej w Międzykatedralnej Pracowni „Novum" Ochrony i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. W latach 1987–1991 współprowadziła Galerię Dziekanka w Warszawie. Dyrektor Instytutu Polskiego w Lipsku (1996–2001), dyrektor Instytutu Polskiego w Berlinie (2001–2007) oraz wicedyrektor IAM (2008–2014).

Katarzyna Urbańska

historyczka sztuki, doktoryzowała się w Instytucie Sztuki PAN, pracuje w ASP w Warszawie. Kuratorka projektów w galerii Salon Akademii m.in. *Robert Kuśmirowski. Traumgutstrasse* (2014), *Władysław Skoczylas (1883–1934)* (2015), *Krzysztof Jung – przemiana* (2016). Wykładowczyni studium podyplomowego IS PAN. Popularyzatorka twórczości Henryka Gajewskiego (spotkania m.in. w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Muzeum Sztuki w Łodzi).

Grażyna Wielicka-Macioszek

absolwentka filozofii na Uniwersytecie Warszawskim; od lat 80. związana z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie, w latach 1996–2016 kierowniczka Działu Współpracy Zewnętrznej; redaktorka wydawnictw uczelnianych, organizatorka i uczestniczka licznych projektów edukacyjnych i kulturalnych.

Natalia Hipsz

doktor nauk społecznych w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. Z zamiłowania i wykształcenia metodolog, badacz i analityk. Zawodowo i naukowo zainteresowana wielowymiarową analizą danych ilościowych oraz metodologią badań sondażowych, ze szczególnym uwzględnieniem systematycznych błędów pomiaru. Od 2007 roku związana z branżą badawczą. Posiada wszechstronne doświadczenie w projektowaniu i realizacji badań socjologicznych. Brała udział w projektach lokalnych, ogólnopolskich i międzynarodowych, finansowanych ze środków publicznych, w tym z funduszy unijnych i grantów.

Zbigniew Marczewski

ukończył studia magisterskie w Instytucie Socjologii UW oraz studia magisterskie na kierunku metody ilościowe w ekonomii i systemy informacyjne na SGH w Warszawie. Od 2012 r. pracuje jako specjalista ds. doboru prób w Centrum Badania Opinii Społecznej. Zawodowo zajmuje się metodą reprezentacyjną w badaniach społecznych.

WIZUALNE NIEWIDZIALNE

SZTUKI WIZUALNE W POLSCE. STAN, ROLA I ZNACZENIE.

pod redakcją **Doroty Folgi-Januszewskiej i Joanny Kiliszek**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Projekt został zrealizowany w ramach programu MKiDN „Obserwatorium kultury" przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie we współpracy z Instytutem Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Centrum Badania Opinii Społecznej.

Zespół badawczy:
dr hab. Dorota Folga-Januszewska, prof. ASP (ASP w Warszawie, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie), **prof. dr hab. Marek Krajewski** (UAM w Poznaniu), **prof. Paweł Nowak** (ASP w Warszawie), **dr Filip Schmidt** (UAM w Poznaniu), **Joanna Kiliszek** (ASP w Warszawie – koordynacja), **Katarzyna Urbańska** (ASP w Warszawie), **Grażyna Wielicka** (ASP w Warszawie), **dr Natalia Hipsz** (CBOS), Zbigniew Marczewski (CBOS).

Recenzenci projektu:
prof. dr hab. Maria Poprzęcka
prof. dr hab. Henryk Domański

Konsultacja metodologiczna:
dr Adam Mazur

Prowadzący wywiady:
Aleksander Gowin, Bogna Kietlińska, Joanna Kiliszek, Krzysztof Kościuczuk, Michał Kurcwald, Katarzyna Maniak, Monika Rosińska, Regionalny Instytut Kultury w Katowicach **(Maciej Zygmunt, Łukasz Dziuba, Aleksander Lysko, Marta Rosół oraz Hanna Kostrzewska), dr Filip Schmidt, Marta Skowrońska, Krzysztof Stachura, Sara Szymańska, Karol Templewicz oraz Marta Kapica**

Specjalne podziękowania dla:
Janusza Durlika (zastępcy dyrektora CBOS) oraz **Przemysława Zielińskiego**

Opracowanie graficzne:
Paweł Osial

Redakcja wywiadów i korekta:
Lidia Jakubiec

© Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2018

Wydawca:
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Krakowskie Przedmieście 5, 00-068 Warszawa
www.asp.waw.pl

Druk i oprawa:
Drukarnia Klimiuk, Warszawa
www.klimiuk.com.pl

ISBN 978-83-65455-79-6

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Instytut Socjologii Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

CBOS Centrum Badania Opinii Społecznej