

WIZUALNE NIEWIDZIALNE

SZTUKI WIZUALNE
W POLSCE.
STAN, ROLA
I ZNACZENIE.



Raport z IV etapu badań

Wywiady pogłębione wśród reprezentantów świata sztuk wizualnych

Marek Krajewski
Filip Schmidt

Poznań–Warszawa 2016



Wstęp	3
Najważniejsze ustalenia badawcze	5
Sytuacja materialna i egzystencjalna artystów	5
Rozwarstwienie i nierówności	5
Z czego żyją artyści. Podstawowe źródła utrzymania	7
Efekt Sasnała	8
Środowisko artystyczne	9
Szczegółowe ustalenia badawcze	12
Sytuacja materialno-egzystencjalna artystów	12
Sytuacja materialna artystów	12
Dominująca narracja	12
Konteksty porównawcze	16
Rozwarstwienie i nierówności	18
Narracja na temat polaryzacji świata sztuki	18
Inne czynniki generujące nierówności	22
Z czego żyją artyści. Podstawowe źródła utrzymania	25
Sztuka jako dodatek: znaczenie pozaartystycznych źródeł dochodów	25
Życie od do: stypendia, granty, konkursy i ich ograniczenia	28
Nauczać w sztuce: etat uczelniany jako socjalne marzenie	30
Efekt Sasnała	34
Środowisko artystyczne	36
Czy w Polsce istnieje środowisko artystyczne?	36
Atomizacja, rywalizacja, ego lub balon odcięty od świata	36
Warunkowy charakter istnienia środowiska	39
Co łączy i co dzieli środowisko artystyczne?	44
Co łączy artystów?	45
Co dzieli artystów?	48
Jakie cechy posiada środowisko artystyczne w Polsce?	53
Aneks	58
Instrukcja dla osób prowadzących wywiady	58
Scenariusz wywiadu	60

Czwarty i ostatni etap projektu badawczego polegał na przeprowadzeniu indywidualnych wywiadów pogłębionych z artyst(k)ami oraz innymi osobami reprezentującymi świat artystyczny w Polsce. Jego celem było, po pierwsze, pogłębienie wiedzy na temat świata sztuk wizualnych w Polsce, a więc uzupełnienie i uszczegółowienie informacji pozyskanych na wcześniejszych etapach projektu badawczego. Po drugie – miał dostarczyć tego rodzaju danych, które są trudne do pozyskania dzięki sondażom, a jednocześnie są istotne dla odtworzenia kondycji sztuk wizualnych w Polsce.

Realizacja tego etapu badań przebiegała w oparciu o następującą sekwencję działań:

- Budowa kwestionariuszy indywidualnych wywiadów pogłębionych, z których część była podstawą prowadzenia rozmów z artystami, część zaś z innymi osobami reprezentującymi świat artystyczny (kuratorzy, prowadzący instytucje sztuki, decydenci).
- Dobór ośrodków, w których będą prowadzone badania w oparciu o wyniki analizy zawartości mediów (zob. raport z II etapu projektu). Zdecydowaliśmy, iż badania zostaną przeprowadzone w siedmiu miejscowościach. Obok Warszawy były to dwa spośród ośrodków liczących ponad 500 tys. mieszkańców oraz cztery liczące 200-500 tys. mieszkańców.
- Rekrutacja i szkolenie lokalnych zespołów badawczych prowadzących wywiady.
- Realizacja indywidualnych wywiadów pogłębionych. Przeprowadzono 70 tego rodzaju wywiadów, z których 33 zostało zrealizowanych 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 tymi reprezentującymi władze samorządowe. Dobierając rozmówców kierowaliśmy się tym, aby reprezentowali ośrodki o różnej randze i różnej widzialności w polu sztuk wizualnych oraz różne opcje polityczne i światopoglądowe, a wśród artystów – by należeli do różnych pokoleń i pokrywali spektrum od osób młodych i raczej nieznanych po najbardziej uznane nazwiska.
- Transkrypcja wywiadów.
- Analiza informacji pozyskanych dzięki wywiadam pogłębionym polegająca na wyodrębnieniu kategorii obecnych w wypowiedziach respondentów, typologizowaniu tych ostatnich, rekonstrukcji wewnętrznych różnicowań i identyfikacji czynników, które mogą tego rodzaju odrębności wywoływać.
- Sporządzanie raportu cząstkowego podsumowującego najważniejsze ustalenia badawcze poczynione w IV etapie badań.

W trakcie analiz posłużyliśmy się złożonym scenariuszem wywiadu, którego wzór przedstawiamy w aneksie do niniejszego raportu. Wśród najważniejszych pytań badawczych, które postawiliśmy naszym respondentom znalazły się te dotyczące:

- sytuacji materialnej i egzystencjalnej artystów;
- sposobów definiowania przez nich sztuki oraz roli artysty;

- specyfiki środowiska artystycznego w Polsce oraz obecnych w nim podziałów i źródeł wewnątrzśrodowiskowej solidarności;
- instytucjonalnego wymiaru funkcjonowania sztuki w Polsce, w tym finansowania sztuki, relacji pomiędzy galeriami i muzeami a artystami oraz znaczenia, jakie dla funkcjonowania sztuki ma wsparcie ze strony państwa oraz władz samorządowych.

W przeciwieństwie do badań sondażowych realizacja tego etapu badań przebiegała sprawnie i nie nastroczała znaczących trudności, a te, które się pojawiały (brak czasu respondentów, trudność z umówieniem się na wywiady, rozległość pola problemów, których dotyczył wywiad) zostały skutecznie wyeliminowane albo nie wpłynęły szczególnie na jakość wywiadów, dzięki czemu uzyskaliśmy obfity, niezwykle wartościowy materiał empiryczny.

W raporcie nie ujawniamy tożsamości naszych respondentów, ale stosujemy kody oznaczające poszczególne osoby. Kody te zostały skonstruowane w sposób następujący: pierwsze dwie litery oznaczają kategorię reprezentowaną przez respondenta (AZ – artysta znany; AM – artysta młody; AP – artysta, który porzucił sztukę; DD – decydenci/dyrektorzy; DU – decydenci urzędnicy; KB – krytycy, badacze; KO – kolekcjonerzy), kolejne dwie litery to losowy symbol miasta, z którego pochodzi respondent, zaś liczba wskazuje na numer respondenta. Dla przykładu AZKR2 oznacza znanego artystę z miasta o symbolu KR, któremu nadano numer dwa wśród badanych w tym mieście.

NAJWAŻNIEJSZE USTALENIA BADAWCZE

W tej części raportu prezentujemy najważniejsze ustalenia badawcze płynące z przeprowadzonej przez nas analizy. Szczegółowe wnioski oraz materiał empiryczny będący podstawą ich formułowania znajdują się w dalszych częściach raportu.

SYTUACJA MATERIALNA I EGZYSTENCJALNA ARTYSTÓW

Respondenci poproszeni o ocenę sytuacji materialnej w Polsce są nieomal jednomyślni: artystom jako kategorii społecznej wiedzie się pod tym względem nie najlepiej. I chociaż nie dotyczy to wszystkich twórców, to jednak niski poziom zarobków, brak pieniędzy, wydaje się być doświadczeniem dosyć powszechnym wśród parających się sztuką. W opiniach naszych respondentów artysta to również ktoś, kto z powodu deprivacji musi nieustannie zmagać się z rzeczywistością, by móc w niej przetrwać. Tym, co więc szczególnie doskwiera jest nie tyle brak podstawowych środków do życia, co raczej zmęczenie świadomością, iż tego stanu nie można zmienić. To zaś z kolei prowadzi do zmęczenia codziennością, które wydaje się być zrozumiałe z dwu powodów. Po pierwsze jest ono niezwykle absorbujące, a poprzez to uciążliwe o ile uznamy, iż warunkiem utrzymania się przy zdrowych zmysłach jest minimalny choćby poziom stabilności, przewidywalności. Trwała niepewność powoduje nieustanne napięcia, a to jest niezwykle wyczerpujące. Po drugie, zmęczenie to wydaje się wynikać z napięcia pomiędzy wyobrażonym statusem, jaki powinno się – w odczuciu wielu reprezentantów świata sztuk wizualnych artysty – zyskiwać kończąc szkołę wyższą i wykonując tak unikalny zawód, jak artysta, a tym, jaki status rzeczywiście się posiada. To zmęczenie, będące jednym z istotniejszych wskaźników materialnej deprivacji, jest nie tylko uciążliwe, ale wręcz wyniszczające.

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

Część respondentów zwraca również uwagę na to, że deprivacja materialna jest rekompensowana przez inne nagrody, które pozostają do dyspozycji artysty, takie jak kapitał symboliczny oraz możliwość robienia tego, co się kocha i co daje spełnienie. Jest to oczywiście jedna z możliwych odpowiedzi na pytanie, dlaczego artyści, pomimo tego, iż 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, iż tragizm profesji artysty polega na tym, że wymaga on niezwykle 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 razem powoduje, iż artysta cieszy się też szacunkiem społecznym.

ROZWARSTWIE NIE I NIERÓWNOŚCI

Podstawowym sposobem mówienia o sytuacji materialnej twórców jest w przypadku naszych respondentów wskazanie, iż jest ona zróżnicowana. Jednocześnie, co charakterystyczne, tego rodzaju odrębności nie mają w

opiniach naszych respondentów rozkładu normalnego, w tym sensie, że istnieje mała grupa bardzo zamożnych twórców i tych, którzy są ubodzy, a pośrodku jest większość, która radzi sobie przeciętnie. Przeciwnie dominującą narracją wydaje się być ta, która podkreśla, iż artyści jako kategoria społeczno-zawodowa jest pęknięta na dwie nieproporcjonalne pod względem liczebności grupy. Pierwsza z nich – bardzo nieliczna to ci, którzy są w stanie utrzymać się dzięki własnej twórczości, druga – którą tworzą pozostali artyści – to ci, którzy nie radzą sobie zupełnie.

Tego rodzaju elitaryzacja świata sztuki skutkuje tym, że benefitami płynącymi z jej uprawiania mogą się cieszyć nieliczni, przez respondentów określani jako *układ* czy *kasta*. Niebezpieczeństwo takiego sposobu myślenia polega na tym samym, które niosą za sobą teorie spiskowe. Wprawdzie diagnoza zgodnie, z którą mamy do czynienia z bardzo nierównym rozkładem korzyści płynących z uprawiania sztuki oraz zdominowania tego, co szeroko widzialne przez wąską grupę najbardziej wpływowych osób świata sztuki, wydaje się w dużej mierze trafna – jeśli wziąć pod uwagę wyniki poprzednich etapów naszego projektu badawczego. Prawdą jest również to, że niezwykle trudno znaleźć się twórcom w tym gronie, a także – że wydaje się wymagać to dużego wysiłku i uporu oraz sprzyjającego splotu okoliczności zewnętrznych. Rozpoznanie takiego stanu rzeczy nie może jednak automatycznie oznaczać zgody z narracją, zgodnie z którą taka wąska grupa osób, które osiągnęły sukces, w pełni kontroluje świat artystyczny i że kontrola ta oparta jest na zмовie pomiędzy nimi, a także, iż promują w ten sposób nie to, co wartościowe, lecz tylko to, co w jakiś sposób dla nich korzystne. Tego typu narracja świetnie nadaje się na racjonalizację wyjaśniającą niepowodzenia tych, którzy podobnego statusu nie mają. Jest więc ona w tym sensie atrakcyjna, że zdejmuje z jednostki ciężar odpowiedzialności za brak sukcesu, a przekłada go na niesprawiedliwy system.

Problem polega jednak, po pierwsze, na tym, że mechanizm kumulowania uwagi i korzyści oraz istnienia „ciemnej materii sztuki” wydaje się być raczej uniwersalną zasadą, na której opiera się funkcjonowanie świata sztuki, nie zaś odstępstwem od niej. Ewentualne propozycje zmiany takiego stanu rzeczy musiałyby więc polegać nie na wyeliminowaniu „układu”, ale raczej bardziej radykalnej zmianie zasad, na których opiera się świat sztuki. Po drugie, mechanizm ten nie wymaga działań nieetycznych. Istnienie takich działań jest oczywiście możliwe, ale nasze badania nie są w stanie rozstrzygać o tym, w jakim zakresie występują one w świecie sztuki. Bez względu jednak na ich zakres samo zjawisko kumulowania kapitałów oraz potęgowego rozkładu nierówności występuje w wielu różnych dziedzinach, a wśród jego przyczyn znajdują się rozmaite strukturalne pęknięcia i globalne zjawiska, takie jak metropolizacja, prekaryzacja i rosnące rozwarstwienie dochodowe, a także strukturalne uwarunkowania działalności artystycznej, takie jak brak objęcia artystów ubezpieczeniami społecznymi. Po trzecie, taka narracja wydaje się opisywać strukturę świata artystycznego w zbyt uproszczony sposób, zarówno jeśli chodzi o rozkład dochodów absolwentów ASP (jest on znacznie mniej dwubiegunowy, bliższy raczej rozkładowi normalnemu), jak i pominięcie ważnych różnic określających szanse życiowe w polu sztuki. Na tę ostatnią kwestię zwracają też uwagę niektórzy spośród naszych rozmówców w wywiadach pogłębionych, którzy nie podzielają przekonania o istnieniu zasadniczego podziału przecinającego świat sztuki i rozdzielającego go na dwie tylko kategorie – zamożnych i biednych; radzących sobie i nieradzących sobie; uprzywilejowanych i wykluczonych. Preferują oni raczej myślenie intersekcjonalne wskazujące na wielość podziałów przecinających świat artystyczny i określających sytuację artystów. Do najważniejszych spośród nich należą w ich opinii:

- uprawianie prawdziwej, autentycznej sztuki kontra działalności biznesowa wykorzystująca środki artystyczne i w przeciwieństwie do tej pierwszej przynoszące znaczące dochody;
- podział na centrum i peryferia, w polskim kontekście rozumiany przede wszystkim jako różnica pomiędzy byciem artystą w Warszawie a byciem artystą w innym mieście;

- płeć, która według znacznej części respondentów, zwłaszcza kobiet w sposób znaczący różnicuje szanse na uzyskanie sukcesu w polu sztuki, co potwierdzają wyniki poprzednich etapów badania oraz innych badań¹;
- posiadanie etatu. Posiadanie stałego zatrudnienia na uczelni lub w szkole albo choćby kontraktu z galerią jest istotną zmienną różnicującą sytuację egzystencjalną twórców, choć z drugiej strony – przez niektórych uważaną za coś, co krępuje wolność twórczą i przez to nie jest dla nich atrakcyjne;
- obrotność, umiejętność sprzedawania się, przedsiębiorczość. Co dosyć znaczące cecha ta nie jest traktowana jako pozytywna umiejętność, ale raczej jako specyficzna, droga na skróty, nieuczciwa i destrukcyjna wobec reguł, na mocy których powinna być wartościowana sztuka.

Dosyć uderzające jest to, że wśród kryteriów różnicujących sytuację artystów, na które wskazywali nasze rozmówcy, rzadko pojawiają się takie aspekty, jak talent, umiejętności, wysoka wartość kulturowa tworzonej sztuki. Przeciwnie – choć zwykle chcą oni, by to one decydowały o pozycji finansowej twórców, to jednocześnie zwracają uwagę, iż ta jest zależna od zupełnie odmiennych czynników, na które rzadko mają wpływ sami artyści.

Problemem jest ponadto nie tylko fakt, iż rozpiętość pozycji w polu sztuki w zakresie przypisanych im dochodów, bezpieczeństwa socjalnego, widzialności i uznania jest bardzo duża, ale nieraz w większym stopniu to, że sami twórcy zazwyczaj w słabym stopniu wiedzą, skąd się one biorą. To z kolei sprawia, iż kariera artystyczna przypomina nieco rosyjską ruletkę, w tym sensie, że jednostka nie jest w stanie kontrolować wszystkich warunków odpowiedzialnych za jej powodzenie z tej prostej przyczyny, iż są one nie do końca rozpoznane. Można oczywiście zwiększyć prawdopodobieństwo, że uda się nam zająć taką pozycję w świecie sztuki, która zapewnia minimalny poziom bezpieczeństwa egzystencjalnego (co ułatwia dziś daleko posunięta profesjonalizacja związana z budowaniem CV, wizerunku, strategiami auto-promocyjnymi), ale nikt nie dysponuje mapą drogi prowadzącej na szczyt. Nie sposób też podążać szlakami, które przeszli inni już tam się znajdujący, świat artystyczny ceni przecież też oryginalność, unikalność i odrębność wobec tego wszystkiego, co zdarzyło się wcześniej.

Z CZEGO ŻYJĄ ARTYŚCI. PODSTAWOWE ŹRÓDŁA UTRZYMANIA

Jak pokazywały informacje pozyskane w trakcie badań sondażowych, wyłącznie ze sprzedaży prac żyje nie więcej niż 5% absolwentów ASP, nie więcej niż 1/3 żyje wyłącznie z pracy, którą uznaje za związaną ze sztuką, a większość zmuszona jest czerpać z kilku różnych źródeł dochodów. Tego rodzaju 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 zajmuje się po wykonaniu prac pozwalających się utrzymać. Bardzo istotnym źródłem utrzymania dla są *fuchy*, *chaftury*, *krótkoterminowe zlecenia*, a więc sposób zarabkowania, którego popularność wykracza w Polsce daleko poza granice świata artystycznego.

Stereotyp na temat artystów mówi, iż utrzymują się oni dzięki wsparciu własnych rodzin, partnerów, bliskich. Takie relacje pojawiają się też w przeprowadzonych przez nas wywiadach z artystami, obok wskazań na to, że jednym z istotniejszych, choć jak wskazują nasi rozmówcy absolutnie niewystarczających źródeł utrzymania i wsparcia ich twórczości są granty, stypendia, konkursy rezydencje. Wielu naszych respondentów zwracających uwagę na tego rodzaju źródła finansowania wskazuje też na cały szereg dysfunkcji, jakie się z nim wiążą: (1)

¹ Anna Gromada, Dorka Budacz, Juta Kawalerowicz, Anna Walewska, *Marne szanse na awanse? Raport z badania na temat kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce*, Fundacja Katarzyny Kozyry, Warszawa 2016.

stypendia i granty otrzymują nie zawsze ci, którzy tworzą wartościową sztukę, lecz także ci, którzy potrafią sporządzać wnioski, mają odpowiednio skonstruowane CV; (2) systemy stypendialne są raczej symulacją systemowych form wspierania twórców, nie zaś rzeczywistym rozwiązaniem ich problemów; (3) część rozmówców zwraca też uwagę na problem ageizmu we wspieraniu sztuki przez systemy stypendialne, a więc fetyszyzowania poprzez nie młodości i ograniczeniu wsparcia dla twórców wyłącznie do finansowania ludzi, którzy nie przekroczyli 35 roku życia; (4) generalnie jednak nasi respondenci zwracają uwagę na to, iż podstawowym problemem jest niewystarczający zakres takich form wsparcia. Oprócz wskazanych powyżej źródeł środków pozwalających się utrzymać znalazły się też inne, czasami zaskakujące: ubezpieczenie się w KRUS jako członek rodziny rolniczej; spadki i darowizny otrzymywane od rodzin; wynajem domów lub mieszkań albo ich sprzedaż itd.

Rodzajem Świętego Graala jest dla artystów etat. Wielokrotnie zwracano uwagę zwłaszcza na fakt zupełnej odrębności sytuacji egzystencjalnej osób zatrudnionych na uczelniach wyższych. Część traktuje zresztą tę formę zatrudnienia jako główne narzędzie łagodzenia radykalizmu artystów żyjących w sytuacji niepewności wobec braku podstawowych środków pozwalających jednostce przetrwać: ten, jak określa go jeden z respondentów, *wentyl bezpieczeństwa*, jest atrakcyjny dla artystów właśnie dlatego, ponieważ zapewnia bezpieczeństwo, a jednocześnie sprawia, iż można pozostać w zawodzie. Z kolei niektórzy pracownicy uczelni nawet nie ukrywają, iż praca na uczelni to nie tyle wymarzona forma zatrudnienia pozwalająca się rozwijać, mieć wpływ na to, kim będą przyszli artyści, ale rodzaj *socjalu*, pozwalający łagodzić trudy prekarnej egzystencji, która jest udziałem twórców. Pojawiły się też głosy, że popularność zatrudniania się na uczelni jako istotną alternatywę dla borykania się z trudną, niepewną sytuacją materialną rodzi niebezpieczeństwa – nie tyle dla tych, którzy się na nią decydują, co raczej dla systemu edukacyjnego zajmującego się szkoleniem artystycznym i jakości nauczania.

Niektórzy z naszych rozmówców zwracali również uwagę na istotną zmianę mentalności artystów, która pojawia się w najmłodszym pokoleniu, pogłębiając naszą wiedzę o zjawisku zaobserwowanym w badaniach sondażowych. 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 jakichkolwiek podstaw dla bezpieczeństwa socjalnego, jest daleko posunięta profesjonalizacja, koncentracja na zdobywaniu takich kompetencji, które są bardzo konkretne i dają się w prosty sposób zmonetaryzować. Ta fetyszyzacja konkretności, władzy w rękach nie jest niczym zaskakującym, choć niewątpliwie jest destrukcyjna dla romantycznych mitów artysty, który tworzy to, co niepraktyczne, ale posiadające wysoką 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. Przeciwnie mamy do czynienia raczej z dalece 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.

Artyści identyfikują też cały szereg źródeł niepewności, jaka jest ich udziałem. Wśród nich znajdują się: (1) uniwersalne mechanizmy nierównomiernej dystrybucji bogactwa; (2) reguły rządzące światem sztuki, a także ich brak, a dokładniej niemożność określenia takich, poprzez które moglibyśmy mierzyć wartość dokonań artysty i jego sztuki; (3) zmonopolizowanie systemu dystrybucji pieniędzy przez monoideowe środowiska; (4) brak dojrzalego rynku sztuki.

EFEKT SASNALA

Efekt Sasnala sprowadza się do tego, że nieliczni polscy artyści, którym udało się zrobić międzynarodową karierę oraz otrzymują za swoje dzieła kwoty pieniędzy trudne do wyobrażenia przez innych twórców, kształtują wzorce biografii zawodowej, które pozostałe osoby tworzące sztukę uznają za możliwe, prawdopodobne, warte naśladowania. Sukces Sasnala nie jest przecież fikcyjny, a on sam jest żyjącą wśród nas

osobą, a przez to żywym dowodem na to, że polski artysta jest nie tylko w stanie wejść na sam szczyt globalnego świata sztuki, ale odnieść też sukces finansowy i to bez jakichkolwiek kompromisów, jeżeli chodzi o własną twórczość. *Efekt Sasnala* wypełnia 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, iż (a) wszyscy mają tu równe szanse, gdyż hierarchiami artystycznymi nie rządzą jakiejkolwiek reguły, ale raczej traf, przypadek, zbiegi okoliczności oraz (b), iż wszyscy mają to samo pragnienie – znaleźć się wśród wybrańców – nie jest ono udziałem wyłącznie wąskiej elity, ale raczej 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 on też skutki materialnej deprywacji, niepewności oraz wykluczenia z pełnego uczestnictwa w życiu ekonomicznym, jakiego doświadcza większość artystów w Polsce. Łagodzi, bo (a) daje nadzieję na odmianę tego losu oraz (b) dlatego, iż 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.

ŚRODOWISKO ARTYSTYCZNE

Zdania na temat istnienia w Polsce środowiska artystycznego są podzielone: konkurują ze sobą dwie skrajne postawy, z których jedna wskazuje, iż go nie ma, druga zaś podpowiada, iż ono istnieje. Ta druga postawa jest szczególnie interesująca, bo choć wyraża się w niej przekonanie, iż można w naszym kraju obserwować istnienie interesującej nas tu formy uspołecznienia, to jest ono warunkowe. Zgodnie z tym sposobem myślenia środowisko artystyczne w Polsce istnieje, ale: albo jest ono bardzo wewnętrznie zróżnicowane i podzielone, albo obecne tylko w pewnych wąskich kręgach, nieinteresujących się wzajemnie sobą, mało licznych, skupiających się wokół instytucji wystawienniczych, akademii artystycznych lub wokół lokalnego twórcy, albo ma ono charakter sytuacyjny i efemeryczny. Podstawowymi czynnikami prowadzącymi do pojawienia się w obrębie środowiska jego podrodzajów, kręgów, frakcji są: **wielość obiegów sztuki**, w których uczestniczą artyści; **podobieństwo** uprawianej sztuki i wynikające stąd **wzajemne zainteresowanie; dziedzina sztuki**, którą oni reprezentują oraz **jej pozycja rynkowa**, a także obecność **organizacyjnych form skupiających artystów** uprawiających określony rodzaj tworzenia; **sposób widzenia podstawowych ról sztuki oraz jej społecznych funkcji**. Dodatkowym czynnikiem prowadzącym do powstawania sub-środowisk jest też **zdolność akademii artystycznych oraz galerii sztuki do ich fundowania**. Tego rodzaju instytucje artystyczne są traktowane przez naszych respondentów jako rodzaj **siły formującej zatomizowanych artystów w środowisko**. To dzięki jej obecności ma ono nie tylko gdzie wystawiać swoje prace, ale też spotykać się, rozmawiać, dyskutować ze sobą, zaś dzięki temu uzyskuje wspólną tożsamość i poczucie podobieństwa. Osobną formą warunkowego potwierdzania istnienia środowiska artystycznego jest wskazywanie na jego **sytuacyjność**. Chodzi tu o te przejawy życia artystycznego o zbiorowym charakterze, które powoływane są albo poprzez siłę zewnętrzną (kuratora lub organizatora pokazu), albo na potrzeby dużych, trwających rok-dwa wydarzeń, jak wrocławskie ESK. Tak rozumiane środowisko istnieje tylko przez chwilę, ale wydaje się mieć też charakter formatywny – po jego wygaśnięciu pozostaje wspomnienie bycia razem, współtworzenia, intensywnego współprzeżywania, które sprawia, iż tym bardziej odczuwa się brak tego rodzaju wspólnotowości, na co dzień.

Analiza wywiadów prowadzi do wniosku, iż 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 ze specyfiki profesji artysty, elitarności tej grupy, długotrwałości treningu, który prowadzi do stawania się jej członkiem), której integralnym elementem jest indywidualizm, chęć bycia kimś wyjątkowym, pojedynczym. Tenże indywidualizm sprawia, iż co prawda interesujemy się tym, co robią inni,

podobni do nas ludzie, uczestniczymy w podobnej grze, ale przede wszystkim po to, by pokonać w niej innych. To z kolei sprawia, iż środowiskowość budzi się tylko wtedy, gdy ktoś (władza, społeczeństwo, media) próbuje w tę grę ingerować, gdy zagrożony jest ktoś, kto w niej uczestniczy, gdy próbuje się zmienić z zewnątrz 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 konwersji interesów w wartości**; **wzajemne zainteresowanie** tym, co się robi, a więc sztuką, którą tworzą inni artyści; **wspólny styl życia** oraz **podobną mentalność** reprezentowaną przez twórców. Czynnikiem spajającym o podstawowym znaczeniu jest jednak **sama sztuka**. Z kolei wśród najważniejszych czynników dzielących środowisko artystów wskazywano: **nierówności, jakie przenikają świat artystyczny** (podział na nieliczną grupę tych, którzy osiągnęli spektakularny sukces oraz pozostałych); **próby zobiektywizowania tego, co sztuce niepoliczalne**, a mianowicie wartości artystycznej, doniosłości dzieła i pozycji jego twórcy (według naszych respondentów tego rodzaju próby skutkują nie tylko potęgowaniem tego, co określa się mianem „ekonomii prestiżu” czy „rankizacji”, ale też tym, że w obrębie środowiska pojawiają się nierówności; efektem „rankizacji” jest z kolei nie tylko oparcie dystrybucji nagród o logikę monopolu czy też podążające za tym procesem pogłębienie się nierówności w obrębie świata artystycznego, ale również **nasycenie go negatywnymi rodzajami postaw**, emocji, destrukcyjnymi dla solidarności czy woli współdziałania); **brak zaufania**; **różnice wiekowe, pokoleniowe** (są one jednak ambiwalentne o tyle, że silniejsza od nich jest identyfikacja ze sztuką i zainteresowanie nią); **odrębności postaw politycznych**.

Z kolei wśród cech specyficznych środowiska artystycznego w Polsce nasi respondenci zwracali przede wszystkim uwagę na jego **warszawsko-centryczność**; **zamkniętość** – zarówno na świat życia codziennego, jak i na świat zachodni oraz na **niezdolność do podejmowania działań zbiorowych**.

W trakcie analizy fragmentów wywiadów dotyczących środowiska artystycznego w Polsce zidentyfikowaliśmy też pewien znaczący **paradoks, który wydaje się stanowić zasadę organizacyjną kręgów tworzonych przez osoby kreujące sztukę**. Polega on na tym, iż podstawową siłą spajającą artystów jest specyficzna rola, którą oni odgrywają. Jednocześnie integralnym aspektem scenariusza tej roli jest skrajny indywidualizm, dążenie osoby, która go realizuje do uczynienia jego wykonania maksymalnie niepowtarzalnym. Mówiąc jeszcze inaczej, podstawową zasadą spajającą środowiska artystyczne jest **różnica**, co owocuje tym, iż twórcy bardzo często dystansują się wobec wszelkich form podobieństwa wobec innych osób tworzących sztukę. Dodatkowy wymiar tego paradoksu polega na tym, iż środowisko artystyczne wydaje się być **zdezintegrowane**, co jest skutkiem stosunkowo brutalnej gry, którą toczą pomiędzy sobą jego członkowie. Jej stawką jest znalezienie się w wąskiej grupie tych, którzy monopolizują nagrody rozdzielane przez świat artystyczny, takie jak pieniądze, sława, rozpoznawalność, zdolność do skupiania na sobie uwagi, podziw. Jednocześnie choć taka gra tdezintegruje, to można ją prowadzić tylko wtedy, gdy większość twórców akceptuje jej reguły. To one, a dokładniej zgoda na nie, wydają się być istotnym czynnikiem spajającym środowisko, które choć reguły te krytykuje, to jednocześnie (poza nielicznymi przypadkami) traktuje je jako nierozzerwalnie związane ze sztuką, jako zasady określające sposób jej funkcjonowania. Paradoks ten obecny jest też w innych aspektach, które jednocześnie łączą i dzielą, albo dzieląc łączą: w odmiennościach pokoleniowych, w stosunku wobec sztuki czy też 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 aspektem, który tego rodzaju logice umyka jest zainteresowanie sztuką i interesowanie się tym, co robią inni artyści. To niezwykle istotny czynnik, który pozwala nam dostrzec specyfikę omawianej tu kategorii zawodowej – bycie jej członkiem, uprawianie 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. Mówiąc jeszcze inaczej, w przeciwieństwie do wielu innych zawodów, artyści tworzą osobne środowisko przede wszystkim ze względu na poczucie odrębności wobec innych profesji.

Różnica, jako zasada organizacyjna świata artystycznego jest też o tyle istotna, że choć generuje ona większość charakterystycznych dla tego środowiska problemów, to jest też źródłem jego wyjątkowości. Ponieważ wyjątkowość ta polega również na niezdolności do podejmowania skutecznych działań zbiorowych (takich, jak walka o poprawę bytu artystów, ich sytuacji egzystencjalnej, bezpieczeństwa socjalnego itd.), to jedynym sposobem na eliminację tej dysfunkcji jest **dobrowolne zrzeszanie się artystów w stabilnych, zdolnych do trwania w czasie i samodoskonalenia formach organizacyjnych**, zdolnych do przejęcia na siebie i roli **słyszalnej tuby**, poprzez którą środowisko artykułuje swoje oczekiwania i problemy, jak i **skutecznego partnera** w relacjach z władzami państwowymi i samorządowymi, ustawodawcą i instytucjami tworzącymi świat artystyczny.

SZCZEGÓŁOWE USTALENIA BADAWCZE

W tej części raportu prezentujemy szczegółowe ustalenia badawcze odnoszące się do poszczególnych pytań, jakie postawiliśmy przystępując do realizacji indywidualnych wywiadów pogłębionych prowadzonych z artystami oraz innymi osobami działającymi w obszarze świata sztuk wizualnych w Polsce.

SYTUACJA MATERIALNO-EGZYSTENCJALNA ARTYSTÓW

Przez sytuację materialno-egzystencjalną rozumiemy nie tylko dobrobyt twórców, ale również bezpieczeństwo egzystencjalne oraz podziały i nierówności obecne w środowisku artystycznym, które niewątpliwie wpływają na ocenę własnej sytuacji materialnej i na szacowanie możliwości jej poprawy, ale stanowią też ważny kontekst odniesienia dla oceny własnej pozycji w świecie sztuki, szans życiowych, rozwoju kariery zawodowej.

SYTUACJA MATERIALNA ARTYSTÓW

DOMINUJĄCA NARRACJA

Poproszeni o ocenę sytuacji materialnej w Polsce nasi rozmówcy są nieomal jednomyślni: artystom jako kategorii społecznej wiedzie się pod tym względem nie najlepiej. Jak pokazywały wyniki poprzedniego etapu badania i na co wskazują też niektórzy uczestnicy wywiadów pogłębionych, poziom dochodów artystów jest zróżnicowany i często nie odbiega tak bardzo od średniej krajowej, jak można by przypuszczać. Jednak przynajmniej okresowe doświadczanie niskiego poziomu zarobków lub obserwowanie tego zjawiska u znanych sobie artystów wydaje się być doświadczeniem na tyle powszechnym wśród parających się sztuką, że wywołuje używanie wielkich kwantyfikatorów, np.:

To znaczy ja myślę, że sytuacja finansowa artystów w Polsce jest dramatyczna. To nie jest nawet fatalna, tylko jest po prostu dramatyczna (AZK2).

Generalnie te środowiska artystyczne, przeciętni ludzie to jest grupa ekonomicznie wykluczona (DDG1).

Podstawowym wymiarem tego typu deprivacji jest ten związany z brakiem dostępu do tych aspektów codziennego życia, które większości z nas wydają się być naturalne, a przynajmniej osiągalne. Odcięcie od nich jest tym boleśniesz, że artyści są jednocześnie 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, rzeczywistość.

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, kupnie mieszkania, takiej stabilizacji, która powodowałaby pewno, że te... właśnie, że ten potencjał twórczy mógłby być w większym stopniu wykorzystywany (DUW1).

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 (DDK1).

Jak pokazywały wyniki badania sondażowego, tym, co z jednej strony charakteryzuje artystów jako kategorię społeczno-zawodową, a z drugiej wewnętrznie ją różnicuje, jest konieczność czerpania dochodów z wielu różnych źródeł i podejmowania się różnych prac w celu zapewnienia sobie utrzymania, a wiele z nich to prace dorywcze. Również opowieści zebrane w wywiadach pogłębionych sugerują, że pod pojęciem złej sytuacji materialnej twórców kryje się często nie tyle teza, że artyści nie żyją na tyle wysokim poziomie, który odpowiadałby ich kwalifikacjom, liczbie lat spędzonych na zdobywaniu wykształcenia czy też unikalności predyspozycji, które trzeba posiadać, by uprawiać sztukę, ale raczej teza o braku tego, co można byłoby nazwać minimum egzystencjalnym dającym elementarne poczucie bezpieczeństwa. Taki brak poczucia bezpieczeństwa i trudności ze związania końca z końcem to doświadczenie, które przynajmniej na pewnych etapach życia jest udziałem wielu artystów, ale też innych osób związanych zawodowo ze światem sztuki, zwłaszcza

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 momencie, 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 (AZB2)

W opiniach naszych respondentów artysta to zatem ktoś, kto z powodu deprywacji musi nieustannie zmagać się z rzeczywistością, by móc w niej przetrwać i ktoś, kto ma wystarczająco dużą determinację, upór i chęć związania się ze sztuką, aby się tymi zmaganiem nie zniechęcić.

Tym, co więc szczególnie doskwiera jest nie tyle brak podstawowych środków do życia, co raczej zmęczenie świadomością, iż tego stanu nie można zmienić. Warto przy tym zauważyć, iż opisy tego rodzaju zmagania formułowane przez naszych rozmówców bliskie są relacjom osób funkcjonujących na marginesie życia społecznego, wykluczonych i nie mogących zmienić swojego położenia.

A kryzys ekonomiczny polega na czymś zupełnie innym: po prostu w pewnym momencie, mi się wydaje przynajmniej po sobie, że 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 za 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. (AZW2)

To **zmęczenie codziennością** wydaje się być zrozumiałe z dwu powodów. Po pierwsze jest ono niezwykle absorbujące, a poprzez to uciążliwe o ile uznamy, iż warunkiem utrzymania się przy zdrowych zmysłach jest minimalny choćby poziom stabilności, przewidywalności. Niepewność wymaga więc nieustannego napięcia, a to jest niezwykle wyczerpujące.

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 (AZW3)

Po drugie, zmęczenie to wydaje się wynikać ze wspomnianego już wyżej napięcia pomiędzy wyobrażonym statusem, jaki powinniśmy posiadać kończąc szkołę wyższą i wykonując tak unikalny zawód, jak artysta a tym,

jaki status rzeczywiście posiadamy. To zmęczenie, będące jednym z istotniejszych wskaźników materialnej deprywacji jest nie tylko uciążliwe, ale wręcz wyniszczające. Nieprzypadkowo więc w narracjach naszych respondentów stosunkowo często pojawia się motyw stawiania wszystkiego na jedną kartę, radykalnego rozwiązania, które ma przerwać egzystencjalne cierpienie i prowadzić do zmiany.

Dopóki nie dostałam z (...) tej nagrody byłam ciągle splukana i było beznadziejnie i wtedy powiedziałam sobie, ja dosłownie brałam kredyty na to, żeby robić projekty i żeby po prostu być artystką. To nie było takie łatwe. Pamiętam, że pomyślałam, że jeśli nie dostanę tego cholernego (...) tej nagrody i nie spłacę wszystkich długów to ja po prostu kończę z tym. No i dostałam. I nie skończyłam. Więc po prostu byłam tak zmęczona tym po prostu wiesz, takim gromadzeniem wiesz od czasu. Nie to było bardzo męczące. (AZB1)

Tam, gdzie pomimo postawienia wszystkiego na jedną kartę sukces nie nadchodzi, pojawia się nieraz frustracja wynikającego z tego, że trzeba się zacząć utrzymywać z tego, co pozaartystyczne.

No wydaje mi się, że [wiedzie mi się] fatalnie. No bo to bezpieczeństwo ekonomiczne zdecydowanie wpływa na takie samopoczucie ogólne i też konieczność radzenia sobie w inny sposób, nieartystyczny, wykraczający moim zdaniem poza to, co moim zdaniem powinienem robić, powoduje jakby taką frustrację i no i takie poczucie niepewności. Tak że to. (DDL1)

Bycie artystą w takim kontekście, który nie zapewnia minimum bezpieczeństwa socjalnego, egzystencjalnego, a jednocześnie bardzo silnie przeciwstawia sobie to, co artystyczne i to, co nieartystyczne (chałturę, fuchę, „zwykłą pracę”) prowadzi do różnych reakcji. Jedną z nich są różnego rodzaju racjonalizacje oraz teorie na temat przyczyn nierównego rozdziału dochodów w polu sztuki, do których wrócimy w dalszej części raportu, inną natomiast jest **samooskarżenie**: w takim wypadku nie jest winny system, brak dobrych rozwiązań wspierających artystów, rachityczny rynek sztuki i brak zainteresowania ze strony odbiorców, ale winny jest ten, który się poddał, zdradził sztukę dla zwykłego życia, dla tego, co przynosi pieniądze. Trudno oprzeć się wrażeniu, iż **samooskarżając się artyści usprawiedliwiają w ten sposób, a przy najmniej normalizują taki model świata sztuki, który skazuje ich na tego rodzaju cierpienie**. Traktują wówczas to, co jest skutkiem logiki systemowej jako własną, osobistą porażkę, co wskazuje na silną internalizację reguł rządzących światem sztuki jako rzeczywistości, do której można się dostosować, ale której nie można zmienić. Nieprzypadkowo więc jedną z najbardziej popularnych narracji pojawiających się w wypowiedziach naszych 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 jakieś 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 (AZP1)

Heroizm ten ma swoje źródło przede wszystkim w ogromnej niepewności, jaką niesie za sobą bycie artystą, u której podstaw leży przede wszystkim brak stabilności finansowej, nieregularność i nieprzewidywalność przychodów ze sprzedaży prac oraz trudność z oszacowaniem szans na osiągnięcie sukcesu w świecie artystycznym. **W świetle relacji uzyskanych od rozmówców, którzy wzięli udział w wywiadach pogłębionych, podstawowym czynnikiem weryfikującym zdolność do pracy w zawodzie artysty w Polsce oraz pozwalającym im utrzymywać się z tworzenia sztuki w pierwszej kolejności jest niekoniecznie talent czy umiejętności, ale raczej wytrwałość, upór w mierzeniu się z codzienną egzystencją przy braku środków pozwalających się do niej skutecznie adaptować.** Świadectwem takiej selekcji są dla informatorów własne

doświadczenia i wspomnienia dotycząc momentów zwątpienia oraz odsetek osób, z którymi wspólnie studiowały na uczelniach artystycznych, a które dziś zajmują się sztuką.

(...) 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 procent zostaje nazwijmy to w takim obiegu. Czyli przepaść. (...). Z czego z tych 2 procent tak naprawdę po roku po dwóch zostaje kilka. Już nie kilka procent, ale kilka osób, które będą przez dłuższy czas nam zadawały jakieś radości i zaskoczeń na polu sztuki. To są smutne statystyki i teraz możemy tylko się domyślać, jak w jaki kanał w Polsce przychodzi wpaść (AZL2)

Ale większość tych osób, które znam, które zaczynają i funkcjonują jakoś, jeden zaczyna przygodę ze sztuką w wieku 20 lat mniej więcej, zaraz po liceum czy chwilę później i na początku jest chyba taka zasada, że chciałoby się żyć ze sztuki. Ale weryfikacja tego przychodzi bardzo szybko, więc jak chcemy rozmawiać o jakimś schemacie, to pierwszy etap to marzenia o życiu ze sztuki, a drugi, trzeci, czwarty to przykre zderzenie się z rzeczywistością, że tak się nie da. I potem jest dojście do wniosku, że jednak trzeba jakiś etat i sztuka jako zajęcie dodatkowe, co oczywiście jest trudne, bo jeśli się robi parę rzeczy na raz, to nie wszystko da się zrobić tak, jak by się chciało. Później taka proza życia się włącza, ta sztuka gdzieś umyka. Nie wiem, czy w ogóle się interesujecie, ile osób po studiach funkcjonuje jako artyści. Różne są opinie na temat procentowego udziału, ale mogę powiedzieć przykładowo: kończyłem malarstwo w 2013 i na moim roku na 23 osoby, które zaczęły studia, obroniło się 15-16 może, a w tym momencie jakoś próbują funkcjonować z mojego roku 3 osoby chyba. Nie wiem jaki to jest procentowy udział. 3 na 23 to osoby, które próbują aktywnie tworzyć sztukę (AMG1)

W świetle wyników badań sondażowych wśród absolwentów ASP można powiedzieć, że ich losy są nieco bardziej złożone: obok liczącej kilka procent kategorii osób utrzymujących się z tworzenia sztuki występuje kategoria osób utrzymujących się z pracy związanej w mniejszym lub większym stopniu ze sztuką, a tworzenie prac mimo rzadkiego ich wystawiania lub sprzedawania jest udziałem od kilkunastu do kilkudziesięciu procent kończących takie szkoły. Oba rodzaje danych – te pochodzące z sondażu i te z wywiadów pogłębionych – pokazują natomiast, że zachowanie choćby częściowego związku uprawianego przez siebie zajęcia ze sztuką wymaga najczęściej usilnych starań, podejmowania wielu różnych zajęć zarobkowych i codziennego zmagania się z nieprzyjazną rzeczywistością. Narracja dotycząca deprywacji artystów oraz heroizacja ich wysiłku jest w tym kontekście zrozumiała, choć można też postawić tezę, że równocześnie dobrze współgra również z **podtrzymywaniem jednego z bardziej centralnych mitów artystycznych: poświęcenia się sztuce, złożenia się siebie na ołtarzu sztuki**. Ten sposób myślenia o sztuce, wyraźnie widoczny w wynikach badań sondażowych, pojawia się też w materiale z wywiadów pogłębionych. Wyraża się, po pierwsze, w przekonaniu, że bycie artystą to nie zawód, lecz raczej powołanie lub pasja, pojawiające się na wczesnym etapie życia. Po drugie – w przekonaniu, że zostanie artystą to akt odwagi wobec wielkiego ryzyka nieosiągnięcia sukcesu zawodowego i życia w biedzie. Po trzecie – że sztuka wymaga wyłączności, że nie da się jej godzić z innymi, nieartystycznymi zajęciami. Tylko nieliczni pozwalają sobie na deprecjonowanie 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 poprzez sprzątając biura, bo to jest naturalne, znaczy to nie jest, te czynności bycia taksówkarzem, mycie okien czy malowanie ścian nie uwłacza. (...) To w Polsce jest takie dosyć fałszywe przekonanie, że artysta – ołtarz sztuki, prawda? (...) To jest taki rodzaj nostalgii romantycznej chyba. (AZP2)

KONTEKSTY PORÓWNAWCZE

Dane sondażowe pokazują, że sytuacja materialna artystów jest nieco bardziej złożona niż sugerowałby to model umieszczający wszystkich w jednej wspólnej kategorii. Zanim wrócimy do tego wątku należy zauważyć, że w niektórych z zebranych przez nas narracji **sytuacja materialna twórców widziana jest w bardziej optymistyczny sposób**. Ta perspektywa pojawia się mianowicie na skutek **zmiany kontekstów porównawczych**. Poczucie biedy, niedostatku – jak zauważają niektórzy respondenci, także ci wskazujący na bardzo złą sytuację materialną twórców – jest bowiem po części skutkiem deprywacji względnej, wynikającej z porównywania się z artystami pracującymi na Zachodzie albo z tymi, którzy należą do ścisłego panteonu światowej sztuki. Kiedy jednak zaczynamy porównywać pracujących w Polsce artystów z tymi ze Wschodu (zwłaszcza z Ukrainy, Rosji, Mołdawii), to okazuje się, że tym pierwszym żyje się dużo lepiej, a ich sytuacja jest nieporównywalnie bardziej stabilna i przewidywalna, niż tych drugich.

Ale jednak w Polsce płaci się artystom honoraria, na wschodzie się w ogóle takich honorariów nie płaci. Na wschodzie artyści... ja nie wiem, co oni robią. Naprawdę nie potrafię odpowiedzieć na to pytanie. To znaczy reguła jest taka, że tam żadna instytucja nie płaci honorariów za wystawę, za spotkanie autorskie, po prostu takich sytuacji nie ma. I na wschodzie bardzo źle też działa rynek sztuki. Może w Moskwie trochę działa, ale poza Moskwą to już chyba nigdzie. Nasi artyści no nie... rynek sztuki, wszyscy jesteśmy z niego niezadowoleni, ale on jednak jakoś zaczął raczkować (DDB1).

No właściwie [Polska to] chyba ta granica między Europą i Azją, dzisiaj chyba mniej więcej można ją tak wyznaczać, czyli jest się tym nadwornym artystą, który opływa w bogactwa albo jest się zupełnym takim wyrzutkiem prawda, który stara się coś zrobić, ale mimo wszystko prawda w trudnych warunkach życiowych. Ta oligarchizacja jest bardzo ciekawa w Rosji, prawda, gdzie mamy te gigantyczne kolekcje super bogatych kolekcjonerów, no ale to jest ten dwór, a cała reszta się po prostu nie liczy (DDKR2).

Na podobnej zasadzie, gdy zaczynamy **porównywać sytuację współczesnych artystów z tymi, którzy działali w nieodległej wcale przeszłości**, to okazuje się, że tym tworzącym dzisiaj żyje się niejednokrotnie lepiej.

Więc jakby to, co gdzieś tam było przed wiekami, że artysta często umierał w głodzie, tak, i w nędzy, to może nie aż tak drastyczne (DUB1)

Generalnie tych, co poznałem artystów, tych naprawdę klasyków, to wszyscy klepali biedę (...) Jak Janek cierpiał biedę, ale zawsze miał materiały do stworzenia nowego dzieła czy pójść do filharmonii. Płacił za to. Dzielił kromkę na pół z małżonką i to było autentyczne. Nie oszukane. Fijałkowski, Tarasin, no wszyscy, tak, czy Kierzkowski Bronek, wszyscy klepali biedę i mieli szacunek do tego, co robią, do tego co się działo w Polsce (KOL1).

Trzeci tego rodzaju kontekst to **porównanie sytuacji artystów z materialnym dostatkim innych grup zawodowych**. Co prawda elementem opisanej wcześniej narracji wskazującej na ubóstwo i prekarność kondycji artysty jest stawianie tezy, że twórcy, zwłaszcza zajmujący się sztukami wizualnymi znajdują się na samym dole drabiny społecznej:

Na drabinie zamożności umiejscowiłabym artystów na równi z pracownikami wykonującymi bardzo proste czynności, na przykład sprzątanie. Niżej od artystów raczej żadna grupa społeczna, zawodowa się nie znajduje (DUP1)

Wiesz co, jakby reasumując, kilka nazwisk, które zarabiają bardzo dużo i całą pulę artystów, którzy ledwo ledwo sobie radzą. To jakby biorąc to do jednego worka i robiąc jakąś linię, to to jest niska średnia krajowa, jedna z niższych średnich krajowych (KUW2)

Jednocześnie jednak niektórzy rozmówcy, zwłaszcza ci, którzy sami nie są artystami, ale raczej decydentami czy krytykami, zwracają uwagę, iż sytuacja artystów jest bardzo podobna, a czasami nawet lepsza od tej, w której znajdują się przedstawiciele innych profesji, przynajmniej pod tym względem, że również tam istnieje ogromne rozwarstwienie społeczne i niepewność.

Więc to jakoś sztuka pod tym względem specjalnie nie różni od tego jak wygląda życie na przykład no właśnie w bankowości. Niech pan sobie porówna pracownika szeregowego banku z prezesem banku prawda? No to są podobne relacje po prostu (DDKR2)

Zauważmy, że taki artysta ma zdolności plastyczne i jeśli kończy akademię to zakładamy, że powinien takie mieć, więc on w punkcie wyjścia, kiedy startuje na rynek pracy, póki nie będzie mógł realizować swoich rzeczy, tak naprawdę ma takie umiejętności w ręku, w łapie, że jest mu o wiele łatwiej znaleźć pracę i szybciej dorożyć niż na przykład mi. Jeśli ja na przykład potrafię tylko pisać w sensie, że jestem humanistą, to mam mniejsze spektrum tutaj do wyboru (KBP2)

Jak mówię, że artystom nie jest łatwo i powinno być łatwiej, to mam problem, bo bardzo często o tej grupie artystów mówi się w taki sposób wyjątkowy w porównaniu do innej grupy, która jest mi bliska, czyli innych osób pracujących w kulturze (DDG2).

Część respondentów zwraca również uwagę na to, co można też zaobserwować pośrednio w wypowiedziach zebranych w sondażu oraz w wywiadach pogłębionych z artystami: deprywacja materialna jest rekompensowana przez inne nagrody, które pozostają do dyspozycji artysty: takie, jak kapitał symboliczny.

tutaj znowu właśnie kłania się figura prekariusza. No, prekariusz nawet jeżeli występuje w instytucji, mówimy tutaj o marnych zarobkach, to prekariusz ma coś, czego nie mają inni, nawet więcej zarabiający, w innych dziedzinach, czyli ten kapitał symboliczny. Jakby jest, myślę, że jest spełniony, bo robi to, co lubi, może realizować swoje pasje. (KUP1)

Możliwość robienia tego, co się kocha, co daje spełnienie jest oczywiście jedną z możliwych odpowiedzi na pytania, dlaczego artyści pomimo tego, iż nie są w stanie utrzymać się dzięki sztuce, nadal i z uporem ją tworzą, dlaczego wielu z nich nie próbuje się przekwalifikować. Jednocześnie ta narracja równoważona jest przez inną, w której artysta zostaje pozbawiony również tego rodzaju, symbolicznych benefitów, a to przede wszystkim ze względu na to, iż szacunek społeczny towarzyszy nie wszystkim twórcom, lecz nieraz tylko tym, którzy zdobyli również pieniądze, widzialność, medialną obecność:

(...) w ogóle artyści nie są szanowani i NIGDY nie byli tak na prawdę. Dopiero byli szanowani ci, którzy już zrobili duże kariery. To jest też inny aspekt problemu bycia artystą, że właściwie, ponieważ ta sztuka jest tak mało rozumiana przez świat, przez nasze społeczeństwo, to artyści są odrzucani jako coś innego, obcego. Nie szanuje się artystów tylko się ich uważa za jakiś bzików kompletnych. A to pijaki, a to narkomani, a to wariaci, a to tacy, siacy i owacy. (AZKR1)

W tym kontekście pojawia się też nostalgiczne spojrzenie na status artysty w PRL, który w odczuciu niektórych miał większą znacznie wagę symboliczną, zapewniającą poczucie istotności tego, czym się zajmuje.

To, co mi się podobało w okresie przed 89. rokiem, to było to, że władza bała się sztuki. Stąd powołała cenzurę. Bała się literatury, bała się obrazów, w których doszukiwała się czegoś, czego nawet w nich nie było. I sam zresztą tego doświadczyłem, gdy chodziłem do cenzury, żeby uzyskać akceptację plakatów i zaproszeń (...). Oni się bali sztuki. A jednocześnie im imponowała sztuka, bo

był to obszar, którego oni absolutnie nie mogli pojąć. I stąd wielu artystom żyło się lepiej w tamtym czasie (AZP2).

Zgodnie z tym sposobem myślenia, **tragizm profesji artysty wydaje się współcześnie polegać na tym, że wymaga on 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 razem powoduje, iż artysta cieszy się też szacunkiem społecznym. Ten ostatni aspekt odsyła do kolejnego, poza wskazaniem na nędzę, w jakiej żyją artyści, sposobu opisywania sytuacji materialnej artystów. Polega on na pokazywaniu nierówności silnie obecnych w świecie sztuki.

ROZWARSTWIENIE I NIERÓWNOŚCI

NARRACJA NA TEMAT POLARYZACJI ŚWIATA SZTUKI

Podstawowym sposobem mówienia o sytuacji materialnej twórców pojawiającym się w zebranych materiale jest nie tylko omówione wcześniej przekonanie o tym, że artyści to najczęściej ludzie o niskim statusie materialnym, ale jednocześnie także wskazanie, iż jest to **kategoria wewnętrznie zróżnicowana**. Co istotne, to zróżnicowanie nie przyjmuje zwykle w opiniach naszych rozmówców rozkładu normalnego, tak że świat sztuki składałby się z małej grupy bardzo zamożnych twórców, tych, którzy są ubodzy oraz szerokiego środka, w którym znajdowałaby się większość, a więc osoby radzące sobie przeciętnie. Przeciwnie: dominującą narracją wydaje się być ta, która podkreśla, iż **kategoria społeczno-zawodowa artystów jest pęknięta na dwie grupy nieproporcjonalne pod względem liczebności**. Pierwsza i bardzo nieliczna to ci, którzy są w stanie utrzymać się dzięki własnej twórczości; druga, którą tworzą pozostali artyści, to ci, którzy nie radzą sobie zupełnie:

Więc generalnie rzecz biorąc nie można dwoma zdaniami opisać sytuację artystów. Jest ten szczyt i jest ten bardzo rozległy niestety obszar kompletnej biedy. Kompletnej biedy. I ta bieda z jednej strony 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 (DUW2)

Generalnie panuje ogromna nierówność – ci dobrze sprzedający są superzamożni, 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 (DDKR1).

Tak w ogóle na świecie na takim absolutnym finansowym luzie to żyje w art worldzie może 40 artystów. Reszta tam mniej lub bardziej po prostu tam łapie powietrze (KUW1)

No i tutaj też pewnie na to nakładają się te kwestie rynkowe, że z samego rynku to może wyżyć około 5 procent artystów, czyli właściwie to jest ta elita, to jest ten szczyt (KBP1)

Powracająca w niejednej wypowiedzi narracja na temat struktury świata sztuki, dzieląca go na wąską, finansową elitę, której przywilej polega na możliwości utrzymywania się dzięki uprawianiu sztuki, oraz na resztę, która żyje biednie i pozbawiona jest tego rodzaju możliwości, wydaje się wypełniać ważne funkcje w procesie tworzenia przez naszych rozmówców teorii na temat świata sztuk wizualnych oraz racjonalizacji różnych jego niedomagań albo niepowodzeń swoich lub będących udziałem innych osób. Takiej wizji nie musi

towarzyszyć samooskarżanie, lecz może ona zdejmować z jednostki ciężar odpowiedzialności za jej niepowodzenia, a przekładać go na niesprawiedliwy system lub nieuczciwe układy. **Po pierwsze**, taka wizja świata sztuki pozwala przełożyć specyficzną i unikalną sytuację artystów na język uniwersalnych procesów dostrzegalnych na całym świecie i znanych jako problem 1%, którzy kumulują w swoich rękach większość zasobów materialnych i posiadają ich tyle, co pozostałe 99% populacji. Jak pamiętamy rozpoznanie tego procesu posiada ogromną zdolność mobilizacyjną i stało nie tylko za intensywnymi protestami spod znaku *Ocuppy*, ale też leży u podstaw tego, co określa się mianem konserwatywnego zwrotu albo zwrotu populistycznego obserwowanego na całym świecie. Niemniej i niezależnie od tego, jak ocenimy zasadność tego rodzaju rozpoznania, normalizuje ono w pewnym sensie sytuację artystów, pokazując, iż problem nierówności, którego oni doświadczają jest dużo bardziej uniwersalny

no to jest też odzwierciedlenie tej globalnej sytuacji, gdzie zwiększa się ilość środków w rękach jakby tych najbogatszych, prawda, ale ta ilość tych posiadających się zmniejsza, więc ten procent jest coraz bardziej, ulega kumulacji w coraz mniejszym obszarze, prawda. Tak że myślę, że w sztuce jest, w sztuce czy w tym obszarze, o którym mówimy, bo to nie jest jakby istota sztuki, jest podobnie (AZP1)

Drugą funkcją, której może służyć tego rodzaju narracja, jest podtrzymanie przekonania o tym, że warto się starać, zabiegać o to, by znaleźć się w tej elicie. O nierównościach istniejących w obrębie świata sztuki mówi się wówczas tak, jakby były one niemożliwe do zmiany, zaś jedyną drogą radzenia była próba takiego prowadzenia swojej własnej kariery, by znaleźć się wśród tych, którzy są uprzywilejowani. **Trzecia funkcja** polega na czymś zgoła przeciwnym: wzmacnianiu wizją dwubiegunowego świata swoich obserwacji lub przekonań, zgodnie z którymi w świecie sztuki ceni się coś innego, niż powinno się cenić, a przyczyną jest celowe działanie szczególnie wpływowej kategorii aktorów tego świata. W takim wypadku sądzi się, że rozwarstwienie nie ma wcale u swoich źródeł abstrakcyjnych procesów, których nikt nie kontroluje, lecz raczej wyrasta z uprzywilejowania pewnej kategorii jednostek, w szczególności oparte na preferowaniu pewnych postaw ideowych, a wykluczeniu innych.

Czyli jest pewne przekonanie o tym, że... nawet tu już nie chodzi o konkurencję, bo to jest zrozumiałe, że ona jest swego rodzaju, jak to w świecie ludzi twórczych, kto ma lepsze pomysły od drugiego, ale to raczej chodzi o to, wie pan, otwartość kanałów dostępu do tych, do tych właśnie miejsc, które są szczególnie cenione właśnie. Do mediów, kolekcji, kolekcjonerów prywatnych. Tu jest problem, który chyba w Polsce jest najbardziej taki brutalnie dzisiaj podnoszony. Czy na pewno wszyscy mają równe szanse? Czy nie jest tak, że pewne postawy ideowe, pewne kontakty, pewnego rodzaju typ sztuki nie gwarantuje niezасłużonego czasami sukcesu prawda? Tu jest zasadniczy problem, który ja widzę, bo to że są animozje środowiskowe to jest było, jest i będzie zawsze. Dzisiaj problemem w Polsce jaki mamy jest otwartość dostępu do tych sfer, które są szczególnie cenne. I tu mi się wydaje, że jest problem, że te kanały nie są równie otwarte dla wszystkich (DDKR2).

Wobec tego paradoksem jest to, że tak jak antylewicowość była absolutnie pozytywem w latach 90-tych, tak w tej chwili antylewicowość jest naganna, przynajmniej w tym środowisku, które uważa się za odrącone i odjęte od, przepraszam wszyscy to mówią, od żłobu, od koryta. W związku z tym nagle oni są bardzo lewicowi, co oczywiście jest bzdurą. Oni są po prostu żadni. Oni nie mają żadnej ideologii poza ideologią kasy (KBW1)

Tego rodzaju elitaryzacja świata sztuki skutkuje tym, że benefitami płynącymi z jej uprawiania mogą się cieszyć nieliczni, przez respondentów określani jako **układ czy kasta**:

[Nazwisko osoby X] zaczęła od listy 100 artystów, których chciała chronić, bo jest mało pieniędzy, tak, później to jeszcze bardziej się skurczyło i przez kilka lat w [nazwa instytucji], kiedy ona rządziła

(...) to była ta sama garstka artystów aż do znudzenia wiesz. Ciągłe ten zestaw kilkunastu nazwisk aż strach. I teraz mam tych wielkich, ważnych artystów, czyli mamy tzw. tworzenie monopolu. (...) Istnieje kasta ludzi uprzywilejowanych mających dostęp do pieniędzy na sztukę, do grantów, subsydiów, zakupów itd. (...) I w Polsce to robią ci sami ludzie, którzy się zajmują funkcjami. Raz jest kuratorem, a raz jest krytykiem, a raz jest jurorem. I w sumie to jest ta sama osoba. Tak samo jakby policjant był sędzią i nadzorcą więziennym w jednej postaci. I ten system ekspercki powoduje to, że sztuka funkcjonuje jako właśnie element świata sztuki. Ale znowu jako towar czy jako cena, jako wydarzenie, jako zaangażowanie polityczne, czyli ta fikcja... I w ten sposób powstaje coś takiego jak post-sztuka (AZL1).

Ten sposób wyjaśniania nierówności, nawet jeżeli trafnie opisuje on specyfikę funkcjonowania świata sztuki, w tym sensie, że jedną z jego cech charakterystycznych, jak zauważa Bourdieu², jest walka o narzucenie innym reguł jej uprawiania, a co za tym idzie określanie kryteriów w dostępie do rzadkich zasobów takich, jak bogactwo, widzialność, uznanie społeczne, bardzo łatwo jest jednak przekształcić w zupełnie inną narrację, która przekłada te własności świata sztuki w rodzaj spisku, zaś tych, którzy zajmują w obrębie świata artystycznego kluczowe pozycje, zamienia w mafię³. Niebezpieczeństwo takiego sposobu myślenia polega na tym samym, które niosą za sobą teorie spiskowe. Jak wyjaśnia jedna z respondentek:

No i oczywiście jest tak, że artyści którym się powiedzmy niezbyt dobrze wiedzie albo którzy, nie wiem, muszą pracować w innych zawodach, a zajmować się sztuką swoją okazjonalnie, nie żyją z tej sztuki, mają z tego powodu jakiś problem. A także mają problem z tego powodu, że ponieważ ich sztuka nie jest jakby dobrze widziana na rynku. W związku z tymi oni też, no jakby robi się błędne koło, no nie zarabiają z tych swoich wytworów artystycznych. A widzą innych artystów, którym się akurat powodzi lepiej, bo weszli w obieg ten rynkowy. Mają dobre galerie, które z nimi pracują i które ich promują. No niestety potrafią sobie tłumaczyć swoje niepowodzenia nie lepszą jakby jakością, być może, sztuki tych, którym się powiodło, tylko jakimiś... to trudne jakby nawet dokładnego zwerbalizowania, jakimiś układami, czymś jakby nieuczciwym, nieobiektywnym, nietransparentnym. No tutaj oczywiście piję do słynnych tekstów Moniki Małkowskiej o układzie oraz mafii, która w sposób taki bardzo lekki wytłumaczyła wiele skomplikowanych zjawisk ze środowiska i rynku sztuki, budząc przy tym po prostu demony u artystów, którym się właśnie nie powiodło. I też doskonale się odnaleźli w tej teorii spiskowej i no właśnie, po prostu gdyby nie ta mafia i gdyby nie te właśnie jakieś układy znajomościowo-osobiste, korupcyjne oczywiście w dużej mierze, no to przecież oni by mogli doskonale funkcjonować. Tylko że ich nie dopuszczono do czegoś. No więc oczywiście to budzi... to jest z jednej strony myślę, że właśnie jakieś tam ludzkie. Ale też z drugiej strony no niewiele to im pomaga, jakby nikomu to nie pomaga. To budzi jakieś takie złe emocje, ale nie poprawia sytuacji artystów, jeżeli o tym rozmawiamy (KUW3)

Mówiąc jeszcze inaczej, diagnoza zgodnie, z którą źródłem nierówności jest monopolizacja przez wąską grupę najbardziej wpływowych osób świata sztuki jest jak najbardziej trafna, co w zakresie medialnej widzialności dokumentowały wyniki II etapu naszego projektu badawczego. Prawdą jest również to, że twórcom niezwykle trudno jest znaleźć się w tym elitarnym gronie, a aspirujących do sławy jest nieporównanie więcej niż tych, którzy ją zdobywają. Jednocześnie towarzysząca temu rozpoznaniu narracja, zgodnie z którą osoby te w pełni kontrolują świat artystyczny i że kontrola ta oparta jest na zmowie pomiędzy nimi, a także, iż promują w ten sposób nie to, co wartościowe, ale to, co w jakiś sposób z nimi powiązane, jest nie tylko trudna do empirycznej weryfikacji na podstawie zebranych przez nas danych, ale i z kilku powodów problematyczna. Po pierwsze, mechanizm walki o narzucenie polu sztuki swojej wizji uprawiania tej ostatniej i kumulowanie uwagi przez nielicznych to nie anomalia, lecz raczej uniwersalna zasada, na której opiera się funkcjonowanie świata sztuki

² Pierre Bourdieu P., *Reguły sztuki : geneza i struktura pola literackiego*, Kraków, 2001

³ Monika Małkowska M., *Mafia bardzo kulturalna, Rzeczpospolita*, 10.01.2015.

(doskonale zresztą opisana przez wspomnianego wyżej Bourdieu, ale też np. Howarda Beckera). Ewentualne propozycje zmiany takiego stanu rzeczy musiałyby więc polegać nie na wyeliminowaniu „układu”, ale raczej bardzo radykalnej zmianie zasad, na których opiera się świat sztuki. Byłoby to o tyle zaś trudne, że powielił on z kolei bardziej uniwersalne reguły rządzące współczesnym, zglobalizowanym systemem kapitalistycznym. Zjawisko kumulowania kapitałów oraz potęgowego rozkładu nierówności występuje w wielu różnych dziedzinach, a wśród jego przyczyn znajdują się rozmaite strukturalne pęknięcia i globalne zjawiska, takie jak metropolizacja, prekaryzacja i rosnące rozwarstwienie dochodowe, a także strukturalne uwarunkowania działalności artystycznej, takie jak brak objęcia artystów ubezpieczeniami społecznymi. Być może więc jedynym pozostającym artystom rozwiązaniem jest to, które proponuje jeden z naszych respondentów:

Ale ja podejrzewam, oczywiście to jest coś, w co ja chciałbym wierzyć dlatego, że ja sądzę, że problemem dla mnie byłoby to, gdybym ja przyznał nagle – przyznanie jest akceptacją reguł gry – i jakbym przyznał, że wszystko w naszym kraju, że środowisko jest tak wąskie, że wszyscy się znają i polega to na tym, co znajduje swoje odbicie w postaci wystaw takich, jak organizowana parę lat temu w muzeum sztuki wystawa „Co widać”, że to wszystko jest kwestia relacji, polityki, układów. Oczywiście dowodem tego jest nadmiar uprzejmości Fundacji Galerii Foksal, bo na każdej pracy była tabliczka, na której było napisane „dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal”, więc jeśli bym założył, że wszystko gdzieś polega na pewnego rodzaju elemencie scalającym, którym jest polityka i relacje, to bym się poddał. Dlatego ja nie uznaję polityki i nie uznaję tej sytuacji, uważam, że skoro nie mam tylu wystaw, ilu bym chciał mieć i w tylu miejscach, do ilu aspiruję, to chciałbym wierzyć, że to nie jest kwestia układów tylko tego, że jestem za mało zdolny i że może powinienem więcej nad tym pracować. I że propozycje, które mam do zaoferowania nie są jeszcze takie dobre – chciałbym w to wierzyć. Programowo odrzucam politykę, mimo że mam ją przed sobą (AZG1)

Po drugie, narracja bipolarna wydaje się opisywać strukturę świata artystycznego w zbyt uproszczony sposób, zarówno jeśli chodzi o rozkład dochodów absolwentów ASP (zgodnie z wynikami sondaży nie jest on szczególnie dwubiegunowy), jak i pominięcie ważnych różnic określających szanse życiowe w polu sztuki. Jeśli chodzi o pierwszą z tych kwestii, w niektórych wywiadach zaproponowano alternatywny, trzyczłonowy model opisu struktury społecznej świata artystycznego.

Czyli jak ktoś ma sukces taki światowy o jakim wspominałem, chociażby Althamer czy Macuga, od razu się znajduje w takim jakby zglobalizowanym, takiej elicie ale nie elicie polskiej, tylko takiej światowej.(...) Znaczący chodzi nawet nie o kwoty tylko o pewien jakby sposób funkcjonowania, tak. Jakby nie ma granic czyli jednak można naprawdę jakby inaczej myśleć o rzeczywistości, o świecie. A z drugiej strony są, to jest oczywiście jakiś 1% czy jakiś promil tego jednego procenta ale też są w przeważającej większości artyści, którzy nie mają nic, tak, albo prawie nic albo mają jakąś nadzieję na coś i wtedy jest już dużo gorzej. Oczywiście jest też cały szereg czyli taka znikająca klasa średnia artystów, którzy gdzieś tam dorabiają, coś sprzedają, coś próbują, artystów komercyjnych, młodych malarzy, którzy wystawiają swoje obrazy na aukcje po 500 złotych itd. (KBW2)

(...) rozpiętość zarobków pomiędzy artystami, którzy są w dobrej sytuacji finansowej i którzy w jakiś sposób przebili się na, czy do takiego obiegu międzynarodowego to, na rynki międzynarodowe, to 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 średnie, 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. (KBP1)

Zasadność modelu podziału na wąską elitę, zasobną w pieniądze i całą resztę twórców osłabia też paradoks, polegający na tym, że niejednokrotnie **najbardziej znani artyści, z pierwszych stron gazet, zajmujący też wysoką pozycję w świecie sztuki i z niej się utrzymujący, żyją 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 (...) jest w tej chwili naprawdę bardzo mocno rozpoznawalną na świecie artystką. Znaczący poziom jej życia jest bardzo bardzo przeciętny (KOW1)

Znaczący 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 sprzedaje jakąś pracę albo i nie sprzedaje, to to jest w zasadzie łatanie dziur i spłacanie długów (DDB1)

Oznacza to, iż **uzyskanie wysokiej pozycji w obrębie świata sztuki nie musi wcale gwarantować materialnego dostatku, co z kolei nieco podważa podstawową narrację uzasadniającą konkutowanie ze sobą:** walka o dostanie się na szczyt, na którym mają czekać na artystę wszelkiego rodzaju dobra, będące nagrodą za poświęcenie życia sztuce, okazuje się być tylko połowicznie warta jej podjęcia. Po zwycięstwie w niej artyści mogą bowiem liczyć na splendor, uznanie, ale już nie zawsze na bogactwo i stabilizację. Powodów tego stanu rzeczy jest pewnie kilka, a wśród najważniejszych należy wskazać: stosunkowo niskie stawki, o jakie się gra, uszczuplane dodatkowo przez marże nakładane przez galerie handlujące sztuką; zależność od publicznych źródeł finansowania, a więc też od relatywnie niewielkich nakładów na kulturę i niskich budżetów państwowych lub samorządowych instytucji kultury oraz zmian politycznych; brak zapotrzebowania na sztukę i niewielkie grono osób, które jest zainteresowane jej kupowaniem, o kolekcjonowaniu już nie wspominając; a w końcu też labilność pozycji artysty znajdującego się na szczycie:

Na początku są pierwsze 2 lata, czy kogoś uda się tym zainteresować. Potem nawet jeżeli ta osoba, artysta miał parę wystaw jako taki młody, zdolny, początkujący, to jeszcze następnych 5-7 lat to jest takie potwierdzenie czy był wyłącznie młodą krwią, której system potrzebuje. Czy też ma na tyle determinacji, że zostanie nawet jak już skończy te 36 lat, już nie będzie tym młodym zdolnym. No i pewnie takie, wydaje mi się, że takie przewartościowania są co 10-15 lat. No bo żaden artysta nie jest... Powiem tak: zapotrzebowanie na sztukę żadnego artysty nie jest cały czas takie same, prawda (DDW1).

INNE CZYNNIKI GENERUJĄCE NIERÓWNOŚCI

Niektórzy spośród naszych rozmówców nie podzielają przekonania o istnieniu zasadniczego podziału przecinającego świat sztuki i rozdzielającego go na dwie tylko kategorie – zamożnych i biednych; radzących sobie i nieradzących sobie; uprzywilejowanych i wykluczonych. Preferują oni raczej myślenie intersekcyjne wskazujące na wielość podziałów przecinających świat artystyczny i określających sytuację artystów. W ich opowieściach, a pośrednio także w informacjach uzyskanych od wielu spośród pozostałych rozmówców, można zidentyfikować następujące czynniki odpowiedzialne za nierównomierną dystrybucję zamożności wśród osób tworzących sztukę.:

- **uprawianie prawdziwej, autentycznej sztuki**, która w przeciwieństwie do działalności biznesowej wykorzystującej środki artystyczne nie przynosi znaczących dochodów.

Jeden jest przy kościele, no to ma ciągle zlecenia i ma dużo pieniędzy. A drugi jest przy biznesie i powiedzmy np. że przy takiej sferze reklamowej, wizualnej, parareklamowej itd., obsługując eventy różne i... polityczne itd. i tej jest w dobrej kondycji. To też jest dobry kasek. To po prostu jest zwyczajny biznes. To przynosi po prostu profity. Natomiast jeżeli chodzi o tych artystów autonomicznie niezależnych, którzy po prostu... pracują nie oglądając się na ten kontekst komercyjny czy merkantylny, no to... raczej cienko, mówiąc kolokwialnie (DDW2).

Identyfikacja tego czynnika jako różnicującego szanse na sukces materialny wpisuje się w modernistyczny dyskurs uzasadniający autonomię sztuki: zgodnie z nim sensem jej uprawiania jest zaprzeczenie, iż działalność artystyczna może przynosić korzyści materialne. Prawdziwa sztuka to taka, która się nie sprzedaje.

- Drugi czynnik różnicujący szanse życiowe i zarobkowe to **podział na centrum i peryferia**, w polskim kontekście rozumiany w pierwszej kolejności jako różnica pomiędzy byciem artystą w Warszawie a byciem artystą w innym mieście.

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 (DUW2)

Ta odrębność jako czynnik różnicujący szanse na sukces finansowych nie tylko wielokrotnie pojawiała się w wypowiedziach naszych rozmówców, ale jest ona też przecież silnie widoczna w intensywnej migracji zarówno artystów, jak i instytucji w kierunku stolicy. Ze względu na kumulację wszystkich kapitałów potrzebnych do osiągnięcia sukcesu oraz podpięcie do globalnych sieci obiegu dóbr kulturowych zamieszkanie lub przynajmniej intensywny kontakt z Warszawą jawi się jako warunek niemal konieczny na drodze do artystycznej kariery. Ta konieczność powoduje z kolei pustoszenie ośrodków bardziej prowincjonalnych, co z kolei jeszcze bardziej osłabia szanse artystów w nich pracujących na osiągnięcie sukcesu

Myślę, że niestety środowisko artystyczne jest bardzo warszawskocentryczne. 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, nie wiem, z Poznania, Krakowa (DDW1).

Do wątku centralizacji polskiego świata wrócimy, gdy będzie mowa o tym, jak skonstruowane jest środowisko artystyczne w naszym kraju.

- Trzeci często wspominany czynnik to **pleć**, który według znacznej części respondentów, zwłaszcza kobiet w sposób znaczący różnicuje szanse na uzyskanie sukcesu finansowego.

Ja myślę, że kobiety generalnie mają gorzej. (...) No że nie dostają tej najprostszej opieki, po co brać ich 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 (DDW1).

Na znaczenie płci wskazują też częściej wypowiedzi tych osób, które szczególnie mocno cierpią z powodu niestabilności i niepewności wynikających z braku środków pozwalających na utrzymanie się. Nie oznacza to, że kobiety, które częściej mówią o takim właśnie doświadczeniu, są mniej odporne od mężczyzn, ale raczej, iż to one czują się bardziej odpowiedzialne za los swoich bliskich, rodzin, dzieci.

- Czwarty czynnik różnicujący to **posiadanie stałego etatu, zwłaszcza na uczelni wyższej lub w instytucji wystawienniczej**. Do tego wątku jeszcze wrócimy omawiając najważniejsze źródła utrzymywania się artystów.

W przypadku hierarchii środowiskowych no to jeśli mówimy o tych hierarchiach w środowisku to artyści, którzy mają stałą pracę, którzy pracują na akademiach, to są w lepszej sytuacji (...)

Pokrewnym rodzajem zasobu jest inny, mniej sformalizowany rodzaj relacji z instytucją, materializujący się w postaci umów czasowych, zwiększający szanse na wystawianie w nich, dodatkowe źródła zarobkowania (np. prowadzenie zajęć edukacyjnych) oraz będący formą kapitału społecznego: platformą nawiązywania kontaktu z kolejnymi ogniwami świata artystycznego, w przypadku najsilniejszych instytucji – także tego międzynarodowego.

(...) pytanie z jakimi galeriami są artyści związani i jeśli artyści są związani z bardziej prestiżowymi galeriami takimi jak galeria fundacji Foksal czy galeria Rastra to znowu są w lepszej sytuacji, bo znowu mają większą możliwość zafunkcjonowania w tym środowisku międzynarodowym (KBP1)

Etat oraz stopień związania z instytucją są szczególnie ważnymi zasobami strukturyzującymi pole artystyczne, ponieważ tym, co różnicuje artystów są nieraz nie tyle albo nie tylko dochody, co stopień bezpieczeństwa egzystencjalnego i to, jak wieloma różnymi zajęciami muszą się parać, aby się utrzymać – jak pokazywały wyniki badania sondażowego.

- Piąty i ostatni czynnik różnicujący szanse na sukces finansowy, albo przynajmniej uprawdopodobniający, iż jednostka będzie zdolna do przewyciężenia podstawowego lęku i niepewności co do swoich losów, to **obrotność, umiejętność sprzedawania się, przedsiębiorczość**. Co dosyć znaczące, cecha ta nie jest traktowana jako pozytywna umiejętność, ale raczej jako specyficzna, droga na skróty, nieuczciwa i destrukcyjna wobec reguł na mocy których powinna być wartościowana sztuka.

Natomiast obserwuję wielu bardzo dobrych artystów, którzy nie mają z czego żyć. I to jest dla mnie trudne. I wsparcia wymagają ci ludzie, którzy no naprawdę żyją niezwykle skromnie i nie umią się, kolokwializując po raz kolejny, sprzedać. Nie umią. Po prostu nie mają tych zdolności. I ja widzę takich designerskich artystów, którzy robią na moich oczach wielkie kariery, i w ogóle są jakimiś takimi bohaterami dnia, no ale nie zawsze to co robią jest dla mnie ważne, interesujące, przekonywujące. A często ci ludzie, którzy rzeczywiście mają trudną sytuację, nie umią się sprzedać, a robią naprawdę dobrą sztukę. I to jest moje cierpienie (AZK2).

Tego rodzaju cecha różnicująca twórców pojawia się szczególnie silnie w relacjach dojrzałych artystów opisujących strategię życiową młodych twórców, którzy dużo lepiej niż oni radzą sobie we współczesnych systemach stypendialnych, grantowych, posiadają umiejętności autopromocji i nie mają problemów z tym, żeby oprócz sztuki zajmować się zupełnie innymi formami aktywności. Pomimo tego, że większość naszych rozmówców ubolewa nad tym, że reguły określające dostęp do środków uległy ekonomizacji i stały się podobne do tych obowiązujących również poza światem artystycznym, to czasami tego rodzaju opisy prezentujące strategię młodego pokolenia, pełne są nieukrywanego podziwu:

Ponieważ mam z nimi kontakt, z tymi młodymi – mają się różnych prac. Albo coś projektują i to albo się zatrudniają po prostu w jakichś innych firmach, to głównie dotyczy przypadków, kiedy pracują w reklamie, albo się zatrudniają jako pracownicy firm reklamowych. Czasem zakładają własne firmy – kiedyś to było bardziej popularne, teraz mniej, ponieważ większe sieci, większe firmy przejęły cały rynek, więc teraz jest to bardzo trudno samemu zrobić. Ale powiedzmy, że cały czas się to zdarza. Zajmują, zakładają inne, otwierają knajpy, prowadzą antykwariat własny albo cudzy, jakieś takie niszowe firmy projektowe, są na przykład... niszową biżuterię ktoś tam projektuje. Tak że różnie (AZK2)

Dosyć uderzające jest to, że wśród kryteriów różnicujących sytuację artystów wskazywanych przez naszych rozmówców niewiele miejsca zajmują takie aspekty, jak talent, umiejętności, wysoka wartość kulturowa tworzonej sztuki. Choć osoby z pola świat sztuk wizualnych chcą, by to one decydowały o pozycji finansowej twórców, to jednocześnie wydają się być przekonani, iż ta jest zależna od zupełnie odmiennych czynników, na które rzadko mają wpływ.

(...) sztuki wizualne są takim obszarem, gdzie w najmniejszym stopniu obowiązują tak zwane „reguły”, jeżeli porównamy artystów wizualnych na przykład z muzykami, gdzie jednak sama natura zjawiska, jakim jest muzyka, powoduje, że tam rządzą pewne reguły. Na ogół jest tak, że jeżeli ktoś zaczyna tak traktować muzykę, jak artyści wizualni traktują to, co robią, to ktoś taki jest artystą awangardowym. I przypadek Cage’a, oczywiście w stanach, jest takim najbardziej sztandarowym. Gdzie eksperymentując na polu muzyki, te eksperymenty powodują, że ten artysta wchodzi w obszar tak zwanych sztuk wizualnych czy sztuk w ogóle, tego co nazywamy sztuką. To co się pokazuje w muzeach, to co funkcjonuje w obiegu sztuki. Tak że to powoduje ten brak, to idzie z założenia, brak jakichkolwiek reguł, norm, prawie żadnych powoduje to, że to ryzyko znacząco wzrasta. To niesie ze sobą czasem spore konsekwencje (AZK2).

Ten ostatni cytat, jak się wydaje, dobrze określa specyfikę doświadczania przez artystów uprawiających sztuki wizualne zróżnicowania w zakresie sukcesu finansowego, który jej ich udziałem. **Problemem nie jest tylko fakt, iż zakres rozpiętości dochodowych jest w tym polu bardzo duży (albo też – takie przynajmniej jest przekonanie wielu działających w nim aktorów, zestawiających ze sobą najbardziej skrajne przypadki).** Równie istotne jest też to, że nie bardzo wiadomo, skąd te różnice się biorą. To z kolei sprawia, iż kariera artystyczna przypomina nieco rosyjską ruletkę, w tym sensie, że jednostka nie jest w stanie kontrolować wszystkich warunków odpowiedzialnych za jej powodzenie z tej prostej przyczyny, iż są one nie do końca rozpoznane. Można oczywiście zwiększyć prawdopodobieństwo, że uda się nam zająć taką pozycję w świecie sztuki, która zapewnia minimalny poziom bezpieczeństwa egzystencjalnego (co ułatwia dziś daleko posunięta profesjonalizacja związana z budowaniem CV, wizerunku, strategiami autopromocyjnymi), ale nikt nie dysponuje mapą drogi prowadzącej na szczyt, nie sposób też podążać szlakami, które przeszli inni już tam się znajdujący. Świat artystyczny ceni przecież też oryginalność, unikalność i odrębność wobec tego wszystkiego, co zdarzyło się wcześniej.

Z CZEGO ŻYJĄ ARTYŚCI. PODSTAWOWE ŹRÓDŁA UTRZYMANIA

SZTUKA JAKO DODATEK: ZNACZENIE POZAARTYSTYCZNYCH ŹRÓDEŁ DOCHODÓW

W tej części naszego opracowania, pozostając przy wątku sytuacji ekonomicznej twórców, chcielibyśmy trochę miejsca poświęcić wskazaniu na ich źródła utrzymywania się. Jak pokazywały informacje pozyskane w trakcie badań sondażowych, wyłącznie ze sprzedaży prac żyje nie więcej niż 5% absolwentów ASP, nie więcej niż 1/3

żyje wyłącznie z pracy, którą uznaje za związaną ze sztuką, a większość musi czerpać z kilku różnych źródeł dochodów. Tego rodzaju informacje znajdują potwierdzenie i rozwinięcie w wywiadach pogłębionych. Jak mówi jeden ze znanych artystów:

typowo ze sprzedaży, ze sztuki, to to nie. Praktycznie nikt [z tego] nie żyje, sam nie byłbym w stanie wyżyć z własnej sztuki mimo, że czasem coś tam sprzedaję. Ale tak z miesiąca na miesiąc byłoby to pewnie niemożliwe (AZK2).

To przy tej sytuacji rynku to jakby możliwość sprzedaży i dystrybucji swoich dzieł jest no bardzo ograniczona. To dotyczy bardzo wąskiego kręgu artystów, którzy zrobili w cudzysłowie karierę (DDP2).

Nieprzypadkowo więc bycie artystą oznacza więc przede wszystkim konieczność utrzymywania się z **działalności pozaartystycznej** albo wręcz **traktowania sztuki jako hobby albo czegoś, co robi się po wykonaniu prac pozwalających się utrzymać.**

Ale prawdę mówiąc, utrzymują się, moim zdaniem, głównie z innej działalności. (...) Tak mi się wydaje. Bo działalność artystyczna, wydaje mi się, że w większości artystów przynosi... znaczy ogólnie znowu, bo znowu wydaje mi się, że część artystów sobie z tym radzi, że działalność artystyczna przynosi jakby zysk i dochód, ale bardzo często jest nieregularny. I wydaje mi się, że jest potrzeba zarabiania równocześnie w jakiś inny sposób, który powoduje, że się jest bardziej stabilnym, albo się te luki wypełnia czymś (AMK1)

Ja nie, nie mogę żyć ze sztuki. W sensie od czasu do czasu sprzedaję swoje prac, ale to jest raczej przyjemny bonus niż co miesięczna wypłata, a muszę płacić za mieszkanie (...) Natomiast jakby sztuka jest czymś takim, co raczej nie można nazwać pracą. Bo to nie jest praca. To jest raczej hobby, jeśli już. (AMW1)

Jak się okazuje do tego rodzaju sytuacji, czyli pogodzenia się z tym, że nie da się żyć ze sztuki, ale jest ona zajęciem dodatkowym przygotowują już uczelnie artystyczne, by choć trochę chronić rozpoczynających dopiero karierę artystyczną młodych ludzi przed rozczarowaniami.

To jest mój rocznik i jak patrzę na roczniki, to mniej więcej ta zasada jest taka, że to jest 10% osób, albo nawet mniej, które później... wWadomo, że z biegiem lat te osoby się wykruszają i te pierwsze dwa lata to jest kompletny odsiew, a później jedna, czy dwie osoby z roku zostają w tym na stałe. (...) są marzenia, a później jest przykra weryfikacja. Może już nawet bez marzeń o utrzymywaniu się ze sztuki, wszyscy idą w tym kierunku etatu i sztuki jako dodatkowego zajęcia. (...) B: A dzisiaj może młodzi artyści są... R: ... w ten sposób ukierunkowani, że liczą na jakiś etat i sztukę jako zajęcie dodatkowe (AMG1)

Bardzo istotnym źródłem utrzymania dla artystów, i wydaje się być to dosyć uniwersalny sposób zarobkowania⁴ w Polsce, są **fuchy, chałtury, krótkoterminowe zlecenia.**

Wiesz co, chyba zarabiają we 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 (AZW2).

Czekamy aż coś wpadnie, czasami coś wpadnie i... Czasami jakiś remont się robi, coś no- Aha, chałtury jakieś tam takie? No i potem trzeba kupić za to farby, no i siedzieć tam i malować. (...) Chałtury, to znaczy no- Obrazów takich, jakichś tam pejzaży na sprzedaż nie malujemy, no raczej, raczej jakiś remont. (...) Raczęj wyburzanie ścian. (...) Wyburzanie ścian [śmieje się]. (AML1)

⁴ Tonia E., *Prace rentowne. Polscy artyści między rynkiem a sztuką*, Warszawa, 2015

Dosyć znaczące w powyższym cytacie jest też sprowadzenie zawodu artysty do oczekiwania „aż coś wpadnie”, które jest jeszcze jednym przykładem przygodności egzystencji artysty przynajmniej w sferze ekonomicznej.

Stereotyp na temat artystów mówi, iż **utrzymują się oni dzięki wsparciu własnych rodzin, partnerów, bliskich**. Zgodnie z wynikami badania sondażowego pomoc materialna ze strony bliskich jest jednym ze źródeł dochodu dla ok. 30% absolwentów i absolwentek ASP (choć tylko dla 5% - podstawowym lub jednym z głównych źródeł utrzymania). Co istotne, odsetek osób, dla których jest to podstawowe, jedno z głównych lub istotne, ale dodatkowe źródło utrzymania jest każdorazowo dość podobny bez względu na to, które roczniki absolwentów weźmiemy pod uwagę. Inaczej mówiąc – wsparcie bliskich jest istotnym źródłem utrzymania nie tylko dla znaczącej części świeżo upieczonych absolwentów, ale i sporego odsetka osób, które już dawno skończyły studia. Istnienie tego zjawiska ilustrują historie zebrane w wywiadach pogłębionych.

To są kobiety, które mają około 40 lat a cały czas są wspomagane przez ich rodziców, przez ich mamy, więc to jest gdzieś takie dramatyczne, że w przypadku tych artystów freelancerów ta sytuacja materialna jest zła. (KBP1)

(...) są też takie przypadki, że ktoś tam ma bogatych rodziców i na tyle wyrozumiałych, że wspierają go (AZK2).

Jednocześnie tego typu przypadki nie są raczej traktowane jako normalne, lecz albo służą rozmówcom albo jako dowód na to, że artyści cierpią z powodu skrajnej deprivacji, albo pozwalają ponownie wskazać na prekarność sytuacji artysty i występowanie w jego karierze sytuacji awaryjnych, w których trzeba uciekać się do takiej właśnie szczególnej formy „rodzinnego socjału”:

po studiach (...) musiałam wrócić do mojego domu rodzinnego (...), no nie miałam pieniędzy, byłam splekaną absolwentką Akademii Sztuk Pięknych i to była już taka decyzja, że albo pójdę do pracy i kończę ze sztuką, gdzie ta sztuka będzie, że tak powiem na boku, albo wracam do domu rodzinnego gdzie mam warsztat po dziadku, gdzie moja mama może mnie przyczepić i nie będę musiała po prostu zarabiać pieniądze na czynsz, na drugi czynsz na przykład w Warszawie czy w Poznaniu tylko będę po prostu na produkcję przeznaczając, na kolejne wystawy (AZB1).

Część ma na przykład partnerów zamożnych, którzy im pomagają właśnie w sytuacji, gdy nie ma pieniędzy. Obawiam się, że to jest też ratunek, gdy właśnie partner, partnerka tam w jakiś sposób może wesprzeć finansowo właśnie w sytuacji, gdy, no, gdy akurat jest gorszy okres (AMP1).

Część z naszych rozmówców traktuje jednak wskazanie na tego rodzaju źródło finansowania jako niszczący stereotyp, bo pokazujący artystę jako kogoś, kto może tworzyć sztukę tylko i wyłącznie dzięki pomocy innych, a nie dlatego, że uznaje jej kreowanie za bezdyskusyjnie istotne, ważne, godne tego, by poświęcić temu swoje życie. Jak utyskuje znana artystka:

Nie. To jest okropne. Zmieńmy siebie, zmieńmy czasy, zmieńmy naszą mentalność. A nie wchodźmy dalej w ten cały system, że jak chcesz być artystką to musisz mieć bogatego męża, bo nie ma szans, żeby taka artystka, która ma bogatego męża była dobrą artystką. Musi być pewnego rodzaju prawda, jak jej nie doświadczysz w swoim życiu, to zaczniesz robić ładne torebki i zrobisz karierę na produkcji torebek, bo masz bogatego męża, który cię sponsoruje. Nie, jakby ja w to zupełnie nie wierzę i bardzo bym chciała, żeby to się zmieniło w naszej mentalności, społeczeństwa. (AZKR1)

Tego typu wypowiedzi wydają się jednak reakcją na figurę artysty jako kogoś, kto uprawia sztukę jako formę luksusowego dodatku – osoby z wyższych sfer albo właśnie „żonę bogatego męża” – podczas gdy wsparcie rodziny dotyczy wielokrotnie osób słabiej sytuowanych oraz polega na uprawianiu swojej pasji dzięki

mieszkaniu, warsztatowi lub pracowni odziedziczonej po dziadku czy uzyskaniu ubezpieczenia w KRUS z tytułu bycia członkiem rodziny rolniczej.

R: Po prostu ubezpieczenie społeczne, tak, takie dedykowane szczególnie artystom – to jest absolutnie (...) [powszechne] w całej Europie. (...) A u nas po prostu jest to beznadziejne, bo wszyscy muszą po prostu wiesz KRUSach, na dziwnych umowach być, albo nie mają ubezpieczenia i uważam, że to jest jakby podstawowy problem w dyskryminowaniu artystów. Absolutnie. Ja też sobie radzę no najchętniej byłabym po prostu jako artystka, a nie jako rolnik. (...) No wiesz, ja mam KRUS (...). Jako członek rodziny rolniczej. (...) Mogę chodzić do lekarza, jakby wiesz, przejechał mnie samochód to po prostu mam tą opiekę zdrowotną.

ŻYCIE OD DO: STYPENDIA, GRANTY, KONKURSY I ICH OGRANICZENIA

Jednym z istotniejszych, choć jak wskazują nasi rozmówcy absolutnie niewystarczających źródeł utrzymania i wsparcia ich twórczości są **granty, stypendia, konkursy, rezydencje**.

Właściwie artyści żyją od projektu do projektu moim zdaniem. A mianowicie gdzieś próbują zdobyć pieniądze na jakieś duże przedsięwzięcie. (...) Inna grupa artystów żyje od rezydencji do rezydencji, które na podobnej zasadzie się odbywają (KBW2).

Wypowiedź ta, choć jest podobna do wielu innych pojawiających się w wywiadach i wskazujących na to właśnie źródło finansowania jest o tyle symptomatyczna, iż pozwala raz jeszcze dostrzec, jak bardzo niepewny jest los artysty, jak bardzo zależy od zewnętrznych źródeł finansowania, na które nie ma on wpływu. To **życie „od do”** jest chyba najlepszym sposobem na wyrażenie tego, iż biografia artysty to rodzaj falowania, którego warunków w dużej mierze się nie kontroluje, nie określa się ich samodzielnie. Omawiane tu źródło finansowania pełnią jednak różną rolę w biografii różnych twórców. Dla niektórych jest podstawą egzystencji czy punktem przełomowym.

Dopóki nie dostałam (...) tej nagrody byłam ciągle splukana i było beznadziejnie i wtedy powiedziałam sobie, ja dosłownie brałam kredyty na to, żeby robić projekty i żeby po prostu być artystką. To nie było takie łatwe. Pamiętam, że pomyślałam, że jeśli nie dostanę tego cholernego (...), tej nagrody i nie spłacę wszystkich długów to ja po prostu kończę z tym. No i dostałam. I nie skończyłam (AZB1).

Dla innych – pełni rolę podwórki i dodatkowego źródła dochodów, które od czasu do czasu uda się uzyskać. Dla jeszcze innych staje się natomiast permanentnym sposobem funkcjonowania, polegającym na zszywaniu ze sobą kolejnych projektów, grantów i stypendiów w długi ciąg, w którym przeskakuje się od jednego działania projektowego do kolejnego. Jak opowiada młody artysta:

(...) mój status jest dosyć specyficzny. (...) raczej poświęcam się teraz większym projektom raz na jakiś czas. To nie jest taki status artysty, który jest ciągle na świeczniku powiedzmy i którego osoba też jest istotna. (...) Ja się teraz raczej zaczęłam zajmować takimi bardziej projektowymi, no projektowymi realizacjami. Tak, żeby mieć porównanie: artysta, który buduje swoją kreację siedzi w pracowni, maluje, tworzy, ma materiał do sprzedaży – (...) to ja tak nie mam. Ja biorę udział w projekcie, czasem jestem pomysłodawcą, czasem kuratorem, czasem współrealizatorem. I tak dalej. I po projekcie ewentualnie zostaje jakaś publikacja, wystawa, coś w czym może uczestniczyć odbiorca, a niekoniecznie jest coś, co może po tym zafunkcjonować na rynku [sztuki] (AMB1).

Wielu naszych respondentów dobrze znających źródła finansowania wskazuje też na cały szereg **dysfunkcji**, jakie się z nimi wiążą i które nie wydają się ograniczać do świata artystycznego. Pierwsza wiąże się z pytaniem o

kryteria przyznawania tego typu form wsparcia i ryzyko, że otrzymają je nie zawsze ci, którzy tworzą wartościową sztukę, ale nieraz raczej ci, którzy potrafią sporządzać wnioski, mają odpowiednio skonstruowane CV. Druga i znacznie bardziej zasadnicza obawa głosi, iż systemy stypendialne są raczej symulacją **systemowych form wspierania twórców**, nie zaś rzeczywistym rozwiązaniem ich problemów. Ten symulacyjny charakter wynika z dwóch cech systemu stypendialnego. Pierwsza – to zakres grantowo-stypendialnych form pomocy, a więc objęcie przez nią niewielkiego odsetka twórców.

Mamy ileś tam instytucji sztuki w każdym regionie, patrząc przez różne dziedziny. Niektóre oferują jakieś stypendia, np. marszałkowskie, ale można policzyć na palcach, że to będzie 10-20 stypendiów na rok, a będzie 500 ofert złożonych. Taki to mniej więcej obraz daje, że to nie ułatwi sprawy – choć dobrze, że istnieje. Raptem może kilka miast, na Śląsku chyba żadne miasto nie daje stypendiów artystycznych, najbliżej z tego, co mi jest wiadomo to w Krakowie są, albo były, nie wiem czy dalej są (DDK2).

Druga cecha skazująca te formy finansowania na pełnienie roli symulacji i koła ratunkowego to ich doraźny, ograniczony w czasie, niesystemowy charakter.

Na świecie to jest trochę inaczej, bo są na przykład bezpłatne pracownie dla artystów – takie przypadki znam z Düsseldorfu. Są systemy stypendiów dla artystów znanych, są różne emerytury. Jest ten program we Francji „La Culture” – 1% podatku dla artystów. Są różnego typu fundacje, które wspierają grupy twórcze, a nie jakieś idiotyczne stypendia, gdzie trzeba grant napisać (AZK2).

W podobnym duchu wypowiada się inny rozmówca wskazujący na fikcyjność tego rodzaju programów jako czynników mających wspierać rozwój artystycznych. Według niego, w rzeczywistości są to bowiem **ukryte formy zapomogi**, a ich efektem nie zawsze jest tworzenie dobrej sztuki.

artyści ci młodzi i tak dalej, są te systemy, w Polsce jest ta moda, która na zachodzie już odchodzi do tego, żeby dawać pieniądze tylko na najmłodszych, łądować pieniądze. są też te programy unijne, gdzie są te rezydencje, które według mnie to są totalne nieporozumienia. To jest rodzaj zapomogi dla ludzi, a w rzeczywistości, w rzeczywistości to jeżdżenie, robienie jakichś sztucznych programów, w rzeczywistości niewiele to ma wspólnego ze sztuką (DDK1).

Przytoczona wyżej wypowiedź przedstawiciela instytucji wystawienniczej wskazuje na ogólniejszy rodzaj krytyki systemu grantowo-stypendialnego w postaci programów wymagających w zamian za otrzymanie honorarium tworzenie określonych tematycznie lub ideowo dzieł jako **formy ograniczania swobody działania artysty**, a więc też narzędzia kontroli jego poczyniń i zewnętrznego sterowania kierunkami rozwoju twórczości, nieczuły na zainteresowania i typ potencjału poszczególnych artystów. W sugestywny sposób przypomina o tym poniższy fragment wywiadu:

(...) Mówisz mi „finanse”... ale umówmy się, sztuka która jest tworzona z finansowania jest gówniana.

B: Bo jest na zlecenie?

R: Bo jest na zlecenie. Masz termin, musisz wykonać i trudno jest coś stworzyć. Masz kwotę, w której się musisz zmieścić, a masz swoje życie i swoje problemy. Musisz napisać wniosek, który tak naprawdę nie zawsze przejdzie. Pisziesz wnioski nagminnie, ale WIESZ, że to nie przejdzie, bo jest „rok czegoś tam” na przykład Chopina. Ty masz w dupie Chopina, ale napiszesz ten wniosek, bo jest duży budżet, wszyscy mówią „napisz”, po czym musisz zrobić coś o Chopinie a twoje zainteresowanie Chopinem jest ŻADNE. To jest problem, bo chcesz ŻYĆ, chcesz się dofinansowywać.

Dlatego mówię, że głównym problemem jest brak mecenatu, który przyjdzie i kupi całą wystawę i powie: „daję ci już ryczałtem, nie musisz oddawać, 7 tysięcy na przyszłą wystawę” (KUKR1).

Jeszcze jedno istotne pytanie dotyczące systemów stypendialnych dotyczy ich funkcjonowania w roli „skoczni narciarskiej”, z której trzeba się **zdażyć odpowiednio wybić albo spektakularnie upaść**, ponieważ po 35. roku życia tego typu „kroplówka” zostaje odcięta. Jak opowiada młody artysta na podstawie własnych doświadczeń i obserwacji swojego otoczenia:

Są takie osoby, które przez wiele lat ciągną na tych konkursach. Niekoniecznie z dobrym skutkiem dla nich, bo się stają tak zwanymi artystami konkursowymi, a ta formuła się wyczerpuje. Kończy się 35 lat i konkursy się kończą. Bo to jest zwykle do, no tak maksymalnie do 35 roku życia. Też stypendia, w których już się brało udział, często dyskwalifikują w przyszłości. Znaczą kolejny raz nie mogą. (...). Więc jakby te możliwości się kończą. Ja dużo tych możliwości wykorzystałem. Można powiedzieć, że byłem obrotny w tej kwestii, no i to teraz się kończy. Znaczą tamte opcje dawały mi szansę na utrzymanie przez kilka lat.

W dłuższym okresie czasu powoduje to, że osoby, które przekroczą barierę młodego wieku, a nie udało im się osiągnąć spektakularnego sukcesu, stają się nieraz coraz mniej widzialne i bezskutecznie szukają konkursów, grantów czy rezydencji skierowanych do osób starszych.

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, poszukiwaniu nowych nazwisk, to jest rzeczywiście, to jest 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, znaczą większość rezydencji też jest do określonego tam trzydziestego któregoś roku życia. Konkursów, których jest bezliku w Polsce, no to są wszystko [dla młodych]: albo to jest Rybie Oko albo tam Spojrzenia też do trzydziestego szóstego, bodajże piątego czy szóstego, nie wiem Młode Wilki w Szczecinie, no tego jest mnóstwo, ale to jest wszystko dla... (...) młodych. Nie ma takiego czegoś właśnie, jak Stara Polska czy tam znowu Polska w Średnim Wiek – takiego programu. I to jest rzeczywiście bardzo bardzo trudne KUW4.

Opisane wyżej zjawisko wiąże się z istnieniem dwóch istotnych kategorii artystów: po pierwsze takich, którzy zyskali uznanie, ale nie są już obiektem na tyle dużego zainteresowania ani nie uzyskali w międzyczasie innych szczególnych zasobów (np. etat, kapitał społeczny), aby uzyskiwać znaczące dochody ze swojej działalności artystycznej. O tej kategorii była już mowa wcześniej, kiedy wskazywaliśmy na to, że samo uzyskanie widzialności, rozpoznawalności nie gwarantuje osiągnięcia i przede wszystkim zachowania sukcesu finansowego. Druga kategoria, której powstawanie potęgowane jest przez opisane wyżej zjawisko „skoczni narciarskiej” albo „odcinania kroplówki” to artyści tworzący sztukę uznaną przez znaczącą część środowiska albo duże autorytety za wybitną, ale kompletnie zapomniani i wegetujący na marginesie lub poza granicami świata artystycznego. Powrócimy do tego tematu we fragmencie poświęconym środowiskom artystycznym.

NAUCZAĆ W SZTUCE: ETAT UCZELNIANY JAKO SOCJALNE MARZENIE

Na koniec jednak tego wątku warto wspomnieć o tym, iż **rodzajem Świętego Graala jest dla artystów etat w pracy związanej ze sztuką, a w szczególności – etat na uczelni wyższej**: wszyscy słyszeli wiele o jego istnieniu i poszukiwaniach, ale dla większości jego znalezienie to raczej sfera legend i bajek. Fakt **zupełnej odrębności sytuacji egzystencjalnej osób zatrudnionych na uczelniach wyższych** powraca w narracjach osób zajmujących

bardzo różne pozycje w świecie artystycznym, od artystów, przez kuratorów, po decydentów, reprezentujących różne światopoglądy. Obok najbardziej cenionych etatów uczelnianych funkcjonują też inne, mniej atrakcyjne, np. polegające na uczeniu sztuki w szkole.

(...) 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 (DDB1).

jakoś sobie radzę i to miejsce, w którym uczę, czyli liceum plastyczne też daje mi taką możliwość nie bycia nauczycielką tylko artystką, która się spotyka z młodzieżą. Jakby nie czuję bólu jak jadę do pracy do szkoły. (...) Ale wydaje mi się, że wielu artystów jednak pracuje, z tych, co znam, w zawodzie nauczyciela. Czy to jest średnia szkoła czy to jest uczelnia, właściwie większość, którą znam w ten sposób zarabia na te takie podstawowe utrzymanie. A może i nawet nie na takie podstawowe (AZB2).

Część naszych rozmówców wprost traktuje tę formę zatrudnienia jako główne narzędzie łagodzenia radykalizmu artystów żyjących w sytuacji permanentnej niepewności. Ten, jak określa go niżej cytowany respondent, **wentyl bezpieczeństwa**, jest atrakcyjny, ponieważ zapewnia bezpieczeństwo, a jednocześnie sprawia, iż można pozostać w zawodzie.

Tak naprawdę od zawsze wiadomo, że głównym takim wentylem bezpieczeństwa dla artysty jest posada na uczelni artystycznej, która jakby daje mu pewną gwarancję podstawowego bytu, opłacany ZUS, et cetera. (...) chyba w tej chwili najlepsza forma utrzymania się w tym fachu, bo gwarantowana. Pewnie niezbyt wygórowana, ale pewna (DDP2).

Młodzi artyści nawet nie ukrywają, iż praca na uczelni to często nie tyle wymarzona forma zatrudnienia pozwalająca się rozwijać, mieć wpływ na to, kim będą przyszli artyści, ale **rodzaj socjału**, pozwalający łagodzić trudy prekarnej egzystencji, która jest udziałem twórców.

Gdzieś jakimś takim, bo nie ukrywajmy tego – właściwie takim socjalnym zbawieniem i taką sytuacją, do której prędzej czy później większość artystów dąży, jest jakiś etat. Czy w szkole, czy na uczelni - przeważnie jest to związane z nauczaniem (AMG1).

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 (AMP2).

Jak zauważają niektórzy, taka popularność zatrudniania się na uczelni jako istotna alternatywa dla borykania się z trudną, niepewną sytuacją materialną może być **niebezpieczna** – nie tyle dla tych, którzy się na nią decydują, co raczej dla systemu edukacyjnego zajmującego się szkoleniem artystycznym.

Ludzie, którzy są tego już świadomi, bo są, nikt nie jest w ciemną bity, jeśli żyje, wiedzą, że jedyne co można zrobić to mieć etat. Wobec powyższego artyści masowo idą na belferkę, w stronę belferki nie mając ku temu ani żadnych kwalifikacji ani żadnych zapędów ani w ogóle umiejętności kształcenia, bo sami są niedokształceni w większości (KBW1).

Ja... za moich czasów kadra była dużo mniejsza, teraz widzę, że moi koledzy z lat tam troszeczkę wyższych są w tej kadrze. Są ciałem pedagogicznym, tak, są jego częścią. No więc oni muszą jakieś pensum wyrobić i to jest też to co mnie do studiów doktoranckich zniechęciło, bo ja wiedziałam, że nie chcę brać udziału w takiej fikcji (KBP2).

Na zakończenie tego wątku warto też oddać głos osobie, która w obrębie tego systemu funkcjonuje:

Mam stałe źródło dochodu, tytuł profesora, więc od tej strony jestem zabezpieczony, natomiast jak porównuję, no bo nie unikniemy porównań, prawda. Bo jesteśmy w takiej jakiejś sytuacji, w której musimy używać porównań (...). (...) jak porównuję na przykład nasze gaże z, mówię o proporcjonalnym odniesieniu do rzeczywistości, z moimi niemieckimi kolegami, których mam kilku, no to (...) to są jakieś śmieszne sumy (AZP1).

Paradoks polega więc na tym, że atrakcyjność pracy na uczelni artystycznej nie polega na tym, iż wykonując ją zaczyna się opływać w dostatek, ale raczej na tym, iż zostaje dzięki niej wyeliminowane bardzo podstawowe źródło niepewności i lęku – brak zabezpieczeń socjalnych oraz polisy ubezpieczeniowej na trudniejsze, mniej dochodowe okresy w swojej karierze artystycznej. Jeżeli uświadomimy sobie, iż motyw ten może decydować o wybraniu pracy na uczelni, to trudno sobie wyobrazić bardziej dobitny wskaźnik tego, z powodu jak bardzo podstawowych deficytów cierpią w Polsce artyści.

Warto jednocześnie zaznaczyć, że etat uczelniany nie jest przedmiotem marzeń dla wszystkich twórców, co wynika nie tylko z indywidualnych preferencji, ale też dostrzegania nieelastyczności tej instytucji, która może być krępująca.

No więc powiedzmy, jeśli decyduję się na wejście w ten system szkolnictwa wyższego, no to to (...) w wielu przypadkach tak to wygląda, że to jest decyzja na całe życie. No, bo jeśli poświęcę się uczelni, mam te powiedzmy 50 lat, no to trudno żebym teraz rezygnował z uczelni, żeby ktoś inny mógł wejść na mój kontrakt. A są takie modele uczelni zagranicznych, gdzie co 5 lat zmieniają się prowadzący. I oni nie są na uczelni po to, żeby wiązać swoje życie z tą uczelnią, tylko po to, żeby przez 5 lat prowadzić grupę warsztatową, z którą realizują jakieś tam kilka projektów. No i nie myślą o tym, że będą robić na tej doktorat. Nie przychodzą po to, żeby robić doktorat, tylko żeby realizować projekt. Więc to jest taka różnica i to jest w Polsce trudne do przyjęcia (AMB1).

Etat to z jednej strony ostoja bezpieczeństwa, a z drugiej – pewnego rodzaju balast, niepotrzebny tym, którzy znaleźli sobie inny sposób na zapewnienie bezpieczeństwa socjalnego i zarobkowanie.

B: A chciałabyś być zatrudniona na umowę o pracę?

R: Na umowę o pracę?

B: Tak na przykład, nie wiem, być na uczelni albo, no nie wiem, może gdzieś mieć jakieś mieć umowę? Tak jakby czy poza ubezpieczeniem marzysz też o tym, żeby być zatrudniona na umowę o pracę, gdzie masz jakąś pensję co miesiąc?

R: Nie. (...) Ale to nawet nie o to chodzi, czy mam umowę czy nie. Ja po prostu chciałabym robić to co chcę, co lubię. (...) osobiście w tej chwili nie zależy mi na takiej umowie, ale wiem, że dla wielu ludzi to jest coś to jest taki rodzaj balastu takiego jakiegoś zakotwiczenia. Jakiegoś takiego poczucia, no nawet nie zarabiają zbyt dużo, to mają jakiś tam pewnie ubezpieczenie czy coś w tym rodzaju. I to o to chodzi im. O to takie wiesz, taką namiastkę bezpieczeństwa.

W omawianym tu względzie zjawiska zachodzące w świecie sztuk wizualnych i dylematy będące udziałem jego aktorów nie wydają się znacząco odmienne od tych, które można zaobserwować w innych obszarach, w których na większą skalę pojawia się praca w roli freelancera, praca w domu, telepraca, praca zdalna itp. Fraza „biedny, ale spełniony” przyjmuje tu postać „zapracowany, ale z ciekawym życiem”

Natomiast wydaje mi się, że to życie jest ciekawsze, bo nie ma w nim nudy. Nie ma pracy od nie wiem 8 do 15. tylko właściwie pracuje się 24 na dobę (AZB2).

Niektórzy z naszych rozmówców 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 jakichkolwiek podstaw dla 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 (AZKR2).

Ta **fetyszyzacja konkretności**, władzy w rękach nie jest niczym zaskakującym, choć niewątpliwie jest destrukcyjna dla romantycznych mitów artysty, który tworzy to, co niepraktyczne, ale posiadające wysoką wartość kulturową, symboliczną. Młodzi artyści, jak sugerowały też wyniki badań sondażowych, zdają się rzadziej 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, a przynajmniej – że tworzenie sztuki przez duże S musi się wykluczać z pracą przynoszącą zysk finansowy. Przeciwnie mamy do czynienia raczej pragmatyzacją postaw. Trudno się temu procesowi dziwić, bo jest on racjonalną strategią adaptacji do świata, w którym podstawowym doświadczeniem jest niepewność i w który niespecjalnie ceni się to, co autoteliczne.

Na zakończenie tej części, poświęconej podstawowym źródłom utrzymania artystów, chcielibyśmy jeszcze wskazać na **rozpoznawane przez twórców źródła niepewności**, jaka jest ich udziałem. O niektórych z nich wspomnieliśmy już wcześniej. Są nimi niewątpliwie: uniwersalne mechanizmy nierównomiernej dystrybucji bogactwa; reguły rządzące światem sztuki albo ich brak lub dokładniej – niemożność określenia takich, poprzez które moglibyśmy mierzyć wartość dokonań artysty i jego sztuki; zmonopolizowanie systemu dystrybucji pieniędzy przez mono-ideowe środowiska i inne. W tym miejscu warto jednak wskazać, iż jako najbardziej uniwersalny powód trudnej sytuacji artystów w Polsce wskazuje się **brak dojrzałego rynku sztuki**. Tego rodzaju konstatacja jest bardzo powszechna, pojawia się w każdym prawie z przeprowadzonych przez nas wywiadów, szczególnie zaś zwraca się uwagę na to, iż bardzo słabo rozwinięty jest system prywatnych galerii, które byłyby zdolne w sposób skuteczny dystrybuować sztukę na rynku, stanowiąc jego istotną część:

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 (DDG1).

Przyczyn tego stanu rzeczy nasi respondenci poszukują, jak się wydaje – trafnie, nie tyle w braku wiedzy na temat tego, jak sprzedawać sztukę czy w niedostatku tego rodzaju prób, co raczej w zjawiskach bardziej uniwersalnych, wśród których najważniejsze zdają się być dwa. **Pierwszym** z nich jest niski poziom życia w Polsce, który sprawia, iż osoby tu żyjące nie kupują sztuki, gdyż nie jest ona towarem pierwszej potrzeby:

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 (APKR1).

Po drugie jednak zwraca się również uwagę na kwestie kulturowych kompetencji Polaków, których to deficyty sprawiają, iż praktycznie nie istnieje u nas zwyczaj nabywania dzieł sztuki, nie mówiąc już o jej kolekcjonowaniu.

Najogólniej rzecz ujmując 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 tak jak mamy po prostu poziom, standard życia w danym kraju, to się przekłada na proporcjonalnie do standardu życia materialnego artystów (AZK2).

Dodatkowym problemem, jaki stwarza ta rachityczność rynku sztuki w Polsce, jest również **wysoki poziom jej zależności od państwa**. Nie chodzi tu tylko i wyłącznie o to, że środki, jakie dystrybuują władze państwowe i samorządowe są bardzo mizerne, ale również o to, że zmniejsza to niezależność artystów, rodzi kompromisy i prowokuje akty autocenzury, sprawia, iż jest się silnie zależnym od tego rodzaju monopolu.

(...) problem polskiej sztuki jest taki, że ona jest praktycznie utrzymywana z budżetu - jak nie jest utrzymywana z budżetu, to umiera i ludzie nie potrafią sobie radzić. I to jest jakby generalny ból środowiska, brak środków pozabudżetowych (...) Jednak cała polska sztuka to jest budżet państwowy, miejski, czyli pieniądze z podatków (...) Ta sytuacja, że zostały pieniądze ulokowane do kolekcji sztuki współczesnej i nagle jest afera – [ale] nie masz tej drugiej strony, czysto kolekcjonersko-sponsorskiej, która by się tym zajęła. Największe kolekcje są tak naprawdę w rękach państwowych w Polsce, tak mi się wydaje (AZG3).

Opisane wyżej zjawisko nie prowokuje raczej środowiskowej samoorganizacji (a jeśli już to jej przykłady są bardzo nieliczne), ale przeciwnie – wytwarza podziały w obrębie środowiska i bardzo silną konkurencję w staraniu się o te ograniczone środki. To z kolei sprawia, iż, jak pokażemy w części poświęconej środowisku artystycznemu, nie są grupą specjalnie solidarną, lecz wręcz podzieloną i wewnętrznie skonfliktowaną, zdolną do wspólnej walki tylko tam, gdzie nie narusza ona jednostkowych interesów.

EFEKT SASNALA

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 scharakteryzowany w sposób następujący:

(...) przytoczę ogólnie takie zjawisko, które się nazywa efektem Sasnala. W tym sensie, że artyści (...) współcześni [są w stanie] 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 p.. z takim średnim dochodem krajowym brutto w Polsce, tak, jeżeli już musimy do czegoś to odnosić. Czyli jakieś tam 3 000 z groszami brutto. (...) 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. (KUW3)

Efekt Sasnala sprowadza się do tego, że nieliczni polscy artyści, którym udało się zrobić międzynarodową karierę oraz otrzymują za swoje dzieła trudne do wyobrażenia przez innych twórców kwoty pieniędzy, kształtują wzorce biografii zawodowej, które uznają za możliwe pozostałe osoby tworzące sztukę. Sukces Sasnala nie jest przecież fikcyjny, a on sam jest żyjącą wśród nas osobą, a przez to żywym dowodem na to, że polski artysta jest nie tylko w stanie wejść na sam szczyt globalnego świata sztuki, ale odnieść też sukces finansowy i to bez jakichkolwiek kompromisów, jeżeli chodzi o własną twórczość. To z kolei przekształca go w „wartość żywą”, bohatera zbiorowej wyobraźni mającego niezwykłą moc jej organizowania. Warto też zwrócić uwagę na to, że sukces takich artystów, jak Sasnal jest opisywany przez niektórych naszych rozmówców, jak rodzaj trafu czy przypadku, jako coś, co zostało im dane, zdarzyło się, a nie jako coś, co wynika wyłącznie z przymiotów osoby, która tego sukcesu doświadczyła.

A to też jest tak, że to tylko parę osób robi to co tak na prawdę chce. Na przykład właśnie jak taki Sasnal czy Maciejowski, od początku do końca. I że to tylko paru osobom jest dane, żeby żyć tak konsekwentnie ze swojej sztuki, żeby się nią zajmować (APKR1).

Czasami ta przygodność sukcesu jest dodatkowo wzmacniana poprzez wręcz zakwestionowanie wyjątkowości tego, który go odniósł albo poprzez wskazanie na irracjonalność rynku, jawiącego się jako emergentny i podporządkowany swojej własnej logice twór, którym nikt nie kieruje.

(...) to nie znaczy, że Willy Sasnal, który świetnie maluje i jest uznanym artystą na świecie, tak bardzo odstaje od innych artystów... że znacznie lepiej maluje niż Bartek Materka. Nie, to są obaj świetni malarze. Tylko trafił na ten rynek, który jest irracjonalny i który wchłonie tyle, ile potrzebuje. Nikt nim osobowo nie zarządza, nie stoi za tym żadna mafia. To jest trochę tak, jak z językiem, który... wypuszczamy go tak jak dzina z butelki i te dyskursy na nim pracują. I ze światem sztuki jest trochę podobnie i z tym rynkiem też (DDK2)

Można postawić hipotezę, że **efekt Sasnala wypełnia niezwykle ważną i przynajmniej podwójną rolę** w kontekście zrekonstruowanej wcześniej struktury świata artystycznego.

Po pierwsze, normalizuje on wizję ogromnego rozwarstwienia świata artystycznego, podziału na wąską elitę zwycięzców oraz całą resztę twórców, którzy z trudem wiążą koniec z końcem, rzadko żyjąc przy tym ze sztuki. Normalizuje, ponieważ pokazuje, iż: (a) wszyscy mają tu równe szanse, albo dlatego, że hierarchiami artystycznymi nie rządzą jakiegokolwiek reguły, ale raczej traf, przypadek, zbiegi okoliczności, albo dlatego, że każdemu, nawet jednemu z nas, może udać się w którymś momencie zabłysnąć; (b) wszyscy mają to samo pragnienie: znaleźć się wśród wybrańców, tak że nie jest ono udziałem wyłącznie wąskiej elity, ale raczej 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 on też skutki materialnej deprivacji, niepewności oraz wykluczenia z pełnego uczestnictwa w życiu ekonomicznym, jakiego doświadcza większość artystów w Polsce. Łagodzi, bo (a) daje nadzieję na odmianę tego losu oraz (b) dlatego, iż 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.

ŚRODOWISKO ARTYSTYCZNE

W tej części raportu chcielibyśmy, na podstawie analizy informacji pozyskanych dzięki przeprowadzeniu wywiadów pogłębionych, spróbować odpowiedzieć na pytanie czy w Polsce istnieje coś, co można byłoby nazwać środowiskiem artystycznym. Odpowiedź na nie wydaje się być o tyle istotna, że w zależności od tego czy jest ona przecząca czy też twierdząca, mamy do czynienia z odmienną sytuacją i sztuki i artystów działających w naszym kraju. Istnienie silnego środowiska oznacza przecież jego zdolność do działań zbiorowych, funkcjonowanie mechanizmów weryfikacji wartości tego, co tworzą artyści oraz jednoznacznych i niepodważalnych hierarchii doniosłości dzieł i rangi ich twórców. Co więcej, silne środowisko artystyczne to również wiarygodny partner w relacjach z władzą i ze społeczeństwem, mówiący jednym głosem, a przez to skuteczny w walce o swoje interesy. Brak takiego środowiska albo jego słabość pociąga za sobą z kolei *anomię* – rozkład norm i wartości regulujących pracę twórców, groźbę narzucania im kryteriów oceny ich pracy zewnętrznych wobec świata sztuki, nieskuteczność w podejmowaniu działań mających na celu poprawę sytuacji artystów. Co więcej, brak środowiska lub jego słabość powodują też pojawienie się bardzo silnego rywalizacyjnego indywidualizmu, deficytów zawodowej solidarności i przedkładania nad nią skłonności do bezwzględного konkurowania o ograniczone zasoby z innymi. Dlatego też określenie czy w Polsce istnieje środowisko artystyczne jest dla nas jednym ze sposobów poszukiwania odpowiedzi na pytanie o kondycję sztuk wizualnych w Polsce i o warunki pracy osób, które zajmują się ich uprawianiem.

CZY W POLSCE ISTNIEJE ŚRODOWISKO ARTYSTYCZNE?

ATOMIZACJA, RYWALIZACJA, EGO LUB BALON ODCIĘTY OD ŚWIATA

W przypadku środowiska artystycznego mamy do czynienia ze znaczącym paradoksem. Z jednej strony artyści zdają się mieć bardzo podobną, silną tożsamość i poczucie odrębności (której źródłem jest niewielka liczba osób tworzących sztukę, długotrwały trening pozwalający ją uprawiać, specyficzny styl życia artystów oraz stereotypy na temat tego kim oni są). Z drugiej jednak strony, w sztuce liczą się przede wszystkim silne, wyraziste osobowości, które posiadają zdolność przyciągania uwagi i koncentrowania jej na sobie i na swojej twórczości. Mówiąc jeszcze inaczej, ponieważ sukces artysty lub artystki zależy w dużej mierze od tego, jak bardzo innowacyjne jest wykonywanie przez niego lub nią roli artysty, to z jednej strony, środowisko artystyczne musi być przynajmniej do jakiegoś stopnia podzielone, zatomizowane, z drugiej zaś – zgadzać się, co do stawki w grze, która toczy się w jego obrębie. **Zasadą spajającą środowisko artystyczne z definicji zdaje się być w związku z tym nie tyle podobieństwo, ale różnica właśnie**, zaś zwyczajowe sposoby rozumienia kategorii środowisko w odniesieniu do tego tworzonego przez twórców muszą być bardzo ostrożnie aplikowane. Nie zawsze tam, gdzie jest rywalizacja nie ma zgody oraz nie zawsze tam, gdzie mamy do czynienia ze zbiorem skrajnie odmiennych indywidualności, nie istnieje poczucie podobieństwa.

Pierwszy z możliwych do wyodrębnienia typów odpowiedzi na tytułowe pytanie tego podrozdziału, który reprezentuje znaczna część naszych rozmówców, sprowadza się do stwierdzenia, iż **w Polsce środowisko artystyczne nie istnieje**. Zamiast niego istnieją wąskie kręgi, zamknięte „bańki” o przede wszystkim towarzyskiej proveniencji lub wyrastające wokół instytucji, lokalne kultury miejscowego artysty, prowizoryczne sojusze o charakterze taktycznym silnie ze sobą rywalizujące o ograniczone zasoby:

Znaczy nie, nie, to w ogóle jako całe środowisko to nie, ale tworzą pewnego rodzaju jakby bańki takie, że są różnego rodzaju sojusze, są różnego rodzaju grupy, to jest bardzo spolaryzowane środowisko i ono jest spolaryzowane nawet w poszczególnych miastach czy regionach... (...) Tak, to bardzo często związane to jest z różnego rodzaju konfliktami też personalnymi, jakimiś

ambicjonalnymi czy zawodowymi. Moglibyśmy myśleć, że takim podręcznikowym przykładem jest sytuacja np. środowiska artystycznego w [nazwa miasta X] (...), które jest podzielone na szereg różnych gangów właśnie, które w jakiś sposób tam konkurują, oczerniają się, zabiegają o różne, nie wiem, granty, względy, budynki itd. Często prowadzi do jakiegoś po prostu autokanibalizmu (...) (KUW4).

Z licznych relacji podobnych to tej zaprezentowanej powyżej wynika, iż tym, co jest cechą specyficzną środowiska artystycznego w Polsce jest jego **głęboka atomizacja**, której źródłem jest trudna sytuacja, w jakiej znajdują się twórcy. Ograniczone zasoby, o które toczy się gra, zmusza do tego, by współdziałać w mniejszych, rywalizujących ze sobą grupach, które toczą ze sobą **walki o dostęp do warunków umożliwiających tworzenie**. Dodatkowo skutkiem takiego skonstruowania pola sztuki w Polsce jest to, co określono wyżej mianem autokanibalizmu: brak współpracy prowadzi do tego, że zasoby się kurczą, pogłębia się zaś wzajemna niechęć rywalizujących ze sobą kręgów. Niektórzy z respondentów próbują relatywizować tego rodzaju cechę, jako czynnik bardziej uniwersalny, występujący również poza środowiskiem artystycznym, przy okazji jednak wskazując, iż źródłem podziałów jest to, co można byłoby nazwać działaniami zakulisowymi, podwójność gry, jaka toczy się w tym polu:

Bywają tak jak wszędzie, jak wspominałem, takie pęknięcia, błoto, jakieś brudy, które się pojawiają natychmiast są widoczne, no nie tak, że nagle po latach człowiek się coś dowie, co za jego plecami było ustanawiane. (...) Dochodzi do takich różnych przetasowań, takich nieładnych też zachowań czysto administracyjno-kadrowych, ale to tak jak mówię, no przez to, że nie ma uśmiechu sztucznego, że niby się nic nie dzieje i wszystko jest w porządku (AZL2).

Inni rozmówcy stawiają natomiast tezę, że silna atomizacja i brak zdolności do solidarnego działania dotyczą świata sztuk wizualnych w sposób ponadprzeciętny, także na tle innych obszarów sztuki, np.:

(...) mam takie wrażenie, że w ogóle artyści sztuk wizualnych są o wiele bardziej egocentryczni i zapatrzeni w siebie aniżeli... Trochę inaczej też funkcjonują (...) inaczej jakby odbywają się produkcje w ogóle ich prac aniżeli nie wiem, w teatrze, kiedy jest cały zespół pod nim, inaczej pracuje. Tak że trudno być może im się solidaryzować ze względu na charakter wykonywanej pracy (...) porównując to do sfery muzyki, nawet muzyki popularnej, czy do środowiska performatywnego, jakby sztuki plastyczne totalnie są zatimizowane. Nie wiem, więc zdaje się, że może przez to medium, w którym działają, są takie rozproszone. Jakby te osoby są takie rozproszone i właśnie niesolidarne (KUP1)

Autorka tej wypowiedzi wskazuje, iż jednym z możliwych źródeł tej atomizacji jest specyfika medium - o ile produkcja filmów czy wykonywanie muzyki, taniec zmuszają do kooperacji, to rysować, malować, rzeźbić i fotografować można w pojedynkę, a efekt pracy jest zwykle silnie przypisany do pojedynczego artysty, nie do grupy, kolektywu czy instytucji. Inny rozmówca zwraca uwagę na to, iż atomizacja oraz brak solidarności w obrębie środowiska artystycznego ma też inne źródło:

Natomiast no mam poczucie, że to jest jak gdyby zbiór silnych osobowości, silnych indywidualności i to nigdy nie będzie jakby team tak. Bo jakby z racji tego, że są czasem rozbieżne interesy, poczucie tego, kto jest dobry, kto jest zły, właśnie rozbuchane ego, ma wrażenie, że to jest trudniejsze do osiągnięcia niż w normalnej grupie społecznej (KOW1)

Niezdolność do gry zespołowej jest tu wyjaśniana przez specyficzną tożsamość osób tworzących sztuki wizualne: są one silnymi osobowościami, co musi powodować, iż mają one też rozbieżne interesy, które zderzając się ze sobą sprawiają, iż środowisko to nie może być solidarne, ale przeciwnie jest wewnętrznie popękanе, poprzecinane podziałami, niezdolne do zbiorowego działania. Interesującym wyjaśnieniem braku

środowiska artystycznego w Polsce, a w szczególności środowiska sztuk wizualnych, jest też wskazanie na **brak jego instytucjonalnej osnovy**:

Myślę, że się to odbywa raczej kręgami czysto prywatno-towarzyskimi, natomiast zinstytucjonalizowanych takich chyba nie ma. Absolutnie swoją rolę straciło ZPAP, w (...) no jeden z ładniejszych budynków przedwojennych, budynek ZPAP, wie Pani, artyści wybudowali z własnych składek, a oni w tej chwili nie są w stanie tego utrzymać, bo tam już nawet na wódkę nikt nie chodzi. Wygląda na to, że oni nie potrzebują się spotykać, ja mówię... sytuacja ZPAP i tego budynku świadczy o tym, że oni tego nie potrzebują (KOKR1).

Wątek upadku Związku Polskiego Artystów Plastyków przewija się w licznych wywiadach, czasem stając się przyczyną, a czasem raczej efektem i symbolem rozpadu środowiska artystycznego. Związek nie tylko wpierał artystów i artystki, dawał im pewnego rodzaju przywileje, ale również dawał im poczucie tożsamości, grupowej przynależności. Czyni to zresztą to dziś, ale problemem jest to, że ponieważ przynależność do niego już nie uprzywilejowuje, to i chęć bycia jego członkiem się zmniejsza, co z kolei sprawia, iż ZPAP staje się coraz słabsze i coraz mniej ma wspólnego z żywym światem sztuki, stając się raczej jednym z lokalnych aktorów, rywalizujących o zasoby z innymi aktorami.

(...) on miał zupełnie inną rangę w PRL-u, wtedy ktoś, kto nie miał legitymacji związkowej, nawet nie mógł... bo tak to wyglądało, że trzeba było mieć legitymację, były wydzielone te sklepy, no i tam można było sobie kupić farbę. Pod sklepem stali tacy, co mieli legitymacje i prosili, ale też był limit, za bardzo nie można było. Tam trzy brązowe farby udało się zdobyć albo co: Tak to wyglądało, no. Tak, w każdym mieście takie lokale uprzywilejowane, gdzie tylko artyści mogli tam wejść i coś kupić, a teraz to już tak nie funkcjonuje to wszystko. Legitymacje nie uprawniają praktycznie do niczego, no poza tym, że, że ma artysta świadomość, że jest w jakiejś grupie (APL1).

Drugi rodzaj narracji posługujący się sformułowaniem „środowisko artystyczne nie istnieje” wprowadza zupełnie nowe jego rozumienie. Stawia się tu tezę, że środowisko to jest bardzo niewielkie, składa się ze stałej, wąskiej grupy jednostek, która wyklucza poza swój zakres innych artystów, monopolizuje dostęp do rzadkich nagród i adoruje siebie nawzajem. Konsekwencją tej zamkniętości w wąskiej, elitarniej grupie są nie tylko przywileje i prestiż, ale również zawiść twórców wykluczonych z tego kręgu oraz alienacja, brak zainteresowania ze strony publiczności, klaustrofobiczność i przewidywalność. Zgodnie z proponowanym tu sposobem myślenia **środowiska sztuk wizualnych nie ma w tym sensie, że jest martwe, niezdolne do mówienia rzeczy istotnych dla jednostek usytuowanych poza nim**:

(...) uważam, że niestety to jest cały czas środowisko, które można zmieścić, jak na otwarciu [nazwa instytucji]. Pamiętam to otwarcie parę lat temu, przyszedł [nazwisko] i powiedział: „normalnie wszyscy przyjechali”. Zdałem sobie sprawę z tego, że żyjemy w kraju, w którym niemożliwe to jest w miejscach, gdzie publika jest większa, zainteresowanie jest większe, żeby zmieścić w jednej przestrzeni wszystkich. Ja uważam, że można ich zmieścić, w jakimś tam sensie (AZG1).

Podobną konstatację zdaje się też wyrażać inna respondentka:

W zasadzie w większości ci sami artyści pojawiają się przy większości dużych wystaw instytucjonalnych. I my się znamy, prawie wszyscy się znają i troszeczkę reszta społeczeństwa się tym nie interesuje. To jest taka trochę zamknięta historia (AZKR2).

W opisywanym tutaj sensie środowisko sztuk wizualnych z jednej strony okazuje się tworzyć autonomiczne pole – na tyle autonomiczne, że samo decyduje o tym, o co toczy się w nim gra i posługuje kodem niezrozumiałym dla niewtajemniczonych. Z drugiej strony oznacza to, że jest odseparowane od otoczenia, w dużej mierze zamknięte na to, czym żyją „zwykli ludzie” i wytwarza własną, wąską zakreśloną publiczność (co pokazywały też

wyniki ogólnopolskich badań sondażowych). W tym kontekście w środowisku sztuk wizualnych mówi się czasem o „oderwaniu od rzeczywistości”. Można tę frazę rozumieć jako wskazanie, iż problemy artystów nie mają nic wspólnego z tym, co jako problem jest definiowane przez tzw. *normalsów* (w tym wypadku „oderwanie” to oznaczałoby *nieżyciowość*, *bujanie w obłokach*, poświęcanie się sprawom, z perspektywy większości osób, marginalnym). Można ją jednak również potraktować jako istotny czynnik spajający artystów i wskazujący, że żyją oni kwestiami, które wyrastają ponad rzeczywistość, są bardziej wzniosłe i ponadczasowe niż proza codziennej egzystencji.

O, myślę, że tworzą bardzo zamknięte środowisko generalnie. Czy w ogóle cały świat sztuki tworzy bardzo zamknięte środowisko, które żyje trochę w oderwaniu od rzeczywistości, myślę że to jest jakby naturalne, tak. Ale żyje trochę w oderwaniu od rzeczywistości (KOW1)

Jeszcze inny sposób rozumienia poruszanej tu kwestii to wskazanie, iż określeniem „środowisko artystyczne” posługuje się przede wszystkim **establishment**, osoby należące do najbardziej rozpoznawalnych kręgów artystycznych, spojonych wspólnymi interesami, uzurpujące sobie przy tym prawo do wyłączności na posługiwanie się interesującą nas tu kategorią. W takim wypadku środowisko artystyczne nie istnieje nawet w szerokim sensie, ale najwyżej jako desygnat i autodeskrypcja wąskiej grupy interesów.

Ci, którzy są w establishmencie albo ci, którzy są z establishmentem jakoś związani, powiedzmy całe to środowisko z konferencji lublińskiej albo ci, którzy teraz się spotkają na kongresie kultury w Warszawie. Myślę, że oni są bardzo skuteczni i mają poczucie solidarności. (...) bo to też są ludzie, którzy krzyczą w obronie demokracji, a chodzi o utrzymanie interesów własnej grupy i to jest nawet expressis verbis powiedziane, że chodzi na przykład o podtrzymanie zakupów danej instytucji, żeby miały dużo pieniędzy, żeby zakupywały prace do kolekcji. Chodzi o interesy (KBP2).

Pomijając kwestię tego czy motywacje, jakie „establishmentowi” przypisuje autorka powyższej wypowiedzi są prawdziwe czy też są one sposobem na deprecjonowanie środowiska, do którego ona sama nie należy, warto zwrócić uwagę na to, iż definiuje ona przy okazji na jeden z istotnych aspektów środowisk w ogóle – **to krąg osób, które mają wspólne interesy i solidarnie o nie walczą**. Takie rozumienie interesującej nas tu kategorii nie ma jednak w tym przypadku charakteru opisowego. Przeciwnie: jest środkiem do pokazania, iż środowisko to nie jest autentyczne, nie trzyma się razem dlatego, że spajają je wspólne wartości, wrażliwość, postrzeganie rzeczywistości, a więc to, co wzniosłe. Tym, co łączy establishment, są kwestie raczej prozaiczne i w pewien sposób sprzeczne z naturą sztuki, a więc interesy. Elitaryzacja, w optyce proponowanej przez autorkę powyższej wypowiedzi, jest więc raczej uzurpacją niż zasłużoną nagrodą za dokonania. Osoby, którym tego typu narracje są bliskie, proponują zwykle dwie różne odpowiedzi na pytanie o to, co ich zdaniem powinno spajać środowisko. Pierwsze odwołuje się do wartości (często bliskich światopoglądowi konserwatywnemu lub uznawanych za ponadczasowe – zakłada się tu na przykład, że dobro czy piękno to pojęcia uniwersalne) albo do wspólnych standardów oceny jakości dzieła, których powinno się przestrzegać (przy czym odpowiedzi na pytanie, czym są te standardy są szalenie zróżnicowane), Druga odpowiedź jest radykalnie inna i odwołuje się do takich sposobów rozumienia środowiska artystycznego, które utożsamiają je z bohemą, cyganerią, w których oczekiwaną od twórcy postawą było zaprzeczanie, iż to, co robi ma jakikolwiek merkantylny wymiar. Pogląd ten, choć coraz rzadszy, nadal jest silnie obecny i wydaje się stanowić istotny aspekt autoidentyfikacji wieku artystów.

WARUNKOWY CHARAKTER ISTNIENIA ŚRODOWISKA

Drugi typ odpowiedzi na tytułowe pytanie tego podrozdziału głosi, że **środowisko artystyczne jednak w Polsce istnieje, ale ta twierdząca odpowiedź ma zawsze charakter warunkowy**. Środowisko artystyczne istnieje, ale: albo jest ono bardzo wewnętrznym zróżnicowane i podzielone; albo obecne tylko w pewnych wąskich kręgach

nie interesujących się wzajemnie sobą, mało licznych, skupiających się wokół instytucji wystawienniczych, akademii artystycznych lub wokół lokalnego twórcy; albo ma ono charakter sytuacyjny i efemeryczny. Zaczniemy od tych warunkowych odpowiedzi potwierdzających istnienie środowiska, w których uwaga respondentów skupiona jest na zaprezentowaniu jego wewnętrznego zróżnicowania, wielości obiegu sztuki oraz postaw wobec niej, które reprezentują osoby doń należące. Część osób wypowiadających się w tym duchu podkreśla, iż:

- Podstawowym podziałem różnicującym środowisko artystyczne jest **wielość obiegów sztuki**, w których uczestniczą artyści. Dosyć interesujące jest to, że już sama identyfikacja tych różnych obiegów sztuki sprawia respondentom problemy, a poszczególne osoby dostrzegają odmienne kręgi cyrkulacji sztuki mające potencjał środowisko-twórczy. Niektórzy z nich zwracają uwagę, iż nie ma czegoś takiego, jak jeden świat sztuki, środowisko, ale raczej **pęknięte na tysiące kawałków lustro**:

(...) ten świat jest złożony z wielu światów sztuki jak mu się przyjrzymy. Świat sztuki, który związany jest ze środowiskiem ZPAP-u to jest inny świat niż świat warszawskich instytucji sztuki współczesnej a świat, który jest, nie wiem, zgromadzony wokół p.. poznańskiego środowiska i magazynu Artoon to jest jeszcze inny świat sztuki, a jeszcze do tego istnieje... my mówimy tutaj, że świetnie: „w Warszawie jest dwadzieścia kilka galerii zajmujących się sztuką współczesną, nowych”, ale to nieprawda – tych galerii jest kilkaset, galerii zajmujących się sprzedażą sztuki tworzonej przez współcześnie żyjących artystów jest kilkaset (...). To są rozproszone... to jest rozbite lustro, to się kompletnie ze sobą nie skleja i nigdy się nie skleja i nie ma powodu też żeby się sklejało. (KUW4)

Tę konstatację dotyczącą wielości obiegów sztuki, z których każdy generuje osobne środowisko jeszcze bardziej dobitnie wyraża inny respondent:

(...) czy istnieje środowisko? – istnieją różne obiegi sztuki, nie istnieje jeden obieg sztuki i różne środowiska. I tak, mamy obieg, z jednej strony, powiedzmy sobie ten topowy – kilkunastu, może dwudziestu galerii i centrów sztuki i muzeów w Polsce. Jeszcze inny będzie ten obieg artystyczny, jeszcze inny będzie ten obieg ZPAP, jeszcze inny będzie kult lokalnego artysty, który sobie wychodził drogę do proboszcza czy prezydenta, czy burmistrza miasta, robiąc różne lokalne fuchy. Więc mamy różne obiegi sztuki (...) Będą też środowiska lokalne, które będą się mienić, że są tym jedynym środowiskiem i przecież oni chodzą do prezydenta czy burmistrza, czy proboszcza, i zawsze tu byli, i ojciec tutaj robił witraże w kościele, a ja wszystkie święta miasta szarfami obwoływałem i teraz chcę mieć tutaj wystawę. A jeszcze innym środowiskiem będą środowiska alternatywne, w tym samym mieście, bądź w tym samym regionie, które gdzieś powstaną od postaw (DDK2).

- Istnieje też inny czynnik dzielący środowisko artystyczne na występujące w jego obrębie kręgi. Jest nim **podobieństwo uprawianej sztuki i wynikające stąd wzajemne zainteresowanie artystów, którzy ją tworzą**. To podobieństwo medium albo postaw wobec sztuki pociąga za sobą powstawanie specyficznych sub-środowisk, bardzo solidarnych wewnątrz, ale obojętnie albo wrogo nastawionych wobec twórców reprezentujących inne formy tworzenia, systemy wartości.

Czasem podziały przebiegają po linii medium, w którym artyści się wypowiadają – jest zakon malarzy, zakon fotografików – prawdziwych (AZK2).

Ten sam respondent podkreśla, iż tego rodzaju **dzielinowe podziały wzmacniane są instytucjonalnie** poprzez tak prozaiczne rzeczy, jak lepsza lub gorsza pozycja rynkowa poszczególnych dziedzin tworzenia, za którą idzie wielość okazji do interakcji, konkurowania czy spotykania. Taka wielość ma niewątpliwie potencje więziotwórcze:

(...) szczególnie dotyczy to grafików – jest dużo na świecie wystaw czy konkursów dedykowanych tej grupie wizualnej i oni funkcjonując w tym obiegu konkursowym, to jest bardzo charakterystyczne właśnie w tym przypadku, siłą rzeczy wszyscy się znają i jak gdyby tworzą to, to środowisko (AZK2).

Co więcej specyficzna pozycja, w jakiej znajduje się określony rodzaj tworzenia sprawia też, iż albo ta odrębność zostaje zinstytucjonalizowana, albo rodzą się jej **organizacyjne rdzenie**, wokół których narastają środowiskowe relacje:

(...) na przykład zrzeszają się graficy, powstaje, powstała, powstaje stowarzyszenie Igrafi w Akademii Krakowskiej i pojawia się pismo i Ci graficy, z całej Polski, się zrzeszają, w związku z tym to jest ponad uczelniami, ponad miejscem. I ponad też, czy obok działań inicjowanych przez konkretny projekt (KBK1).

Jak zauważa jednak jedna z respondentek, tego rodzaju wielość środowisk skupionych wokół różnych form tworzenia, choć pozwala realizować zawodowe interesy malarzy, grafików czy architektów, wpiera ich działania i niewątpliwie prowadzi też do profesjonalizacji, ma też pewną negatywną konsekwencję:

Tak że wydaje mi się, że to jest strata społeczna, że artyści nie współpracują ze sobą. Jest wydzielone środowisko architektów, muzyków, literatów, artystów wizualnych – te środowiska w ogóle się nie znają. Nie znają nawet nazwisk najważniejszych, które są w danym okresie, a nieznajomość sztuki współczesnej, jak mawiał pan profesor Żygulski, szkodzi. I po prostu wydaje mi się to chore, bo przecież to jest pewna intensywność zakresów różnych zjawisk i to wszystko idzie jakby jednym frontem w pewnej różnorodności (AZK2).

- Dodatkowym czynnikiem różnicującym środowiska i dzielącym je na sub-grupy jest też **sposób widzenia podstawowych ról sztuki, jej społecznych funkcji**. Jedna z respondentek sugeruje, iż w obrębie sztuk plastycznych mamy do czynienia ze specyficznym **dwupartyjnym systemem**, w obrębie którego jedna strona kontestuje drugą, sprawiając, iż tkwią one w dialektycznym związku, paradoksalnie wzajemnie się potrzebując.

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. (DDKR1)

Taką tezę wspierają poglądy przedstawione przez wielu spośród naszych rozmówców oraz zjawiska obserwowane przez nich na co dzień. Omawianą tu dwupartyjność, wynikającą z odmiennych postaw wobec społecznego posłannictwa sztuki, opisuje się na przykład następująco:

Ja myślę, że są... jest takich osi wiele. Te, które są takie najbardziej ewidentne, to z jednej strony artyści, którzy uważają, że sztuka jest tym narzędziem zmiany społecznej i ma prowokować, ma właśnie pewne ideologiczne treści przekazywać i ci, którzy szukają w niej tej enklawy na przykład formalistycznego, formalnego piękna, prawda? (DDKR2)

Odmiennym typem warunkowego potwierdzenia obecności środowiska artystycznego w Polsce są wszystkie te odpowiedzi, które wskazują albo na jego istnienie, ale tylko **wokół określonych rodzajów instytucji** (akademie, galerie, muzea), albo na jego **efemeryczność, sytuacyjny** charakter.

Ten pierwszy rodzaj spojrzenia na środowisko artystyczne podkreśla **ogromną rolę uczelni artystycznych** jako podmiotów zdolnych do formowania lokalnych jego odmian:

Każda uczelnia ma swoje bardzo wyraźne środowisko (...) Więc to jest potężne środowisko i też potężne lobby o czym się często zapomina p.. wobec Ministerstwa Kultury czy wobec Ministerstwa Nauki to są, wiesz, jak jesteś profesorem czy jesteś rektorem to jesteś kimś, tak, jakby masz coś do powiedzenia i to jest poważna sprawa, jesteś establishmentem na dobre i na złe (KBW2).

Jak można zauważyć w powyższym cytacie – rola uczelni polega przede wszystkim na tym, iż są one rodzajem medium, poprzez które osoby skupione wokół uczelni mogą negocjować warunki tworzenia i egzystencji, z tymi, którzy odpowiadają za ich funkcjonowanie – urzędnikami Ministerstwa Kultury czy Nauki. Jeżeli wspomnimy tu o, o czym była mowa, w innych częściach raportu, a mianowicie, iż praca na uczelni jest dla artystów rodzajem *Świętego Graala*, zapewniającego bezpieczeństwo egzystencji, to analizowana tu rola akademii ulega jeszcze wzmocnieniu. Nie tylko eliminuje ona to, co artyści uznają za najbardziej uciążliwe w ich profesji, a więc niepewność egzystencji, ale daje też poczucie sprawstwa i władzy.

Innym rodzajem środowiskotwórczych instytucji są **galerie**, skupiające wokół siebie nie tylko artystów, ale też krytyków, kolekcjonerów oraz wierną i zazwyczaj stałą w swoim składzie publiczność. Czasami ta rola instytucji traktowana jest jako remedium na atomizację oraz na uczynienie podstawową zasadą organizującą świat sztuki rywalizacji. I choć dziś, jak zauważają respondenci, tak rozumiana rola instytucji nie jest już tak skuteczna, jak dawniej, to nadal jest ona realizowana:

To jest ta sama tradycja tworzenia środowiska, myślę, że [ona] jest zakorzeniona w Polsce fajnie, nawet bardziej niż gdziekolwiek w świecie, gdzie był rynek i konkurencja. U nas tego nie było, więc to środowisko było taką grupą zorganizowaną. To tak dalej działa, coraz bardziej jest zatamizowane co prawda, ale to może jest więcej możliwości – dawniej taka instytucja integrująca w mieście była jedna, teraz jest kilka. Niektórzy działają na rzecz tego, specjalnie zakładają instytucje, żeby działać na rzecz środowiska (KBG1).

Podobnego zdania jest też inny respondent zwracający uwagę na to, że ta środowisko-twórcza rola instytucji artystycznych polega nie tylko na tym, iż wspierają one skupionych wokół nich artystów, ale też na tym, iż dają im one możliwość prowadzenia życia charakterystycznego dla twórców:

(...) życie artystyczne, wydaje mi się, że w Polsce kręci się wokół galerii. Galerie, poszczególne galerie mają swoich artystów i one im dają możliwość życia artystycznego lub pomagają w jakimś sensie. No tak to wygląda (APL1).

Jeszcze dokładniej tę rolę instytucji precyzuje osoba prowadząca od ponad 30 lat galerię w jednym z miast usytuowanych poza centrum:

Środowisko galerii, galeria zresztą powstawała w 85 roku jako przede wszystkim próba określenia środowiska, a nie ściągnięcia artystów z zewnątrz, tylko stworzenia tutaj środowiska, i wydaje się, że to środowisko się jakoś tutaj udało utworzyć. Ono funkcjonuje przecież, galeria istnieje. Ale oprócz galerii przecież powstało mnóstwo, szereg innych inicjatyw, innych instytucji, kolekcji i myślę, że takim jestem trochę świadkiem, ale jeszcze też chyba no zasługa (...), bo być może jakby była tylko jedna galeria w tym mieście, czyli galeria (...) preferowała tylko swoją opcję (KUL1).

Instytucja artystyczna zostaje tu zdefiniowana jako rodzaj **siły formującej zatamizowanych artystów w środowisko**: to dzięki jej obecności ma ono nie tylko gdzie wystawiać swoje prace, ale też spotykać się, rozmawiać, dyskutować ze sobą, zaś dzięki temu uzyskuje wspólną tożsamość i poczucie podobieństwa. Oczywiście, co warto podkreślić, odgrywanie przez instytucje tego rodzaju roli, zwłaszcza w dużych ośrodkach ma też swoją drugą stronę, jaką jest stwarzanie podziałów pomiędzy wytworzonymi przez galerie sub-środowiskami.

Wiesz co, i tak i nie bo (...) artyści zwykle są dosyć, wiesz, jakby bardzo brutalnie traktowani przez rzeczywistość i też bywają brutalni wobec samych siebie i wobec swoich kolegów i koleżanek, żp.np. przychodzą na własne wernisaże i wernisaże znajomych, ale na innych już nie i to ich kompletnie nie interesuje bardzo często. Czy przychodzą np. do galerii na wystawy na wernisaż, który poprzedza ich wernisaż, żeby zobaczyć w ogóle jak to wygląda, ja to obserwuję też jako kurator. Więc pod tym względem nie ma takiego środowiska, żeby oni byli sobą bardzo zainteresowani nawzajem, np. moje czy redaktorów zainteresowanie innymi artystami jest zawsze zdumiewające, bo oni się interesują sami sobą, swoimi kręgami, ale już innymi nie (KBW2).

Mówiąc jeszcze inaczej – instytucje artystyczne w taki samy stopniu łączą, co dzielą, co dodatkowo wzmacnianie jest jeszcze poprzez reprezentowane przez nie sprzeczne interesy. W efekcie o tej samej lokalnej instytucji wystawienniczej możemy usłyszeć tak sprzeczne relacje, jak te zaprezentowane poniżej.

(...) ja już tak wielokrotnie tam miałam wystawy i to jest dla mnie taka sytuacja, o której zawsze będę mile wspominać, że są ludzie, którzy zawsze mnie wspierali i mogę z dużym przekonaniem powiedzieć, że dzięki nim i takiej wierze lokalnej we mnie, jestem w tym miejscu, w którym jestem (AZB1).

A teraz weźmy (...) wszelkiego rodzaju BWA. Mają ogromne dotacje. I oni właśnie proszę panią zatrudniają ogrom pracowników. Natomiast (...) [inni mają] kilka tych galerii, które, wie pani, galerie padają jak muchy, prawda. (...) i szły na to potężne pieniądze proszę panią, takie jak na BWA, Ośrodek Kultury, (...) natomiast związek nie otrzymywał nic. Ani grosza (ANB1).

Osoby związane z instytucjami są świadome tego zjawiska, jak pokazuje np. następująca relacja:

Ale jest jeszcze równoległy do tego obszar artystów, np. w warunkach [naszego miasta] są to członkowie ZPAP albo absolwenci ASP, którzy mają dokument, dyplom, który potwierdza, że są artystami i którzy uważają, że to jest strasznie krzywdzące, ponieważ robię wystawę jakimś innym nie wiadomo przez kogo namaszczonego artystom. A z nimi nie chcę współpracować i nie robię wystaw środowiskowych, które są oczywiście najslusniejsze na świecie. I tu już masz przykłady takich dwóch wyraźnie środowisk, których relacje wyglądają tak, że to pierwsze po prostu ignoruje obecność drugiego. (...) Wiesz, ja jako dyrektorka galerii prowincjonalnej, ja takich rozmów niestety prowadzę dziesiątki. Że przychodzi mi rzeźbiarz i mówi, że jego prace na wystawie dyplomowej stały obok Bałki i teraz ja robię trzecią wystawę Bałki a on jeszcze ani razu nie pokazywał w galerii. Wiesz to też jest pewna jakaś rzeczywistość (DDB1).

Dostrzegany wyżej problem trudno rozwiązać z dwóch powodów. Po pierwsze – linii programowej instytucji, która nie chce funkcjonować jak przestrzeń wynajmowana pod wszelkie wydarzenia, lecz stosować pewnego rodzaju kryteria określające jakość sztuki. Po drugie – z powodu bardzo ograniczonych zasobów:

jest bardzo wielu bardzo wielu artystów, których byśmy chcieli pokazywać, chcielibyśmy zapraszać, ale mamy określone możliwości. Czyli możemy tam zrobić ileś tam wystaw rocznie. Nie możemy zrobić 50 wystaw rocznie, możemy zrobić 15 (DDB1).

W efekcie istnienia konkurencji o ograniczoną przestrzeń, czas i uwagę instytucji i preferencje jej decydentów formują się z jednej strony grupy osób, które wielokrotnie wystawiały w nich sztukę czy współpracowały z nimi na innej płaszczyźnie (np. edukacyjnej), a z drugiej – przepełnione resentymentem środowiska tych, którzy mają poczucie wykluczenia z pewnego obiegu.

Środowiska sytuacyjne to z kolei według naszych respondentów takie formy uspołecznienia, które powoływane są albo poprzez siłę zewnętrzną (kuratora lub organizatora pokazu), albo na potrzeby dużych, trwających rok-dwa wydarzeń, jak wrocławskie ESK. Tak rozumiane środowisko istnieje tylko przez chwilę, ale wydaje się mieć

też charakter formatywny: po jego wygaśnięciu pozostaje wspomnienie bycia razem, współtworzenia, intensywnego współprzeżywania, które sprawia, iż tym bardziej odczuwa się brak tego rodzaju wspólnotowości, na co dzień:

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. Że galeria, która... jakby są bardzo wysoko i bardzo nisko, nagle w jednym wydarzeniu są na tym samym poziomie, na tej samej kartce wymienionej, na tej samej mapce i tak samo są ważni. I to chyba powoduje, że w ten jeden moment wszyscy stają się nagle, wszystkim zależy na jednym – żeby pokazać to co mają najlepszego i podzielić się tym nad czym pracują przez długi czas, zasygnalizować swoją obecność tym, że trwają, tym że mają program czy też go nie mają, czy też realizują różne pomysły (KUW2)

Inną formą sytuacyjnego istnienia środowisk są te wszystkie momenty, w których skupia się, by realizować wspólny interes lub by przeciwstawić się komuś/czemuś, co tego rodzaju interesom zagraża:

Przecież ile razy były apele, petycje, że jeżeli chodziło o (...) czy każdą inną sytuację, gdzie ktoś był zagrożony czy miejsce było zagrożone czy była zagrożona sytuacja projektu artystycznego czy było... Tych petycji jest bardzo dużo prawda i wtedy środowisko niezależnie od swojej różnorodności jest solidarne i popiera te wnioski. Bo wie, że to jest ważne, żeby właśnie sygnalizować swój udział w tym. Właśnie w takich momentach, kiedy widzimy, że zewnętrzna siła chce nam tylko pokazać, że jest silniejsza, bo ma władzę i jakby nie liczy się z konsekwencjami. Bo nikt się nie liczy z konsekwencjami tych decyzji. Zabrania pieniędzy na kolekcje, przecież zabranie pieniędzy instytucjom na zakup prac, kolekcji to nie jest tylko to, że nie będzie ładnych prac w muzeach, tylko to będzie to, że nie będą mieć artyści, których prace miały być zakupione, pieniędzy na życie chociażby, prawda (KUW2).

Czasami jest to związane z... ze wspieraniem jakichś instytucji publicznych, z którymi nie utożsamia się środowisko artystyczne, kiedy na przykład, nie wiem, dochodzi do przypadku, że taka instytucja, która finansowana, nie wiem, z budżetu miejskiego czy centralnego, zostaje zagrożona, lub krytykowana, bądź podana w wątpliwość, nie wiem, kompetencja takiej czy innej osoby odpowiedzialnej za kształt tej instytucji, za jej program, to zdarza się, że środowisko solidarnie staje za daną instytucją, daną osobą, do której ma zaufanie (AZK2).

Te ostatnie wypowiedzi są o tyle istotne, że wskazują, iż 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, jak wspomnieliśmy ze specyfiki profesji artysty, elitarności tej grupy, długotrwałości treningu, który prowadzi do stawiania się jej członkiem), której integralnym elementem jest indywidualizm, chęć bycia kimś wyjątkowym, pojedynczym. Ten indywidualizm sprawia, iż co prawda interesujemy się tym, co robią inni, podobni do nas ludzie, uczestniczymy w podobnej grze, ale przede wszystkim po to, by ich w niej pokonać i utwierdzić się w wyznawanej przez siebie wizji świata. To z kolei sprawia, iż środowiskowość budzi się głównie lub wyłącznie wtedy, gdy ktoś (władza, społeczeństwo, media) próbuje w tę grę ingerować, gdy zagrożony jest jej uczestnik, gdy próbuje się zmienić z zewnątrz niepisane i często niewyrażane wprost wewnątrzśrodowiskowe reguły.

CO ŁĄCZY I CO DZIELI ŚRODOWISKO ARTYSTYCZNE?

W tej części rozdziału poświęconego środowisku artystycznemu chcielibyśmy spróbować zidentyfikować **wartości, czynniki, zjawiska, które, z jednej strony łączą, z drugiej zaś dzielą i różnicują środowisko artystów.**

Warto oczywiście pamiętać o tym, iż każdy z wyróżnionych tu (jako łączący lub dzielący) czynników może zmieniać swoją polaryzację ze względu na to, kto dokonuje jego oceny. Mówiąc jeszcze inaczej: zasoby posiadane przez określoną kategorię artystów czy artystyczny establishment z perspektywy tej kategorii są podstawą jej solidarności, ale w szerszym kontekście są jednocześnie czynnikiem odpowiedzialnym za pogłębiające się antagonizmy między tą kategorią a innymi kategoriami twórców. Na podobnej zasadzie – odrębność dziedzina wiąże w osobne środowiska malarzy, rzeźbiarzy czy grafików, ale też różnicuje samo środowisko artystyczne, dzieląc je na rywalizujące ze sobą i wrogie *plemiona*.

CO ŁĄCZY ARTYSTÓW?

Co więc łączy artystów w środowiska? O części tego rodzaju *lepiszczy* pisaliśmy już wyżej. Są nimi między innymi: wspólny stosunek wobec sztuki lub w ogóle szerszej rozumiany światopogląd; uprawianie podobnego rodzaju sztuki; praca w małej lokalnej zbiorowości, w której istnieje jedna lub zaledwie kilka instytucji artystycznych albo skupienie się wokół tej instytucji lub w kontrze do niej; posiadanie tych samych wrogów. Bardzo często nasi respondenci powracają też do wątku zasygnalizowanego wcześniej, a mianowicie do **wspólnoty interesów** jako podstawowego czynnika integrującego. Niektórzy podkreślają jednak, iż środowisko spaja nie tyle skuteczność w realizacji wspólnych interesów, co raczej samo ich artykułowanie, a więc działanie, które przypomina nieco rodzaj artystycznej gry:

Solidarność w takiej grupie pojawia się od czasu do czasu w sposób spontaniczny. 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 retorykę związków zawodowych. Występują w imieniu nieokreślonej grupy, domagając się świadczeń, które nie wiadomo komu miałyby być przyznawane. Poza tym to Forum ma w sobie więcej artystyczności niż praktyczności. To jest społeczne pokłosie sztuki krytycznej. Momentami więcej w tym walki niż uzasadnień. A szkoda dobrej energii (DDKR1)

Dla autorki powyższej wypowiedzi tym, co spaja artystów, a przynajmniej tę ich część, która skupia się w inicjatywach typu OFSW, tylko pozornie są wspólne interesy. W rzeczywistości bowiem łączą ich **wartości**, wśród których najważniejszą są: krytycyzm, wyczulenie na niesprawiedliwości, niezgoda na istniejący porządek, istotność buntu i oporu. Tego rodzaju aksjologiczna podstawa działania artystów sprawia, iż nie tyle walczą oni o realizację swoich postulatów, co raczej konstruuje rodzaj totalnego dzieła sztuki, w którym mogą wyrażać się powyższe wartości. Liczy się więc opór, bunt i jego styl czy zdolność przyciągania przezeń uwagi, nie zaś jej skuteczność albo też w sytuacji, gdy skuteczne działanie okazuje się trudne, tym ważniejszą wartością współdziałania jest satysfakcja z samej wspólnej inicjatywy i współbycia z ludźmi o podobnym sposobie myślenia. Taka relacja pomiędzy walką o prawa socjalne a sztuką niekoniecznie musi zatem oznaczać, iż ta pierwsza ma charakter pozorny, że jest wyłącznie jeszcze jednym dziełem. Przeciwnie, jak wyraża to kolejny respondent tego rodzaju inicjatywy, które niektórzy nasi rozmówcy uznają za działania pozorne, są w istocie **środkami przekładu interesów w wartości**, zaś ich celem jest nie tylko „załatwienie” spraw środowiskowych, skuteczny lobbying czy rozwiązywanie problemów środowiskowych, ale również wzmacnianie więzi, a co za tym idzie również solidarności:

Wie pan, na pewno to Forum Obywatelskie było (...) taką potrzebą stworzenia właśnie takiej solidarnej platformy. Znaczą platformy, na której środowisko sztuk wizualnych mogłoby się jakby solidarnie wspierać, no jakby np. w tych sprawach socjalnych. (...) Ale też w pewnego rodzaju monitorowaniach procesów, które się odbywają, powiedzmy, w takiej bardziej administracji tego pola sztuki. Czyli sprawdzania, czy np. konkursy na stanowiska w instytucjach sztuki, w instytucjach kultury są prawidłowo prowadzone. Bo były takie sytuacje, kiedy Obywatelskie Forum reagowało na pewnego rodzaju informacje z tych miejsc, że jest coś nie tak, że należałoby coś sprawdzić albo

zadać jakieś pytania albo poprosić o wyjaśnienia. Czyli no gdzieś to Forum wydaje mi się być taką płaszczyzną, gdzie artyści jakby solidarnie mogą się upominać o jakieś swoje prawa albo dbać o to, żeby pole, na którym działają funkcjonowało na uczciwych zasadach (KUW3)

Jak więc widzimy, choć celem zawiązywania tego rodzaju inicjatyw, jak Ogólnopolskie Forum Sztuki Współczesnej jest walka o prawa artystów, o transparentność zasad rządzących światem artystycznym, o zabezpieczenie socjalne twórców, to interesy te mogą zostać zrealizowane, o ile artyści dostrzegą, iż są do siebie podobni, że spajają ich wspólne wartości, o ile zaistnieje platforma, na której mogą zobaczyć siebie jako osobną zbiorowość. W podobny sposób rozumie też inicjatywy środowiskowe o instrumentalnym charakterze kolejny respondent. Według niego to właśnie walka o to, wobec czego artyści stereotypowo wyrażają dystans (warunki bytowe, ubezpieczenia społeczne, zakupy do kolekcji) uświadamia im, że tworzą środowisko, że znajdują się w podobnej sytuacji, że ich indywidualizm może realizować się właśnie dzięki temu, że tworzą sztukę, a więc wykonują specyficzną rolę społeczną, w którą silnie wpisane jest bycie kimś unikalnym.

Pozornie jest to grupa skończonych indywidualistów, z którymi nie potrafią się dogadać, bla, bla, bla... ale tylko pozornie. Bo jak np. pokazują niektóre sprawy środowiskowe, chociażby jak ten strajk artystów, to pokazuje, że jest to grupa, której trudniej się dogadać do wspólnego przedsięwzięcia, ale jest to możliwe, bo to są jednak ludzie, którzy są (przynajmniej w dużej mierze) inteligentni. Czyli potrafią sobie zracjonalizować, że stawka jest większa niż tylko zasklepienie własnego ego (DDK2).

Tego rodzaju spojrzenie na wspólnotę interesów wydaje się być niezwykle trafne. Niekoniecznie musi ona prowadzić do destrukcji środowiska, które rozpada się na rywalizujące ze sobą grupy reprezentujące sprzeczne ze sobą interesy, ale może być również **czynnikiem, który buduje poczucie podobieństwa**, wyzwala solidarność, uświadamia przynależność do osobnej kategorii społecznej. To właśnie w tym sensie **interesy mogą przekształcać się w wartości**, a to, co wydaje się być zaprzeczeniem stereotypowego etosu artysty, jest w stanie uruchamiać pracę na rzecz jego budowania. Wspólnota interesów nie musi więc koniecznie prowadzić, jak sugerowała jedna z wcześniej cytowanych respondentek, do powstanie establishmentu – przeciwnie wyzwala ona też działania zbiorowe na rzecz samego środowiska.

Innym spoidłem środowiska artystycznego, na które zwracają uwagę nasi rozmówcy, jest czynnik na pierwszy rzut oka prozaiczny, a mianowicie – **wzajemne zainteresowanie** tym, co się robi, a więc sztuką, którą tworzą inni artyści.

Co może spajać? Nie wiem. (...) Znaczący, no, nie. Myślę, że taka ciekawość zobaczenia, co robią inni, jakiegoś wspólnego spotkania i też takiego wspólnego frontu (AZB2).

Jeszcze mocniej obecność tego rodzaju czynnika więziotwórczego wyraża kolejny respondent:

(...) środowisko artystyczne, wydaje mi się, że ono jest jakby ciekawe innych osób z tego świata artystycznego i jakby 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, jakby to powiedzieć, no ten główny obieg zainteresowania, jakby obiekt zainteresowania, czyli sztuka, którą wykonują artyści nawzajem (AMK1).

Dodatkowo wskazuje on, iż ten najbardziej podstawowy rodzaj lepszego spajającego środowisko, a więc fakt, iż wszyscy artyści uprawiają sztukę i się nią interesują, sprawia, iż zaczynają się interesować też osobami, które ją tworzą. Stąd zaś tylko krok do tego, by zainteresowanie to stało się podstawą **relacji o charakterze towarzyskim**, czasami zresztą niezwykle zażyłych:

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. Oczywiście, jasne, cała ta działalność wystawiennicza, artystyczna, robienia projektów – ona też jest taka, że zacieśnia więzy i tak dalej, ale ona jest jakby częścią działalności artystycznej ogólnie rzecz biorąc. I wydaje mi się, że tak, ta ciekawość i jakby chęć... ja jakoś nie wiem z czego ona wynika, ale wydaje mi się, że ona jest jak najbardziej, taka chęć poznania jakby: ta osoba, która zrobiła to coś fajnego, dajmy na to, albo ta osoba, o której ktoś dosyć fajnie napisał, albo nie napisał.

Zarysowany **model wyłaniania się środowiska**, dla którego punktem wyjścia jest zainteresowanie sztuką, za którym idzie ciekawość tego, kto ją tworzy, następnie przeobrażająca się w relacje o charakterze towarzyskim, zostaje uprawdopodobniony przez, jak sugerują to nasi respondenci, **wspólną dla sporej części artystów mentalność**, stosunek wobec rzeczywistości:

Jeżeli środowisko to lojalna społeczność o wspólnych interesach i wzajemnej pomocy – to nie. Jeżeli środowisko to „grupa mentalnościowa” – w tym przypadku ludzie czujący atrakcyjność marginesu, ceniący wolność egzystencjalną, bezkompromisowi, zapatrzeni w swój punkt widzenia, wyzwoleni – to tak (...). Alkohol i „chuligańskie” spojrzenie na świat. Artyście z definicji – poza zabijaniem i łamaniem prawa – 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 bardziej „sztywne” (DDKR1).

Choć autorka tej wypowiedzi podkreśla istotność alkoholu i niepokorności jako czynników, które łączą ze sobą artystów, to nie próbuje ona jednocześnie ani romantyzować ani egzotyzować twórców. Przeciwnie: zwraca ona raczej uwagę na to, iż **tym, co łączy twórców jest rola, którą odgrywają** i przyznane im społecznie prawo do autonomii, swobody w wyrażaniu siebie. Prawo, które co prawda jest czasem limitowane przez instytucje artystyczne, a szerzej - przez społeczeństwo, ale jednocześnie stanowi rdzeń autoidentyfikacji siebie jako członka pewnej specyficznej zbiorowości. W podobnym duchu wyraża się inny rozmówca wskazujący, iż rola ta realizuje się też w braku sformalizowania relacji, podziałów wynikających z różnicy wieku czy pozycji, jaką się zajmuje. Jak się więc wydaje, bycie artystą, rozumiane jako specyficzna rola społeczna, polega w tym ujęciu również na niechęci wobec konwencji i konwenansów, nad które przedkłada się wartość samej sztuki, dzielenie się wiedzą i doświadczeniami:

W sztuce nie ma tego podziału, ja myślę, że właśnie tutaj jest taka, tu jest ta wspólnota, że młody człowiek, który ma dwadzieścia lat, może se spokojnie usiąść na przykład z Warpechowskim czy z Robakowskim, to ludzie o bardziej znanych nazwiskach i nie ma jakiejś różnicy pokoleniowej. Tak jak Tomasz Ciecierski, no który siedemdziesiątki dobija, a może już ma siedemdziesiąt, cholera. Siedemdziesiąt ma, ma, ma siedemdziesiąt. No więc on zupełnie nie robi różnicy, nie patrzy, czy ile kto ma lat, czy ma dwadzieścia, czy trzydzieści, tylko jakim jest twórcą, jak jest dobry, to rozmawiają jak koledzy, prawda. Tak że to tak wygląda, zresztą na uczelni podobnie. Nie ma tak, że- U nas na przykład, że profesor i na przykład, nie wiem, asystent, tutaj „panie magistrze, panie docencie, panie tam”. Nie, nie, „słuchaj, wiesz tam”, takie tam (APL1).

Wypowiedź ta pozwala nam jeszcze raz wrócić do, być może, banalnego wniosku, który pojawił się już w tej części raportu. Tym, co łączy artystów i stanowi **istotny czynnik więziotwórczy jest sama sztuka**. Nie chodzi przy tym tylko o to, że artyści tworzą środowiska, bo zajmują się podobnymi rzeczami, ale raczej o to, że

uprawianie sztuki, w przeciwieństwie do innych form działalności zawodowej, wiąże się również z wykonywaniem bardzo wyrazistej roli – roli artysty. Jej rdzeniem jest obowiązek kontestowania zarówno jej samej, jak i rzeczywistości społecznej. Mówiąc jeszcze inaczej – podstawowym oczekiwaniem kierowanym wobec artystów jest to, że będą oni kimś innym niż reszta społeczeństwa, przede wszystkim w tym sensie, że o ile większość z nas to konformiści, to oni powinni być nonkonformistyczni; że o ile większość z nas chce prowadzić „normalne życie”, to oni mają obowiązek uczynić swoją egzystencję unikalną; o ile większość z nas funkcjonuje w ścisłych reżimach obyczajowych, to oni powinni obyczaje kontestować itd. Jak się wydaje fakt wypełniania tak wyjątkowej roli musi za sobą pociągać poczucie podobieństwa, a co za tym idzie stanowi ośnowę dla zawiązywania się **specyficznego środowiska** – złożonego z podobnych w swojej unikalności indywidualności, które zaprzeczają, iż to środowisko tworzą.

CO DZIELI ARTYSTÓW?

Przejdźmy teraz do tych aspektów, które według naszych respondentów **dzielą środowisko artystyczne** i utrudniają jego wyłanianie, przynajmniej w tym rozumieniu, które zwykliśmy zazwyczaj przyjmować. Podobnie, jak w przypadku opisanych wyżej czynników integrujących środowisko artystyczne, część z nich została już zasygnalizowana wcześniej – tam, gdzie opisywaliśmy środowisko artystyczne jako specyficzną konfigurację sub-środowisk, pomiędzy którymi istnieją liczne podziały. W tym miejscu chcieliśmy zwrócić uwagę na kilka dodatkowych aspektów różnicujących, które wcześniej nie były analizowane.

Pierwszym z nich jest diagnozowana przez niektórych z respondentów, ale też silnie obecna w dyskursie na temat sztuki generalna **nierówność, jaka przenika świat artystyczny** – podział na nieliczną grupę tych, którzy osiągnęli spektakularny sukces oraz pozostałych. Niektórzy z naszych respondentów opisując ten podział posuwają się do porównania go z systemem kastowym oraz wyjaśniają wskazując na efekt Św. Mateusza⁵. Zgodnie z tym ostatnim, *ci, którzy mają dużo, będą mieć jeszcze więcej*, bo monopolizacja dostępu do pewnych zasobów, sukces, widzialność powodują, iż osoby, którym się to udało, zaczynają tworzyć osobną kastę, silnie odrębną od reszty środowiska artystycznego:

Oczywiście że są bardzo zróżnicowaną [kategorią] i te różnice są chyba takie jak w Indiach. Że jest niewielka grupa artystów, którzy dobrze funkcjonują i wielka masa nędzarzy. (...) To jest naturalne. Bo to jest tak, że im wyżej ktoś jest, tym będzie miał więcej. Bo im jest bardziej widoczny, tym większa jest ta jego popularność, tym większa sprzedajność. Im wyżej jest artysta, tym więcej ma propozycji wystaw, tym więcej ma no możliwości. Tak że to jest zupełnie naturalne zjawisko. Tu nie ma żadnych knań, oszustw (DDL1).

Niektórzy z respondentów, w przeciwieństwie do tego, którego wypowiedź została przytoczona powyżej, nie widzą w tej formie nierówności ani niczego naturalnego, ani też efektu działania układów, spisku czy zмовы. Przeciwnie jako przyczynę wskazują oni **próbę zobiektywizowania tego, co sztuce niepoliczalne**, a mianowicie wartości artystycznej, doniosłości dzieła i pozycji jego twórcy. Według tych respondentów tego rodzaju próby skutkują nie tylko tym, co określa się mianem „ekonomii prestiżu”,⁶ rankizacji, ale też tym, że w obrębie środowiska pojawiają się nierówności. Ranking, który usiłuje zobiektywizować wartość sztuki, okazuje się bowiem mieć ogromną moc dystynktywną: osoby zajmujące w nim wysokie pozycje stają się widzialne i zaczynają monopolizować wszelkie nagrody dystrybuowane w obrębie świata artystycznego, tym samym pozbawiając ich innych.

⁵ Zob. Robert K. *The Matthew Effect in Science*, Science, 159/1968.

⁶ J.F. English, *Ekonomia prestiżu*, Warszawa, 2013.

(...) ja nie wiem, czy to jest podział, ja myślę, że to jest ta drapieżność taka, wynikająca z pozycjonowania, że ona jakby niszczy te kontakty. Kiedyś w jakimś tekście też, napisałem o takiej sytuacji, którą widziałem w jakimś dokumentalnym filmie, w którym żona Pollocka Lee Krasner (...) opowiada o takiej sytuacji, kiedy w latach 50 Rauschenberg dostał nagrodę główną na Biennale w Wenecji i opowiadała o takich spotkaniach, które odbywały się w pracowniach artystów. Powiedziała takim gorzkim tonem, że kiedy Rauschenberg dostał tą nagrodę, wszyscy przestali mówić o sztuce i zaczęli mówić o galeriach i o muzeach, więc to też wydaje mi się że to jest symptomatyczne i chyba podobna sytuacja jest u nas, czy w ogóle w świecie. (...) w jakimś sensie to jest problemem „rankizacji” (AZP1).

Efekt rankizacji jest więc nie tylko oparcie dystrybucji nagród o logikę monopolu czy też podążające za tym procesem pogłębianie się nierówności w obrębie świata artystycznego, ale również **nasycenie go negatywnymi rodzajami postaw**, emocji, destrukcyjnymi dla solidarności, woli współdziałania. Jak wyraża to jedna z respondentek:

A więc tak, środowisko artystyczne ISTNIEJE, ale jest ono wykąpane prostu, NASĄCZONE, nie wykąpane, nasączone jest po prostu zazdrością, zawiścią, brakiem możliwości, brakiem wspierania się. To jest oczywiście znowu dramatycznie przedstawiona sytuacja, ale właśnie tak jakiś, nie wiem, rok temu nagle do mnie to doszło, gdzieś chyba usłyszałam i tak stwierdziłam: „to jest prawda”. Nie, dlaczego ja się tak źle czuję, dlaczego ja nie rozmawiam z innymi artystami, dlaczego ja nie [myśli]... nie współpracuję z innymi artystami i dlaczego się wstydzę czasami chwalić czymś z innymi artystami? Dlaczego, dlaczego mam wrażenie, że artyści czekają, aż się mi noga jakby potknie? (AMP2)

Tego rodzaju negatywne więzi, oparte na zazdrości i niechęci obserwuje też wielu innych naszych rozmówców. Interesujące jest jednak to, że choć dostrzegają oni to zjawisko i podobnie je opisują, to już nie ma pomiędzy nimi zgody, co jest jego źródłem. Część osób, wyjaśniając je, sięgać do **stereotypowego wyobrażenia na temat mentalności Polaków**. Jej podstawowym rysem ma być zazdrość i chorobliwa niechęć do sukcesów osiągniętych przez innych:

Wydaje mi się, że środowisko jest zazdrosne, ale jak każdy człowiek. Wydaje mi się, że akurat nie musi to być środowiskowe. Po prostu Polacy tak mają. [śmiech] I wiesz, to mówię już jakby [dlatego], bo, wiesz, bo ja ciągle jeżdżę w tą i z powrotem. Mój mąż jest Amerykaninem, więc też tak różne rzeczy, wiesz, różne rzeczy zauważa. Kiedyś ktoś mi powiedział, że ja na pewno robię karierę dzięki niemu.(,,,) coś takiego istnieje jak środowisko artystyczne, które gdzieś tam no nie wiem ma taką jakąś samoświadomość, jakieś może wspólne działania, nie wiem.

Tego rodzaju konstatacje, jak powyższa, zdają się normalizować zazdrość i negatywne emocje obecne w środowisku artystycznym, poprzez wskazanie, iż są one dużo powszechniejsze i charakterystyczne dla szerszej zbiorowości, której twórcy są częścią. Inni respondenci, choć zgadzają się ze wskazaniem na powszechność tego rodzaju postaw, nie próbują udowodniać, iż są one normalne, ale raczej definiują je jako problem, z którym boryka się polskie społeczeństwo i którego obecność odróżnia je od zachodnich zbiorowości:

(...) widać wyraźnie, jak się porówna tą sytuację w Polsce nawet z sytuacją państw anglosaskich, że jest dużo mniejszy jakby taki poziom wzajemnego zaufania pomiędzy artystami. To moim zdaniem, wiesz, ale to jest hipoteza, wynika z bardzo takiej trudnej transformacji, która tutaj się dokonała w tym kraju. [Ona] oznacza, że ten dziki kapitalizm wytworzył taką meganieufność, takie zatowizowanie tych artystów w związku z czym np. nie ma takiego fenomenu, czy jest bardzo mało takich zjawisk kolektywnych nawet wśród studentów, jest bardzo ciężko sprawić, żeby zrozumieli, że w grupie coś jest im łatwiej zrobić (KBW2).

Brak zaufania, jako generalna cecha opisująca relacje w obrębie polskiego społeczeństwa, nie tylko utrudnia współpracę i uniemożliwia podejmowanie zachowań zbiorowych, ale prowadzi również do pojawienia się bardzo niepokojących zjawisk wewnątrz środowiska artystycznego, które w wyczerpujący sposób wyjaśnia poniższa wypowiedź:

Ponieważ to już tak, abstrahując trochę od środowiska artystów, wydaje mi się, że no niestety człowiek jest trochę istotą ułomną i jakby bardzo często się posługuje takimi niskimi instynktami. A szczególnie lubi sobie też wytłumaczyć swoje jakieś niepowodzenia czy brak sukcesu, wytłumaczyć jakby zewnętrznymi okolicznościami czy bardziej obiektywnymi niż szukać w sobie pewnych wytłumaczeń, czemu tak jest. No i oczywiście jest tak, że artyści którym się powiedzmy niezbyt dobrze wiedzie albo którzy nie wiem muszą pracować w innych zawodach, a zajmować się sztuką swoją okazjonalnie, nie żyją z tej sztuki, mają z tego powodu jakiś problem. A także mają problem z tego powodu, że ponieważ ich sztuka nie jest jakby dobrze widziana na rynku. W związku z tymi oni też, no jakby robi się błędne koło, no nie zarabiają z tych swoich wytworów artystycznych. A widząc innych artystów, którym się akurat powodzi lepiej, bo weszli w obieg ten rynkowy. Mają dobre galerie, które z nimi pracują i które ich promują. No niestety potrafią sobie tłumaczyć swoje niepowodzenia nie lepszą jakby jakością być może sztuki tych, którym się powiodło, tylko jakimis ... trudno jakby nawet dokładnego zwerbalizowania, jakimis układami, czymś jakby nieuczciwym, nieobiektywnym, nietransparentnym. No tutaj oczywiście piję do słynnych tekstów Moniki Małkowskiej o układzie oraz mafii, która w sposób taki bardzo lekki wytłumaczyła wiele skomplikowanych zjawisk ze środowiska i rynku sztuki, budząc przy tym po prostu demony u artystów, którym się właśnie nie powiodło. I też doskonale się odnaleźli w tej teorii spiskowej i no właśnie, po prostu gdyby nie ta mafia i gdyby nie te właśnie jakieś układy znajomościowo-osobiste, korupcyjne oczywiście w dużej mierze, no to przecież oni by mogli doskonale funkcjonować. Tylko że ich nie dopuszczono do czegoś. No więc oczywiście to budzi ... to jest z jednej strony myślę, że właśnie jakieś tam ludzkie. Ale też z drugiej strony no nie wiele to im pomaga, jakby nikomu to nie pomaga. To budzi jakieś takie złe emocje, ale nie poprawia sytuacji artystów, jeżeli o tym rozmawiamy (KUW3).

Kiedy przypomnimy sobie szeroki społeczny respons, który wywołał wspomniany w powyższej wypowiedzi artykuł⁷, to zaczynamy zdawać sobie lepiej sprawę z tego, jak powszechny jest brak zaufania w obrębie środowiska artystycznego i jak silną jest on pożywką dla takich narracji wyjaśniających rzeczywistość, które destrukują resztki tego niezbędnego dla istnienia spoiw zbiorowości zasobu.

Drugie źródło podziałów w obrębie środowiska artystycznego, na które wskazują nasi respondenci, a któremu poświęcamy sporo miejsca w części dotyczącej sytuacji materialnej artystów, to **różnice wiekowe, pokoleniowe**. Jak pokazaliśmy w tym rozdziale raportu, silniejsza od nich jest sama sztuka i zainteresowanie nią, ale mimo to wiek jest jednocześnie jednym z istotniejszych czynników prowadzących do poróżnienia artystów:

Jedną jest na pewno różnica pokoleniowa, dlatego, że starsi artyści, oczywiście obecni na rynku sztuki zwłaszcza w tak płytkim rynku jak rynek polski, niespecjalnie dobrze spoglądają na tych młodych, którzy wciąż napływają na rynek sztuki. Zwłaszcza w kontekście tego, że jednak kolekcjonerzy i w ogóle środowisko artystyczne, środowisko krytyków, uwielbia wciąż nowe, świeże, w związku z czym wciąż istnieje moda na odkrywanie kolejnych, młodych nazwisk. Zanim one się ugruntują i zobaczymy, w co się rozwiną, już następuje oczywiście odkrywanie kolejnych, kolejnych i kolejnych (KBG1).

⁷ Chodzi tu o tekst: Małkowska M. *Mafia bardzo kulturalna*, Rzeczpospolita, 10.01.15.

W tym ujęci wiek okazuje się dziś dzielić nie dlatego, że poszczególne generacje reprezentują inne postawy artystyczne czy też dlatego, że młodzi kontestują sztukę uprawianą przez dojrzałych twórców i muszą dokonać swego ojcostwa na swoich mistrzach, by stać się kimś samodzielnym. To **rynek, eksplorujący świat sztuki w poszukiwaniu tego, co nowe, świeże, młode, prowadzi do skonfliktowania ze sobą poszczególnych generacji**. Pod wpływem jego działań stają się one konkurentami zabiegającymi o ograniczoną w swoim zakresie uwagę krytyków, kuratorów i kolekcjonerów, uwagę dającą im dostęp do instytucji wystawienniczych, a poprzez to również do rynku sztuki.

Bardzo interesującą interpretację podziałów generacyjnych formułuje kolejna respondentka, jedna z założycielek, wspomnianej już wyżej inicjatywy, a więc Ogólnopolskiego Forum Sztuki Współczesnej. Artystka ta zwraca uwagę na fakt, iż różnice pokoleniowe dzielą, bo wiążą się nie tyle z odmiennymi doświadczeniami związanymi ze sztuką, co raczej z odmiennym doświadczeniem dotyczącym szerszego systemu społeczno-politycznego:

Ja bym powiedziała tak – ze względu na to, że działalność Forum ostatnio ograniczyła się do nazwisk artystów (.) gdzieś mniej więcej w moim wieku, [są to] osoby świadome, które wychowywały się w PRL-u i znają korzyści płynące z tego, że ma się stabilną sytuację (...) Że była możliwość korzystania z lekarza, bo był darmowy – te osoby są świadome tego, że może istnieć taki system. I myślę, że w tej grupie udało nam się uzyskać taką solidarność środowiskową, (...) Natomiast jeśli chodzi o młodszych artystów, którzy do 30-ki dobiegają – niektórzy to negowali, ale jednocześnie się przekonali, że te problemy istnieją, jak [Nazwisko] – on rzeczywiście, nie chciał się w to zaangażować.

To bardzo ważna wypowiedź, ponieważ wskazuje ona, iż artyści nie żyją z oderwaniem od rzeczywistości, ale ich postawy wobec środowiska są często określone przez szersze doświadczenia biograficzne. W tym wypadku niechęć do angażowania się najmłodszego pokolenia w zbiorowe działania, których beneficjentem mają być wszyscy twórcy, wydaje się wynikać z tego, że w ich doświadczeniu biograficznym brakuje życia w systemie, który miał charakter opiekuńczy, naturalne zaś wydają się być takie jego formy, w których jednostka zostaje pozostawiona samej sobie.

Ostatnim czynnikiem prowokującym pojawienie się podziałów wewnątrz-środowiskowych są **odrębności postaw politycznych**. Z jednej strony, wśród uczestników tej części badania wydaje się dominować przekonanie czy przypuszczenie, że **artyści są lewicowi**. Nie chodzi przy tym o ich preferencje wyborcze czy o polityczność w wąskim słowa tego rozumieniu (wyrażającą się np. w przynależności partyjnej), ale raczej o obyczajowość, światopogląd, generalną wizję życia społecznego, którą reprezentują twórcy. Tego rodzaju postawa jest zgodna ze zrekonstruowanym wcześniej modelem roli artysty – jeżeli jej rdzeniem jest nonkonformizm, świętość prawa do nieograniczonej niczym samorealizacji, wolność jednostki i jej zobowiązanie do niezgody na istniejący porządek, to oczywiste jest to, że artystom bliżej do postaw lewicowych, wolnościowych, niż do tych o charakterze konserwatywnym czy prawicowym, choć wielu obawia się przypisania temu środowisku jednoznacznych sympatii politycznych:

(...) środowisko jest raczej lewicujące, ale w takim stopniu, w jakim było lewicujące powiedzmy na początku 2000 roku. Czyli jeszcze wiesz bez takiego zaciętrzewienia, że lewicujące oznacza kontra PIS (DDKR2).

Z drugiej strony, lewicowość artystów to dla części środowiska komplement, a dla innej części jeden z zarzutów kierowanych pod adresem artystycznego establishmentu, a w szczególności silnego środowiska definiującego się poprzez sztukę krytyczną, wrażliwą na problemy społeczne, podejmującą kwestie społecznej sprawiedliwości:

Większość artystów, którzy w tej chwili wystawiają, są czynnymi artystami, którzy pokazują się w instytucjach publicznych w Polsce i zagranicą, (...) są artystami o poglądach właśnie bardziej lewicowych. To może ich scala, że mają podobną wrażliwość społeczną, że mają jednak... na tyle mają w sobie dużo tej wrażliwości i umiejętności krytycznego spojrzenia, że umieją ocenić tą sytuację i nawet jak się sami nie nazwą lewakami (...) ich dążenie do pewnej równości, do pewnej sprawiedliwości społecznej jest zauważalne nawet w pracach których robią (AZW2).

Tego rodzaju polityczne nacechowanie świata sztuki podkreślają zatem również ci respondenci, którzy reprezentują odmienne postawy i którzy wobec artystów posiadających lewicowe poglądy mają bardzo pogardliwy stosunek. Co interesujące, te same osoby wskazują jednocześnie, że u podstaw siły sztuki krytycznej leży słabość tych środowisk artystycznych, które reprezentują zupełnie odmienny, prawicowy albo konserwatywny, światopogląd. Mówiąc jeszcze inaczej, krytyka opcji politycznej dominującej w środowisku artystycznym prowadzi nie tylko do przypomnienia, iż nie jest ono pod tym względem homogeniczne, ale również wskazania, iż osoby reprezentujące poglądy prawicowe wydają się niezdolne do sformowania zwartej formacji, która może odgrywać znaczącą rolę w obrębie świata sztuki:

Więc u nas jest środowisko artystyczne i u nas jest [ono] takie lewicowo-liberalne. A ja bym nawet powiedziała, że jest, tak jak była ta konferencja w Lublinie dotycząca demokracji w sztuce, no to [nazwisko] nazwał, że to jest taki KOD środowiska artystycznego. No i to jest nie większość może, ale widoczna część tego środowiska. Natomiast są takie środowiska powiedzmy na prawicy i to już jest kompletny mętlik, ja nie potrafię zupełnie się z nikim utożsamić i mam... jeszcze nie zaczęłam swojej krucjaty przeciwko temu środowisku bardzo zróżnicowanemu, ale 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 (KBP2).

Niektórzy z naszych rozmówców widzą podziały o charakterze politycznym obecne w środowisku artystycznym jeszcze w inny sposób, wskazując przede wszystkim na ich pozorność:

Więc nawet widać po tych aktywistach tych nowo lewicowych czy takich pseudo... Ja nie wierzę w takie podziały lewica – prawica. To jest dla mnie pic na wodę, to jest fikcja, to jest czysta sztampa i hucpa zakrywająca jedynie interesowność dosyć nikczemną. (...) Czyli ta różnorodność jest po prostu fikcyjna. A no więc to jest ten problem, że ci ludzie grają, oni chcą osiągnąć sukces. I są zakładnikami sukcesu (...). A ja chcę pluralizmu. Powtarzam cały czas, jedynym wyjściem dla sztuki jest pluralizm, autentyczny pluralizm i różnorodność. Ale autentyczna różnorodność a nie mistyfikowana i symulowana i redukowana do jakichś haseł (AZL1).

Autor powyżej wypowiedzi wskazuje na koniunkturalizm artystów reprezentując lewicowe poglądy, na to, że ich postawa społecznego zaangażowania, wrażliwości nie ma autentycznego charakteru, ale jest raczej rodzajem biletu wstępu do gry, która toczy się w obrębie świata artystycznego. Ponieważ ten ostatni preferuje sztukę krytyczną, zaangażowaną, a przynajmniej progresywną w sensie obyczajowym, to artysta, który chce osiągnąć tu sukces, musi być osobą, której lewicowość jest dostrzegalna dla osób, które decydują o hierarchiach w obrębie tego pola. Tym, czego brakuje cytowanemu wyżej respondentowi jest brak autentycznego pluralizmu. Nie dowiadujemy się, co prawda, jak miałby on wyglądać, ale wołanie o niego sugeruje, iż rozmówca używa tej kategorii, by zaznaczyć nie tyle silne podziały polityczne w obrębie środowiska, ale raczej zbytnią jego homogeniczność. Na inny problem lewicowości środowiska artystycznego zwraca uwagę kolejny respondent:

(...) jak świat światem, jak istniała sztuka współczesna i współczesny świat, tak artyści byli zawsze lewicujący, prawda. Nie chcę używać słowa „lewacy”, bo to... nawet tak się zdarzało. W związku z czym wokół Krytyki Politycznej istnieje środowisko artystyczne tak, jak w stanie wojennym, pani nie

pamięta, w związku z bojkotami istniało środowisko artystyczne wokół kościoła. A teraz niestety zaczyna istnieć środowisko artystyczne wokół polityki, no to już jest przerażające, bo to się zawsze bardzo źle dla sztuki kończy (KOKR1).

Wypowiedź ta, z jednej strony, wskazuje na uniwersalny charakter lewicowości jako integralnego aspektu tożsamości artystów, ale z drugiej strony na niebezpieczeństwo przekładania tego rodzaju światopoglądu na bezpośrednie zaangażowanie w politykę. Raz jeszcze więc lewicowość jako postawa zostaje sprowadzona do wrażliwości, krytycyzmu, niezgody na istniejący porządek, zaś jako jej zaprzeczenie prezentowane jest tu zaangażowanie w wąsko rozumianą działalność polityczną.

Podsumowując część poświęconą czynnikom, które łączą artystów w środowiska oraz tych, które środowiska te dzielą, warto raz jeszcze podkreślić sygnalizowany już **paradoks, który wydaje się stanowić zasadę organizacyjną kręgów tworzonych przez osoby kreujące sztukę**. Polega on na tym, iż podstawową siłą spajającą artystów jest specyficzna rola, którą oni odgrywają, ale jednocześnie integralnym aspektem scenariusza tej roli jest skrajny indywidualizm, dążenie osoby, która go realizuje do uczynienia jego wykonania maksymalnie niepowtarzalnym. Mówiąc jeszcze inaczej, podstawową zasadą spajającą środowiska artystyczne jest różnica, co owocuje tym, iż twórcy bardzo często dystansują się wobec wszelkich form podobieństwa wobec innych osób tworzących sztukę. Dodatkowy wymiar tego paradoksu polega na tym, iż środowisko artystyczne wydaje się być zdeintegrowane, co jest skutkiem stosunkowo brutalnej gry, którą pomiędzy sobą toczą jego członkowie, a której stawką jest znalezienie się w wąskiej grupie tych, którzy monopolizują nagrody rozdzielane przez świat artystyczny, takie jak pieniądze, sława, rozpoznawalność, zdolność do skupiania na sobie uwagi, podziw. Jednocześnie, choć gra ta dezintegruje, to można ją prowadzić tylko wtedy, gdy większość twórców akceptuje jej reguły. To one, a dokładniej zgoda na nie, wydają się być istotnym czynnikiem spajającym środowisko, które choć reguły te krytykuje, to jednocześnie (poza nielicznymi przypadkami) traktuje je jako nierozzerwalnie związane ze sztuką, jako zasady określające jej istotę. Paradoks ten obecny jest też w innych czynnikach omówionych w tej części opracowania, które jednocześnie łączą i dzielą, albo dzieląc łączą – w odmiennościach pokoleniowych, w stosunku wobec sztuki czy też 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 aspektem, który tego rodzaju logice umyka jest zainteresowanie sztuką i wzajemne interesowanie się tym, co robią inni artyści. To niezwykle istotny czynnik, który pozwala nam dostrzec specyfikę omawianej tu kategorii zawodowej – bycie jej członkiem, uprawianie 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. Mówiąc jeszcze inaczej, w przeciwieństwie do wielu innych zawodów, artyści tworzą osobne środowisko ze względu na poczucie odrębności wobec innych, odrębności specyficznej, bo wymuszającej zainteresowanie tym, co robią inne osoby uprawiające sztukę.

JAKIE CECHY POSIADA ŚRODOWISKO ARTYSTYCZNE W POLSCE?

Ostatnim aspektem, który chcielibyśmy poruszyć w części poświęconej środowisku artystycznemu, jest wskazanie na kilka jego dodatkowych cech. Warto oczywiście pamiętać o tym, że dwa fragmenty poprzedzające tę część dostarczyły już złożonych charakterystyk środowiska artystycznego w naszym kraju, a zwłaszcza pozwoliły dostrzec paradoksy, na których opiera się jego istnienie. Dlatego też w tym miejscu zwracamy uwagę na te własności środowiska artystycznego, które nasi respondenci wskazywali w sposób spontaniczny, dopełniając jego charakterystyki tworzonej w odpowiedziach na pytania zadawane przez osoby prowadzące wywiady. Wśród nich najważniejsze wydają się być trzy aspekty: **warszawsko-centryczność, wsobność oraz niezdolność do podejmowania zbiorowych działań**. Tym, co je łączy jest opieranie się każdego z nich na

jakiegoś rodzaju zamkniętości albo prowincjonalności świata sztuki lub jego niezdolności do artykulacji własnych zasad, mówienia własnym językiem.

Zacznijmy od tej pierwszej kwestii, która wydaje się dosyć oczywista i osadzona w bardziej uniwersalnych mechanizmach obecnych na całym świecie, a mianowicie w **metropolizacji oraz pustynnieniu**. Oba te zjawiska są silnie ze sobą powiązane, bo o ile pierwsze oznacza zasysanie przez największe ośrodki miejskie najważniejszych dziś zasobów (ludzi, kompetencji, umiejętności, sieci społecznych, a nawet całych instytucji), to to drugie jest jego konsekwencją i polega na destruowaniu w ten sposób lokalnych zbiorowości poprzez pozbawianie ich tego, co niezbędne jest dla ich funkcjonowania. Istotnym efektem tych dwu procesów jest również zdefiniowanie metropolii jako jedynych miejsc, w których można odnieść sukces i w pełni się realizować, natomiast prowincjonalnych miast jako przestrzeni, z których należy uciekać, o ile nie chce się funkcjonować na marginesie określonych profesjonalnych światów. W polskim kontekście metropolizacja oznacza przede wszystkim warszawsko-centriczność – to właśnie stolica naszego kraju jest głównym magnesem przyciągającym artystów, ale czasami również całe grupy artystyczne i galerie przeprowadzające się do tego miasta. Wyjaśnienie tego fenomenu jest dosyć proste i nie chodzi w nim o wskazanie, iż Warszawa przyciąga niezwykle bogatym życiem artystycznym, ale raczej o to, że istnieje tu szczególnie silnie rozwinięty system instytucji artystycznych, posiadających dodatkowo i bardzo często, połączenia ze światem zachodnim. Chodzi więc raczej o poszerzenie możliwości działania, nie zaś o inspiracje; o uprawdopodobnienie sukcesu artystycznego, nie zaś o doskonalenie własnej sztuki:

Natomiast kiedy mówimy o środowisku, też by trzeba było pamiętać o tej kwestii centralizacji i prowincji, że najwięcej do powiedzenia, największe szanse zaistnienia mają artyści, którzy są z centrum, z Warszawy (KBP1).

Tego rodzaju przekonanie wyraża też inny respondent, wskazujący na bezpośredni związek pomiędzy szansami życiowymi twórców reprezentowanych przez warszawskie instytucje artystyczne a tymi, którzy takiego wsparcia nie posiadają:

Myślę, że artyści, którzy nie są reprezentowani przez galerie warszawskie, no mają bardzo trudne życie, tak bym powiedział. Mogą żyć oczywiście jako nauczyciele akademicy w szkołach i wielu z nich to robi (KOW1).

Warto zwrócić jednak uwagę na to, że zasysanie przez Warszawę artystów z prowincji, z mniejszych ośrodków pociąga za sobą znaczące konsekwencje także dla funkcjonowania środowiska artystycznego w tym mieście. Z jednej strony, daje to większe możliwości wyboru, a więc sprawia, iż artysta nie jest zależny od jakiejś pojedynczej instytucji, lokalnego środowiska, a więc dzięki funkcjonowaniu w stolicy staje się bardziej wolny. Z drugiej zaś strony prowadzi do zaostrzenia konkurencji w Warszawie oraz do atomizacji środowiska artystycznego w tym mieście. Dodatkowo, jak wskazuje poniższy cytat, atomizacja ta jest konsekwencją tego, że by skutecznie konkurować z innymi w Warszawie, osoby tworzące środowisko artystyczne, kreują swoje własne instytucje – galerie, ale też organizacje pozarządowe. W rezultacie: z jednej strony, wzmocnione zostają instytucjonalne podstawy tworzenia sztuki, zwiększają się możliwości działania, ale ceną za to, z drugiej strony, jest rozpad środowiska artystycznego na szereg kręgów i grup, skupionych wokół licznych i wewnętrznie zróżnicowanych instytucji.

To też jakaś kwestia funkcjonowania rynku, gdzie jest on bardziej rozwinięty – oczywiście w Warszawie. Tam są instytucje, tam wiadomo, gdzie wychodzi grant, najwięcej wystaw, najwięcej galerii. (...) Jest takie zatamizowanie środowiska wynikające z tej rzeczywistości. Ta ilość możliwości powoduje, że niewielkie grupy tam szukają swoich możliwości organizując się w jakieś organizacje, fundacje, stowarzyszenia. (...). W tym sensie to środowisko jest zatamizowane, ale w takim sensie,

że organizuje się na wiele sposobów. A kiedyś jeden związek był i wszyscy do niego należeli, chciał, nie chciał (KBG1).

Istotnym aspektem środowiska warszawskiego jest także intensyfikacja w jego obrębie zjawisk obecnych też w innych, lokalnych kręgach tego rodzaju. Chodzi tu zwłaszcza o rywalizację, konkurowanie ze sobą, o antagonizmy:

Tak. Te antagonizmy, które się rodzą na różnych płaszczyznach właśnie lokalności, tych kompleksów, miejsca pochodzenia, możliwości. Co powoduje, że to środowisko nie jest jednorodne i jest takie właśnie wobec siebie, czasami stanowi zagrożenie (...) eliminowania siebie na różnych płaszczyznach: publiczne, prywatne (...) bardzo dużo konfliktów takich wewnętrznej natury związanej po prostu albo ideologicznymi, albo finansowymi kwestiami, które powoduje te tarcia (KUW2).

Innym negatywnym skutkiem, jaki niesie za sobą metropolizacja, jest oczywiście zjawisko pustynnienia mniejszych ośrodków, z których wysysani są najbardziej obiecujący, innowacyjni twórcy:

Myślę, że niestety środowisko artystyczne jest bardzo warszawskocentryczne. 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 (DDW1).

Warszawa to także jedno z głównych „okien na świat” lub trampolin pozwalających przeskoczyć do międzynarodowego obiegu sztuki. Międzynarodowe dostrzeżenie artysty, a ogólniej – polskiej sztuki, to z jednej strony bardzo silna waluta, twardy certyfikat jakiegoś rodzaju sukcesu artystycznego. Wynika to z obecności sposobu myślenia wykraczającego daleko poza świat artystyczny, które jest charakterystyczny dla zbiorowości swojej pozycji lub mają kompleksy wobec innych, uważanych za bardziej rozwinięte – w tym wypadku: „zachodnich”.

(...) faktycznie jednym w Polsce z kryteriów szacunku do człowieka jest jego umiędzynarodowienie. To jest bardzo dobra kategoria trochę wynikająca z naszego takiego przekonania o generalnie zapóźnieniu, więc jeżeli coś, ktoś za granicą jest znany to oczywiście jest lepszy. To jest oczywiście bzdurą kompletną, ale to funkcjonuje. (DDKR2)

Przejawem tego typu kompleksu jest z drugiej strony, po pierwsze, zawężanie aspiracji wielu polskich artystów do osiągnięcia sukcesu w kraju, a z drugiej – zamkniętość i wsobność polskiego świata artystycznego. Jak formułuje to jeden ze znanych artystów, funkcjonowanie w warszawskim obiegu instytucjonalnym jest dla wielu osób, zwłaszcza z mniejszych ośrodków, rodzajem pułapu, określającego granice sukcesu możliwego do osiągnięcia przez artystę działającego w naszym kraju, a sukcesu międzynarodowego – jako zjawiska o charakterze legendy lub wygranej w totolotka:

Mamy rodzaj takiego wyraźnego podziału, bo jeśli mamy sukces międzynarodowy, to on trochę wygląda jakby wyszedł przez jakąś szluzę i został wypracowany tylko i wyłącznie przez parę osób, a nie przez coś, co by było bardziej powszechne. Bo ja wierzę w to, biorąc pod uwagę też moich studentów, że mamy więcej artystów, którzy mogliby funkcjonować w obszarze międzynarodowym, a nie tylko ogólnopolskim. A większość sztuki polskiej aspiruje do istnienia w obszarze środowiska ogólnopolskiego i jeśli się zdarzają jakieś – jeśli ktoś ma za granicą wystawę, to to jest jakiś wyjątek, że jest opisany przez międzynarodową prasę dotyczącą sztuki. (...) Ja nie wiem, czy pan się ze mną zgodzi, ale ja ciągle się zastanawiam, dlaczego ciągle jest tak niewielu polskich artystów na międzynarodowym rynku sztuki? Dlaczego takie jest to mimo wszystko hermetyczne, polskich

nazwisk jest tak mało, to są ułamki, że ktoś ma wystawę dalej niż w Warszawie. Dlaczego polscy kolekcjonerzy nie kolekcjonują międzynarodowych artystów, tylko polskich? (AZG1)

Paradoks polega na tym, że reakcją tych, którzy są definiowani jako zapóźnieni i przyjmują taką auto-definicję jako podstawowy rys swojej pozycji w relacjach z tymi, którzy dominują, jest, z jednej strony, zamkniętość, z drugiej zaś, przyjęcie jako własnych sposobów wartościowania zjawisk kulturowych obowiązujących w tych bardziej rozwiniętych zbiorowościach. Mówiąc jeszcze inaczej, skutkiem zgody na zajmowanie podporządkowanej pozycji jest nie tylko samoograniczenie, ale też autodeprecjacja własnych systemów wartości.

Ostatnią z cech, na które chcieliśmy zwrócić uwagę jest **brak solidarności** w obrębie środowiska artystycznego.

(...) wydaje mi się, że artystom, nie tylko wizualnym, brakuje silnego głosu. Poza tym Forum – ja tylko o dwóch postulatach słyszałam. Generalnie tak, wydaje mi się, że za mało jest takiej artystycznej solidarności między indywidualnymi artystami i prób wywalczania sobie jako zbiorowość pewnych rzeczy (DDG2).

Deficyt ten jest dosyć oczywistą konsekwencją zjawisk opisywanych już wcześniej: specyfiki roli artysty akceptowanej jako normalnej; rywalizacyjnego charakteru świata artystycznego; rankizacji i innych prób obiektywizowania kryteriów oceny zjawisk artystycznych; nierówności, które wydają się być nieeliminowanym aspektem funkcjonowania sztuki td.. Być może więc, jak sugeruje poniższej zamieszczona wypowiedź, zasadą spajającą świat artystyczny jest nie tylko, jak pisaliśmy wyżej, różnica, ale raczej właśnie **konflikt oraz antagonizm**:

Prawda, że mamy przeciwników w ministerstwie, czujemy się po prostu niekochanymi dziećmi, musimy się zintegrować. Ale tak naprawdę najlepiej, co nam wychodzi w takich sytuacjach, to jest pokłócić się 15 razy i sobie nawzajem wypomnieć wszystkie sytuacje, które wydają się nam niewłaściwe. Myślę też, że ten nadchodzący kongres będzie takim jakby kolejną historią. Gdzieś tam na Fejsie widzę zdjęcie organizatorów kongresu i taki komunikat „Właśnie żeśmy się zorganizowali, mamy wybrane stoliki, już wszystko jest gotowe. Głosowaliście super” Nie. Jest super i pod tym jest podpis [nazwisko], który mówi „No widzę wielką reprezentację artystów”. I zaraz jest odpowiedź, że artyści z jakichś przyczyn nie chcieli uczestniczyć w rozmowach. I po prostu wiesz, jeszcze nie usiedliśmy do tych stolików, żeby porozmawiać, a już jest mnóstwo antagonizmów. My jesteśmy takim środowiskiem, które po prostu fantastycznie się sprawdza w braniu za tły (DDB1).

Nieco inne spojrzenie na brak solidarności i na wynikającą zeń niezdolność środowiska artystycznego do podejmowania działań zbiorowych proponuje kolejny rozmówca:

Ja sądzę, że pomimo tego rozbuchanego ego (...) nie są w stanie niczego załatwić tak naprawdę. Że artyści to powinni mieć, nie wiem, prawników, nie wiem czy związek, ale nie, żaden związek [nie działa]. Ale że właśnie tak, jak nie byli w stanie załatwić spraw pracowni, nie załatwili, no, tak jak nie są w stanie właśnie, jak mówiłem... Nie wiem, czy są te Zachęty czy nie, nie mam pojęcia, więc jeśli ich nie ma, to powinni zamówić, tzn. te Zachęty załatwić, że powinni te... (AZW1)

Jak się wydaje cytowany tu respondent wyraża istotę problemu, z jakim boryka się środowisko artystyczne w Polsce. Ponieważ w jego obrębie, jak wielokrotnie podkreślaliśmy, nie ma zbyt dużych szans na zgodę, porozumienie, solidarność, a jednocześnie i bezdyskusyjnie potrzebuje ono jakiejś formy współdziałania, choćby po to, by rozwiązywać trapiące je problemy, to jednym rozwiązaniem jest zawiązywanie w jego obrębie silnych inicjatyw o charakterze profesjonalnym, które komunikują potrzeby artystów za pośrednictwem osób, które się tym profesjonalnie zajmują. Mówiąc jeszcze inaczej, jedyną drogą skutecznego zbiorowego działania nie są tylko okazjonalne gesty solidarności czy protesty, ale również, a może przede wszystkim, dążenie do

konstruowania sprawnie działających podmiotów instytucjonalnych zdolnych do reprezentowania interesów środowiska. W ten sposób bowiem uzyskuje ono głos mówiący tym samym językiem, co władza, a jednocześnie nie musi rezygnować ze swojej wyjątkowości polegającej między innymi na dystansie wobec spraw codziennych, prozy życia.

Podsumowując ten rozdział raportu warto raz jeszcze zwrócić uwagę na specyficzną zasadę organizacyjną świata artystycznego w Polsce, jaką jest różnica. Jest ona o tyle istotna, że generuje większość charakterystycznych dla tego środowiska problemów, ale też jest źródłem jego wyjątkowości. Ponieważ wyjątkowość ta polega również na niezdolności do podejmowania skutecznych działań zbiorowych (na rzecz poprawy bytu artystów, ich sytuacji egzystencjalnej, bezpieczeństwa socjalnego td..), to jedynym sposobem na eliminację tej dysfunkcji jest **dobrowolne zrzeszanie się artystów w stabilnych, zdolnych do trwania w czasie i samodoskonalenia formach organizacyjnych**, które przejmują na siebie rolę **słyszalnej tuby**, poprzez którą artykułuje ono swoje oczekiwania i problemy, jak i **skutecznego partnera** w relacjach z władzami państwowymi i samorządowymi, ustawodawcą i instytucjami tworzącymi świat artystyczny.

INSTRUKCJA DLA OSÓB PROWADZĄCYCH WYWIADY

I. DOBÓR UCZESTNIKÓW BADANIA

Osoby, z którymi należy przeprowadzić wywiad, podzielone na kilka kategorii, są wskazane w tabeli wiszącej w Internecie, do której link powinien widnieć w emailu, w którym znajdowała się niniejsza instrukcja.

W pojedynczych przypadkach nazwisko respondenta/respondentki może nie być podane w tabeli, lecz należy je uzyskać w trakcie jednej z wcześniejszych rozmów, od osoby mającej dobrą orientację 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 takich osób, należy wybrać inną, należącą do tej samej kategorii, oznaczoną w kolumnie B jako „Rezerwa”. Jeśli brak 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 wiodące pytania, które nas interesują oraz dodatkowe pytania do każdego z nich, służące ich pogłębieniu. Prosimy jednak o to, aby w trakcie wywiadu być elastycznym: najważniejsze jest dla nas, aby rozmowa była naturalna i podążała za tokiem myślenia rozmówcy i rodzajem informacji, które posiada oraz nie zatrzymywała się na powierzchownych informacjach. Może się więc okazać, że kolejność bloków będzie inna niż w scenariuszu. Może być również tak, że na któryś z tematów porozmawiamy tylko chwilę, ponieważ respondent/ka nie będzie miał/a tu wiele do powiedzenia, ale za to sporo czasu zajmie nam pogłębienie interesujących wątków w innym bloku.

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/ka brnie dłuższą chwilę w odpowiedzi nie na temat i chcemy powrócić na ścieżkę). Następnie dopytujemy o wątki i sprawy w wypowiedzi rozmówcy, które wydają się warte pogłębienia – „Na czym to polegało?” „Z czego to wynika?” „To bardzo ciekawe, co mówi Pan/i o...”. Prosimy o wyjaśnienia, rozwinięcie i przykłady. Zadajemy pytania tak, by cały czas otwierały i rozwijały rozmowę – W jaki sposób...? Jak wyglądało...? Proszę opowiedzieć o...? Itp. Unikamy pytań typu „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 natomiast musimy je zadać, zaraz potem formułujemy otwierające dopytanie.

Unikamy też oczywiście sugerowania odpowiedzi, a także oceniania czy dziwienia się.

III. EFEKTY WYWIADU

Po wywiadzie należy dokonać jego transkrypcji (chyba że w danym wypadku ustalono inaczej z koordynatorką projektu) oraz sporządzić notatkę, a następnie trzy pliki – nagranie wywiadu, transkrypcję oraz notatkę –

przesłać razem za pomocą strony wetransfer.com na adres schmidt.filip@gmail.com. Prosimy o przesyłanie takich trzyplikowych pakietów plików na bieżąco, bez czekania aż przeprowadzone zostaną wszystkie wywiady.

Bardzo prosimy, aby każdy plik z transkrypcją i każdy z notatką tak samo nazywać i formatować.

- Format: DOC, DOCX, ODT lub RTF, Calibri, rozmiar czcionki 11, odstępy co 1,15.
- Nazwa: Miasto, Imię i nazwisko osoby, z którą przeprowadzono wywiad, imię i nazwisko osoby prowadzącej wywiad, T. Przykład: *Kraków, Wilhelm Sasnal, Jan Badacz, T.* Podobnie z plikami z notatkami: Miasto, Imię i nazwisko osoby, z którą przeprowadzono wywiad, imię i nazwisko osoby prowadzącej wywiad, N. Przykład: *Kraków, Wilhelm Sasnal, Jan Badacz, N.*

Wytyczne do transkrypcji:

- Na górze dokumentu umieszczamy te same informacje, co w nazwie pliku (miasto, imiona i nazwiska oraz symbol T lub N), a także datę wywiadu oraz dane metryczkowe (zob. scenariusz).
- Każde pytanie i odpowiedź zaczynamy od nowego akapitu, wypowiedzi osoby prowadzącej wywiad zaczynając od „B:”, a respondenta/respondentki od „R:”
- Zachowania niewerbalne oraz własne komentarze i informacje o zdarzeniach zapamiętanych z wywiadu lub słyszalnych na nagraniu, istotnych dla zrozumienia wywiadu zapisujemy [w nawiasach kwadratowych]
- Słowa lub fragmenty wypowiedziane ze szczególnym naciskiem: WIELKIMI LITERAMI, a ucięcia wypowiedzi 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 performans 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:

1. Miasto i miejsce wywiadu
2. Imię i nazwisko osoby z którą przeprowadzono wywiad
3. Imię i nazwisko osoby prowadzącej wywiad
4. Data wywiadu
5. Informacje o przebiegu wywiadu – atmosferze, stosunku rozmówcy/rozmówczyni do wywiadu, istotnych elementach pozawerbalnych rozmowy, ewentualnych problemach
6. Informacje pomocne w interpretacji wywiadu, spostrzeżenia, komentarze osoby prowadzącej wywiad.

SCENARIUSZ WYWIADU

Kształt scenariusza wywiadu zależy od tego, z kim rozmawiamy. Dla każdej z trzech kategorii osób wymienionych w tabeli (artyści, osoby związane ze światem sztuki, urzędnicy i władze) przeznaczony jest nieco inny zestaw tematów i pytań. Niektóre fragmenty wywiadu są w każdym wypadku identyczne – te, które przebiegają w poprzek wszystkich trzech kolumn.

Wizualne niewidzialne, badania jakościowe		
Kategorie osób – kształt scenariusza zależy od kategorii, do której należy rozmówca/rozmówczyni		
1. Artyści i artyści	2. Osoby związane ze światem sztuki (kuratorzy, pracownicy instytucji, krytycy, kolekcjonerzy, badacze i krytycy sztuki)	3. Urzędnicy i urzędniczek oraz władze samorządowe i centralne
Preambuła: nazywam się... . Prowadzę, wspólnie z warszawską Akademią Sztuk Pięknych i Instytutem Socjologii UAM w Poznaniu, badania na temat statusu, kondycji oraz roli sztuk wizualnych w naszym kraju. Badania realizowane są w ramach grantu „Wizualne niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce. Stan, rola i znaczenie” finansowanego w Programie MKiDN „Obserwatorium kultury”. Badania składają się z pięciu etapów, w trakcie których analizujemy to, jak sztuki wizualne prezentowane są w mediach, jak korzystają z nich odbiorcy i co myślą o nich artyści. W tej części badań prowadzimy indywidualne rozmowy z osobami związanymi ze sztuką (artystami, kuratorami, decydentami). Chciałem(am) zapewnić, iż informacje pozyskane podczas wywiadu zostaną wykorzystane wyłącznie w celach badawczych, a jeśli tylko sobie Pan/i tego życzy – zapewniamy też pełną anonimowość (wszystkie wypowiedzi z naszej rozmowy, które znajdą się w opracowaniu z badań, zostaną wówczas poddane anonimizacji).		
Wstęp: Na początek, chciał(a)bym poprosić, aby Pan/Pani powiedział(a) kilka słów o sobie. Dopytania: (+) czym się Pan/Pani zajmuje? (+) Od jak dawna? (+) Czy wcześniej zajmował(a) się Pan/Pani czymś innym? (+) Gdzie Pan/Pani mieszka i pracuje? (+) Czy wcześniej były to jakieś inne miejsca? (+) Jak jest Pana/Pani wykształcenie? (+) Czy pracuje Pan/Pani w swoim zawodzie czy też w innym?		
Czym jest sztuka? Czy mógłby/mogłaby Pan/Pani spróbować powiedzieć, czym jest sztuka? Dopytania: (+) czym sztuka różni się od innych rodzajów aktywności? (+) Na czym polega jej tworzenie? (+) Czy tworzenie sztuki jest czymś odmiennym od innych form twórczości, np. nauki? (+) Czy każdy może tworzyć sztukę? (+) Czy też potrzebne są jakieś specjalne rodzaje umiejętności, predyspozycje? (+) Czy sztuka istniała zawsze? (+) Czy jej współczesna postać jakoś znacząco różni się od tych istniejących wcześniej? (+) Jeżeli tak to pod jakim względem (nowe media, nowy społeczny status i rola, inny rodzaj obiegu, tworzenia)? Jakie zmiany zachodzą w polu współczesnych sztuk wizualnych?		
Kim jest artysta? Czy mógłby/mogłaby Pan/Pani spróbować powiedzieć, kto to jest artysta? Dopytania: (+)czy można wskazać jakieś wspólne dla wszystkich artystów cechy? (+) 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 żeby być artystą trzeba znać się na sztuce / potrafić ją tworzyć? (+) Kto lub co decyduje o tym, że ktoś jest artystą?		
Jak Pan/Pani/Pani/Pani stał(a) się artyst(k)ą?		

Dopytania: (+) Na ile była to świadoma decyzja? (+) Co zdecydowało o wyborze takiej właśnie drogi życiowej? (+) Czy w Pana/Pani rodzinie istniały tradycje artystyczne? (+) Jaką rolę odegrała edukacja na poziomie podstawowym i licealnym? (+) Jakie trudności musiał(a) Pan/Pani pokonać by stać się artyst(k)ą? (+) Czy istnieją/istniały jakieś osoby, które inspirowały Panią/Pana do tego, by być artyst(k)ą? (+) Czy istnieją(ły) jakieś osoby, które to odradzały lub stawiały na drodze stawiania się artyst(k)ą? (+) Czy szkoła artystyczna pomagała czy przeszkadzała w stawianiu się artystą? (+) Czy zna Pan/Pani jakieś osoby, który były artystami (zamierzały nimi być), ale przestały nimi być? (+) Co o tym zdecydowało? Jakiego rodzaju czynniki? (+) Jak Pan/Pani godzi ze sobą bycie artyst(k)ą z wykonywaniem innych ról? (np. rodzica, nauczyciela, sąsiada itd.)	
Jaka jest sytuacja materialna artystów w Polsce? Jak ocenia Pan/Pani sytuację materialną artystów w Polsce? Dopytania: (+) Gdzie na drabinie dochodów/ zamożności ulokowałby Pan/Pani artystów? (+) Dlaczego właśnie w tym miejscu? (+) Od jakich grup/kategorii społecznych artystom wiedzie się lepiej, a od jakich gorzej? (+) Jaka jest sytuacja artystów pracujących w Polsce, w porównaniu z sytuacją twórców zachodnich, innych krajów Europy środkowej i wschodniej? (+) Z czego utrzymują się artyści w Polsce? (+) Jakie są ich główne źródła dochodów? (+) Czy artyści są grupą zróżnicowaną pod względem zamożności? (+) Co jest przyczyną tego rodzaju podziałów? (+) Czy tego rodzaju różnice są przyczyną konfliktów/niechęci w obrębie środowiska artystycznego? (+) Jaka jest sytuacja materialna artystów sztuk wizualnych w porównaniu do artystów zajmujących się innego rodzaju sztuką? (+) Czy wśród artystów sztuk wizualnych istnieją podziały pod względem zamożności? Czy są one podstawą konfliktów/niechęci w obrębie środowiska? (+) A jak wygląda sytuacja materialna artystów w... [nazwa miejscowości, w której mieszka i pracuje osoba uczestnicząca w badaniu]? Czy różni się od sytuacji w innych miastach? (+) Czy według Pana/Pani państwo lub władze samorządowe powinny w jakiś sposób zapewniać artystom podstawowe bezpieczeństwo materialne? (+) Jeżeli tak, to w jaki sposób powinny to robić?	
Jaka jest sytuacja egzystencjalna artystów i artystek / jakość życia artystów i artystek w Polsce?	

(Nie chodzi tu już o zamożność, ale raczej o stopień bezpieczeństwa egzystencjalnego, o możliwość planowania przyszłości i poczucie wpływu na nią, o możliwości samorealizowania się w tym, co się lubi, o zadowolenia z życia, które się prowadzi.)

Dopytania:

(+) Czy artyści sztuk wizualnych różnią się w tym względzie od innych artystów?

(+) Czy artyści są osobami bardziej spełnionymi niż osoby wykonujące inne zawody? **(+)** Czy prowadzą ciekawe życie?

Chciał(a)bym teraz przejść do pytania o Pana/Pani sytuację materialną i egzystencjalną.

Dopytania:

(+) W jaki sposób określił(a)by Pan/Pani swoją sytuację materialną?

(+) Czy ma Pan/Pani stałe źródło dochodów? **(+)** Czy jest Pan/Pani zatrudniona(y) w oparciu o umowę o pracę? Jeżeli nie: czy chciał(a)by Pan/i być zatrudniona na umowę o pracę? Dlaczego tak/nie?

(+) Czy pozyskiwane dochody pozwalają Panu/Pani na zaspokojenie wszystkich potrzeb? **(+)** Jeżeli tak nie jest, to gdzie leży przyczyna problemów ze zdobywaniem środków do życia?

(+) Czy sprzedaje Pan/Pani swoje prace? **(+)** Jeżeli tak, to czy dzieje się to w miarę regularnie? **(+)** Komu / 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? Jakież?

(+) 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 Pani/Panu, że musiał(a) Pan/Pani pokrywać koszty organizacji własnych wystaw? **(+)** Czy miał(a) Pan/Pani kiedykolwiek

problemy ze sfinansowaniem Pana/Pani przedsięwzięć artystycznych? (+) Czy brak pieniędzy był czynnikiem decydującym o ich porzuceniu? (+) Gdzie zazwyczaj Pan/Pani pracuje tworząc sztukę? (+) Czy ma Pan/Pani stałe miejsce tego rodzaju pracy? (+) Czy należy ono do Pana/Pani czy też wynajmuje jest Pan/Pani?	
Czy w Polsce istnieje środowisko artystyczne? Czy według Pani/Pana artyści w Polsce tworzą osobną kategorię, zbiorowość (w tym sensie, że czują się do siebie podobni, mają poczucie podobieństwa sytuacji, w jakiej się znajdują)? (+) Czy artyści są solidarni jako środowisko? (+) Czy podejmują jakieś wspólne działania na jego rzecz? Czy artyści sztuk wizualnych tworzą taką osobną zbiorowość? Czy są solidarni jako środowisko? (+) Czy podejmują jakieś wspólne działania na jego rzecz? Dopytania: (+) Jeżeli nie – na czym polega brak takiej odrębności? Z czego wynika? (+) Jeżeli artyści sztuk wizualnych tworzą osobną kategorię, to, co ją najbardziej spaja? (+) Co jest najistotniejszym czynnikiem ją spajającym? (+) Czy artyści sztuk wizualnych ze sobą współdziałają? (+) Jeżeli tak, to na czym ta współpraca polega? (+) Czy kategoria artystów sztuk wizualnych jest jakoś wewnętrznie podzielona? (+) Co ją różnicuje? [pokolenia, miejsce pracy, rodzaj uprawianej sztuki, poglądy polityczne itd.] (+) Czy w Polsce istnieją środowiska artystyczne? (+) Jeżeli tak, to czy mogłaby Pani/mógłby Pan wskazać te zdaniem Pana najważniejsze? (+) Czym te środowiska się różnią? (+) Co stanowi 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 pomiędzy artystami sztuk wizualnych istnieją jakieś hierarchie? (+) Jeżeli tak, to na czym są one oparte / do czego się one odnoszą (jakość sztuki, poziom umiędzynarodowienia, wpływy, zamożność, charyzma, inne czynniki)? (+) Czy istnienie tego rodzaju hierarchii niesie jakieś obiektywne skutki dla uprawiania sztuki (np. uprzywilejowuje jakieś osoby w dostępie do publicznych środków, instytucji, sprawia, iż 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 wspólne środowiska z artystami z innych miast? A może zazdroszczą czegoś artystom z innych miast, żartują sobie z nich?	

(+) Jaką rolę odgrywają w świecie polskich sztuk wizualnych kuratorzy? Jaką rolę odgrywają krytycy? Jaką rolę odgrywają osoby handlujące sztuką? Gdyby miał/a Pan/i wskazać najważniejsze nazwiska dla świata sztuk wizualnych w Polsce – kogo by Pan/i wymienił/a? A w tym mieście? Dlaczego te właśnie osoby?	
Chciał(a)bym teraz przejść do ostatniego bloku pytań, poświęconego instytucjom artystycznym oraz finansowaniu sztuki przez państwo/władze samorządowe. Na początek chciał(a)bym zapytać o to, jak Pan/Pani ocenia infrastrukturę potrzebną dla tworzenia, prezentowania i popularyzacji sztuki istniejącą w naszym kraju? Dopytania: (+) czy jest ona wystarczająco rozwinięta? (+) Czy jest ona właściwie wyposażona, czy posiada kompetentną kadrę? (+) Jakiego rodzaju infrastruktury brakuje? (+) Co można uznać za najważniejszą słabość infrastrukturalną?	
Jak Pan/Pani ocenia jakość kształcenia artystycznego w naszym kraju (chodzi tu zarówno o obecność różnych form edukacji artystycznej/kulturalnej, o liczbę i poziom szkół artystycznych, o kierunki, w jakich kształcą się artyści)? (+) 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 wyróżnia się uczelnia w tym mieście od innych ASP? (+) Czego polskiej uczelni artystyczne uczą dobrze, a czego słabo? Czego nie uczą, a powinny? (+) Czy mógł(a)by Pan/Pani spróbować porównać polskie szkolnictwo artystyczne z tym, w innych krajach? (+) Na czym polegają zasadnicze różnice pomiędzy nimi?	
Proszę teraz o ocenę instytucji artystycznych działających w Polsce w obszarze sztuk wizualnych – muzeów, galerii i innych podmiotów. Dopytania: (+) Jaką rolę powinny spełniać i czy spełniają? (+) Które z nich uznaje Pan/Pani za wiodące? A które należą do wiodących instytucji w tym mieście? (+) Jakich instytucji jest w Polsce zbyt wiele, a jakich zbyt mało? (+) Czy instytucje artystyczne działające w Polsce mają jakąś specyfikę w porównaniu do tych w innych krajach? Na czym ona polega? Czy istniejące w Polsce instytucje współdziałają z podobnymi do nich podmiotami za granicą? Czy powinny współdziałać w większym albo w mniejszym stopniu? (+) Gdyby miał(a) Pani/Pan spróbować określić komu/ czemu służą tego rodzaju instytucje – artystom, publiczności, samym sobie, sztuce? A jak to wygląda w tym mieście? (+) Co jest najważniejszą bolączką tego typu instytucji? (+) Z jakiego rodzaju trudnościami borykają się one we współczesnej Polsce? (+) A co można uznać za ich mocną stronę?	

		Przejdźmy do relacji pomiędzy instytucjami artystycznymi a państwem (władzami samorządowymi). Jaki według Pana/Pani charakter mają tego rodzaju relacje? Dopytania: (+) 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 sposób funkcjonowania tego typu instytucji? (+) Czy pomiędzy instytucjami a organizatorami (władzami) zdarzają się sytuacje konfliktowe? (+) Czego one dotyczą? (+) Co jest przedmiotem takich sporów?
		Wiele osób wskazuje, iż jedną z najważniejszych bolączek instytucji artystycznych w Polsce są deficyty oraz nieprzewidywalność wysokości dotacji, jakie otrzymują one od państwa / władz samorządowych? Co Pan/Pani myśli o tym problemie? Dopytania: (+) Jeżeli uznaje go Pan/Pani za istotny, to, co może być jego źródłem? (+) Jak instytucje sobie z nim radzą? (+) Jakie może on pociągać za sobą skutki?
Na zakończenie wywiadu chciał(a)bym zapytać o preferowany przez Pana/Panią model finansowanie sztuki, działalności artystów Dopytania: (+) Jak, przez kogo, w jaki sposób powinna być finansowana sztuka? (+) Czy ze środków publicznych powinny korzystać tylko instytucje czy też również artyści, prywatne podmioty, takie jak galerie i organizacje pozarządowe wspierające sztukę? (+) Jakie inne źródła finansowania sztuki, poza tymi pochodzącymi z podatków czy sponsoringu, przychodzą Panu/Pani do głowy? (+) Czy finansowanie sztuki w z publicznych pieniędzy powinno być bezwarunkowe, czy też mecenas (państwo/samorząd/ podmiot prywatny) ma prawo czegoś w zamian oczekiwać? Czego?		
Metryczka. Prosił(a)bym jeszcze o kilka podstawowych informacji o Pani/Panu: 1. Proszę podać rok Pana/Pani urodzenia 2. Gdzie mieszkał/a Pan/i w trakcie nauki w szkole podstawowej? Gdzie się Pan/Pani kształcił/a? Gdzie mieszka Pan/Pani obecnie?		

3. Jakie jest Pana/Pani wykształcenie?

4. Jaki jest Pana/Pani zawód wyuczony?

5. Jaki jest Pana/Pani zawód wykonywany?

Bardzo dziękuję za wzięcie udziału w naszym badaniu!
