



Sztuka, polityka, pieniądze.  
Sytuacja artysty  
w świecie współczesnym

Instytut Kultury Miejskiej  
GDAŃSK



Sztuka, polityka, pieniądze.  
Sytuacja artysty  
w świecie współczesnym



Sztuka, polityka, pieniądze.  
Sytuacja artysty w świecie współczesnym

Gdańsk 2015

Wydawca: Instytut Kultury Miejskiej, ul. Długi Targ 39/40, 80-830 Gdańsk  
Recenzja i redakcja naukowa: dr hab. Jan Stanisław Wojciechowski, dr Anna Pekaniec  
Redakcja: Natalia Brylowska, Anna Pekaniec  
Projekt graficzny i skład: Tomasz Pawluczuk, Nylon Studio

ISBN 978-83-64610-21-9

**instytut  
kultury  
miejskiej**



Instytut Kultury Miejskiej  
ul. Długi Targ 39/40  
80-830 Gdańsk

# Spis treści

[Wprowadzenie](#)

[„Sztuka, polityka, pieniądze”. Sytuacja artysty w świecie współczesnym](#)

[Miasto, polityka, sztuka, instytucje. Miejsce artysty w miejskiej polityce kulturalnej](#)

[Znaczenie artysty w miejskiej przestrzeni publicznej](#)

[Artyści a kreatywne miasto fabryki kultury](#)

[Pracownia Duży Pokój – eksperyment się udał](#)

[Wizerunek artysty kreowany rządowymi/samorządowymi politykami kulturalnymi](#)

[Neobohema: przekształcenia nowoczesnej tradycji społeczności artystycznej w przestrzeni miast postindustrialnych](#)

[Czy wystarczy samo tworzenie? O roli artysty w miejskiej polityce kulturalnej](#)

[Co „robi” artysta? Społeczne role i strategie artystów](#)

[Nie tylko semantyczne pole kontrowersji – albo: czy pisarz potrzebuje skandalu?](#)

[Od „Disco Relax” do „Disco Star” – zmiany statusu artysty disco polo w świetle przemian współczesnej kultury i najnowszych mediów](#)

[Artysta jako whistle-blower](#)

[Czaszka i motyl. O sztuce Damiena Hirsta](#)

[Hermeneutyka artystyczna](#)

[Zawód artysta. Ekonomia kultury i rynek pracy artystów](#)

Historia sztuki a ekonomiczne aspekty pracy artystów. Przegląd historyczny

Co z tym tańcem?

Zdobądź najpierw porządny zawód! Superbohaterem będziesz później! O możliwościach (samo)kształcenia i profesjonalizacji „zawodu” pisarza

Artysta jako zawód - wyzwania, strategie, problemy

Autorzy

## Wprowadzenie

# Wprowadzenie

Natalia Brylowska

Współcześni artyści szukają nowych sposobów na definiowanie siebie jako twórców, a jednocześnie starają się odnaleźć swoje miejsce w systemie społeczno-ekonomicznym, próbując różnych strategii utrzymania się z działalności artystycznej. Transformacje, jakie przechodzą tradycyjne instytucje świata sztuki, jak i sama definicja sztuki i artyści, mają związek ze zjawiskami kulturowymi np. twórczością w Internecie oraz trendami w ekonomice. Sam świat sztuki jest bardzo zróżnicowany nie tylko artystycznie, ale też ekonomicznie. Odnalezienie się w tej rzeczywistości jest szczególnie trudne dla młodych artystów. Czy system edukacji artystycznej odpowiada na potrzeby twórców rozpoczynających swoją karierę? Czy tradycyjnie rozumiana akademia jest potrzebna, czy zastępują ją inne instytucje kształtujące różnorodność artystyczną współczesnej kultury i mechanizmy wspierające działalność twórczą? W jaki sposób środowisko artystyczne wpływa na rozwój miasta?

Artykuły prezentowane w niniejszej publikacji są materiałem, który był kanwą do dyskusji podczas konferencji zorganizowanej przez Instytut Kultury Miejskiej w grudniu 2014 roku. Zapraszając autorów do wspólnej rozmowy, chcieliśmy zaproponować praktyczne i teoretyczne spojrzenie na sytuację współczesnych artystów z szerokiej perspektywy: kulturowej,



ekonomicznej, społecznej. Wspólnie zastanawialiśmy się nad tym, kim jest współczesny artysta, jak odnajduje się w warunkach ekonomizacji kultury i w jaki sposób miejska polityka kulturalna może wspierać działalność artystyczną. Podobnie jak dyskusja konferencyjna, książka została podzielona na trzy części tematyczne: *Miasto, polityka, sztuka, instytucje. Miejsce artysty w miejskiej polityce kulturalnej* – w której staraliśmy się odpowiedzieć na pytania: jakie są relacje artystów z miastem, w którym żyją i tworzą, w jaki sposób kształtują przestrzeń i jak wpływają na charakter samego miasta? Jakie powinno być miasto przyjazne dla twórczości artystycznej, jakie perspektywy stwarza miejska polityka kulturalna i działalność instytucji kultury? Co „robi” artysta? *Społeczne role i strategie artystów* – poświęconej refleksji nad tożsamością, społecznym wpływem i rolą artysty oraz tym, jak artyści postrzegani są przez innych i jakie są ich strategie zaistnienia w świecie – zaangażowanie społeczne, sukces komercyjny czy skandale. *Zawód artysta. Ekonomia kultury i rynek pracy artystów* – analizująca problemy związane z wyceną pracy twórczej i wynagrodzeniami dla artystów, perspektywami zawodowymi studentów kierunków artystycznych, ale i kwestie pogodzenia potrzeby rozwoju twórczego artysty z realiami i zapotrzebowaniem współczesnego rynku.

„Sztuka, polityka,  
pieniądze”. Sytuacja  
artysty w świecie  
współczesnym

# „Sztuka, polityka, pieniądze”. Sytuacja artysty w świecie współczesnym

Jan Stanisław Wojciechowski

Kulturę artystyczną, a w jej ramach sztuki wizualne, można rozpatrywać jako formy organizacji ludzkiej, podlegające ciśnieniu innych praktyk społeczno-politycznych a także – w czasach powszechnego racjonalizowania życia – badaniom naukowym, zwłaszcza w świetle nauk o organizacji i zarządzaniu. Zarówno formy organizacji kultury artystycznej, jak i nauki o zarządzaniu tworzą pewne spectra, którym trudno nadać jednoznaczną wykładnię. Komplikuje to oczywiście i tak specyficzny obszar nauk o zarządzaniu organizacjami kultury (organizacją „świata sztuki” w szczególności) i możliwą wiedzę (zwłaszcza akademicką) na ten temat. Pewną dodatkową trudność stwarza tu fakt, że nauki o zarządzaniu budowały swój główny korpus na badaniu organizacyjnych zachowań ludzi w obszarze pragmatyki praktyk ekonomicznych i gospodarczych, tymczasem organizacje towarzyszące praktykom sztuki inspirowane były celami, które najogólniej określić można jako oddziaływanie symboliczne lub, inaczej jeszcze, jako praktyki komunikacyjne, które nie koniecznie dają się uutilitaryzować. Jeśli interesowano się organizacyjnymi walorami sztuk (w tym sztuk wizualnych) to stosunkowo wcześniej postrzegano je w perspektywie wiedzy o organizacjach społecznych niż w perspektywie wiedzy

o gospodarowaniu.

Kulturą artystyczną zajmowała się socjologia sztuki, jako rozwinięcie socjologii zawodów, także psychologia badając „psychoorganizację” człowieka, sztuka pojawiała się także na obrzeżach politologii, ale dopiero kulturoznawstwo, rozwijające się w Polsce począwszy od lat 70., a wcześniej w Anglii i USA jako *Cultural studies*, otworzyło szerokie pole do spekulacji na temat społeczno-ekonomicznych aspektów artystycznych praktyk. Wkrótce w obszar ten wkroczyło także dynamicznie medioznawstwo, rozwijające się na metodologicznej i akademickiej bazie kulturoznawstwa i dziennikarstwa.

Oczywiście organizacyjnymi aspektami kultury artystycznej zajmowała się w Polsce po wojnie stosunkowo najwcześniej historia sztuki bądź estetyka, traktując to jednak jako swoisty trybut na rzecz obowiązującej ideologii w socjalistycznym ustroju państwa. Tak było przynajmniej w pewnym okresie w Polsce, gdzie środowisko ludzi sztuki i jej badacze musieli sobie radzić z politycznymi „wytycznymi”. Warto podkreślić, że znaczna część ich dorobku zachowała naukowe walory do dziś, a nawet, w nowym kontekście, wydają się one na nowo atrakcyjne. Społeczna, czy wręcz marksistowska, orientacja w badaniu kultury wizualnej do dziś mocna jest w Europie i USA, funkcjonując tam od dawna bez obaw o posadzenie jej o serwilizm czy prostą usługowość wobec organizacji ustroju kultury w państwie i związanej z nią władzy.

W tamtym, kapitalistycznym kontekście, akademicka wiedza zajmująca się społeczno-ekonomicznymi uwikłaniami sztuki, zorientowana była zdecydowanie krytycznie. Ale nowych perspektyw filozoficzno-metodologicznych w ramach społecznie zaangażowanych nauk humanistycznych jest więcej.

Psychoanaliza, dekonstrukcjonizm, hermeneutyka czy, budząca coraz większe zainteresowanie, perspektywa postsekularna z elementami teologii kultury, pozwalają krytycznie oceniać stan współczesnej kultury artystycznej i polityki kulturalnej. Krytycyzm nie musi być oczywiście celem badań, jest on jednak niezbędny jako punkt wyjścia projektowania kultury.

Zarządzanie i ekonomika kultury, przynajmniej w Polsce, rozwinęły się nieco później nie bez wpływu przemian jakie przyniosła ustrojowa zmiana po roku 1989. Kultura symboliczna i jej instytucje wessane zostały przez ogólny, również mocno zideologizowany, obszar praktyk określanych często jako transformacja ustrojowa i poddane ciśnieniu rynkowych przekształceń całej gospodarki. Mówiąc w pewnym uproszczeniu: dość redukcjonistyczne zasady *business administration* rozciągnięte zostały na całość komunikacyjnych zachowań ludzi, w tym również na dość złożony obszar społecznych praktyk obsługiwanych przez sztuki wizualne. Miało to początkowo walor krytyczny wobec PRLowskiej ekonomii i sprzęgniętej z nią „emancypacyjnej” polityki kulturalnej. 25 lat obowiązywania prymatu zasady rachunku ekonomicznego nad innymi „rachunkami” komunikacyjnych praktyk ludzkich, radykalnie zmienił krajobraz kulturowy Polski. Zmienił także świadomość, praktyki i oczekiwania artystów.

Niemal od początku transformacji losy kultury poddanej działaniu przekształceń rynkowych były przedmiotem zainteresowania badaczy. Zgodnie z wykształconą wcześniej tradycją zajmowali się tymi zmianami kulturoznawcy, socjologowie, do których w niedługim czasie dołączyli ekonomiści i przedstawiciele nauk o zarządzaniu. Pewien kanon interdyscyplinarnej wiedzy o polityce kulturalnej wykształcony

został w latach 90. w warszawskim Instytucie Kultury MKiS, a po jego likwidacji, w roku 2002, zdecentralizowana wiedza na ten temat uprawiana jest w ośrodkach uniwersyteckich. Pośród nich na zarządzanie kulturą wyraźnie nakierowany został Instytut Kultury na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. O ile warszawski Instytut Kultury swoją wiedzę orientował na potrzeby praktyki, o tyle Instytut Kultury UJ i inne akademickie placówki obsługiwały już raczej potrzeby dydaktyczne uczelni, realizując bardziej akademicko (teoretycznie) wytyczone cele naukowe.

Dobrze się stało, że akademickie instytucje badawcze nie wyparły całkowicie ośrodków, które pozostają na styku nauki i praktyki społecznej. Ośrodki te - zgodnie z założeniem o decentralizacji - przeniosły się do lokalnych struktur samorządowych. Rolę takiego ośrodka pełni m.in. Instytut Kultury Miejskiej w Gdańsku. Warto być może w tym kontekście przypomnieć, że modelowy instrument moderowania demokratycznych praktyk w kulturze jakim jest Obserwatorium Kultury (w nowej sytuacji trzeba mówić o tym w liczbie mnogiej, obserwatoria działają dziś w różnych ośrodkach bowiem lokalnie) wypracowany został właśnie w ministerialnym Instytucie Kultury pod koniec lat 90., a rozległe badania w oparciu o nowoczesną metodologię badań terenowych, wykonane zostały w województwie pomorskim<sup>[1]</sup>. Lokalne obserwatoria kultury interesująco rozwijają ideę łączenia badań naukowych z praktyką kulturalną, będąc jednocześnie łącznikiem pomiędzy środowiskami lokalnymi i ponadlokalnymi dyskursami.

Współczesny „krajobraz po bitwie” wyłaniający się wraz z upowszechnianiem się nowych praktyk w mniej lub bardziej fragmentarycznych opisach, dostarczanych przez badaczy

rzeczywistości kulturowej Polski, jest dramatycznie niespójny. Jest to skutek złożoności samych praktyk organizacyjnych, które są (po pierwsze) pochodną konkurowania co najmniej trzech sprzecznych polityk kulturalnych, wyznaczających różne „misje” strukturom organizacyjnym państwa od początku istnienia rządowego organu, jakim jest Ministerstwo Kultury i Sztuki, czyli od roku 1918. (Zasada umacniania tożsamości narodowej przyświecająca polityce II RP wyparta zostaje przez edukacyjny kierunek organizacji kultury w PRL, motywowany chęcią sprzyjania emancypacji klasy pracującej, zastąpiony został w III RP regułami rynkowej ekonomii). Zróżnicowanie pogłębia (po drugie) pluralizm sektorów gospodarczych rządzących się odmiennymi zasadami finansowania i różnymi „racjonalnościami” celów statutowych. Pojawiły się (po trzecie) nowe formy multimedialnych praktyk artystycznych. Niespójność ta jest także (po czwarte) pochodną wielości optyk badawczych i stojącego za nimi instrumentarium metodologicznego. Stało się tak m.in. na skutek „akademizacji” nauki rozchodzącej się z żywiołowymi procesami w samej praktyce społecznej. Tak zwany kryzys (po piąte), widoczny w ostatnich latach w gospodarce światowej i, stymulowany różnymi czynnikami, spadek atrakcyjności neoliberalnego modelu gospodarki oraz sprzęgniętego z nim modelu zasad działań władzy w kulturze, powoduje dziś dodatkowe perturbacje.

Wszystko to składa się na wielką karierę pojęcia i praktyk designerskich, rozwój nowych strategii kulturalnych miast (od gentryfikacji przez rewitalizację i nowe formy sztuki publicznej po festiwalizację), rozwój techno/video art. Równolegle rośnie zainteresowanie problemami sztuki krytycznej, ruchami emancypacyjnymi (od wizualizacji ruchów pro gejowskich,

feministycznych i ekologicznych po rozwój squatów artystów i działań typu *guerilla gardening*). Pojawiają się także różne formy instalowania symboliki historycznej (pomniki i antypomniki), oraz symboliki patriotycznej i religijnej (zwłaszcza islamskiej). Ten problem nabrzmiewa w Europie, wypierając poczciwe formy artystyczne, w jakie ubierany był przez zwolenników multikulturalnej kooperacji, działaniami „wojennymi”, w których pojawia się radykalna satyra („Charlie Hebdo”) lub wprost profanacja i bluźnierstwo. Warstwy zróżnicowanych pokładów, składających się na badawcze „pola bitwy” lub – jeśli nie chcemy dramatyzować – na ów „torcik”, jest znacznie więcej.

Zarządzanie kulturą artystyczną (np. wizualną) sytuuje się więc może w, dość niespójnym przedmiotowo i metodologicznie, obszarze stosowanych nauk społecznych i optować w stronę socjologii, jako swej dyscypliny macierzystej. Dobrym punktem odniesienia może być także kulturoznawstwo, zwłaszcza rozumiane jako „humanistyka zintegrowana”. Uniwersytet Jagielloński wprowadził do podziałów funkcjonujących w organizacji polskiej nauki „Naukach humanistycznych w dyscyplinie nauk o zarządzaniu”. Tak czy inaczej pojawia się dość skomplikowany przedmiotowo i metodologicznie twór pomiędzy naukami społecznymi, ekonomicznymi, antropologia kulturową i naukami o kulturze artystycznej (literaturze, sztuce, teatrze, filmie itd.). Metodologia tych nauk ciąży zdecydowanie w stronę badań jakościowych, cokolwiek miałyby to dziś znaczyć.

Konferencję „Sztuka, polityka, pieniądze. Sytuacja artysty w świecie współczesnym” umieścić można w tym obszarze. Wypełniły ją trzy panele dyskusyjne, z których każdy nieco inaczej zakreślał społeczny kontekst współczesnej aktywności artysty. Po pierwsze było nim miasto. Panel, który miałem przyjemność



moderować, umieszczał praktyki artystyczne w kontekście miasta jako swoistego fenomenu kultury współczesnej bogatego w zróżnicowane praktyki kulturalne i rozwiniętą wiedzę na ten temat. Po drugie w perspektywie funkcjonalnie analizowanych ról artysty i strategii oraz polityk ich społecznego wdrażania. Wreszcie, jako trzeci, przeprowadzony został panel dyskusyjny na temat zawodu artysty wyraźnie definiowanego w perspektywie ekonomiki kultury i rynku pracy. Konferencji patronowały zatem, podniesione do rangi wiodących tematów charakterystyczne pojęcia: miasto, strategia, polityka, zawód, ekonomika i rynek. Prezentacje, z pewnymi wyjątkami, interesująco, z naciskiem na różne przedmiotowe aspekty i w odmiennych perspektywach metodologicznych, dostarczały wiedzy ramowanej przez wymienione pojęcia. Ponieważ moim celem nie jest metodologiczna analiza całej konferencji powiem tylko, że wpisuje się ona dobrze w model uprawiania wiedzy o kulturze artystycznej, nakierowanej na praktyczne zastosowanie, który wyłonił się z mariażu socjologii i ekonomii. Chodzi zwłaszcza o ten typ badań, które chcą się mocno trzymać „materii” życia społecznego i wbudowanych wń zachowań i praktyk, uzyskujących rangę mniej lub bardziej uniwersalnych praw.

Tego typu badania dostarczają nam nie tylko wiedzy o tym jak działa kultura artystyczna, lecz także - a może przede wszystkim - dostarczają nam wiedzy o stanie świadomości społecznej. W tym wypadku informują nas jak myślą, czego chcą, a czego nie chcą lub czego się boją artyści i ludzie blisko związani z życiem artystycznym. Sądzę, że w świetle tych pytań należy widzieć dorobek konferencji. Skrótowno - na podstawie uczestnictwa w konferencji - odpowiadając na te pytania powiedzieć można m.in.: artyści i ludzie kultury dość śmiało formułują sądy o stanie

sztuki, na ogół swoją aktywność sytuują w lokalnych kontekstach społecznych, szukając bliskiego kontaktu z innymi ludźmi i traktując ich jako współtwórców. Artyści i obserwatorzy życia artystycznego rozczarowani są formami działania dużych, instytucjonalnych systemów promocji i redystrybucji sztuki (art world) oraz związanymi z tym formami publicznego finansowania (polityki kulturalnej). Pojawia się strategia małych kroków i liczenia na siebie. Wyłonione z przemian kulturowych ostatnich kilkunastu lat i coraz lepiej definiowane obszary aktywności twórców jakim jest miasto i praktyki projektowe w kulturze są chętnie kolonizowane przez artystów. Ale nie ma to już charakteru realizacji globalnych projektów ekonomicznych, lecz lokalnej obsługi zainteresowanych środowisk i odbiorców. Na tym tle znaczenia nabiera również rola menedżera kultury i kuratora, wokół tych ról toczy się ciekawa dyskusja. Większość wypowiedzi dotyczyło „materii” sztuk wizualnych choć na tym tle interesująco zaznaczyły się stanowiska w kwestii literatury, zwłaszcza poezji.

Nie zabrakło także prób wyjścia wprost i nie wprost, poza ujęcia ilościowe i opisowo/sprawozdawcze, oraz poza horyzont socjo-ekonomiczny w stronę teorii kultury. Takim instrumentarium zastosowanym wprost była teoria „pola” Pierre’a Bourdieu. Zabiegiem nie wprost, czytelnym raczej dla wtajemniczonych, były elementy „społeczno-waloryzacyjnej teorii kultury” Jerzego Kmity. Zwłaszcza próba aplikacji teorii Kmity (wydawać by się mogło zarzuconej i nieadekwatnej do nowej sytuacji społeczno-ekonomicznej) zabrzmiało w wypowiedzi młodego badacza bardzo zachęcająco. Można przyklasnąć tym próbom, choć to tylko początek drogi, na której – mam nadzieję – praktycy zarządzania kulturą artystyczną sięgną po inne narzędzia filozoficzno-metodologiczne.

Na koniec, w oparciu o doświadczenie uczestnika konferencji gdańskiej i mając w pamięci wnioski z własnych badań jako kierownika „historycznego” projektu badawczego *Kultura i jej otoczenie w województwie pomorskim*, chcę zwrócić uwagę na rolę teorii kultury. Mówiło się kiedyś (dziś zdaje się już o tym zapomniano), że nic tak dobrze nie służy praktyce jak dobra teoria. I nie chodzi tu tylko o rozwinięte konstrukty filozoficzno-metodologiczne lecz choćby tylko dobrze „zadane” pojęcia. Miasto, polityka, strategia, zawód, ekonomika, rynek to wciąż ważne słowa. Sądzę, że inspirujący myślowo, polemiczny wobec nich potencjał, tkwi także w takich pojęciach jak: przestrzeń obywatelska, służba, improwizacja, powołanie, partnerstwo, konflikt wartości symbolicznych.

---

[\[1\]](#) W roku 2001 warszawski Instytut Kultury (przy współpracy sopockiej Pracowni Badań Społecznych przeprowadził badanie *Kultura i jej otoczenie w województwie pomorskim*. Badania te mające wypracować metodologię, którą będzie można zastosować w innych województwach zlecił – co również może być interesujące w tym kontekście – ówczesny v-ce minister MKiDN Arkadiusz Rybicki. Por. Jan Stanisław Wojciechowski *Kultura i polityki*, Kraków 2004, s. 159.

Miasto, polityka,  
sztuka, instytucje.  
Miejsce artysty  
w miejskiej polityce  
kulturalnej

# Miasto, polityka, sztuka, instytucje.

## Miejsce artysty w miejskiej polityce kulturalnej

Małgorzata Dąbrowska

### NOWE TERYTORIA SZTUKI - SQUATY ARTYSTYCZNE

Problem tzw. „nowych przestrzeni sztuki<sup>[1]</sup>” staje się przedmiotem debat i to nie tylko wśród artystów. Budzi on zainteresowanie publiczności o zróżnicowanym profilu socjodemograficznym, a nie, jak dotąd, wyłącznie miłośników kultury alternatywnej.

Efektem tej postawy jest przydzielanie publicznych subwencji organizacjom, które oprócz realizacji celów artystycznych, pełnią także ważną funkcję społeczną, cementując wspólnotę lokalną.

Problemy lokalowe, brak pracowni artystycznych, wysokie czynsze skłaniają do zajmowania opuszczonych przestrzeni postindustrialnych, szpitali, pustostanów. Pobyt w nich może mieć charakter czasowy lub stały, łamanie prawa własności może spotkać się z wrogą reakcją bądź, z czasem, zostać usankcjonowane. Squaty mogą mieć anarchistyczny charakter lub przekształcać się w spółdzielnie pracownicze, a nawet w centra innowacji artystycznej i technologicznej. Ich rozumienie jako innowacji społecznej już dawno przestało budzić kontrowersje.

Opisując dzieje nowych wspólnot artystycznych, domeny ich aktywności, artykuł próbuje dać odpowiedź na pytanie, czy ich

rola w kształtowaniu nowego oblicza sztuki jest równie istotna jak pełnienie przez nie funkcji miejsc aktywności środowiskowej i lokalnej instytucji kultury.

## NARODZINY SQUATÓW

U źródła pojawienia się squatów artystycznych w przestrzeni miejskiej można odnaleźć tęsknotę za swobodą twórczą, chęć nie poddawania się ramom instytucjonalnym, pragnienie stworzenia doskonałej wspólnoty opartej na wymianie doświadczeń, dokonywanej na gruncie wielu dyscyplin artystycznych. Pierwowzorów tego modelu należy poszukiwać w dawnych falansterach, w wyjazdowych koloniach artystów, a także w bardziej współczesnych działaniach typu „otwarte drzwi pracowni”.

Na przełomie XIX i XX wieku ubodzy artyści zamieszkiwali w wyznaczonych miejscach. Wynajmowane za niewielkie opłaty pomieszczenia łączyły funkcję mieszkalną z pracownią. I tak, w Paryżu, adresy Cité Falguière, 9, rue Campagne Première jednoczyły twórców z różnych części Europy i dawały młodym możliwość kształcenia się pod kierunkiem osobowości już uformowanych, w efekcie zawiązywania kontaktów towarzyskich. Tytułem przykładu, polski rzeźbiarz Leopold Kretz wspominał o tym, że mieszkając na Impasse Ronsino trzymał od swego sąsiada, Brancusiego płaszcz, który przechowywał jak relikwię<sup>[2]</sup>. Inny słynny falanster „La Ruche” (2, rue de Dantzig) stanowił dar hojnego filantropa Alfreda Bouchera, który znając niepewność losu artystów zabiegał o to, aby stworzyć dla nich idealne miejsce do uprawiania sztuki. Większość młodych zamieszkujących w „La Ruche” należała do awangardy, a fakt przebywania w jednym miejscu, mimo barier językowych, służył krzewieniu nowego

światopoglądu - wartości odbiegających od tych, które stanowiły kanon nauczania akademickiego. W integracji środowiska niebagatelną rolę odgrywały także kawiarnie artystyczne, w których prowadzono długie dyskusje na temat sztuki i gdzie, w naturalny sposób, zniknęła bariera międzypokoleniowa, a swobodna wymiana myśli zastępowała bardziej doktrynalne rozważania prowadzone, zazwyczaj, na gruncie instytucji eksponujących sztukę. Miejscem spotkań były także plenery pod przewodnictwem pedagoga lub bez zewnętrznego nadzoru, kolonie artystyczne, gdzie pracowano, spędzano wspólnie wolny czas, osiągnęto kompromisy artystyczne w trakcie ćwiczeń i rozmów. Miejsca takie jak Pont-Aven, Zakopane, Moritzburg w jednoznaczny sposób są utożsamiane z konkretnymi kierunkami w sztuce.

Współpraca twórców przebywających w jednym ośrodku, stworzonym specjalnie na potrzeby uczelni pozwalała prowadzić daleko idące eksperymenty. Wielkie osobowości artystyczne, które stworzyły Bauhaus wypracowały świadomie skonstruowany program, stanowiący połączenie sztuk czystych z projektowymi, tworząc godny naśladowania model kształcenia w zamkniętej grupie na wzór dawnych konfraterni.

W wypadku dzisiejszych squatów trudno byłoby o analogiczną jednolitość stylową. Te ostatnie stanowią wypadkową pomiędzy hippisowskimi komunami, a koloniami artystycznymi. Ich geneza wiąże się nie tyle ze zorganizowanym buntem ukierunkowanym ideologicznie, co z desperacją z powodu braku pomocy ze strony państwa. Głód lokalowy, niedostępność pracowni sprawiają, że w obliczu braku zleceń i stałego finansowania artyści nie mogą podołać wysokim czynszom okupują nielegalnie pustostany w centrum miasta.

W 2000 roku, minister kultury, Catherine Trautmann w ten sposób określiła pomoc, na jaką w zakresie lokalowym mogą liczyć twórcy w stolicy Francji, jednej z najliczniejszych kolonii artystycznych świata: „w Paryżu funkcjonuje 1 600 pracowni, z czego 400 jest finansowanych przez państwo, a 1 200 jest własnością miasta Paryża. Czas oczekiwania na otrzymanie atelier wynosi od 8 do 9 lat. Budowa dziesięciu rocznie nie rozwiązuje problemu”<sup>[3]</sup>. Dla poprawy samopoczucia władze oferują rozwiązania chwilowe - pokrycie udziału w projekcie, dofinansowanie do realizacji pracy artystycznej zagranicami kraju, program rezydencji artystycznych, o które mogą się ubiegać ci artyści - wygrywając konkurs, zyskują w ten sposób stypendium i możliwość korzystania z pracowni. Niekiedy na artyście ciąży pewne obowiązki - np. prowadzenie lekcji w szkołach (prelekcje, ale czasem też organizacja warsztatów z zakresu, którym się zajmuje) albo np. pozostawienie dzieła *in situ*.

Podobne problemy - chronicznego braku przestrzeni do prowadzenia działalności twórczej odczuwa szereg miast europejskich. W niektórych z nich pojawiły się dzielnice artystyczne, stworzone w oparciu o zawłaszczenie zdegradowanej tkanki miejskiej. Są to miejsca owiane legendą jak berlińska dzielnica Kreuzberg, nieistniejący już squat Tacheles, czy Christiania - dzielnica Kopenhagi. W nich właśnie kultura *off* znajduje najpełniejsze ucieleśnienie. Tego rodzaju przekaz jest akceptowany przez młode pokolenie, które tłumnie odwiedza squaty. Przyjmuje się, że np. w Tacheles zatrzymywało się ok. 300 000 osób rocznie, co świadczy o tym, że stanowiło ono ważną atrakcję turystyczną. Squaty są kojarzone z kulturą alternatywną, z lewicowym nastawieniem, tymczasem niektóre formacje mają



przekonania pravicowe. Casa Pound – jeden z rzymskich squatów o charakterze nacjonalistycznym wykazuje się wielkim zaangażowaniem społecznym i jest ukierunkowany nie tylko na obronę własnych interesów, ale i na niesienie wsparcia potrzebującym. Jego członkowie prowadzą regularną pomoc socjalną, zabiegając o stworzenie lub wyremontowanie mieszkań dla włoskich rodzin, dotkniętych marginalizacją (occupazione a scopo abitativo). Inni aktywiści organizują centra kulturalno-polityczne w opuszczonych budynkach (occupazione non conformi). Działania prowadzone w ramach programu mieszkaniowego są dalekie od tymczasowości. Rodziny mają możliwość wykupu lokali w ramach kredytu społecznego. Pozytywnym zmianom sprzyja prawo – w 1998 roku Rada Regionalna uchwaliła ustawę o przejęciu opuszczonych nieruchomości publicznych. Wspólnoty to utopijne przestrzenie, gdzie wraca się niekiedy do ideałów kolektywnej pracy, podejmowanej dla dobra społeczności. Funkcjonują one także na terenach wiejskich, gdzie ich mieszkańcy trudnią się uprawą roli, w tym hodowlą wina. Grzegorz Piotrowski dowodzi, że włoskie squaty to odległa kontynuacja domów ludowych<sup>[4]</sup>, będących odpowiednikiem świetlic, stąd ich status „przekaźnika”, „społecznego łącznika” jest powszechnie rozumiany i akceptowany.

## SYTUACJA SQUATERSÓW W ŚWIETLE PRAWA

Użytkowników squatów nie zniechęcają ani trudne warunki ani świadomość czasowości tego rozwiązania, ani nawet kradzieże czy agresywne reakcje ze strony mieszkańców dzielnicy. O wiele prościej zająć przestrzeń mieszkalną w tzw. trudnych dzielnicach, gdzie łatwiej o przyzwolenie społeczne. Operacja dzikiej okupacji w miejscach rezydencjonalnych, często uczęszczanych

i regularnie kontrolowanych przez policję wymaga dużej odwagi i premedytacji. Łamanie prawa własności stanowi poważny problem - naruszenie w posiadaniu może prowadzić do poważnych konsekwencji karnych. W wielu krajach sporne kwestie prawne zostały uregulowane - nie wszędzie, tak, jak w Amsterdamie i Londynie zamyka się squaty, a ich dawnych mieszkańców traktuje się w sposób represywny. Ciekawym rozwiązaniem jest próba czasowej legalizacji sytuacji. Właściciel budynku może udzielić zgody na chwilowe użytkowanie (na ogół nie przekraczające dwóch, trzech lat, kontrakt nie może ulec przedłużeniu). Całe ryzyko związane ze złym stanem budynku spoczywa na lokatorze, który musi na własny koszt doprowadzić lokal do stanu używalności (w klasycznych umowach wynajmu obciąża to właściciela, który musi oddać do dyspozycji wynajmującego mieszkanie w dobrym stanie technicznym). W Internecie można znaleźć szereg informacji, przybierających wręcz formę poradników na temat tego, w jaki sposób reagować w podbramkowych sytuacjach - przyjazd policji, odcięcie mediów itd. Bez trudu można poznać się praktyczne szczegóły takiego bytowania - w jaki sposób uregulować kontakty z sąsiadami, podłączyć się „na lewo” do prądu itd.

W Berlinie dobra samoorganizacja sprawiła, że artyści płacąc niewielkie czynsze stopniowo stają się współwłaścicielami budynków. Wysokie ceny w innych metropoliach europejskich uczyniłyby podobne przedsięwzięcie niemożliwym. Twórcom przysługuje prawo do czasowego użytkowania podmiotowych nieruchomości - to tzw. Houseprojects. Niski koszt życia jest dodatkowym argumentem na rzecz osiedlenia się w Berlinie, stąd różne wspólnoty artystyczne, dążące do stworzenia sobie komfortowych warunków do pracy - w dobrej atmosferze -

wybierają to miasto na miejsce pobytu.

Artyści, którzy oddają się squatingowi tworzą specyficzną subkulturę, co sprawia, że nie każdy czuje się komfortowo w takim miejscu, nie tylko ze względu na niewygodę. Większość przebywających ma anarchistyczne ciągotki, wspólnota wywiera wielki wpływ na mieszkańców squatu, regulując także rytm życia, narzucając pewne zachowania. Następuje odrzucenie tego, co mogłoby wiązać się z próbą stabilizacji, nadaniem regularnego charakteru działalności. I tak, założenie stowarzyszenia mogłoby umożliwić starania o uzyskanie wsparcia finansowego ze strony władz lokalnych. Do negocjacji musi ukonstytuować się władza wewnątrz organizacji. Tego rodzaju sugestie są jednak odrzucane z powodów, które można określić jako „moralne”<sup>[5]</sup>. W pewnym sensie squatersi to kontynuatorzy hippisowskich dzieci-kwiatów, wzbraniających się przed włączeniem w relacje społeczne.

Zdarza się, że władze lokalne przejawiają inicjatywę i proponują artystom, którzy wcześniej nielegalnie okupowali budynki postindustrialne miejsce do życia i pracy za niewielką odpłatnością. Do wspomnianego transferu należy spełnić wspomniane wcześniej warunki - być pełnoprawnym partnerem. To warunek *sine qua non*.

Historia squatu w centrum Paryża przy 59, rue de Rivoli dowodzi, że także we Francji może dojść do legalizacji nowych przestrzeni sztuki. Pomimo kilku prób użycia siły i usunięcia dzikich lokatorów, squat funkcjonuje nadal. Mer socjalista Bertrand Delanoë dopełnił zobowiązania, które podjął przed objęciem mandatu. Budynek został wyremontowany i oddany do dyspozycji twórców, co wiązało się dla miasta z wysokim kosztem wykupu i adaptacji. W ten sposób w centrum miasta powstała nieformalna instytucja kultury - stowarzyszenie prowadzone

przez artystów, które ma podpisaną umowę z miastem. „Chez Robert, Electron libre” to przestrzeń rozpoznawalną w paryskim świecie artystycznym – koncerty, pokazy sprawiły, że stało się ono czymś w rodzaju centrum kultury. W 2001 roku przewinęło się przez nie 40 000 osób (według statystyk Ministerstwa Kultury), co sprawia, że „Chez Robert” stało się, trzecim w kolejności centrum sztuki współczesnej, jeśli chodzi o popularność wśród publiczności<sup>[6]</sup>. Wspomniana liczba daje do myślenia – dowodzi potrzeby innej wizji kultury niż ta, którą oferują placówki instytucjonalne.

Stwierdzenie to pozwala wysunąć hipotezę, że zamiast sprzedawać deweloperom budynki w centrum, miasto powinno za wszelką cenę oddawać te powierzchnie strukturom artystycznym, które nie mają warunków do tworzenia i prezentacji swej twórczości w miejscach sankcjonowanych przez ukonstytuowany świat sztuki.

Artyści potrzebują przestrzeni do uprawiania swojej sztuki, a jednocześnie mogą uzupełnić miejscową ofertę kulturalną poprzez propozycje kierowane bezpośrednio do mieszkańców. Obecność squatów może nadać sens miejscom pozbawionym własnej tożsamości, szczególnie w tzw. trudnych dzielnicach. Artyści mogą pełnić rolę mentorów, niejednokrotnie angażują młodzież proponując atrakcyjne formy spędzania wolnego czasu, co sprawia, że zmniejsza się przestępczość. Istotny jest dialog pomiędzy społecznością lokalną i przybyszami, którzy stają się często animatorami społecznymi, także dla dorosłych organizując wspólne akcje artystyczne, ale też działania na rzecz społeczności mające wymiar praktyczny – np. zakładanie ogrodów wspólnotowych<sup>[7]</sup>. Skala artystyczna tych działań może być niewielka, ale ich wymiar społeczny jest nie do przecenienia. To

przykład demokracji partycypacyjnej.

Squatersi są różnie przyjmowani przez społeczności lokalne. W bogatych dzielnicach budzą postrach, w biednych sami mogą obawiać się agresji ze strony sąsiadów. Wiele zależy od nich samych, od tego, czy uda im się zasłużyć na zaufanie, czy zdołają swoją działalnością artystyczną, rozrywkową, publicystyczną przemówić do publiczności, przyciągnąć ją, do siebie, sprawić, by odwiedzała squat lub zdecydowała się podejmować takie akcje w dzielnicy, które wywołają powszechną sympatię, przyczynią się do tworzenia dobra publicznego. Wiele propozycji może wydawać się naiwne, ale to one budują więź, sprawiają, że szeroka publiczność włącza się w prace, przede wszystkim te, które wpłyną na kształt dzielnicy. Squaty pełnią funkcję animacji dzielnicy, nawet, jeśli graffiti i głośna muzyka nie budzą entuzjazmu mieszkańców, te nieformalne instytucje artystyczne tworzą wartość dodaną, podnoszą atrakcyjność miejsca.

## PROFILE DZIAŁALNOŚCI. OD UTOPII DO PRZEDSIĘBIORSTWA

Pojawienie się pustych przestrzeni w wielkim mieście jest efektem postępującej dezindustrializacji. Zakłady produkcyjne nie przenoszą się na przedmieścia, ale zostają zlikwidowane. Następuje gentryfikacja miasta, niegdyś tętnięce życiem przemysłowe dzielnice zostają przekształcone w komercyjną przestrzeń, a wysokie czynsze zmuszają dawnych mieszkańców do przeprowadzki; ich miejsce zajmują ludzie bardziej zamożni. Obecność pustostanów wynika ze spekulacji na rynku nieruchomości, mieszkania zostaną wystawione na sprzedaż w chwili, gdy ich cena będzie odpowiednio wysoka.

Dopóki opuszczonych terenów i budynków nie kupią deweloperzy, albo dopóki nie ruszy zaplanowana budowa, wiele

miejsc zostaje zasiedlonych przez dzikich lokatorów. Dla Fabrice'a Lextraita powstanie squatów wynika nie tylko z potrzeby znalezienia miejsca do swobodnego tworzenia, a także do prezentacji sztuki, którą zapewniają rozległe przestrzenie postindustrialne. Autor obszernego raportu<sup>[8]</sup> o nowych terytoriach sztuki znajduje szersze socjologiczne uzasadnienie dla powstania inicjatyw prowadzących do zawłaszczania przestrzeni miejskich. Jego zdaniem stanowią one krytykę społeczeństwa konsumpcji<sup>[9]</sup>. Badacz w ten oto sposób rozwija swoją myśl: „Często nielegalne zajmowanie budynków oznacza bunt obywatela wobec ukierunkowania centrów miast na funkcje handlowe i usługowe i przeniesienie mieszkań klasy pracującej do strefy podmiejskiej albo na przedmieścia”<sup>[10]</sup>. Wspomniany proces przekształcania dawniej tętniącej życiem, zróżnicowanej przestrzeni miejskiej w strefę komercyjną stanowi przedmiot troski zarówno artystów jak i mieszkańców, którzy wprawdzie aktywnie nie protestują, ale odczuwają dyskomfort.

Każda ze struktur zorganizowanych przez kolektyw artystów okupujących niezamieszkaną przestrzeń wnosi nowe rozwiązania, zarówno pod względem artystycznym, jak i organizacyjnym. Warto wymienić najciekawsze inicjatywy: organizacja festiwalu i przeglądów, w tym festiwalu sztuki *off*.

Squaty mają różny zasięg oddziaływania w zależności od tego, czy powstały w wielkich miastach, czy na prowincji. Ośrodki oddalone od wielkich metropolii rzadko kiedy mogą liczyć na zainteresowanie publiczności, kuratorów, dziennikarzy mimo dobrego poziomu artystycznego prezentowanej twórczości. Wypowiedź członka „Collectif 21” (squat André Malraux w Mantes-la-Jolie 50 km od Paryża) nie pozostawia wątpliwości „Kiedy ludzie przychodzą i pytają się nas co zrobić, żeby

wystawiać, mówimy im „Niech pan poczeka, nie ma żadnego sensu robić wystawy w Mantes, nikt nie przyjdzie”<sup>[11]</sup>. Squat zachęca natomiast do współpracy w ramach projektów, do tworzenia platformy wymiany.

Artyści, którzy zajęli pustostany w zamożnej części miasta mogą liczyć na sprzedaż prac i udział publiczności w wydarzeniach artystycznych i to pomimo tego, że mogłoby się wydawać, że klasyczni mieszczenie będą zamknięci na sztukę alternatywną.

Dla publiczności możliwość bezpośredniego kontaktu z dziełem sztuki i artystą, przebywania w miejscu, w którym tworzy się sztukę, otwarcie na dialog to wartości, których nie spotka w klasycznym miejscu ekspozycyjnym. Dla plastyka, aktora czy muzyka praca poza oficjalną instytucją stwarza okazję do prezentacji swej twórczości, która daje szansę uzyskania legitymizacji świata sztuki, może przynieść transakcje sprzedaży bądź angaż artystyczny. To także czas i miejsce do tego, aby w mniej lub bardziej bezpośredni sposób poruszyć problem kondycji twórcy we współczesnym świecie.

Jak twierdzi Fabrice Lextrait, squaty pełnią bardzo ważną rolę w pejzażu artystycznym, zwłaszcza na prowincji, gdzie często stanowią jedne ośrodki, w których można zetknąć się z kulturą, nie tylko alternatywną. Niejednokrotnie tylko one oferują wartościową propozycję, jeśli chodzi o sztukę współczesną. Plastycy sami podejmują działania na polu animacji i promocji kultury i zastępują w tej roli bierne instytucje finansowane ze środków publicznych.

Zupełnie nowe formy ekspresji artystycznej, często z pogranicza kultury masowej, a także innowacyjne praktyki, zmieniają relacje pomiędzy artystą, a widzom, pomiędzy

animatorem społecznym i kulturalnym, a lokalną społecznością – to wszystko stanowi o sukcesie nowych przestrzeni sztuki. Obok wystaw, przedstawień i koncertów mieszkańcy squatów organizują tak różne wydarzenia jak festiwale *off*, organizują targi zdrowej żywności, sprzedając towar przekazany przez miejscowych rolników, przyrządzają ekologiczne posiłki (niemiecka dzielnica Kreuzberg), udostępniają zespołom muzycznym studio nagrań i sale do prób, naprawiają rowery, organizują warsztaty – od artystycznych, poprzez informatyczne, majsterkowania po kulinarne, działają jak uniwersytet ludowy proponując cykle szkoleń, a także debaty polityczne, prowadzą akcje artystyczne na terenie dzielnicy, wspólnie z mieszkańcami upiększają otoczenie. Tylko za niektóre z wymienionych usług korzystający z nich wnoszą opłaty. Squatersi prowadzą też punkty, w których można skorzystać z wolnego dostępu do Internetu, zaopatrzyć się w używaną odzież itd.

Praktyki artystyczne są wpisane w spójną filozofię życia, co stanowi cenną inspirację dla tych, którzy odchodzą od modelu życia kształtowanego przez pracę w korporacji. Sieci Actes-if, TransEurope Halles łączące organizacje alternatywne, struktury osadzone w przestrzeniach postindustrialnych ułatwiają przekazywanie doświadczeń i czuwają nad właściwym wypełnianiem wspólnych zaleceń.

Aby usprawnić swoje metody działania, artyści podejmują prace według schematu zapożyczonego z sektora komercyjnego i non-profit powołują do życia spółdzielnie, działają w myśl ekonomii społecznej. Tytułem przykładu, dawny squat „La Belle de mai” w Marsylii przybrał formę prawną SCIC (odpowiednik przedsiębiorstwa społecznego), wychodząc poza formułę stowarzyszenia, popularną wcześniej wśród organizacji



o podobnym profilu.

Miasto przekazało artystom w dzierżawę wieczystą 45 000 m<sup>2</sup> powierzchni, na czterdzieści pięć lat SCIC zawarł umowę, w ramach, której zobowiązywał się zarządzać nieruchomością i przedsiębiorstwem. Aż sześćdziesiąt przedsiębiorstw o profilu artystycznym i kulturalnym zarejestrowało swoją siedzibę w dawnym squacie, w tym inkubator dla przedsiębiorstw działających w domenie kultury i nowych technologii. Takie struktury interdyscyplinarne mają największe szanse powodzenia w czasach współczesnych, przyciągają szeroką publiczność, o różnych potrzebach, zainteresowaniach i wykształceniu. Stwarzają one tym większe wrażenie otwarcia, im więcej form aktywności proponują - np. obok warsztatów, ekspozycji, spektakli można skorzystać ze skateparku.

O ile podstawowa informacja na temat squatów jest łatwa do odnalezienia, o tyle trudno jest zgromadzić dane na temat twórczości ich mieszkańców, podczas gdy kierunki *off* takie jak graffiti, street art mają swoich reprezentantów, którzy wpisali się na trwałe w historię sztuki. Powstaje pytanie, jaka jest przyczyna izolacji twórców mieszkających w squatach - niska jakość artystyczna, brak trwałego powiązania z kolektywem, w ramach którego funkcjonują, niemożność przeniknięcia do ukonstytuowanego świata sztuki?

## ZAKOŃCZENIE

Likwidacja tzw. nowych terytoriów sztuki i eksmisja ich mieszkańców wywołują silną reakcję społeczną. W dyskusję nad zasadnością ich istnienia angażują się także intelektualiści i urzędnicy zajmujący się rozwojem terytorialnym.

Wychodząc od formuły squatu, z alternatywnych organizacji

przekształcają się one w przedsiębiorstwa społeczne, współpracują z władzami lokalnymi, stają w centrum innowacji artystycznej, społecznej, a nawet technologicznej. Wprowadzają one do polityki kulturalnej nową dynamikę, wpisują się w inicjatywy obywatelskie, w opozycji do miejsc zinstytucjonalizowanych pomagają znaleźć nową, oryginalną formułę dla działań artystycznych zdolną zainteresować nie tylko elity, ale ogół mieszkańców. Logika partycypacji społecznej zaczyna odgrywać rolę dominującą nie tylko w wymianie artystycznej, ale w życiu zbiorowości.

Słowo kluczem określającym perspektywy rozwoju struktur alternatywnych są modne obecnie terminy – kreatywna społeczność<sup>[12]</sup> „dzielnice kreatywne”, „miasto kreatywne<sup>[13]</sup>”. Zdaniem Richarda Floridy<sup>[14]</sup> zdolność do twórczego myślenia połączona ze zmysłem do inicjatywy sprzyja dynamizmowi ekonomicznemu i społecznemu. Problem squatów wpisuje się także w dyskusję o kierunkach rozwoju urbanistycznego miast oraz o konieczności pogłębienia procesów partycypacyjnych – w obliczu postępującej atrofii więzów społecznych.

## Bibliografia

Joanna Erbel, *Granice sztuki w przestrzeni publicznej. Czy artyści i artystki mają prawo do podwórek?*,

<http://www.survival.art.pl/122>, [dostęp: 22.11.2014].

Richard Florida, *Narodziny klasy kreatywnej oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*, Warszawa 2010.

Fabrice Lextrait *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... Une nouvelle époque de l'action culturelle*". Volume II, 2001, <http://artfactories.net/Le-rapport->

[Lextrait.html](#), [dostęp: 25.09.2014].

Emmanuelle Monnaye, «Introduction», *Culture et musées*, 2004, vol. 4.

Fabrice Raffin *Territorialisation de projets culturels en Ile-de-France. Propositions pour un modèle d`analyse complexe. Rapport final. Recherche territorialisée, (SEA Europe sociologues et ethnologues associés)*, avril 2007, s. 86.

Olga Świącicka, *Jeśli nie Elba to co? Przewodnik po zagranicznych squatach*, <http://natemat.pl/6823.jesli-nie-elba-to-co-przewodnik-po-zagranicznych-squatach>, [dostęp: 20.09.2014].

---

[1] Termin wprowadzony do literatury przez Fabrice'a Lextraita, który nadał tę nazwę nowym pozainstytucjonalnym ośrodkom sztuki, które łączą zawłaszczenie przestrzeni miejskiej z próbą zorganizowania aktywnych ośrodków twórczości artystycznej.

[2] Rozmowa autorki z Anną Marią Kretz, wdową po artyście, maj 1994.

[3] *La politique en faveur des arts plastiques, présentée par Catherine Trautmann ministre de la Culture et de la Communication, le 10 février 2000*, cyt. za: E. Monnaye, «Introduction», *Culture et musées*, vol. 4, 2004, s. 14.

[4] Słowa Grzegorza Piotrowskiego cytowane za: O. Świącicka, *Jeśli nie Elba to co? Przewodnik po zagranicznych squatach*, <http://natemat.pl/6823.jesli-nie-elba-to-co-przewodnik-po-zagranicznych-squatach>, [dostęp: 20.09.2014].

[5] W programie „Squatting i kultura niezależna w audycji „Kultura głupcze” (15.04.2012), o wspomnianych problemach mówiła jedna z mieszkanek squatu Elba. W dyskusji z przedstawicielem miasta Monika Klosowska podkreślała konieczność odrzucenia pomocy uzasadniając to względami ideologicznymi, niechęcią do podporządkowania się jakiegokolwiek władzy, <http://ninateka.pl/film/kultura-glupcze-15-04-2012-odc-26>.

[6] <http://www.59rivoli.org/history.html>, [dostęp: 20.09.2014].

[7] Pierwszą inicjatywę tego rodzaju podjęła artystka, Liz Chistie na Lower East Side na Manhattanie rozrzucając nasiona roślin na zdegradowane nieużytki.

[8] F. Lextrait, *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... Une nouvelle époque de l'action culturelle". Volume II*, 2001, <http://artfactories.net/Le-rapport-Lextrait.html>, [dostęp: 25.09.2014].

[9] F. Lextrait, ibidem, s. 4 cyt. za: Emmanuelle Monnaye, «Introduction», *Culture et musées*, 2004, vol. 4, s. 14. <http://artfactories.net/Le-rapport-Lextrait.html>, [dostęp: 25.09.2014].

[10] F. Lextrait, ibidem, s. 6.

[11] Wyowiedź artysty z „Collectif 12” cytowana przez Fabrice Raffin *Territorialisation*

*de projets culturels en Ile-de-France. Propositions pour un modèle d`analyse complexe. Rapport final. Recherche territorialisée, (SEA Europe sociologues et ethnologues associés), avril 2007 s. 86* ([http://www.culture.gouv.fr/actions/recherche/sdx/api-url/getatt?app=fr.culture.mrt.cultures\\_en\\_ville&base=refbiblio&db=refbiblio&id=attach/raffin](http://www.culture.gouv.fr/actions/recherche/sdx/api-url/getatt?app=fr.culture.mrt.cultures_en_ville&base=refbiblio&db=refbiblio&id=attach/raffin)), [dostęp: 30.09.2014].

[12] R. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*, Warszawa 2010, s. 36, 293.

[13] R. Florida, ibidem, rozdział: „Jak zbudować kreatywną wspólnotę”, s. 293-324.

[14] R. Florida, ibidem, s. 36.

Znaczenie artysty  
w miejskiej przestrzeni  
publicznej

# Znaczenie artysty w miejskiej przestrzeni publicznej

Martyna Fołta

Przyjmuję, że miasto to przestrzeń demokratyczna, swoista ekspozycja i przestrzeń wystawiennicza, która ma swoich uczestników, mieszkańców, a także „wytwórców”. Ta przestrzeń, jak wskazuje Joanna Erbel, to obszar „debaty społecznej”, gdzie „interwencje artystyczne są jednym ze sposobów zabierania w niej głosu”<sup>[1]</sup>. Warszawskie *Pozdrowienia z Alei Jerozolimskiej* Joanny Rajkowskiej (2002), a następnie starania polskich miast o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury w 2016 roku, rozpoczęły, według mnie, nowe rozdziały w sposobie obecności sztuki współczesnej w miejskiej przestrzeni publicznej. Można nawet stwierdzić, że dzięki pracom ważnym dla miasta oraz tymczasowej zmianie priorytetów w polityce miejskiej jest jej coraz więcej w polskich miastach. Jednak nie we wszystkich. Należy także podkreślić, że prace nieposiadające walorów czysto dekoracyjnych, a podejmujące tematy społeczne czy polityczne spotykają się z brakiem akceptacji, czy nawet są niszczone jak *Tęcza* Julity Wójcik (2012). Poza tym nierzadko „zamawiający” dzieło chce decydować niemalże o każdym jego aspekcie.

W niniejszym tekście podejmę się próby ukazania sytuacji, roli i znaczenia współczesnego artysty w polskiej, miejskiej przestrzeni publicznej. Kluczowe będą dla mnie konteksty

miejskich polityk kulturalnych oraz zarządzania przestrzenią publiczną w Polsce. Punktem wyjścia jest refleksja nad miastem rozumianym przeze mnie jako swoista „demokratyczna ekspozycja”. Następnie, w ogólnym zarysie, przedstawię układ zależności, w jakich przychodzi pracować artystom w miejskiej przestrzeni publicznej, co doprowadzi mnie do wywiedzenia z nich i innych okoliczności wskazanego w tytule szkicu ich znaczenia. Każde z zagadnień jest przedstawiane w tekście w sposób dość ogólny, niemniej wysnuwane wnioski opierają się w znacznym stopniu na moich praktycznych doświadczeniach z pracy w miejskiej przestrzeni publicznej.

## DEMOKRATYCZNA EKSPOZYCJA

Miasto i jego przestrzeń można interpretować z różnych perspektyw. Najodpowiedniejsza, według mnie, do odczytywania sztuki i działalności artystów, kuratorów odsyła do metafory wystawy czy też przestrzeni ekspozycyjnej. To wyjątkowo specyficzna przestrzeń, w której może wydawać się, że nie dzieło sztuki jest najważniejszą dominantą, ale cały kontekst, który je otacza. Ów kontekst ulega ciągłym zmianom i przewartościowaniom. Poza tym jest bardzo silny i nierzadko mocno oddziałuje na zmysły. Objawia się niczym projekcja, *która dominuje, oślepia i uniemożliwia kreowanie innych projekcji i tego, co ukryte, słabe, nieprzyjemne i niewygodne*<sup>[2]</sup>. Zadanie, jakie ma przed sobą artysta tworząc w takiej przestrzeni, jest trudniejsze do wykonania niż w galeryjnej czy muzealnej. Jak słusznie zauważa Katarzyna Kadłuczka, artysta musi mieć tutaj o wiele większą świadomość *przekazywanych treści, odstłaniania ukrytych sensów, ale tym samym dokonywania odpowiedzialnych wyborów, w odniesieniu do konkretnego miejsca, jego historii,*

architektury, samopoczucia mieszkańców<sup>[3]</sup> oraz samego miasta, w którym tworzy. Artysta musi zatem znaleźć sposób na wyróżnienie się i zarazem na dotarcie do widza. Kluczowe jest tutaj także zjawisko, już dość dawno wskazane przez Wolfganga Welscha, a mianowicie, estetyzacja rzeczywistości. Niemiecki filozof uświadamia nam, że dotyka ona współcześnie każdego aspektu świata w jego „naoczności”. Prowadzi ona tym samym do zmiany naszego sposobu doświadczania. Według niego *świat staje się przestrzenią przeżycia*<sup>[4]</sup>, w której dominuje anestetyka, która *tematyzuje brak doznań, w sensie utraty, ograniczenia albo wykluczenia zdolności doznawania i to na wszystkich poziomach: od fizycznego otępienia po duchową ślepotę*<sup>[5]</sup>. Anestetyka nie wyklucza estetyki, ale jest odzwierciedleniem tymczasowości i nierzadko „powierzchnowości” naszego współczesnego doświadczania, a właściwie „przeżywania” rzeczywistości. Owo przeżywanie najbardziej widoczne jest w doświadczaniu miasta, które, podobnie jak my je przemierzający, jest w ciągłym ruchu.

Miasto to sfera dość obszerna i właściwie abstrakcyjna; miejscem, gdzie możemy się spotkać w nim z interesującą mnie sztuką są przestrzenie publiczne. O ich istnieniu możemy mówić tylko w państwach demokratycznych. Niemniej znane są również stanowiska, które negują istnienie demokracji oraz przestrzeni publicznej. W tym punkcie warto wskazać stanowisko Krzysztofa Wodiczki. Według niego błędną jest postawa większości ludzi, upatrujących w demokracji i przestrzeni publicznej niepodważalne fakty. Dla artysty obie są z jednej strony „stawaniem się”, zaś z drugiej „przychodzeniem, przyjściem”, z ukierunkowaniem w stronę przyszłości. W *Przyrządach, projekcjach, pomnikach* czytamy, że „są stale wynajdowane i prowokowane przez każdy akt otwarcia ku innym i innych ku



innym”<sup>[6]</sup>. Nie są zatem dane nam raz na zawsze. To od nas, od artystów zależy, czy będą istnieć. Wodiczko stoi także na stanowisku, że nie każde dzieło sztuki w przestrzeni publicznej jest sztuką publiczną. Można je za takie uznać dopiero wtedy, gdy działa na „rzecz otwartości procesu demokratycznego i przestrzeni publicznej”<sup>[7]</sup>, czyli kiedy stanowi jeden z głosów w debacie demokratycznej, skłania do refleksji i nie pozwala przejść obok siebie obojętnie. To trudna rola do odegrania dla artysty, ale według mnie najważniejsza, ponieważ może coś zmienić, na coś zwrócić uwagę albo po prostu poruszyć odbiorcę. Należy tutaj jednak podkreślić, że takie dzieła sztuki w rezultacie nie są „wytwarzane” tylko przez jeden określony podmiot, ale stają się *efektem wspólnotowego odbioru, formą kolektywnego doświadczenia estetycznego, dobrem wspólnym*<sup>[8]</sup>, wartością a nie dekoracją. Istotna jest dla mnie owa wartość, która niekoniecznie musi przekładać się na polityczne lub społeczne zaangażowanie, czy też negatywny stosunek do rzeczywistości. Dobre dzieło sztuki nie musi przynosić rewolucyjnych zmian. Wystarczy, że podejmie dialog z przestrzenią i jej mieszkańcami. Bliski mi jest w tym względzie pogląd Jacka Dominiczaka, zdaniem którego warto myśleć o sztuce w przestrzeni publicznej jako „akcji dialogicznej”<sup>[9]</sup>, ale także Wodiczki, skłaniającego artystów do działania w duchu demokracji polemicznej, w której nie ma uprzywilejowanych głosów, ponieważ każdy jest równie ważny<sup>[10]</sup>.

## MIEJSKIE ZALEŻNOŚCI

Trzeba jednak pamiętać, że w miejskiej przestrzeni publicznej *tradycyjny trójkąt artysta - dzieło - odbiorca* ulega dość poważnemu rozszerzeniu<sup>[11]</sup> o właścicieli, zarządców, podmioty finansujące, a także bardzo często o podwykonawców,

producentów i kuratorów. Wodiczko dodaje tutaj jeszcze animatorów i ich rodziny, przyjaciół, wrogów, organizatorów społecznych, wolontariuszy, organizacje pomocy, grupy samopomocy, dziennikarzy, media, społeczność stworzona wokół produkcji, publiczność – świadków, publiczność – podporę, publiczność – krytyczną, publiczność zbuntowaną, publiczność wściekłą i spokojną<sup>[12]</sup>. Zdaniem artysty oni wszyscy współtworzą każde dzieło publiczne i jednocześnie stanowią jeden z kontekstów jego powstania. Artysta z częścią z nich ma ledwie do czynienia, z innymi negocjuje warunki dla swojego dzieła lub współpracuje i współtworzy. Każdy ma tutaj własną rolę do odegrania. Najważniejsza jest oczywiście rola artysty, ale musi on najpierw uzyskać zgodę na tworzenie w danej przestrzeni, czy też otrzymać zlecenie pozwalające na to.

W polskich miastach przestrzenie publiczne są zarządzane przez administrację publiczną, niemniej różnie rozwiązany jest sposób decydowania o nich. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na *Kodeks postępowania w i wobec przestrzeni publicznej*<sup>[13]</sup>, stworzony w tym roku przez warszawski Instytut Badań Przestrzeni Publicznej<sup>[14]</sup>. Zawiera on dziesięć punktów, w których zawarto postulaty związane z zarządzaniem przestrzenią w Polsce. Większość nich odnosi się do sztuki w przestrzeni publicznej i odzwierciedla aktualną jej sytuację. Pierwszy z nich mówi o konieczności stworzenia systemu profesjonalnej weryfikacji ofert, czyli dokonywanej przez ekspertów, bez czego nie będzie możliwe powstanie dobrej przestrzeni publicznej. Drugi postuluje *powrót do jednoosobowej odpowiedzialności za przestrzeń publiczną [...] w miejsce nieokreślonych, wieloosobowych ciał*<sup>[15]</sup>, czyli wyznaczenia w urzędach miast stanowisk, które odpowiadałyby za przestrzenie

publiczne. Trzeci punkt odnosi się do umiejętności podejmowania decyzji przez władze miasta, które będą kształtowały opinię publiczną, a nie będą przez nią kształtowane. Czwarty mówi, że *należy otworzyć drogę do aktywności w reprezentacyjnej przestrzeni*<sup>[16]</sup>, dotyczącej w szczególności studentów szkół artystycznych, zajmujących się designem, projektowaniem i sztuką w przestrzeni publicznej. Piąty stawia tezę o kreowaniu i/lub przywracaniu konkursów na *istotne symboliczne elementy w reprezentacyjnej strefie*<sup>[17]</sup>, które w swej formie mogą odbiegać od naszych przyzwyczajzeń, czyli wprowadzać do przestrzeni coś nowego. Szósty postuluje konieczność uporządkowania wizualnie przestrzeni publicznej w części reprezentacyjnej, dzięki czemu podniesiono, by jej atrakcyjność wizualną i zapanowanoby nad wszechobecną reklamą. Siódmy odnosi się do procedur legislacyjnych, w których powinny znaleźć się *odpowiednie zapisy o przestrzeni publicznej – definiujące ją i nadające jej szczególną rangę*. [Tym samym – przyp. M. F.] *Musi zostać określona relacja między przestrzenią publiczną a własnością prywatną*<sup>[18]</sup>. Temu wszystkiemu powinna patronować kategoria „dobra publicznego” uważanego za nadrzędną wartość. Ósmy punkt dotyczy potrzeby wprowadzenia w przestrzeni centralnej strategii „zielonej architektury”, niwelującej postępujące powstawanie „betonowych pustyń” w miastach. Dziewiąty wskazuje na istotność uruchomienia procedur „ożywiania architektury” przez tworzenie miejsc spotkań (np. kawiarnie) oraz ograniczenie obecności samochodów w strefach centralnych. Dziesiąty postuluje tworzenie nowych systemów informacji, dzięki którym poruszanie po miastach byłoby o wiele łatwiejsze. Twórcy kodeksu podkreślają również wagę obecności sztuki w przestrzeni publicznej i konieczność wygospodarowania na nią środków

finansowych. Nie powinna ona jednak powstawać bez profesjonalnej selekcji, dlatego sugerują organizowanie prestiżowych międzynarodowych konkursów, które pozwoliłyby polskim miastom konkurować z europejskimi metropoliami.

Streściłam krótko zawartość *Kodeksu postępowania w i wobec przestrzeni publicznej*, ponieważ we wszystkich jego postulatach można dostrzec próby diagnozy obecnej sytuacji w naszym kraju. Na pierwszy plan wysuwa się brak systemowych rozwiązań, dzięki którym artyści mogliby tworzyć sztukę w przestrzeni publicznej. Wiąże się to, z jednej strony, z brakiem sprawnie działających jednostek odpowiedzialnych za estetykę miasta, zaś z drugiej, nieobecnością klarownych administracyjnych procedur. Oczywiście nie w każdym polskim mieście sytuacja jest tak samo trudna, o czym świadczy przede wszystkim ilość współczesnych realizacji artystycznych, czy też wydarzeń z nimi związanych. Niemniej, nigdzie nie znajdziemy jasnych i powszechnie dostępnych procedur, do których należy się zastosować. Istotna jest tutaj również kwestia kompetencji osób decydujących o przestrzeni miejskiej. Trudno bowiem mówić w Polsce o wielkiej dbałości o przestrzeń, szczególnie w kontekście reklam, nadmiernej ilości parkingów i usuwania zieleni z miast. Poza tym aktualne sposoby zarządzania przestrzenią w Polsce nie do końca zachęcają do aktywności młodych twórców, czyli ich potencjał nie jest wykorzystywany. Nie organizuje się międzynarodowych konkursów na prace upamiętniające ważne wydarzenia czy postaci, co prowadzi do częstego realizowania dzieł w niekoniecznie współczesnej stylistyce, które w rezultacie nie przydają przestrzeni prestiżu. Instytut Badania Przestrzeni Publicznej zwraca uwagę na bardzo ważne kwestie, które w prosty sposób przekładają się na sytuację,

rolę i znaczenie artystów w miejskiej przestrzeni publicznej w Polsce.

Należy jednak stwierdzić, iż coraz wyraźniej widać wzrost świadomości oraz zainteresowania władz miejskich sztuką w mieście. To konsekwencja zamian zachodzących w podejściu do polityki miejskiej. Kultura zaczęła być jej ważnym elementem, zaczęto ją bowiem wskazywać jako jeden z czynników rozwoju miasta w ogóle, obok gospodarki, ekonomii, przemian społecznych. Kluczowa stała się tutaj refleksja nad tożsamością miejsca<sup>[19]</sup>. Owe zmiany nie do końca są naturalnym procesem, lecz wiążą się z wymogami, jakie stawia przed Polską Unia Europejska. Istotna jest także rola konkursu o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury w 2016 roku. Najbardziej widoczne zmiany możemy zaobserwować w zakresie infrastruktury kulturalnej, która dzięki dotacjom unijnym powstała lub niebawem powstanie w większości dużych polskich miast. Wydaje się jednak, że wiele decyzji o budowie obiektów kulturalnych ma w sobie coś z marzenia o powtórzeniu sukcesu Bilbao, mimo że wiemy już od dawna, że do zmiany wizerunku, znaczenia i wzrostu zainteresowania baskijskim miastem przyczyniło się nie tylko Muzeum Guggenheima<sup>[20]</sup>. Trzeba mieć jednak nadzieję, że są one częścią rzeczywistej realizacji strategii zrównoważonego rozwoju, mającego na celu podniesienie jakości życia mieszkańców<sup>[21]</sup> oraz pozwolą tym miastom uzyskać miano „Miasta Europejskiego”<sup>[22]</sup>. Co ważne, środki unijne na infrastrukturę kończą się, a rozpoczynają się programy, które pozwolą na sfinansowanie tzw. „miękkich projektów”. Zatem, może, dopiero przed nami czas realnych zmian w przestrzeni, które będą miały wydzźwięk społeczny i artystyczny.

Rzeczywista praca, lub może lepiej by było powiedzieć, mocno

dostrzegalna w mediach, a zatem docierająca do opinii publicznej, nad zmianami w tej sferze bezsprzecznie, zaczęła się w trakcie konkursu o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury, który wygrał Wrocław. Niezależnie od faktycznych zmian, jakie przyniosły te starania jedenastu miast, zaobserwowano przeobrażenia, które zaczynają być nazywane procesem ESK<sup>[23]</sup>. Wymagania wobec aplikujących związane były bowiem z wykreowaniem nowej strategii dla miasta oraz projektów kulturalnych na rok obchodów, opartych między innymi na tzw. wspólnocie, eksponujący znaczenie czynnika ludzkiego w budowaniu dobra wspólnego, jakim jest kultura<sup>[24]</sup>. Podkreślano zaangażowanie mieszkańców danego miasta, ale także po prostu obywatela Europy<sup>[25]</sup>. W trakcie starań o tytuł we wszystkich jedenastu miastach wzrosła liczba wydarzeń kulturalnych. Wśród nich ważną rolę zaczęły odgrywać już wcześniej organizowane festiwale, ale zaczęły także odbywać się nowe, w których głównym medium są sztuki wizualne czy też sztuka w przestrzeni publicznej. Większość z nich nadal się odbywa i zdobywa coraz liczniejszą publiczność, a w przestrzeni miasta pojawia się coraz więcej dzieł sztuki. Towarzyszy im także wiele aktywności o charakterze edukacyjnym, dzięki czemu kontakt ze sztuką w mieście, bez wątpienia, zostaje bardziej „oswojony”.

Nie da się ukryć, że w miastach-kandydatach, dzięki powołaniu nowych instytucji kultury, inaczej sprofilowanych niż dotychczas istniejące, które budowały swój program w odniesieniu do wytycznych Komisji Selekcyjnej, otworzyła się, w miarę prosta, droga do tworzenia dzieł sztuki w przestrzeni miasta, ponieważ administracja publiczna stała się temu przychylna. Część z tych instytucji zamknięto, niektóre nadal istnieją, ale zmienił się sposób ich działania. Niezależnie od tego,

nastąpiła zmiana zarówno w podejściu administracji, jak i mieszkańców miast, w których sztuka nie była wyraźnie obecna w przestrzeni. Jednocześnie poprawiła się sytuacja artystów, którzy mogą uczestniczyć w większej niż wcześniej ilości wydarzeń poświęconych sztuce. Ich rola w kreowaniu estetyki miasta zaczyna być bardziej widoczna.

## ARTYSTA W MIEŚCIE

Wszystkie dotychczas poruszone kwestie odnoszą się do zmiany sytuacji i roli artysty w miejskiej przestrzeni publicznej. Wspomniane we wstępie *Wspomnienia z Alei Jerozolimskiej* Rajkowskiej były bez wątpienia realizacją artystyczną, dzięki której rozpoczęła się silniejsza obecność sztuki w nadal trwającej debacie o mieście. Po niej rozpoczął się konkurs o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury w 2016 roku, podczas którego powstawały kolejne prace. Za ich sprawą, z całą pewnością, zmienił się stosunek administracji publicznej do sztuki. Bez wątpienia przyczyniły się one także do intensywniejszej dyskusji o estetyce miasta. Możemy zatem śmiało stwierdzić, że w ciągu ostatnich ponad dziesięciu lat zmieniała się sytuacja artystów, a ich głos zaczął być pożądanym i widocznym/słyszalnym w przestrzeni miasta. Ich prace skłaniają do krytycznej refleksji nad rzeczywistością, *vide Tęcza* Julity Wójcik. Podnoszą wartość przestrzeni zarówno pod względem estetycznym, ale także symbolicznym i po postu ludzkim, kreując na przykład miejsca spotkań jak *Światłotrysk* Maurycego Gomulickiego. Poza tym podejmują dialog z tożsamością miejsca jak *Dotleniacz* Joanny Rajowskiej. Niemniej rację mają Adam Budak i Julia Draganović, którzy w przedmowie do *Problematycznej, niewygodnej, niejasnej - roli sztuki w przestrzeni publicznej. W poszukiwaniu możliwego*

*paradygmatu podkreślają, że ludzie przemierzający miasto na ogół nawet nie zdają sobie sprawy z tego, że mają do czynienia z dziełem sztuki [...] i czują się zupełnie bezradni lub wręcz zaniepokojeni tym, co w świecie sztuki uznawane jest za ważne dzieło*<sup>[26]</sup>. Niemniej nie powinno to zniechęcać artystów do tworzenia w przestrzeni miasta, a właściwie do zabierania w niej głosu. W Warszawie znajdujemy sporo przykładów sztuki współczesnej, ale w innych polskich miastach jest ich o wiele mniej lub właściwie ich nie ma. Przyczyny tego są różne. Z jednej strony, administracja publiczna, czy też podmioty, osoby zarządzające przestrzenią publiczną nie odczuwają potrzeby jej tworzenia, zaś z drugiej, nawet jeśli jest inaczej, to często oczekują od artystów prac zupełnie innych niż oni sami chcieliby stworzyć. Nie wszędzie istnieją też silne artystyczne instytucje. Poza tym w wielu miastach brakuje środków na sztukę, mimo, że jest zainteresowanie. Zbyt wiele jest także, według mnie, wydarzeń, które przynoszą tylko tymczasowe realizacje. Trzeba także pamiętać, że *sztuki publicznej nie tworzy się w samotności; interakcja i współpraca są częścią jej natury*<sup>[27]</sup>. To od decyzji artystów, kuratorów i innych osób doceniających wartość sztuki w przestrzeni zależy, czy taka relacja będzie budowana. Nie powinniśmy bowiem dążyć tutaj do dokonywania dzięki niej zmiany społecznej czy też odzyskiwania przestrzeni publicznej w sensie politycznym. Jej najważniejsza rola sprowadza się do bezpośredniego dotarcia do każdego człowieka, do jego wrażliwości i poszerzania jego możliwości doświadczania. Według mnie, wiele jeszcze mamy w Polsce do zrobienia.

## Bibliografia

Adreas Billert, *Miasta w postindustrialnej Europie i w kleszczach*



*polskiej transformacji*, [w:] *Miasto w działaniu*.

*Zrównoważony rozwój z perspektywy oddolnej*, red. P. Filar, P. Kubicki, Instytut Obywatelski, Warszawa 2012, s. 55–112.

Katarzyna Kadłuczka, *Instalacja artystyczna w przestrzeni publicznej*, „Czasopismo techniczne. Architektura”, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, 2010, z. 5, s. 189–196.

*Kodeks postępowania w i wobec przestrzeni publicznej stworzony przez Instytut Badań Przestrzeni Publicznej*, [http://www.ibpp.pl/kodeks\\_postepowania\\_w\\_i\\_wobec\\_przestrze\\_tekst-pl-136.html](http://www.ibpp.pl/kodeks_postepowania_w_i_wobec_przestrze_tekst-pl-136.html), [dostęp: 22.11.2014].

Paweł Kubicki, *Efekt ESK*, „kulturaenter.pl miesięcznik wymiany idei”, 2012, nr 43 – Polskie Stolice Kultury, <http://kulturaenter.pl/efekt-esk/2012/04/>, [dostęp: 22.11.2014].

Joanna Orzechowska-Waślawska, *Sukces Bilbao możliwy tylko w Bilbao*, <http://www.institutobywatelski.pl/12022/komentarze/sukces-bilbao-mozliwy-tylko-w-bilbao>, [dostęp: 22.11.2014].

*Problematyczna, niewygodna, niejasna – rola sztuki w przestrzeni publicznej*, red. J. Draganović, A. Szynewska, CSW Łaźnia, Gdańsk 2013.

*Raport z badania DNA MIASTA: DIAGNOZA. Uspołecznianie procesu przygotowań aplikacji konkursowych w konkursie o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016*, Res Publica Nowa, <http://publica.pl/teksty/programy/dna-miasta>, [dostęp: 22.11.2014].

Piotr Rogala, *Wskaźniki zrównoważonego rozwoju i badania jakości życia*, [http://www.sas24.org/informacje/wskazniki\\_zrownowazonego\\_](http://www.sas24.org/informacje/wskazniki_zrownowazonego_)

[dostęp: 22.11.2014].

Kuba Szreder, *Sztuka jako dobra wspólne*, [w:] *Publiczna kolekcja sztuki XXI wieku M. st. Warszawy*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2012, s. 188–209,

<http://issuu.com/beczmiana/docs/formatp6/1>, [dostęp: 22.11.2014].

Hanna Taborska, *Współczesna sztuka publiczna: dzieła i problemy*, „Wiedza i Życie”, Warszawa 1996.

Wolfgang Welsch, *Estetyka i anestetyka*; [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 520–546.

Wolfgang Welsch, *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*; [w:] *Sztuka i estetyzacja: studia teoretyczne: praca zbiorowa*, red. K. Zamiara, M. Golka, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999, s. 11–52.

Krzysztof Wodiczko, *Miasto, demokracja i sztuka*, [w:] *Krzysztof Wodiczko. Doktor causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu*, red. J. Marciniak, Poznań 2007.

<http://www.signum.art.pl/images/pdf/wodiczko-laudacja.pdf>, [dostęp: 22.11.2014].

---

[1] J. Erbel, *Granice sztuki w przestrzeni publicznej. Czy artyści i artystki mają prawo do podwórek?*, <http://www.survival.art.pl/122>, [dostęp: 22.11.2014].

[2] K. Wodiczko, *Miasto, demokracja i sztuka*, [w:] *Krzysztof Wodiczko. Doktor causa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu*, red. J. Marciniak, Poznań 2007, <http://www.signum.art.pl/images/pdf/wodiczko-laudacja.pdf>, [dostęp: 22.11.2014].

[3] K. Kadłuczka, *Instalacja artystyczna w przestrzeni publicznej*, „Czasopismo techniczne. Architektura”, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, 2010, z. 5, s. 190.

[4] W. Welsch, *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, [w:] *Sztuka i estetyzacja: studia teoretyczne: praca zbiorowa*, red. K. Zamiara i M. Golka, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999, s. 11–12.

[5] W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998, s. 522.

[6] K. Wodiczko, *Przyrządy, projekcje, pomniki*, [w:] *Publiczna przestrzeń dla sztuki?*, red. M. A. Potocka, Bunkier Sztuki, interesse, TritonVerlag, Kraków, Wien 2003, s. 41.

[7] K. Wodiczko, *Miasto, demokracja i sztuka...*

[8] K. Szreder, *Sztuka jako dobra wspólne*, [w:] *Publiczna kolekcja sztuki XXI wieku M. st. Warszawy*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2012, s. 207,  
<http://issuu.com/beczmania/docs/formatp6/1>, [dostęp: 22.11.2014].

[9] Zob. J. Dominiczak, *Ku przestrzeni wewnątrz. Sztuka i kondycja dialogiczna*, [w:] *Sztuka i przestrzeń publiczna*, red. J. Dominiczak, K. Wielebska, A. Szynewska, CSW Łąźnia, Gdańsk 2012, s. 53-56.

[10] K. Wodiczko, *Miasto, demokracja i sztuka...*

[11] H. Taborska, *Współczesna sztuka publiczna: dzieła i problemy*, „Wiedza i Życie”, Warszawa 1996, s. 8.

[12] K. Wodiczko, *Miasto, demokracja i sztuka...*

[13] *Kodeks postępowania w i wobec przestrzeni publicznej stworzony przez Instytut Badań Przestrzeni Publicznej*,  
[http://www.ibpp.pl/kodeks\\_postepowania\\_w\\_i\\_wobec\\_przestrzeni\\_publicznej-tekst-pl-136.html](http://www.ibpp.pl/kodeks_postepowania_w_i_wobec_przestrzeni_publicznej-tekst-pl-136.html), [dostęp: 22.11.2014].

[14] Instytut Badań Przestrzeni Publicznej to międzyuczelniana jednostka badawcza powołana przez rektorów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej. Działalność Instytutu jest finansowana przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

[15] *Kodeks postępowania w i wobec przestrzeni publicznej...*

[16] Ibidem.

[17] Ibidem.

[18] Ibidem.

[19] Nie da się ukryć, że w wielu strategiach miast myślenie o tożsamości miejsca jest równoznaczne z klasyfikowaniem jej jako marki – produktu, hasła promującego miasto na zewnątrz.

[20] Zob. J. Orzechowska-Waślawska, *Sukces Bilbao możliwy tylko w Bilbao*,  
<http://www.instytutobywatelski.pl/12022/komentarze/sukces-bilbao-mozliwy-tylko-w-bilbao>, [dostęp: 22.11.2014].

[21] Zob. P. Rogala, *Wskaźniki zrównoważonego rozwoju i badania jakości życia*,  
[http://www.sas24.org/informacje/wskaźniki\\_zrownowazonego\\_rozwoju\\_jakosc\\_zycia.pdf](http://www.sas24.org/informacje/wskaźniki_zrownowazonego_rozwoju_jakosc_zycia.pdf), [dostęp: 22.11.2014].

[22] Andreas Billert pisze: „Założenia „miasta zrównoważonego rozwoju” i „Miasta Europejskiego” formułują w efekcie takie wartości i cele, jak: zachowanie lokalnych tradycji urbanistyczno-architektonicznych miast, priorytet działań reurbanizacyjnych (rewitalizacja), restrukturyzacja, adaptacja, stabilizacja czy konsolidacja obszarów miejskich wobec zabudowy nowych terenów (postulat „miasta zwarte”) i ich ekstensywnego rozwoju, uspokojenie transportu („miasto krótkich dróg”) czy reintegracja społeczno-gospodarcza (walka z segregacją i marginalizacją społeczną, wspieranie emancypacji społecznej i poczucia tożsamości lokalnej). Postulują politykę pozyskiwania nowoczesnych potencjałów inwestycyjnych i rozwijania kapitałów ludzkich i społecznych”. A. Billert, *Miasta w postindustrialnej Europie i w kleszczach polskiej transformacji*, [w:] *Miasto w działaniu. Zrównoważony rozwój z perspektywy oddolnej*, red. P. Filar, P. Kubicki, Instytut Obywatelski, Warszawa 2012, s. 69-70.

[23] Zob. P. Kubicki, *Efekt ESK*, „kulturaenter.pl miesięcznik wymiany idei”, 2012, nr 43 – Polskie Stolice Kultury, <http://kulturaenter.pl/efekt-esk/2012/04/>, [dostęp: 22.11.2014].

[24] Ograniczono się tylko do tego obszaru ze względu na poruszany temat.

[25] Zob. *Raport z badania DNA MIASTA: DIAGNOZA. Uspołecznianie procesu przygotowań aplikacji konkursowych w konkursie o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016*, Res Publica Nowa, <http://publica.pl/teksty/programy/dna-miasta>, [dostęp: 22.11.2014].

[26] A. Budak, J. Draganović, *Problematyczna, niewygodna, niejasna - rola sztuki w przestrzeni publicznej. W poszukiwaniu możliwego paradygmatu. Przedmowa kuratorów*, [w:] *Problematyczna, niewygodna, niejasna - rola sztuki w przestrzeni publicznej*, red. J. Draganović, A. Szyrwelska, CSW Łaźnia, Gdańsk 2013, s. 9.

[27] A. Budak, J. Draganović, *Problematyczna, niewygodna, niejasna*, op. cit., s. 10.

Artyści  
a kreatywne  
miasto  
fabryki kultury

# Artyści a kreatywne miasto fabryki kultury

Małgorzata Jakiel

Miasto postrzegane jest dziś jako pewnego rodzaju płynny proces, doskonale wpasowujący się we współczesną rzeczywistość. Ciągłe, choć nie zawsze odpowiednio sprawnie, odpowiada na zachodzące zmiany. Moim zdaniem, jego najbardziej charakterystyczną cechą jest dziś płynność i swoista niedokończoność, która przejawia się tym, że miasto nigdy nie osiąga stanu w finalnego. Zatem, miasto można kształtować w sposób odpowiedni do zmieniających się warunków otoczenia. W ten sposób nigdy nie pozostanie bierne. Miasto, w metaforycznym ujęciu, przypomina ogromną fabrykę, która funkcjonuje dzięki staraniom wielu różniących się od siebie poziomów.

Kiedy w 2005 roku pojawiła się książka Richarda Floridy *Cities and the Creative Class*, świat i włodarze miast zachłysnęli się przedstawioną w niej teorią miast kreatywnych. Florida zyskał miano jednego z najbardziej pożądanych ekspertów w kwestii prowadzenia polityki miejskiej. Jego konsultacja miała dawać gwarancję stworzenia z danego miasta drugiego Nowego Jorku<sup>[1]</sup>.

Jedną z dwóch głównych osi, wokół których Florida buduje swoją teorię miasta kreatywnego jest założenie, że źródłem wzrostu gospodarczego miast jest nie tylko wiedza, ale także

kreatywność, czyli tworzenie z owej wiedzy nowych i użytecznych form. Zatem miasta, aby uzyskać przewagę nad innymi, muszą stawać się atrakcyjne i nie dopuścić do utraty siły kreatywnej. Kluczowe staje się tym samym podnoszenie jakości życia mieszkańców, co ma przyciągnąć do miasta tzw. klasę kreatywną. Florida zalicza do niej wszystkich pracowników, którzy wykonują prace polegające na projektowaniu i tworzeniu nowych oraz innowacyjnych rozwiązań<sup>[2]</sup>. Klasa kreatywna jako jedyna posiada niematerialną własność jaką jest właśnie kreatywność.

Do klasy kreatywnej Florida zalicza dwie grupy. Pierwszą nazywa superaktywnym rdzeniem, drugą są twórczy profesjonaliści. Rdzeń stanowią naukowcy, inżynierowie, aktorzy, projektanci, poeci oraz artyści. To oni są odpowiedzialni, jego zdaniem, za produkowanie nowych form czy tworzenie oryginalnych, wizjonerskich projektów. W skład twórczych profesjonalistów wchodzi ludzie pracujący np. w branży *high-tech*, a więc w takich, które wymagają wysokich kwalifikacji. Ich zadaniem jest kreatywne rozwiązywanie problemów poprzez łączenie w niestandardowy sposób dotychczasowych rozwiązań<sup>[3]</sup>.

Drugim bardzo ważnym elementem koncepcji Floridy jest znaczenie miejsca. Mimo, że fizyczny charakter miejsca został dziś poważnie naruszony przez wirtualność, miasto odgrywa szczególną rolę, ponieważ to w nim zachodzą, tak ważne, interakcje między ludźmi<sup>[4]</sup>. We współczesnej rzeczywistości kreatywnej znaczenie miejsca i odpowiedniej lokalizacji jest większe niż kiedykolwiek wcześniej. Dziś przemysły kreatywne skupiają się jedynie na określonych terenach, głównie w centrum miast, tworząc obszary kreatywne. Według Richarda Floridy są to miasta 3T, czyli Technologii, Talentu i Tolerancji. Te trzy elementy stanowią wyznaczniki miasta kreatywnego. Technologia oznacza

koncentrację w mieście przedsiębiorstw skupiających się na wysokiej technologii. Talent mierzony jest liczbą ludzi posiadających wyższe wykształcenie. Tolerancja zaś wskazuje na otwartość, różnorodność oraz przyjazność mieszkańców. Obecność każdego z wymienionych elementów jest niezbędna, aby miasto uznać za kreatywne. Zdaniem Floridy miasta, które nie będą w stanie wypracować wszystkich trzech T, czeka stagnacja.

Jednym z czterech wskaźników (poza Wskaźnikiem Liczby Gejów, Tygla Narodów i Złożonym Wskaźnikiem Różnorodności), na podstawie których Florida skonstruował swoją teorię jest Wskaźnik Bohemy. Jest to stopień koncentracji pisarzy, aktorów, fotografów, artystów czy malarzy w danym mieście lub regionie. Dzięki ich obecności mają tworzyć się klastry kreatywności, co ma prowadzić, w dalszej perspektywie, do zmiany społecznej oraz przekształceń w funkcjonowaniu danego ośrodka<sup>[5]</sup>. Ich tymczasowa obecność ma przyciągać do miasta kolejnych przedstawicieli klasy kreatywnej. Ta specyficzna rotacja osobowa w obrębie jednej grupy ma również sprzyjać wypromowaniu miasta w świecie.

Jednak dziś wiadomo, że podstawowy problem miast kreatywnych polega na tym, że one po prostu nie działają tak, jak sądził Florida. Są to w dużej mierze miasta, którym brakuje zakorzenienia. Klasa kreatywna bazuje bowiem głównie na tymczasowości. Nie przywiązuje się do jednego miejsca, a raczej do określonego działania. Oczywiście pomaga to w wypromowaniu miasta, jako dynamicznie rozwijającego się ośrodka, ale nie jest w stanie równie silnie wpłynąć na gruntowną przemianę społeczną. Miasto kreatywne odmawia swoim mieszkańcom poczucia wspólnotowości i przynależności do określonej grupy społecznej, mimo że jednym z wyznaczników



kreatywności jest zaangażowanie w politykę miejską. W zamian proponuje klastry kreatywnych zawodów, które mają zmieniać miasto w wielofunkcyjny ośrodek kreatywności. Uważam, że dużo lepszym rozwiązaniem w kwestii miejskiej kreatywności jest posłużenie się pojęciem fabryki kultury, które wprowadza niezwykle ważne elementy oddolności i społecznego dynamizmu. Pojęcie fabryki kultury rozumiem, za Matteo Pasquinellim, jako społeczną produkcję kultury, która przeciwstawia się ugruntowanym przemysłom kreatywnym oraz instytucjonalnym strategiom miast kreatywnych<sup>[6]</sup>.

W jednym Florida ma jednak rację, gospodarka jest i będzie oparta na wiedzy oraz innowacjach. Stała jest potrzeba nowych rozwiązań czy technologii. Zatem współcześnie kreatywność miejska wydaje się być podstawowym warunkiem przetrwania. Współczesne miasta powoli zamieniają się w ogromne przemysły, które nadprodukcją kulturę i innowacje. Rozwój miast poprzez kulturę staje się dziś powszechnie uznanym dogmatem. Żyjemy w rzeczywistości, która opiera się na nowościach oraz indywidualizmie. Promuje się rozwiązania unikatowe i niepowtarzalne. Staliśmy się przez to poniekąd „zakładnikami” pojęcia kreatywności, ponieważ w każdym naszym działaniu musi zawierać się element oryginalności. Kreatywność staje się dziś elementarnym wyznacznikiem funkcjonowania miasta. Ilość klastrów kreatywnych jest pryzmatem, przez który są oceniane.

Kreatywność stała się niezbędną, by miasto uznać za miejsce atrakcyjne i nowoczesne. Niestety dziś ta niezbędna kreatywność w ramach polityki miejskiej zredukowana została głównie do poziomu festiwalowego. Kreowana w ten sposób staje się fasadowa i w dużej mierze sztuczna, narzucana odgórnie. Jednak z drugiej strony, sama idea jest interesująca. Zatem czy w ogóle

i w jaki sposób można uratować ideę miasta kreatywnego? Być może miasta potrzebują oddolnych, fizycznych działań, które stopniowo, a nie natychmiast i jednorazowo, przeobrażą miejską rzeczywistość. Miasta potrzebują takich inicjatyw, by z kreatywnych przemysłów przeistoczyć się w prawdziwie społeczne fabryki kultury. Tym, co można uratować jest sama idea kreatywności, będąca immanentnym aspektem życia i działania ludzi. A ponieważ to ludzie decydują o tym, jak wygląda i zmienia się miasto, kwestia kreatywności przenosi się także na poziom miejskości.

Przyjmując taką optykę można zastanowić się, które spośród największych miast Polski, można uznać za miasta kreatywnych fabryk kultury? W dalszej części tekstu skupię na przykładzie miasta Łódź, która zgodnie z przyjętą „Strategią zarządzania marką Łódź na lata 2010-2016”, zamierza stać się Centrum Przemysłów Kreatywnych. Cel ten zamierza osiągnąć poprzez: wypromowanie Łodzi jako miejsca do tworzenia kultury offowej i kolebki sztuki awangardowej, nowoczesną gospodarkę opartą na kreatywności, artystyczną edukację oraz atrakcje turystyczne<sup>[7]</sup>.

Jedną z ciekawszych propozycji wprowadzania zmian, także w Łodzi, choć „Strategia” nie określa tego wprost, jest street art, który dawniej uznawany za wandalizm, dziś staje się coraz powszechniej akceptowany. Jest coraz częściej traktowany przez włodarzy miast jako skuteczny sposób na upiększenie miejskiej przestrzeni publicznej. Dzisiaj prawie każde miasto na świecie chce mieć na swoim terenie kwitnącą sztukę uliczną, która doprowadzi do zmiany jego wizerunku oraz umiejscowienia go na większej arenie. Sztuka uliczna w łódzkiej przestrzeni już od kilku lat tworzona jest z myślą o kształtowaniu nowego wizerunku miasta.

Początki street artu sięgają działań artystycznych, mających miejsce w Stanach Zjednoczonych oraz Europie lat 70. XX wieku<sup>[8]</sup>. Był on zawsze komentatorem rzeczywistości, miał prowokować do dyskusji, „począwszy od lat 60. ulice Belfastu, zachodniego Berlina, Paryża czy Budapesztu stały się nośnikami ideologicznie nasyconych komunikatów związanych z oporem i występowaniem przeciw istniejącym strukturom władzy. W Irlandii Północnej konflikt pomiędzy lojalistami i republikanami zaowocował licznymi politycznymi muralami odzwierciedlającymi polityczne i religijne podziały miejskich społeczności”<sup>[9]</sup>. Współcześnie nie ma zgody co do tego, czym street art właściwie jest. Przez wielu podstawowym wyznacznikiem jest nadal nielegalność jego tworzenia. Na potrzeby niniejszego tekstu rozumiem jednak sztukę uliczną jako wszelkie działania artystyczne (tak legalne, jak i nielegalne), które swój finał mają w przestrzeni miasta, i które wpisują się w tę przestrzeń, współtworząc ją i zostawiając w niej trwałe ślady. Sztuka uliczna zawsze wykorzystuje kontekst miejsca, sytuacji czy zjawisk społeczno-kulturowych. Nie jest tworzona przez przypadek, ale bezpośrednio „dla ulicy”. Artysta staje się w niej pewnego rodzaju pośrednikiem pomiędzy przestrzenią, oczekiwaniami ludzi, a swoim dziełem.

Sztuka uliczna jest pewnego rodzaju narzędziem, służącym do współkonstruowania, współtworzenia przestrzeni publicznej jako areny działań wielu różnych podmiotów. Wchodzi w bezpośredni kontakt z tym, co społeczne, kulturowe i zmienne. Sztuka w tkance miasta ma również stały kontakt z jej odbiorcą. W takiej sytuacji, każdy może być traktowany jak krytyk i nie zgadzać się z jej treścią. W sztuce ulicznej liczy się przede wszystkim kwestia wizualności. Nawiązanie do kwestii społecznych i kulturowych,

wykorzystanie odpowiednich kodów kulturowych potęguje otwarcie na zrozumienie zawartego w niej przekazu<sup>[10]</sup>. Jednak street art niczego nie wymaga, nie narzuca sposobu interpretacji. „Żywi się niepokojem społecznym”<sup>[11]</sup> i wynika z potrzeby stałej kontestacji płynnej rzeczywistości społecznej. Mimo to, stał się dziś w pewnym sensie uładowany, unika kontrowersyjnych treści. Zdaniem Łukasza Biskupskiego street art obejmuje głównie murale, szablony i wlepki<sup>[12]</sup>. W dalszej części tekstu skupię się na muralach zgromadzonych w centrum Łodzi. Murale, czyli wielkoformatowe malarstwo, rozpowszechniły się, gdy zyskały sławę prace powstałe głównie w Meksyku w latach 20. i 30. XX wieku<sup>[13]</sup>.

Występowanie w Łodzi murali nie jest kwestią przypadku, a związane jest z historią samego miasta<sup>[14]</sup>. W 2009 roku powstała w Łodzi Fundacja Urban Forms, która koncentruje swoje działania wokół szeroko rozumianej kultury miejskiej, organizacji, promocji oraz wspierania różnych inicjatyw. Fundacja chce propagować wszelką działalność, będącą przejawem artystycznej kreatywności, w obrębie miejskiej ikonosfery<sup>[15]</sup>. Na stronie internetowej Fundacji można przeczytać, że jej „[...] podstawową misją jest nasycenie łódzkiej tkanki miejskiej, kreatywną, wielowymiarową, nowoczesną sztuką, która pozwoliłaby znacznie poprawić obecny wizerunek Łodzi, nadając jej prawdziwie artystyczny i oryginalny walor. Głównym narzędziem do realizacji tego celu jest wielkoformatowe malarstwo, tworzone bezpośrednio na elewacjach budynków, które w permanentny sposób zmienia oblicze danej przestrzeni”<sup>[16]</sup>. W ramach swojej działalności, Fundacja stworzyła autorski projekt o nazwie Galeria Urban Forms. Jest to stała ekspozycja sztuki ulicznej, na którą w chwili obecnej składa się trzydzieści sześć murali,

zlokalizowanych w centrum Łodzi. Przedsięwzięcie jest realizowane pod patronatem prezydent Łodzi Hanny Zdanowskiej oraz współfinansowane przez miasto. Tak więc w przypadku łódzkich murali nie ma aspektu nielegalności tworzenia, a mimo to trudno odmówić im przynależności do sztuki ulicznej.

Jak widać najważniejszym celem Fundacji jest zmiana wizerunku Łodzi za pośrednictwem sztuki ulicznej. Jak twierdzi Michał Bieżyński, dyrektor artystyczny Fundacji, zależy im na „nasyconiu go świeżą, nowoczesną sztuką [...]”<sup>[17]</sup>. Dzięki temu łódzka ikonosfera ma stać się bardziej nowoczesna i niepowtarzalna; otwarta na wszelkie nowości ze sfery sztuki współczesnej. Za pomocą udziału wybitnych, zdaniem Fundacji, reprezentantów malarstwa wielkoformatowego, na przestrzeni kilku lat ma dojść do wykreowania zupełnie nowej, efektownej marki miasta. Miasta, które jest otwarte, i do którego chcą przyjeżdżać artyści z wielu różnych państw.

W zróżnicowanej i postindustrialnej przestrzeni miasta, ten rodzaj street artu jest wyrazem kreatywności. Obecnie jest nieodłącznym i wręcz naturalnym elementem miasta, tłem dla działań różnych społecznych aktorów, współtworzy specyficzną miejską ikonosferę<sup>[18]</sup>. Zarówno ten tworzony legalnie, jak i ten nielegalny (przez co, częściej tymczasowy) pokazuje miasto jako obszar zmienności i różnic.

W sztuce ulicznej dochodzi do bezpośredniej relacji nadawca (czyli artysta) odbiorca. W tej relacji charakterystyczna jest przede wszystkim anonimowość zarówno nadawcy jak i odbiorcy. Rozpoczęcie tej interakcji należy zawsze do autora, który kieruje swój komunikat do szerokiej, nieznannej mu społeczności. To artysta tworzy dzieło, nad którym są później nadbudowywane kolejne dyskursy, na które jednak nie ma wpływu. Toczy się więc

specyficzna gra pomiędzy artystą a jego odbiorcami, polegająca na aktywizacji każdej ze stron. Dzięki temu dochodzi do znacznego zbliżenia twórcy i odbiorcy w obrębie jednej przestrzeni. W przypadku łódzkiej Galerii Urban Forms jest inaczej. Anonimowość twórców murali, malowanych w ramach projektu, zostaje przerwana. Autorzy, pracujący w ciągu dnia mogą, a nawet powinni, zostać rozpoznani. Na tym polega działanie Fundacji, na świadomym promowaniu akcji malowania muralu oraz postaci samego artysty. Dzięki wykluczeniu elementu anonimowości, twórców można przedstawiać jako światowe gwiazdy street artu. To potęguje zaangażowanie się publiczności na kolejnych etapach powstawania i późniejszego funkcjonowania muralu w przestrzeni miasta. Podkreśla także rangę samego wydarzenia oraz znaczenie istnienia organizacji. Samo miasto staje się ważnym ośrodkiem, które skupia na swoim terenie dzieła wielu znanych artystów.

W związku z tym istotnej zmianie ulega sama rola artysty. Staje się inicjatorem długiego procesu interpretacji, która już nie jest od niego zależna<sup>[19]</sup>. Swoim pojawieniem się i stworzeniem muralu rozpoczyna zmianę otoczenia, w którym mural jest zlokalizowany. Twórca zapoczątkowuje więc powolny proces zmiany myślenia najpierw o danym fragmencie przestrzeni miasta, a później całym ośrodkiem. Początkowo głównie wśród mieszkańców danego terenu, a, z czasem, także i innych osób.

Śladem po wizycie artysty w Łodzi jest mural i to on przejmuje narrację, jaką zapoczątkował sam malarz. Punkt ciężkości rozpoczętego procesu zostaje przeniesiony z osoby twórcy na jego dzieło. Pobyt artysty w Łodzi jest za krótki, żeby zmiany oprzeć wyłącznie na tym. Jego pojawienie się w mieście rozpoczyna tworzenie sieci powiązań. To, co artysta po sobie

zostawia wchodzi w relacje z przechodniami, turystami, zmieniającym się otoczeniem. Malarz jest zatem inicjatorem dyskursu, jaki nawiązuje się w danej przestrzeni. Pojawienie się artysty staje się momentem wyjściowym do dalszego procesu zmian w mieście. Ale zmiany te muszą zostać zauważone. Być może w tym tkwi sedno sukcesu działań Fundacji Urban Forms, które oparte są o promocję malowania każdego muralu. Chwilowa obecność artysty zmienia niewiele, ale to, co po sobie zostawia, wprowadza realne zmiany. Z czasem obecność murali i cykliczne malowanie następnych stanie się nieodłącznym elementem łódzkich wydarzeń.

W przypadku Łodzi pojawienie się w jej przestrzeni kilkudziesięciu murali już doprowadziło do pewnej zmiany postrzegania miasta. Zbudowanie stabilnego wizerunku miasta na większej arenie będzie kolejnym etapem. W opinii wielu osób Łódź z „brudnego i szarego miasta”<sup>[20]</sup> powoli zmienia się w miasto, które oferuje szereg atrakcji. Dzięki muralom o mieście mówi się coraz częściej. W Internecie Łódź pojawia przede wszystkim w kontekście sztuki ulicznej. W sieci można znaleźć wiele wypowiedzi, które pozytywnie oceniają zmiany w Łodzi: „bez cienia ironii jestem pod ogromnym wrażeniem tego, co tam się dzieje. Totalnie szpetne miasto zamienia się na naszych oczach w miejsce, które naprawdę jest wielkoformatową galerią sztuki”<sup>[21]</sup>. W 2012 roku prestiżowy magazyn francuski prezentujący współczesną sztukę miejską - Graffiti Art Magazine, zaliczył festiwal Galerii Urban Forms do pięciu najważniejszych tego typu wydarzeń na świecie. W tym samym roku łódzkie murale znalazły się wśród piętnastu najlepszych murali świata, według portalu mymodernmet.com<sup>[22]</sup>. W listopadzie 2013 roku na portalu CNN pojawił się artykuł oraz reportaż dotyczący

polskich, w tym także łódzkich, murali<sup>[23]</sup>. W maju 2014 roku serwis internetowy boredpanda.com wyróżnił dwadzieścia miejsc z całego świata, gdzie powstają najciekawsze murale. Łódź znalazła się na drugim miejscu, ustępując jedynie dziełom powstającym w Nowym Jorku<sup>[24]</sup>. Tego typu rankingi, pomimo ich subiektywności, świadczą o rozpowszechnieniu określonego (innego niż dotychczas) wizerunku Łodzi. Sama Fundacja organizuje również wycieczki szlakiem murali, które gromadzą zwykle kilkadziesiąt osób.

Obecność, nawet chwilowa, w Łodzi takich artystów jak: Os Gemeos, Aryz, Remed, Inti, M-City, czy Kenor może świadczyć o randze tego wydarzenia. Nawet jeśli te postacie nie są wystarczająco znane mieszkańcom, działania Fundacji ich obecność w mieście przedstawiają je jako pewnego rodzaju zaszczyt. Te nazwiska mają przyciągnąć do Łodzi następnych twórców sztuki ulicznej. Powinny zapoczątkować żmudny proces transformacji wizerunkowej miasta. Czy wobec tego Łódź stała się kreatywna?

Dziś podstawą staje się dzieło. Chwilowy pobyt artysty staje się swoistym dodatkiem. To, co pozostaje po jego obecności wchodzi w stałą relację z otoczeniem. I to dzieło, w tym przypadku mural, prowadzi do zmiany wizerunku miasta. Obecność artysty, nawet światowej rangi, jest przede wszystkim wstępem do pełnej relacji z miejską rzeczywistością. Niezaprzeczalnie jednak działanie znanych artystów w mieście zachęca kolejnych do wzięcia udziału w projekcie zapoczątkowanym przez Fundację. Łódź, która pretenduje do miana Centrum Przemysłów Kreatywnych, działaniami Fundacji Urban Forms przybliżyła się do tej idei. W związku z tym sama idea kreatywności miasta, kształtowana w taki, a nie inny sposób



wydaje się być skuteczna. Jednak, w moim odczuciu, lepszą alternatywą jest Łódź jako społeczna fabryka kultury. Bowiem pojęcie fabryki kultury jest dużo bardziej dynamiczne. Przeplata to, co narzucone odgórnie, z tym, co tworzone jest oddolnie. Pojęcie Centrum Przemysłów Kreatywnych jest zdecydowanie bardziej fasadowe, ponieważ narzucane odbiorcom działań. Oczywiście przekształcenie Łodzi, czy jakiegokolwiek innego miasta, w fabrykę kultury jest niezwykle trudne. Wymaga to niekiedy pełnego zaangażowania wielu kręgów społeczności tworzących miasto. Funkcjonowanie takich organizacji jak Fundacja Urban Forms może pomóc w osiągnięciu tego celu. Działalność Urban Forms jest przecież pośrednia. Częściowo jest wyrazem oddolnej chęci zmieniania miasta, a z drugiej strony, działa w ramach współpracy z władzami miejskimi. Dzięki temu możliwa jest zmiana wizerunku miasta w sposób bardziej twórczy i zróżnicowany, ponieważ punkt ciężkości potrzeby kreatywności przenosi się na działania organizacji.

Punktem wyjścia dla tego tekstu była dla mnie koncepcja miast kreatywnych Richarda Floridy, ze względu na artystów jako część klasy kreatywnej, która w tej teorii jest elementem kluczowym, oraz to, w jaki sposób ich pobyt wpływa na zmiany wizerunku Łodzi poprzez ich obecność w mieście i pozostawienie w nim swojego muralu. Oczywiście jest, że koncepcja Floridy nie tylko nie działa, ale i nie ma realnego przełożenia na faktyczną sytuację miast. Teoria ta zrobiła zawrotną karierę na świecie. Nie zmienia to faktu, że znane nazwisko, marka artysty wpływa pozytywnie na budowanie czy też zmianę wizerunku miasta, który czasem bywa tworzony w oderwaniu od rzeczywistości. Współcześnie działania artysty uległy daleko posuniętej ekonomizacji. Widziane są w perspektywie zysków i strat. Nie

dziwi fakt, że ich obecność w mieście jest również rozpatrywana pod tym kątem. Łódź przez lata nosiła właściwy sobie kostium ideologiczny, który wynikał z jej industrialnej historii. Dziś jedną z wielu możliwości zmiany tego kostiumu są działania Fundacji Urban Forms. Jednakże pojawiający się w Łodzi artyści, których można by zaliczyć do klasy kreatywnej, nie tworzą jeszcze stałych klastrów kreatywnych w obrębie miasta. Zatem podejmowane działania stanowią wstęp do całkowitego przekształcenia wizerunku miasta tak, jak pojawienie się artysty jest rozpoczęciem procesu wprowadzania zmian w otoczeniu, w którym namalowany zostaje mural.

Działania Fundacji stanowią jeden z wielu elementów, których celem jest zbudowanie nowego, bardziej „światowego” wizerunku miasta. Tym samym Łódź staje się nie tylko polem działań, ale i czynnym ich odbiorcą. W ten sposób pomiędzy tkanką miejską, a zamieszkującymi je społecznościami zachodzą nieustanne interakcje. Zatem artysta zapoczątkowuje zmiany, które jednak widoczne stają się dopiero na poziomie tego, co stworzył.

## Bibliografia

Anna Kopel, *Klasa kreatywna jako czynnik rozwoju miast*, „Zarządzanie i Marketing”, nr 1, 2007.

Richard Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, Narodowe Centrum Kultury, Kraków 2010.

Charles Landry, *Kreatywne miasto. Zestaw narzędzi dla miejskich innowatorów*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

Magdalena Godowska, Richard Florida. *Narodziny klasy kreatywnej*, „Studia Regionalne i Lokalne”, nr 3 (49), 2012.

Matteo Pasquinelli, *Na ruinach miasta kreatywnego: berlińska fabryka kultury a sabotaż renty*, [w:] *Ekonomia Kultury*.

*Przewodnik Krytyki Politycznej*, pod red. Zespołu  
Wydawniczego Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

Bodo Balazs, *Miasto i sieć. Efemeryczne taktyki komunikacji*,  
„Kultura Popularna”, nr 2, 2006.

Joanna Maria Chrzanowska, *Anonimowość sztuki*, „Preteksty.  
Czasopismo Studentów Koła Filozoficznego”, nr 10, 2008.

Łukasz Biskupski, *Graffiti i street art: na pograniczu sztuki  
publicznej i ruchu alternatywnego*, *Przegląd Kulturoznawczy*”,  
nr 1, 2008.

Aleksander Pietkiewicz, *Street art – komunikacja masowego  
rażenia. Szkic o graffiti, stencilach i stickerach*, „Ikonosfera.  
Studia z Socjologii i Antropologii Obrazu”, nr 3, 2011.

Paulina Sztabińska, *Zmiany relacji między artystą, dziełem  
a odbiorcą w sztuce współczesnej*, „Sztuka i Filozofia”, nr 36,  
2010.

<http://edition.cnn.com/2013/11/11/travel/bigger-than-banksy-polish-street-art-goes-large/>.

<http://kulturaenter.pl/maped-sztuka-ulicy/2009/07/>, [dostęp:  
30.10.2014].

<http://kulturasieliczy.pl/dziesiec-lat-po-floridzie-jeszcze-raz-o-miastach-kreatyw-nych/>, [dostęp: 30.10.2014].

<http://urbanpirates.org/street-art-definicja/>, [dostęp: 29.10.2014].

<http://www.artique.pl/czlowiek-ktory-pokolorowal-lodz/>, [dostęp:  
7.11.2014].

<http://www.artique.pl/galeria-urban-forms-4/>, [dostęp: 7.11.2014].

<http://www.boredpanda.com/best-street-art-cities/>, [dostęp:  
30.05.2014].

[http://www.ksiezy-mlyn.com.pl/upload\\_pdf/dzkie%20murale.pdf](http://www.ksiezy-mlyn.com.pl/upload_pdf/dzkie%20murale.pdf),  
[dostęp: 29.30.2014].

<http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/15-massive-street->

[art-murals](#), [dostęp: 2.11.2014].

<http://www.urbanforms.org/about/pl/>, [dostęp: 2.11.2014].

*O muralach słów kilka. Czym jest mural?*

[http://www.ksiezy-mlyn.com.pl/upload\\_pdf/dzkie%20murale.pdf](http://www.ksiezy-mlyn.com.pl/upload_pdf/dzkie%20murale.pdf),

[dostęp: 29.10.2014]

*Strategia zarządzania marką Łódź na lata 2010–2016.*

[http://bip.uml.lodz.pl/\\_plik.php?id=27869](http://bip.uml.lodz.pl/_plik.php?id=27869), [dostęp: 15.10.2014].

---

[1] <http://kulturasieliczy.pl/dziesiec-lat-po-floridzie-jeszcze-raz-o-miastach-kreatywnych/>, [dostęp: 30.10.2014].

[2] A. Kopel, *Klasa kreatywna jako czynnik rozwoju miast*, „Zarządzanie i Marketing”, 2007, nr 1, s. 52.

[3] R. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, przeł. T. Krzyżanowski, M. Penkala, Narodowe Centrum Kultury, Kraków 2010.

[4] C. Landry, *Kreatywne miasto. Zestaw narzędzi dla miejskich innowatorów*, przeł. O. Siara, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 82–83.

[5] M. Godowska, Richard Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, „Studia Regionalne i Lokalne”, nr 3 (49), 2012, s. 132.

[6] M. Pasquinelli, *Na ruinach miasta kreatywnego: berlińska fabryka kultury a sabotaż renty*, [w:] *Ekonomia Kultury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, pod red. Zespołu Wydawniczego Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 46–59.

[7] *Strategia zarządzania marką Łódź na lata 2010–2016*, [http://bip.uml.lodz.pl/\\_plik.php?id=27869](http://bip.uml.lodz.pl/_plik.php?id=27869), [dostęp: 15.10.2014].

[8] <http://kulturaenter.pl/maped-sztuka-ulicy/2009/07/>, [dostęp: 30.10.2014].

[9] B. Balazs, *Miasto i sieć. Efemeryczne taktyki komunikacji. Street art, graffiti oraz zlewające się przestrzenie miasta i internetu*, „Kultura Popularna”, nr 2, 2006, s. 18.

[10] J. M. Chrzanowska, *Anonimowość sztuki*, „Preteksty. Czasopismo Studentów Koła Filozoficznego”, 2008, nr 10, s. 22.

[11] *O muralach słów kilka. Czym jest mural.*, <http://urbanpirates.org/street-art-definicja/>, [dostęp: 29.10.2014]

[12] Ł. Biskupski, *Grffiti i street art: na pograniczu sztuki publicznej i ruchu alternatywnego*, „Przegląd Kulturoznawczy”, 2008, nr 1, s. 173.

[13] [http://www.ksiezy-mlyn.com.pl/upload\\_pdf/dzkie%20murale.pdf](http://www.ksiezy-mlyn.com.pl/upload_pdf/dzkie%20murale.pdf), [dostęp: 29.30.2014].

[14] *O muralach słów kilka. Czym jest mural.*, [http://www.ksiezy-mlyn.com.pl/upload\\_pdf/dzkie%20murale.pdf](http://www.ksiezy-mlyn.com.pl/upload_pdf/dzkie%20murale.pdf), [dostęp: 29.10.2014].

[15] <http://www.urbanforms.org/about/pl/>, [dostęp: 2.11.2014].

[16] Ibidem.

[17] <http://www.artique.pl/czlowiek-ktory-pokolorowal-lodz/>, [dostęp: 7.11.2014].

[18] A. Pietkiewicz, *Street art – komunikacja masowego rażenia. Szkic o graffiti, stencilach i stickerach*, „Ikonosfera. Studia z Socjologii i Antropologii Obrazu”, nr 3,

2011, s. 1.

[19] P. Sztabińska, *Zmiany relacji między artystą, dziełem a odbiorcą w sztuce współczesnej*, „Sztuka i Filozofia”, 2010, nr 36, s. 73.

[20] Cytat zaczerpnięty z przeprowadzonych przeze mnie badań.

[21] <http://www.artique.pl/galeria-urban-forms-4/>, [dostęp: 7.11.2014].

[22] <http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/15-massive-street-art-murals>, [dostęp: 2.11.2014].

[23] <http://edition.cnn.com/2013/11/11/travel/bigger-than-banksy-polish-street-art-goes-large/>, [dostęp: 2.11.2014].

[24] <http://www.boredpanda.com/best-street-art-cities/>, [dostęp: 30.05.2014].

Pracownia  
Duży Pokój –  
eksperyment  
się udał

# Pracownia Duży Pokój – eksperyment się udał

Joanna Kozera

Jest rok 2010, Polska szykuje się do Euro, powstają stadiony. W sytuacji gorączki inwestycyjno-sportowej przedstawiciele środowisk i organizacji zajmujących się kulturą, a także inne ruchy społeczne dają wyraz swojemu zniechęceniu. Niedługo później Manifa 8 marca przyjmuje hasło „Chleba zamiast igrzysk”.

Jesienią 2010 roku grupa znajomych, przedstawiciele czterech zaprzyjaźnionych stowarzyszeń spotyka się, aby podjąć decyzję o starcie w konkursie „Lokal na kulturę” ogłoszonym przez Urząd Dzielnicy Śródmieście m. st. Warszawy. Do wyboru jest pięć lokali o różnym metrażu położonych w atrakcyjnych lokalizacjach. Młodzi liderzy czują, że mają spore szanse na wygraną, szczególnie, że razem zawsze raźniej. Poza tym liczą, że zadziała zjawisko synergii – połączenie zasobów, pomysłów i energii.

Przedstawicielki jednego ze Stowarzyszeń poszukują właśnie miejsca w Warszawie, miejsca w którym można nieodpłatnie wykonać próby z aktorami do filmu, który będzie elementem dyplomu magisterskiego jednej z nich – dyplomantki wydziału reżyserii. Poszukiwania kończą się fiaskiem. Potrzeba posiadania własnego lokalu, który dałby szansę na rozwój organizacji oraz brak miejsca na niezależną pracę artystyczną w stolicy, owocują wizją stworzenia nowego miejsca na jej mapie.

Łącząc siły i potrzeby wszystkie, cztery, organizacje składają wspólny wniosek. Ich starania kończą się sukcesem. W grudniu 2010 roku przedstawiciele stowarzyszeń podpisują umowę na „lokal na kulturę”. To jednak dopiero początek długiej i niełatwej drogi.

W 2010 roku, kiedy powstała wizja Pracowni, w Warszawie nie było miejsca, które spełniałoby założone przez nas cele. Byliśmy jednak przekonani, że nie jesteśmy odosobnieni w zgłaszanych potrzebach. W manifeście, który powstał na nasze pierwsze urodziny napisaliśmy: „Jesteś młodym reżyserem, chciałeś zrobić próbę przedstawienia, ale nie było cię stać na salę? Kręciłaś film i nie miałaś gdzie przeprowadzić castingu? Jesteś fotografem i chciałeś zorganizować pierwszą wystawę? Warszawa pełna jest nomadów, którzy nie mają się gdzie podziąć, żeby swoje pomysły przekuć w czyn. Trudne przypadki nie zawsze mieszczą się w polityce kulturalnej ratusza. Nam też brakowało takiego miejsca, więc stworzyliśmy nieformalny dom kultury – Pracownię Duży Pokój. To otwarta przestrzeń w kamienicy w centrum miasta, służąca działaniom twórców, społeczników i badaczy. Wejść do nas można z ulicy i nie trzeba spełniać długiej listy kryteriów. Nie prowadzimy selekcji ani rekrutacji. Duży Pokój jest otwarty. Nie ma dla nas znaczenia, czy jesteś naszym znajomym. Nie masz za sobą żadnej historii? Niech to będzie pierwsze miejsce, w którym spróbujesz swoich sił”. Na tym etapie pracy okazało się, że mieliśmy rację. Do Dużego Pokoju zgłosiło się bardzo wielu twórców, animatorów, aktywistów. Przez pierwsze dziewięć miesięcy po otwarciu (kwiecień – grudzień 2011) w lokalu Pracowni gościliśmy ponad 500 działań. Eksperyment się udał. Problemem nadal pozostawało finansowanie.



Warszawa jest miastem, do którego nieustannie przybywają młodzi ludzie – studenci, absolwenci, artyści. Przyjeżdżają w poszukiwaniu pracy, stażu, doświadczeń, praktyk i szczęścia. Serwis Mojapolis.pl policzył, że w 2012 roku 93,5 tys. mieszkańców Polski przeprowadziło się do innego województwa. Mazowsze natomiast jest od lat najczęściej wybieranym celem wyjazdów (w 2012 roku miało łącznie 21,3 tys. nowych mieszkańców). Liczba mieszkańców Warszawy stopniowo rośnie. Główny Urząd Statystyczny w prognozie demograficznej dla Polski do roku 2035 zakłada stały wzrost liczby mieszkańców Warszawy. Zgodnie z przewidywaniami do roku 2035 ma ona wynosić 1 880 tys. osób. Oznacza to wzrost o około 170 tysięcy w stosunku do roku 2010<sup>[1]</sup>. To mało zaskakujące, prawidłowość migracji do metropolii czy stolic odnotowywana jest nie tylko w Polsce. Dostęp do (atrakcyjnego) zatrudnienia, edukacji, kultury i rozrywki to kilka z czynników atrakcyjności osiedleńczej. „W roku 2010 w Warszawie na 10 tys. mieszkańców przypadało 1570 studentów (czyli znacznie powyżej średniej krajowej wynoszącej 476 studentów na 10 tys. osób). [...] Atrakcyjność osiedleńczą w sferze kultury i rozrywki określono przy pomocy liczby przedstawień teatralnych oraz koncertów filharmonicznych (w stałych salach). W przypadku Warszawy w roku 2008 odbyło się 7217 tego typu wydarzeń. Warszawa jest głównym ośrodkiem kulturalnym kraju, co przejawia się nie tylko w liczbie wydarzeń oraz instytucji działających w obszarze kultury, ale także w jakości tej oferty (w porównaniu z innymi ośrodkami)<sup>[2]</sup>”. Powody przyjazdu młodych twórców są zatem zrozumiałe. To tu wielu absolwentów szkół artystycznych chce zaistnieć po obronie dyplomu, tu często przyjeżdżają na studia lub próbują znaleźć „metę” jeszcze w trakcie nauki. Mimo wielu instytucji kultury, nie

ma w nich miejsca dla wszystkich – po prostu nie wszyscy się zmieszczą. Mimo różnych wyobrażeń o Warszawie, tu wcale nie jest tak „różowo”. Trzeba brać sprawę w swoje ręce.

Środki przeznaczane na kulturę w Warszawie stopniowo się zmniejszały. Według raportu Piotra Teisseyre opublikowanego w lutym 2014 roku<sup>[3]</sup> środki na kulturę w stolicy w ciągu kilku ostatnich lat zmniejszyły się niemal o połowę. Lokalne instytucje samorządowe oraz instytucje centralne w ciągu kilku ostatnich lat wypracowały jednak kilka dokumentów, które mają wpływać na politykę kulturalną w regionie: Program Rozwoju Kultury w Warszawie do 2020 roku, Strategia Rozwoju Kapitału Społecznego do 2020 nadzorowana przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, projekt „Kultura się liczy!” realizowany przez Narodowe Centrum Kultury oraz Strategia Rozwoju Kultury na Mazowszu. Trudno jednak oczekiwać spektakularnych efektów i widocznych zmian bez intensywnego wdrażania ich założeń. Kluczowym partnerem są, naszym zdaniem, organizacje pozarządowe i inicjatywy obywatelskie. Odpowiedzią na wiele potrzeb była założona przez nas Pracownia.

Po czterech latach istnienia Pracowni podjęliśmy się sformułowania pewnej prostej formuły, która jest, być może, rozwiązaniem nie tylko dla Warszawy.

## I. BEZPŁATNE UDOSTĘPNIANIE PRZESTRZENI JEST MOTOREM DZIAŁAŃ

Oprócz bogatego i bardzo atrakcyjnego programu, który można zaoferować swoim odbiorcom, warto dać im miejsce i czas na własne, być może mniej profesjonalne, działania. Czasem, zamiast pytać, co chcieliby dostać od instytucji, jakie nowe zajęcia czy wydarzenia, warto im dać szansę na samodzielne działanie. Może

się okazać, że to najprostsze rozwiązanie dopełni misję instytucji kultury i przyniesie zaskakujące efekty.

Przez cztery lata prowadzenia Pracowni Duży Pokój odbyło się w niej łącznie ponad 2600 pojedynczych działań, z czego ponad połowę inicjowali odbiorcy projektu „Sala na próbę” – osoby korzystające z naszego dużego pokoju (50 m<sup>2</sup>) wyposażonego w najprostsze pomoce (podstawowe nagłośnienie, prosty system wystawienniczy, stoły, krzesła, oświetlenie, zaplecze kuchenne, ekran, flip-chart, rzutnik multimedialny). Znaczący odsetek stanowiły próby teatralne, muzyczne, taneczne i castingi (43%), spotkania, warsztaty, szkolenia (45%) i wydarzenia otwarte jak pokazy, spektakle, wernisaże (12%).

Zainteresowanie „Salą na próbę” z roku na rok rośnie o około 30%. Funkcjonowanie projektu opiera się na prostym systemie użyczania sali dostępnej codziennie i bezpłatnie w godzinach od 10.00 do 22.00 wszystkim zainteresowanym, niezależnie od afiliacji, profesjonalizmu, skali działania i tematyki. Projekt prowadzony jest przez dwie osoby: animatora, prowadzącego codzienną pracę rezerwacyjną, dzięki m.in. prostemu i bezpłatnemu kalendarzowi dostępnemu on-line, spotykającego się z twórcami oraz „klucznika”, czyli osobę, która odpowiada za lokal po godzinach pracy biura.

Kiedy pisaliśmy wniosek do konkursu „Lokal na kulturę”, było to pierwsze tego typu przedsięwzięcie w Warszawie, wyprzedzające powstanie takich dokumentów jak np. Program Rozwoju Kultury w Warszawie do roku 2020. Kierowani intuicją i rozeznanem poczynionym wśród osób w naszym otoczeniu podjęliśmy się eksperymentalnego i innowacyjnego, ale zarazem ryzykownego działania, które jest procesem samym w sobie. Nasze przewidywania okazały się słuszne, a zainteresowanie

naszą ofertą przerosło kilkukrotnie nasze oczekiwania. Pracownia stała się przystankiem dla „bezdomnych” artystów, aktywistów, hobbystów, działaczy i animatorów. Pomijając reguły działania wielu instytucji kultury, w Pracowni realizujemy interes publiczny. W Dużym Pokoju to my, a nie urzędnicy bierzemy odpowiedzialność za realizowanie misji rozwoju polityki kulturalnej miasta.

## II. POTRZEBA INSPIRACJI I WSPARCIA, SIECIOWANIE

Nasze doświadczenia pokazują, że ważnym elementem edukacji kulturalnej, poprzez zwiększanie aktywności społecznej i kulturalnej, po bezpłatnym udostępnianiu przestrzeni na działania, jest także zapewnienie wsparcia merytorycznego i organizacyjnego, często w najprostszej formie konsultacji, a także inspirowanie poprzez spotkania z innymi aktywistami. Pracownia jako fizyczne i mentalne miejsce edukacji kulturalnej, stawała się także miejscem wymiany myśli, pomysłów i inspiracji, które „siecjuje” ludzi zajmujących się kwestiami edukacji kulturalnej, animacji, kultury i sztuki, projektów artystycznych lub adeptów tych działań. W Warszawie brakuje także bezpłatnych miejsc coworkingowych<sup>[4]</sup>, w których osoby chcące działać mogłyby się po prostu spotkać i wspólnie pracować, zwłaszcza nad projektem kulturalnym. Praca w jednym miejscu ludzi zaangażowanych w różne działania jest, z naszych doświadczeń, twórcza i kreatywna. Temu również służy cykl spotkań pn. „Artysta w kryzysie”, którego celem jest edukacja, sieciowanie i dawanie narzędzi zamiast rozwiązań osobom, które chciałyby podjąć samodzielną pracę w zakresie kultury. Konkluzja z dotychczasowych spotkań trwającego właśnie cyklu jest właściwie jedna – jeśli ma się coś do powiedzenia trzeba działać,

próbować na własną rękę, być pewnym swego i walczyć o swoje. Zaczynać już na studiach, od wystaw dla znajomych we własnym domu, garażu, robić wernisaże w zaprzyjaźnionych kawiarniach, szukać i próbować. Zdaniem naszych gości (kuratorów, dyrektorów instytucji, właścicieli galerii, doświadczonych artystów) zdecydowanie najskuteczniejszy jest kontakt osobisty. Oprócz dorobku, w kontakcie i pracy z twórcą liczy się jego osobowość.

### III. POTRZEBA UCZENIA SIĘ I AUTORYTETÓW

W pewnym momencie naszej pracy uznaliśmy, że przyszedł czas na teorię. Proces i eksperyment trwa, ale warto to, co się dzieje oraz efekty naszej pracy analizować i nazywać. Dodatkową ścieżką było organizowanie debat i dyskusji dotyczących trudnych zagadnień społecznych i kulturalnych w Warszawie, aby wraz z naszymi odbiorcami móc rozmawiać o tym, co się wokół nas dzieje, aby oprócz działań praktycznych stawiać również na tworzenie pola do dyskusji, dialogu, formułowania myśli i idei.

### IV. MULTIDYSCYPLINARNOŚĆ

Nasze doświadczenia związane z działaniem Pracowni, która jest prowadzona przez cztery różne organizacje pozarządowe, pokazują jak wartościowe jest łączenie dyscyplin i różnych obszarów działalności, różnych ludzi i doświadczeń. Projekt ze względu na swoje położenie i przestrzeń jest miejscem wystaw malarskich, fotograficznych i historycznych, spotkań, warsztatów, pokazów filmów, prób teatralnych, spektakli, koncertów, prób muzycznych, prelekcji naukowych, szkoleń i seminariów. Ważne jest też dalsze budowanie wokół tego miejsca społeczności, która będzie animować odbywające się w nim działania.

## V. POTRZEBA MIEJSC ŁADNYCH I PRZYJAZNYCH DO PRACY

Istotnym problemem, o którym rozmawialiśmy z użytkownikami Dużego Pokoju jest brak ładnych i przyjaznych miejsc do pracy – miejsc stymulujących, w których ludzie czują się dobrze, swobodnie i bezpiecznie, m.in. ze względu na aranżację przestrzeni i, co ważne, miejsc, za które się nie płaci. W przypadku Pracowni bardzo pomogła nam lokalizacja – duże mieszkanie w kamienicy z 1902 roku, w centrum miasta, mozaiki na klatce schodowej, 4 m wysokości, drewniana podłoga, duże okna, itp. Obecnie zajmujemy duży lokal na parterze, ulica Kubusia Puchatka, siedem dużych witryn, właśnie kończymy remont.

Wracając do finansowania – zdobycie pieniędzy na bieżącą działalność Pracowni było bardzo trudne. Przez pierwsze lata działalności karkołomne. Większość grantodawców nie rozumiała idei Dużego Pokoju, uznając, że jest to nasz sposób pozyskiwania środków na utrzymanie biura. Przedstawiciele innych organizacji pozarządowych, uczestniczących w pracach komisji opiniujących wnioski, patrzyli na nas sceptycznie. Na kilkanaście złożonych wniosków udało się tylko raz. Żeby przekonać innych do swoich działań musieliśmy być bardzo uparci. Duży Pokój utrzymywaliśmy z grantów i dotacji na pozostałe nasze działania (oprócz „Sali na próbę” w Pracowni realizujemy rocznie kilka, kilkanaście innych – naszych, autorskich projektów) oraz ze świnki-skarbonki, do której nasi goście mogli coś „dorzucić”. Wynajmowanie sali za opłatą miałyoby się z naszym celem i ideą miejsca, ograniczała nas też umowa podpisana z miastem. Z każdego otrzymanego grantu składaliśmy się więc na czynsz. Nieustępliwość okazała się skuteczna, im dłużej działaliśmy, tym

więcej osób o nas wiedziało. Od samego początku prowadziliśmy również systematyczne, nieodpłatne działania promocyjne. Skutecznie wspierał nas marketing szeptany. Ostatecznie, w 2014 roku otrzymaliśmy trzyletni grant na działanie Pracowni ze środków Funduszu Inicjatyw Obywatelskich, a dzięki wsparciu Urzędu Miasta udało nam się przeprowadzić do większego lokalu, gdzie możemy się rozwijać, a naszymi atrakcjami nie przeszkadzamy sąsiadom. Pomogły nasze spotkania z urzędnikami, prowadzenie wspólnych rozmów, nastawienie na dialog i wspólne rozwiązania. Kluczowa była także współpraca ze środowiskiem. Otrzymaliśmy trzy nagrody „S3KTOR”: w 2012, 2013 i 2014 roku w kategoriach kultura, edukacja i przestrzeń miejska, które w konkursie na najlepsze warszawskie inicjatywy pozarządowe co roku przyznają przedstawiciele samorządu i aktywiści.

Sytuacja artystów w Polsce jest wielowymiarowa, dotyczy nie tylko własnego rozwoju, ale szczególnie sytuacji materialnej, ubezpieczeń, prawa autorskiego, etc. Ostatnie lata przyniosły sporo działań, jak m.in. Strajk Artystów w 2012 roku, organizowany przez Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej (stowarzyszenie skupiające dyrektorów dużych instytucji kultury, prywatnych galerii, kuratorów, artystów i krytyków z całej Polski) <sup>[5]</sup> oraz podpisanie w lutym 2014 roku w warszawskiej Zachęcie „Porozumienia w sprawie minimalnych wynagrodzeń dla artystów i artystek”, którego sygnatariuszami stały się cztery instytucje: Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie oraz Galeria Arsenał w Poznaniu <sup>[6]</sup>.

Trudną sytuacją artystów zaczęli zajmować się sami artyści, tworząc spotkania samopomocowe (projekt „Absolwent”, Galeria

Kordegarda, „Artyści: Re-start!” w Teatrze Syrena czy obecny „Artysta w kryzysie” w Dużym Pokoju). Tegoroczny festiwal Warszawa w Budowie 6, organizowany przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej oraz Muzeum Warszawy odbył się pod hasłem Miasto Artystów, podejmując tematy prekariatu, wpływu artystów na miasto, praw artystów, pracowni artystycznych, samoorganizacji, itd.<sup>[1]</sup> Wydany został bezpłatny zeszyt z tekstami podsumowującymi wszystkie zagadnienia tegorocznego wydarzenia.

Uczelnie artystyczne niechętnie podejmują się edukowania studentów w zakresie radzenia sobie na rynku pracy i rynku sztuki, uznając, że nie po to zostały powołane. Być może mają rację. Sytuacja zmusza jednak artystów do tego, aby oprócz tworzenia byli swoimi menadżerami, pr-owcami, marketingowcami, umieli pisać wnioski grantowe, wiedzieli jak ubiegać się o stypendia, szukać sprzymierzeńców i sponsorów. Również tego nauczyło nas doświadczenie prowadzenia Pracowni Duży Pokój. Kolejnym, ważnym etapem będą najbliższe trzy lata. Będziemy uczyć się w działaniu.

Pracownię Duży Pokój tworzą: Stowarzyszenie Rozwój w Biały Dzień, Stowarzyszenie Pracownia Etnograficzna, Stowarzyszenie 61 oraz Stowarzyszenie Inicjatywa Wolna Białoruś. Do naszego zespołu dołączyły Fundacja Picture Doc oraz redakcja magazynu „W Punkt”.

---

[1] Źródło: GUS.

[2] „Studium przypadku miasta Warszawa”, źródło: <http://www.efs.gov.pl>, [dostęp: 30.11.2014].

[3] Źródło: [Mojapolis.pl](http://Mojapolis.pl), [dostęp: 30.11.2014].

[4] Miejsc, w których można skorzystać z przestrzeni biurowej - wypożyczyć biurko na godziny wraz z podstawowym zapleczem (WiFi, drukarka, materiały biurowe),



zorganizować spotkanie zespołu, itd, Coworking jest szczególnie popularny wśród osób wykonujących tzw. „wolne zawody”.

[5] Odsyłam m.in. do artykułu: A. Kowalska, *Dzień bez sztuki – strajk artystów*, „Gazeta Wyborcza” 21.05.2012 dostępnego w internecie pod adresem [http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34861,11768722,Dzien\\_bez\\_sztuki\\_strajk\\_artyst](http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34861,11768722,Dzien_bez_sztuki_strajk_artyst) [dostęp: 30.11.2014].

[6] Redakcja, Porozumienie w sprawie minimalnych wynagrodzeń dla artystów i artystek podpisane, Magazyn Szum, 18.02.2014. Treść artykułu i porozumienia dostępne na stronie <http://magazynszum.pl>, [dostęp: 30.11.2014].

[7] Pełna dokumentacja tegorocznego festiwalu jest dostępna na stronie <http://wwb6.artmuseum.pl/pl/doc>, [dostęp: 30.11.2014].

Wizerunek artysty  
kreowany rządowymi/  
samorządowymi  
politykami  
kulturalnymi

# Wizerunek artysty kreowany rządowymi/samorządowymi politykami kulturalnymi

Andrzej Leśniewski UAM

Polityka kulturalna to jedna z szczegółowych polityk państwa, według powszechnego przekonania, realizowana przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (MKiDN). Podstawę działań stanowią ustawy, rozporządzenia, dyrektywy, zarządzenia, obwieszczenia, wyznaczane cele strategiczne oraz realizowane bieżące zadania ministerialne. Oczekiwać należałoby proporcjonalnego ujmowania zapisami legislacyjnymi szeroko rozumianych obszarów kultury. Zawarowane tymi zapisami reprezentacje intencjonalnie wskazanych poniżej słów, winny potwierdzać powszechne oczekiwania społeczne. Ich wyartykułowanie doprecyzuje potencjalny wizerunek artysty. Instytucjonalnie politykę kulturalną państwa realizuje sieć instytucji podtrzymania dziedzictwa narodowego, centralnie i poprzez terenowe placówki podległe wojewodom. Proponowany wizerunek artysty w prawodawstwie stanowi podstawę wykazania rzeczywistego występowania słów kluczowych.

Nadrzędny akt ustrojowy prawa obowiązującego w kraju stanowi Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej<sup>[1]</sup>. Wyznacza reguły stosunków między organami sprawującymi władzę ustawodawczą, wykonawczą i sądowniczą, wzajemnie zależną hierarchiczność

stanowionego prawa pomiędzy organami władz różnych szczebli, wyznacza reguły zależności między instytucjami władztwa ograniczając ich swobodę, określa granice ingerencji władz publicznych w prawa i wolności jednostki. Artykułem piątym zapewnia prawa człowieka i obywatela oraz strzeże dziedzictwa narodowego. Artykułem szóstym stwarza warunki upowszechniania i równego dostępu do dóbr kultury. Uznaje kulturę źródłem tożsamości, trwania narodu polskiego i jego rozwoju. Siedemdziesiątym trzecim zapisem zapewnia wolność korzystania z dóbr kultury.

Konstytucyjny zapis artykułu dwunastego zapewnia wolność tworzenia związków, organizacji społeczno-zawodowych, stowarzyszeń, fundacji i innych dobrowolnych zrzeszeń. Artykuł trzydziesty piąty daje mniejszościom narodowym prawo tworzenia własnych instytucji kulturalnych, uczestnictwa w rozstrzyganiu spraw dotyczących ich tożsamości kulturowej. Czternasty zapewnia wolność prasy i środków społecznego przekazu, piętnasty decentralizację opartą na podziale terytorialnym państwa uwzględniając więzi społeczne oraz kulturowe. Dalszym artykułem otrzymaliśmy gospodarkę rynkową opartą na własności, dialogu i współpracy społecznych partnerów.

Nie wymieniając pojęć artysta ani polityka kulturalna konstytucja daje możliwość szczegółowych legislacyjnych ujęć pomocnych przy tworzeniu zapisów ustawodawczych. Wskazuje kierunki realizacji centralnym i terenowym organom administracji rządowej oraz samorządowej. Sprawującym funkcje urzędnicze pracownikom administracji wyznacza ideacyjne pojmowanie realizowania zadań kompetencyjnych w zakresie powierzonych indywidualnie obowiązków.

Rada Ministrów, realizując zapisy konstytucyjne, kieruje administracją rządową. Ministrowie obejmując urząd składają przysięgę dochowania wierności postanowieniom konstytucji. Ślubują, że dobro ojczyzny i pomyślność obywateli będą ich najwyższym nakazem. Treść przysięgi zapisano w konstytucji. Co ważne, zmiana osoby ministra nie powoduje przerwania ciągłości postanowień władzy. MKiDN w obecnym kształcie powołano przed piętnastu laty<sup>[2]</sup>.

Rozporządzeniem Prezesa Rady Ministrów określony został szczegółowy zakres działania MKiDN. Minister kultury uczyniono „dysponentem części 24 budżetu państwa”, natomiast „Obsługę ministra zapewnia Ministerstwo”<sup>[3]</sup>. Na stronie MKiDN przypisano ministrowi, między innymi, obowiązek realizowania polityki rządu w dziedzinie kultury, odpowiedzialność za ochronę dziedzictwa narodowego, nadzorowanie zakresu uprawnień emerytalnych twórców oraz członków ich rodzin, przewodniczenie komisji powołanej do spraw emerytalnego zaopatrzenia twórców<sup>[4]</sup>.

Strukturalnie podział pracy ministerstwa scedowano na departamenty: dziedzictwa kulturowego, finansowy, funduszy europejskich, mecenatu państwa, narodowych instytucji kultury, ochrony zabytków, szkolnictwa artystycznego i edukacji kulturalnej, własności intelektualnej i mediów, legislacyjny, współpracy z zagranicą oraz biura: administracyjno-budżetowego, audytu wewnętrznego i kontroli, kadr i szkolenia, biuro ministra, biuro obsługi prawnej, centrum informacyjne<sup>[5]</sup>. Ogólnie dostępna strona internetowa posiada odsyłacze do zapisów przybliżających obowiązki wymienionych departamentów i biur<sup>[6]</sup>. Zadania własne pani minister i podległych jej dyrektorów zapisano łącznie w ponad trzystu trzydziestu punktach, a niektóre z nich zostały rozbudowane o liczne podpunkty. Obejmują ponad siedem tysięcy

osiemset słów. Dla porównania celowo zestawiono zapisy opisujące artystę, obszary artystyczne, działacza kultury, obszary działalności kulturalnej, obszary polityk ministerstwa, twórcę oraz obszary twórczości.

### **Subiektywne zestawienie słów wybranych z zadań departamentów i biur MKiDN.**

<b>Wybrane słowa</b>	<b>Liczba powtórzeń</b>
Artysta	3
Artystyczne (obszary)	38
Działacz kultury	1
Działalność (kulturalna)	17
Polityki	17
Twórca	9
Twórczość (obszary)	10

TABELA 1. Opracowanie własne.

Symptomatyczne jest kontekstualne konstruowanie znaczeń zdań zapisanych na liście obowiązków departamentów i biur. Wynotowane słowo „artysta” użyto w kontekście „promowanie twórczości współczesnych polskich twórców i artystów, w tym za pomocą konkursów realizowanych przez nadzorowane instytucje kultury, oraz nagradzanie najciekawszych osiągnięć”, co zapisał zadaniowo Departament Narodowych Instytucji Kultury punktem piątym a<sup>[7]</sup>. Współpracę „ze środowiskami twórców, artystów i innych profesjonalistów w dziedzinie kultury w celu zapewnienia współpracy i konsultacji podejmowanych działań” tenże departament zapisał w punkcie siódmym<sup>[8]</sup>. W ósmym zapisano „utrwalanie pamięci o dokonaniach współczesnych twórców, artystów i instytucji kultury między innymi poprzez wspieranie organizacji jubileuszy i obchodów rocznicowych, nadawanie

odznaczeń, wyróżnień i nagród oraz przesyłanie listów gratulacyjnych”<sup>[9]</sup>. Wstępne uogólnienie nasuwałoby konkluzję odpowiedzialności Departamentu Narodowych Instytucji Kultury za wizerunek artysty kreowany politykami kulturalnymi MKiDN<sup>[10]</sup>. Artysta w optyce ministerialnej jawi się jako profesjonalista, którego należy promować za pomocą konkursów, podejmować z nim współpracę, odbywać z nim konsultacje, nagradzać jego najciekawsze osiągnięcia, utrzymywać pamięć o współczesnych osiągnięciach, wreszcie wspierać organizację jubileuszy i wyróżniać odznaczeniami.

Działalność kulturalna wymieniona została zaledwie dwukrotnie. Na końcową sumę zapisów podejmujących działalność w obszarach kultury wyszczególnioną w zestawieniu tabelarycznym wchodzi wymieniane działalności szczegółowe. Dwukrotnie wskazano działalność fundacji, działalność programową i finansową. Wymieniono działalności: artystyczną, domów kultury i ośrodków kultury, bibliotek publicznych, organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, nauki i kultury. Zakres działalności poszerzały obszary: statutowy, promocji, badawczo-analityczny, lobbingowy.

Artystycznym, przymiotnikowym słowem-kluczom według wskazań ministerstwa przypisano obok wspomnianej już działalności, rzeczowniki: edukacja, osiągnięcia, placówki, rozwój, szkoły (szkolnictwo), uczelnie, umiejętności, wystawy, życie oraz nieartystyczne zawody. Szesnaście razy występuje „artystyczna szkoła” (szkolnictwo), czego źródłem są obejmujące trzydzieści dwa punkty zadania własne Departamentu Szkolnictwa Artystycznego i Edukacji Kulturalnej. „Artystyczne uczelnie” wyszczególniono siedem razy, „placówki artystyczne” pięć.

Dwukrotnie powtórzono „artystyczną edukację i osiągnięcia”. Pozostałe słowa występowały pojedynczo.

Konteksty występowania słowa „twórca” obejmują twórcę: wybitnego, współczesnego, związku twórców i jubileusze twórców. Dalej przedstawiono uprawnienia emerytalne twórców i ich zaopatrzenie emerytalne. Zestawienie ujawnia spojrzenie dwubiegunowe, współczesnego twórcy wybitnego i/lub członków związków twórczych. Według przytoczonych zadań ministerstwa, twórcy jawią się jako oczekujący zabezpieczenia, a najbardziej zaopatrzenia emerytalnego.

„Twórczość” według ministerstwa istnieje jako ludowa; mamy środowisko; twórczość ma osiągnięcia, promocję, rozwój. Ministerstwo sprawuje nad twórczością mecenat.

Zapis o „polityce kulturalnej” występuje czterokrotnie. Obejmuje „budowanie we współpracy z instytucjami podlegającymi ministrowi strategii w zakresie polityki kulturalnej” zapisane w punkcie pierwszym a; w punkcie czwartym zapisano programowanie, współpracę i monitoring, działania obejmujące „prowadzenie i koordynacja prac związanych z wdrażaniem projektów strategicznych wynikających z realizowanej polityki kulturalnej ministra”; w punkcie piątym zapisano „wspieranie procesów związanych z kształtowaniem polityki kulturalnej państwa poprzez przedstawianie analiz i opracowań dotyczących sektora kultury”<sup>[11]</sup>. Odpowiedzialnym uczyniono Departament Mecenatu Państwa.

Trzykrotnie wystąpiła „polityka rządu” realizującego zadania w dziedzinie kultury. Tu nastąpił podział na europejską politykę kulturalną i politykę rządu w ochronie zabytków. Dwukrotnie występuje „polityka regionalna”, w tym regionalna Unii Europejskiej. Tyleż razy zapisano „politykę audiowizualną”.



Wymieniono polityki: informacyjną, kadrową, przestrzennego zagospodarowania kraju, rozwoju szkolnictwa, spójności oraz zarządzania zasobami ludzkimi w ministerstwie.

\* \* \*

Zapisy ustaw określają zawodowo-amatorską rzeczywistość instytucjonalną artysty, relacje wzajemne ludzi kultury różnych obszarów, twórców i działaczy postawionych wobec oczekiwań instytucji kultury.

Tekst ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej sejm przyjął 25 października 1991 roku<sup>[12]</sup>. Moc prawną utracił, między innymi, dotychczasowy zapis ustawy o instytucjach artystycznych<sup>[13]</sup>. Wielokrotnie doprecyzowywany tekst ustawy podejmującej prowadzenie działalności kulturalnej opublikowano jako tekst jednolity zawierający ponad sześć tysięcy siedemset słów<sup>[14]</sup>.

Wybrane w zestawieniu tabelarycznym kluczowe słowa pozostawiono. Wyrazy poddano analizie odniesionej do treści ustawy. Podejście pozwala ujednolicająco zobiektywizować spojrzenie na rzeczywistość kreowaną wobec artystów, twórców i działaczy kultury. Dostarcza materiału opisującego obszary przedmiotowych ujęć kultury.

#### **Subiektywne zestawienie słów wybranych z tekstu ustawy o działalności kulturalnej.**

<b>Wybrane słowa</b>	<b>Liczba powtórzeń</b>
Artysta	1
Artystyczne (obszary)	40
Działacz kultury	0
Działalność (kulturalna)	35
Polityki	2

Twórca	2
Twórczość (obszary)	9

TABELA 2. Opracowanie własne.

Wskazane ujęcia podmiotowe występują trzykrotnie. Słowo „artysta” występuje tylko raz, w ujęciu „artysta chóru”. „Twórca” występuje dwukrotnie, ujęty w kontekście udziału twórców i uczestnik stowarzyszenia twórców. Względem człowieka aktywnego w dziedzinie kultury, czyli działacza kultury, w ustawie podejmującej organizowanie działalności kulturalnej zapis dookreślający takowego nie występuje.

„Przedmiotowa działalność kulturalna”, za sprawą tytułu ustawy, występuje trzydzieści jeden razy. Dwukrotnie wynotowano działalności artystyczną i działania obejmujące inicjatywy kulturalne. Nie ujęto tabelarycznym zestawieniem działalności instytucji, działalności gospodarczej, pożytku publicznego (słowo wystąpiło jako nazwa własna ustawy). Pominięto doprecyzowane przymiotnikami działalności: bieżącą, inną, podstawową, różną. Pominięto także opisany rzeczownikami zakres, charakter, całokształt, podmiot prowadzący działalność. Odrzucono działania związków zawodowych.

Trzydzieści razy występuje „instytucja artystyczna”, dziewięciokrotnie ustawa wzmiankuje „imprezy artystyczne”, pięciokrotnie „twórczość artystyczną”, czterokrotnie wymieniony został „pracownik artystyczny”, trzykrotnie mamy „sezony artystyczne”, dwukrotnie „pracę artystyczną”, wreszcie pojedynczo umiejętności i ogniska artystyczne. Twórczość, oprócz wspomnianej wyżej artystycznej, określana jest przy pomocy twórczych stowarzyszeń zawodowych trzykrotnie. Raz ujęta jest jako promocja twórczości. Pojedynczo wystąpiły polityki:

kulturalna państwa i regionalna polityka rozwoju.

Ustawy o samorządzie gminnym, o samorządzie powiatowym, o samorządzie województwa: organy samorządu terytorialnego wykonują lokalnie/regionalnie zadania niezastrzeżone konstytucyjnie lub ustawowo dla innych organów władzy publicznej. Zapisy ustawy o samorządzie gminnym z 1990 roku i wprowadzone w 1998 roku, przy podziale administracyjnym kraju, ustawy o samorządzie powiatowym i województwa stanowią podstawowe akty prawne określające całokształt funkcjonowania samorządów<sup>[15]</sup>. Zadania publiczne na rzecz członków wspólnoty samorządowej są wskazanymi obligatoryjnie do realizacji zadaniami własnymi samorządów. Część zadań samorządów obejmują obszary realizowane fakultatywnie. Ustawowo w samorządach gmin, powiatów i województw realizację zadań, także obejmujące obszar kultury sędowano na wójtów, burmistrzów, prezydentów, marszałków województw oraz Rady wszelakie. Wachlarz zadań przedstawiony samorządom, według oczekiwań społeczności lokalnych, stanowić powinien ogniwo łączące wielość spraw koniecznych do realizacji. Ludzie kultury oczekiwaliby zapisów reprezentujących ich.

### **Subiektywne zestawienie słów wybranych z ustaw o samorządzie.**

Wybrane słowa	Liczba powtórzeń w ustawie o samorządzie:		
	gminnym	powiatowym	województwa
Artysta	0	0	0
Artystyczne (obszary)	1	1	1
Działacz kultury	0	0	0
Działalność (kulturalna)	8	2	3
Polityki kulturalne	2	2	3
Twórca	0	0	0
Twórczość (obszary)	0	0	0

Razem	słów w ustawie w przybliżeniu	12 240	11 350	9 770
	wystąpienie słów wybranych	11	5	7

TABELA 3. Opracowanie własne.

Zestawiając jednostkowe zapisy ustaw trzech szczebli samorządu, w kontekście do odniesień wobec artysty, twórcy i działacza kultury, słów nie odnotowano. Zatem nie wynotowano odniesień podmiotowych. Ustawy zgodnie nie wskazują obszarów twórczości. Zgodność proporcjonalna występuje także przy, wynotowanym raz, opisanu obszarów artystycznych. Pojedyncze zapisy, umieszczone w porównywalnie zbieżnym fragmencie tekstu ustaw, podejmują działalność artystyczną identycznym zapisem<sup>[16]</sup>.

Ustawa o samorządzie gminnym, w artykule dwudziestym czwartym i, stanowi:

„3. Zakaz, o którym mowa w ust. 1, nie dotyczy nabycia przedmiotu lub usługi dostępnych w ramach publicznej oferty, a także nie dotyczy przedmiotów zwyczajowo wykorzystywanych w celach reklamowych i promocyjnych oraz nagród przyznawanych w konkursach na działalność artystyczną”<sup>[17]</sup>.

Ustawa o samorządzie powiatowym, w artykule dwudziestym piątym h, stanowi:

„3. Zakaz, o którym mowa w ust. 1, nie dotyczy nabycia przedmiotu lub usługi dostępnych w ramach publicznej oferty, a także nie dotyczy przedmiotów zwyczajowo wykorzystywanych w celach reklamowych i promocyjnych oraz nagród przyznawanych w konkursach na działalność artystyczną”<sup>[18]</sup>.

Ustawa o samorządzie województwa, w artykule dwudziestym siódmym h, stanowi:

„3. Zakaz, o którym mowa w ust. 1, nie dotyczy nabycia przedmiotu lub usługi dostępnych w ramach publicznej oferty, a także nie dotyczy przedmiotów zwyczajowo wykorzystywanych w celach reklamowych i promocyjnych oraz nagród przyznawanych w konkursach na działalność artystyczną”<sup>[19]</sup>.

Informacji uzupełniających rozumienie zapisów dostarczyłoby przeprowadzenie analiz pogłębionych. Tymczasem odnotujmy kontekst intencjonalny słów, odniesienie do prawnych ograniczeń osób wybranych do rad gmin, powiatów i sejmików województw.

Realizowana poprzez wybrane obszary kultury działalność w gminie obejmuje działania na rzecz młodzieży, osób starszych, podmioty dążące do wykorzystania potencjału działających organizacji pozarządowych. Powiat zapisał działalność na rzecz organizacji pozarządowych. Województwo zapisało kontrolę działalności samorządowych jednostek organizacyjnych.

Polityka kulturalna nie znalazła sformułowanego w ustawach odniesienia bezpośredniego. Zapisy polityk odniesione zostały do szerszej pojmowanej polityki rozwoju. Przykładowo, strategia samorządu województwa przewiduje rozwój i kształtowanie świadomości kulturalnej mieszkańców, zachowanie wartości środowiska kulturowego, wspieranie rozwoju kultury oraz sprawowanie opieki nad dziedzictwem kulturowym<sup>[20]</sup>. Samorząd województwa wykonuje zadania w zakresie „kultury oraz ochrony zabytków i opieki nad zabytkami”<sup>[21]</sup>. Samorząd powiatu wykonuje zadania publiczne o charakterze ponadgminnym w zakresie „kultury oraz ochrony zabytków i opieki nad zabytkami”, także „współpracy i działalności na rzecz organizacji pozarządowych”<sup>[22]</sup>. Samorząd gminy zaspokaja zbiorowe

potrzeby wspólnoty jako zadania własne obejmujące działania w zakresie „kultury, w tym bibliotek gminnych i innych instytucji kultury oraz ochrony zabytków i opieki nad zabytkami”, także „współpracy i działalności na rzecz organizacji pozarządowych” oraz zapisu wskazującego po części drogę artystom i twórcom czyli „wdrażania programów pobudzania aktywności obywatelskiej”<sup>[23]</sup>. Samorządy doprecyzowują, z założenia oddolne oczekiwania inicjatywne, zapisami uchwalanymi lokalnie, szczegółowymi strategiami i planami rozwojów. Opisanie reprezentatywnej roli artystów i twórców wymagałoby przeprowadzonych odrębnie badań szczegółowych. Przykładowo, konstruowany ogólnie Narodowy Plan Rewitalizacji Miast marginalnie podejmuje kwestię obszarów kultury. Zakładane priorytety inwestycyjne podejmują „promowanie włączenia społecznego poprzez lepszy dostęp do usług społecznych, kulturalnych i rekreacyjnych”<sup>[24]</sup>. Za powstałymi zapisami uchwał i strategii instytucjonalnie politykę kulturalną realizuje sieć instytucji/placówek kultury oraz niezależnie funkcjonujące organizacje pozarządowe.

Ustawa o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie, wykorzystując narzędzia prawne umożliwiła, by obszary polityki kulturalnej zagospodarowały niezależne instytucje kultury. Realizują cele obrane indywidualnie według własnych zapisów statutowych. Działalność doprecyzowują, wspomniana już ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, ustawy: prawo o stowarzyszeniach, fundacjach oraz ustawa o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie przyjęta przez sejm ustawodawczy 24 kwietnia 2003 roku<sup>[25]</sup>. Spójrzmy na zapisy ustawowe podejmujące pożytek publiczny zapisany ponad dwanaście tysięcy dziewięćset słowami. Organem

zobowiązany do spraw zabezpieczenia społecznego wskazano właściwego ministra<sup>[26]</sup>.

#### **Subiektywne zestawienie słów wybranych z tekstu ustawy o pożytku publicznym.**

Wybrane słowa	Liczba powtórzeń
Artysta	0
Artystyczne (obszary)	0
Działacz kultury	0
Działalność (kulturalna)	90
Polityki	1
Twórca	0
Twórczość (obszary)	0

TABELA 4. Opracowanie własne.

Dwie trzecie całości, sześćdziesiąt razy, powtórzono „działalność pożytku publicznego” i „działalność organizacji pożytku publicznego”. Pozostałe wynotowane działalności obejmują obszary, w których artystom dano potencjalnie możliwość realizacji. Pięciokrotnie zapisano „działalność organizacji pozarządowych”, czterokrotnie „działalność na terenie województwa”, trzykrotnie „działalność na terenie powiatu lub gminy”, dwukrotnie „działalność zalecana przez organy administracji publicznej”. Wśród pojedynczych działalności wymieniono działalność: społecznie użyteczną, na rzecz integracji, reintegracji zawodowej i społecznej, na rzecz mniejszości narodowych, osób niepełnosprawnych, na rzecz upowszechniania i ochrony praw dziecka, osób w wieku emerytalnym, na rzecz kombatantów i osób represjonowanych, integracji europejskiej. Ustawa zapisała działalność konkursową do opiniowania ofert. Artystom oraz twórcom dedykować można działalność

charytatywną.

Wystąpienie pojęcia „polityki” odniesiono do polityki rozwoju zapisanej w kontekście umów partnerstwa określonych osobną ustawą. Odniesień do artysty, twórcy czy działacza kultury nie wynotowano. Także w rozpatrywanej ustawie podejmującej działalność pożytku publicznego nie zapisano działalności artystycznej.

\* \* \*

## JAK W SIECI DUALIZMÓW ODNALEŹĆ ARTYZM?

Artysta to omnibus menedżeryzmu własnego? Stąpający po ziemi buchalter o duszy artystycznej? Czy twórca pozostawiający pragmatyzm otoczeniu?

Ma formalizować artystyczną działalność prymatem instytucji fiskalnych czy swobodą prawa cywilnego?

Realizującym polityki kulturalne winien stawiać wymagania? Być podmiotowo współpracującym partnerem? Może twórcą ugodowo uprzedmiotowionym instytucjonalnie?

Stawiać na zrzeszenia czy artystyczną indywidualność? Na twórczość nieskrępowaną czy odtwórczo przewidywać emeryturę?

Ulegać ramowemu wizerunkowi artysty kreowanemu zapisami polityk czy poszukiwać artystycznych rozwiązań własnych?

Odpowiedzi na tak postawione pytania słusznie szukać należy w intencjonalnych zapisach prawa stanowionego, także zapisach będących istotą zestawień. Ilość wystąpień słów artysta, twórca, działacz, obszary artystyczne, twórcze, działalności, także pojęcia polityka kulturalna, konsekwentnie poszukiwano w analizowanych wielostronicowych tekstach. Proporcjonalność użycie daje obraz wyjściowy dalszych kierunkowych analiz. Zestawienie ogółu słów,



występujących w dokumentach MKiDN i zapisach ustawowych, obrazuje tabela.

### Sumaryczne zestawienie słów użytych w przedmiotowych aktach prawnych.

Akt prawny	Liczba słów w przybliżeniu
Zakresy obowiązków ministra KiDN, departamentów i biur	7.800
Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej	6.700
Ustawa o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie	12.900
Ustawy o samorządzie gminnym, powiatowym, województwa	33.360
Razem	60.760

TABELA 5. Opracowanie własne.

Zestawione tabelarycznie wybrane akty prawne ilustrują wystąpienia słów ujętych łącznie ponad sześćdziesięcioma tysiącami wyrazów. Otrzymaliśmy wiele aktów koniecznych do przeczytania przez zainteresowanych podejmowaniem działań artystów. Koniecznych do czytania przez podmioty podejmujące działalność w obszarach kultury. Ilość wykazanych zestawieniem tabelarycznym słów uzasadnia postrzeganie intuicyjnie wyobrażanego stosunku reprezentacji, oczekiwanie przez podmioty kultury zasady proporcjonalności. Reprezentacji odniesień artystycznych stosownie do ilości istniejących zapisów rzeczywistych. Odniesienie do wszelakich ustaw nie ujętych zestawieniem, natomiast bezpośrednio lub pośrednio podejmujących swoimi zapisami obszary wymaganych oczekiwań państwa. Oczekiwań wymaganych przy indywidualnych działaniach artystów i ludzi kultury. Odwrotnie, ze strony artystów, oczekiwanie zapisów prawnych umożliwiających

wykonywanie ich pasji/zawodów zgodnie z obowiązującymi przepisami przy zastosowaniu najkorzystniejszych dla siebie rozwiązań.

Proporcjonalność użyc słów wobec wskazań wybranych pokaże rzeczywiste tło reprezentacji. Na postawione wyżej pytania odpowiedzi udzieli, przynajmniej pośrednio, zestawienie tabelaryczne występujących słów intencjonalnych.

### Sumaryczne zestawienie słów ujętych tabelami od pierwszej do czwartej.

Wybrane słowa	Tabela				Razem
	nr 1	nr 2	nr 3	nr 4	
Artysta	3	1	0	0	4
Artystyczne (obszary)	38	40	3	0	81
Działacz kultury	1	0	0	0	1
Działalność (kulturalna)	17	35	13	90	155
Polityki	17	2	7	1	27
Twórca	9	2	0	0	11
Twórczość (obszary)	10	9	0	0	19
łącznie	95	89	23	91	298

TABELA 6. Opracowanie własne.

Reprezentacje podmiotowe osób zaangażowanych kulturowo i przedmiotowe obszary podejmowanych działalności stanowią margines słów użytych w zapisach legislacyjnych. Odnotowano łącznie niespełna trzysta wystąpień. Kluczowe słowo „artysta” w cytowanych aktach normatywnych występuje zaledwie czterokrotnie. Jedenaście razy występuje słowo „twórca”. Śladowo, bowiem tylko jeden raz, ujęto „działacza kultury”. Uogólniając, artyści nie mają znaczących reprezentacji w zapisach prawa dookreślającego ich rezydencjonalne miejsce twórcze. Artystom zaproponowano bycie na marginesie ujęć

podmiotowych.

Akty prawne, wydawałoby się fundamentalne dla kreowania kultury, zapisami własnymi wybory istotne dla artysty pozostawiły osobom zainteresowanym. Należałoby sugerować artystom, twórcom i działaczom kultury łamanie schematyzmu instytucjonalnego. Racjonalne poszukiwanie dróg wprowadzających szersze postrzeganie pełnionych ról podmiotowych. Poszukiwanie własnego miejsca przez Artystę, szeroko rozumianej reprezentacji dla Twórcy, postrzeganego stosowanymi zapisami aktów prawa wykonawczego Działacza kultury, dróg zwiększających częstotliwość wystąpienia zapisów legislacyjnych prawa stanowionego oraz lobbystyczne odejście od praktyki marginalizowania.

Zacytowane zapisy legislacyjne i wykonawcze ministerstwa, nie udzielają jednoznacznej odpowiedzi na postawione pytania kreatywnym ludziom kultury i sztuki. Artystyczni działacze doprecyzowań podmiotowych obszarów kultury otrzymali niewiele, stąd bodźców wspomagających pożądany rozwój pasji artysty szukać należy analizując sensy zapisanych treści. Fragmentaryczne podpowiedzi wyczytać można z uregulowań szczegółowych oraz uczestnicząc w działaniach organizacji podejmujących temat branżowo.

Zmarginalizowano także podmiotowość wskazującą pola Artysty. Przedmiotowe zapisy opisujące Działalność artystyczną doprecyzowują rozumienie zakresów podejmowania obszarów nie tylko artystycznych. Wskazują obszary innym organom instytucjonalnym. Pozostawiają swobodę realizacji odpowiedzialnym pracownikom instytucji kultury.

Działalność, niekoniecznie kulturalna *sensu stricto*, wskazuje obszary aktywności sto pięćdziesiąt pięć razy. Państwo polskie

usankcjonowało wskazaniem obszary działalności wszystkim obywatelom aktywnym. Regulacje prawem stanowione wyznaczyły obywatelom, zatem artystom, twórcom i działaczom kultury istniejącym pomimo wąskiego ujęcia legislacyjnego, bezpieczne dziedziny działalności.

Niejednoznacznie zapisano pojęcie „polityka kulturalna”. Dwadzieścia siedem notowań posiada słabo umocowaną reprezentację rozpisaną na polityki inne. Podejście dalekie od rozumienia definiującego polityki kulturalne. Dalekie od usystematyzowanego podziału na dziedziny czy obszary polityk kultury. Zapisy mieszają omawiane obszary kultury, proponują podstawy dalekie od oczekiwanej pozycji polityki kulturalnej pojmowanej jako bazy kreacji dla źródłowo szerszej pojmowanej polityki państwa.

Wstępnie sumując, na poziomie wykazanych zestawieniach, reprezentacje obrazują odwrotnie proporcjonalne wartości liczbowe oczekiwanych słów intencjonalnie wskazanych wobec występujących wartości liczbowych słów zawartych w analizowanych ustawach. Wystąpienie wybranych słów poniżej połowy procenta statystycznego określić należy błędem statystycznym<sup>[27]</sup>. Marginalnie ujęte zapisy odnosimy do wizerunku artysty kreowanego politykami kulturalnymi oraz wobec obszarów jednostkowej i instytucjonalnej działalności kulturalnej. Artysta i rozpatrywane obszary artystyczne, w ocenie wyników uzyskanych na podstawie wykazanej próby, zarysowały obraz rzeczywiście marginalnego lokowania podmiotowo-przedmiotowego w prawodawstwie Rzeczypospolitej Polskiej.

---

[1] Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r. (Dz. U. Nr 78, poz. 483, sprostowanie Dz. U. z 2001 r. Nr 28, poz. 319, zm. Dz. U. z 2006 r. Nr 200, poz. 1471, zm. Dz. U. z 2009 r. Nr 114, poz. 946).

[2] Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 26 października 1999 r., w sprawie

utworzenia Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (Dz. U. Nr 91, poz. 1014).

[3] Rozporządzenie Prezesa Rady Ministrów z dnia 22 września 2014 r., w sprawie szczegółowego zakresu działania Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (Dz. U. z 2014 r. poz. 1258).

[4] [www.sejm.gov.pl](http://www.sejm.gov.pl), [dostęp: 17.11.2014].

[5] Ibidem.

[6] Ibidem, wykaz jednostek organizacyjnych podległych lub nadzorowanych oraz współprowadzonych przez MKiDN. Załącznik do regulaminu organizacyjnego wprowadzonego zarządzeniem Nr 43 Ministra KiDN z dnia 15 września 2011 r., zarządzenie Nr 44 z dnia 19 września 2011 r. zmieniające zarządzenie w sprawie nadania regulaminu organizacyjnego Ministerstwu KiDN. Data dodania 30 stycznia 2012 roku. Patrz także: Obwieszczenie Ministra KiDN z dnia 13 lutego 2014 r. w sprawie wykazu jednostek organizacyjnych podległych lub nadzorowanych przez Ministra KiDN. Data dodania 16 lipca 2014 roku.

[7] Ibidem.

[8] Ibidem.

[9] Ibidem.

[10] Departamentem NIK zarządza dyrektor doktor Zenon Butkiewicz, ministerstwem od 2014 roku kieruje minister profesor Małgorzata Omilanowska.

[11] Ibidem.

[12] Ustawa z dnia 25 października 1991 roku o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz. U. Nr 114, poz. 493, zm. Dz. U. z 2001 r. Nr 13, poz. 123, zm. Dz. U. z 2002 r. Nr 41, poz. 364, zm. Dz. U. z 2004 r. Nr 11, poz. 96, zm. Dz. U. z 2004 r. Nr 261, poz. 2598, zm. Dz. U. z 2005 r. Nr 131, poz. 1091, zm. Dz. U. z 2011 r. Nr 207, poz. 1230, tekst jednolity Dz. U. z 2012 r., poz. 406, zm. Dz. U. z 2014 r., poz. 423).

[13] Ustawa z dnia 28 grudnia 1984 r. o instytucjach artystycznych (Dz. U. Nr 60, poz. 304 z późn. zm.).

[14] Obwieszczenie Marszałka Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 26 marca 2012 roku w sprawie jednolitego tekstu ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz. U. z 2012 r. poz. 406 z późn. zm.).

[15] Ustawa z dnia 8 marca 1990 roku o samorządzie gminnym (Dz. U. Nr 16, poz. 95 z późn. zm.); Ustawa z dnia 5 czerwca 1998 roku o samorządzie powiatowym (Dz. U. Nr 91, poz. 578 z późn. zm.); Ustawa z dnia 5 czerwca 1998 roku o samorządzie województwa (Dz. U. Nr 91, poz. 576 z późn. zm.).

[16] Ustawa z dnia 8 marca 1990 roku o samorządzie gminnym (Dz. U. Nr 16, poz. 95 z późn. zm.); Ustawa z dnia 5 czerwca 1998 roku o samorządzie powiatowym (Dz. U. Nr 91, poz. 578 z późn. zm.); Ustawa z dnia 5 czerwca 1998 roku o samorządzie województwa (Dz. U. Nr 91, poz. 576 z późn. zm.).

[17] Ustawa z dnia 8 marca 1990 roku o samorządzie gminnym (Dz. U. Nr 16, poz. 95, Dz. U. z 2013 r. poz. 594, Dz. U. z 2013 r. poz. 1318, Dz. U. z 2014 r. poz. 379, Dz. U. z 2014 r. poz. 1072).

[18] Ustawa z dnia 5 czerwca 1998 r. o samorządzie powiatowym (Dz. U. Nr 91, poz. 578, Dz. U. z 2013 r. poz. 595, Dz. U. z 2013 r. poz. 645, Dz. U. z 2014 r. poz. 379, Dz. U. z 2014 r. poz. 1072).

- [19] Ustawa z dnia 5 czerwca 1998 r. o samorządzie województwa (Dz. U. Nr 91, poz. 576, Dz. U. z 2013 r. poz. 596, Dz. U. z 2013 r. poz. 645, Dz. U. z 2014 r. poz. 379, Dz. U. z 2014 r. poz. 1072).
- [20] Ibidem, Art. 11., pkt 1., ppkt 1), 4) i 7).
- [21] Ibidem, Art. 14., pkt 1., ppkt 3).
- [22] Ustawa z dnia 5 czerwca 1998 r. o samorządzie powiatowym, Art. 4. pkt 1. ppkt 7) i 22).
- [23] Ustawa z dnia 8 marca 1990 roku o samorządzie gminnym, Art. 7. pkt 1. ppkt 9), 17) i 19).
- [24] Narodowy Plan Rewitalizacji Miast 2022. Założenia, cel dziewiąty, podpunkt pierwszy, [www.mir.gov.pl/rozwoj\\_regionalny/Polityka\\_regionalna](http://www.mir.gov.pl/rozwoj_regionalny/Polityka_regionalna), [dostęp: 5.12.2014].
- [25] Ustawa z dnia 24 kwietnia 2003 roku o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie (Dz. U. Nr 96. poz. 873 z późn. zm.), Obwieszczenie Marszałka Sejmu Rzeczypospolitej z dnia 14 lipca 2014 roku w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu ustawy o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie (Dz. U. z 2014 r. poz. 1118).
- [26] [bip.mkidn.gov.pl](http://bip.mkidn.gov.pl), [dostęp: 27.11.2014].
- [27] Przybliżona wartość 60.760 słów stanowiących zapisy aktów prawnych zestawiona wobec wynotowanych słów wskazanych intencjonalnie w liczbie 298 daje margines wielkości wynoszący około 0,49 %.

Neobohema:  
przekształcenia  
nowoczesnej tradycji  
społeczności artystycznej  
w przestrzeni miast  
postindustrialnych

# Neobohema: przekształcenia nowoczesnej tradycji społeczności artystycznej w przestrzeni miast postindustrialnych

Weronika Maćków

Tradycja paryskiej „bohème” wraz z romantycznym sztafżem „artysty wyklętego”, wolnego od konwenansów, o barwnym stylu życia, choć nierzadko na granicy bezbrzeżnego ubóstwa, stworzyła jedną z najbardziej pociągających postaci naszych czasów – artystę-cygana. Tę postać, pełną sprzeczności, rozdartą pomiędzy sztuką a pokorą codzienności, między ostentacyjnym zerwaniem z kulturą mieszczańską a rozpaczliwą pogonią za uznaniem i godnym zarobkiem, intuicyjnie jest w stanie rozpoznać każdy, kto wychował się w zachodnim kręgu kulturowym. Nieodmiennie bohema naprowadza na skojarzenia z kolorowym, buntowniczym, niekonwencjonalnym stylem bycia, obracającym się wokół sztuki i kawiarni – jednym słowem, życiem artystycznym.

Nie ulega wątpliwości, że życie codzienne bohemy, czyli konkretnej alternatywnej społeczności artystycznej charakteryzującej się specyficznym stylem życia, koncentrowało się wyłącznie w miastach, które od wieków stanowiły generatory wiedzy, kultury i innowacji. W nich narodziła się myśl polityczna,



gospodarcza i filozoficzna. Wraz z nasileniem się procesów urbanizacji i uprzemysłowienia od początków XIX wieku, rola miast jako źródeł koncentracji zasobu ekonomicznego i intelektualnego wzrosła jeszcze bardziej. Napływ ludności do ośrodków miejskich na niespotykaną wcześniej skalę, przyczynił się do znacznego pogorszenia warunków życia, lecz również zapoczątkował łańcuch przemian, który ostatecznie doprowadził do powstania miasta nowoczesnego. Skumulowanie ludzi na niewielkiej przestrzeni stało się pierwotną przyczyną rozwoju miast jako przodujących „producentów” kapitału i innowacji. Przestrzenna zależność między masą ludzi a zdolnością do generowania kreatywnego potencjału jest tym, co zadecydowało o współczesnej decydującej roli miast: „Miasta oznaczają brak fizycznego dystansu między ludźmi i firmami. Oznaczają bliskość, gęstość, zażyłość. Umożliwiają nam wspólną pracę i zabawę, a ich sukces zależy od [gęstości] fizycznych połączeń”.<sup>[1]</sup>

Paryż stanowi archetypiczny przykład nowoczesnego miasta, które umożliwiło zawiązanie się artystycznych społeczności, o których jest mowa w poniższym artykule. Wymienione przez Pierre’a Bourdieu<sup>[2]</sup> uwarunkowania społeczne, takie jak silna centralizacja władzy skupiająca w Paryżu wybitne jednostki czy rewolucja przemysłowa tworząca gęstą sieć połączeń kolejowych ze stolicą, przyciągnęły do miasta rzesze młodych ludzi z całego kraju. W większości wywodzący się z klasy średniej i drobnego mieszczaństwa, wykształceni w naukach humanistycznych, młodzi ludzie w stolicy trudnili się przede wszystkim pisarstwem i sztuką. Gwałtowny wzrost zapotrzebowania na dobra kulturowe przez szybko bogacącą się burżuazję, który przejawiał się między innymi w rozwoju prasy, stwarzał dla początkujących artystów możliwość społecznego awansu. Te zmiany społeczne

doprowadziły ostatecznie do wytworzenia się autonomicznego pola artystycznego i literackiego.<sup>[3]</sup> Obecność rzeszy humanistów wyraźnie odcisnęła się w przestrzeni Paryża, szczególnie w uboższych dzielnicach, w których osiedlali się przyszli artyści. W przestrzeniach takich, jak Dzielnica Łacińska wytworzył się intelektualny ferment, z którego ostatecznie wyłoniła się jedna z najbardziej widocznych miejskich kultur - bohema.

Obecnie bohema nie oddziałuje na miejską wyobraźnię, jak niegdyś. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest, jak uważa Richard Florida, fakt, iż w ponowoczesności bohema z alternatywnej społeczności transmutowała w klasę, która obecnie wpisuje się w główny nurt kulturowej produkcji i konsumpcji, mianowicie, w klasę kreatywną: „[Przedstawiciele klasy kreatywnej] wzbraniли się przed jakąkolwiek próbą określenia ich mianem bohemy [...]. Nie podobało im się również określenie „alternatywni” [...]. Jednak to, co szczególnie przypadło im do gustu, było przypisanie określenia „kreatywni” do wszystkiego, co robili”.<sup>[4]</sup> Młoda i aktywna zawodowo społeczność, która stanowiła przedmiot refleksji Floridy, nie postrzega siebie jako wyalienowanej z porządku ekonomicznego klasy. Wręcz przeciwnie, stanowi jego główny motor napędowy i zasób wiedzy. To doprowadziło amerykańskiego socjologa do konkluzji, iż wpisanie alternatywnych wartości reprezentowanych przez bohemę w kulturowy mainstream, uczyniło pojęcie bohemy nieprzystającym do współczesnej, zglobalizowanej rzeczywistości. Bohema pojawia w refleksji amerykańskiego socjologa wyłącznie jako wskaźnik, sugerujący stopień otwartości miasta na eksperymenty, przejawiający się w obecności takich jakości, jak talent, tolerancja i technologia.

Mimo wszystko, nie ulega wątpliwości, że w życiu codziennym

często mamy do czynienia z częstymi przywołaniami historii, wartości czy wizerunków związanych z bohemą. Jest ona obecna w kulturze popularnej, na przykład poprzez przeżywający renesans styl boho-chic. Artystyczna atmosfera bohemy wykorzystywana jest przez globalne przemysły kulturowe, na przykład przez MTV. Ikonografia oraz skojarzenia związane z bohemą są obecne w przemyśle turystycznym oraz w języku rynku nieruchomości. Kontrkulturowa, artystyczna działalność znajduje w centrum refleksji nad powiązaniem kultury i miasta, w nurcie rozważań sygnowanych hasłem *change by culture*. W obecności społeczności artystycznej dostrzega się potencjał przyczyniający się do rozwoju miasta, niwelowania społecznych nierówności, czy wręcz przeciwnie, zaznacza się ich destrukcyjny wpływ na lokalną społeczność. Mnogość oraz różnorodność współczesnych odniesień do bohemy jest świadectwem tego, iż mimo częstych deklaracji zmierzchu czy utraty aury, jaka przypisana była tradycji artystów w mieście, wyobrażenie to posiada wciąż siłę i jest stale obecne w refleksji nad sztuką, polityką społeczną oraz współczesnymi miastami.

Główny problem, jaki dostrzegam w diagnozie Floridy dotyczącej współczesnego zniesienia istotności pojęcia bohemy polega na tym, iż autor *Klasy kreatywnej* próbuje doszukać się społeczności bohemy w bardzo szeroko rozumianej klasie kreatywnej, a nie poświęca uwagi niewielkim, często efemerycznym społecznościom, które związują się w miejskiej przestrzeni. W nich bowiem przejawia się, jak uważam, kontynuacja wykształconej w nowoczesnych miastach kultury, wytworzonej przez artystów i osoby związane profesjonalnie ze światem sztuki. Wydaje się, że zastosowana w refleksji nad statusem młodych artystycznych społeczności miejska

perspektywa umożliwia ich przestrzenne i koncepcyjne ułożenie, oraz ukonstytuowanie jako przedmiotu badań kulturoznawczych. Podobną strategię zastosował Richard Lloyd, od którego zapożyczam pojęcie neobohemy, w przedstawieniu alternatywnej sceny Chicago lat 90. XX wieku.<sup>[5]</sup> Powołując się na tradycję artystów w mieście, Lloyd nakreśla ramy interpretacyjne, pozwalające na analizę środowiska artystycznego dzielnicy Wicker Park w kategoriach współczesnego wcielenia bohemy.

Celem przytoczonych poniżej przykładów, zaczerpniętych z historii, jest wykazanie szczególnego potencjału kreatywnego spoczywającego w artystycznych społecznościach. Gotowość bohemy do eksperymentowania ze stylem życia, systemem pracy, praktykami codziennymi czy artystycznymi uczyniła z artystów prekursorów miejskości, rozumianej jako przyjęcie twórczej, otwartej na nowości postawy wobec otaczającej rzeczywistości.<sup>[6]</sup> U źródeł poniższych rozważań leży przekonanie o tym, że miasto jest przestrzenią kulturową. Chodzi tu jednak o coś więcej niż o identyfikację obszarów kulturowych, których wyróżnikami są klastry instytucji sztuki i kultury, oraz towarzysząca im gęstość praktyk symbolicznych, jak identyfikował te przestrzenie na przykład Aleksander Wallis.<sup>[7]</sup> Praktyki społeczne, które można zaobserwować w miastach, regulują normy kulturowe, które mówią nam jak z danej przestrzeni korzystać, jaki sens jej nadawać i jak ją rozumieć.<sup>[8]</sup> Normy te nie odnoszą się wyłącznie do wybranych fragmentów miasta, lecz przenikają całą jego materialną przestrzeń. Tak postrzegana przestrzeń kulturowa kieruje uwagę badawczą na codzienne strategie i taktyki – praktyki zamieszkiwania, spacerowania czy spędzania wolnego czasu. To one kształtują tkankę miasta, jak zauważa w swojej klasycznej już książce Michel de Certeau.<sup>[9]</sup> Odchodzi się tu zatem

od klasycznego, elitarnego rozumienia kultury, na rzecz powszechnej, „bardzo zwykłej” – słowami de Certeau – codziennej kultury. Podstawowym zagadnieniem staje się w tej perspektywie powiązanie między przestrzeniami miejskimi a wykształceniem nowych form kulturowych.

Artystyczne społeczności bohemy niewątpliwie odcisnęły swój widoczny ślad w wielu europejskich i amerykańskich miastach. Wytworzenie kultury kawiarnianej przez bohemę paryską, i jej szybkie rozprzestrzenienie się w europejskich i amerykańskich miastach jest jednym z powszechnie rozpoznawalnych przykładów obecności artystów w przestrzeni miejskiej. Przytoczone poniżej dwa przykłady – paryskiego kabaretu lat 70. XIX wieku oraz alternatywnej sceny Nowego Jorku lat 50. i 60. XX wieku – obrazują, w jaki sposób artyści organizowali miejską przestrzeń, w której na co dzień przebywali, i jak wytworzone przez nich praktyki kulturowe, w pierw odrzucane, zostały ostatecznie przejęte przez miejskie masy.

Klasycznym przykładem środowiska bohemy jest kabaret, który powstał w Montmartre w latach 70. XIX wieku. W tym czasie Montmartre była pół-rolniczą dzielnicą, leżącą z dala od mieszczańskich przestrzeni Paryża. W drugiej połowie XIX dzielnica ta stała się siedliskiem zbuntowanej bohemy, wrogiej zarówno mieszczaństwu, jak i polityce II Cesarstwa. Ta peryferyjna przestrzeń odpowiadała wrażliwości bohemy, zawsze ceniącej to, co wykluczone: „Mieszkańcy ówczesnego Montmartre’u to tak zwana canaille – hołota, która przyjęła dumnie ten epitet, powiewając nim niby chustą matadora przed nosami burżuazji. Przestępcy, apasze z paryskich peryferii, sutenerzy i ich damy, biedacy, robotnicy pracujący i bezrobotni – cała szeroka gama pariasów społeczeństwa, którymi zajmowała

się naturalistyczna dokumentacja - zebrała się na Montmartrze".  
[10]

Kabarety Rodolphe Salisa, Émile'a Goudeau oraz Aristide'a Bruant'a były miejscami, w których artyści mogli przetestować nowe praktyki docierania do miejskiej publiczności. W Hydropathes oraz Chat Noir spragniona rozrywki burżuazja otrzymywała możliwość zetknięcia się z młodymi artystami, z których większość nie miała sposobności wejścia do Salonu i Akademii. Kabarety stały się przestrzenią spotkań artystów bohemy z potencjalnymi nabywcami ich dzieł, a masową sieć dystrybucji dóbr kulturowych uzupełniał plakat reklamowy, który w tym czasie przeobraził się w nową formę sztuki.<sup>[11]</sup> Plakat, którego forma i funkcja wykształciły się w tym samym czasie, co prasa bulwarowa oraz dom towarowy, powstaje w odpowiedzi na zmiany, jakie dokonały się we francuskim społeczeństwie pod wpływem rozkwitu kultury konsumpcyjnej. Plakat, witryna sklepowa, pasaż - te materialne ślady pozostawione w przestrzeni miasta są przejawami głębokich społecznych i kulturowych przeobrażeń, jakie niosło ze sobą nowoczesne miasto.

Kabaret jednak, co bardziej istotne, stanowił przestrzeń, w której sztuka mogła testować i rozciągać swoje granice. To swego rodzaju artystyczne „laboratorium”, w którym dopuszczalna stała się improwizacja, a publiczność zajmowała miejsce artystów. Eksperymenty z formą stały się następnie głównymi praktykami artystycznymi modernizmu i awangardy. Nowoczesność i modernizm, jako kategorie organizujące pojęcie sztuki tego czasu, ukształtowały się właśnie w przestrzeni kabaretów i kawiarni Montmartre'u. Chat Noir witało przybywających gości hasłem „Przechodniu, bądź nowoczesny!”, a tłum przybywający do kabaretów był „silnie naznaczony

modernizmem”.<sup>[12]</sup> Jak podsumowuje Mary Gluck: „[Artyści bohemy] akceptowali komercyjne media masowe nie tylko dlatego, iż uważali ich obecność za nieuniknioną, lecz również dostrzegli w nich potencjał dla kultury publicznej, która mogła przekroczyć fragmentację życia nowoczesnego. W sercu ich dążeń leżała szczególna wizja nowoczesności, która związana była z publicznymi przestrzeniami miasta, w opozycji do prywatnej anonimowości kultury burżuazyjnej”.<sup>[13]</sup>

Podobnie jak bohema europejska, amerykańskie artystyczne społeczności w XX wieku stworzyły miejsca, w których bohema testowała granice mieszczańskiej moralności. Nowojorskie kluby, takie jak San Remo, „kafajka literacko-artystyczno-mafijno-lewicująco-rewolucyjno-wywrotowo-intelektualno-egzystencjalistyczno-anty-mieszczańska”<sup>[14]</sup>, czy Cedar Tavern, stały się naturalnym tłem dla życia codziennego „podziemnych”, „wyrzuconych poza nawias wszelkich klas społecznych, wyobcowanych zarówno ze śródmiejskiego proletariatu, jak i z zamieszkującej eleganckie dzielnice burżuazji”.<sup>[15]</sup> Bary Greenwich Village lat 40. i 50. stanowiły odzwierciedlenie atmosfery, jaka panowała w tym czasie w Wiosce. Niepokój definiujący początek Zimnej Wojny oraz rozczarowanie ruchami socjalistycznymi odbiło się na Wiosce, która stała się dzielnicą niebezpieczną, gdzie obok artystów pojawili się włoscy imigranci, anarchiści, oraz bezrobotni pisarze i aktorzy z innych części kraju. W tym czasie mieszkanie w Wiosce, udział w jej codzienności, przebywanie w klubach dla bohemy oznaczało afirmację wykluczenia, wyrażenie agresywnego sprzeciwu wobec amerykańskiej rzeczywistości: „Uśmiech na twarzach Pollocka i Kerouaca, kiedy akurat ich biją, to uśmiech perwersyjnej błogości, symbol przedarcia się do rejonów pierwotnej rozkoszy

oddawania czy też poddawania się, porażki, zguby, klęski – mówiąc krótko, przeciwieństwa typowego dla lat pięćdziesiątych parcia wzwyż po drabinie sukcesu”.<sup>[16]</sup>

Artystyczna społeczność zgromadzona wokół Remo i Cedar Tavern, które odwiedzali między innymi John Cage, Miles Davis, Julian Beck, Judith Malina, Allen Ginsberg, czy Kerouac, praktykowała podobny wachlarz nonkonformistycznych postaw, które obecne były w codzienności bohemy europejskiej. I podobnie jak poprzednicy, bohema Greenwich Village stała się obiektem krytyki zarówno ze strony prasy konserwatywnej, jak i lewicujących intelektualistów. Związana z „Partisan Review” Mary McCarthy, tak pisała o Wiosce i bywalcach Remo: „[to miejsce] gdzie młodzi ludzie włączą się przez parę lat zanim ustatkują się w „prawdziwym życiu” [...], gdzie bandy nastoletnich nihilistów znikąd, znajdujących się poza nawiasem wszystkiego, grasują po ulicach jak motłoch, i gdzie pewni upośledzeni weterani życia, sztuki, i polityki uprawiają wzajemną dobroczynność i filozofują całymi nocami, tak jakby już przenieśli się na tamten świat”.<sup>[17]</sup> Zarzuty wysuwane przez McCarthy należy rozumieć w kategoriach rozłamu, jaki w latach 40. i 50. oddzielił od siebie amerykańską inteligencję i alternatywną społeczność artystyczną: „rozbudzeni politycznie intelektualiści na ogół nie mieli większego pojęcia o tym, czym akurat zajmują się ich najbardziej radykalni współcześni ze świata sztuki, co więcej zaś – nie obchodziło ich to wcale, jeżeli nie zgadzało się z wyznawanymi przez nich doktrynami”.<sup>[18]</sup> Komentarz McCarthy na temat artystycznej społeczności Wioski dowodził braku zrozumienia, czym bohema rzeczywiście była. Dla McCarthy, bohema Greenwich Village wydawała się jedynie zbieraniną wykluczonych postaci, które spędzały czas w miejscach typu



Remo. Niedostrzeżenie wśród tego miejskiego tłumu Pollocka, Ginsberga czy Cage'a pokazuje, jak dalece amerykańska inteligencja, która żyła na poziomie wyższej klasy średniej, oderwana została od kulturowego fermentu ówczesnej bohemy.

Zarzuty wysuwane przez McCarthy twierdzącej, że bywalcy San Remo „nie robią nic” dotyczą nie tylko braku politycznego zaangażowania, lecz przede wszystkim wydają się polegać na niezrozumieniu stylu życia mieszkańców Wioski, którzy czas wolny, jak relacjonuje Sukenick, spędzali na próżnowaniu. W wydaniu bohemy Remo nie ma to jednak związku ze sferą prestiżu czy konsumpcją jak chciał tego Thorstein Veblen. Raczej jest to praktyka „flanerowania”, bezcelowego spaceru: „[W podziemiu] uczysz się nie tylko jak marnować siebie samego – uczysz się marnować czas, zakłócając, dzięki beczasowości doznań przyjemnych, pracę licznika bijącego ku śmierci, a ukrytego w chronologii procesu produkcyjnego”.<sup>[19]</sup> Próżnowanie nie ma na celu zaprezentowania prestiżu, lecz przybiera formę medytacji, spojrzenia w głąb siebie, co w latach 50. kiedy wśród klasy średniej styl życia definiowała „nerwowość” i wizyty u psychoanalityka, stawało się odpowiednią praktyką alternatywnej bohemy.

Przesiadywanie w barach i lokalach typu espresso, szwendanie się po włoskich kręgielniach, szperanie po miejscach w rodzaju Księgarni na Ósmej Ulicy, meksykańskiego butikku Freda Leightona, ekscentrycznego sklepu jubilerskiego na Ósmej Ulicy, prowadzonego przez Sama Kramera (z kolczykiem w uchu), różnych sklepów ceramicznych oraz importerów tanich artykułów egzotycznych – ogólnie biorąc łażenie tam i dokładne oglądanie towarów oraz reprezentantów płci przeciwnej staje się celem samym

w sobie.<sup>[20]</sup>

W opisie tłumy Washington Square, „mekki obiboków”, Sukenick przemawia z pozycji flâneura, którego przedmiotem obserwacji staje się kolorowy tłum Greenwich Village. Tego typu zachowanie uzyskiwało dodatkowy, subwersywny wymiar w okresie, gdy ta część dzielnicy podlegała uważnej kontroli służb miejskich. W późniejszych latach 60., kiedy Washington Square zamienił się w miejsce spotkań hippisów i handlarzy narkotyków, a władza rozluźniła dozór, podziemna bohema przeniosła się w okolice East Village.

Po tym, jak Greenwich Village nie sprostała swojej legendzie i podległa procesowi gentryfikacji, który na dobrą sprawę rozpoczął się już w latach 20., społeczność bohemy przeniosła się do tańszej East Village. Dzielnica okazała się bardziej przyjazna artystom i podziemnej sztuce. Zdołała wytworzyć szczególne miejsca, które przyciągały alternatywną społeczność, spełniając podobną funkcję, co europejskie kawiarnie i kluby. Nowojorskie lokale, zakładane w dużej mierze przez artystów i dla artystów, oferowały intelektualny ferment, z którego wywodzą się takie przedsięwzięcia jak The Living Theater. Takim miejscami był Klub czy Café La Mama, które oprócz „artystycznej” atmosfery wykształciły szczególne praktyki konsumpcji i produkcji artystycznej. Społeczność Klubu na przykład organizowała w Wiosce wystawy plenerowe: „Rothko i jemu podobni zazwyczaj kręcili się po ich terenie i rozmawiali z ludźmi. Było to najlepsze miejsce, aby wystawić ich obrazy; jak dobrze poszło, mogłeś też opylić tam niektóre ze swoich drobniejszych prac”.<sup>[21]</sup> Przykład założonej przez Ellen Stewart Café La Mama w East Village również dowodzi kreatywnego potencjału jaki niosła ze sobą bohema. Café La Mama stało się ośrodkiem alternatywnego

teatru, łącząc ze sobą funkcje kawiarni, księgarni i sceny teatralnej. Lokal ten, założony przez Stewart, która nie była artystką ani nie posiadała teatralnego wykształcenia, staje się synonimem bohemy nowojorskiej, w której zbiegają się entuzjazm dla wspierania młodej sztuki, komercja i produkcja artystyczna. [22] Sukces Café La Mama oraz grup teatralnych, które zostały w tam wypromowane, wychodzi poza granice miasta. Popularność amerykańskiej alternatywnej sceny teatralnej rozprzestrzenia się w Europie, a wraz z nią nowa formuła promocji i funkcjonowania sztuki alternatywnej. Spełniają podobną funkcję w obiegu artystycznym, co kabarety końca XIX wieku. Jak pokazuje tradycja bohemy, w jej szeregach zawsze rodziły się nowe pomysły i wzory praktyk kulturowych, które następnie przejmowane były przez publiczność masową. To zmuszało artystów do ciągłego poszukiwania kolejnych form wyrazu, zarówno w sztuce, jak i w życiu codziennym. Zdaje się, że ta właściwość tkwi w bohemie do dziś.

Artykuł chciałabym zakończyć refleksją poświęconą współczesnym środowiskom artystycznym. Stawiam hipotezę, iż miejskie przestrzenie postindustrialne również wykształciły alternatywne społeczności, choć, co sugeruje przedrostek neo-, bohema XXI-wieczna uległa znaczącym przekształceniom, wynikających ze zmian dotyczących rynek sztuki oraz z wpływu globalnych przemysłów kulturowych, sytuujących artystów w innej sieci zależności strukturalnych, niż miało to miejsce w poprzednich dekadach. Postępująca globalizacja, cyfryzacja i rozwój gospodarki opartej na wiedzy to kolejne istotne przyczyny przemiany bohemy w neobohemę. Analiza wpływu tych procesów na kształt społeczności artystycznych jednak znacząco wykraczałaby poza ramy jednego artykułu. W związku z tym,

chciałabym na przykładzie ruchu YBA<sup>[23]</sup> zaproponować model, który być może wskaże na główne kontynuacje i przetworzenia dokonane przez neobohemę. Konieczne wydaje się zaznaczenie, iż współczesne środowiska artystyczne funkcjonują w przestrzeni miasta postindustrialnego i ponowoczesnego, a więc w przestrzeni płynnej i fragmentarycznej, w której nastąpiło zamazanie funkcji poszczególnych obszarów miasta<sup>[24]</sup> a praktyki kulturowe podmiotów miejskich są bardzo mobilne.

Początki YBA można powiązać z pierwszymi wystawami duetu Gilbert i George<sup>[25]</sup> w latach 70. i 80. Jak mówi Sandy Nairn, dyrektor programowy Tate Modern, YBA od początku świadomie korzystali z zaplecza symbolicznego wytworzonego przez bohemę: „[YBA] stworzyło sobie wizerunek grupy chuligańskiej, wiecznie pijącej i imprezującej, wiesz, wizerunek biednych białych dzieciaków, ale zdolnych wyłudzać pieniądze od ludzi, którzy je mają. Bawili się swoją proletariacką tożsamością, powtarzając to, co działo się w latach sześćdziesiątych”.<sup>[26]</sup> W praktyki artystyczne YBA od początku wpisana była promocja: „Koncentracja duetu [Gilbert i George] na samym sobie nie jest ani ekspresjonistyczna, ani semiotyczna [...], ale bezwstydnie autopromocyjna, jak w reklamie. Gilbert i George wysyłali swoje wizytówki, które były w takim samym stopniu wizytówkami ludzi biznesu, co podpisem artystów”.<sup>[27]</sup> Funkcjonowanie YBA w świecie sztuki współczesnej niewątpliwie może stanowić interesujący materiał do refleksji nad neobohemą. Nie sposób z dzisiejszej perspektywy zaliczać artystów takich, jak Damien Hirst do grona neobohemy. Przypadek YBA jednak wskazuje na przemiany, jakim podległa tradycja artystów w mieście, w momencie, gdy kluczowa dla bohemy, wykształcona na gruncie sztuki idea twórczego indywidualizmu, została zawłaszczona

przez dyskurs ekonomiczny i polityczny.<sup>[28]</sup> W przeciwieństwie do kulturowo wytworzonych figur artysty nowoczesnego, które powstały w polu artystycznym, takich jak artysta-geniusz, flâneur, dekadent czy beatnik, figura artysty-przedsiębiorcy czy artysty-celebryty wykształciła się w obszarze kultury popularnej i ekonomii. Skłania to do refleksji nad tym, czy sztuka może wciąż stanowić zasób, na gruncie którego neobohema buduje swoje kulturowe identyfikacje.

Tym, co wydaje się interesujące w celu domknięcia myśli prowadzonej w tym artykule, są sposoby, w jakie artyści YBA wykorzystywali przestrzeń miejską, oraz to co wnosili, jako społeczność, do publicznej sfery miasta i jak udało im się skonstruować artystyczny wizerunek robotniczych dzielnic Londynu. Na początku lat 90. młodzi artyści, właściciele mniejszych galerii i marszandzi, zaczęli zajmować puste, przemysłowe przestrzenie miasta, szczególnie we wschodnich i południowych dzielnicach miasta. Jeden z założycieli pracowni artystycznych Cable Studios wspomina:

[W pobliżu Whitechapel] było pełno pracowni, rozmieszczonych wzdłuż rzeki. Tam, gdzie były stare magazyny [...]. Artyści wysilali się, żeby pomalować swoje białe sześciany, i wieszali je, jakby były wystawione w jakiejś galerii. Nie miało się wrażenia, że to sytuacja, w której można coś sprzedać poważnym klientom. [Zakładanie pracowni] wywodziło się to w dużym stopniu z ducha squattingu. Zajmowaliśmy dla zabawy stare budynki. Stare magazyny, czasem domy. Damien [Hirst] miał kiedyś pracownię w squacie razem z przyjacielem w Hackney [...]. Nie mam pojęcia, skąd to się wszystko brało.<sup>[29]</sup>

Wykorzystywanie opuszczonych i zaniedbanych przestrzeni miejskich bynajmniej nie jest strategią wynalezioną przez YBA. Nie jest również niczym nowym przyciągnięcie przez żywą artystyczną społeczność kapitału do zaniedbanych dzielnic. Jednak ten przykład wyraźnie wskazuje na to, jak mocno prężna społeczność artystyczna i wykreowana przez nią przestrzeń kulturowa związana jest z miastem postindustrialnym i ekonomią geopolityczną.

Miasto postindustrialne stało się sceną aktywności nowej generacji bohemy, która funkcjonuje w rzeczywistości określonej przez przepływy, nisze i symulacje. W związku z tym sama neobohema staje się bardziej mobilna i otwarta, dostosowując praktyki artystyczne do swojej publiczności. Jak kontynuuje Keith Patrick: „[Rzuciliśmy] wyzwanie galeriom z West Endu, które nie nadały za młodymi artystami. Becks zaczął dawać gratisowe towary: po 10 skrzynek piwa na wernisaż. To wszystko były [...] bardzo tymczasowe, przypominające squaty inicjatywy kierowane przez samych artystów”.<sup>[30]</sup> Otwieranie tymczasowych galerii w pustych przestrzeniach, praktyki typu pop-up czy inne, równie efemeryczne i często trudne do mapowania przedsięwzięcia, mogą być rozpatrywane jako próba odpowiedzi społeczności artystycznych na coraz mniej stabilną, wirtualną rzeczywistość. W praktykach tych, tak, jak w nowoczesnych środowiskach bohemy, neobohema ujawnia typową cechę, mianowicie kulturotwórczy i miastotwórczy potencjał do eksperymentowania.

Zarysowana pokrótce charakterystyka bohemy i neobohemy z perspektywy kulturowych studiów miejskich prowokuje do dalszych pytań. Te najbardziej interesujące, jak się wydaje, wiążą się z lokalnymi, polskimi środowiskami artystycznymi. Zbadanie tych środowisk pod kątem kontynuacji nowoczesnej tradycji

artystów w mieście, pozwoli, jak sądzę, na skonstruowanie takiej interpretacji neobohemy, która uwzględniałaby miejski, postindustrialny kontekst polskiej miejskiej społeczności artystycznej. Tym samym stanowiłaby głos w dyskusji nad trybami włączenia polskich miast do globalnej rywalizacji ekonomicznej.

## Bibliografia:

Lisa Appignanesi, *Kabaret*, przeł. A. Kreczmar, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.

Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.

Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przekł. K. Thiel-Jańczuk. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Richard Florida, *The Rise of the Creative Class*, Basic Books, Nowy Jork 2002.

Edward Glaeser, *Triumph of the City*, Penguin Books, Nowy Jork 2012.

Mary Gluck, *Popular Bohemia. Modernism and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris*, Harvard University Press, Cambridge 2008.

Marygay Graña, Cesare i Graña, *On Bohemia. The Code of the Self-Exiled*, Transaction Publishers, New Brunswick 1990.

John Gruen, *The New Bohemia*, a capella books, Chicago 1990.

Scott Lash, Celia Lury, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, przeł. J. Majmurek, R. Mitoraj, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

Richard Lloyd, *Neo-bohemia. Art and Commerce in the Postindustrial City*, Routledge, Nowy Jork 2010.

Ewa Rewers, *Miasto jako przestrzeń kulturowa*, 2005 [w:] Pod

red. B. Jałowiecki, A. Majer i M. S. Szczepański, *Przemiany miasta. Wokół socjologii Aleksandra Wallisa*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa, s. 83–94.

Jerrold Seigel, *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life 1830–1930*, Penguin Books, Nowy Jork 1986.

Roland Sukenick, *Nowojorska bohema*, przeł. A. Dorobek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995.

Aleksander Wallis, *Informacja i gwar. O miejskim centrum*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

---

[1] E. Glaeser, *Triumph of the City*, Penguin Books, Nowy Jork 2012, s. 6 (jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki).

[2] P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2007, s. 87.

[3] Ibidem, s. 87–88.

[4] R. Florida, *The Rise of the Creative Class*, Basic Books, Nowy Jork 2004, s. 210.

[5] R. Lloyd, *Neo-bohemia. Art and Commerce in the Postindustrial City*, Routledge, Nowy Jork 2010.

[6] Na związek indywidualnych dyspozycji psychicznych i przestrzeni miejskich wskazał Georg Simmel w swoim klasycznym eseju „Mentalność mieszkańców wielkich miast”. Simmel za typową miejską postawę przyjął zblazowanie, które postrzegał jako intelektualną odpowiedź jednostki na nadmiar bodźców wywołanych przez nowoczesne miasto. Podobnie Siegfried Kracauer stara się zobrazować kondycję specyficznej grupy, do której zalicza również siebie, za pomocą postawy cechującej się aktywnym, nieustannym czekaniem. G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast* [w:] tegoż, *Most i drzwi*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006. S. Kracauer, *Those who wait*, [w:] tegoż, *The Mass Ornament*, tłum. T. Levin, Oxford University Press, Cambridge 1995.

[7] A. Wallis, *Informacja i gwar. O miejskim centrum*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

[8] E. Rewers, *Miasto jako przestrzeń kulturowa*, [w:] *Przemiany miasta. Wokół socjologii Aleksandra Wallisa*, red. B. Jałowiecki, A. Majer, M. S. Szczepański, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2005, s. 86.

[9] M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

[10] L. Appignanesi, *Kabaret*, przeł. A. Kreczmar, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 17.

[11] J. Seigel, *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life*



1830–1930, Penguin Books, Nowy Jork 1986, s. 230.

[12] M. Gluck, *Popular Bohemia. Modernism and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris*, Harvard University Press, Cambridge 2005, s. 111.

[13] Ibidem, s. 124.

[14] R. Sukenick, *Nowojorska bohema*, przeł. A. Dorobek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 124.

[15] Ibidem, s. 19, 22.

[16] Ibidem, s. 28.

[17] Cyt. za C. Graña, M. G Graña, *On Bohemia. The Code of the Self-Exiled*, Transaction Publishers, New Brunswick 1990, s. 777.

[18] R. Sukenick, *Nowojorska bohema*, s. 43–44.

[19] Ibidem, s. 29.

[20] Ibidem, s. 29.

[21] Ibidem, s. 61–62.

[22] J. Gruen, *The New Bohemia*, a capella books, Chicago 1990, s. 83–85.

[23] „Young British Artists” to jedno z określeń nadane grupie artystów działających w Londynie w latach 90., do której należeli m.in. Damien Hirst, Tracy Emin, Sarah Lucas czy Marcus Harvey. Historia grupy sięga 1988 roku, od czasu wystawy *Freeze*, zorganizowanej przez Hirsta. Wielu artystów otrzymało wsparcie ze strony wpływowych kolekcjonerów-biznesmenów m.in. Charlesa Saatchi. Zob. S. Ford, „Myth Making: On the Phenomenon of the Young British Artist”, *Art Monthly* vol. 194 no. 3, 1996, s. 3–9.

[24] E. Rewers, *Miasto jako przestrzeń kulturowa*, dz. cyt., s. 93.

[25] Duet współczesnych brytyjskich artystów-performerów tworzących od lat 70. Działalność artystyczna duetu skupiała się przede wszystkim w londyńskim East Endzie.

[26] Cyt. za: S. Lash, C. Lury, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, przeł. J. Majmurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 103.

[27] Ibidem, s. 100.

[28] O związkach sztuki i biznesu na przykładzie ruchu YBA pisze Angela McRobbie, „But Is It Art?”, *Marxism Today*, Nov/Dec., 1998, s. 55–57; „Everyone Is Creative: Artists as Pioneers of the New Economy?”, [w:] *Culture and Contestation in the New Century* red. M. J. Léger, intellect, Bristol 2011, s. 77–92.

[29] Ibidem, s. 104–105.

[30] Ibidem, s. 105.

Czy wystarczy  
samo tworzenie?  
O roli artysty  
w miejskiej polityce  
kulturalnej

# Czy wystarczy samo tworzenie? O roli artysty w miejskiej polityce kulturalnej

Agnieszka Ochenkowska

„Jednym z zagadnień, którymi zajmują się ekonomiści, jest rola, jaką odgrywa kultura i działalność kulturalna w gospodarce” – piszą Teresa Słaby i Rafał Kasprzak w artykule dotyczącym przemysłu kultury w ujęciu regionalnym.<sup>[1]</sup> Wydaje się, że podobna refleksja nad stanem i celami polityki kulturalnej dotyczy nie tylko osób zajmujących się ekonomią, lecz także każdego z nas. Jest ona również coraz częściej przedmiotem wiedzy naukowej, dysponującej własnym aparatem pojęciowym i metodologią<sup>[2]</sup>. Być może nie każdy zastanawia się nad ujęciem gospodarczym czy historycznym problemu obecności kultury w życiu społeczeństw, jednak często stajemy na przykład przed wyborem miejsc, w których można spędzić czas z kulturą. Narzekamy wówczas, że wybory te są ograniczone, a miasto nie zapewnia szerokiej oferty kulturalnej. Także artyści często podnoszą problem słabego finansowania ich poczynań i nierzadko podkreślają, że zmagają się z trudną sytuacją na rynku pracy.

Niniejszy artykuł nie ma pretensji do bycia całościowym studium celów i efektów miejskiej polityki kulturalnej. Jest raczej zbiorem refleksji, próbą spojrzenia na problematykę roli artysty w polityce miasta, która, co warto podkreślić, znacząco zmieniła się zwłaszcza w XXI wieku.

Dziś idolami młodzieży nie są pisarze, czy wykreowane przez nich postacie literackie, lecz bohaterowie programów telewizyjnych, gwiazdorzy jednego sezonu popularnego *reality show*. Potwierdzają to tezy zawarte w artykule Ireny Wojnar, która stwierdza:

*zasadniczej przemianie ulega postać tzw. bohatera, zwłaszcza bohatera poszukiwanego przez młodego odbiorcę sztuki. W znacznym stopniu przestaje nim być tradycyjny bohater literacki, jakiego uwielbiały poprzednie pokolenia.*<sup>[3]</sup>

Także w opinii pozostałych grup społecznych artysta, a zwłaszcza poeta czy literat, oraz szeroko rozumiany świat kultury elitarniej, nie pretenduje do pierwszoplanowej roli w rankingach potrzeb. Wystarczy przywołać tutaj dane z badań nad czytelnictwem w Polsce, choćby tych z 2012 roku: 61 procent Polaków nie miało w 2011 roku kontaktu z żadną pozycją książkową.

Rola artysty w polityce kulturalnej miasta zmienia się nie tylko w perspektywie historycznej, lecz także społecznej. W epoce romantyzmu artysta był przewodnikiem narodu, nie na darmo Adam Mickiewicz w *Konradzie Wallenrodzie* pisał: „O wieści gminna! Ty arko przymierza, między dawnymi, a młodszymi laty”.<sup>[4]</sup> Dziś jednak artysta ma inną rolę. Jest uczestnikiem życia kulturalnego, ale nie tylko. W XXI wieku przejmuje wiele obowiązków wynikających z samej organizacji wydarzeń kulturalnych w swoim mieście czy regionie – jest to konsekwencją obniżenia się rangi tradycyjnie rozumianej akademii i zastąpienia jej innymi ośrodkami życia kulturalnego, takimi jak biblioteki czy domy kultury.

Wracając jednak do zagadnień miejskiej polityki kulturalnej

i roli twórcy w poczynaniach kulturalnych władz miejskich, zauważyć należy, że wydatki na kulturę są w polskim budżecie corocznie zmniejszane. Jednak rozważania te nie będą narzekaniem na pogarszający się stan polskiej kultury, lecz będą próbą dostrzeżenia zmian pozytywnych, wpływających na umocnienie więzi międzyludzkich, takich, które niwelują ważne problemy społeczne, tak jak narastająca w dużych aglomeracjach samotność, patologie i poczucie wykluczenia. Jak pisze Irena Wojnar:

*przeświadczenie o podobieństwie, w tym wypadku podobieństwie upodobań artystycznych, zachęca nie tylko do uczuć spontanicznej sympatii do ludzi podobnych, lecz także i do działania altruistycznego, do zachowań prospołecznych.*<sup>[5]</sup>

Głównym zamierzeniem metodologicznym, przyjętym w niniejszych rozważaniach, jest więc próba opisanie problemu artysty z punktu widzenia nie suchej teorii, lecz praktyki. Wynika stąd charakterystyka działania konkretnych ośrodków miejskich i opisanie nie tylko wydatków czynionych przez władze miejskie, lecz także ukazanie sposobu realizacji podejmowanych przez miasta inicjatyw. Jest to również w dużej mierze próba wykazania, że mądrze prowadzona polityka kulturalna dotyczy w takim samym stopniu dużych aglomeracji, jak i małych miast, a nawet więcej: właśnie małe miasta działają czasem prężniej, niż wielkie ośrodki. Stąd rozważania będą charakteryzowały się dużą ilością konkretnych przykładów, nazwisk, faktów przede wszystkim z życia kulturalnego małego ośrodka miejskiego – Ostrołęki oraz wielkiej aglomeracji – Warszawy. Omówienie zróżnicowanych przykładów stanie się podstawą do wysnucia ogólnych wniosków na temat roli artysty w polityce polskich miast.

Do niedawna, zwłaszcza w opinii ekonomistów przeważał pogląd, że kultura nie idzie w parze z pieniędzmi. Uważali, że stanowi ona nierentowną część gospodarki rynkowej, a pieniądze zainwestowane w ten sektor nie zwracają się.<sup>[6]</sup> Jak piszą Teresa Słaby i Rafał Kasprzak:

*prekursorem takiego ujęcia był z pewnością Adam Smith, który w dziele „Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów” dokonał podziału pracy na: pracę produkcyjną, przynoszącą dochód dla narodu oraz na pracę nieprodukcyjną, pochłaniającą dochody wypracowane przez społeczeństwo i nie dającą nic w zamian.<sup>[7]</sup>*

Jak stwierdził natomiast sam Adam Smith:

*Praca ludzi z niektórych najszcowniejszych stanów społecznych jest nieprodukcyjna, czyli nie utrwała się, ani nie realizuje w żadnym trwałym przedmiocie, ani towarze przeznaczonym na sprzedaż.<sup>[8]</sup>*

Natomiast w aktualnych refleksjach towarzyszących problemowi kultury obserwuje się wzrastającą popularność pojęć takich, jak: przemysł kulturalny, przemysły kultury, przemysł kultury. Pojęcie przemysł kulturalny zostało użyte w socjologii przez Frankfurcką Szkołę Badań Społecznych. Myśliciele tej Szkoły – Theodor W. Adorno i Max Horkheimer – określili przemysł kulturalny jako część otaczającej nas kultury popularnej, tworzący i narzucający konsumentom nowe produkty i usługi kulturalne.

Natomiast pojęcie przemysły kultury obejmuje poszczególne branże zajmujące się wytwarzaniem i sprzedażą usług kultury.<sup>[9]</sup> Nie powinno się tego sektora nie doceniać. Obecnie sytuacja

wygląda nieco inaczej niż w opisie Adama Smitha: dobrze rozwinięta infrastruktura miasta oraz właśnie przedsięwzięcia kulturalne to jedne z głównych czynników przyciągających potencjalnych inwestorów. Potwierdza ten pogląd Monika Smoleń w książce *Przemysły kultury. Wpływ na rozwój miast*. Badaczka stwierdza:

*Ekonomiczne znaczenie kapitału kulturalnego tkwi przede wszystkim w przemysłach kultury, które wzbogacają jakościową i ilościową ofertę kulturalną miasta, wpływają na rozwój turystyki, generują nowe miejsca pracy, dochody oraz zwiększają ofertę eksportową miasta. Ekonomiczne znaczenie sektora kultury pośrednio związane jest także z wpływem kultury na jakość i estetykę przestrzeni miejskiej, promocję i wizerunek miasta. Aspekty te odgrywają szczególną rolę w zatrzymywaniu obecnych i przyciąganiu nowych turystów, mieszkańców i inwestorów.*<sup>[10]</sup>

## JAK W TEJ SYTUACJI POSTRZEGAĆ ROLĘ ARTYSTY?

Artysta w przemyśle kultury to problem, który wymaga choćby krótkiego skomentowania. Jak piszą Teresa Słaby i Rafał Kasprzak: *za przemysł kultury uważa się bowiem ogół wszystkich przedsięwzięć biznesowych oraz niezależnych inicjatyw rozwijających się w dziedzinie kultury, sztuki i mediów.*<sup>[11]</sup> W tym kontekście wydaje się, że współcześni artyści nie mają się najlepiej. Kultura wciąż nie jest sektorem, który byłby szczególnie chętnie dotowany przez państwo, mimo tego, że dobrze rozwinięta sieć usług przemysłu kultury (a więc także liczna i dobrze wykształcona kadra) przyciąga do miasta ludzi, którzy chcą w nim założyć własny biznes, często na szeroką skalę. Artysta często znajduje się w trudnym położeniu finansowym; nierzadko

wiele inicjatyw artystycznych nie zostaje podjętych, gdyż rzecz rozbija się o brak pieniędzy na realizację przedsięwzięć.

Bardzo dobrze ilustruje to proces wydawniczy, który w Polsce marginalizuje zwłaszcza debiutantów, czyli twórców którzy nie mają jeszcze wyrobionego „nazwiska”. Spośród wydawnictw warszawskich właściwie nie ma ośrodka, który byłby w stanie wyłożyć pieniądze na artystę nieznanego szerszym kręgom społeczeństwa. Dzieje się tak zwłaszcza w przypadku poezji, w końcu jak zauważa Wisława Szymborska w swoim wierszu pt. *Niektórzy lubią poezję*, poezję lubią tylko nieliczni i to nie większość wszystkich, ale mniejszość. Czy oznacza to, że jeśli nie jesteśmy Wisławą Szymborską, ani Tadeuszem Różewiczem nie ma szansy na publikację naszego dzieła? W praktyce często tak jest; powszechna staje się też sytuacja, że wydawnictwo godzi się sygnować książkę swoim znakiem firmowym, lecz tylko jeśli artysta wyłoży własne środki finansowe na wydrukowanie książki. Wypada tutaj zauważyć, że kwota, którą wówczas proponuje (rzędu 3000-3500 złotych) jest dla wielu artystów nieosiągalna. Dotyczy to zwłaszcza młodych ludzi, którzy często nie mają jeszcze stabilnego źródła dochodów.

Właśnie dlatego potrzebna jest mądrze prowadzona polityka kulturalna, która wspierałaby młodych twórców, zwłaszcza tych, którzy są jeszcze przed debiutem książkowym. Można wprawdzie utrzymywać, że organizowane konkursy literackie (np. konkurs im. Jacka Bierezina dla młodych poetów przed debiutem książkowym) wyczerpują zapotrzebowanie związane z wydawaniem tekstów debiutantów, jednak, w mojej ocenie, tak nie jest.

Rolą artysty jest docieranie do ludzi i poruszanie ich emocjami, twórczością. Jak ma to, skądinąd trudne zadanie,



wcielić w życie, jeśli nie ma szansy na wydanie swojego tekstu?

W Ostrołęce polityka władz miejskich wspiera twórców, szczególnie tych, którzy w twórczości nawiązują do historii regionu, lub właśnie debiutantów. Książki te są wydawane przy wsparciu prezydenta miasta; podobna procedura funkcjonuje do dziś w niewielu już polskich miastach. Praktyka ta, wyraźnie zanikająca, jest jednak potrzebna. Zgodzę się, oczywiście, że często wydawane są w ten sposób książki słabe, efemeryczne, jednak w Ostrołęce wspiera się debiuty młodych twórców. Przykładem jest debiutancka książka zaledwie osiemnastoletniej Aleksandry Gawrońskiej pt. *Puzzle* lub wydawane przez młodego ostrołęckiego poetę Karola Samsela, obecnie już doświadczonego twórcy - pierwsze książki poetyckie - *Labirynt znikomości* oraz *Czas teodycei*. Polityka kulturalna miasta pozwoliła tym artystom się „wybić”, znaleźć swoich czytelników.

Współcześnie ostatnie z wymienionych jest niezwykle ważnym zadaniem dla artysty. W epoce modernizmu, popularne było wśród artystów hasło „sztuka dla sztuki”. Artysta był ekscentrykiem, który swoim wyglądem i zachowaniem często zrażał do siebie przeciętnego odbiorcę, hołdując zasadzie, że nieważna jest publiczność, lecz sama wartość stworzonego dzieła. Współcześnie mówi się, że tylko, jeśli artysta ma chociaż jednego zainteresowanego odbiorcę, jego sztuka ma sens i rację bytu. Jak jednak tego odbiorcę znaleźć i zatrzymać? Tu również przychodzi artyście z pomocą miejska polityka kulturalna. Artysta, jeśli chce dziś zaistnieć, powinien się zaangażować w życie kulturalne, którego bogaty wachlarz oferują mu miejskie ośrodki. Zresztą podobna praktyka znana jest nie od dzisiaj: wystarczy sobie przypomnieć Witolda Gombrowicza, który po emigracji do Argentyny szukał tam ośrodka kulturalnego i ludzi, z którymi

mógłby współpracować - o tym, że mu się to udało świadczy przetłumaczona na język hiszpański powieść *Ferdydurke*.

Dziś artysta ma wiele możliwości, aby wyjść z cienia i wiele z nich oferuje mu właśnie miasto. Są to chociażby konkursy literackie. W Ostrołęce organizowany jest corocznie ogólnopolski konkurs poetycki imienia Dionizego Maliszewskiego pt. „...i chcę tej ziemi być wierny...”. Władze miejskie są fundatorem nagród w tym konkursie, a jej przedstawiciele obecni są na uroczystości rozdania laureatom upominków.

Artysta ma, także w małych ośrodkach miejskich, szansę na dotarcie do odbiorców podczas wieczorów autorskich. W Warszawie są to wydarzenia organizowane w siedzibie Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, na przykład; podczas regularnie organizowanych tzw. biesiad literackich. W Ostrołęce organizowane są natomiast tzw. „Wieczory w Arce”, czyli budynku Miejskiej Biblioteki Publicznej imienia Wiktora Gomulickiego. Tutaj szansę na trafienie do odbiorcy mają także debiutanci.

Biblioteka jest również organizatorem odbywającego się co roku festiwalu literackiego im. Edwarda Kupiszewskiego „Kupiszewiada”, który wspierają władze miasta. Festiwal stanowi promocję Ostrołęki jako ośrodka kulturalnego - przyjeżdżają na to wydarzenie twórcy różnych pokoleń oraz z różnych stron. Podobne imprezy odbywają się także w innych miastach Polski, choćby w Warszawie. Co roku organizowany jest tam festiwal poetycki „Manifestacje poetyckie”, w którym szansę na zaprezentowanie swoich utworów mają młodzi twórcy, tacy jak Natalia Malek, Seweryn Górczak czy Albert Sienkiewicz. W pierwszych poczynaniach literackich towarzyszą im twórcy starszego pokolenia, tacy jak poetka Joanna Mueller czy krytyk literacki i poeta, Paweł Koziół. Są to działania dziś szczególnie

istotne, ponieważ młodzież:

*odnosi się nieufnie do sztuki współczesnej, bo nie jest przygotowana do jej odbioru. Wielu patrzy krytycznie na powszechną dostępność sztuki, na sprowadzenie jej do wymiarów powszednich ze względu na problematyczne korzyści z recepcji dzieł w tych warunkach, na splotenie estetycznego przeżycia.*<sup>[12]</sup>

W tym miejscu zasadne jest poruszenie problemu potrzeby aktywnego działania w życiu kulturalnym miasta. Obecnie artysta nie tworzy już zgodnie z hasłem „Sztuka dla sztuki”, przeciwnie: musi być aktywną jednostką, która sama podejmuje rozmaite inicjatywy i jest nie tylko dostarczycielem dzieł, lecz także organizatorem życia kulturalnego miasta. Współcześnie rolą artysty jest animowanie czasu wolnego i nierzadko samodzielne poszukiwanie środków finansowych na realizację pomysłów. Artysta musi być jednocześnie dobrym menadżerem, musi umieć się „wypromować”.

Artysta to także osoba, która powinna dawać przykład, zwłaszcza ludziom młodym, takim, którzy dopiero rozpoczynają swoją przygodę z literaturą, malarstwem czy muzyką. Ogólnie rzecz biorąc twierdzi się, że postawa współczesnej młodzieży wobec kultury oparta jest na biernej kontestacji – automatycznym negowaniu wszelkich kulturalnych działań i założeń.<sup>[13]</sup> Uczestnictwo w kulturze młodzieży skupia się przede wszystkim na kulturze masowej. Jak pisze Piotr Szulich:

*dzięki uczestnictwu w kulturze nabywamy więcej empatii i zrozumienia dla innych, poprzez poszerzenie naszych horyzontów poznawczych, możemy głębiej interpretować*

*i poznawać świat.* [\[14\]](#)

Wydaje się, że współczesna młodzież nie skupia się już na poznawaniu czegokolwiek w sposób głęboki. Jest to w pewnej mierze związane z transformacją ustrojową w Polsce, która pociągnęła za sobą zmianę obyczajów w nowej rzeczywistości gospodarki rynkowej i kultury masowej. Wydaje się, że transformacja wpłynęła na osłabienie więzi międzyludzkich, skurczenia się modelu tradycyjnej rodziny, większy pragmatyzm młodych w życiu codziennym.

Nowa rzeczywistość spowodowała wysunięcie na pierwszy plan przede wszystkim celów o charakterze pragmatycznym, nastawionych na profesjonalizm. Jak pisze Piotr Szulich:

*Ludzie starsi np. zorientowani są „na przeszłość”, na to co przeżyli, czego doświadczyli w swoim życiu. Pokolenie w wieku produkcyjnym zorientowane jest na teraźniejsze „tu i teraz” - skupia się na pełnieniu ról społecznych, zawodowych. Natomiast pokolenie młodzieży jest zorientowane „na przyszłość”. Młodzi ludzie myśląc o przyszłości inwestują w swoje wykształcenie, aspirują do małżeństwa, do pełnienia określonych ról społeczno-zawodowych.* [\[15\]](#)

Młodzi, jak pisze Szulich, inwestują w wykształcenie. Jednak nastawieni są na zdobycie wiedzy nie dla niej samej, ale dla własnego pożytku. Ich motywacje są więc ściśle praktyczne. W konsekwencji:

*Młodzi profesjonaliści [...] nie czytają, bo nie mają czasu, a z czasem i ochoty, nie mają czasu na kulturę - muszą przecież kupić mieszkanie, są mało ciekawi świata (chodzi im*

*o sukces, a nie kreacyjność). Rosną bogowie profesjonalizmu, pragmatyczni, kulturowo niedorozwinięci, pozbawieni energii utopijnych, poszukiwania asertywności, starsi od swoich rodziców.*<sup>[16]</sup>

Jak już wspomniano, dzisiejszymi idolami młodzieży nie są już pisarze czy wykreowane przez nich postaci, lecz gwiazdy popularnych filmów czy komiksów. Podczas praktyk w jednym z warszawskich gimnazjów zetknęłam się z tym, że młodzi ludzie nie potrafią podać nazwiska swojego ulubionego pisarza, ani tytułów książek, które ostatnio przeczytali poza szkolnymi lekturami. Jeśli podawane jest jakiegokolwiek nazwisko, to młodzież wymienia autorów literatury *fantasy*, takich jak Andrzej Sapkowski, czy George R. R. Martin. Szulich komentuje ten brak autorytetów wśród młodych ludzi w następujący sposób:

*Człowiek współczesny jest niechętny wobec autorytetów głównie osobowych, gdyż staje się autorytetem sam dla siebie. Jednak to nie oznacza braku społecznego zapotrzebowania na autorytety w ogóle i wśród ludzi młodych. Dobitną tego ilustracją może być zachowanie Polaków po śmierci Jana Pawła II w 2005 roku. Młodzież w badaniach socjologicznych ujawnia nieufność wobec autorytetów instytucjonalnych, natomiast ufa np. rodzicom. Bardzo rzadko jako autorytet w oczach młodzieży występuje: osoba duchowna, nauczyciel, a w ogóle nie występują liderzy czy elita lokalna. Natomiast często pojawiają się sportowcy oraz „idole” ze świata mediów i kultury popularnej*<sup>[17]</sup>

Szczególne rolę w kształceniu kulturalnym młodzieży odgrywa jednak tradycyjnie rozumiana edukacja szkolna. Wydaje się to

oczywiste - większy poziom wiedzy, wykształcenia ma bezpośredni wpływ na kontakt ze sztuką wysoką. Ważne jest, aby wyedukować świadomego odbiorcę sztuki, takiego, który nie poprzestanie na komercyjnych produkcjach, lecz będzie aktywnym uczestnikiem życia kulturalnego w swoim mieście czy regionie. Rolę szkoły w tym procesie dobrze wyjaśnia ten proces Janusz Plisiecki w swoim artykule *Sztuka i młodzież*. Badacz pisze:

*Znaczenie szkoły dla edukacji kulturalnej wydaje się nieporównywalne, gdyż wykształcenie w codziennej praktyce przekłada się na uczestnictwo w kulturze. [...]. Edukacja kulturalna dzięki sztuce, jako doskonałemu instrumentowi oddziaływań wychowawczych, wpłynie na życiową postawę młodego człowieka, na kształtowanie się w nim wartości społecznych, zasad moralnych w stosunku do ludzi i do pracy, zainspiruje do działań twórczych. Ma też szczególne znaczenie dla obywatelskiej edukacji, kształtowania wyobraźni i odwagi odpowiadającej obecnym przemianom i wymogom przyszłości.*<sup>[18]</sup>

Jaka jest w tej sytuacji rola artysty i cele miejskiej polityki kulturalnej? Na pewno trzeba przybliżyć sylwetki twórców młodemu pokoleniu. W Ostrołęce i Warszawie funkcjonuje praktyka zapraszania artysty do placówki edukacyjnej, by zaprezentował młodzieży swoją twórczość i przeprowadził dyskusję na temat sztuki i jej roli w życiu człowieka. Jak pokazuje praktyka, młodzież chętnie bierze udział w tego typu zajęciach, zadaje pytania, przedstawia własne próby literackie do oceny. Oczywiście, wiele zależy tu od osobowości danego twórcy, jego siły przekonywania i umiejętności rozmowy z trudnym odbiorcą,

jakim jest młdzież.

Oczywiście nie sposób tutaj nie wspomnieć o instytucjach kultury, które mają za zadanie wspierać i kształcić kadre przemysłu kultury. Są to biblioteki, domy kultury i uczelnie artystyczne, choć coraz szybciej maleje rola tradycyjnie rozumianej akademii. Jeśli chodzi o domy kultury pisze Jan Stanisław Wojciechowski tak - są one: „mocno osadzone w polityce kulturalnej, z jej „odślonami” historycznymi i zróżnicowaniem form ustrojowych, politycznych i narodowych”.  
[\[19\]](#) Elementem polityki kulturalnej jest tutaj na pewno rozbudowa i zakładanie nowych ośrodków życia literackiego, jednak ten obszar miejskiej polityki jest wyraźnie marginalizowany. Jak dodaje Wojciechowski:

*na tle tych strategii atrakcyjnie wciąż wygląda tak charakterystyczne dla domów i ośrodków kultury, zróżnicowanie, łączenie pod jednym dachem różnych dyscyplin artystycznych, różnych środowisk społecznych i grup wiekowych, szerokie spektrum pielęgnowanych tradycji kulturowych.*[\[20\]](#)

Z drugiej strony wiadomym jest, że każda nowopowstała piwnica artystyczna, sala konferencyjna, czy boisko do gry w piłkę nożną to miejsca, gdzie może spotykać się młdzież by rozwijając swoje pasje, co eliminuje niebezpieczeństwo powstawania zjawisk patologicznych w tej grupie społecznej. Jak pisze Anna Przećławska:

*udział młdzieży we współtworzeniu kultury jest ważny ze względu na nią samą - zwiększa szanse na uzyskanie*

*identyfikacji pokolenia młodych z tym systemem wartości kulturowych, które społeczeństwo akceptuje.*<sup>[21]</sup>

Wracając jednak do instytucji wspierających artystów warto wymienić kilka z nich. W Warszawie wsparciem dla twórców są warsztaty literackie Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, tzw. Stajnia literacka, prowadzone przez profesora Piotra Müldnera-Nieckowskiego, który promuje młodych twórców. Warsztaty literackie dla młodych organizuje w Warszawie również Staromiejski Dom Kultury, jednak artyści tego kręgu tworzą zamkniętą, hermetyczną grupę, do której trudno jest przyłączyć się zwłaszcza początkującym.

Wydaje się, że artyści nie potrafią się integrować; być może jest to wynikiem tego, że tradycyjnie rozumiane zrzeszenia poetyckie nie mają współcześnie zbyt wielkiej racji bytu. Grupy poetyckie, choćby takie jak słynny w czasach międzywojennych „Skamander”, już się przeżyły. Dziś artysta musi działać na własną rękę, choć potrzebą miejskiej polityki kulturalnej jest integracja zwłaszcza twórców starszego pokolenia z młodymi adeptami sztuk pięknych. W Ostrołęce są to twórcy, którzy byli członkami słynnej grupy poetyckiej „Narew”, między innymi Tadeusz Machnowski czy Alfred Sierzputowski.

Tym, co stanowi główne zadanie artysty we współczesnym świecie, pełnym wątpliwej wartości przekazów medialnych i wszechobecnej kulturze masowej, jest przekazywanie wartości i rozbudzanie uczuć narodowych. W historii literatury wiele jest przykładów wzięcia na swoje barki przez artystę misji krzewienia patriotyzmu, zwłaszcza w czasie zaborów, kiedy państwo polskie nie miało racji bytu. Warto pamiętać, że Adam Mickiewicz był nie tylko autorem *Ballad i romansów*, nie tylko niespełnionym



kochankiem Maryli Wereszczakówny, lecz także twórcą polskiej epopei narodowej pt. „Pan Tadeusz” i dramatu *Dziady*, w którym przedstawił mesjanistyczną koncepcję dziejów narodu polskiego. I to właśnie dlatego jest największym polskim poetą, tak samo jak Henryk Sienkiewicz jest najpopularniejszym polskim pisarzem. Współcześnie rolą artysty jest promowanie narodowych wartości, wykształcenie dumy z bycia Polakiem, gdy tak wielu młodych ludzi decyduje się i, jak pokazują sondaże, wciąż jest gotowych opuścić kraj. Celowo więc nie odnoszę się do przywiązania do ojczystej ziemi, mając na myśli jedynie tradycję narodową, bez względu na miejsce, w którym żyjemy. W tym samym stopniu dotyczy to małych ojczyzn, więc promowanie regionalnych wartości przez miasto Ostrołęka wpisuje się właśnie w ten krąg działań artysty i jego roli w środowisku miejskim.

Podsumowując: rozmaite aspekty miejskiej polityki kulturalnej pozwalają współczesnemu artyście na zaistnienie w środowisku kulturalnym oraz aktywne uczestniczenie w życiu miasta. Zarówno małe, jak i duże ośrodki organizują festiwale, happeningi, spotkania oraz konkursy artystyczne, które są adresowane także do bardzo młodych twórców. Istnieje jednak przekonanie, że wciąż za mało jest inicjatyw kulturalnych, zwłaszcza takich, które pozwoliłyby na zaistnienie młodym nieznanym dotąd twórcom. Czemu tak się dzieje? Czy rzeczywiście młodzi ludzie nie chcą uczestniczyć w kulturze i negują potrzebę działania na rzecz sztuki?

Wydaje się, że dużą rolę odgrywa tutaj wspomniany już brak integracji środowisk artystycznych. Zamknięte kręgi rzadko dopuszczają nowych adeptów sztuki do grona swoich członków. Nie ma również szeroko rozpowszechnionej informacji o imprezach kulturalnych, więc nierzadko na spotkaniach

literackich czy wernisażach pojawia się niewiele osób. Z drugiej strony decyduje o tym także wciąż zbyt mało aktywna polityka kulturalna władz miejskich, które zwykle wolą rozbudowywać jedynie infrastrukturę usługową i handlową, nie zaś dotować nierentowny sektor gospodarki, jakim jest kultura. Niechętna młodym ludziom jest także polityka wydawców, którzy również nie wydają środków finansowych na wspieranie młodych debiutantów, których książki „nie sprzedadzą się”.

Z tych właśnie względów potrzebna jest mądra polityka kulturalna władz miejskich, które będą inwestowały zwłaszcza w aspiracje młodego pokolenia. Wciąż zbyt mało rozbudowana jest polityka stypendialna – stypendia artystyczne należą do rzadkości, często też wymogi, które trzeba spełnić, by taką pomoc otrzymać, promują twórców, którzy mają już znaczny dorobek artystyczny.

Jak pisze Irena Wojnar:

*dzieła sztuki jako wytwory wyobraźni, zwrócone są do „całego człowieka”, poruszają jednocześnie jego umysł, uczucia i wyobraźnię, stanowią źródło nowych doświadczeń, przyczyniają się do lepszego rozumienia innych ludzi, co równocześnie stanowi drogę do osobistego wzbogacenia.* [\[22\]](#)

Toteż, na koniec warto zauważyć, że rolą artysty jest także wzruszanie odbiorcy. Ale jak wzruszać ludzi, jeśli trzeba stale poszukiwać pieniędzy, zarządzać własną karierą artystyczną i aktywnie kreować swój wizerunek? Czy gdzieś nie gubi się wtedy najprostsze przesłanie sztuki, czyli rozbudzenie emocji? Czy w świecie, w którym artysta jest bardziej menadżerem, nie zapomina on o krzewieniu wartości i o tym, by być autorytetem dla innych? To ostatnie pytanie pozostawiam otwarte, mając

nadzieję, że każdy znajdzie na nie taką odpowiedź, na jaką zasługuje sztuka w dzisiejszej pazernej rzeczywistości.

## Bibliografia:

- Adam Mickiewicz, *Grażyna, Konrad Wallenrod*, „Spes”, Kraków 1998.
- Edukacja kulturalna, a egzystencja człowieka*, materiały z Konferencji w Jabłonie k. Warszawy, red. B. Suchodolski, Ossolineum, 1986.
- Instytucje upowszechniania kultury w XXI wieku. Przeżytek czy nowa jakość?*, pod red. J. Sójki, M. Poprawskiego i P. Kieliszewskiego, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2009.
- Grażyna Pawelska-Skrzypek, *Polityka kulturalna polskich samorządów. Wybrane zagadnienia*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2003.
- Monika Smoleń, *Przemysły kultury. Wpływ na rozwój miast*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2003.
- Adam Smith, *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów*, t. 1, PWN, Warszawa 1954.
- Społeczne i ekonomiczne uwarunkowania rozwoju kultury*, materiały z II Ogólnopolskiego Kongresu „Kultura. Gospodarka. Media”, Narodowe Centrum Kultury, Kraków-Warszawa 2003.
- Piotr Szulich, *Spotkanie z kulturą. Zarys socjologicznej teorii kultury*, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa imienia prof. Stanisława Tarnowskiego, Tarnobrzeg 2011.

---

[1] T. Słaby i R. Kasprzak, *Przemysł kultury w ujęciu regionalnym (na przykładzie województwa warmińsko-mazurskiego* [w:] *Społeczne i ekonomiczne uwarunkowania rozwoju kultury*, materiały z II Ogólnopolskiego Kongresu „Kultura. Gospodarka.

Media”, Narodowe Centrum Kultury, Kraków-Warszawa 2003, s. 149.

[2] S. Krzemień-Ojak, *Intencje i cele polityki kulturalnej* [w:] *Edukacja kulturalna, a egzystencja człowieka*, materiały z Konferencji w Jabłonie k. Warszawy, red. B. Suchodolski, Ossolineum 1986, s. 233.

[3] I. Wojnar, *Edukacja kulturalna i kształcenie postawy empatycznej – rola sztuki* [w:] *Edukacja kulturalna, a egzystencja człowieka*, op. cit., s. 161.

[4] A. Mickiewicz, *Grażyna, Konrad Wallenrod*, „Spes”, Kraków 1998, s. 119.

[5] I. Wojnar, op. cit., s. 160.

[6] por. T. Słaby i R. Kasprzak, op. cit., s. 149.

[7] Ibidem, s. 149.

[8] A. Smith, *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów*, t. 1, PWN, Warszawa 1954, s. 418.

[9] Więcej o przemyśle kultury: T. Słaby i R. Kasprzak, op. cit., s. 150-151.

[10] M. Smoleń, *Przemysły kultury. Wpływ na rozwój miast*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2003, s. 67-68.

[11] T. Słaby i R. Kasprzak, op. cit., s. 152.

[12] J. Plisiecki, *Sztuka i młodzież* [w:] *Edukacja kulturalna, a egzystencja człowieka*, op. cit., s. 224.

[13] P. Szulich, *Spotkanie z kulturą. Zarys socjologicznej teorii kultury*, Tarnobrzeg 2011, s. 101.

[14] Ibidem, s. 71.

[15] Ibidem, s. 104.

[16] J. Filipiak, *Subkultury młodzieżowe wczoraj i dziś*, Tyczyn 2001, s. 251, cyt. za: P. Szulich, op. cit., s. 105.

[17] P. Szulich, op. cit., s. 105.

[18] J. Plisiecki, op. cit., s. 217.

[19] J. S. Wojciechowski, *Domy kultury jako projekt cywilizacyjny – źródła, stan obecny, perspektywy* [w:] *Instytucje upowszechniania kultury w XXI wieku. Przeżytek czy nowa jakość?*, pod red. J. Sójki, M. Poprawskiego i P. Kieliszewskiego, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2009, s. 81.

[20] Ibidem, s. 86.

[21] A. Przećławska, *Młodzież i kultura – próba aktualizacji spojrzenia* [w:] *Edukacja kulturalna, a egzystencja człowieka*, op. cit., s. 205.

[22] I. Wojnar, op. cit., s. 156.

Co „robi” artysta?  
Społeczne role  
i strategie artystów

# Co „robi” artysta? Społeczne role i strategie artystów

Anna Bakiera

„I DON'T NEED YOU. I HAVE INTERNET”. PRZESTRZEŃ PUBLICZNA A WIRTUALNA - FUNKCJONOWANIE STREET ARTU W INTERNECIE

*Street art jest pierwszym prawdziwie globalnym ruchem artystycznym wspieranym przez Internet*<sup>[1]</sup>.

Sara i Marc Schiller, „Wooster Collective”

Street art - zjawisko nieustannie zmieniające się - umyka jednoznacznej klasyfikacji<sup>[2]</sup> i klarownemu definicyjnemu określeniu<sup>[3]</sup>. Aby wprowadzić niezaznajomionego odbiorcę w istotę tego nurtu, na potrzeby niniejszego wywodu, zostanie przyjęta jedna z najmniej kontrowersyjnych tez. Głosi ona, że początków street artu, należy poszukiwać w ruchach *undergroundowych*<sup>[4]</sup>, nierzadko będących przedłużeniem światopoglądu anarchistycznego czy antysystemowego<sup>[5]</sup>. Street art pojawia się tu w sposób spontaniczny i niezinstytucjonalizowany, i - co znamienne dla początków tego zjawiska - funkcjonuje niemal wyłącznie w przestrzeni miejskiej. Dziś, po 20 latach intensywnego rozwoju, mamy do czynienia z paradoksalną sytuacją - obecność street artu na ulicy traci status oczywistości. Dlatego rozpatrzony zostanie zdiagnozowany powyżej problem, który można zamknąć w pytaniu - dlaczego

street art przenosi się z ulicy do Internetu? Przeanalizowane zostaną relacje pomiędzy street artem a Internetem, jak również opinie samych artystów odnośnie tego stanu rzeczy.

## HISTORIA

Bez obawy o nadużycie można powiedzieć, że street art funkcjonuje dziś w dwóch obiegach – ulicznym i internetowym. Na obecną chwilę<sup>[6]</sup>, po wpisaniu hasła „street art” w pasek szukania przeglądarki Google, wyświetlonych zostaje 454 000 000 wyników. Jesteśmy świadkami zmian w sztuce, gdzie m.in. tymczasowość street artu<sup>[7]</sup>, ale i szeroka dostępność, determinuje niemal obsesyjną dokumentację na potrzeby Internetu, każdego przejawu twórczej aktywności. Zdjęcia, czy krótkie filmy umieszcza się na autorskich stronach internetowych, blogach (pełniących rolę portfolio) nierzadko prowadzonych przez managerów artystycznych (jak np. w przypadku Banksy’ego, czy Vhilsa), serwisach społecznościowych (m.in. Facebook, Twitter, Instagram), czy też blogach i stronach ogólnie traktujących o zjawisku (np. „Street Art News”, „I Support Street Art”, „All City”, „Fat Cap”, „Arrested Motion”, „Vandalog”).

Coraz powszechniejsza popularność street artu od końca lat 90. XX wieku, związana jest niewątpliwie z jego obecnością nie tylko w różnych miastach na świecie, ale także z powstawaniem stron internetowych dokumentujących i promujących to zjawisko. Pierwszym wortalem internetowym<sup>[8]</sup> prezentującym nie street art, a graffiti<sup>[9]</sup> był “The Art of Crimes” ([www.graffiti.org](http://www.graffiti.org)) – założony w 1994, roku działa do dziś. Znajduje się tam zakładka z aktualnymi informacjami i wydarzeniami w świecie graffiti, wywiady z artystami, a także indeks 670 stron dotyczących ogólnie pojętej sztuki miejskiej, co jest oczywiście tylko małym

procentem wszystkich witryn internetowych, blogów i portali, których tematyka oscyluje wokół twórczości ulicznej. Kolejną stroną wartą uwagi jest "Wooster Collective"<sup>[10]</sup> ([www.woostercollective.com](http://www.woostercollective.com)) prowadzony przez Marca i Sarę Schillerów. Portal powstał w 2001 roku, kiedy street art nie był jeszcze rozpoznawalny jako mainstreamowe zjawisko. Stopniowo zdobywał popularność (głównie w USA), wpływając na postrzeganie sztuki miejskiej<sup>[11]</sup>. Pogląd o istotności omawianego portalu podziela Dan Witz, artysta obecny na nowojorskiej scenie sztuki ulicznej od lat 70. XX wieku:

"Nie ma wątpliwości, że to za sprawą Internetu, street art jest dziś tak potężnym zjawiskiem. Cała zasługa w tym Wooster Collective, którzy niestrudzeni robią wspaniałą robotę, przewodząc nam codziennie"<sup>[12]</sup>.

Wartym wyodrębnienia jest także zamknięty obecnie portal „Streetfiles.org”, pełniący rolę serwisu społecznościowego dla twórców ze środowiska graffiti (później także streetartowego). Założony został w 2001 roku przez berlińskiego fana graffiti podpisującego się jako John Doe, początkowo jako graffiti.net.com. W 2008 roku nazwa portalu została zmieniona na Streetfiles.org. Jego główną wartością była możliwość założenia konta i umieszczania zdjęć własnych prac - przyczyniło się to pośrednio do upadku drukowanych magazynów poświęconych graffiti, ponieważ zdjęcia rozpowszechniane były znacznie szybciej i na szerszą skalę. Po wielu perturbacjach serwis został zamknięty w kwietniu 2013 roku<sup>[13]</sup>. Dziś odbiorcy obserwują swoich ulubionych artystów przez fanpage na Facebooku, czy konto na Instagramie. Odbywają wirtualne wycieczki dzięki stronie „Street Art Project”<sup>[14]</sup> ([www.streetart.withgoogle.com](http://www.streetart.withgoogle.com)) osadzonej na platformie globalnej Google Cultural Institute, czy pracującą na



bazie tej największej wyszukiwarki na świecie - „Red Bull Street Art View”. W obecnej chwili nie sposób zliczyć strony internetowe i blogi, które dotyczą street artu - ma je nie tylko niemal każde państwo na świecie, ale także wiele miast (m.in. „Street Art Berlin“, „Wrocław Art / by nesoart“, „Street Art Paris”). Podobne przykłady możnaby mnożyć. Żeby jednak dać stosunkowo pełny obraz tego zjawiska, zmuszeni jesteśmy w znacznym stopniu ograniczyć pole badawcze - do Polski.

Jednymi z pierwszych portali internetowych poświęconych szeroko rozumianej sztuce miejskiej w Polsce, były założone w 1997 roku strony: Brain Damage<sup>[15]</sup> ([www.bd.pl](http://www.bd.pl)) oraz Enigma.art.pl i prowadzony od 2000 roku „Hip-hop.pl”, gdzie oprócz muzyki omawiane były także tematy związane z graffiti i innymi dyscyplinami kultury miejskiej. Jednak to 2003 rok miał być przełomowy dla rozwoju zjawiska street artu w Polsce - powstał wówczas portal „Vlep[v]net” ([www.vlepvnet.bzzz.net](http://www.vlepvnet.bzzz.net)). Jak wyjaśniają sami twórcy (pisownia oryginalna):

„konsekwentnie, od 2003 roku prezentujemy sztukę, antysztukę, oraz inne działania w mieście i nie tylko. informujemy, dokumentujemy, wspieramy. skupiamy się na działaniach niezależnych, niekomercyjnych i oddolnych. dostrzegamy zjawiska efemeryczne, doceniamy artystyczne drobiazgi, penetrujemy miejskie peryferia. jednocześnie cenimy wyraziste, destrukcyjne gesty protestu, surowe piękno i radość postvandalizmu”<sup>[16]</sup>.

Zarówno strona, jak i przypisane do niej forum pełniły rolę głównego medium komunikacji pomiędzy twórcami sztuki miejskiej w Polsce - informowały o wydarzeniach środowiskowych, prezentowały nowe techniki i media ulicznej

działalności. Serwis już wówczas był miejscem prezentacji swojej twórczości poza przestrzenią miejską<sup>[17]</sup>. Street art prezentowany był także na forach dyskusyjnych zakładanych w serwisie społecznościowym „Grono.net” ([www.grono.net.pl](http://www.grono.net.pl)) od 2004 roku. Równolegle funkcjonowały również takie strony jak; „Modelator” ([www.modelator.blogspot.fr](http://www.modelator.blogspot.fr)) – blog założony w 2006 roku, który podejmował także tematy spoza street artu czy „ArtBazaar” ([www.artbazaar.blogspot.com](http://www.artbazaar.blogspot.com)) i niektóre jego odnogi (np. ArtBazaar – Kolekcjonowanie Sztuki Najnowszej, ArtBazaar Art Diary). Poświęcony stricte sztuce ulicznej był blog „Kaszel” ([www.kaszel.blogspot.fr](http://www.kaszel.blogspot.fr)), założony w 2008 roku. W 2010 roku zaczęło pojawiać się coraz więcej stron dokumentujących czy prezentujących street art – „Maggnés” ([www.maggnés.com](http://www.maggnés.com)), „Lineout” ([www.lineout.pl](http://www.lineout.pl)), Puszka / Warszawska Sztuka Publiczna<sup>[18]</sup> ([www.puszka.waw.pl](http://www.puszka.waw.pl)). Czy pozostająca do dziś najbardziej aktywna „Strona o Sztuce Miejskiej”<sup>[19]</sup> ([www.sosm.pl](http://www.sosm.pl)) – blog prowadzony przez Łukasza Gresztę prezentujący i dokumentujący szeroko pojętą sztukę miejską, również spoza granic Polski. Ciekawym zjawiskiem było powstanie w 2012 roku, bloga o nazwie „Universal Hating” ([www.universalhating.blogspot.fr](http://www.universalhating.blogspot.fr)). Bez wątplenia nie można go było uznać za prawdziwie rzetelne medium krytyki artystycznej, z drugiej jednak strony, nie sposób odmówić autorom wortalu celności niektórych z wypowiedzanych sądów. Blog był prowadzonych przez anonimowych, (czy też raczej znanych nielicznym) twórców. Wydaje się, że siła oddziaływania „Universal Hating” zmalała, gdy jeden z autorów postanowił się ujawnić – zeznało wówczas ostrze krytyki, blog stał się w zasadzie kolejnym medium informacyjnym, już tylko od czasu do czasu celnie rozprawiającym się ze środowiskiem i „naukowcami” badającymi

zjawisko<sup>[20]</sup>.

Względnie szybko powstały w Polsce internetowe galerie poświęcone sprzedaży prac artystów streetartowych. Jedną z pierwszych była Galeria Zero Zer założona w 2009 roku. Jej właściciel, Adam Zachciał w jednym z wywiadów poświęconych sztuce ulicznej mówił:

„Tworząc galerię z polskimi artystami street artu, chcemy popularyzować ich za granicą. Mamy również nadzieję na nadanie należytej rangi tym artystom w Polsce”<sup>[21]</sup>.

Zero Zer dysponowało pracami Petera Fussa, M-city i Zbioka, ale jak przyznawał sam właściciel planowało rozszerzyć kolekcję. Efekty rozpoczętej działalności przerosły oczekiwania założycieli – odnotowali oni spore zainteresowanie pracami artystów streetartowych. Zachciał tłumaczył to następująco;

„Ten rodzaj sztuki posługuje się kodem, który jest czytelny dla jego odbiorców. To sztuka bliska ludziom, zrozumiała, współczesna i autentyczna. Nie podkreśla swojego elitaryzmu, nie zamyka się w kręgu krytyków i kuratorów. Komercyjny sukces i uznanie, jakie zdobyli już niektórzy artyści street artu, miały poważny wpływ na to, że sztuka ta przestała być traktowana jako coś gorszego, chuligański wybryk”<sup>[22]</sup>.

Galeria pręźnie funkcjonowała do 2010 roku, w dwa lata później niemal całkowicie zaprzestała działalności. Od 2011 roku, po doskonałym wyniku „Pierwszej Polskiej Aukcji Street Art’u” zorganizowanej przez dom aukcyjny Rempex, coraz popularniejsze stało się wystawianie sztuki miejskiej na aukcjach, również tych internetowych. Prace takich polskich artystów jak m.in. Chazme, Sepe, M-City, Zbiok, można było zakupić poprzez portal „Artinfo.pl”. Polski street art można także nabyć w internetowych sklepach nie pełniących roli galerii, czy domów

aukcyjnych sensu stricto (m.in. poprzez stronę „Galeria Koloru” [www.galeriakoloru.pl](http://www.galeriakoloru.pl)).

## TWÓRCY STREETARTOWI A INTERNET

Jednymi z głównych powodów nawiązania relacji pomiędzy Internetem, a street artem, były: tymczasowy charakter sztuki miejskiej, a także chęć zaprezentowania tego rodzaju twórczości szerszej grupie odbiorców. Przyczyniło się to do rozwoju wspomnianych blogów, stron czy szczególnego rodzaju serwisów społecznościowych, gdzie dzięki utrwaleniu danego dzieła na fotografii funkcjonuje ono niejako w drugim obiegu, mogąc być w krótkim czasie dodatkowo poddany ocenie. Internet pozwala na dotarcie znacznie szerszej niż w przypadku ulokowania danej pracy na ulicy; „nieumieszczenie Twojej pracy na »Wooster Collective« zabije twoją karierę i w tym sensie oni [Marc i Sara Schiller – przypis A.B.] oraz inni blogerzy nie są prawdziwymi selekcjonerami<sup>[23]</sup>, ale kilka postów z pewnością może pomóc“<sup>[24]</sup>. Przestrzeń miejska przenosi się zatem do przestrzeni wirtualnej, a strony Internetowe zaczynają pełnić rolę ulic. Polski twórca streetartowy Zbiok, opisał to zjawisko następująco:

„Internet wywrócił wszystko do góry nogami; malowanie eksponowanych miejsc publicznych przestało być takie ważne, coraz chętniej bawiliśmy się w miejskich badaczy, przemierzających pustostany, fabryki, bunkry, a wizualnie fascynująca degradacja służyła jako tło do naszych malunków, które później publikowaliśmy w sieci“<sup>[25]</sup>.

Ocena związków pomiędzy street artem a Internetem może być dwójaka: część środowiska postrzega je jako relację budującą, część w wręcz odwrotny sposób. Spróbuję pokrótce zrekonstruować te pola interpretacji zjawiska przez samych

twórców.

IxiColor, polski twórca związany z grupą Massmix i omawianym już portalem Vlep[v]net, ocenia powiązania streetartu z Internetem następująco:

„Z kolei Internet (i w coraz mniejszym stopniu ziny) oraz sieć osobistych kontaktów pozwalają na poddanie twórczości streetartowej pewnej środowiskowej ocenie, która znowu uniezależnia artystę od opinii płynących ze strony skostniałego artworldu i zmanipulowanego rynku sztuki”[\[26\]](#).

Inne aspekty obecności sztuki miejskiej w Internecie rozpatruje INSA – jeden z brytyjskich twórców street artu:

„Podoba mi się, [że Internet – przypis AB.] pozwala zobaczyć nowe, malowane na całym świecie prace. Codziennie, w jednej chwili przenikają mi przed oczami setki niesamowitych przejawów kreatywności. Ale tym samym oznacza to, że nie zatrzymuję się przy żadnej z prac. Bez znaczenia jak duży jest to obraz, czy rozbudowana instalacja – wszystko co widzę, to małe obrazki, które niekoniecznie wyglądają tak, jak chcieliby widzieć artyści [swoją sztukę – przypis AB.]”[\[27\]](#).

Internet zatem może być postrzegany jako błogosławieństwo – zapewnia forum dla komunikacji i wymiany opinii, dostarcza niemal natychmiastowej informacji zwrotnej. Jest formą autopromocji, szansą rozwoju czy źródłem inspiracji, jak i miejscem wymiany poglądów, przestrzenią handlu czy po prostu prezentacji swojej twórczości. Jak ujmuje to Zbiok:

„Ulica, podobnie jak Internet, jest otwarta i gwarantuje publiczność, a o miejsce w galerii trzeba ciężko walczyć, być może stąd wynika popularność murali wśród młodych ludzi. Choć często, co szczególnie widać na Zachodzie, ulica traktowana jest jako trampolina do galerii”[\[28\]](#).

## REGLAMENTOWANA EGALITARNOŚĆ

Internet jest jednak także pewnym zagrożeniem, o którym mówią sami artyści krytykując Internet za m.in. trywializację sztuki ulicznej. Street art – przynajmniej w początkach swojej obecności był tą formą twórczości, której nie można było nauczyć się w akademii czy na kursie, był alternatywą dla tradycyjnie pojmowanej sztuki. Dziś każdy może zostać artystą streetartowym – wystarczy chęci, bo technikę można opanować dzięki krótkim filmom instruktażowym na YouTube<sup>[29]</sup>, czy przeznaczonym temu celowi stronom internetowym<sup>[30]</sup>. Demokratyczność, która cechuje ten rodzaj twórczości przyjmuje na ulicy każdego – niezależnie od poziomu artystycznych umiejętności. Między innymi z tego powodu – jakości rzeczy, jakie powstają na ulicy – tak wiele osób odmawia street artowi miana sztuki, choć on sam – chociażby przez nazwę mocno do niej aspiruje. Paism83 komentuje to następujący w sposób;

„Street art w Polsce, wbrew swojej nazwie łatwiej spotkać w Internecie, drukowanych albumach niż na ulicy. Niestety. U nas wygląda to mniej więcej tak, że wystarczy stworzyć wielkoformatowy mural, a dana osoba w jednej chwili staje się przedstawicielem lub przedstawicielką nurtu street art.”<sup>[31]</sup>

M-City z kolei o relacji „Street Art – Internet” wypowiada się nieco dosadniej; „Zabiły go [street art – przypis A.B.] głównie Internet, potem festiwale i galerie z bardzo nielicznymi wyjątkami”<sup>[32]</sup>. Mamy więc do czynienia z zanikiem pewnej „alternatywnej elitarności”, która charakteryzowała twórczość artystów z początku ruchu na rzecz rozpowszechnienia street artu i niejako podniesienia go do rangi sztuki na przestrzeni kilku lat.

## INTERNET W TWÓRCZOŚCI ARTYSTÓW STREETARTOWYCH

Internet nie musi być wyłącznie medium, dzięki któremu artyści komunikują się ze swoimi odbiorcami, innymi twórcami czy organizatorami wydarzeń artystycznych. Może być także jedną z form twórczości. Ciekawej transpozycji dokonał polski twórca streetartowy, Michał Linow, posługujący się pseudonimem Pikaso. Podczas swojej wystawy na Katowice Street Art Festiwal w 2013<sup>[33]</sup> roku umieścił na środku galerii kserokopiarkę umożliwiając uczestnikom wernisażu skopiowanie prac prezentowanych na wystawie i zabranie ich ze sobą do domu. Ten symboliczny akt, nawiązywać miał do obecności street artu w Internecie, gdzie dana praca nie jest już bezwzględnie własnością artysty, ale należy również do oglądającego, który może ściągnąć wybrany obraz z sieci. Jak tłumaczy sam artysta:

„Miasto oraz płótno w sensie fizycznym jest nieistotne, można powiedzieć, że jest zbędne, ponieważ głównym medium jest komputer, a przestrzenią ekspozycji Internet. Myśleliście kiedyś o tym, gdzie tak naprawdę można zobaczyć streetart? To jest zależność między dwoma alternatywnymi światami. Tradycyjnie pojmowaną ekspozycją jaką jest płótno i przestrzeń miejska, a Internetem. Streetartyści obrazy tworzą na ulicy, ale jednak to Internet jest ostatecznym medium, przy pomocy którego docierają do wszystkich. Internet to druga ulica! A ja się staram zacierać granice między tymi dwoma światami”<sup>[34]</sup>.

Podobnie jak każdy może pobrać obraz z Internetu, tak każdy może go tam umieścić. Mamy więc do czynienia z sytuacją, w której do wspólnego mianownika sprowadzony został zarówno twórca, jak i odbiorca dzieła umieszczonego w Internecie.

Jeszcze dalej w swoich działaniach streetartowych idzie omawiany powyżej INSA. Brytyjczyk, określający swoją twórczość

mianem gif-iti, tworzy obrazy na bilbordach, które ożywają dopiero w Internecie<sup>[35]</sup>.

“Całkiem podoba mi się fakt, że moje GIFy nie mogą być [sic!] kupione, sprzedane czy zawieszane na galeryjnej ścianie. Raz umieszczony w Internecie GIF podróżuje swobodnie i może być widziany przez wielu“<sup>[36]</sup>.

INSA, tworzący niegdyś tradycyjny, „statyczny“ street art, docenił potencjał Internetu i jako pierwszy twórca uliczny w pełni wykorzystał jego potencjał przy kreacji artystycznej. Mamy więc do czynienia z sytuacją, kiedy sam street art istniejący na ulicy nie jest dziełem skończonym bez obecności rzeczywistości wirtualnej. Czy okazuje się zatem, że to nie ulica jest dla artysty streetartowego miejscem, w którym najlepiej jest oglądać jego prace?

Powyższy artykuł był raczej próbą nakreślenia problematyki pewnego zjawiska i przyczynkiem do dyskusji, niż tekstem roszcującym sobie prawo do wyczerpania tematu. Wciąż nie rozwiązany jest status ontologiczny street artu – jego coraz powszechniejsza obecność zarówno w galeriach sztuki, jak i w Internecie, które prowokują do postawienia pytania o tożsamość sztuki ulicznej? Czy w odniesieniu do zjawiska, nierzadko, chętniej funkcjonującego w przestrzeni galeryjnej bądź wirtualnej, a nie w przestrzeni miejskiej, zasadne jest określanie go jeszcze mianem street artu? Pytania te, na chwilę obecną, pozostawione zostają bez odpowiedzi.

## Bibliografia

*About us: What we're doing and why, "The Art of Crimes",*  
<http://www.graffiti.org/index/story.html>, [dostęp: 01.12.2014].  
Anna Bakiera, *Street art, czyli panartyzm*, [w:] *O pojęciu sztuki*



w kulturze współczesnej, red, A. Kawalec, Lublin 2010, s. 113- 126.

Banksy podbija Londyn, „Mediarun”, dostępny:

<http://wiadomosci.mediarun.pl/print/25842,group2>, [dostęp: 01.12.2014].

Jakub Banasiak, *Street art – ruch zapoznany*, [w:] M. Duchowski, E. A. Sekuła, *Street art: Między wolnością, a anarchią*, Warszawa 2011, s. 14-21.

Wojciech Józef Burszta, *Współczesny anarchizm. Życie i sztuka na ulicach*, [w:] M. Duchowski, E. A. Sekuła, *Street art: Między wolnością, a anarchią*, Warszawa 2011, s. 99-108.

Czym jest street art?, „UrbanPirates.org”:

<http://urbanpirates.org/street-art-definicja/>, [dostęp: 10.12.2014].

Esher, Streetfiles.orggoesoffline, „Ilovegraffiti.de”:

<http://ilovegraffiti.de/blog/2013/03/14/streetfiles-org-goes-offline/>, [dostęp: 01.12.2014].

Michał Kubieniec, *Wernisaz wystawy Pikaso „Sztuka na ścianie”*,

<http://katowicestreetartfestival.pl/aktualnosci/wernisaz-pikaso-sztuka-na-scianie>, [dostęp: 13.11.2014].

Cedar Lewisohn, *Street Art or Graffiti?*, [w:] *Street Art. The Graffiti Revolution*, London 2009.

Patrick Nguyen, Stuart Mackenzie, *Beyond the Street: The 100 Leading Figures in Urban Art*, Berlin 2010.

O SOSM, „Strona o Sztuce Miejskiej”, dostępny:

<http://sosm.pl/about/>, [dostęp: 01.12.2014].

O nas, „Vlep[v]net”, dostępny: <http://vlepvnet.bzzz.net/about>, [dostęp: 01.12.2014].

Izabela Paluch, *Na szarym murze domu*, [w:] E. Dymna, M.

Rutkiewicz, *Polski Street Art*, Warszawa 2010, s. 356-368.

Rebecca J. Rosen, *The Paradox of GIF-iti: Street Art You Can See Only Online*, „The Atlantic“, dostępny:

<http://www.theatlantic.com/technology/archive/2013/01/the-paradox-of-gif-iti-street-art-you-can-see-only-online/266943/>,

[dostęp: 10.11.2014].

R. Rushmore, *10 Artists Using the Internet Like the Street*, „Complex“, dostępny:

<http://www.complex.com/style/2013/02/10-artists-using-the-internet-like-the-street/>, [dostęp: 15.11.2014].

R. Rushmore, *Street art success through the internet*, „Vandalog“,

<http://viralart.vandalog.com/read/chapter/street-art-success-through-the-internet/>, [dostęp: 15.11.2014].

Pitchaya Sudbanthad, *Roundtable: Street Art*, „The Morning

News“, <http://www.themorningnews.org/article/roundtable-street-art>, [dostęp: 01.12.2014].

Agata Szwedowicz, *Graffiti przeciwko karabinom* [w:] T. Sikorski, M. Rutkiewicz, *Graffiti w Polsce 1940–2010*, Warszawa 2011.

Paulina Wrocławska, *Odpusty i murale*, „Dwutygodnik.com“,

dostępny: <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4878-odpusty-i-murale.html>, [dostęp: 5.12.2014].

---

[1] P. Nguyen, S. Mackenzie, *Beyond the Street: The 100 Leading Figures in Urban Art*, Berlin 2010, s. 141. Tłumaczenie AB.

[2] Część autorów zajmujących się tą tematyką wskazuje m.in. na pierwsze rysunki naskalne (zob. np. I. Paluch, *Na szarym murze domu*, [w:] E. Dymna, M. Rutkiewicz, *Polski Street Art*, Warszawa 2010, s. 356–368); na „graffiti” odkryte na ścianach zachowanych budowli w Pompejach i Herkulanum, w rzymskich katakumbach (zob. Ibidem), czy – odnosząc się do historii Polski – malowanych w trakcie II wojny światowej haseł i symboli kierowanych przeciwko niemieckiemu okupantowi (zob. A. Szwedowicz, *Graffiti przeciwko karabinom* [w:] T. Sikorski, M. Rutkiewicz, *Graffiti w Polsce 1940–2010*, Warszawa 2011, s. 10–21).

[3] Propozycję takiej definicji zob. A. Bakiera, *Street art, czyli panartyzm*, [w:] *O pojęciu sztuki w kulturze współczesnej*, red. A. Kawalec, Lublin 2010, s. 113–126.

[4] Przez co rozumiem ruch oddolny, niewspierany instytucjonalnie. Dość szeroko na ten temat pisze Jakub Banasiak w artykule *Street art – ruch zapoznany*; zob. J. Banasiak,

*Street art – ruch zapoznany*, [w:] M. Duchowski, E. A. Sekuła, *Street art: Między wolnością, a anarchią*, Warszawa 2011, s. 14-21.

[5] Tak, jak to miało miejsce m.in. w Polsce, w latach 80-tych XX wieku. O ruchach anarchistycznych w XX w. i niektórych jego powiązań ze street artem pisze prof. Burszta; zob. W. J. Burszta, *Współczesny anarchizm. Życie i sztuka na ulicach*, [w:] M. Duchowski, E. A. Sekuła, *Street art: Między wolnością, a anarchią*, Warszawa 2011, s. 99-108.

[6] Stan na dzień 16.12.2014 r.

[7] Władze miejskie niektórych metropolii, np. Mińska czy Sztokholmu prowadzą politykę, którą określić można mianem „zero tolerancji” wobec wszelkich przejawów street artu, czy graffiti. Praca usuwana jest w ciągu 24 godzin od momentu zauważenia przez służby porządkowe.

[8] Za: *About us: What we're doing and why, "The Art of Crimes"*, : <http://www.graffiti.org/index/story.html>, [dostęp: 01.12.2014].

[9] O różnicach pomiędzy tymi dwoma nurtami miejskich aktywności, zob. m. in. C. Lewisohn, *Street Art or Graffiti?*, [w:] *Street Art. The Graffiti Revolution*, London 2009, s. 15-25.

[10] „Wooster Collective [...] prezentuje i celebrowa tymczasową sztukę, ulokowaną na ulicach miast na całym świecie. Misją kolektywu jest odkrywanie i dokumentowanie autentycznego doświadczenia sztuki, poprzez publikowanie książek, wykłady, wystawy i Internet od 2003 roku na [www.woostercollective.com](http://www.woostercollective.com).

[11] Przykładem takiego wpływu może być historia wypromowania Joshuy Allena Harrisa, którego praca została umieszczona na stronie „Wooster Collective” w marcu 2008 roku. Harris na potrzeby projektu w ramach zaliczenia zajęć w School of Visual Arts, wykonał z plastikowych torebek „balon”, przypominający kształtem niedźwiedzia. Swoją pracę umieścił nad kratą wentylacyjną metra co sprawiło, że przejeżdżające pociągi, co jakiś czas nadmuchiwały plastikowe zwierzę powietrzem. Praca była chętnie fotografowana przez przechodniów i już na drugi dzień zdjęcie trafiło do Schillerów, którzy za zgodą właścicielki fotografii umieścili je na swojej stronie. Niemal natychmiast stała się jednym z najczęściej powielanych obrazów w Internecie. Harris nigdy wcześniej nie słyszał o „Wooster Collective”, nie miał także zamiaru zostać artystą streetartowym. Jednak pomimo zaskoczenia spowodowanego niespodziewaną popularnością swojej pracy, postanowił kontynuować działalność, wysyłając zdjęcia i filmy z realizacji Schillerom, którzy chętnie udostępniali na swojej stronie. Wkrótce kariera Harrisa nabrała rozpędu – wykonywał prace na zlecenie (m.in. dla *Ulicy Sezamkowej*), zaczął także udzielać wywiadów w poczytnych magazynach (m.in. dla „New York Magazine”). Za: R. Rushmore, *Street art success through the internet, „Vandalog”*, dostępny: <http://viralart.vandalog.com/read/chapter/street-art-success-through-the-internet/>, [dostęp: 15.11.2014].

[12] P. Sudbanthad, *Roundtable: Street Art*, „The Morning News”: <http://www.themorningnews.org/article/roundtable-street-art>, [dostęp: 01.12.2014], Tłumaczenie AB.

[13] Esher, *Streetfiles.orggoesoffline*, „Ilovegraffiti.de”: <http://ilovegraffiti.de/blog/2013/03/14/streetfiles-org-goes-offline/>, [dostęp: 01.12.2014].

[14] W projekt zaangażowało się ponad 30 partnerów z całego świata (w tym Łódzka

fundacja Urban Forms), którzy udostępniili ponad 5000 zdjęć i przygotowali niemal 100 wirtualnych wystaw. Więcej o „Street Art Project”, na Google Cultural Institute;

<https://www.google.com/culturalinstitute/project/street-art?hl=pl>

[15] Strona przypisana była głównie do magazynu Brain Damage, ale omawiała także istotne wydarzenia w środowisku graffiti, jak Write4Gold, Brain Damage Jam i in. Dziś pod tym adresem funkcjonuje Brain Damage Gallery.

[16] *O nas*, „Vlep[v]net”, dostępny: <http://vlepvnet.bzzz.net/about>, [dostęp: 01.12.2014].

[17] Dla środowiska graffiti podobną funkcję pełniła strona „Grafwizje.pl”, założona w 2004 roku.

[18] Ze strony „Puszka / Warszawska Sztuka Publiczna”: „Puszka to wirtualna baza danych istniejąca od grudnia 2010 roku. Zajmujemy się dokumentacją, opisem i prezentacją warszawskiego street artu, sztuki publicznej i graffiti. Wszystkie obiekty, które znajdują się w obrębie interesujących nas kategorii, digitalizujemy bez selekcji na poziomie formalnym czy estetycznym. Znajdująca się na stronie wirtualna wyszukiwarka i mapa przeprowadzą Cię przez Warszawę – tę ze sztuką zachwycającą i pomysłową, jak i tę, którą niektórzy wolą omijać wzrokiem. Puszka chce być obserwatorem i barometrem warszawskiego klimatu, ale przede wszystkim – platformą wymiany opinii i miejscem dyskusji”.

[19] Ze strony sosm.pl [pisownia oryginalna]: „Nie jesteśmy pierwsi i nie jesteśmy jedyni, mamy też nadzieję, że nie będziemy ostatni. [...] Jednak jesteśmy również pewni że chcemy być najmniej obiektywni i najlepsi w tym, co robimy, chcemy dostarczać wam jak najwięcej świeżych informacji o tym, co wchodzi w skład sztuki miejskiej czyli street artu, graffiti, szablonów, wlepeki, naklejk i przypadkowych plam farby na chodniku czy murze. Dlatego mamy nadzieję, że będziecie nas odwiedzać i zostawiać komentarze, mogą być nie przychylne, złośliwe i obraźliwe (jak będą „za bardzo” to je usuniemy). Możemy też wam obiecać, że nie będziemy czerpali informacji z Hypebeast czy the Freshness – to raczej oni będą posiłkowali się nami. Więc mamy nadzieję, że to początek nowej wspaniałej przyjaźni pełnej niezrozumienia i zakrętów, która jak wszystko co trudne nie będzie dla nikogo z nas nudna”. Za: O SOSM, „Strona o Sztuce Miejskiej”, dostępny: <http://sosm.pl/about/>, [dostęp: 01.12.2014].

[20] W kontekście mediów krytycznych, jako ciekawostkę można przywołać blog o nazwie „NeSpoon Collection”, będący pastiszem twórczości polskiej artystki streetartowej NeSpoon (<http://nespooncollection.blogspot.com/>).

[21] *Banksy podbija Londyn*, „Mediarun”, dostępny:

[http://wiadomosci.mediarun.pl/print/25842\\_group2](http://wiadomosci.mediarun.pl/print/25842_group2), [dostęp: 01.12.2014].

[22] Ibidem.

[23] „Gatekeepers” – słowa „selekcjoner”, „portier”, czy „bramkarz” w tym kontekście nie oddają do końca sensu zdania. Chodzi tu o osoby, które mają wpływ na to kogo wpuścić „do środka” (w tym przypadku – zjawiska street artu), a kogo nie – przypis A.B.

[24] R. Rushmore, *Street art success through the internet*, „Vandalog”, dostępny:

<http://viralart.vandalog.com/read/chapter/street-art-success-through-the-internet/>,

[dostęp: 15.11.2014], Tłumaczenie AB.

[25] *Odpusty i murale*, „Dwutygodnik.com”, dostępny:

<http://www.dwutygodnik.com/artykul/4878-odpusty-i-murale.html>, [dostęp: 5.12.2014].

[26] Wypowiedź IxiColor dla *Czym jest street art?*, „UrbanPirates.org”:

<http://urbanpirates.org/street-art-definicja/>, [dostęp: 10.12.2014].

[27] Cyt za: R. J. Rosen, *The Paradox of GIF-iti: Street Art You Can See Only Online*, „The Atlantic”, dostępny: <http://www.theatlantic.com/technology/archive/2013/01/the-paradox-of-gif-iti-street-art-you-can-see-only-online/266943/>, [dostęp: 10.11.2014], Tłumaczenie AB.

[28] Rozmowa przeprowadzona przez Paulinę Wrocławską: *Odpusty i murale*, „Dwutygodnik.com”, dostępny: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4878-odpusty-i-murale.html>, [dostęp: 5.12.2014].

[29] Zob. m.in.: [https://www.youtube.com/watch?v=IXG\\_Enjig10](https://www.youtube.com/watch?v=IXG_Enjig10)

[30] Zob. m.in.: <http://stencilry.org/main/>. Zresztą, nie trzeba dziś już nawet mozolnie uczyć się techniki, wystarczy wpisać w pasek słowo, które chcielibyśmy, żeby przybrało formę liternictwa typowego dla graffiti, a omawiana strona zrobi wszystko za nas. Zob.: <http://www.graffiticreator.net/>.

[31] Wypowiedź Paism83 dla *Czym jest street art?*, „UrbanPirates.org”: <http://urbanpirates.org/street-art-definicja/>, [dostęp: 10.12.2014].

[32] Wypowiedź M-city dla *Czym jest street art?*, „UrbanPirates.org”: <http://urbanpirates.org/street-art-definicja/>, [dostęp: 10.12.2014].

[33] Wystawa miała miejsce 21 marca 2013 roku, w galerii Dwie Lewe Ręce, w Katowicach, przy okazji Katowice Street Art Festival. Jak piszą organizatorzy wydarzenia, we wstępie do wystawy: „W przestrzeni galerii zaaranżuje rodzaj kiczowatego mieszkania. Obrazy, stanowiące ważny element ekspozycji, wystąpią w towarzystwie przedmiotów codziennego użytku: kosmetyków, fragmentów boazerii albo roślin pokojowych, stając się domową ozdobą i „ładnym” dodatkiem do mebli ze znanej szwedzkiej sieci. Z drugiej strony ten wizualny bałagan i przypadkowość kompozycji sprawiają, że przestrzeń staje się bardzo podobna do samej ulicy, a tytułowa sztuka na ścianach może być rozumiana dwojako. Street art, masowo sprzedawany dzisiaj na aukcjach, nabiera zupełnie nowego znaczenia, odrywając się od swoich ulicznych korzeni. Pikaso, który sam często wystawia swoje prace na licytacjach, nie ocenia jednoznacznie tej sytuacji, a raczej stara się pokazać nowe konteksty, która ona wytworzyła. Dlatego zaciera granice między wnętrzem i zewnątrzem, ale również między tym co realne i wirtualne” Źródło: Michał Kubieniec, *Wernisaz wystawy Pikaso „Sztuka na ścianie”*, <http://katowicestreetartfestival.pl/aktualnosci/wernisaz-pikaso-sztuka-na-scianie>. [dostęp: 13.11.2014].

[34] Cyt. za: M. Kubieniec, *Wernisaz wystawy Pikaso „Sztuka na ścianie”*, dostępny: <http://katowicestreetartfestival.pl/aktualnosci/wernisaz-pikaso-sztuka-na-scianie>, [dostęp: 15.11.2014].

[35] Zob.: <http://gif-iti.tumblr.com>

[36] Za: R. Rushmore, *10 Artists Using the Internet Like the Street*, „Complex”, dostępny: <http://www.complex.com/style/2013/02/10-artists-using-the-internet-like-the-street/>, [dostęp: 15.11.2014], Tłumaczenie AB.

Nie tylko semantyczne  
pole kontrowersji – albo:  
czy pisarz potrzebuje  
skandalu?

# Nie tylko semantyczne pole kontrowersji – albo: czy pisarz potrzebuje skandalu?

Joanna B. Bednarek

*„...żeby zaistniał skandal, nie dzieła już trzeba,  
lecz samemu stać się trzeba dziełem”*

Piotr Śliwiński

W funkcjonowanie życia literackiego (a także szerzej: kulturalnego) wpisane jest ryzyko skandalu – i ryzyko to nigdy nie było bardziej aktualne niż dziś, czego dowodzą niedawne przypadki Kai Malanowskiej, Marcina Świetlickiego oraz Ignacego Karpowicza i Kingi Dunin. Większość awantur i sporów (także te, które wywołali wyżej wymienieni literaci) toczy się w, bliższym lub dalszym, odniesieniu do nagród literackich. O wszystkim tym – o skandalach, nagrodach, życiu literackim i pisarzach – będzie ta opowieść.

\* \* \*

Greckie słowo skandal – poza wymienianymi w *Słowniku wyrazów obcych* znaczeniami: afera, kontrowersja – związane jest ze słowem „pułapka”. Zasadzka zastawiana jest na czytelnika, pozornie tylko obserwatora. Podpatrywanie skandalu jest faktycznie uczestnictwem w nim, nie pozwala bowiem pozostać

obojętnym, wymusza krytyczne myślenie, wywołuje emocje, które trzeba przepracowywać. Na tym polega prawdopodobnie wstęp do „skandalu nowej generacji<sup>[1]</sup>”.

Kiedy spojrzymy na historię kultury/literatury, wpisywane się weń skandalu (a także jego szczególne umiejscowienie) staje się oczywistością: pierwszych aferzystów możemy szukać wśród artystów starożytności. Skandal był bodaj najstarszym nośnikiem zmian w kulturze – i w tym sensie na tytułowe pytanie odpowiedzieć można od razu twierdząco. Głęboko wpisane we współczesny pejzaż kulturowy zjawisko skandalu staje się obiektem atrakcyjnym dla diagnostów i komentatorów różnych dziedzin, w tym literaturoznawców<sup>[2]</sup>. Magdalena Lachman analizując nobilitację badawczą skandalu, przedstawia obszerną listę zróżnicowanych w formie, treści i punkcie spojrzenia, tekstów poświęconych skandalowi w optyce literaturoznawczej. Badaczka podsumowuje stwierdzeniem, iż „ten przyrost prac nie dziwi, zważywszy na rolę, jaką skandal odgrywał w piśmiennictwie i życiu literackim XX i XXI wieku<sup>[3]</sup>”. Istotniejsza od samego dostrzeżenia rosnącego zainteresowania badań nad skandalem, wydaje się jednak być diagnoza pewnych przesunięć, jakie dokonały się w rozumieniu tego tematu. Lachman dzieli je więc wedle pewnej logicznej genologii. Wyróżnia: skupiające się na poziomie odbioru utworu; skandale związane ze sferą nadania, czyli wywoływane przez artystów-prowokatorów; skandale wbudowane w kontekst literaturoznawczy, wywoływane w obrębie dyscypliny; skandale z udziałem pisarzy<sup>[4]</sup>, „niekoniecznie o charakterze *stricte* literackim, ale i w wymiarze obyczajowym, politycznym, społecznym, itp.”<sup>[5]</sup>. Właśnie ostatni wymieniony rodzaj skandali będzie przedmiotem owego tekstu. Dla zauważenia nieprzypadkowości narodzin „skandalu nowej



generacji” właśnie dziś, odnotować należy jeszcze myśl Michaela Neu, który zauważa, że skandal staje się powszechny: dociera do odbiorcy nie tylko utrwalonymi kanałami komunikacyjnymi, ale również poprzez „nowe media”<sup>[6]</sup>.

\* \* \*

James F. English rozpatruje przemysł nagród, jako stałą już część współczesnej praktyki kulturalnej<sup>[7]</sup>. W naszych czasach nagrody są przyznawane nie tylko po to, by wyrazić uznanie, lecz również, by coś wypromować. Członkowie każdego jury podejmują decyzję, która wywoła konsekwencje nie tylko kulturalne, ale też ekonomiczne. Decyzja każdego jury wiąże się z procesem nadawania wartości. Nie jest bowiem tak, że orzeczenie „oto najlepsza książka roku” potwierdza osiągnięte wcześniej miejsce – wartość „bycia najlepszą” zostaje do dzieła przypisana, nadawana mu jest wraz z werdyktem. Przyznawanie nagrody sprowadza się więc do wyodrębnienia z gąszczy znakomitości jednego osiągnięcia i poprzez wybór nadania mu szczególnego znaczenia. Prześledzenie spisu treści *Ekonomii prestiżu* może uświadomić istotną konsekwencję nadawania wartości: English jeden z rozdziałów zatytułował *Zarządzanie gustem*. Faktycznie jest bowiem nagrodzenie jakiegoś dzieła jest równoznaczne z kształtowaniem współczesnego literackiego kanonu i czytelniczego gustu.

W przyznawanie nagrody literackiej – nie konkretnej, lecz nagrody samej w sobie – wpisane jest ryzyko skandalu. English uważa, że to właśnie ono zapewnia nagrodzie żywotność i uznanie społeczne, potwierdzające sens funkcjonowania tej metody. „Skandal, nie stanowiąc zagrożenia dla skuteczności nagrody jako narzędzia ekonomii kulturalnej, jest źródłem jej siły witalnej.

Komentarz pełen oburzenia [...] jest wskaźnikiem jej normalnego i właściwego funkcjonowania<sup>[8]</sup>". Przyglądając się mapie nagród i ich sile oddziaływania zauważymy, że te, które nie wywołują oburzenia, awantury czy chociażby kontrowersji, tracą na ważności, a w konsekwencji – jak pisze Przemysław Czapliński – „umierają na społeczną nieważność<sup>[9]</sup>". Dzieje się tak między innymi dlatego, że przestają być atrakcyjnym, elektryzującym tematem. Płynne pojęcie skandalu może jednak, równie łatwo jak o sile nagrody, stanowić o jej słabości i niemocy. Okazuje się więc, że jednym nagrodom skandal był niezbędny (przypadek Nagrody Bookera 1972<sup>[10]</sup>) – innym zaś szkodzi (przypadek Nike 2014<sup>[11]</sup>). Inny wymiar skandaliczności dostrzegalny jest w samej strukturze przyznawania nagrody: polega ona na eliminacji kolejno słabszych jednostek spośród nominowanych – aż do pozostania jednej, najlepszej, zwycięskiej. Oznacza to, iż konieczne jest wypracowanie systemu lub regulaminu, który pozwoli zmierzyć i ocenić wartość dzieła. Problem pojawia się, gdy do jednej nagrody nominowane są książki różnorodne<sup>[12]</sup>. Kłopot sprawiać mogą również dzieła wyłamujące się z istniejących ram. W szerszym planie, skandaliczne okazuje się również samo założenie, że wartość niepoliczalną, jaką niesie z sobą literatura, można przełożyć na policzalne pieniądze lub na rankingi (funkcjonujące w systemie zero-jedynkowym, „lepsze od” – „gorsze niż”).

\* \* \*

Na inny potencjał skandaliczności – odnotowywany przez Englisha – wskazał w tym roku swoim zdecydowanym gestem odmowy Marcin Świetlicki. 25 maja 2014 roku, trzy dni po ogłoszeniu 20 książek nominowanych do Literackiej Nagrody Nike

2014<sup>[13]</sup>, Świetlicki opublikował na facebookowym profilu swojej grupy „Świetliki – zespół brutalnych doświadczeń” oświadczenie, które sam nazwał odezwą:

#### ODEZWA DO NARODU

Ja, Marcin Świetlicki, poeta i wokalista polski, proszę o chwilę uwagi.

Moja książka poetycka JEDEN została nominowana do Nagrody NIKE, a ja WOLAŁBYM NIE.

Toteż poinformowałem o tym Sekretarza Nagrody, a teraz informuję Ciebie, Narodzie.

Nie chcę uczestniczyć w konkursie organizowanym przez instytucję, która wytacza procesy poetom za to, co myślą. I jest jeszcze kilka innych powodów.

Bardzo proszę o uwzględnienie w swoich główkach i serduszkach tej informacji. Kłaniam się pięknie,  
Świetlicki

Oświadczenie, jeszcze tego samego, dnia cytowały portale zainteresowane życiem kulturalnym i Nagrodą Nike<sup>[14]</sup>. W swej odezwie autor *Zimnych krajów* odnosił się do procesu, jaki Adam Michnik i Agora wytoczyli Jarosławowi Markowi Rymkiewiczowi. W opublikowanym na łamach „Gazety Polskiej” w 2010 roku tekście laureat Nike 2001 stwierdził, że redaktorzy „Gazety Wyborczej” „są duchowymi spadkobiercami Komunistycznej Partii Polski”, że „wychowano ich tak, że muszą żyć w nienawiści do polskiego krzyża” i chcą, żeby „Polacy wreszcie przestali być Polakami”<sup>[15]</sup>. Jak pisze Wojciech Engelking, komentujący stanowisko Świetlickiego: „<<Wyborcza>> domagała się, by Rymkiewicz za tekst przeprosił (i w końcu uzyskała taki wyrok sądowy). Świetlicki był jednym z dwudziestu ośmiu poetów, którzy

zaprotestowali. <<Wojciech Wencel mnie w to wkręcił>>, mówi Świetlicki. <<Wencel ani nie jest moim kolegą, [...] ale jakoś mnie przekonał do tego, że jest sens podpisywać się pod listami protestacyjnymi w obronie ludzi, żeby nie zabraniać im mówić tego, co chcą gadać. Zwykle nie podpisuję się pod listami protestacyjnymi, ale przekornie pod tym się podpisałem>>[\[16\]](#)".

15 czerwca na profilu Świetlików pojawiła się *Odezwa numer cztery*[\[17\]](#), która była oficjalnym potwierdzeniem prośby o skreślenie z listy nominowanych:

Narodzie mojemu sercu najdroższy!

Śpieszę poinformować, że Pan Sekretarz Nagrody NIKE poprosił mnie o własną rączką napisaną i własnym podpisem sygnowaną rezygnację z nominacji. Co grzecznie uczyniłem i wczoraj wysłałem pocztą. List zawiera treść następującą:

„Szanowni Państwo,

bardzo proszę o skreślenie mojego nazwiska i mojej książki pt. JEDEN z listy książek nominowanych do Nagrody NIKE. Główny powód mojej decyzji jest taki oto – nie uważam (być może naiwnie), że ta nagroda jest nagrodą literacką. Jakoś nie wyobrażam sobie, że moje wiersze mogłyby kandydować do nagrody politycznej. Przepraszam za zamieszanie, dziękuję i pozdrawiam.

Marcin Świetlicki.”

Mam nadzieję, że na tym sprawa się skończy.

Wiem już, że w Warszawie a i w Krakowie już nigdy żadnej nagrody nie dostanę, ale są jednak inne polskie miasta hihi. I czy w życiu o takie nagrody chodzi?

(...)

Bądźcie więc pozdrowieni, bądźcie więc moją najmiłą Nagrodą!

Wydaje się, że owym oficjalnym oświadczeniem Świetlicki potwierdził pewną, opisywaną przez Englisha, płaszczyzną skandaliczności nagród literackich. Skandal sprowadza się tu do odwiecznego pytania, które powraca jako echo każdego werdyktu: dlaczego ta książka? Bulwersujące jest roszczenie sobie przez nagrodę prawa do arbitralnych rozstrzygnięć i nobilitowania jednego dzieła w imię subiektywnego zdania jury. W tym miejscu pojawiają się też wątpliwości dotyczące polityczności nagrody – przyznawana przez konkretne środowisko, stanowi odbicie światopoglądu danej grupy. Zasadne jest więc zadanie pytania: czy nagroda faktycznie jest „niezawisła”, czy raczej jest narzędziem ideologicznym. Na tak postawione pytanie Świetlicki odpowiedział zdecydowanie w rozmowie z „Newsweekiem”: „Nie czuję się wielkim poetą, bo w Polsce o tym, kto jest wielkim poetą, decyduje Adam Michnik” oraz: „Nie podoba mi się tok rozumowania narzucany przez „Gazetę Wyborczą””<sup>[18]</sup>. Na polityczną motywację odmowy uczestnictwa w konkursie Nike wskazywała ostatnia *Odezwa*, z 3 października:

Com się przez te miesiące ubawił, to moje. I czego się nauczyłem, to też moje. [...]

Głównym powodem mojej odmowy było silne przekonanie, że nie bierze się cukierków od podejrzanych wujów! A ponadto chciałbym zaznaczyć, że są w Polsce o wiele bardziej wiarygodne i ciekawsze nagrody literackie.

Autor tomu *Jeden* był w pełni świadomy kontrowersji, jakie wywoła jego gest. Owo przekonanie wzmocnił kolejnymi odezwaniami. Już w *Odezwie numer dwa*<sup>[19]</sup>, opublikowanej 1

czerwca. Świetlicki pisał: „Odmowa nominacji do Nagrody NIKE to zaledwie początek tegorocznych wydarzeń ważnych i zaskakujących. Obawiam się, że moja poprzednia odezwa spowoduje ich całą lawinę”. 8 czerwca w *Odezwie numer trzy*, pisał z kolei: „[...] odezwa nie dotyczy żadnych odmów nagród ani wysokich odznaczeń państwowych. Toteż łaknący tego rodzaju oświadczeń amatorzy sensacji niech sobie idą”. Narrację okołoskandalową poeta wzmacniał, co jakiś czas nawiązując do gestu odmowy. Stało się tak m.in.: po tym, jak przyznano mu Literacką Nagrodę Gdynia (uważaną, po Nike, za drugą najważniejszą nagrodę literacką w Polsce) za tom *Jeden*: „Oczywiście – nie odmówiłem. Nagroda jest za wiersze, a nie za coś innego”. Po włączeniu przez jury Nike *Jeden* do finałowej siódemki, Świetlicki pisał wprost o groteskowości sytuacji i o manifestacji władzy: „Tu oczywiście nie chodzi o literaturę, to oczywiście manifestacja siły. [...] zdecydowali pokazać, jak według nich mało liczy się protest jednostki, jak niewiele znaczy fakt, że ktoś mówi „nie””. Inna groteskowość tego skandalu, o której poeta nie wspomina – którą zaś wskazano w czasie gali wręczenia Nike – wynika z faktu, iż do nagrody Świetlickiego zgłosił jego wydawca, nie zaś środowisko, przeciw któremu poeta protestował. Mimo to Świetlicki z Nike pożegnał się gestem kontrowersyjnym: w dniu ogłoszenia laureata zamieścił na profilu Świetlików zdjęcie, na którym skierował w obiektyw wyprostowany palec, a podpisał je: „Przed koncertem w Poznaniu Świetlicki pozdrawia jurorów nagrody Nike a zwłaszcza sekretarza”.

Lektura komentarzy, jakie na formach internetowych towarzyszyły kolejnym odezwom Świetlickiego, a także tekstów prawniczych publicystów, którzy (wbrew intencjom poety) dopatrywali się w owym geście poparcia dla prawnicowego etosu –

pozwała na określenie toczącej się w czasie 18. edycji Nagrody Nike wydarzenia związane ze Świetlickim mianem skandalu. W tym tonie sprawę opisywali m. in.: Engelking i Krzysztof Varga. Na przeciwległym biegunie sytuuje się komentarz Piotra Kępińskiego, zamieszczony na oficjalnej stronie Nagrody Poetyckiej Silesius: „Skandal? W ogóle. Decyzja poety, który w pewnych okolicznościach poczuł się nieswojo. I zaprotestował. Bo nie zgadza się na dyktat. Bo nie zgadza się z polityką. Bo może to zrobić. I tyle<sup>[20]</sup>”.

\* \* \*

Eksperyment: wpisuję w wyszukiwarce „Kaja Malanowska<sup>[21]</sup>”. Zamiast spodziewanej noty biograficznej, najnowszego felietonu napisanego dla Krytyki Politycznej, czy chociażby portalu księgarskiego oferującego dzieła pisarki – wśród rezultatów na pierwszym miejscu (wcale nie najnowszy) artykuł zatytułowany: „6800 zł za 16 miesięcy ciężkiej pracy. Mam ochotę strzelić sobie w łeb”. Awantura o zarobki pisarzy.

27 lutego 2014 roku Malanowska napisała na swoim profilu na Facebooku:

6 800 złotych. Tyle za 16 miesięcy mojej ciężkiej pracy. Wiem, że wkurwiająca jest wylewanie frustracji na FB, ale mam ochotę strzelić sobie w łeb. PIERDOŁĘ TO, pierdołę pisanie, pierdołę wszystko. GÓWNO< GÓWNO< GÓWNO!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!! I coś tam tego...  
pozdrawiam rynek czytelniczy.

Niemal natychmiastowo wywołała żywą dyskusję. Wypowiedź pisarki była bardzo emocjonalna, lecz odpowiedzi (w postaci

facebookowych komentarzy), które uzyskała, były jeszcze bardziej emocjonalne, podszyte przeważnie zawiścią i oburzeniem – niekiedy zrozumieniem. 2 marca 2014 roku, już w spokojniejszym tonie, pisarka tłumaczyła w felietonie na łamach Dziennika Opinii: „Dziękuję za inspirujące rady i lekcję dobrego wychowania. Wciąż jednak nie rozumiem, dlaczego pisarz nie powinien narzekać na niskie zarobki?<sup>[22]</sup>”. W ten sposób autorka Patrz na mnie, Klaro miała stać się sprawczynią dyskusji na temat finansowania literatury i polityki wydawniczej w Polsce.

Nieszczęśliwie dla wciąż aktualnej potrzeby dyskusji o pieniądzach i sztuce (czego dowodem również niniejsza konferencja) – odpowiedzi na felieton Malanowskiej skupiły się raczej na skandalicznym tonie jej wypowiedzi, a przybierając podobny wydzźwięk, jeszcze go wzmocniły. Pierwszy pisarce odpowiedział Krzysztof Varga. W opublikowanym w „Dużym Formacie” tekście *Ja piszę tylko dla hajsu, czyli Malanowska obrażona* pisał:

To bezdyskusyjnie bardzo spójna wypowiedź, dawno nie mieliśmy tak ciekawej wypowiedzi na temat literatury, wypowiedzi na temat powinności pisarza i w ogóle pisarza losu, jednocześnie można powiedzieć, że cytat ten nosi znamiona jakiegoś manifestu artystycznego [...]

Oczywiście prawdziwą prowokacją artystyczną byłoby, gdyby Malanowska naprawdę strzeliła sobie w łeb: samobójstwo autorki, która zarobiła na swojej powieści mniej, niż planowała, byłoby prawdziwym wstrząsem dla czytelników.<sup>[23]</sup>

Nie pierwsza konfrontacja na linii Malanowska – Varga stała się przedmiotem większej kontrowersji. Dodatkowo wzmocniona została ona przez ogłoszone przy okazji „sprawy Malanowskiej”



oświadczenia Michała Witkowskiego, jakoby dostawał 500 tys. zł. zaliczki za nieukończoną jeszcze powieść – z prawdziwością tej deklaracji polemizował Tomasz Piątek<sup>[24]</sup>. Środowisko literackie postanowiło wystąpić w obronie autorki *Patrz na mnie, Klaro* – rozpoczęła się więc dyskusja o mizoginii i wykluczeniu słabszej<sup>[25]</sup>, o pomijanym dotąd temacie zarobków pisarza<sup>[26]</sup> i hipokryzjach z owym tematem związanym<sup>[27]</sup>. Z tej wiązki tematów mogła powstać ważna i merytoryczna debata<sup>[28]</sup> – o polityce kulturalnej w kraju, sposobie finansowania pisarzy, stypendiach ministerialnych. Tymczasem dyskusja obrała niemerytoryczny kształt – zmierzając w kierunku sensacyjności kolejnych odniesień. Dostrzegł to Maziarski, który w swoim felietonie pisał:

Sprawa pączkuje i obfituje w zaskakujące zwroty akcji. Tłumy bojowników o sprawiedliwy kształt świata uznały, że skarga Malanowskiej to doskonała sposobność, by zaatakować potwora, którego każdy z nich w duszy nosi. A że każdy ma własnego, więc bitwa o tantiemy Malanowskiej rozsypała się na tysiąc potyczek i pojedynków. [...]

Natomiast dla uczestników debaty publicznej z pozostałych obozów ideowych mam pracę domową. Proszę wskazać, w jaki sposób przypadek Malanowskiej można wykorzystać jako argument w sporach na temat:

- a) ochrony życia poczętego;
- b) zakazu handlu w niedzielę;
- c) wejścia Polski do strefy euro.<sup>[29]</sup>

Problem w tym, że Maziarski dostrzegając problem niemerytorycznego języka skandalu, sam nie zdołał zaproponować odmiennego, w rezultacie jedynie zasilając dyskusję kolejnym głosem.

Dopiero, kiedy skandal powoli się przedawniał (krótkotrwałość jest jedną z najważniejszych cech skandalu), dyskusja zaczęła przybierać konstruktywny ton i merytoryczny kształt. W zamykającym spór felietonie Malanowska pisała: „Poruszyliśmy kontrowersyjny i tym samym zaniedbany, a jednocześnie niezwykle istotny temat dotyczący sytuacji twórców we współczesnej polskiej rzeczywistości<sup>[30]</sup>”. Tekst zawierał apel do zawodowo zajmujących się literaturą (pisarz i tłumaczy) o dołączenie do artystów działających przy związku zawodowym Inicjatywa Pracownicza<sup>[31]</sup>.

Niedawno Malanowska nawiązała kontrowersji wywołanych wpisem o zarobkach. Na swoim profilu na Facebooku napisała: „Książka w redakcji. Bardzo jest mi obecnie nowy skandal potrzebny. Ktoś? Coś? Jestem otwarta na propozycje!!!”. Rozumiejąc (auto)ironiczny ton wpisu, nie możemy nie przyznać, iż wpis ten odsłania promocyjny mechanizm skandalu – i taką właśnie korzyść z wywołanej przez siebie afery wyniosła Malanowska.

\* \* \*

Eksperyment: wpisuję w wyszukiwarce „Ignacy Karpowicz<sup>[32]</sup>”. Zamiast spodziewanej obszernej noty biograficznej, licznych recenzji twórczości, portalu księgarskiego oferującego dzieła pisarza – wśród rezultatów na jednym z pierwszych miejsc artykuł zatytułowany: *Skandal obyczajowy. Pisarz rzucił dziennikarkę dla mężczyzny*<sup>[33]</sup>.

26 września Kinga Dunin napisała na swoim profilu na Facebooku:

SPIERDALAJ – to była odpowiedź na moją kolejną już –

grzeczną i nieagresywną – prośbę o zwrot długu. Poprzednie nie doczekały się żadnej reakcji. A potem jeszcze: „może Ci oddam, a może nie oddam”. Przypominanie o zobowiązaniach już za pierwszym razem jest dla mnie irytujące i niezręczne, jeśli jednak trzeba to powtarzać kilkakrotnie, także upokarzające. Nie chcę tego więcej robić. Stąd moja prośba, czy gdyby nadarzyła się okazja, ktoś mógłby o tym przypomnieć IGNACEMU KARPOWICZOWI. 13 tysięcy i jakieś 100 – 150 euro.

W środowisku literackim (głównie wśród związanych z Krytyką Polityczną) ponownie zawrzało<sup>[34]</sup>. Na zarzut odpowiedział, w nieprzewidziany sposób, Ignacy Karłowicz: oskarżył Dunin molestowanie i gwałt<sup>[35]</sup>. W odpowiedzi krytyczka napisała oświadczenie<sup>[36]</sup>, w którym ustosunkowała się do zarzutów pisarza, a także ujawniła jego intymną relację z sekretarzem Nagrody Nike – i stało się to o tyle kłopotliwe i oburzające dla opinii publicznej, gdyż oświadczenie opublikowane zostało niemal tuż przed finałową galą Nagrody Nike, do której Karłowicz był nominowany. Eksplozja skandalu niespodziewanych rozmiarów tuż przed wręczeniem najważniejszej nagrody literackiej<sup>[37]</sup> w kraju, spowodowała, iż w konflikcie zaczęto poszukiwać głębszych znaczeń (a nawet działania z premedytacją).

Piotr Śliwiński nazwał ową sytuację „skandalem nowej generacji”<sup>[38]</sup>. Na łamach „Tygodnika Powszechnego” stwierdzał: „Specyficzną wadą literatury [...] okazuje się sposób odbioru – by porządnie się oburzyć, trzeba porządnie przeczytać, to zaś bywa skutecznym antidotum na zawczasu wzniecony gniew. Krytyczka i Prozaik mają tego pełną świadomość. [...] Będąc pisarzami, postąpili jak niepisarze, przemogli siłę stereotypu literatury,

stwarzając tym samym warunki niezbędne do wytworzenia pełnokrwistego skandalu<sup>[39]</sup>". W tym kontekście szukanie w konflikcie Dunin i Karpowicza tropów znaczących, politycznych, służących przeformułowaniu myślenia o życiu literackim, wydaje się być całkowicie słuszne.

\* \* \*

„To nie był zły rok dla literatury, ale fatalny dla dyskusji literackich<sup>[40]</sup>” – ze zdaniem tym można polemizować, ale trudno na pewnej płaszczyźnie nie przyznać mu racji<sup>[41]</sup>. Jeśli mielibyśmy ową płaszczyznę wskazać, musielibyśmy przyznać: śledząc skandale, nie zauważyliśmy, że gra toczy się o wiele więcej – i w tym sensie skandal nowej generacji przegrał z lubianą przez popkulturę sensacją.

Odpowiedź na pytanie tytułowe – czy pisarz potrzebuje skandalu? – wydaje się być dziś twierdząca we wzmocniony sposób. Gerald Matt zauważa, iż stosunkiem do skandali można mierzyć poziom otwarcia społeczeństwa i gotowość do uczestnictwa w publicznym dyskursie dotyczącym sztuki<sup>[42]</sup>. W tym sensie skandal wywołujący oburzenie, dzielący, nakazujący opowiedzieć się po jednej ze stron, nie przyzwalający na schronienie w wyniosłym milczeniu – staje się esencją życia literackiego. Skandal staje się więc konfliktem w rozumieniu polityki literatury – „jest jedyną stałą społeczeństwa<sup>[43]</sup>”. Jeśli jednak racje ma Śliwiński, jeśli nie myli nas intuicja, i faktycznie skandal nowej generacji ma polityczną siłę, jest podejrzliwy względem samego siebie, ma rewolucyjny potencjał, niesie w sobie możliwości zmiany czytania – tak rozumiany skandal staje się dziś niezbędną literaturze. A zatem również pisarzowi.

## Bibliografia

- Przemysław Czapliński, *Polityka literatury, czyli pokazywanie języka* [w:] *Polityka literatury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. K. Dunin, Warszawa 2009.
- Przemysław Czapliński, *Historia z dziurą w środku*, [w:] *Wielcy artyści ucieczek*, red. P. Jakubowski i M. Jankowska, Kraków 2013.
- Kinga Dunin, *Błędy zostały popełnione* [rozmowa], „Dziennik Opinii”, dostęp on-line: <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/opinie/20141017/dunin-bledy-zostaly-popelnione-rozmowa>, [dostęp: 29.11.2014].
- Wojciech Engelking, *Dlaczego Świetlicki nie chce NIKE?*, natemat.pl, dostęp on-line: <http://natemat.pl/103849,dlaczego-swietlicki-nie-chce-nike>, [dostęp: 29.11.2014].
- Wojciech Engelking, *Adam Michnik wciąż decyduje, kto jest wielkim poetą. Świetlicki w finale NIKE*, natemat.pl, dostęp on-line: <http://natemat.pl/116033,adam-michnik-wciaz-decyduje-kto-jest-wielkim-poeta-swietlicki-w-finale-nike>, [dostęp: 29.11.2014].
- James F. English, *Ekonomia prestiżu*, przekład P. Czapliński, Ł. Zaremba, Warszawa 2013.
- Andrzej Franaszek, *Dlaczego nikt nie lubi nowej poezji?*, „Gazeta Wyborcza”/„Magazyn Świąteczny”, 21.03.2014, dostęp on-line: [http://wyborcza.pl/magazyn/1,136823,15666202,Dlaczego\\_nikt](http://wyborcza.pl/magazyn/1,136823,15666202,Dlaczego_nikt) [dostęp: 29.11.2014].
- Michał Gąsior, *Ignacy Karpowicz atakuje Kingę Dunin. Oskarża guru feminizmu o molestowanie seksualne*, natemat.pl, dostęp on-line: <http://natemat.pl/118769,pisarz-ignacy-karpowicz-odpowiada-kindze-dunin-emocjonalny-wpis-na-fb-pelen->

[zwyklych-klamstw-ale-pieniadze-przelane](#), [dostęp: 29.11.2014].

Michał Gąsior, *Sierakowski dziękuje partnerce, która przez 5 lat pracowała za darmo dla „Krytyki”*. „Dlaczego na to pozwolił?”, natemat.pl, dostęp on-line:

<http://natemat.pl/107433,slawomir-sierakowski-dziekuje-bylej-partnerce-ktora-przez-5-lat-pracowala-za-darmo-dla-krytyki-politycznej-dlaczego-na-to-pozwol>, [dostęp: 29.11.2014].

Michał Gąsior, *Środowiskowy bojkot Ignacego Karpowicza, bo nie oddał Kindze Dunin długu*, natemat.pl, dostęp on-line:

<http://natemat.pl/118643,w-srodowisku-krytyki-politycznej-burza-bo-ignacy-karpowicz-nie-oddal-kindze-dunin-13-tys-zl-dlugu-nie-podam-mu-reki>, [dostęp: 29.11.2014].

Hanna Gill-Piątek, *Malanowska, milcz, gdy mówią chłopcy*, „Dziennik Opinii”, dostęp on-line:

<http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/20140318/malanows-milcz-gdy-mowia-chlopcy>, [dostęp: 29.11.2014].

Ignacy Karpowicz *Jak Krzysztof Varga strzelił sobie w stopę*, „Gazeta Wyborcza”, dostęp on-line:

[http://wyborcza.pl/1,75475,15646845,Jak\\_Krzysztof\\_Varga\\_strz](http://wyborcza.pl/1,75475,15646845,Jak_Krzysztof_Varga_strz) [dostęp: 29.11.2014].; K. Malanowska, *Pisarzu, pisarko,*

*dolącz do nas*, „Dziennik Opinii”, dostęp on-line:

<http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/20140512/pisarzu-pisarko-dolacz-do-nas>, [dostęp: 29.11.2014].

Piotr Kępiński, *Marcin Świetlicki mówi nie*, dostęp on-line:

<http://silesius.wroclaw.pl/2014/06/16/marcin-swietlicki-mowinie/>, [dostęp: 29.11.2014].

Magdalena Lachman, *Atrakcyjność skandalu. Optyka literaturoznawcza*, [w:] *Skandal w tekstach kultury*, red. M. Ursel, M. Dąbrowska, J. Nadolna, M. Skibińska, Warszawa

2013.

Kaja Malanowska, *Co wolno wojewodzie, to nie pisarzowi*,

„Dziennik Opinii”, dostęp on-line:

<http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/20140302/co-wolno-wojewodzie-nie-pisarzowi>, [dostęp: 29.11.2014].

Wojciech Maziarski, *Do czego można użyć Malanowskiej*, „Gazeta Wyborcza”, dostęp on-line:

[http://wyborcza.pl/1,75968,15692181,Do\\_czego\\_mozna\\_uzyc\\_M](http://wyborcza.pl/1,75968,15692181,Do_czego_mozna_uzyc_M) [dostęp: 29.11.2014].

Adam Mazurkiewicz, *Holocaust – skandal – popkultura (na przykładzie wybranych tekstów obiegu popularnego)*, [w:] *Skandal w tekstach kultury*, red. M. Ursel, M. Dąbrowska, J. Nadolna, M. Skibińska, Warszawa 2013.

Tomasz Piątek, *Witkowski wyznaje: „Dostaję 500 tys. zaliczki za książkę”. Jak to możliwe?*, „Gazeta Wyborcza”, dostęp on-line:

<http://wyborcza.pl/1,134642,15669339.html>, [dostęp: 29.11.2014].

Magda Piekarska, *Pisarz zarabia gorzej niż bezrobotny? 425 zł miesięcznie*, dostęp on-line:

[http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,15615258,Pisarz\\_za](http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,15615258,Pisarz_za) [dostęp: 29.11.2014].

Sławomir Sierakowski, *Cveta Dimitrova*, „Dziennik Opinii”, dostęp on-line:

<http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/20140622/cveta-dimitrova>, [dostęp: 29.11.2014].

Sławomir Sierakowski, *Post Scriptum*, „Dziennik Opinii”, dostęp on-line:

<http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/20140625/post-scriptum>, [dostęp: 29.11.2014].

Piotr Śliwiński, *Skandal nowej generacji*, „Tygodnik Powszechny”,

nr 9-10/2014.

Świetlicki nie chce Nike, „Gazeta Wyborcza”, 25.05.2014, dostęp on-line:

[http://wyborcza.pl/1,75475,16031475,Swietlicki\\_nie\\_chce\\_Nike](http://wyborcza.pl/1,75475,16031475,Swietlicki_nie_chce_Nike)  
[dostęp: 29.11.2014].

Eliza Szybowicz, *Autokompromitacja agresywnych luzaków*, „Dziennik Opinii”, dostęp on-line:

<http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/czytaj-dalej/20140313/szybowicz-autokompromitacja-agresywnych-luzakow>, [dostęp: 29.11.2014].

Krzysztof Varga, *Ja piszę tylko dla hajsu, czyli Malanowska obrażona*, „Duży Format”, dostęp on-line:

[http://wyborcza.pl/duzyformat/1,136810,15604221,Ja\\_pisze\\_ty](http://wyborcza.pl/duzyformat/1,136810,15604221,Ja_pisze_ty)  
[dostęp: 29.11.2014].

---

[1] Określenie sformułowanie przez Piotra Śliwińskiego, użyte w kontekście skandalu z udziałem Kingi Dunin i Ignacego Karpowicza.

[2] M. Lachman, *Atrakcyjność skandalu. Optyka literaturoznawcza*, [w:] *Skandal w tekstach kultury*, red. M. Ursel, M. Dąbrowska, J. Nadolna, M. Skibińska, Warszawa 2013, s. 13.

[3] Ibidem, s. 17.

[4] Skandale te, co zauważa również badaczka, nie muszą przekładać się na sposób odczytywania dzieł artysty, nie koniecznie zmuszają do weryfikacji oceny jego twórczości.

[5] Ibidem, s. 18- 19.

[6] Przytaczam za: A. Mazurkiewicz, *Holocaust – skandal – popkultura (na przykładzie wybranych tekstów obiegu popularnego)*, [w:] *Skandal w...*, op. cit., s. 82.

[7] Zob. J. F. English, *Ekonomia prestiżu*, przeł. P. Czapliński, Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

[8] J. F. English, op. cit., s. 154.

[9] P. Czapliński, *Gry w prestiż*, [w:] J. F. English, op. cit., s. 15.

[10] W 1972 nagroda Bookera była w silnym kryzysie, o krok od likwidacji. Wówczas, podczas uroczystości wręczenia, wybuchł skandal. Odbierający nagrodę za powieść łotrzykowską G. John Berger w swym przemówieniu nazwał firmę Booker „przedsiębiorstwem kolonialnym”. Laureat oświadczył, że połowę wysokości nagrody przekazuje londyńskiej komórce organizacji Czarne Pantery. Skandal ten, wsparty kontrowersjami wokół Bookera 1971 oraz 1973, zapewnił nagrodzie nie tylko przetrwanie, ale i niepodważalną, mocną pozycję na mapie nagród. O kontrowersjach



wokół Bookera 1972 pisze Przemysław Czapliński, zob. P. Czapliński, *Historia z dziurą w środku*, [w:] *Wielcy artyści ucieczek*, red. P. Jakubowski i M. Jankowska, Kraków 2013, s. 129-131. Zmienne losy nagrody opisuje J. F. English, zob. J. F. English, *Nowa retoryka komentarzy*, [w:] op. cit., Warszawa 2013.

[11] Z Literacką Nagrodą Nike 2014 wiążą się silnie dwa skandale, związane z nominowanymi do nagrody Marcinem Świetlickim oraz Ignacym Karpowiczem. Przypadki te będą przedmiotem analizy w dalszej części tekstu.

[12] Przykład aktualny: na liście 20 publikacji wskazanych przez jury tegorocznej Nike znalazło się 8 powieści, 5 tomów poetyckich, 3 reportaże, 2 tomy eseistyczne, a także autobiografia i dziennik. W finałowej siódemce znalazły się: 4 powieści, 2 tomy poetyckie, 1 autobiografia. Wydaje się, iż wyjściem pozwalającym na złagodzenie tej skandaliczności strukturalnej jest stworzenie kategorii nagrody i nominowanie dzieł spełniających podstawowe, gatunkowe kryterium. Jest tak m.in.: w przypadku Nagrody Literackiej Gdynia, przyznawanej w kategoriach: proza, poezja, esej (od roku 2014 również w czwartej kategorii: przekład).

[13] Ogłoszenie nominacji m.in. na stronie Instytutu Książki:

<http://www.instytutksiazki.pl/wydarzenia,aktualnosci,31210,nominacje-do-nagrody-literackiej-nike.html>, [dostęp: 29.11.2014].

[14] Zob. m.in.: Świetlicki nie chce Nike, „Gazeta Wyborcza”, 25.05.2014, dostęp on-line: [http://wyborcza.pl/1,75475,16031475,Swietlicki\\_nie\\_chce\\_Nike.html](http://wyborcza.pl/1,75475,16031475,Swietlicki_nie_chce_Nike.html), [dostęp: 29.11.2014].

[15] Zarówno tekst J. M. Rymkiewicza *Pamięć jak krzyż – nie zniknie*, jak i sam proces, były przedmiotem skandalu i zainteresowania mediów. Ową kontrowersję rozpatruję wyłącznie w kontekście oświadczenia Marcina Świetlickiego. Korzystam z tekstów z portalu natemat.pl, gdzie Wojciech Engelking opisywał proces Rymkiewicza przy okazji artykułów o odmowie Świetlickiego. Zob. W. Engelking, *Dlaczego Świetlicki nie chce NIKE?*, natemat.pl, dostęp on-line: <http://natemat.pl/103849,dlaczego-swietlicki-nie-chce-nike>, [dostęp: 29.11.2014]; oraz: W. Engelking, *Adam Michnik wciąż decyduje, kto jest wielkim poetą. Świetlicki w finale NIKE*, natemat.pl, dostęp on-line: <http://natemat.pl/116033,adam-michnik-wciaz-decyduje-kto-jest-wielkim-poeta-swietlicki-w-finale-nike>, [dostęp: 29.11.2014].

[16] W. Engelking, *Dlaczego Świetlicki nie chce NIKE?*, natemat.pl, dostęp on-line: <http://natemat.pl/103849,dlaczego-swietlicki-nie-chce-nike>, [dostęp: 29.11.2014].

[17] Odezwa ta, poza cytowanym tekstem, zawierała zdjęcie listu podpisanego przez Świetlickiego.

[18] Cytat za: W. Engelking, artykuły wskazane w przypisie 15.

[19] Oświadczenie dotyczyło przyznania przez Prezydenta RP M. Świetlickiemu Odznaczenia Państwowego z okazji 25-lecia odzyskania wolności. Wedle relacji z profilu świetlicków Poeta odpisał Kancelarii Prezydenta, iż odznaczenie (po konsultacjach) przyjmie, lecz nie może pojawić się na wręczeniu, gdyż ma zaplanowany koncert. 7 czerwca Świetlicki poinformował na profilu, że „jednak nie dali orderu”.

[20] P. Kępiński, *Marcin Świetlicki mówi nie*, dostęp on-line:

<http://silesius.wroclaw.pl/2014/06/16/marcin-swietlicki-mowi-nie/>, [dostęp: 29.11.2014].

[21] Kaja Malanowska jest autorką m.in. powieści *Patrz na mnie, Klaro*, która znalazła się w ścisłym finale Nagrody Nike 2013 oraz była nominowana do Paszportu Polityki.

[22] K. Malanowska, *Co wolno wojewodzie, to nie pisarzowi*, „Dziennik Opinii”, dostęp on-line: <http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/20140302/co-wolno-wojewodzie-nie-pisarzowi>, [dostęp: 29.11.2014].

[23] Zob. K. Varga, *Ja piszę tylko dla hajsu, czyli Malanowska obrażona*, „Duży Format”, dostęp on-line: [http://wyborcza.pl/duzyformat/1,136810,15604221,Ja\\_pisze\\_tylko\\_dla\\_hajsu\\_czyli\\_Mala](http://wyborcza.pl/duzyformat/1,136810,15604221,Ja_pisze_tylko_dla_hajsu_czyli_Mala) [dostęp: 29.11.2014].

[24] T. Piątek, *Witkowski wyznaje: „Dostaję 500 tys. zaliczki za książkę”. Jak to możliwe?*, „Gazeta Wyborcza”, dostęp on-line: <http://wyborcza.pl/1,134642,15669339.html>, [dostęp: 29.11.2014].

[25] Zob. I. Karpowicz, *Jak Krzysztof Varga strzelił sobie w stopę*, „Gazeta Wyborcza”, dostęp on-line: [http://wyborcza.pl/1,75475,15646845,Jak\\_Krzysztof\\_Varga\\_strzelil\\_sobie\\_w\\_stopie\\_POLF](http://wyborcza.pl/1,75475,15646845,Jak_Krzysztof_Varga_strzelil_sobie_w_stopie_POLF) [dostęp: 29.11.2014]; oraz H. Gill-Piątek, Malanowska, milcz, gdy mówią chłopcy, „Dziennik Opinii”, dostęp on-line: <http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/20140318/malanowska-milcz-gdy-mowia-chlopcy>, [dostęp: 29.11.2014].

[26] Zob. E. Szybowicz, *Autokompromitacja agresywnych luzaków*, „Dziennik Opinii”, dostęp on-line: <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/czytaj-dalej/20140313/szybowicz-autokompromitacja-agresywnych-luzakow>, [dostęp: 29.11.2014].

[27] Zob. M. Piekarska, *Pisarz zarabia gorzej niż bezrobotny? 425 zł miesięcznie*, dostęp on-line: [http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,15615258,Pisarz\\_zarabia\\_gorzej\\_niz\\_bezrobot](http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,15615258,Pisarz_zarabia_gorzej_niz_bezrobot) [dostęp: 29.11.2014].

[28] Możliwość tę podkreślali niektórzy uczestnicy dyskusji, jednocześnie jednak żaden z nich nie podjął się rozpoczęcia merytorycznej dyskusji, która wymagałaby przeformułowania języka i przedmiotu sporu.

[29] W. Maziarski, *Do czego można użyć Malanowskiej*, „Gazeta Wyborcza”, dostęp on-line: [http://wyborcza.pl/1,75968,15692181,Do\\_czego\\_mozna\\_uzyc\\_Malanowskiej.html](http://wyborcza.pl/1,75968,15692181,Do_czego_mozna_uzyc_Malanowskiej.html), [dostęp: 29.11.2014].

[30] K. Malanowska, *Pisarzu, pisarko, dołącz do nas*, „Dziennik Opinii”, dostęp on-line: <http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/20140512/pisarzu-pisarko-dolacz-do-nas>, [dostęp: 29.11.2014].

[31] Zob. Ibidem.

[32] Ignacy Karpowicz jest pisarzem, publicystą i tłumaczem. Autor m.in. powieści *Niehalo, Cud, Gesty, ości, Sońka*. Laureat Paszportu Polityki za powieść *Balladyny i romanse*. Trzykrotnie nominowany do Literackiej Nagrody Nike. W 2014 roku za powieść *ości* otrzymał Nike Czytelników.

[33] Tytuł artykułu, podobnie jak jego treść, jest raczej plotką zbudowaną na skandalu, niż opisem czy komentarzem do samej sprawy – możemy zaryzykować twierdzenie, iż wynika to z brukowości portalu.

[34] Zob. M. Gąsior, *Środowiskowy bojkot Ignacego Karpowicza, bo nie oddał Kindze Dunin długu*, natemat.pl, dostęp on-line: <http://natemat.pl/118643,w-srodowisku-krytyki-politycznej-burza-bo-ignacy-karpowicz-nie-oddal-kindze-dunin-13-tys-zl-dlugu-nie>

[podam-mu-reki](#), [dostęp: 29.11.2014].

[35] Zob. *Oświadczenie Ignacego Karpowicza O Kindze Dunin, feminizmie i nietykalności*, do przeczytania na: M. Gąsior, *Ignacy Karpowicz atakuje Kingę Dunin. Oskarża guru feminizmu o molestowanie seksualne*, natemat.pl, dostęp on-line: <http://natemat.pl/118769,pisarz-ignacy-karpowicz-odpowiada-kindze-dunin-emocjonalny-wpis-na-fb-pelen-zwyklych-klamstw-ale-pieniadze-przelane>, [dostęp: 29.11.2014].

[36] Dodatkowego, ubocznego skandalu dostarczyć miał fakt ocenzurowania oświadczenia przez portal natemat.pl, do którego K. Dunin wysłała tekst. Pełen tekst oświadczenia opublikowała po fakcie na swoim profilu na Facebooku.

[37] K. Dunin w rozmowie z Magdą Błędowską i Michałem Sutowskim przyznała, że jedyne, co sobie zarzuca i z powodu czego czuje się winna, to właśnie z momentu, w jakim konflikt dotarł do opinii publicznej: „To był zły moment na podnoszenie tej sprawy”. W emocjonalnym wywiadzie krytyczka wyjaśnia również swoje motywacje i ocenia konsekwencje sprawy. Zob. K. Dunin, *Błędy zostały popełnione* [rozmowa], „Dziennik Opinii”, dostęp on-line:

<http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/opinie/20141017/dunin-bledy-zostaly-popolnione-rozmowa>, [dostęp: 29.11.2014].

[38] P. Śliwiński, *Skandal nowej generacji*, „Tygodnik Powszechny”, nr 9-10, 2014.

[39] Ibidem, s. 13.

[40] Diagnozę tę sformułował w listopadzie 2014 roku prof. Piotr Śliwiński podczas zajęć w ramach specjalności krytyka i praktyka literacka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM.

[41] Poza opisywanymi w tekście skandalami wywołanymi przez Kaję Malanowską, Marcina Świątlickiego oraz Ignacego Karpowicza i Kingę Dunin należałoby wymienić tu m.in.: kontrowersje wywołane przez Andrzeja Franaszka i jego tekst dokonujący negatywnej oceny poezji współczesnej (zob. A. Franaszek, *Dlaczego nikt nie lubi nowej poezji?*, „Gazeta Wyborcza”/„Magazyn Świąteczny”, 21.03.2014, dostęp on-line:

[http://wyborcza.pl/magazyn/1,136823,15666202,Dlaczego\\_nikt\\_nie\\_lubi\\_nowej\\_poezji\\_.html](http://wyborcza.pl/magazyn/1,136823,15666202,Dlaczego_nikt_nie_lubi_nowej_poezji_.html) [dostęp: 29.11.2014]; tekst funkcjonował także pod tytułem *Poezja jak bluza*

*z kapturem*; oraz liczne odpowiedzi publikowane m.in. na łamach internetowego wydania „Gazety Wyborczej”, korporacji ha!art on-line, „Wakatu on-line”, „Praktyki Teoretycznej”, licznych blogów literackich) oraz Sławomira Sierakowskiego, który przyznał, iż jego wieloletnia partnerka, Cveta Dimitrova, była faktycznie współautorką większości publikowanych przez Sierakowskiego tekstów (zob. S. Sierakowski, Cveta Dimitrova, „Dziennik Opinii”, dostęp on-line:

<http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/20140622/cveta-dimitrova> [dostęp: 29.11.2014]; M. Gąsior, *Sierakowski dziękuje partnerce, która przez 5 lat pracowała za darmo dla „Krytyki”*. „Dlaczego na to pozwolił?”, natemat.pl, dostęp on-line:

<http://natemat.pl/107433,slawomir-sierakowski-dziekuje-bylej-partnerce-ktora-przez-5-lat-pracowala-za-darmo-dla-krytyki-politycznej-dlaczego-na-to-pozwol> [dostęp: 29.11.2014]; oraz liczne komentarze, publikowane m.in. na łamach „Dziennika Opinii”, portalu natemat.pl, „Codziennika Feministycznego”, portalu lewica.pl; a także

odpowiedź Sławomira Sierakowskiego na tę dyskusję: S. Sierakowski, *Post Scriptum*, „Dziennik Opinii”, dostęp on-line:

<http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/20140625/post-scriptum>, [dostęp: 29.11.2014]).

[42] Przytaczam za: P. Śliwiński, dz. cyt., s. 14.

[43] P. Czapliński, *Polityka literatury, czyli pokazywanie języka* [w:] *Polityka literatury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. K. Dunin, Warszawa 2009.

Od „Disco Relax” do  
„Disco Star” – zmiany  
statusu artysty disco  
polo w świetle przemian  
współczesnej kultury  
i najnowszych mediów

# Od „Disco Relax” do „Disco Star” – zmiany statusu artysty disco polo w świetle przemian współczesnej kultury i najnowszych mediów

Katarzyna Pawlicka, Tomasz Szypułka

Ewolucja disco polo, która dokonała się na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat, nie była jedynie ewolucją samego gatunku muzycznego, ale również, a być może przede wszystkim, ewolucją statusu artysty z nim związanego; od weselnego grajka po gwiazdę show biznesu. Wiązała się ona ze zmianą postrzegania gatunku, zarówno przez odbiorców, jak i przez media mainstreamowe. Niewątpliwym wpływ miały na to ogólne przemiany rynku mediów, które zachodziły w Polsce na przestrzeni ostatniego ćwierćwiecza: od pierwszych stacji komercyjnych po media internetowe.

## DISCO POLO DAWNIEJ I DZIŚ

Polska Wikipedia podaje, że korzeni muzyki disco polo szukać należy w powstałym w latach 80. ubiegłego stulecia nurcie muzyki chodnikowej, wskazując również na muzykę ludową jako kolejne źródło inspiracji<sup>[1]</sup>. Anna Kowalczyk, autorka, jednego z nielicznych<sup>[2]</sup> jak dotąd, artykułów starających się w pewien sposób podsumować narodziny i rozwój tego gatunku przesuwają

jednak chronologiczną ramę aż do początków dwudziestego wieku, kiedy to w Polsce rozkwiła zaczęła kultura robotnicza<sup>[3]</sup>. Okazało się jednak, że pozytywistyczny sen o obejmującej wszystkich edukacji kulturowej sprawi, że nauczony czytać robotnik rzuci się na powieści Flauberta, był jedynie ułudą. Zamiast tego muzyka chodnikowa, wraz z taśmowo produkowanymi powieściami oraz ulicznymi teatrami stały się prężnie rozwijającą się gałęzią kultury spełniając zapotrzebowanie na rozrywkę, która pozostała po dziś dzień istotnym oczekiwaniem sporej części społeczeństwa.

Przypatrując się współczesnej muzyce disco polo trudno jest wskazać na konkretne elementy wiążące ten nurt z muzyką ludową. Dzieje się tak z dwóch powodów; po pierwsze, muzyka disco polo, zwłaszcza w mniejszych miejscowościach, z powodzeniem zastąpiła muzykę ludową, po drugie, współczesna muzyka disco polo zdaje się operować różnymi (zarówno brzmieniowymi jak i wizualnymi) elementami kultury ludowej w sposób bardzo swobodny, co najłatwiej jest wytłumaczyć tym, że jest to jedna ze strategii typowych dla kiczu, który, zdaniem Krzysztofa Piątkowskiego, ma prawo do tego typu „postmodernistycznych” zagrywek, gdyż nie burzą one integralności dzieła, ponieważ dzieło kiczowate jest jej pozbawione<sup>4</sup>.

Ogromne zdolności adaptacyjne są z pewnością powodem, dla którego disco polo przetrwało próbę czasu a strategia wchodzenia przez ten nurt „w pewną rolę” czy też „w czyjeś miejsce”, dotyczy nie tylko i wyłącznie przypadku muzyki ludowej. Ogromna popularność tego gatunku na początku drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych może śmiało być interpretowana tak: muzyka disco polo stała się wówczas dla sporego grona odbiorców

pewnym ekwiwalentem, raczkującej jeszcze wtedy, kultury popularnej.

Nie bez znaczenia pozostawał również w tym względzie aspekt rynkowy; w latach dziewięćdziesiątych „siłowa dysproporcja” w zasobach finansowych, a także sieci kontaktów pomiędzy artystami mainstreamu i disco polo nie była aż tak widoczna, jak ma to miejsce dzisiaj. Inna sprawa to fakt, że polski biznes muzyczny od początku swojego istnienia rozwijał się w sposób specyficzny, nigdy nie tworząc rozbudowanych struktur. Za nawet najbardziej topowymi artystami po dziś dzień nie stoją sztaby ludzi odpowiedzialnych za wizerunek, PR, kontrakty, a zazwyczaj zredukowane jest to do jednej osoby. Podobnie jak w przypadku bardziej popularnych zespołów disco polo sprowadza się to do jednej osoby – menadżera<sup>[4]</sup>.

## PO CZYM ROZPOZNAĆ DISCO POLO?

Na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat disco polo podlegając różnym wpływom, stawało się gatunkiem coraz bardziej wewnętrznie zróżnicowanym. Jednak tym, co pozostaje charakterystyczne dla znamienitej większości utworów tego nurtu, są teksty piosenek; a konkretnie zawarty w nich sposób ekspresji własnego „ja”. W tekstach tych metaforyka zredukowana jest do absolutnego minimum, (tu symptomatyczna wydaje dyskusja na temat tego czy „cztery osiemnastki”, o których śpiewa Tomasz Niecik odnoszą się do wieku jeżdżących z nim samochodem dziewczyn, czy do rozmiaru felg) a środki wyrazu dobrane są tak, by unaoczniać widzowi opisywane stany czy sytuacje. W przeważającej jednak liczbie przypadków disco polo, cokolwiek opowiada, stara się mówić wprost, operując zrozumiałym kontekstem oraz pospolitym słownictwem. Obecnie



coraz częściej pojawiają się w nim elementy typowe dla slangu, czy języka młodzieżowego, mające podkreślić to, że artyści adaptują się do nowego odbiorcy.

Disco polo charakteryzuje się również bardzo prostym rozumieniem miłości, która sprowadza się do szczęśliwego pożycia dwójki ludzi, akcentując stereotypowe role społeczne kobiety i mężczyzny, oraz do strefy erotyki, konsekwentnie prezentowanej przez ten rodzaj muzyki w sposób prząsny i rubaszny. Wyobrażenia płciowe są tu już nie tylko poddane mocnej stereotypizacji, ale i, w wielu przypadkach, sprowadzają kobietę do roli seksualnego obiektu. Znajdują one swoje odzwierciedlenie również w teledyskach disco polo, w których piosenkarze, chcąc podkreślić swój prestiż i męskość niemal zawsze otaczają się wianuszkami młodych tancerek, a piosenkarki starają się zawsze wyglądać na drapieżne, zjawiskowe i młodsze niż są w rzeczywistości (choćby casus Teresy Werner, czy Mony Lizy<sup>[5]</sup>).

W warstwie muzycznej utwory disco polo możemy podzielić, według dość roboczej typologii na biesiadne, taneczne i nostalgiczne. Nurt biesiadny, szczególnie mocno obecny jest na Śląsku, gdzie disco polo rozwijało się pod bardzo mocnym wpływem bawarskiej muzyki biesiadnej, polegającej na łączeniu prostych akordeonowych melodii z tamtejszą ludową (góralską) estetyką, która z biegiem lat, podobnie jak w przypadku śląskich szlagierów coraz odważniej przełamywana była przez elementy muzyki tanecznej i elektronicznej, a wokół redukowal się do czegoś na pograniczu śpiewu i melorecytacji.

Discopolowe nostalgiczne ballady również operują podobną muzyczną stylistyką. Większość z nich to piosenki traktujące o nieszczęśliwej miłości, tęsknocie, smutku, a warstwa muzyczno-

wizualna ma za zadanie podkreślić nostalgiczny ton, tworząc w wielu przypadkach atmosferę piętrzącego się patosu.

Na rozwój współczesnej tanecznej gałęzi disco polo bez wątpienia swój wpływ miał rozwijający się prężnie na przełomie tysiącleci nurt muzyki elektronicznej zwanej techno (choć, pojawiały się również opinie, że polska odmiana niewiele ma wspólnego z niemieckim oryginałem), zapamiętany głównie za sprawą klubu w podpoznańskich Manieczkach, który organizował dyskoteki z tego typu muzyką. Same piosenki zasłynęły z powodu swojej banalności – składały się z powtarzanych elektronicznych bitów, wszystkie były do siebie stosunkowo podobne. Muzyka disco polo czerpie dziś z tej tradycji bardzo szeroko, co zapewne spowodowane jest przez dwa czynniki; proste szybkie bity w łatwy sposób nadają piosenkom „impresowy klimat”, a także są niedrogie w produkcji.

## STRATEGIE ODBIORU DISCO POLO – PRÓBA PROBLEMATYZACJI

Marcin Rychlewski w swoim tekście zatytułowanym *Kiczosfery muzyki popularnej* zauważa, że artysta pop jest zarówno *wytwórcą, odtwórcą jak i przetwórcą kiczu*<sup>[6]</sup>. Badacz zauważa również, że istnieją trzy podstawowe postawy, jakie artysta przyjąć może wobec popkulturowej „kiczosfery”, w obrębie której funkcjonuje. Są to postawy; naiwna, ironiczna oraz symulacyjna.

Postawa naiwna według Rychlewskiego przejawia się przede wszystkim w przerysowanym, przesadnym operowaniu przez artystę wizualną oprawą swojej muzyki. Wynika ona z bezkrytycznego i bezrefleksyjnego utożsamienia się artysty zarówno ze swoim wizerunkiem, jak i widza, z gotowym „produktem artystycznym”, co owocuje, zdaniem badacza, każdorazowo infantyлизacją wszelkich jakości estetycznych<sup>[7]</sup>.

Druga z postaw, postawa ironiczna, polega na prześmiewczym i cynicznym podejściu artystów do kiczu, szydzeniu z wypracowanych przez niego strategii, oraz, w projektowanym wymiarze, również uwrażliwianiem na nie odbiorcy. Niewątpliwie postawa cynika, ironisty, ma również charakter performatywny; artysta chce w ten sposób pokazać samego siebie jako subtelniejszego i bardziej wyrafinowanego niż sfera, od której poprzez ironię się odcina.

Trzecią z postaw - symulacyjną, cechuje przyjmowanie różnego rodzaju strategii o charakterze eklektycznym, polegających na „zabawie” własnym wizerunkiem, a także na ciągłym balansowaniu pomiędzy opozycjami realności - fikcji oraz identyfikacji i dystansu wobec siebie jako artysty, czego przykładem jest, zdaniem Rychlewskiego, wykreowana przez Dawida Bowiego postać Ziggy’ego Stardusta. Postawa ta wydaje się o tyle istotna, że, podobnie jak postawa ironiczna, obnaża przed odbiorcą konwencjonalność całego widowiska, w szczególny sposób podkreślając jednak fakt, że artystyczny wizerunek ma charakter konstruktu, balansującego na granicy realności i symulacji.

Sądzę, że należy przyznać Marcinowi Rychlewskiemu rację w stwierdzeniu, że artysta muzyki popularnej jest również odbiorcą kiczu, w związku z czym, trzy zaproponowane przez niego postawy funkcjonują więc tak samo w kręgu artystów, jak i odbiorców. W przypadku muzyki disco polo typologia ta okazuje się jednak dalece niewystarczająca; postawy te owszem, znajdują w pewien sposób przełożenie na strategię odbioru, jednak sprowadzanie ich do postaw naiwnej, cynicznej oraz „świadomej konstrukt” jest jednak sporym uproszczeniem, gdyż w przypadku disco polo bardzo ważną rolę w odbiorze, zwłaszcza współcześnie,

odgrywa resentment, oraz potrzeba kompensacji.

Postawa bezkrytyczna, polega w sporej mierze na tym, na czym zaproponowana przez Rychlewskiego postawa naiwna. Odbiorca nie posiada tutaj rozwiniętych kompetencji interpretacyjnych, nie zwraca uwagi na treść piosenek oraz na strategię kreowania wizerunku przez artystów, nie potrafi więc przyjąć krytycznej postawy. Nie dostrzega szablonowości i wtórności utworów, wobec czego może słuchać tego rodzaju muzyki, a jego odbiór nie jest w żaden sposób zakłócany.

Postawa resentymetu, będąca w gruncie rzeczy pewnym rodzajem postawy naiwnej polega na wyrugowaniu z odbioru disco polo elementu oceny, jednak w tym przypadku, odbiorca w żaden sposób nie dokonuje aktu identyfikacji z dziełem, traktując go jedynie jako immanentny element przeszłości.

Postawa ironiczna to postawa cynizmu i odrzucenia, wynikająca ze świadomości konwencji i klisz, którymi operuje disco polo, oraz, podobnie jak w przypadku artystów, performowania własnej subtelności oraz dobrego gustu poprzez odrzucenie kiczu i jego schematyczności. W jej obrębie wyróżnić można jeszcze postawę pozornie ironiczną polegającą na podtrzymywaniu zdobytego na podstawie różnych przekazów medialnych przeświadczenia o tym, że posiada się świadomość kiczowatości disco polo. W obrębie ironicznego odbioru disco polo należy wyróżnić jeszcze postawę kompensacyjną koncentrującą się na performatywnym aspekcie ironicznego odbioru; poprzez ostrą, często wulgarną krytykę odbiorca stara się pokazać samego siebie jako osobę bardziej subtelną i wyrafinowaną.

Postawa symulacyjna w przypadku współczesnego odbioru piosenek disco polo polega na tym, że odbiorca świadomy jest wszelkich strategii oraz klisz, którymi operuje gatunek. Jednak

świadomość ta bardzo często nie odbiera mu czerpania przyjemności, a samo disco polo staje się w tym przypadku „świadomą *guilty pleasure*”. Owa przyjemność jest jednak zupełnie inną przyjemnością niż ta, którą czerpie ze słuchania odbiorca naiwny, gdyż ukierunkowana jest nie na sam utwór czy teledysk, lecz na sposoby konstruowania przekazów. W przeciwieństwie do postawy kompensacyjnej nie istnieje tutaj żadna gradacja oraz proste wartościowanie, gdyż odbiorca nie sytuuje siebie w żaden sposób względem tych utworów, jak i również nie czuje się przez słuchanie ich w żaden sposób określony.

## STRATEGIE DISCO POLO WOBEC MAINSTREAMU

Stosunek wykonawców disco polo wobec mainstreamu zmieniał się wraz z rozwojem gatunku, w miarę upływu lat. Dlatego, żeby podjąć próbę charakterystyki obieranych przez artystów strategii, trzeba ponownie użyć chronologicznego klucza, cofając się aż do lat 70. Właśnie wtedy, w Stanach Zjednoczonych, rodził się nowy, z ducha polsko-amerykański, gatunek. Takie zespoły jak Mały Władzio czy Polskie Orły korzystając z przedwojennej polskiej piosenki chodnikowej, tworzyły remixy starych przebojów, inspirując się, słyszaną przecież często na emigracji, muzyką disco. Ten splot tego, co rodzime i tego, co światowe, będzie stałą właściwością disco polo. Należy jednak pamiętać, że obok oczywistych zapożyczeń z muzyki zachodniej, tożsamość artystów disco polo kształtowało też nadzwyczaj silne poczucie odrębności, związane przede wszystkim z niechęcią mediów mainstreamowych wobec gatunku.

W roku 1990 zlikwidowano wielki koncern RSW Prasa, skupiający ówczesnie właściwie wszystkie wydawnictwa,

czasopisma, oficyny i kioski<sup>[8]</sup>. Wolnorynkowe szaleństwo pierwszej połowy lat 90. objęło nie tylko, błyskawicznie powstające, nowe wydawnictwa i koncerny, ale także firmy fonograficzne. Wśród nich znalazła się wytwórnia Sławomira Skręty o zachodnio brzmiącej nazwie „Blue Star”. Jak pisze Anna Kowalczyk w artykule *Krótką historia disco polo*<sup>[9]</sup>: *W 1994 roku Blue Star, który był wtedy jedyną firmą nagrywającą tego typu muzykę, współpracował z dwudziestoma zespołami. Co symptomatyczne, rok 1994 to czas wielkiego rozkwitu gatunku – właśnie wtedy wyemitowany zostaje pierwszy odcinek programu Disco Relax. Tym bardziej dziwi fakt, że wydawanie albumów disco polo przez tak długi czas (szczególnie jak na dynamikę lat 90.) monopolizuje jedna firma. Już na podstawie tego jednego przykładu łatwo zauważyć ogólną tendencję artystów disco polo, którzy właściwie od zawsze tworzą hermetyczne środowisko, manifestując swoją samowystarczalność i odrębność. Paradoksalnie, takie podejście potwierdzają historia i formuła wspomnianego Disco Relax. Choć był to program emitowany w mediach mainstreamowych (na kanale Polsat – pierwszym ogólnopolskim kanale komercyjnym), w niedzielne południe (zatem dostępny dla widza w każdym wieku), to jednak od początku jego idea była ideą poniekąd ekskluzywną.*

Jak rozumieć ową ekskluzywność w odniesieniu do „muzyki chodnikowej”? *Disco Relax* dzięki swojej formule było miejscem lansującym tylko i wyłącznie muzykę disco polo. Lista przebojów, aktualizowana co tydzień, składała się zawsze z utworów reprezentujących gatunek, a zapraszany do studia gośćmi byli ich wykonawcy. Jeśli porównamy specyfikę *Disco Relax* do, bardzo popularnej w tym czasie, listy przebojów *30 ton*, na której obok utworów rockowych znajdowały się utwory popowe czy nawet

disco, zauważymy, że ta pierwsza kładzie nacisk właśnie na budowanie i podkreślanie odrębności. Nie można zatem jednoznacznie wytoczyć działa przeciwko mainstreamowym mediom lat 90., oskarżając je o ignorancję wobec gatunku disco polo. Zadziałało tu raczej sprzężenie zwrotne – z jednej strony braku miejsca dla disco polo w mainstreamie, z drugiej (co bardzo istotne) programowej izolacji tego gatunku i związanych z nim artystów, którzy (w większości) pierwsze kroki na scenie stawiali poza dużymi miastami, wykonując raczej covery niż swoje autorskie kompozycje.

Warto dodać, że w latach 90. zarówno wśród wykonawców disco polo, jak i ich słuchaczy, dominowała postawa naiwna, sprzężona nierozłącznie z wyciszeniem krytycznej oceny innych zjawisk w obrębie muzyki rozrywkowej. Komercyjne rozgłoszenie radiowe w tym czasie dopiero budowały swoją pozycję. Konsumenci sięgali nie tyle po to, co modne, ale po to, co dostępne, a taka właśnie była muzyka disco polo. Wykonawcy związani z gatunkiem koncertowali w całej Polsce, a najnowsze albumy można było kupić w każdym, nawet bardzo małym, mieście.

Sytuacja zmieniła się diametralnie w drugiej połowie lat 90. Dominujący dyskurs medialny (o którym Kinga Dunin pisała w roku 2000<sup>[10]</sup>) zdążył się już ukształtować i usztywnić – jasne stało się, których rozgłoszeni warto słuchać, jakie gazety czytać, który kanał oglądać. Siła opinotwórcza mediów mainstreamowych stawała się coraz większa. Dodatkowo polski słuchacz miał coraz lepszy dostęp do muzyki rozrywkowej z zachodu. Zatarły się także różnice czasowe w odbiorze – premiery albumów muzycznych odbywały się równolegle w Polsce i na Zachodzie. Rozgłoszenie radiowe coraz częściej sięgały po

międzynarodowe hity, w zastępstwie rodzimej muzyki. Ta również znacząco ewoluowała – polski pop stał się chętnie słuchanym gatunkiem, wypierającym dominującą w pierwszej połowie lat 90. muzykę rockową. Świadczą o tym chociażby metamorfozy, wyrastających z lat 70. czy 80. zespołów rockowych, takich jak Bajm czy Budka Suflera, które zaczęły nagrywać w tym czasie muzykę popową, a więc taką, która trafia do zdecydowanie większej ilości konsumentów.

Część ze słuchaczy rozstaje się z disco polo właśnie na rzecz muzyki popularnej, obecnej we wszystkich liczących się mediach. W roku 2002 wyemitowano ostatni odcinek *Disco Relax* (które powróci dopiero w roku 2012). Ta dekada od ostatniego odcinka do pierwszego nowej serii jest czasem, kiedy disco polo całkowicie odżegnuje się od mainstreamu. Wtedy też chyba zwiększają się jeszcze bardziej separatystyczne nastroje twórców gatunku, którzy albo „robią swoje”, nadal koncertując dla wiernej publiczności i wydając nowe albumy w niewielkich wytwórniach, albo wyjeżdżają za granicę (jak zespół Bayer Full), gdzie znajdują nowych entuzjastów swojej twórczości.

Najbardziej interesujące jest jednak ponowne medialne zainteresowanie disco polo, którego symboliczną datą inicjującą może być rok 2012 – powrót programu *Disco Relax* na antenę. Już dzięki temu powrotowi łatwo zauważyć pierwszą różnicę – dziś program emitowany jest nie w mediach mainstreamowych, ale na kanale Polo TV, przeznaczonym specjalnie dla miłośników disco polo. Ten przykład może prowadzić do tezy, że to właśnie pluralizacja mediów, pojawienie się telewizji cyfrowej i kilkudziesięciu nowych kanałów, umożliwiły powrót gatunku. Inną odpowiedź podsuwa w swoim tekście Krzysztof Piątkowski, pisząc: *Dzisiejsza ikonosfera, w której wszystko się miesza*



w hiperrzeczywistym czy fantazmatycznym porządku, w której zacierają się granice między sztuką a kiczem, opinią a reklamą, informacją, plotką, między rzeczywistością a jej symulowanym obrazem, sprzyja także anomii w sferze wartości. Realne jest współcześnie zagrożenie nierozróżnialności dzieł dobrych i złych: być może człowiek traci zdolność lub wolę oceny tego, co dobre, a co hucpiarskie. Niewątpliwie życie w takim środowisku przygotowuje do akceptacji innej sztuki niż życie w dawnej kulturze zintegrowanej z naturą i światem<sup>[11]</sup>. Być może jest tak, że do powrotu disco polo przyczynił się także ów brak zdolności lub woli oceny tego, co dobre, a co nie. Różnorodność i wielość przetwarzanego przez nas, jako odbiorców, materiału może, z jednej strony skutkować pogubieniem, o którym pisze Piątkowski. Z drugiej, może prowadzić do zwrotu ku temu, co oswojone i rodzime. A także ku temu, co bezpieczne, potwierdzające wyznawany przez odbiorcę system wartości, często kliszowe. Gatunek disco polo niezaprzeczalnie spełnia wszystkie powyższe postulaty, jednocześnie stając się świetną ilustracją pojęcia kiczu, definiowanego przez Marcina Rychlewskiego w tekście *Kiczosfery muzyki popularnej*<sup>[12]</sup>.

Przy okazji wielkiego powrotu disco polo warto także zwrócić uwagę na rolę teledysku i ogólnie rozumianej estetyki wizualnej gatunku. Często bowiem właśnie te aspekty są jedynymi widocznymi wyróżnikami gatunkowymi. Wśród, wspomnianej już, wielości i różnorodności oferowanej przez media muzyki rozrywkowej, znaleźć można taką, która, choć nie identyfikuje się z disco polo, spełnia wszystkie (poza estetycznymi, wizualnymi) standardy tego gatunku. Wspomnień tutaj chociażby o Gosi Andrzejewicz albo Iwonie Węgrowskiej.

Na koniec kilka przykładów pokazujących, w jaki sposób

mainstream dziś podejmuje dialog z wykonawcami disco polo. Interesująca w tym kontekście jest historia utworu *Ona tańczy dla mnie* zespołu Weekend, który jako pierwszy z gatunku, po ponad dziesięcioletniej przerwie, był chętnie emitowany przez media mainstreamowe. Na fali popularności piosenki Radosław Liszewski – lider zespołu wziął udział w kilku popularnych programach rozrywkowych m.in. w *Rozmowach w toku* i talk show *Kuba Wojewódzki*, fundując sobie tym samym status celebryty. Podobny status przypadł w udziale Marcinowi Millerowi – wokaliście (kultowej dla fanów disco polo) formacji Boys, który w 2014 roku wziął udział w drugiej edycji programu *Dancing with the Stars: Taniec z gwiazdami*, emitowanej w telewizji Polsat. Symptomatyczne jednak, że mimo coraz częstszych romansów disco polo z mainstreamem (także na polu estetyki – teledysk do *Ona tańczy dla mnie* pełen jest estetycznych wpływów zapożyczonych z polskiego i zachodniego mainstreamu), artyści tego gatunku wciąż chętnie deklarują swoją odrębność np. w wywiadach udzielanych na potrzeby programu *Imperium disco polo* mającego ambicje przybliżyć widzom historię i specyfikę disco polo.

## DISCO POLO W MEDIACH

W tym miejscu chcielibyśmy przyjrzeć się zmianom w recepcji disco polo, która swoje odbicie znalazła także w mediach (mainstreamowych i niemainstreamowych). Przemysław Czapliński w cytowanej już przez nas książce *Powrót centrali* przeprowadza analizę życia literackiego od lat 90. do roku 2007 (data wydania). Główną tezę badacza jest stopniowe nieruchomienie centrali, którego początek datuje na rok 1996 (po kilkuletnim ożywieniu rynku początku lat 90.). O ile taką tezę da

się obronić w kontekście rynku literackiego, o tyle rynek muzyczny rządzi się nieco innymi prawami – wielkie wytwórnie mające monopol w latach 90. dziś mają sporą konkurencję w postaci małych studiów, często wydających albumy szybko pokrywające się złotem lub platyną. Podobnie jest z telewizją muzyczną, czego najlepszym dowodem jest powstanie kanału Polo TV, swobodnie funkcjonującego obok takich gigantów jak MTV czy Viva. Disco polo, co zostało już wspomniane, przeszło drogę od specjalnego miejsca w mediach mainstreamowych, przez całkowite zniknięcie, aż do stworzenia własnych mediów i coraz częstszej obecności w mainstreamie. Te zmiany statusu gatunku i artysty go wykonującego znajdują swoje odbicie w medialnej recepcji.

W latach 90. stosunek mediów i odbiorców do disco polo najlepiej ilustruje spot promujący Aleksandra Kwaśniewskiego, emitowany podczas kampanii wyborczej w 1995 roku. Teledyskowa forma spotu była, jak na tamte czasy, innowacyjna i w dużej mierze mogła przyczynić się do sukcesu kandydata. Przyczynił się do niego także zespół Top One – jedna z niekwestionowanych gwiazd gatunku disco polo, który wykonał w spocie utwór „Ole! Olek”, zachęcający do głosowania na Kwaśniewskiego. Dwa lata później Anna Kowalczyk w czasopiśmie „Wiedza i Życie” opublikowała wspomniany już wcześniej tekst pt. *Krótką historią disco polo*. Co ciekawe, był on napisany obiektywnym językiem i koncentrował się przede wszystkim na konkretnych faktach i datach. Autorka nie oceniała wartości estetycznej disco polo, nie ujawniła także swojego stosunku do tej muzyki. Te przykłady pokazują jak neutralnym gatunkiem było disco polo w latach 90. – jego słuchacze, w większości przypadków, nie wstydzili się przywiązania prostych

i melodyjnych utworów, a kategorie „obciachu” i „żenady” przykładane później do disco polo nie miały jeszcze racji bytu.

Po dekadzie medialnej ciszy możemy zaobserwować wyraźną zmianę stosunku do disco polo. Z jednej strony znalazło się dla niego miejsce w mainstreamie, a nawet odrębne miejsce w postaci specjalnego kanału, z drugiej recepcja słuchaczy i piszących o gatunku wydaje się być bardziej krytyczna, świadoma, czasem ironiczna i złośliwa. Krzysztof Piątkowski, w swoim tekście o kiczu, pisze: *Ta dawna niesztuka, ta „tylna straż” sztuki, zatoczyła okrąg i spotkała się z awangardą*<sup>[13]</sup>. Mam wrażenie, że podobny mechanizm dotyka disco polo, które staje się dziś przedmiotem tekstów pisanych przez twórców związanych z literaturą artystyczną i awangardową. Tak można myśleć np. o felietonie Doroty Masłowskiej opublikowanym niedawno na łamach „Dwutygodnika”, w którym autorka prowadzi trochę resentymentalną, a trochę prześmiewczą narrację o disco polo. Zbliżonym estetycznie projektem jest cykl publikowany na stronie Korporacji Ha!art pt. *Piosenki nadobowiązkowe*, w którym autor – Tomasz Szypułka przygląda się dokonaniom przedstawicieli gatunku uruchamiając krytyczne narzędzia, ale też aplikując do swoich tekstów dużą dawkę humoru. Disco polo jest więc zauważane także w tych rejonach, do których do tej pory nie miało dostępu – pojawi się także na kinowym ekranie za sprawą filmu Macieja Bochniaka pt. *Discopolo* (planowana premiera: marzec 2015). Główne role przypadną w udziale Joannie Kulig i Dawidowi Ogrodnikowi, a więc wielokrotnie nagradzanym aktorom młodego pokolenia, znanym raczej z ambitnego kina niż ekranu telewizora.

Na koniec warto wspomnieć o dwóch medialnych zdarzeniach z ostatnich kilkunastu miesięcy. Piątego października w Sali

Kongresowej w Warszawie (miejscu, w którym w roku 1992 odbyła się pierwsza Gala Piosenki Popularnej i Chodnikowej) odbyła się impreza zatytułowana *Wielka Gala Disco Polo „Kiedyś i dziś”*, której ideą był wspólny występ starych i nowych gwiazd gatunku. Nie trzeba dodawać, że koncert spotkał się z ogromnym zainteresowaniem słuchaczy i doczekał się telewizyjnej transmisji. Rok później w gazecie „Fakt” (nakład to ok. 310 tysięcy egzemplarzy) pojawił się artykuł pt. *Te gwiazdy disco polo weszły na salony*. Jego celem było wskazanie kilkunastu sylwetek twórców, których w ostatnim czasie można oglądać w mediach mainstreamowych. Jak widać odrębne miejsce w postaci specjalnego kanału telewizyjnego, czasopisma fanowskiego czy osobnej rozgłośni być może wkrótce nie będzie już potrzebne artystom disco polo. Ich medialna obecność staje się bowiem coraz bardziej widoczna i wielopłaszczyznowa – od naiwnej recepcji do krytycznego osądu.

## Bibliografia

- Przemysław Czapliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Kinga Dunin, *Normalka*, „Kurier Czytelniczy”, 2000, nr 65.
- Patryk Gałuszka, *Biznes muzyczny. Ekonomiczne i marketingowe aspekty fonografii*, Warszawa 2009.
- Agata Jankowska, *Disco polo nie zginęło*, „Wprost”, nr 14/2014;
- Aleksandra Krzyżaniak-Gumowska, *Disco polo robi show*, „Wprost”, nr 38/2011.
- Anna Kowalczyk, *Krótką historia disco polo*, „Wiedza i Życie”, nr 9/1997.
- Krzysztof Piątkowski, *Kicz jako problem antropologiczny*, [w:] *Kiczosfery współczesności*, red. W. J. Burszta, E. A. Sekuła,

Wydawnictwo SWPS, Warszawa 2008.

Marcin Rychlewski, *Kiczosfery muzyki popularnej*, [w:] *Kiczosfery współczesności*, red. W. J. Burszta, E. A. Sekuła, Wydawnictwo SWPS, Warszawa 2008.

Tomasz Szypułka, *Piosenki Nadobowiązkowe: Teresa Werner*, popmoderna.pl, [dostęp: 29.04.2013].

---

[1] Por. [http://pl.wikipedia.org/wiki/Disco\\_polo](http://pl.wikipedia.org/wiki/Disco_polo), [dostęp 29.10.2014].

[2] Por. A. Jankowska, *Disco polo nie zginęło*, „Wprost” nr 14/2014; A. Krzyżaniak-Gumowska, *Disco polo robi show*, „Wprost”, 2011, nr 38.

[3] Por. A. Kowalczyk, *Krótką historia disco polo*, „Wiedza i Życie”, 1997, nr 9.

[4] Więcej na ten temat w (jedynej jak dotąd) książce dotyczącej polskiego biznesu muzycznego, która jednak omija artystów disco polo: P. Gałuszka, *Biznes muzyczny. Ekonomiczne i marketingowe aspekty fonografii*, Warszawa 2009.

[5] Por. T. Szypułka, *Piosenki Nadobowiązkowe: Teresa Werner*, popmoderna.pl, [dostęp: 29.04.2013].

[6] M. Rychlewski, *Kiczosfery muzyki popularnej* [w:] *Kiczosfery współczesności* [...] op. cit., s. 27.

[7] Ibidem, s. 28.

[8] P. Czapliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

[9] A. Kowalczyk, *Krótką historia disco polo*, „Wiedza i Życie”, 1997. nr 9.

[10] K. Dunin, *Normalka*, „Kurier Czytelniczy”, 2000, nr 65.

[11] K. Piątkowski, *Kicz jako problem antropologiczny*, [w:] op. cit. s. 18.

[12] por. M. Rychlewski, *Kiczosfery muzyki popularnej*, [w:] op. cit. s. 26.

[13] K. Piątkowski, op. cit. s. 13.

Artysta jako  
whistle-blower

# Artysta jako whistle-blower

Joanna Kabrońska

„Powiedziałem wam tyle, ile mogłem... w ten czy inny sposób należy koniecznie wyjąć tę sprawę spod jurysdykcji wojska i przenieść na wyższy szczebel... Szczegóły należy zebrać w spójną narrację, by po raz pierwszy można było zobaczyć całość we właściwych proporcjach. – Ruchem głowy wskazuję Renoira, po czym zerkam na Zolę. – Innymi słowy, rzeczywistość należy przetworzyć w dzieło sztuki.

– To już jest dzieło sztuki, pułkowniku – odpowiada mi pisarz.  
– Trzeba jedynie znaleźć kąt natarcia”.

(Robert Harris *Oficer i szpieg*)

Alfred Dreyfus, oficer pochodzenia żydowskiego, fałszywie oskarżony o przekazywanie tajemnic wojskowych niemieckiemu *attaché* wojskowemu w Paryżu, Maxowi von Schwartzkoppenowi, został osądzony i skazany na pobyt na Wyspie Diabelskiej w archipelagu wysp należących do Gujany Francuskiej – niewielu powracało z tej wyspy. Jedynym dowodem winy było niesławne *bordereau* – kawałek papieru zapisany rzekomo pismem Dreyfusa. Pisarz Emil Zola, który wystąpił w obronie oficera, został oskarżony o znieważenie armii francuskiej, ponieważ w liście otwartym *J'accuse!* skierowanym do prezydenta Republiki Francuskiej oskarżył armię o spiskowanie w celu pozbawienia wolności niewinnego oficera<sup>[1]</sup>. Skazany na więzienie, Zola musiał



salwować się ucieczką do Anglii, podobnie, jak główny przeciwnik Dreyfusa, Esterhazy. List Zoli stał się centralnym wydarzeniem sprawy Dreyfusa, która podzieliła Francję, a jej echa były jeszcze odczuwane nawet po II wojnie światowej.

Postawy artystów w kwestii angażowania się w sprawy społeczne i podejmowania w swojej twórczości takich tematów różnią się – i dotyczy to także artystów tworzących w tych samych czasach i okolicznościach. Kiedy miały miejsce wydarzenia opisywane wyżej, Esterhazy (który prawdopodobnie był winny czynów zarzucanych Dreyfusowi) zawarł przyjaźń z Oscarem Wilde’em, który także znalazł się w tarapatkach – z powodu swoich nieakceptowanych społecznie upodobań. Jak zauważa historyk Gregor Dallas, Oscar Wilde – liberalny pisarz, a także zwolennik sztuki obojętnej na kwestie moralne, autor *Portretu Doriana Graya* – sprzymierzył się z reakcyjnymi i antysemitycznymi siłami, które niewinnego człowieka skazały na pobyt na Diabelskiej Wyspie.

W ten sposób artyści powiązani – w taki lub inny sposób – ze sprawą Dreyfusa stanęli po obu stronach konfliktu dzielącego społeczeństwo, co nierzadko zdarza się również współcześnie. Sprawa Dreyfusa, po upływie ponad stu lat, ponownie stała się tworzywem literackim oraz pretekstem ukazania przez pisarza Roberta Harrisa ciągle aktualnych kwestii: władzy, niebezpieczeństwa jej nadużycia oraz roli, jaką mogą odegrać jednostki, które wykażą się odwagą wobec dominujących postaw i uprzedzeń. Powieść Harrisa *Oficer i szpieg* jest jedną z licznych prób podejmowanych przez literaturę oraz – co nie jest tożsame – artystów w celu eksplorowania nieujawnionych problemów społeczności. Takie działania mogą dotyczyć obrony słabych i wykluczonych, rozliczeń z historią, a także aktualnych

problemów politycznych. Roman Polański, który planuje filmową adaptację powieści Harrisa o aferze Dreyfusa, podkreśla analogie między tym, co działo się w tamtych czasach (i zostało ukazane w powieści) a współczesnym światem: polowanie na czarownice, czyli rozmaite mniejszości, wojskowe sądy kapturowe, agencje wywiadowcze poza kontrolą, tuszowanie afer przez rząd, i na dodatek rozjuszone media.<sup>[2]</sup>

Są artyści, którzy zmagania z społeczną materią uznają za swój obowiązek. Deklaracją takiej postawy i jednocześnie ważnym punktem odniesienia dla innych stał się tekst Artura Żmijewskiego *Stosowane sztuki społeczne*<sup>[3]</sup>, który ukazał się w „Krytyce Politycznej” w 2007 roku. Określany mianem manifestu, tekst postulował zaangażowanie sztuki w problemy społeczne i – mówiąc ogólnie – wykorzystanie wypracowanych przez nią narzędzi do wspierania procesów modernizacji. Zawarte w tekście przemyślenia artysty, chociaż w niektórych miejscach brzmią naiwnie – zwłaszcza, gdyby uznałoby się „manifest” za naukowy tekst z dziedziny teorii sztuki – warte są rozważenia (oczywiście, jeśli uznać go za dzieło sztuki wyrażone innymi metodami, wtedy i jego odbiór powinien być odmienny). Żmijewski, między innymi, zwraca uwagę na fakt, że wartościowe działania artystyczne i ich skutki mogą być odrzucane przez instytucjonalny świat sztuki jako niemieszczące się w obecnej modzie:

„Obecnością konkretnych treści w polu zainteresowań sztuki można zawiadywać przy pomocy mód, przy pomocy słówka *passé* oraz przy pomocy chwalenia lub ranienia narcyza mieszkającego w każdym artyście. I tu pojawia się to, co nazwałbym amnezją ideologiczną i amnezją kompetencji. Sztuka nabywa sprawności w realizacji pewnych procedur poznawczych i gdy stają się

użyteczne, gdy już są wykorzystywane, spotykają się z kompromitacją. Efektem jest właśnie amnezja ideologiczna, czyli utrata zdobytej kompetencji. Tak jak sztuka akumuluje wiedzę o sposobach plastycznego działania: kompozycji, barwie, stosunkach przestrzennych, tak zapewne mogłaby werbalizować i akumulować wiedzę o stosowanych przez nią procedurach poznawczych i krytycznych<sup>[4]</sup>”.

Wskazana w tekście Żmijewskiego słabość sztuki może mieć dwojaką postać: odrzucane są jej zdobycze w dziedzinie wiedzy o społeczności oraz zdolność ukazania takiej wiedzy, ale także sam zamiar sztuki zajęcia się tym zagadnieniem, przy czym należy zaznaczyć, że od sztuki nie oczekuje się już uniwersalnych, powszechnie ważnych rozwiązań, a jedynie pewnej ciągłości, która dotyczyłaby również refleksji nad społeczną rolą sztuki.

Czy działania artystów, które wywarłyby realny wpływ na rzeczywistość, są w ogóle możliwe? Żmijewski przytacza pogląd Marcina Czerwińskiego, który w latach 70. XX w. pisał o tym, że twórcy nie umieją przełożyć intuicji na język dyskursywny i korzystają „z rozproszonych w rzeczywistości jakby zarodków prawd, które zdolne są rozwinąć się bądź w idee, bądź w obrazy”.

<sup>[5]</sup> Miałby to być jeden z powodów określania sztuki mianem symptomu społecznego, co oznaczałoby „rodzaj bezwiednego, intuicyjnego, sposobu znajdowania rozwiązań postawionego zadania”<sup>[6]</sup>. Skutkiem tego jest bezrefleksyjna wizualizacja najistotniejszych momentów w procesach społecznych. Artysta staje się „nieświadomym medium” tych procesów czy też – jak dalej pisze autor – „swego rodzaju genialnym idiotą, który mówi rzeczy ważne i ciekawe, ale nie wie, jak je wytwarza, nie potrafi ich również skonsumować”<sup>[7]</sup>. Co więcej – dodaje Żmijewski – „[k]ażdy skutek kojarzy się z władzą, a posiadania władzy sztuka

obawia się najbardziej”<sup>[8]</sup>. W opinii autora manifestu dotyczącej zdolności artystów do uchwycenia i zobrazowania toczących się w społeczeństwie procesów, można odnaleźć odległe echa platońskiego poglądu, jakoby poeta ogarnięty manią („boskim szałem”) mógł widzieć więcej – spostrzegać to, co niedostrzegalne dla zwyczajnych ludzi. Takie oczekiwania nie są bezpodstawne – większa wrażliwość artystów w szczególny sposób predestynuje ich do podejmowania trudnych, czasem bolesnych tematów, co stanowi nie przywilej, lecz raczej obowiązek, którego starano się uniknąć chociażby głosząc hasło *l’art pour l’art*.<sup>[9]</sup>

Manifest, który miał być jednocześnie diagnozą stanu sztuki, zapewne stawia zbyt wysokie oczekiwania względem jej społecznej roli, zwłaszcza we współczesnych warunkach. Okolicznością łagodzącą, jeśli rozważa się wymagania wobec sztuki, jest fakt, że dopiero po kilkudziesięciu latach powoli wychodzi ona z szoku wywołanego dwiema światowymi wojnami, które przyniosły również radykalne zwątpienie w możliwości ucywilizowania społeczeństwa i jego naprawy. Pomimo tego nadal, obok nurtów, których deklarowanym, samoistnym celem jest forma artystyczna, wyraźnie zarysowane są nurty, których zamiarem jest aktywne działanie i ingerencja w przestrzeń publiczną lub medialną, a artyści uznają za swój obowiązek alarmowanie o niepokojących zjawiskach, lub także – czasem – próbują wskazać sposoby rozwiązania problemów. Należy też zaznaczyć, że granice nurtów artystycznych nie są wyraźnie zarysowane, czego jednym z najlepszych przykładów są – zdawałoby się neutralne moralnie – abstrakcyjne płótna Barnetta Newmana czy Franka Stelli.<sup>[10]</sup> Nie są one wcale obojętnym świadkiem współczesności – wręcz przeciwnie, niosą w sobie ładunek emocji, będąc także pretekstem do refleksji nad Zagładą

i aktem sprzeciwu wobec niej.

Nurty zakładające ingerencję sztuki w przestrzeń społeczną są stale obecne w działalności artystycznej, choć czasem bywają słabiej widoczne, niezależnie od aktualnych deklaracji krytyków lub teoretyków dziedziny, przy czym prace podejmujące bieżące problemy społeczne lub polityczne mogą przyjmować różną postać i mieć rozmaite cele oraz skutki. Takie prace jak *Dotleniacz* Joanny Rajkowskiej (czasowy projekt na placu Grzybowskiem istniejący przez kilka miesięcy 2007 roku) czy *Tęcza* Julity Wójcik (instalacja na placu Zbawiciela z 2012 roku) stawiają sobie podobne, w gruncie rzeczy, zadania pozytywnego wpływu na lokalną społeczność, choć ich skutki są różne. *Tęcza*, w założeniu symbol porozumienia i tolerancji, stała się przedmiotem sporu ideologicznego, który przerodził się w fizyczną walkę z obiektem artystycznym (od czasu powstania *Tęcza* była kilkakrotnie podpalana). Tym samym obiekt i wywołana przez niego reakcja odbiorców stały się nierozłączne – tak, jakby dzieło zostało powołane do istnienia przez sprzeciw wobec niego, stanowiąc radykalną kontynuację tezy o pięknie istniejącym w oku patrzącego. Można zaryzykować twierdzenie, że – w pewnym sensie – to właśnie reakcja społeczna pozwoliła tej pracy z rejonu kiczu wykroczyć w obszar sztuki (warto przypomnieć, że chociażby Hermann Broch podstawową różnicę między sztuką, a kiczem upatrywał w wymiarze etycznym).

Opinia, że „...strategie krytyczne zostały w ostatnich kilkunastu latach osłabione, zdyskredytowane – najpierw przez krytykę artystyczną, ...a następnie przez samych artystów”<sup>[11]</sup>, wydaje się zbyt daleko idąca, gdy rozważa się obecnie organizowane wystawy, zarówno te retrospektywne, jak i prac powstałych niedawno.

Wśród tematów, podejmowanych wspólnie przez artystów wyraźnie widoczne są prace, które dotycząc rozliczeń z przeszłością, jednocześnie dotyczą obecnych problemów. Tak zwany nurt postpamięciowy silnie zaznacza się w krajobrazie polskiej sztuki współczesnej, dowodząc słuszności poglądu Joanny Tokarskiej-Bakir, która pisze: „postpamięć to ładunek przemieszczającej się traumy, która wskutek przeszkód społecznych lub indywidualnych psychicznych nie mogła zostać w miarę sprawnie rozładowana, a kiedy wreszcie się do świadomości przebiła, nie może zostać zobiektywizowana – a tym samym, na ile się to może w ogóle udać, wyleczona czy też ograniczona: najczęściej nie żyją już świadkowie zdarzeń, nie można o nich sensownie rozmawiać, rzecz się mitologizuje i produktami swojego rozkładu zatruwa cały organizm.”<sup>[12]</sup> Artysty podejmujący temat pamięci pracują więc na współczesnych przeżyciach kolejnego powojennego pokolenia i mogą, w pewnym sensie, być uznani za lekarzy, chcących uleczyć społeczną tkankę, która jest dotknięta nieprzepracowanymi wydarzeniami z przeszłości.

Prace Mirosława Bałki (*Korytarz mydlany*, *Winterreise*, *Crezyzewski*), Sasnalów (*Z daleka widok jest piękny* – film, będący artystyczną odpowiedzią na *Sąsiadów* Grossa), Oskara Dawickiego (*Nigdy nie zrobiłem pracy o Holokauście*), Rafała Betlejewskiego (happening *Płonie stodoła*), Łukasza Surowca (*Sterben und Sterben*) i inne prace przedstawione na przykład na wystawach „Sztuka polska wobec Holokaustu” lub „Pamięć. Rejestry i terytoria” dowodzą aktualności problemu. Nie wszystkie prace mają szansę przejścia „etycznego testu” postulowanego przez Berela Langa i dotyczącego – ogólnie mówiąc – ujawniania tych aspektów wydarzeń, które inaczej – bez

udziału dzieła - pozostałyby ukryte. Zarówno happening Betlejewskiego, którego głównym punktem było spalenie stodoły niemal w rocznicę pogromu w Jedwabnem, jak i - zapewne - praca Zbigniewa Libery *Christus ist mein Leben*, mająca w założeniu stanowić krytykę aliansu religii i kapitalizmu, oraz wykorzystująca do tego celu motyw bramy prowadzącej do obozu Auschwitz, nie spłacają długu zaciągniętego wobec rzeczywistych wydarzeń i realnych obiektów (spłata owego długu etycznego mogłaby nastąpić poprzez ukazanie autentycznych przeżyć lub poprzez odkrywczą formę dzieła). Jednak nawet to, nie dowodzi w żadnym razie nieprzydatności sztuki w ukazywaniu ważnych wydarzeń, które w przeciwnym razie z trudnością zakorzeniałyby się w społecznej świadomości.

Sprawa Dreyfussa klamrą spina przeszłość i terażniejszość. Emil Zola wypełnił rolę *whistle-blowera* tamtych czasów. Dzisiaj Robert Harris używa przeszłości jako pretekstu, by rzucić światło na problemy współczesne i tak samo czynią artyści, których prace przedstawiłam powyżej. Rola artysty jako tego, który - widząc niepokojące procesy - alarmuje społeczeństwo, może być bardziej lub mniej widoczna, jednak nigdy nie zanika całkiem. Przygotowana przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (i trwająca od lutego do sierpnia 2014 roku) wystawa *Co widać. Polska sztuka dzisiaj*, przedstawiająca (jak można przeczytać w tekście kuratorskim) „co widać, ale i *jak* widać oraz co poprzez sztukę staje się *widzialne*”<sup>[13]</sup> dowodzi, że prace nurtu społecznego zaangażowania sztuki, chociaż w złagodzonej postaci, są obecne w polskiej sztuce także teraz. Na wystawie znalazły między innymi miejsce zjawiska artystyczne określone przez kuratorów jako „Sztuka krytyczna dzisiaj”, „Plastyka polityczna”, „Surrealizm i feminizm” czy „Pamięć i emocje

przedmiotów”. Wskazują one współczesne kierunki myślenia o sprawach i problemach społecznych. Warto jednocześnie podkreślić, że (jak piszą autorzy tekstu Sebastian Cichocki i Łukasz Ronduda) „[...] awangardowy impet poszukiwania nowych obszarów dla sztuki, tak silnie związany ze sztuką krytyczną, wciąż istnieje, ale realizuje się dziś w nieco innym obszarze. [...] Manifest Żmijewskiego realizuje się najpełniej nie w środowisku artystów, ale w instytucjach sztuki, które w ostatnich latach znacznie się wzmocniły i zradykalizowały. Wiele instytucji świadczy różnego rodzaju usługi na rzecz środowisk lokalnych, zajmuje się produkcją wiedzy, współpracuje z aktywistami miejskimi, stanowi miejsce debat i negocjacji między mieszkańcami a urzędnikami, itd. To tutaj wdrażany jest [...] konsekwentny program modernizacji społecznej.”<sup>[14]</sup> Wraz z rozwojem technologii (co na omawianej wystawie zyskuje miano „Sztuki po nowych mediach”) rodzą się nowe, sieciowe struktury społeczne. Ekspozowanie i katalizowanie procesów społecznych w zmienionych warunkach oznacza nowe możliwości, nowe wyzwania i nowe zagrożenia. Czy sztuka z pomocą współczesnych mediów mogłaby (co od zawsze było marzeniem artystów) sięgnąć po rząd dusz? I czym staje się sztuka „po nowych mediach”?

Współczesność dzieli od czasów sprawy Dreyfusa przepaść dwu wojen światowych, jednak podobne, jak wtedy, społeczne problemy istnieją również współcześnie. Antysemickie ekscesy, do których nadal dochodzi w północno-wschodniej Polsce (warto przypomnieć, że jest to obszar, gdzie w czasie II wojny doszło do kilkudziesięciu pogromów) powodują, że sztuka przyjmuje (powinna przyjmować) na siebie obowiązek osadzenia w społecznej świadomości tych i innych minionych wydarzeń po to, aby uniknąć ich powtórzenia się w przyszłości. Powinna



również eksponować obszary, gdzie pojawiają się nowe zagrożenia i nowe konflikty, a także – być może – wskazywać drogi ewakuacji. O tym, że dla teraźniejszości i dla sztuki współczesnej przeszłość ma fundamentalne znaczenie, zaświadcza zarówno Teatr Szekspirowski, niedawno otwarty, jaki i nowy budynek Europejskiego Centrum Solidarności. Gdyby przeszłość nie miała dla nas znaczenia, nie byłoby również tych budynków. Wypełniając społeczną rolę tego, który bije na alarm, artysta współczesny sięga po tematy z przeszłości, aby przez to, co już się zdarzyło, pokazać to, czego być nie powinno – tym samym określając przyszłość. Rola *whistle-blowera* jest – także współcześnie – ważną, choć dobrowolną, powinnością artysty.

#### Bibliografia:

- Mirosław Bałka, Dorota Jarecka. *Nie ma już artystów ze Wschodu*.  
[http://wyborcza.pl/1,76842,7130465,Nie\\_ma\\_juz\\_artystow\\_ze\\_1](http://wyborcza.pl/1,76842,7130465,Nie_ma_juz_artystow_ze_1)
- Jakub Banasiak, *O niedawnych wydarzeniach z pogranicza sztuki i polityki. Rozmowa z Arturem Żmijewskim*.  
<http://magazynsum.pl/rozmowy/o-niedawnych-wydarzeniach-z-pogranicza-sztuki-i-polityki-rozmowa-z-arturem-zmijewskim>.
- Katarzyna Bojarska, *Obecność Zagłady w twórczości polskich artystów*, „Culture.pl”, 2007.
- Marta Budkowska, *Sztuka polska wobec Holokaustu*, katalog wystawy, Warszawa 2013.
- Sebastian Cichocki, Łukasz Ronduda, *Tekst kuratorski*,  
[http://artmuseum.pl/public/upload/files/co\\_widac\\_tekst\\_kurato](http://artmuseum.pl/public/upload/files/co_widac_tekst_kurato)
- Mark Godfrey, *Barnett Newman's Stations and the Memory of the Holocaust*, “October”, nr 108, 2004.
- Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, “Poetics Today”, Vol. 29, nr 1, 2008.

- Nigel Jone, *A Tale of Two Scandals*, „History Today”, nr 2, 2011.
- Joanna Kabrońska, *Architektura jako forma pamięci. Rola architektury w tworzeniu współczesnego horyzontu wartości*, Gdańsk 2008.
- Krystyna Kwaśniewska, Łukasz Tischner. *Walka trwa. Z Tadeuszem Sobolewskim, Martą Tarabulą, Mieczysławem Tomaszewskim, Teresą Walas i Adamem Zagajewskim rozmawiają Krystyna Kwaśniewska i Łukasz Tischner*, „Znak”, nr 12, 2002.
- Berel Lang, *Nazistowskie ludobójstwo: akt i idea*. przeł. A. Ziębińska-Witek, Lublin 2006.
- Czesław Miłosz, *Niemoralność sztuki*, 1993,  
<http://www.milosz.pl/przeczytaj/esej/38/niemoralnosc-sztuki-zycie-na-wyspach>.
- Paulina Orłowska, red. *Pamięć: rejestry i terytoria*, katalog wystawy, Kraków 2013.
- Andrew Pulver, *Roman Polanski to direct film about Dreyfus affair*. <http://www.theguardian.com/film/2012/may/10/roman-polanski-dreyfus-affair>.
- Joanna Tokarska-Bakir, *Nędza polityki historycznej*, W: *Pamięć jako przedmiot władzy*, red. P. Kosiewski, Warszawa 2008.
- Zientara Maria, *Holocaust survivors: Jonasz Stern, Erna Rosenstein, Artur Nacht-Samborski*, przeł. M. Szymonik, Kraków 2012.
- Artur Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*,  
<http://www.utw.uj.edu.pl/documents/6082181/a7f451e7-eb99-4ee9-8ddc-e1f2bf984438>.

---

[1] N. Jones, *Dreyfus and Oscar Wilde: A Tale of Two Scandals*, “History Today” 2011, Vol. 61, nr 2, s. 10-17. [online] Academic Search Complete, EBSCOhost, [dostęp: 20.11.2014].

[2] Polański stwierdził: „one can show its absolute relevance to what is happening in

today's world – the age-old spectacle of the witch hunt on a minority group, security paranoia, secret military tribunals, out-of-control intelligence agencies, governmental cover-ups and a rabid press.”

A. Pulver, *Roman Polanski to direct film about Dreyfus affair*, [online]

<http://www.theguardian.com/film/2012/may/10/roman-polanski-dreyfus-affair>, [dostęp: 29.11.2014].

[3] A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11-12, s. 14-24. [online] <http://www.utw.uj.edu.pl/documents/6082181/a7f451e7-eb99-4ee9-8ddc-e1f2bf984438>, [dostęp: 18.11.2014].

[4] Ibidem, s. 23.

[5] Ibidem, s. 18.

[6] Ibidem, s. 18.

[7] Ibidem, s. 18.

[8] Tamże, s. 17.

[9] *L'art pour l'art* czyli „sztuka dla sztuki” jest koncepcją, która ogranicza cele sztuki do funkcji estetycznej, tym samym wykluczając jej społeczne zaangażowanie oraz podejmowanie przez artystów problemów etycznych.

[10] Twórczość Franka Stelli oraz Barnetta Newmana można powiązać z nurtem ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Obaj artyści podejmowali w swoich pracach problem pamięci o Zagładzie: Frank Stella serią *Polish Villages* (1970-73), zaś Barnett Newman monumentalnym cyklem „The Stations of the Cross” (1958-66).

[11] J. Banasiak *O niedawnych wydarzeniach z pogranicza sztuki i polityki. Rozmowa z Arturem Żmijewskim*, [online] <http://magazynszum.pl/rozmowy/o-niedawnych-wydarzeniach-z-pogranicza-sztuki-i-polityki-rozmowa-z-arturem-zmijewskim>, [dostęp: 17.12.2014].

[12] J. Tokarska-Bakir, *Nędza polityki historycznej*, [w:] *Pamięć jako przedmiot władzy*, red. P. Kosiewski, Warszawa 2008, s. 27.

[13] S. Cichocki, Ł. Ronduda, *Tekst kuratorski*, [online]

[http://artmuseum.pl/public/upload/files/co\\_widac\\_tekst\\_kuratorski.pdf](http://artmuseum.pl/public/upload/files/co_widac_tekst_kuratorski.pdf), [dostęp: 18.11.2014].

[14] Ibidem.

Czaszka i motyl.  
O sztuce Damiena Hirsta

# Czaszka i motyl. O sztuce Damiena

## Hirsta

Łukasz W. Śliwa

*The world is a comedy to those that think; a tragedy to those that feel.*

Horatio Walpole

Sprzątacznik Emanuel Asare w ten sposób tłumaczył się w gazecie *The Evening Standard*: „Gdy tylko to zobaczyłem, westchnąłem, bo był taki bałagan. Dla mnie to nie za bardzo wyglądało jak sztuka, więc wrzuciłem to wszystko do worków i wywaliłem”.<sup>[1]</sup>

Sprawca zamieszania, Damien Hirst, był bardzo zadowolony; jego praca *Home Sweet Home* zwróciła uwagę prasy na nazwisko twórcy. Samo dzieło było zbiorem popielniczek, kubków, butelek po piwie, palety, sztalugi, drabiny, wyceniono je na kilkaset tysięcy dolarów.

Liczni komentatorzy tego zdarzenia nie ukrywali swego oburzenia. Dla nich był to kolejny przykład na to, że współczesna sztuka odrywa się od własnych korzeni, jak również od otaczającej ją rzeczywistości. Inni przeciwnie uznali ten przypadek za genialne zbliżenie sztuki i życia. Sam Hirst traktował całą sytuację za wielce zabawną.

Sytuacja rzeczywiście zabawna, chociaż niezupełnie wyjątkowa: podobny los spotkał na przykład prace Martina Kippenbergera *Gdy zaczyna padać z sufitu*. Możliwe, że przypadki

tego typu zdarzać będą się częściej. Zmianie ulegać będzie tylko marka artysty, nazwa dzieła, wiek i płeć sprzętacza.

Wypracowane dotychczas kryteria opisu współczesnej sztuki zdają się niewystarczające. Nie powinno to dziwić, jeśli uzna się że kryteria te opisywać pragną przecież zjawisko dość dynamiczne. Czy to jednak tylko uwiąd teorii przy jednoczesnym rozwoju samej sztuki? W refleksji nad zmianami zachodzącymi w sztuce ostatnich lat próbuje się dostrzec przejście w nową, nierozpoznaną jeszcze, jakość. Kłóci się ona jednak co raz częściej z naszą wrażliwością i napawa raczej obawą. Czy wspomniane tutaj „przejście” sztuki nie jest raczej – jak chcą niektórzy – jej „przejściem w zaświaty”? Czy problemem jest, jedynie nasza zachowawcza, wrażliwość? Może, choć częściowej, odpowiedzi na te pytania uda się udzielić przyglądając się uważniej przywołanemu już przypadkowi artysty i jego sztuki: sztuki Damiana Hirsta.

## NEVER MIND THE BOLLOCKS

Właściwa historia rozpoczyna się w końcu lat 70. W dużym skrócie i przy pominięciu wielu złożonych kwestii: laburzystowska „wyspa szczęśliwa”, za jaką uchodzić mogła Wielka Brytania, powoli okazywała się być rozpływającym się mirażem, z chwilą gdy coraz więcej Brytyjczyków traciło pracę, a niewydolna i energochłonna gospodarka nie mogła spełnić ich potrzeb. Zarazem, jak zauważa Sarah Kent, tamta Brytania, przejawiała znikome zainteresowanie współczesną sztuką<sup>[2]</sup>. Za skandal uznano, na przykład, nabycie przez Tate Gallery pracy Carla Andre Equivallent VII (the bricks). Dla każdego ambitnego dzieciaka (kid), który żył w tym okresie i znał swoją wartość, przewodnim hasłem musiały być słowa z God Save the Queen,

zespołu Sex Pistols: „There’s no future in England’s dreaming”. To właśnie w tych czasach swoje początki bierze ruch znany obecnie jako Young British Artists.

Dla wielu młodych artystów tamtego okresu jasnym stawało się, że drogę do sukcesu kształtować muszą na własną rękę. W tych dążeniach wspierał ich klimat punkowej rewolty; wściekłość i brud<sup>[3]</sup> były tym, co łączyło wszystkich twórców zaliczanych później do YBA. A także to, że w większości znaleźli się na Goldsmith BA Fine Art Course gdzie znaleźli orędowników swego stylu myślenia w osobach wykładowców takich jak Yehud Safran, czy Michel Craig-Martin. Praca tego ostatniego An Oak Tree<sup>[4]</sup> z 1973 roku zapewne była punktem zwrotnym, który określił przyszły kierunek rozwoju najbardziej prominentnego obecnie przedstawiciela YBA – Damiana Hirsta. „To dzieło jest, najwspanialszym przykładem rzeźby konceptualnej. Wciąż nie mogę pozbyć się jej z mojej głowy”<sup>[5]</sup>. Hirst odkrył, że dzieło sztuki konstituować może się w absolutnym oderwaniu od przedmiotu, że jest ono w gruncie rzeczy jedynie pojęciem, za każdym razem definiowanym na nowo przez sam akt twórczej woli. Byłoby to rozpoznanie bliskie temu, co wyraził Artur C. Danto:

Jeżeli przyjrzymy się teraz sztuce ostatniego okresu [...] to widzimy, że w coraz większym stopniu zależy ona w swoim istnieniu od teorii. [...]. Lecz te późne wytwory sztuki eksponują inną zależność, która pokazuje gdy przedmioty te zbliżają się do zera, to ich teoria zbliża się do nieskończoności, tak że w końcu niemal wszystko co istnieje, jest teorią, sztuka znika zaś ostatecznie zaślepiona czystą myślą o sobie i pozostaje jedynie przedmiotem własnej teoretycznej świadomości.<sup>[6]</sup>

Danto, powtarza tutaj myśl widoczną u takich myślicieli jak

Georg Wilhelm Hegel, Fryderyk Nietzsche, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Martin Heidegger czy Jean-François Lyotard zasadzającą się na utożsamieniu losów sztuki, filozofii, religii z losem samego Człowieka. W sposób najbardziej wyrazisty losy te przedstawił Alexandre'a Kojève'a, którego Danto zresztą przytacza w swej pracy:

„Zniknięcie Człowieka na końcu Historii nie jest zatem jakąś kosmiczną katastrofą: Świat przyrodniczy pozostaje tym czym jest. I nie jest to również katastrofa biologiczna: Człowiek pozostaje przy życiu jako zwierzę, które żyje w zgodzie z Przyrodą czyli Bytem bezpośrednio danym. Tym, co znika jest Człowiek we właściwym znaczeniu tego słowa, tzn. Działanie negujące to, co bezpośrednio dane [...]. Ale cała reszta może się utrzymać w nieskończoność: sztuka, miłość, zabawa itd.; krótko mówiąc wszystko, to co czyni Człowieka szczęśliwym”<sup>[7]</sup>

Oznaczałoby to, że sztuka jest jedną z wielkich narracji, które istnieją by podtrzymać w trwaniu spektakl współczesnego świata, którego to mechanika, zasadza się na próbie utrzymania stanu pewnego zaspokojenia aktualnie danym światem. „Zwierzę”, jakie wkracza w miejsce człowieka, zdaniem Kojève'a, uznaje świat aktualnie dany za jedyny mu dostępny, a zatem, w jakiś sposób, za najlepszy. Mistyfikacja, z której istnienia współczesne „post-historyczne zwierzę” nie zdaje sobie sprawy, polega jednak na tym, że ten świat dany, sam jest kreatorem potrzeb. Dla Jeana Baudrillarda odbywa się to następująco: w toku „drugiego przewrotu kartezjańskiego” (określenie samego Baudrillarda) przedmioty „ożyły” uruchamiając to, co Baudrillard nazywa „strategią uwodzenia”. Od tej pory człowiek traci rolę głównego kreatora potrzeb. Przejmuje ją pewien bezosobowy system znaczeń, kodów, marketingowych „rytuałów”, który sam decyduje



co jest pożądane, a co nie.

Tworzy to swoiste *circulum vitiosum*, Matrix w jakim tkwi współczesny człowiek, z którego istnienia nie zdaje on sobie sprawy. Leo Strauss porównał sytuację współczesności do nowej platońskiej jaskini, jaką współczesny człowiek wykopał pod tą właściwą ze strachu przed poznaniem prawdy o świecie. W ten nowej jaskini bogiem jest ten, kto opanuje system, stworzy kanały zaspokojenia pewnych potrzeb, lub jak pisze Baudrillard stworzy skuteczną technologię „administrowania odpadami, uwieczniania odpadów”<sup>[8]</sup>. U Kojève na poziomie politycznym tym kimś jest synteza władcy, mędrca i ascety, który uwodzi ludzkość obrazem powszechnego pokoju i dobrobytu. Na poziomie sztuki, kimś takim może być ten, kto potrafi zabezpieczyć potrzebę głębi, tajemnicy, wyjątkowości; kto przedstawi siebie, jak matrixowego Morfeusza – dziwnej syntezy dandysa, mistyka, rewolucjonisty i mistrza zen. Praktyczną realizację tego procesu opisał Andrzej Kostołowski:

„Tajemnicę osiągnąć można zarówno poprzez możliwie błyskawiczne i wierne notowanie wizji oraz stanów ekstatycznych [...], jak i przy pomocy pewnego świadomego, zracjonalizowanego procesu: [...] przesadnej rejestracji tego, co zwykłe. [...] W odniesieniu do procesu okrywania tajemnicą tego, co zwykłe można dodać jeszcze, że istnieje w jego ramach możliwość wyboru obiektów „maksymalnie” trywialnych, które eksponowane w dziełach sztuki zmieniają się tajemniczo w swoją odwrotność<sup>[9]</sup>”

To wyjaśniało by słowa jakie wypowiedział Jerry Saltz: „Damien Hirst jest Elvisem brytyjskiej sztuki, [...] przedsiębiorczym złotoustym prorokiem i frontmanem.”<sup>[10]</sup> Hirst wcześniej zrozumiał, że im dalej umieści pojęcie, koncept względem przedmiotu, z którym ma ono pozostawać w związku,

tym silniejsze będzie wrażenie zagadki, jaką widz ma do rozwikłania. Czuć w tutaj pewien mroczny urok platońskiej khory z Timajosa. Przestrzeni, która nie pozwala mieszać się ze sobą światau idei (czyli tego co u Platona stanowi jedyną realność) ze światem zmysłów (a więc pozoru). Jak zauważa jednak John Manoussakis ten rozdział między ideą, a przedmiotem umożliwia właśnie „mówienie o” tym przedmiocie; możliwość jego opisu, możliwość samego języka.

To rozdzielenie myśli i przedmiotu, jakie akcentuje konceptualizm, pozwala nam na swobodne teoretyzowanie o sztuce. Za razem jej praktyka staje się - w zgodzie z tym, co pisze Danto - jej teorią, a zniesieniu ulega granica dzieląca sztukę i życie - tego nauczył Hirsta zapewne właśnie Craig-Martin<sup>[11]</sup>. Drugą naukę dotyczącą sztuki Hirst przejął zaś od Warhola. Jak zauważa Kostołowski:

„Problem postaci traktowanej jako dzieło sztuki zamyka się na Warholu, bo jak dalej posunąć problem, skoro traktuje on postać jako Dushampowska rzecz znalezioną - ready-made. Człowiek dla Warhola to tylko problem samego wyboru. Reszta jest automatyczną obróbką<sup>[12]</sup>.”

Warhol nie traktuje portretowanych postaci jak żywe i konkretne biogramy, lecz jako produkty kultury, artefakty, którymi można się posłużyć nadając im ikoniczną, łatwo rozpoznawalną formę, dającą się powielić w serigraficznych ciągach, niosących znak twórcy, jego etykietę, podpis. Nazwisko to pozostaje, trwa, także z chwilą, gdy „produkt” przestaje być pożądanym. Z czasem sam twórca urasta do roli rozpoznawalnej i pożądanej ikony. Bardzo podobny mechanizm działania zastosował Hirst, kiedy odkrył, że jego nazwisko znak handlowy znanej firmy farmaceutycznej. To jego nowe signum pieczętuje na

początku szereg jego prac z cyklu Pharmacy, by z czasem stać się oficjalnym podpisem dla całej jego twórczości. Hirst redukuje siebie do postaci marki, brandu, znaku towarowego, który nadaje się do marketingowej obróbki obejmującej oprócz dzieł sztuki również restauracje i różne gadzety. W pewnym stopniu realizuje on w ten sposób prawdę rozpoznaną przez Jacquesa Derridę w jego Głos i fenomen. Derrida zauważa tam, że obecność (znaku) zasadza się na jego powtarzalności.<sup>[13]</sup>

## PRZYCHODZI ŚMIERĆ DO BANKU

Śmierć i pieniądze to duet, który napędza widowisko Damiena Hirsta. Temat ich wzajemnych związków w sztuce Hirsta przekracza znacząco pojemność tego eseju. Spróbujmy mimo to przyjrzeć się, jak te dwa motywy łączą się w kontekście jego twórczości.

Kochamy pieniądze. Chcemy by towarzyszyły nam w życiu możliwie jak najczęściej, były przy nas i nigdy nie opuszczały. Gotowi jesteśmy oddać się im w całości i tak, jak w wypadku każdej nieszczęśliwej miłości, kochamy je nie za to, czym naprawdę są, lecz za to, czym wydają się nam być. Nie chcemy samych pieniędzy, lecz możliwości, jakie odsłaniają się gdy otwieramy nasz portfel. Każde drzenie naszego ciała lub rozgorączkowanego umysłu, każde „chce”, dzięki pieniądzom może stać się czymś rzeczywistym. New car, caviar, four star daydream. Think I'll buy me a football team<sup>[14]</sup>. Podziwiamy wciąż tę wizję karmiąc nasze oczy światłem tabloidów, telewizyjnych show, które pozwalają nam śnić nasz prywatne sny o potędze. I w tym właśnie momencie, skonfrontować musimy się ze słowami artysty;

I think the thing that is forgotten is that we are going to die...

[...] I think. The two things we don't know anything about, the two things we are not taught in schools are birth and death. [...] Sex and death are just not taught. And it seems like the two most important things [is] where we came from and where we are going. It is alright to give people drugs, but I think that you would be better off educating them about sex and death.<sup>[15]</sup>

Hirst chce nas przebudzić. Przerwać naszą fantazje na temat życia, które nie istnieje. Ten weteran punkowej rewolty nie ufa w rozgrywający się wokół cykl bezrozumnej konsumpcji. Ta fikcja utrzymuje się przy życiu tylko, dlatego, że stanowi wygodną ucieczkę od prawdy, która dotyczy nas wszystkich: jesteśmy skończeni. Pieniądze wydają się również być dla Hirsta swoistą treścią krwiobiegu Świata; materialnym przejawem życia. Pieniądz dla Hirsta to samo życie; to siła, działanie, energia. Stosowny fragment powinien to rozjaśnić:

“The entrance into capitalist culture meant that we ceased to think of purchased goods in terms of use-value [...]. Instead, everything began to be translated into how much it is worth, into what it can be exchanged for. Once money became a “universal equivalent”, against which everything in our lives is measured, things lost their material reality [...]. As the things we use are increasingly the product of complex industrial processes, we lose touch with the underlying reality of the goods we consume.<sup>[16]</sup>

Śmierć jest dla Hirsta tym wydarzeniem, które kończy definitywnie wszelką zabawę. Jest tym, co Jaspers nazywał Grenzsituation<sup>[17]</sup>. Jej złowieszczą powagą unosi się nad życiem nie pozwalając skupić się nad rozgrywającym się wokół karnawale. Śmierć dzisiaj wydaje się znajdować na antypodach społecznej rzeczywistości. W kulturze ostatnich lat zaobserwować da się systematyczny odwrót od problemu przemijania. Starość,

umieranie są tym, czego nie znajdzie się przeskakując telewizyjne kanały. Wielkim skandalem okazał się dokument BCC pokazujący ostatnie chwile pewnego Brytyjczyka w jednej ze szwajcarskich „klinik śmierci”. Śmierć nie jest mile widzianym gościem we współczesnej Europie, każde dotknięcie tej kwestii w sferze publicznej, co raz częściej przekształca się w tabu. Właśnie, dlatego między innymi ten temat tak polubił Hirst, łatwo bowiem śmierć przekształcić w widowisko. Jak jednak właściwe wygląda to w jego wydaniu?

Mariaż Hirsta ze śmiercią oficjalnie rozpoczyna się od fotografii, jaką wykonał w Leeds w 1991 roku. Hirst uczęszczał wtedy na zajęcia prosektoryjne, aby ćwiczyć się w tworzeniu anatomicznych szkiców. Pamiątką po tamtych zdarzeniach jest zdjęcie młodego uśmiechniętego artysty obejmującego leżącą na sekcyjnym stole odciętą męską głowę. Pierwsze uderzenie: żywa kontra martwa tkanka. Ta druga w objęciach pierwszej, poddana jej woli. I ten grymas życia: ironiczny, nieco głupawy uśmiech wobec znieruchomiałej powagi. Tu rodzą się pierwsze linie kodu, „hirstiańskiego” systemu śmierci; jego stosunku wobec niej, właściwego dla całej twórczości Brytyjczyka.

Kulminacje tej drogi wiodącej do opanowania śmierci, włączenia jej w herrschaft sztuki Hirsta jest instalacja *A Thousand Years*. Wielka symetrycznie przedzielona szklana klatka. W jednej z jej części stoi biały sześcian; to w nim z larw rodzą się muchy. Zwabione fetorem rozkładającej się krwi głowy, znajdującej się w drugiej części terrarium, przelatują przez szpary dzielącej ich świat witryny. Tam na muchy czeka pułapka: lampa insektobójcza zabija większość osobników, które czarnym konfetti ścielą podłogę szklanej matni. Nieliczne jednak, zdążą przetrwać i złożyć kolejne jaja uruchamiając cykl na nowo. Hirst jest tutaj bardziej

architektem, inżynierem. Tym, który przy użyciu abstrakcyjnej manipulacji, ma władzę projektowania złożonych struktur. *A Thousand Years* pokazuje nam demiurgiczną zdolność ludzkiego umysłu do tworzenia pułapek, w które wpada samo życie. Z perspektywy rozumu, człowiek, jego egzystencja, nie różni się niczym od sposobu życia insekta. Ale może nie tylko rozumu? Czyż z perspektywy kosmosu, tych wszystkich zimnych przestrzeni bezgranicznego czasu, ludzkie życie nie jest również jedynie odpryskiem bytu?

Wyrywanie rzeczy z ich naturalnego środowiska i uwięzienie ich w ramach abstrakcyjnej idei to swoiste *specialite de la maison* sztuki Hirsta. Uśmiercone zwierzęta, poddane taxidermicznej obróbce - jak na przykład w wypadku *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* - wznoszące się nieruchomo w formaldehydowym nimbusie. Motyle poprzyklejane do blejtramów, wykonane z nich witraże i katedralne rozety. Całe menażerie uszeregowane w rozmyślnych konfiguracjach, albo łatwo dających się wyłapać religijnych pozach jak w wypadku prac *The Inescapable Truth, Mother and Child Divided, The Death of God*.

Śmierć u Hirsta przychodzi do nas jeszcze w innej postaci. Między procesją organicznych szczątków jakby skradzionych wprost z amsterdamskiego Vrolijk Museum a przestrzenią współczesnej galerii zachodzi pewna paralela. Jasno oświetlone, przestronne, białe wnętrza wystaw cechuje szpitalna wręcz sterylność. Ta medyczna estetyka jest ścieżką, po jakiej porusza się Hirst tworząc cykl prac z serii *Medical Cabinets* czy *Pharmacy*. Hirst wykorzystał zaufanie, jakim darzymy naukę i medycynę<sup>[18]</sup>. Czyż, bowiem nie one właśnie obiecują nam otworzyć drzwi nieśmiertelności? Hirst odkrył to kolejne *Opium*

*des Volkes* i bawi się nim umieszczając wśród zestawu skutecznych leków również te będące jedynie imitacją lekarstw. Kolorowa galaktyka medykamentów w jego wydaniu ma nas uleczyć z fikcji, do jakiej przywykliśmy. Śmierci nie da się przegonić tabletką.

Można ją jednak uczynić piękniejszą. *For the Love of God*, pokazuje nam śmierć w wręcz w hollywoodzki sposób. Zafascynowany kulturą Meksyku, a zwłaszcza legendarnymi prekolumbijskimi kryształowymi czaszkami, stworzył dla nas platynowy odlew czaszki z XVIII wieku, inkrustowany 8 601 diamentami.

To jedno z bardziej kontrowersyjnych dzieł w karierze Hirsta. Jedni byli zachwyceni chłodnym pięknem tej pracy. Inni, przeciwnie, określali je, jako tandetną i wulgarną rzecz, która ma zaciekawić przede wszystkim rosyjskich oligarchów i kuwejckich szejków. Oskarżano o plagiat pracy autorstwa Jhona leKaya, przyjaciela Hirsta. Sam autor określił ją, jako coś nad wyraz optymistycznego, wręcz śmiesznego. „It’s not about money” miał się zarzekać w jednym z wywiadów, ale nie zapominajmy, że przy innej okazji miał powiedzieć: „Jako artysta zawsze tworzysz z tego co jest wokół ciebie, a widzisz, pieniądze zawsze były wokół mnie.”

Najbardziej jednak świat zirytował fakt, że Hirst wycenił wartość *For the Love of God* na 50 milionów funtów, i co więcej, za taką cenę właśnie sprzedał to dzieło. Tym samym stał się autorem najdroższej w historii pracy żyjącego artysty.

Życie i śmierć są czymś nierozłącznym, a nasz problem polega na tym, że nie możemy się z tym pogodzić. Śmierć jest niezrozumiała bez życia, a życie swoje wewnętrzne naprężenie zawdzięcza pewności nieuchronnego swego końca. Czy to właśnie

chciał nam zakomunikować Hirst?

Skąd jednak Hirst bierze swoją pewność siebie? Skoro już zdekomponował nasz świat pokazując, że życie jest bezmyślnym i bezcelowym cyklem wzrostu, karmienia i śmierci, warto zapytać, czy on sam w to również wierzy? A jeśli wierzy, czy przyjmuje tę prawdę bez cienia wątpliwości? W co wierzy Damien Hirst?

Dla Hirsta sztuka zdaje się być formą religii bez Boga. Choć właściwie po bliższej inspekcji okazuje się, że jest ona bardziej formą rozpasanego wielobóstwa, a ukryta boskość zdaje się rozpylać. W każdym razie Hirst, choć zachowując nieufność wobec tradycyjnych form religijności, nie ukrywa, że sam jednak jakieś potrzebuje. I chyba wcale nie jest w tym osamotniony. Wierzy w tę samą zbawczą moc sztuki, co my; w jej moc przekraczania czasu. Chwywania w jedno rozbryzgów ludzkiej pamięci. W rozmowie z Sophie Cell wyznał: „Umrę, a chcę żyć wiecznie”<sup>[19]</sup>

Możliwe, że właśnie w tym momencie na kryształowym obliczu Hirsta pojawiają się pierwsze zauważalne rysy. Jeżeli Hirst jest Bogiem, wielkim Konstrukтором współczesnej sztuki, to jest on Bogiem pełnym strachu. Czego jednak tak się boi? Tego samego, zapewne co jego widzowie: że jest skończony (w „metafizycznym” sensie). Hirst szuka dla siebie wybawienia w sztuce i przynajmniej na razie mu się to udaje. Ale czy dane będzie mu to na zawsze? Borges przekonuje nas, że: „Zawsze jest słowem niedozwolonym dla ludzi”. Zwycięstwo Hirsta zależy od dwóch rzeczy: od sztuki, która go przeżyje i od ludzi, którzy będą tę sztuką chcieli się wciąż karmić. Nie pokładałbym aż takiej ufności w żadną z tych przesłanek. Sztuka z wolna przestaje przemawiać do ludzi. Arsenał jej możliwości ulega powolnemu wyczerpaniu; siła zaskoczenia, która czyni ją żywą spada



przegrywając z intensywnością samego życia. Prędzej czy później odczuć można znużenie nawet najprzemysłniejszym artystycznym wybrykiem. Człowiek współczesny z wolna oswaja się ze sztuką, bo ta nie jest już w stanie zderzyć się z jego życiem; pokazać mu, opowiedzieć, przypomnieć o jego tragicznych źródłach; koniecznością powolnego odpadania od natury w stronę nowej własnej sztuczności. Sztuka staje się czymś naturalnym, produktem ubocznym ludzkiej aktywności; jak budowa ula u pszczoł, czy wznoszenie termitiery u termitów. Cytowany już, Kojève w sztuce widział narzędzie utrzymywania poczucia szczęśliwości człowieka masowego. W spełnianiu tego celu pomaga w pewien sposób sam Hirst. Raz jeszcze zapytajmy się o obraz śmierci w jego dziełach. Mimo swojej doskonałej architektury, sposób jej ukazania w tej twórczości jest dość banalny. Ukazuje on śmierć z najbardziej dostępnej perspektywy, to jest z perspektywy życia samego, a więc w stosunku pozostawiania na zewnątrz do niej w bezpiecznym dystansie. Śmierć u Hirsta jest sterylna oddzielona od widza akrylową powłoką, czysta, i zdezynfekowana. Ponadto, śmierć hirstowska, z gruntu jest czymś przyjaznym; stanowi ona powielenie naszych własnych wyobrażeń: czaszki, pigułki, krucyfiksy. Sposób jej przejawiania się ma jarmarczny wymiar, jaki spotkać można choćby na meksykańskich obchodach Święta Zmarłych, czy w amerykańskich horrorach.

Mimo, że ambicją Hirsta jest wyzwolić widzów z okowów systemu potrzeb i braków, on sam nie jest od niego w pełni wolny. Chcąc stać się częścią społecznej świadomości, Hirst musi się iterować, powtarzać, być stale obecnym w natłoku zdarzeń. Czyni to raz za pomocą instrumentów medialnego rejwachu. Innym razem samemu redukując się poziomowi wartości pożądanej. Tam,

gdzie Hirst sposobi się na krytykę konsumpcjonizmu, miejmy na uwadze, że sam jest tym, który gdy, tego pragniesz, ubierze cię, nakarmi, otoczy gadżetami, a do tego pozwoli ci spotkać się z nim na łamach „The Sun” obok państwa Beckhamów. Hirst, pilny uczeń Warhola, pokazał nam, że artysta to taki sam produkt, jak każdy inny. Istnieje dopóki dopóty jest pożądanym, a pożądanie to jest zależne od chwilowych i unikalnych mód, które można kreować i wygaszać w zgodzie z odchyleniami kursów akcji. Nic nie zdradza by ten mechanizm uruchomiony przez Hirsta, został powtórzony przez dowolnego innego artystę, jeżeli tylko ten będzie miał szczęście znaleźć się w orbicie wpływów ludzi, którzy zainwestują w jego promocję. W tym momencie sztuka z religii, w jakiej pokładał nadzieje sam Hirst, czegoś wiecznego, redukuje się do poziomu chwilowej i przygodnej mody tracąc swoją istotę. Charles Saatchi, powiedział swego czasu:

„General art books dated 2105 will be as brutal about editing the late 20th century as they are about almost all other centuries. Every artist other than Jackson Pollock, Andy Warhol, Donald Judd and Damien Hirst will be a footnote.”<sup>[20]</sup>

## DOBIJANIE MISTRZÓW

Damien Hirst, a raczej „marka Damien Hirst”, rodzi się w owej punkowej epoce w drugiej połowie lat 80. Mając na uwadze ekonomiczne warunki swego czasu, niemożliwym wydawało się, że osiągnie on artystyczny i komercyjny sukces. Będąc, jak wielu reprezentantów swego pokolenia, odrzuconym przez tamtą rzeczywistość jego ambicją stało się zbliżenie się do artystycznego i biznesowego centrum, które początkowo wydawało się dla niego całkowicie nieosiągalne. W jaki sposób dokonał się ten proces?

Zgodnie z prawem, jakie pierwszy raz wypowiedział Henry

Ford „rynek nigdy nie potrzebuje nowego produktu”. Redukując siebie do poziomu „rzeczy znalezionej”, Hirst błyskotliwie wykorzystuje sztuczki, jakich nauczyło go spotkanie punkowej rewolty z globalnym kapitalizmem. Tak jak miało to miejsce w przypadku spotkania Sex Pistols i Malcolma McLarena.

Środkiem do osiągnięcia tego celu – czyli wzbudzeniu w społeczeństwie pożądania dla produktu – jest w pierwszej kolejności wzbudzenie zainteresowania marką, a następnie podbijanie jej wartości poprzez ciągłe podtrzymywanie image „artysty-celebryty”. Jak pisał Jerzy Ludwiński:

Do tej pory w sztuce istniała zasada konieczności zaznaczenia się poprzez dzieła czy poprzez jakiegokolwiek ujawnienie procesu twórczego, zaznaczenia wyjątkowości tego, co się robi w sztuce [...]. Teraz artyści dążą do tego, żeby właściwie nie zrobić niczego wyjątkowego, ale efekt tego jest taki, że to robienie „najmniej” powoduje wrażenie wyjątkowości tego najmniej.<sup>[21]</sup>

By podtrzymać zainteresowanie twórca musi ciągle przełamywać granice wyznaczone przez innych, lecz nie wyłącznie po to, by zdobyć nowe, nieznane dotychczas pole, lecz właśnie po to, aby po przełamaniu tych granic, zdobyciu terytorium dla siebie spróbować następnie ustanowić nową własną granicę. Wyznaczyć, gdzie, od teraz znajduje się punkt, do którego dobiec muszą inni; rekordy, które należy pobić, by dogonić mistrza. Chodzi nawet bardziej o stwarzanie barier tam, gdzie ich wcześniej nie było niż o rzeczywiste poszerzanie naszego „pola widzenia”. To również jeden z elementów spektaklu współczesności, w którym uczestniczymy. W tym zdobywaniu kolejnych „rekordów” Hirst wysunął się na czołowe miejsce.<sup>[22]</sup>

Jego sztuka pełna jest „rekordów”. Rekin z *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* to bez

wątpienia najdroższy eksponat ichtiologiczny w historii. Kryształowa czaszka *For the Love of God* dzierży palmę pierwszeństwa jako „najdroższe dzieło sztuki” w ogóle. Hirst jest też autorem prawdopodobnie największego, jeśli chodzi o fizyczne rozmiary, dzieła malarskiego. Damien Hirst: The Complete Spot Paintings, to „dzieło retrospektywa” składająca się z prac z serii tak zwanych Dot Paintings rozparcelowanych w filiach galerii Gagosian w Los Angeles, Londynie, Genewie, Paryżu i Hong Kongu. By ją zobaczyć w „całości” należy przekroczyć chyba wszystkie strefy czasowe. Osobnym osiągnięciem Hirsta jest udowodnienie, że w sztuce nowych czasów wcale nie trzeba silić się na nowatorstwo, a przy tym wiele uchodzi na sucho. Zdaniem wielu, spora część dzieł Hirsta to plagiaty. Jeżeli uznać zasadność tej tezy, to Hirstowi należy się nagroda dla największego oszusta w świecie sztuki. Hirst próbował dla siebie wywalczyć kolejny laur, lecz tym razem bez powodzenia.

## JAK SZYBKO KARZE WOLNY RYNEK

Sztuka, dla artystów z YBA to bardzo często pojęcie z dziedziny marketingu. Produkt etykietowany tym słowem zyskuje pewien nimb trwałości, aurę czegoś wyjątkowego, duchowego. Jest to jednak bardzo często blamaż, mający ukryć prozaiczność prawdziwych działań. Jeżeli rzeczywiście ludzkie potrzeby są nieograniczone, to z pewnością odnajdziemy ludzi, którzy gotowi są otworzyć swoje portfele, by choć przez chwile poczuć się uczestnikami misterium jakim jest świat sztuki. Nazywając dowolny przedmiot, działanie lub idee „sztuką” możemy z łatwością dopisać do rachunku kilka zer. Wszak oferujemy dobro z „innego świata”, a wbrew temu co sądzą niektórzy, żyjemy w bardzo „metafizycznych” czasach, głód wartości jest

powszechny.

W 2008 roku podczas aukcji w domu Sotheby's niewielu wierzyło, że można sprzedać 223 dzieła jednego artysty w ciągu 24 godzin. Ale się udało. Oznacza to, iż tego dnia rozeszło się 97% prac przekazanych wtedy przez Hirsta. Aukcja zaowocowała 193 milionowym zyskiem (w dolarach). W całym roku 2008 zyski ze sprzedaży prac Brytyjczyka wyniosły zaś do około 270 milionów dolarów.

Później już nie było tak „pięknie”. Prawa rynku każą szybko, bowiem: kto wypuszcza w krótkim czasie dużą ilość dobra zwiększając jego podaż, nie zwiększając popytu, liczyć musi się ze spadkiem wartości. I tak oto, w ciągu niecałych dwóch lat wartość prac Hirsta spadła do ledwie 19 milionów dolarów. Hirsta pogrążył również rozpoczynający się wówczas kryzys finansowy, a także odkrycie przez prasę ogromnej ilości nieujawnionych jeszcze prac ukrytych w magazynach różnych galerii, które wypuszczone mają być, gdy przyjdą lepsze czasy.

Hirsta i wszystkich tych, którzy ulokowali w nim swoje pieniądze nie uratowało nazywanie jego dzieł „sztuką”. Niezależnie, ile treściowej masy wlejemy w to pojęcie i ile wysiłku nie włożymy by wyjaśnić „geniusz” tej sztuki, samym słowem nie można uwodzić w nieskończoność. A rynek sztuki, to również rynek.

## Bibliografia

Jean Baudrillard, *Spisek Sztuki*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006.

Kent Sarah, Richard Cork, Dick Price, *Young British Art: the Saatchi Decade*, Booth-Gibbons Edition, 1999.

Arthur Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L.

Sosnowski, WUJ, Kraków 2006.

Arthur Danto, *Damien Hirst's Medicine Cabinets: Art, Death, Sex, Society and Drugs*, L&M Arts, Nowy York 2010.

Jacques Derrida, *Głos i fenomen*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1997.

Alexandre Kojève, *Wstęp do wykładów o Heglu*, przeł. Ś. F. Nowicki, Aletheia, Warszawa 1999.

Andrzej Kostołowski, *Sztuka i jej meta*, Inter Esse, Kraków 2005.

Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. J. Kozłowski, ASP Poznań, wyd. ASP Poznań, BWA Wrocław, 2011.

---

[1] C. Blackstock, *Cleaner clears up Hirst's ashtray art*, "The Guardian", 19 Październik 2001.

[2] R. Cork, S. Kent, D. Price, *Young British Art: the Saatchi Decade*, Booth-Gibbons Edition, 1999, s. 9.

[3] Tytuł filmu w reż. Julien Temple z 2000 roku.

[4] Praca ta przedstawia szklanekę wody umieszczoną na przymocowanej do ściany pleksiglasowej półce. Obok niej znajduje się inskrypcja, która próbuje przekonać widza, że to, co widzi nie jest szklanką wody, lecz w istocie tytułowym dębem (Oak tree).

[5] R. Cork, *Losing our vision*, tłum. własne, New Statesman, 9 Październik 2006.

[6] A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, WUJ, Kraków 2006, s. 212.

[7] A. Kojève, *Wstęp do wykładów o Heglu*, Warszawa 1999, s. 454.

[8] J. Baudrillard, *Spisek Sztuki, Sic!*, 2006, s. 45.

[9] A. Kostołowski, *Sztuka i jej meta*, Inter Esse, Kraków 2005, s. 71.

[10] J. Saltz, *Spots and Sharks and Maggots. How Damien Hirst took over the World*, New York Art Magazine, 8 Styczeń, 2012.

[11] "Sztuka rozgrywa się w twojej głowie. Sztuka jest wszędzie. To twoja odpowiedź na to, co cię otacza." [D. Hirst, *I Knew it Was Time to Clean up My Act*, Daily Telegraph, 26 Lipiec 2006].

[12] A. Kostołowski, *Sztuka i jej meta*, Inter Esse, Kraków 2005, s. 23.

[13] *Znak nigdy nie jest zdarzeniem [...] Znak, który zaistniałby tylko „raz”, nie byłby znakiem.* [J. Derrida, *Głos i fenomen*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1997, s. 84].

[14] Pink Floyd, *Money*.

[15] D. Hirst, *Pharmaceutical Heaven*, Exhibition Catalog, Museo Archeological Nazionale, Napoli.

[16] D. Hirst, *Why cunts sell shit to fools*, web:

<http://www.damienhirst.com/texts/2004/jan--damien-hirst>.

[17] Są to podstawowe kategorie filozofii egzystencji Karla Jaspersa, rozwijane

w pismach po jego *Allgemeine Psychopatologie*, głównie zaś w tomie drugim *Philosophie* Starają się wyjaśnić, uchwycić, opisać status ludzkiej egzystencji: "Sytuacja - pisze filozof - to nie tylko rzeczywistość poddana prawom przyrody, lecz także rzeczywistość zawierająca wymiar sensu, w swej konkretności nie jest ona zjawiskiem fizycznym ani psychicznym, lecz jednym i drugim za razem, dla mojego zaś bytu empirycznego zawsze oznacza korzyść lub stratę, szansę lub ograniczenie" [K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, przeł. A. Staniewska, M. Skwiecieński, [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978, s. 186. Za główne sytuacje graniczne Jaspers uznaje: Cierpienie, Walkę, Śmierć i Winę.

[18] "This is discussed in various interviews, in which he postulates a parallel between medicine and art [...] <<I cannot understand>> he says, <<Why some people believe completely in medicine and not in art, without questioning either [...] In the medicine cabinets there's no actual medicines in the bottles. It's just completely packaging and formal sculptures and organized shapes. [...] I've always loved the idea of art maybe, you know, curing people. And I have this kind of obsession with the body.>>" [A. C. Danto, *Damien Hirst's Medicine Cabinets: Art, Death, Sex, Society and Drugs*, L&M Arts, Nowy Jork, 2010].

[19] D. Hirst & S. Calle, *In Jay Jopling. Damien Hirst*, London Institute of Contemporary Art, 1991.

[20] *Art Newspaper interview on Saatchi Gallery site*, 19 Marzec 2006.

[21] J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, ASP Poznań, s. 76.

[22] Sam Hirst powiada: „Chciałem tylko zobaczyć gdzie były granice. Jak do tej pory odkryłem, że nie ma żadnych. Chciałem by mnie powstrzymano, ale nikt mnie nie powstrzymał” [N. Khun, *The Guardian*, 16 Marzec 1996].

Hermeneutyka  
artystyczna



# Hermeneutyka artystyczna

Adrian Mróz

## ZATARCIE GRANICY

Człowiek współczesny został oswojony i przyzwyczajony do stałości. Egzystuje w kulturze kapitalistycznej, która zakochała się w światobrazie<sup>[1]</sup>. Dostępne środki przekazu obniżają wrażliwość współczesnego człowieka wobec zjawisk, cech, czy zachowań takich, jak seksapil, przemoc czy wartości osobiste. Przykładowo można śledzić historię długości kobiecych spódnic, a terroryzm wchodzi w zasób leksykalny codziennego języka dziennikarskiego, który chętnie przedstawia światobraz sensacyjny. Technologia danej cywilizacji wyznacza oczekiwania, nadzieje i możliwości danej kultury. Uczymy się o rewolucjach rolniczych, prasowych, przemysłowych bądź post-humanistycznych. W każdej sytuacji, człowiek przy pomocy narzędzi tworzył inne otoczenia. Nie bez znaczenia są zmienne środowisko i swoista ewolucja kulturowa. Od zejścia z drzewa do futurystycznych wizji dobrowolnej ucieczki z ograniczeń gatunku *Homo Sapiens*, zwierzę to nieustannie na nowo musi definiować własny sens. A paradygmaty mentalistyczne dawnych epok stanowiły środowiska, w których człowiek mógł również zdefiniować siebie jako artystę, i uzasadnić swoje roszczenie bytowe wobec pozostałych przedstawicieli gatunku.

Metoda określenia, kim jest artysta, dziedziczona po poprzedniej epoce, wiąże się każdorazowo z dyrektywą realizacji

norm i wartości poszczególnych stanów kultury. Skutkiem uczestnictwa kultury w epoce Internetu, wcześniejszy posiadany obraz artysty widzimy jakby w agonii, rolę artysty jest przewartościowana. Nie sposób pogodzić wartości pracy artysty przed i po erze „dzielenia się”. Jeśli praca artysty jest dostępna w medium, które umożliwia rozpowszechnienie, to tak się stanie. A informatyka jest bezlitosna wobec konwencji umownych. Metody utrzymywania się artystów są płynne i zależne od sposobu spostrzegania ich usytuowania w kulturze. Artysta może poszukiwać wsparcia finansowego u sponsorów, takich jak mecenas sztuki, kościoły czy dzięki *crowdfundingowi*. Równie dobrze może zabezpieczyć swój byt przez bezpośrednią transakcję, podobnie jak rzemieślnik. Pośród tych wielorakich możliwości bycia artystą, możemy zauważyć, że idzie ono w parze z przewrotami, nowościami i odejściem od tradycyjnych – wręcz skostniałych – modeli egzystencji.

W środowisku wirtualnym odbiorcy lekceważą próby zachowania tradycyjnych modeli sprzedaży sztuki. Utwory muzyczne, filmy i książki dostępne są w paru zgrabnych ruchach palców. Medium znosi formę. Teraz lepiej jest wydać 15 złotych na piwo, aniżeli na bilet koncertowy. Przynajmniej, kiedy mowa o lokalnych artystach. Jeszcze bardziej atrakcyjne będą promocje festiwalowe, gdzie możemy doświadczyć wielu przeżyć w cenie jednego karnetu. Nie oszukujmy się, współczesne dzieła sztuki są tożsame z definicją produktu. Wydaje się, że rola artysty spełnia jedynie partykularną funkcję i jest zastępowalna, jako narzędzie do wytwarzania doświadczeń. To znaczy dopóki, dopóty termin „sztuka” jest rozumiany przez nas jako czynność instrumentalna. Jeśli taśma produkcyjna „wymiotuje” standardowymi i „luksusowymi” produktami, takie same oczekiwania nakłada się

na wytwory artystów. Tylko sęk w tym, żeby ustandaryzować „oryginalność”. Otóż sztuka musi spełniać rygory nakładane przez biznes, jeśli ma przetrwać w kapitalistycznym rynku. Podkreślam, wtedy dzieło rozumieć należy po prostu jako „produkt”, a odbiorcę dzieła język biznesowy mianuje „targetem”, dla którego precyzyjnie rachuje się wydajność poszczególnych „artystów” czy wytwórców. Istnienie zjawiska znanego jako „grane pod publikę” albo tradycja bisów, wspiera te intuicje popytu i podaży.

Otoczenie współczesnego człowieka nasycone jest komunikatami na rzecz „praktycznych” umiejętności. Debatuje się nad sensem studiów filozoficznych czy humanistycznych. Oczywiście, konsumpcjonizm wytworzył oczekiwanie natychmiastowych efektów, stąd trudności w nauczaniu dziedzin wymagających samodyscypliny i poświęcenia czasu – jak na przykład nauka gry na instrumencie muzycznym. Z drugiej strony, praktyczne umiejętności dają się zautomatyzować. Niegdyś funkcjonował tytuł zawodowy „computer”. Nie tak dawno temu, obiekty przemysłowe i rządy zatrudniały osoby dopełnienia funkcji liczydła. Zawodowo byli oni *komputerami*: tworzyli tabele dla biznesu, nawigacji, balistyki, bankowości, itd.<sup>[2]</sup> Automatyzacja dziedzin artystów również jest możliwa. Hermeneutyka rozpatruje pretensje do bezosobowej sztuki. Martin Heidegger pisze:

Artysta jest źródłem dzieła. Dzieło jest źródłem artysty – zauważa jak na sobie bardzo przytomnie. – Żadnego z nich nie ma bez drugiego. Ale i żadne z nich nie opiera się jedynie na tym drugim. Artysta i dzieło, w sobie i w swoim wzajemnym związku, są zawsze dzięki czemuś trzeciemu, które jest czymś pierwszym, dzięki temu mianowicie, z czego artysta i dzieło sztuki wzięły swoją nazwę – dzięki sztuce.<sup>[3]</sup>

Technologie kultury, rozumiane możliwie jak najszerszej<sup>[4]</sup>, zmieniają imperatyw codzienności. Codzienność jest sferą, z którą obcuje współczesny człowiek najgoręcej i jednocześnie z obojętnością. Na codzienne potrzeby zbudowano mu w pobliżu hipermarkety. Dla wygody może wiele gadżetów zastąpić jednym. Dla własnego bezpieczeństwa bez protestów rezygnuje z wolności. Demokracja to technologia, z której współczesny obywatel dopiero uczy się korzystać i rozumieć. Bowiem idee również można zredukować jako technologie człowieka, wyposażonego w „aplikację” do manipulowania nim, czyli mózgiem. Codzienność taka wiąże aspiracje do transcendencji:

Dzisiaj przeciętny zjadacz chleba nie potrafi nauczyć się języka ekonomii i opanować zasady funkcjonowania giełdy oraz ma kłopoty ze zrozumieniem teoretycznych zasad działania elektryczności, telefonu, radia, telewizora, komputera, a także aparatu fotograficznego, odkurzacza, kuchenki mikrofalowej i kamery, mimo że zarazem świetnie umie się posługiwać tymi i wszelkimi innymi rekwizytami kultury współczesnej.<sup>[5]</sup>

Podział pracy można opisać na przykładzie tak prostej czynności, jak robienie kanapki. Technologię kanapki zawdzięczamy procesowi masowej produkcji. Żaden z nas nie może uzurpować sobie wszechwiedzy prawniczo-przyrodniczo-społeczno-gospodarczo-kulinarnej. Możemy te aspekty i elementy wyszukiwać, ale posiadanie wyszukiwarki w żaden sposób się praktycznie nie przekłada. W skład robienia kanapki wchodzi bowiem wiedza rolnicza, logistyczna, ekonomiczna, marketingowa, weterynaryjna, sanitarna, metalurgiczna (bo

czymś trzeba kroić!), chłodnicza, prawnicza, jak wydobyć ropę naftową oraz wszelkie inne technologie zaangażowane w proces przygotowania surowców i narzędzi dla hipermarketów oraz zaangażowania specjalistów i kasjerek, jako środki dla czcigodnego celu zrobienia sobie kanapki z delikatesowym dżemem.

Żyjemy celowo w praktycznej ignorancji, która upraszcza codzienność. Artysta znajduje się w podobnej sytuacji. Nie każdy muzyk jest lutnikiem bądź instrumentoznawcą, reżyserem dźwięku, informatykiem itd. Żaden malarz nie wydobywa surowców do budowy gmachów, w których organizuje wernisaże, ani rzeźbiarz, niczym Hefajstos, nie ukuwa sobie stalowych narzędzi do produkcji lodówki do przechowania kanapek na przerwę w pracy. Nawet poeta nie bardzo musi interesować się tajnikami przemysłu celulozowo-papierniczego. Informacje i zasoby magazynujemy w kulturze, którą twórcy eksploatują. Środki twórczości stają się otwarte, dostępne i coraz łatwiej uzyskać można narzędzia służące kreatywności. Okazuje się, że każdy człowiek może zająć się odrobiną twórczości. Demokratyczne wartości i kapitalistyczne zasady przenikają przez twórczość. Hasła współczesności to nadmiar, eklektyzm i „za darmo”.

Przykłady odbicia świata wirtualnego na działalność twórców muzyki można z łatwością wyszukać. W tym: YouTube Symphony Orchestra 2011<sup>[6]</sup>, która łączy technologię z klasycznym pojęciem muzyki. Zespół Radiohead w 2007 r. wydał płytę elektroniczną pt. *In Rainbows*, za którą użytkownik sam wprowadzał cenę albumu, gdzie użytkownicy mieli także opcję wprowadzania kwoty zerowej. Okazało się, że średni koszt płyty wynosił około 4 funtów. Inny przypadek: artystka Björk wydała album jako aplikację dla

iPhone'a, także przystosowując się do nowego środowiska. Ale należy ostrożnie planować, bowiem zespół U2 i firma Apple za darmo (raczej „z góry”) oddali najnowszy album zespołu na urządzeniach Apple'a w związku z wydaniem nowego modelu iPhone'a w 2014 r. Skończyło się to klęską. Pokazuje to, że sztuce nie sposób gwałtem wpychać odbiorcom, musi uwodzić. Uwodzicielami śpiących twórców mogą być Internauci tacy jak CeZik, aktywizując odbiorców w celu wytworzenia nowych dzieł. Przykładem takiego projektu jest filmik pod tytułem „CeZik i Internauci – *We made a piosenka!* (finał projektu)”.<sup>[7]</sup> Idąc śladem pojęcia „15 minut wieczności” Romana Kubickiego, możemy wyróżnić podobne filmiki, jak film „fotograficzny” autorstwa Joe'a Penny pod tytułem *Mystery Guitar People – Joe Penna*.<sup>[8]</sup> A w ramach kultury remiksu odnaleźć można bogatą gamę przeróbek artystycznych, począwszy od Chopina w stylu dubstep<sup>[9]</sup>, co będzie indywidualnym wyrazem użytkownika Internetu, aż do zorganizowanego *flashmob* promującego spektakl musicalowy w Galerii Handlowej.<sup>[10]</sup> Egalitaryzm kusi, oraz jednocześnie granica między poszczególnymi sztukami się zaciera. Na przykład, „DifferentTrains” kompozytora Steve'a Reicha wykonane z wizualizacjami Mihaia Cucua.<sup>[11]</sup> Wydają się, że sztuka zbliża się ku jakby antycznej trójjednej chorei. Sztuka staje się przedsięwzięciem zbiorowym, jak film albo gra komputerowa. Coraz intensywniej zaciera się granica rozdzielająca artystów od odbiorców.

## BRAK CZASU ODBIORCY

Paradoksalnie, nie ma w tym „nowym wspaniałym świecie” czasu na przeżywanie dzieł. Uprzedmiotowiony został czas. „Ponieważ ciągle robimy zdjęcia, nie mamy już czasu na ich oglądanie”<sup>[12]</sup>

napisał Kubicki. Pojęcie czasu sprowadzono do rangi zasobu. „Czas to pieniądz” pouczają kapitalistyczne truizmy. Ciągłe brakuje nam czasu. Poniekąd, niespodziewana śmierć musi zajrzeć do naszego terminarza i wynegocjować spotkanie ze żalobą. Tym samym nowoczesność ustanowiła imperatyw „natychmiastowej wszechobecności”. Człowiek jest bliżej boskości, bo jest wszędzie i zawsze dostępny, swoista wizja post-panteistyczna. Jeśli jestem zawsze dostępny, to nigdy nie jestem dostępny. Każdy jest twórcą, zatem nikt nie tworzy. Wydaje się, że to może stanowić nowy wymiar mistycyzmu informacyjnego. Nasze informacje są przyswojonym towarem. Prywatność jest zasobem, o który zabiegamy jak wygłodniały pies o jedzenie. Tylko tyle, że pomyliłmy ucztę z własnym ogonem i wirujemy w koło.

Wszechobecny przymus Bycia skutkuje przeprosinami za nieodbieranie telefonu. Równie dobrze, może to być komunikat umieszczony na profilu społecznościowym, który wymaga od nas potwierdzenia istnienia. Ponadto, wyszukiwarka Google „chodzi” z każdym krokiem osoby wyposażonym w telefon mianowany „smart”. Zaiste, nasze smartphony więcej o nas „wiedzą” aniżeli my sami<sup>[13]</sup>, nawet nie potrafimy rekonstruować lub interpretować własnych preferencji lepiej niż sprytna aplikacja w komórce. Można niechcący zachłysnąć się paranoją.

W ten sposób nabiera konturów mglisty odbiorca z „chmury” współczesności. Z tego zbioru ludzi wysuwają się także nadawcy sztuki.

## RELATYWIZM DZIEŁA SZTUKI

Kim jest ten artysta? Czy efemeryczny jak dzieło, z którego powstaje i którego już nie ma? Przemija tradycyjna wypracowana

koncepcja dzieła. Na przykład: „Muzykologowie na ogół zgadzają się, iż leżące u podstaw pojęcie «utworu» jako specyficznego dla muzyki dzieła sztuki, istniejącego niezależnie od jego zmiennych wykonań, ukształtowało się pod koniec XVIII wieku.”<sup>[14]</sup> Dla przypomnienia dodam, że Adam Smith w roku 1776 (ten sam rok, w którym uchwalono Deklarację Niepodległości Stanów Zjednoczonych) wydał książkę pod tytułem *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów*, co jest próbą uchwycenia „ideologii”<sup>[15]</sup> (albo technologii) nowej organizacji ekonomicznej. W internetowej encyklopedii PWN czytamy: „Okres XVI–XVIII w., określaný jako wczesnokapitalistyczny, charakteryzował się formowaniem rynków: towarowego, kredytowego i siły roboczej oraz akumulacją pierwotną [...]”.<sup>[16]</sup> Proponuję hipotezę, że zmiany ustrojowe nie lekcewały sztuki. Nowa technologia ekonomiczna uprzedmiotowiła albo przyswoiła sztukę jako, towar albo nawet surowiec kapitalistyczny.

Dodam, że w tej epoce powstały nowe podejścia do sztuki, pierwsze filharmonie „do słuchania” muzyki założone o pokolenie później od wydania *Bogactwa Narodów*. Rozróżnienie weszło w skład współczesnych oczekiwań. A instytucja zajmująca się sztuką jako taką, czyli estetyka, została powołana w 1750 r. przez Aleksandra Baumana<sup>[17]</sup>. Peter Kivy zaznacza, że każda praktyka, dyscyplina lub korpus wiedzy nabiera znaczenia filozoficznego w chwili, kiedy ta dziedzina stanowi jeden z elementów stylu życia człowieka, kiedy głęboko dana praktyka zakorzeni się w naszej ludzkiej naturze. Wówczas ta dziedzina napędza człowieka do przeszukiwania i odkrywania najskrytszych pokładów tegoż aspektu człowieczeństwa.<sup>[18]</sup> Swoistą dialektykę między kulturą a naturą ludzką (w tym artystyczną) mamy od zarania dziejów. W starożytności sztuka była przecież określona jako „techné”,



która dotyczyła „każdej produkcji umiejętniej”.<sup>[19]</sup> A artysta wykonywał nieco pogardzoną przez filozofów albo elitę społeczną (w zależności od epoki) pracę fizyczną. Tradycja Platona i zabieganie o idee, coraz bardziej prace rąk obrzydzały: „Pierwsi filozofowie wiedzieli, że artyści są zawsze wygodniejszymi chłopcami do bicia aniżeli kapłani reprezentujący bogów oraz – tym bardziej – wojownicy, którzy dysponowali obiektywnie ważną umiejętnością zabijania.”<sup>[20]</sup> Dalej „Artyści, upiększając świat, pokazują bowiem, że w jaskini daje się jakoś żyć i dlatego nas w niej przetrzymują.”<sup>[21]</sup>

Dziedzictwo wczesnego kapitalizmu ugina się pod presją coraz nowszych rozwiązań, które samo napędza. Szczególnie w erze cyfryzacji, reklam i supermarketów. Próbuje ratować stare pojęcia, które są już nieaktualne na obecnym rynku. „Tak jak popularne jest pojęcie obrazu, tak niemodne i nieobecne stało się pojęcie dzieła sztuki. Rozpłynęło się ono – i skądinąd rozplywa nadal – we mgłę takich pojęć, jak obiekt, happening, instalacja, performance, sytuacja, wydarzenie, kolaż, prowokacja, itd., itp.”<sup>[22]</sup> Tradycyjne dzieło sztuki jest reliktem przeszłości, które konstytuuje naszą współczesność. Albowiem „Jedną z największych możliwości dzieła sztuki współczesnej jest właśnie to, że najczęściej potrafi ono istnieć jedynie w granicach swego nieistnienia.”<sup>[23]</sup>

Jaka jest konsekwencja hermeneutyczna? Można to rozważyć interpretując słowa Bachtina:

„Za to, co w sztuce przeżyłem i co z niej zrozumiałem, winienem świadczyć własnym życiem, by to, co przeżyte i rozumiane, nie zostało w nim zaprzepaszczone. [...] Poeta musi uświadomić sobie, że za trywialność prozy życia wina spada na jego poezję, a zwykły człowiek niech wie, że jego

niewymagające, niepoważne pytania wobec życia winne są za jałowość sztuki.”<sup>[24]</sup>

Codziennosc zwykłego zjadacza chleba determinuje jego przeżycie emocjonalno-estetyczne, które z kolei ugina się w siebie i wyznacza wzory i krytykę wobec hasła „jak żyć!?” Jeśli źródła dzieła mamy odszukać w artyście, a artystę w dziele za pośrednictwem „sztuki”, to podążać będziemy za zającym, który będzie się co chwilę wymykać woli przywłaszczenia. Artyści otrzymują zadanie logistyczne, menedżerskie i wizjonerskie, aby zorganizować twórczych odbiorców do odbierania dzieł, wydarzeń, happeningów, performance’ów itd. dla celów sztuki. Artysta jest niczym przedsiębiorca, który zabiega o zainteresowanie inwestorów, ale zaznaczam, że w tej analogii jest zasadnicza przepaść. Mianowicie, „inwestorzy” powołani przez artystę nie otrzymują żadnego wynagrodzenia kapitałowego. Współczesna sztuka coraz bardziej przypomina ontologię muzyki, w tym, że w ofercie daje nam ona dosłownie nic. Jest ona efemeryczna. Gdzie indziej o tym wspominałem: „[...] bo muzyka jest abstrakcyjnym tworzywem – rodzi się i umiera, może więc jawić się jako strata czasu i nieproduktywne zajęcie, [...]”.<sup>[25]</sup>

Z drugiej strony, sposób definiowania artysty nie jest jednolity, ani ostry.<sup>[26]</sup> Kultura mówi, że każdy ma talent, tylko należy go odpowiednio wzbudzić albo zachęcić (tym samym, nikt nie ma talentu). Daje temu świadectwo fenomen rozrywki typu *Idol*, *Mam Talent*, *X-Factor*, *Voice of Poland*, *Must be the Music*, itd., itp. Zanika zawód artysty, bo schodzi z pierwszego planu tradycyjne dzieło, które było wynikiem konwencji. Nie jest już społecznie potrzebne ani ważne, bowiem nie ma sztuki bez odbiorców i nadawców. Odbiorca już nie posiada należytych kompetencji do

przeżywania dzieł tak, jak się to odbywało w innych epokach. „Świątynie Sztuki” ustępują miejsca dla świątyni handlu. Rola twórcy sztuki spada na odbiorcę. Chyba, że można tę „brudną” robotę jakoś zautomatyzować. (Bo wyścig szczurów wpędza w pogoń za czasem).

Mamy nawet próby „komputeryzowania” artysty. Okazuje się, że istnieć może wirtualnie. Jako przykłady: EMI - Experiments in Musical Intelligence (2000, 2001), stworzony przez hakera i kompozytora Davida Cope’a. A kompozycje tej sztucznej inteligencji są oceniane jako tak oryginalne, że mogą zmylić ekspertów - w tym innych kompozytorów i profesorów muzyki.<sup>[27]</sup> Phillip Ball opisuje, że w latach 80-tych Kemal Ebcioglu stworzył program pod nazwą CHORAL, który harmonizuje chorały w stylu Bacha. Nie jest to przecież nowa technologia: istnieje tradycja automatyzacji sztuki pod pojęciem *Musikalisches Würfelspiel*, czyli muzyczne gry w kości, publikowane w 1792 r. przez wydawcę Mozarta - Nikolausa Simrocka, których autorstwo przepisuje się samemu Mozartowi. *K516f* jest uważane za rodzaj podobnej gry algorytmicznej. Haydn również w ten sposób swój *Philharmonic Joke* (1790) stworzył. Dalej, grecki kompozytor Iannis Xenakis korzysta z podejścia algorytmicznego do tworzenie muzyki stochastycznej, a serializm Schoenberg’a ogranicza moc interwencyjną kompozytora. Inne algorytmy to GenJam autorstwa Johna Bilesa, GenBebop syntetyczny artysta powołany przez Lee Spectora i Adama Alperna.<sup>[28]</sup> Odbiorcami obecnej muzyki są z kolei Audio Radar, który podaje czterowymiarowej obróbce muzykę i jest systemem indeksowania oraz Musicpedia służąca jako wyszukiwarka.<sup>[29]</sup> LastFm nawet nam pomaga we wyszukiwaniu ulubionych dźwięków według historii odtwarzania. Technologia w narastającym tempie jest w stanie zastąpić

artystów-indywiduów swoim wirtualnym odpowiednikiem, tak jak TESCO wprowadzało automatyczne kasy, zastępując kasjerki. Sprowadza się to jedynie do redukcji kosztów w duchu kapitalistycznym. Artysta nie żyje, a jeśli się niedobitki pojawiają, to jedynie potwierdzają regułę, bowiem środowisko się zmieniło, a tradycyjna koncepcja jest do niej niedostosowana, związku z czym trafia do lamusa. Ale jednocześnie jego „duch” nie jest martwy i nie uległ jeszcze rozpadowi. Jego los, zdaje się, jest teraz na łasce mas.

## SZTUKA A POKUSA

Bez obaw, kultura nie jest w kryzysie. Albowiem, *status quo* jest w stanie przewartościowania. Sposób rozumienia artysty jest relatywizowany wobec sposobu rozumienia odbiorcy. Może takie rozróżnienie nie jest już potrzebne. Nowe społeczeństwo cybernetyczne ma dostęp do zasobów twórczych i w związku z tym tworzy, mimo zakazów czy nakazów. Repozytorium takiej sztuki audiowizualnej znamy, to np. YouTube.

Nie warto uporczywie ratować tego, co i tak chyli się ku upadkowi, w duchu Nietzschego, możemy najwyżej je popchnąć. Prawo autorskie także wydaje się osobliwością wynikającą z przyzwyczajień kapitalistycznych. W niej „pojawiła się taśma produkcyjna, która nie tworzy przedmiotów, lecz nimi wymiotuje. Tym razem jest to jednak objaw ekonomicznego zdrowia, a nie jak było dotąd – upadku rzemieślniczych cnót.”<sup>[30]</sup> Gdzie indziej pisze Roman Kubicki, że „człowieka tworzy to, co go ogranicza; zarazem ogranicza go to, co go tworzy”.<sup>[31]</sup>

Nowość, którą oferuje internetowe społeczeństwo to produkty w cenie „za darmo”. Jest to problem dla nie-internetowej kapitalistycznej gospodarki. Podaż okazuje się nieograniczona,

albo bliska temu. Wydaje się, że Internet czaruje dotykiem Midasa, ale na odwrót. Wszystko, czego dotyka, zamienia na surowiec dostępny wszystkim. A technologie drukowania w 3D umożliwiają drukowanie samochodu, albo jakiegokolwiek innego gadżetu; nauka pracuje nawet nad tym, aby móc wydrukować, ot tak sobie, nowe płuca. Również kultura opensource nie daje spokoju dotychczasowym modelom biznesowym. Wszakże po rozpowszechnieniu się użytkowania Internetu, rzeczywistość modelu biznesowego firm fonograficznych stanęła na głowie<sup>[32]</sup>. Taka cicha rewolucja – albo po prostu ewolucja – gospodarcza uchwyci każdy aspekt życia codziennego

A standaryzacja sztuki, przez wymiotowanie identycznych reprodukcji i zabezpieczanie przymusowymi prawami autorskimi, jest również czymś, co odkładamy do lamusa. „Dzisiejsza kultura, zgodnie z charakterem społeczeństwa konsumentów, składa się z ofert, a nie z norm – stwierdza Zygmunt Bauman. [...] Kultura żyje uwodzeniem, a nie normatywną regulacją, reklamą, a nie dyscyplinowaniem, wytwarzaniem nowych potrzeb, pragnień, zachcianek i kaprysów, a nie wywieraniem przymusu.”<sup>[33]</sup> Obrona praw autorskich jest potyczką skazaną na porażkę, przynajmniej dopóki, dopóty nie będzie rozerotyzowana i nie „skusi” do współżycia uczestników. Albo musi się dobrze prostytuować. Innym słowy, „Jedno jest pewne, sztuka współczesna musi po raz pierwszy umieć się odnaleźć w świecie „rozdemokratyzowanym”. To świat, w którym zasada „*vox populi vox Deus*” obejmuje wszystkie chyba dziedziny naszego życia – nie tylko świat rzeczy, lecz także świat wartości.”<sup>[34]</sup>

Gdzie indziej czytamy:

Język sztuki nie jest ani gorący, ani zimny; nie jest to także

język letni. Tym razem dzieła uwodzą nas swoją nieobecnością – milczeniem, które jest artystyczną formą zarówno pokory, jak i odwagi mówienia o tym, co w horyzoncie języka nie potrafi się odnaleźć i nie chce się odnaleźć. Jedynie wewnątrz sztuki każdy z nas może bowiem milczeć na wiele sposobów we własnym języku – w nim właśnie budować siebie oraz nie bez namiętności przyglądać się innym projektom życia. Nic tak jak sztuka nie dowodzi, że nie ma takiej oczywistości, której nie można ująć inaczej – inaczej spojrzeć, inaczej dotknąć, inaczej pomyśleć, inaczej zapamiętać. [\[35\]](#)

Człowiek wirtualny nie jest piratem, lecz działa zgodnie ze swoją nową naturą. Nawet nie wiem, czy jest sens rozważać etyczne wątki, z uwagi na moc estetyki. Właścicielem treści kulturowych zostaje poniekąd społeczeństwo. A jeżeli idea jest czcigodna, twórcy mogą uzyskać uznanie w tym nowym społeczeństwie, a jeżeli są kreatywni, to także uzyskać nowy status ekonomiczny, dostosowujący się do wirtualnych użytkowników w świecie realnym, oferując im wydarzenie społeczne, którego już nie można powielić w świecie wirtualnym ani samodzielnie uzyskać, np. idąc do sklepu.

To ekonomia ugruntowana coraz głębiej w niuansach libido. Rola artysty i odbiorcy to rola uwodziciela, kochanka i opiekuna. Język sztuki jest językiem „miłości”. Można rysować paralele i analogie między artystami a kochankami. Jeśli akt kuszenia i flirtu nie będzie afektywny i efektywny, to nie będzie sztuki. W tym sensie jest to także hermeneutyka artystyczna.

Krystyna Wilkoszewska zwraca uwagę na to, że Roman Ingarden, „który w sposób metodologicznie niezwykle zdyscyplinowany buduje kontemplacyjny, oparty na formie

oglądu z dystansu model doświadczenia estetycznego, do opisu niektórych jego faz stosuje język”, który zakłada analogie pomiędzy przeżyciem estetycznym a erotycznym. W fazie emocji wstępnej występuje stan podniecenia jakością – czytamy u Ingardena – która nam się narzuciła [...]; czujemy, że ona nas nęciła ku sobie, pobudzała do zwrócenia się ku niej, do jej posiadania w bezpośrednim naocznym kontakcie. Ona nas na razie – żeby się tak przenieście wyrazić – raczej „dotyka”, pobudza, podnieca w szczególny sposób. Podniecenie to przeradza się w pewną formę zakochania się (erosu) w jakości się nam narzucającej. W fazie tworzenia struktur jakościowych dochodzi, innymi słowy, do szczególnego współżycia [...]. Owe akty uczuciowego współżycia stanowią pierwszą formę uczuciowej odpowiedzi podmiotu przeżywającego estetycznie na wytworzony przedmiot estetyczny.<sup>[36]</sup>

Sposób definiowania artysty oraz istnienia artystów, zależne są od kontekstów historycznych, ontologicznych i filozoficznych. Status dzieła jest efemeryczny, podobnie jak problemy estetyczne odniesione do „standaryzacji” dzieł według wzorca produktów i języka biznesowego zostaną zupełnie zaniechane przez odbiorców kierujących się estetycznymi wartościami. Przymusem jednak nie wepchną nam tych dzieł producenci, ilekroć by próbowali. Tak jak żaden współczesny człowiek w istocie nie potrafi zrobić „kanapki” samodzielnie, tak wytwory artystyczne są w podobnej sytuacji. Status quo jest w procesie przewartościowania skutkiem nowych technologii kulturowych. Współczesny artysta może być nauczycielem i uwodzicielem, który stymuluje bądź angażuje osoby do powstających w zbiorowy sposób dzieł: takich, jakie widać w serwisie YouTube albo

w innych mediach. Te nowe realia korzystają z ogólnego dostępu do zasobów koniecznych dla raczkującego społeczeństwa, bo środki twórcze znajdują się w mocy wytwórczej odbiorców.

Rozwój technologii spowodował, że wśród artystów i odbiorców znacznie zradycalizowała się kultura, a rozróżnienia stają się mgliste. Nie uda się ratować tonącego Titanica. Możliwe, że komputer może zostać kontynuatorem tradycji artystycznej, a nawet praca zbiorowa nabędzie tych samych roszczeń artystycznych co indywidualny twórca. Twory sztuki zawsze były częścią pamięci kultury. Powszechny i darmowy dostęp do edukacji artystycznej mamy online. Natomiast paradygmatu „Głos ludu to głos Boga” nie trzeba wprowadzać, bo on już obowiązuje. Polityka wobec zasobu energii kreatywnej winna kierować się ku otwartości i ogólnodostępności oraz umożliwiać hierarchiczną samoorganizację uczestników kultury.<sup>[37]</sup>

## Bibliografia

Michaił Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986.

Philip Ball, *The Music Instinct. How Music Works and Why We Can't Do Without It*, Oxford University Press, Oxford 2010.

Jakub Cachulski, *Pomiędzy paryturą a wykonaniem. O kłopotach tożsamością dzieła muzycznego raz jeszcze*, „Sztuka i Filozofia” (40), 2012, strony 26–43.

Daniel C. Dennett, *Intuition Pumps and Other Tools for Thinking*, W. W. Norton & Company Ltd, Londyn 2013.

Martin Heidegger, *Drogi Lasu*, przeł. J. Gerasimuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.

Kapitalizm, pobrano z lokalizacji Wikipedia:



<http://pl.wikipedia.org/wiki/Kapitalizm>

Kapitalizm, pobrano z lokalizacji Encyklopedia PWN:

<http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/kapitalizm;3920039.html>,

[dostęp: 10.11.2014].

Peter Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford University Press, New York 2002.

Roman Kubicki, *Egzystencjalne konteksty dzieła sztuki*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2013.

Adrian Mróz, *Widzimy Uszami i Słyszymy Oczami. Jak technika wykształca w nas synestezję*, (praca oczekująca na publikację), [w:] A. Staniszevska (Red.), *Techno-widzenie. Media i Technologie wizualne w ponowoczesnym społeczeństwie*.

Dominic Pettman, *Human Error: Species Beings and Media Machines*, University of Minnesota Press, Londyn 2011.

Władysław Tatarkiewicz, *Historia Estetyki* (Tom I), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

---

[1] „Cóż to jest – światoo obraz? Najwidoczniej – obraz świata. Ale co tutaj znaczy świat? Co się rozumie przez obraz? Świat występuje tutaj jako nazwanie bytu w całości. Nazwa nie ogranicza się do kosmosu, przyrody. Do świata należą także dzieje. Lecz nawet przyroda i dzieje, i jedno i drugie pospołu, przenikające się wzajemnie tak, że jedno w drugie się wkrada i nakłada na nie zarazem, nie wyczerpuje jeszcze świata. Określeniem tym obejmuje się nadto zasadę świata, wszystko jedno jak pomyślany jest jej związek ze światem.” Zob. M. Heidegger, 1997, *Czas światoo obrazu*, [w:] *Drogi Lasu*, przeł. J. Gerasimuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Fundacja ALETHEIA, Warszawa, s. 77.

[2] Before Turing hit on his idea, «computer» was a job title; industry and government hired thousands of people to be computers, calculating tables for use in business, navigation, gunnery, and banking, for instance.” D. Dennett, 2013, *Intuition Pumps and Other Tools for Thinking*, W. W. Norton & Company, London, s. 148-149.

[3] M. Heidegger, *Źródło dzieła Sztuki*, przeł. J. Mizera, 1997, [w:] *Drogi Lasu*, przeł. J. Gerasimuk, R. Marszałek, J. Mizera, J. Sidorek, K. Wolicki, Fundacja ALETHEIA, Warszawa, s. 7 [za:] R. Kubicki, *Egzystencjalne Konteksty Dzieła Sztuki*, Oficyna Wydawnicza Epigram & Roman Kubicki, Bydgoszcz 2013.

[4] Człowiek jest tam, gdzie jest technologia tożsamości: “Wherever there is

a constitutive technology of self-recognition. Whether that technology is a camera, a gun, a broken-in-horse, a wife, or the U.S. Constitution itself matters less than the capacity to register, record and transmit this recognition. (Remember Freud's dictum that we never learn something new but remember something we have forgotten – a comment that becomes even more pertinent on the collective level of culture." D. Pettman, 2011, *Human Error Species Beings and Media Machines*, University of Minnesota Press, London, s. 52- 53.

[5] R. Kubicki. op. cit., s. 237.

[6] Czego można obejrzeć tutaj: <https://www.youtube.com/user/symphony>

[7] [https://www.youtube.com/watch?v=-](https://www.youtube.com/watch?v=-vSotFqPhx4&src_vid=YgV8TdUODS4&feature=iv&annotation_id=annotation_329886)

[vSotFqPhx4&src\\_vid=YgV8TdUODS4&feature=iv&annotation\\_id=annotation\\_329886](https://www.youtube.com/watch?v=-vSotFqPhx4&src_vid=YgV8TdUODS4&feature=iv&annotation_id=annotation_329886)

[8] <https://www.youtube.com/watch?v=29wZ4HxqP6w&feature=youtu.be>

[9] <https://www.youtube.com/watch?v=32Q1uT-cgV4>

[10] <https://www.youtube.com/watch?v=rMTTmwBq7s0>

[11] [https://www.youtube.com/watch?](https://www.youtube.com/watch?v=uyLfrQhPR5A&list=FLCKpYNPKg8KODXPIRE8UbZg&index=2)

[v=uyLfrQhPR5A&list=FLCKpYNPKg8KODXPIRE8UbZg&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=uyLfrQhPR5A&list=FLCKpYNPKg8KODXPIRE8UbZg&index=2)

[12] R. Kubicki, op. cit., s. 172-173.

[13] Por. <http://www.insidescience.org/content/your-smartphone-knows-you-better-you-know-yourself/904>

[14] J. Chachulski, *Pomiędzy partyturą a wykonaniem. O kłopotach z tożsamością działa muzycznego raz jeszcze*, „Sztuka i Filozofia”, nr 40, 2012, s. 26-27.

[15] Jako ciekawostkę pragnę dodać, że hasło „kapitalizm” jest skatalogowany pod kategorią „Zimna Wojna” w serwisie Wikipedia. Odsyłam tu:

<http://pl.wikipedia.org/wiki/Kapitalizm>, [dostęp: 10.11.2014].

[16] Encyklopedia PWN, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/kapitalizm;3920039.html>, [dostęp: 10.11.2014].

[17] W. Tatarkiewicz, *Historia Estetyki* (t. 1), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 12.

[18] P. Kivy, *Introduction to A Philosophy of Music*. Oxford University Press, New York 2002.

[19] Ibidem, s. 35.

[20] R. Kubicki, op. cit., s. 45.

[21] op. cit., s. 44.

[22] op. cit., s. 17-18.

[23] op. cit., s. 231.

[24] M. Bachtin, *Estetyka Twórczości Słownej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1986, s. 33-34.

[25] A. Mróz, 2014, *Widzimy uszami i słyszymy oczami. Jak technika wykształca w nas synestezję [w:] Techno-widzenie. Media i technologie wizualne w ponowoczesnym społeczeństwie*. (red. A. Staniszevska). Praca oczekująca na publikację.

[26] Dotyczy to podziału nazw: „Podział ze względu na jednoznaczność (ostrość) zakresu. a) Nazwy ostre. Są to nazwy, w przypadku których da się jednoznacznie określić ich zakres, a więc oddzielić ich desygnaty od przedmiotów nimi nie będących. Nazwy ostre to na przykład: tautologia KRZ, minister rządu RP, napój o zawartości alkoholu powyżej

4,5%. b) Nazwy nieostre. W przypadku nazw nieostrych nie istnieje jednoznaczna, obiektywna granica oddzielająca przedmioty będące ich desygnatami od przedmiotów desygnatami takimi nie będących. Mówiąc inaczej, oprócz obiektów na pewno pod daną nazwą podpadających (desygnatów) oraz niewątpliwie niepodpadających (nie-desygnaty) istnieją też i takie, co do których nie bardzo wiadomo, do której grupy je zaliczyć. Nazwami nieostrymi są na przykład: piękna kobieta, ciekawa książka, geniusz, nudny wykładowca, tłum, pornografia.” K. A. Wiczorek, 2002, *Logika dla odpornych: Wszystko co powinniście wiedzieć o logice, ale nie uważaliście na zajęciach*, [dostęp: 2.02.2015].

[http://www.math.uni.opole.pl/~ebryniarski/logika\\_dla\\_opornych.pdf](http://www.math.uni.opole.pl/~ebryniarski/logika_dla_opornych.pdf), s. 158.

[27] D. Dennet, op. cit., s. 265–266.

[28] P. Ball, *The Music Instinct*, Oxford University Press, Oxford 2010, s. 330–334.

[29] Ibidem, s. 353–354.

[30] R. Kubicki, op. cit., s. 188.

[31] Ibidem, s. 242.

[32] Co ciekawe, rynek gier komputerowych nie ma problemów ze zjawiskiem piractwa, ponieważ dla każdego egzemplarza detalicznego dołączony jest serial aktywacyjny. Natomiast muzyka jest medium, które ma charakter o wiele bardziej osobisty, a słuchacz swoją muzykę zachowuje na wielu urządzeniach.

[33] Z. Bauman, *44 listy ze świata płynnej nowoczesności* [za:] R. Kubicki, *Egzystencjalne Konteksty Dzieła Sztuki*, Oficyna Wydawnicza Epigram & Roman Kubicki, Bydgoszcz 2013, s. 119.

[34] R. Kubicki, op. cit., s. 188–189.

[35] Ibidem, s. 230.

[36] K. Wilkoszewska, *Doświadczenie estetyczne – strategie pragmatyzacji i zaangażowania* [w:] A. Zeidler-Janiszewska, R. Nałecz (red.), *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny, paradygmaty, dyskursy*, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej Academica, Warszawa 2008, s. 215–216. [za:] R. Kubicki, op. cit., s. 103.

[37] Podobnie jak struktury dyssypatywne, energia nieodwracalnie musi się ciągle wymieniać z otoczeniem. Może to być porównane z teorią systemów-światów I. Wallersteina. Przykładem takiego samoorganizującego systemu jest organizm. Wówczas śmierć jest synonimem równowagi termodynamicznej.

Zawód artysta.  
Ekonomika kultury  
i rynek pracy  
artystów

# Zawód artysta. Ekonomia kultury i rynek pracy artystów

Jarosław Bujny

A MOŻE PAN MI TU WYKAFELKUJE PODŁOGĘ NA PRÓBĘ? CZYLI DLACZEGO ARTYŚCI, PROJEKTANCI I DESIGNERZY NIE POWINNI PRACOWAĆ TYLKO DLA CHWAŁY!

## KLIMAT DLA KREATYWNOŚCI

Design powoli w Polsce staje się Świętym Graalem dla biznesu. Przykładem historia firmy Apple i Steva Jobsa, który świadomie wykorzystał połączenie designu, technologii, strategii i marketingu, dzięki czemu osiągnął niezwykły sukces, działająca na wyobraźnię wielu polskich przedsiębiorców. Jak opowieści o Klondike, gorączce złota z początku XIX wieku... Oj, chyba trochę się zagalopowałem z tą gorączką złota.

Jeszcze nie jest tak pięknie, ale trzeba przyznać że coraz więcej przedsiębiorców docenia dobry design, ponieważ ich klienci wybierają produkty, które są lepiej, ergonomiczniej zaprojektowane, ładniej opakowane, ciekawiej zareklamowane, mające silną markę.

Jednym słowem, dobry design dobrze sprzedaje, nie tylko produkty ale także idee. Przedsiębiorcy widzą te zależności i szybko się uczą. Wiele firm staje przed koniecznością rozwoju, ekspansji, muszą wyjść poza rynek, który opanowały w latach 90., kiedy to wystarczyło szybko zająć miejsce. Teraz trzeba się

zmierzyć z konkurencją, żeby wyciosać kolejny kawałek rynku. Trzeba istnieć w Internecie, posługiwać się nowymi mediami, mieć dobry produkt dobrze opakowany. Bez sensownego designu ekspansja nie wypali. Tak, konkurowanie niską ceną już się skończyło. Oczywiście w momentach kryzysu pierwszą dziedziną, której obcina się budżet jest marketing, reklama i design. To świadczy o tym, że świadomość zysków z designu jest jeszcze niewielka.

W krajach takich jak Holandia większość ludzi jest przekonana o tym, że design przyczynia się do poprawy jakości życia. To coś więcej niż sam zysk. Możliwe, że także z takich przyczyn wynika wielka dysproporcja między ilością projektantów w Polsce a innymi krajami. Szacuje się ilość aktywnych projektantów na 6000 osób w Polsce, natomiast w Szwajcarii jest ich dwukrotnie więcej bo 12 000. Natomiast w Wielkiej Brytanii jest ich 30 razy więcej! Około 185 000 osób. (dane z 2007 roku za BEDA) Nie wspomnę tu o obrotach jakie generują przemysły kreatywne w poszczególnych krajach, ale ilość osób zatrudnionych dobitnie świadczy o głębokości i zyskowości tych rynków. Mamy zatem jeszcze wiele do nadrobienia!

Projektanci z racji tego, że łączą dzięki swojej pracy różne światy: producentów, sprzedawców z konsumentami, bardzo szybko uczą się podejścia biznesowego do swojej pracy. Nawet jeśli wychodzą z uczelni bez znajomości obsługi klienta, bez wiedzy biznesowej, szybko nadrabiają braki. Styczność z praktycznym biznesem, praca w agencjach reklamowych lub próby założenia swoich firm stawia przed młodymi projektantami nowe wyzwania i pola nauki. Większość potrafi znaleźć się w zastanej rzeczywistości.

Ponadto, projektanci w swojej pracy współpracują z wieloma

ludźmi od których zależy powodzenie ich pracy: drukarzami, pisarzami, informatykami, edytorami, fotografami itd. To uczy szacunku dla każdego, z kim pracujesz. Uczy elastyczności, umiejętności słuchania, współpracy a także zmusza do budowania sieci powiązań, na których oparty jest współczesny biznes.

Dlatego nie obawiam się o przyszłość polskich projektantów, grafików oraz wszelkiej maści designerów. Owszem trapią ich różnego rodzaju problemy, o których jeszcze dalej wspomnę, ale ta grupa zawodowa z racji swoich doświadczeń jest aktywna, dynamiczna i ciągle szuka rozwiązań.

## W POSZUKIWANIU ZAGINIONEJ INSPIRACJI

Moje obawy jednak kierują się w stronę artystów, kreatorów działalności twórczych i artystycznych mniej atrakcyjnych merkantylnie. Staliśmy się bardzo zapracowanym społeczeństwem, nie mającym czasu na refleksję, odpoczynek, nawet na wychowanie dzieci. Można stwierdzić, że Polacy stali się bardzo pragmatyczni i pośród powszechnego nawoływania oraz pohukiwania ekonomistów do jeszcze bardziej wytężonej pracy na rzecz bogacenia się społeczeństwa, artysta jawi się jako osoba, która wymyśla zupełnie niepotrzebne rzeczy. Przecież to zupełnie niepraktyczne!

Pytanie zatem, po co nam sztuka, po co nam Ci wszyscy artyści, realizujący często obrazoburcze, niezrozumiałe instalacje, dziwaczne akcje miejskie, mało estetyczne obrazy? Przecież obrazy powinny być ładne, a muzyka melodyjna.

Swojego czasu zadał mi podobne pytanie młody copywriter w polskim oddziale międzynarodowej agencji reklamowej! „Po co komu sztuka, która się nie sprzedaje?”

Jeśli człowiek, który żyje z kreatywności, wymyślania

pomysłów, nie rozumie dlaczego sztuka jest potrzebna, nie rozumie powiązania, jakie istnieje między sztuką a przemysłem, więcej życiem, to faktycznie dlaczego mają rozumieć to np. politycy, którzy decydują o finansowaniu ważnych sfer życia publicznego.

## SZTUKA – UŻYWKĄ CZY POŻYWKĄ

Sztuka to typowe pole badań. Badań nad komunikacją, percepcją, odbiorem treści np. wizualnych, psychologią percepcji, wszystkim tym, co potem jest WYKORZYSTYWANE w designie, modzie, mediach, reklamie. Twórcy reklam stale poszukują nowych pomysłów, szukają inspiracji, aby realizować reklamy, które przyciągną uwagę konsumentów, mniej lub bardziej świadomie czerpią je z pracy artystów. Ale agencje reklamowe realizują zlecenia na rzecz producentów, firm i korporacji. Tak więc w dwóch zdaniach zarysowała nam się sieć powiązań: Sztuka – Przemysł Kreatywny – Biznes. Można też łatwo zauważyć przepływ pieniądza, który zdecydowanie nie dociera do Sztuki. Tu też tworzy się ciekawe zagadnienie: czy artyści powinni tropić ślady swoich zaszcwiepień inspiracji, i czy powinni domagać się jakiejś formy rekompensaty za ten twórczy zasiew?

Zdecydowanie mogę stwierdzić, iż spojrzenie z innej strony, twórczy ferment jest potrzebny, aby stworzyć właściwe warunki do twórczego MYŚLENIA, nie obciążonego barierami mentalnymi. Dopiero tam, gdzie panuje twórcza wolność jest dobra gleba do wyrosnięcie całego szeregu przemysłów kreatywnych. Zrozumienie, że bez nieograniczonej sztuki, nie ma podstaw do prawidłowego rozwoju przemysłów opartych na pomysłowości.

Takim pierwszym, acz małym krokiem w kierunku unormowania sytuacji w przestrzeni prezentacji sztuki, jest



drobna sprawa, która w mojej opinii jest dość kuriozalna. Otóż państwowe galerie nie płacą tantiem czyli wynagrodzeń za wystawy artystom. Zatem, przychodzi artysta malarz do państwowej galerii z 10 namalowanymi obrazami, gdzie organizowana jest wystawa jego prac. Jak wiadomo rynek sztuki w Polsce jest w powijakach i mało kto kupuje obrazy. Dlatego nasz malarz nie za bardzo liczy na sprzedaż swoich dzieł. To mu daje możliwość przeprowadzenia prawdziwych eksperymentów, które są nieskrępowanymi poszukiwaniami. Nie wiadomo, czy znajdują uznanie u publiczności, ale mają to do siebie, że nie są kopią istniejących rozwiązań. Mamy zatem galerię, która jest jak laboratorium naukowe, w którym wszyscy dostają wynagrodzenia oprócz naukowca! Pan dyrektor dostaje pensję, pani księgowa także, obsługa sprzątająca obiekt nie robi tego za darmo, odźwierny, ochroniarz także... Tymczasem artyści za swoją pracę nie dostają wynagrodzenia!

Państwo w ten sposób pokazuje całemu społeczeństwu: artysta to nie zawód to hobby. Sztuka to nie praca to jakaś dziwaczna forma zabawy, to fanaberia.

W tej relacji objawia się głęboki brak szacunku wręcz pogarda do twórczości, kreatywności. Państwo które akceptuje takie rozwiązania, pokazuje, że kreatywność, twórczość jest nic nie warta. Trudno zatem, żeby zwykli Polacy, urzędnicy, biznesmeni mieli inne podejście.

## PŁACIĆ CZY NIE PŁACIĆ ZA MYŚLENIE?

Co ciekawe, dość podobna sytuacja występuje w przypadku projektowania wizerunku instytucji państwowych, rządowych, samorządowych, miejskich itd. Cały czas w przetargach dotyczących projektowania różnych materiałów graficznych,

promocyjnych najważniejszym kryterium jest najniższa cena. Co ciekawe, nie słyszałem, by jakkolwiek instytucja publiczna zakupiła fiaty pandy dla swoich oficjeli. Wszakże to jeden z najtańszych modeli samochodów i całkiem nieźle jeździ! Historyczny już jest przetarg na promocyjne logo Polski sprzed dekady, przygotowane na zlecenie Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Międzynarodowa agencja reklamowa stworzyła logo „latawiec” za symboliczną złotówkę. I można śmiało powiedzieć, że logo to było tyle warte. W projektowaniu najniższa cena nie zdaje egzaminu.

Jednym z rozwiązań, promowanym przez STGU jest realizowanie konkursów, na szczególnie istotne dla instytucji państwowych projekty. W jury zasiadają specjaliści i przedstawiciele instytucji. Konkurs może być etapowy, gdzie przedstawia się portfolio i z pośród wybranych firm lub twórców zaprasza się kilka do realizacji płatnych, wstępnych projektów. Na koniec wybiera się najciekawszą propozycję i nagradza zwycięzcę. Owszem konkursy mają swoje wady, o czym świadczy przypadek z Krakowa, kiedy to wszystkie 142 prace nadesłane na konkurs logo dla Zimowych Igrzysk w 2022 r., magistrat wyrzucił do kosza. Znowu objawia się urzędniczy brak szacunku dla twórczej pracy! To tak jakby 142 kafelkarzy na próbę miało przez dwa, trzy dni miało układać kafelki na korytarzach urzędu za darmo, w nadziei, że jeden z nich dostanie całe zlecenie. Niezły absurd!

Projektowanie jest procesem, szukaniem rozwiązań, długotrwałym omawianiem wytycznych i zrozumieniem, często przez samego zleceniodawcę tego, czego on sam oczekuje od projektu. Tego właśnie zabrakło w przypadku Krakowa: przyszła sterta projektów, które „nie trafiły” w gusta i oczekiwania. Czytałem wytyczne do owego konkursu i już wtedy wiedziałem, że

nie warto brać w nim udziału. Wytyczne były tak niejasne, mało sprecyzowane, że odniosłem wrażenie, iż projektowanie logo będzie szukaniem we mgle i wisienki i tortu, a to oznacza czystą stratę czasu.

Finałem sprawy było zlecenie przez Miasto Kraków z wolnej ręki zaprojektowania logo szwajcarskiej firmie w cenie 79 tys. zł. Nie bulwersuje mnie absolutnie cena. Bulwersuje mnie, że zlecono to zagranicznej firmie! Śmiało stwierdzę – tak właśnie niszczy się polskie firmy i twórców z branży kreatywnej.

Jak zatem państwo może pomóc, wesprzeć branżę kreatywną?

Przede wszystkim zaszczepić uczciwość i rozsądek we własnych działaniach. Stowarzyszenia Twórców Grafiki Użytkowej jest jedną z największych organizacji skupiających i reprezentujących polskich projektantów grafików oraz entuzjastów tej dziedziny. Stowarzyszenie powstało w 2004 roku. podejmuje szereg działań, które mają na celu systematyczne wzmocnienie pozycji projektantów. Integruje, edukuje i promuje polski design.

Organizuje wystawy, konferencje, konkursy, warsztaty, udostępnia informacje o wydarzeniach.

Ideą STGU jest obrona niezależności twórczej projektantów, prawideł i reguł rzetelnego, profesjonalnego designu oraz prestiżu zawodu grafika. Szerzymy świadomość „dobrego projektowania” i potrzebę inwestycji w profesjonalny design jako praktyczne narzędzie zarządzania marką i strategią firmy.

Pragniemy przyczynić się do powstania aktywnego środowiska, które stworzy wspólną płaszczyznę do wymiany myśli i doświadczeń, reprezentowania poglądów i koncepcji związanych z designem. Środowiska, które umożliwi integrację grafików, krytyków i historyków zajmujących się zawodowo grafiką

projektową oraz stworzy sprzyjające warunki do nauki i zawodowego rozwoju.

Historia sztuki  
a ekonomiczne aspekty  
pracy artystów.  
Przegląd historyczny

# Historia sztuki a ekonomiczne aspekty pracy artystów. Przegląd historyczny

Małgorzata Dąbrowska

Kwestia kondycji artysty rzadko bywa przedmiotem naukowych rozważań. Pewne jej aspekty bywają wplatanie w opracowania biograficzne, rzadko jednak stanowią one punkt wyjścia do głębszych rozważań odsyłających do socjologicznego czy ekonomicznego tła epoki, do wpływu zmian technologicznych na kształtowanie się form artystycznych. Autorzy skupiają się na jednostkowych przypadkach unikając analizy finansowych uwarunkowań twórczości, bez czego przedstawianie dziejów sztuki jest niepełne, niewyczerpujące. Historia plastyki i muzyki widziana poprzez pryzmat warunków, w jakich żyli artyści jest ciągle nienapisana.

Choć powstawały historie sztuki konstruowane od strony relacji społecznych ze Społeczną historią sztuki Hausera<sup>[1]</sup> na czele, status artysty oraz źródła jego dochodu nie były wnikliwie omawiane. Przełom stanowiła publikacja Jacques'a Lethève'a *Życie malarzy impresjonistów*<sup>[2]</sup>, a także Harrisona i Cynthii White'ów *Canvases and careers*,<sup>[3]</sup> opisujące warunki materialne, w jakich tworzyli malarze tego okresu, obalając jednocześnie stereotypy o nędzy w jakiej mieliby się znajdować. W wielu analizach niesłusznie pomijano zaplecze instytucjonalne, na które składały się system kształcenia,

ekspozycji, zamówień publicznych. Wspomnianą problematykę podjął po latach Gérard Monnier, który opublikował pracę *Od sztuk pięknych do sztuk plastycznych*<sup>[4]</sup>; zaletą tej książki jest opis zmian, jakie następowały w mecenacie państwa i ich reperkusji dla sytuacji artystów. Autor wskazał także, w jaki sposób tworzył się prywatny rynek sztuki oraz jak artyści i ich marszandzi zabiegali o uzyskanie dodatkowych dochodów. Sprzedaż oryginału czy realizacja zlecenia to tylko przykładowe sposoby komercjalizacji dzieła artysty, nowe możliwości pojawiają się wraz z rozpowszechnieniem się technik masowej reprodukcji, ochroną praw autorskich, rozszerzeniem pola prezentacji sztuki w powstających lokalach publicznych i prywatnych.

W ostatnich latach fascynacja światem wielkich pieniędzy, które można zarobić na sztuce, wywołała lawinę publikacji, stojących na pograniczu biografistyki i eseistyki o socjologicznym rodowodzie. Pojęcie „świata sztuki” spopularyzowane dzięki pracom Howarda Beckera<sup>[5]</sup> zaczęło funkcjonować w literaturze skoncentrowanej wokół tematu rynku sztuki. Uczony dowodzi, że kariera artysty jest wpisana w system relacji społecznych. Wiele sukcesów komercyjnych ma uzasadnienie pozaestetyczne, to królestwo spekulacji i opinii wpływowych osób, narzucanych także przez media. Dopiero konsekracja przez środowisko artystyczne umożliwia wejście na rynek na zasadach pełnoprawnego partnera. Symboliczna wartość pracy ma w sztuce współczesnej większe znaczenie niż plastyczna realizacja.

Analizując sytuację finansową artystów, ekonomiści skupiają się na nie tyle na zmianach zarobków w kontekście ewolucji kariery, co na specyfice samej dziedziny. Baumol i Bowen<sup>[6]</sup> wskazują wyraźnie, że to sfera ekonomii dotknięta „chorobą kosztów”. Gdy w innych branżach dąży się skutecznie do redukcji

wydatków, wynikających ze zmian technologicznych, ekonomii skali, o tyle liczba osób konieczna do produkcji wydarzenia artystycznego nie maleje, podczas gdy zarobki osób w sektorze kultury są indeksowane podobnie jak w innych sektorach. Koszty ciągle rosną zamiast maleć, chyba, że odbywa się to kosztem jakości albo za pomocą wzrostu cen.

W dzisiejszych czasach status twórcy stanowi przedmiot dyskusji. Rewindykacje finansowe zmierzające do zapewnienia podstaw bytowych i powszechnego ubezpieczenia społecznego, spotykają się z coraz gorszym odbiorem ze strony potencjalnego mecenasa, jakim kiedyś było, i w dalszym ciągu mogłoby być, państwo.

## ARTYŚCI A NIERÓWNOŚCI SPOŁECZNE. ZATRUDNIENIE W SEKTORZE KULTURY

W zawodach artystycznych występuje większa niepewność niż w innych profesjach, nakład zainwestowanego czasu i pracy nie zawsze skutkuje dobrą sytuacją materialną. To profesje, w których relacja pomiędzy wykształceniem, czasem przeznaczonym na edukację a wynagrodzeniem jest wyjątkowo niekorzystna<sup>[7]</sup>. Choć talent jest pomocny w zrobieniu kariery, nie zapewnia wizji stabilnej przyszłości. W ugruntowaniu pozycji o wiele bardziej pomocne staje się korzystanie z pomocy wpływowych osób, stosowanie środków marketingowych, a szczególnie skutecznej promocji.

Spółeczeństwo postrzega sytuację artystów w mniej życzliwy sposób niż miało to miejsce jeszcze dwadzieścia lat temu. Coraz więcej grup zawodowych jest zagrożonych marginalizacją. Ma to związek z coraz trudniejszą sytuacją na rynku pracy, spełnia się proroctwo Jeremy'ego Rifkina, który już w 1995 głosił w swej



książce *Koniec pracy*<sup>[8]</sup>, że posiadanie stałego zatrudnienia będzie przywilejem nielicznych. Tylko dwadzieścia procent najlepiej wykwalifikowanych będzie miało dobrze płatną pracę, reszta zostanie zmuszona do niskich pensji i czasowych kontraktów. W związku z tendencją do redukcji kosztów, a tym samym likwidacji etatów tak w małych zakładach pracy jak i w korporacjach, znalezienie gwarantowanego zajęcia w usługach, jest coraz trudniejsze. Cyklicznie nawracający kryzys na poziomie globalnym nie nastraja optymistycznie na przyszłość i zdaje potwierdzać wiele tez amerykańskiego ekonomisty. Inny uczony, Paul Krugman<sup>[9]</sup> dowodził, że niekorzystna sytuacja finansowa na całym świecie ma swoje źródło właśnie w potęgujących się nierównościach ekonomicznych, tworzących bariery pomiędzy obywatelami i ograniczającymi rozwój gospodarczy.

Równolegle zachodzi inne niepokojące zjawisko - w obecnych czasach zarobki, stanowiące efekt aktywności zawodowej, są o wiele niższe niż dochody z kapitału. Ta sytuacja stoi u źródła dyskryminacji wynikającej ze zróżnicowania zarobków, równie silnej jak w drugiej połowie XIX wieku. Francuski ekonomista, Thomas Piketty w wydanej w 2013 roku pracy *Kapitał w XXI-szym wieku*<sup>[10]</sup> dowodzi, że po okresie względnie niskiego rozwarstwienia dochodów w drugiej połowie XX wieku, regulowanego polityką wysokich podatków, przyszedł czas powstawania nowych fortun, konsolidujących stare, wielkie własności. Odbywa się to kosztem przeciętnych obywateli, którzy nie są w stanie zapewnić sobie godziwego poziomu życia pracą własnych rąk czy intelektu. Dzieje się to w sytuacji, gdy wzrost ekonomiczny nie zapewnia dochodów wyższych od tych, które przynosi zaangażowany kapitał, zamiast inwestycji w rozwój

preferuje się lokowanie nadwyżek.

Indeks Giniego wskazuje jednoznacznie, że w większości krajów na świecie nierówności wzrastają. W Polsce, w wyniku transformacji wzrósł on od 28 do 35 (przedział od 0 - brak różnic do 100). Jeszcze bardziej niepokojące są inne dane - liczba osób żyjących poniżej minimum socjalnego wzrosła od dwudziestu procent populacji pod koniec lat 80. do prawie sześćdziesięciu procent w 2004 roku<sup>[11]</sup>. Można skonstatować, że w wyniku zmian politycznych i wprowadzenia „wolnego rynku” większość społeczeństwa została poddana pauperyzacji. W tym samym czasie rodziły się wielkie majątki, w większości bez logicznego uzasadnienia ekonomicznego. Z tego powodu, wrażliwość społeczna na problemy środowiska artystycznego jest mniejsza niż wcześniej - zjawisko marginalizacji, niestabilność zatrudnienia, niskie wynagrodzenia obejmują stopniowo coraz więcej grup zawodowych.

Wybitni artyści nie budzą już tak wielkiej sympatii jak kiedyś, zastąpili ich z powodzeniem celebryci koncentrujący na sobie uwagę, nastawionej konsumpcyjnie i coraz gorzej wykształconej publiczności.

Istnieje także ogromna dysproporcja w zarobkach samych artystów - większość z nich nie ma stałych źródeł dochodu i nie jest w stanie utrzymać się samodzielnie. Wyniesiona na piedestał wąska grupa zarabia fortunę. Zawrotna kariera jest sterowana przez wpływowych krytyków, kolekcjonerów i media. Pozostali są często zmuszeni do tego, aby zrezygnować z zawodu i wykonywać inną pracę, bądź korzystają ze stałych dochodów małżonka. Stosunkowo najkorzystniejszym rozwiązaniem jest podjęcie stałego zatrudnienia jako nauczyciel sztuki, stanowisk jest jednak niewiele, a konkurencja wyjątkowo zażarta. Widać, że w grupie

zawodowej artystów pojawiają się nieprawdopodobnie wysokie rozbieżności w zarobkach, gdyby analizować indeks Giniego różnice byłyby prawdopodobnie wyższe, niż przy zestawianiu zarobków artystów z pracownikami innych branż.

W swojej ostatniej książce<sup>[12]</sup> Don Thompson opisując los artystów plastyków w Nowym Jorku i w Londynie dochodzi do pesymistycznych wniosków. Liczna populacja liczy ok. 80 000 twórców. Siedemdziesięciu pięciu spośród nich zyskało status gwiazd, a ich roczne zarobki można liczyć w milionach. Następna grupa 300 artystów ma wysoką renomę i może liczyć na ekspozycje w prestiżowych galeriach i muzeach – zarobki są liczone w setkach tysięcy funtów i dolarów<sup>[13]</sup>. Około 5000 twórców jest rozpoznawalnych na lokalnym rynku, ale musi podejmować inną pracę by zapewnić sobie środki utrzymania. O pozostałych Thompson nie wspomina; można wnioskować, że są skazani na niebyt.

Prowadzenie świadomej, jasno ukierunkowanej pracy artystycznej jest bezustannie zakłócanie przez kłopoty finansowe. Tymczasowość jest niejako wpisana w kondycję artysty. Z drugiej strony, na wyobraźnię młodych działają ceny. Znana ze skandalu w Zachęcie rzeźba Maurizio Cattelana rzeźba *La nona ora* (1999)<sup>[14]</sup> w listopadzie 2004 roku została sprzedana za ponad dwa miliony euro, *Złoty cielec*, instalacja Damiena Hirsta uzyskała kwotę ponad dziesięciu milionów funtów, a cała kolekcja prac Brytyjczyka zaoferowana na aukcji w Sotheby's w 2008 roku przyniosła dochód w wysokości stu czterdziestu milionów euro<sup>[15]</sup>. Sam Hirst zabiegał o to, aby stworzyć najdroższe dzieło sztuki – była to wysadzana diamentami czaszka z XVII wieku. *For the Love of God* (2007); jest wystawiona w słynnej londyńskiej galerii White Cube, miała ona zostać sprzedana za sto milionów dolarów.

Przypuszcza się jednak, że transakcja się nie odbyła, a całe wydarzenie było efektem manipulacji artysty.

Nie istnieją obiektywne kryteria pozwalające wycenić wartość pracy artysty. Dziewiętnastowieczny spór Whistlera z Ruskinem wskazuje na to, że podejrzenia o szalbierstwo i o proponowanie cen nieproporcjonalnych do wartości pojawiły się wiele wcześniej. Ruskin wyraził się w ten oto sposób: „Widziałem już przykłady impertynencji, ale nigdy nie spodziewałbym się, że ktoś będzie żądał 200-tu gwinei i rzuci publiczności w twarz garnek z farbą”<sup>[16]</sup>. Przedmiotem krytyki był *Nokturn w czerni i złocie* (1875). Proces zrujnował Whistlera, ale artysta dowiódł przed sądem, że umiejętności, które zdobywa twórca są efektem długiego kształcenia i pracy, nie liczy się czas poświęcony na wykonanie dzieła, ale rezultat artystyczny. Tytuł „nokturn” został użyty po to, aby widz skupił się na warstwie malarskiej, a nie na treściach, do których odsyła dzieło sztuki.

Cena dzieła sztuki stanowi gwarancję jego jakości – nie można sprzedawać za niską kwotę, ponieważ podważa to autentyczność. Dla młodych artystów to swego rodzaju pułapka – znając tę prawidłowość studenci szkół artystycznych proponują niekiedy ceny kilkunastu tysięcy za swoje prace, kwoty, których nie może zaakceptować rynek. Z drugiej strony trzeba pamiętać o tym, że artyści są w stanie przyjąć niskie wynagrodzenia, gdy w grę wchodzi ich prestiż; umieszczenie pracy w ważnej kolekcji stanowi inwestycję na przyszłość. „Zaproszenie do udziału w projekcie” bez adekwatnego wynagrodzenia mieści się w tej samej kategorii, często zapłata jest symboliczna, ale daje okazję do budowania reputacji. Do niedawna także ekspozycja prac w państwowych instytucjach nie przynosiła żadnego dochodu. W 2014 roku Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej

wywalczyło symboliczne opłaty<sup>[17]</sup> – minimum 3.700 złotych za wystawę indywidualną, 800 zł za udział w wystawie zbiorowej.

Kwoty tego rzędu nie budzą zainteresowania znanych artystów, którzy mają przetarte szlaki do projektów i pobierają wysokie honoraria.

O ile wiadomo, za jaką kwotę została sprzedana konkretna praca celebryty, o tyle kulisy realizacji projektów jest często owiane tajemnicą. Pomimo tego, że zamówienie zostaje dokonane w trybie publicznym, instytucje sztuki odmawiają dostępu do informacji. Przykładowo, spośród licznych muzeów i centrów sztuki, które wydały zlecenia na projekty Katarzyna Kozyry tylko jedna z nich podała kwotę, którą artystka otrzymała za realizację filmu<sup>[18]</sup>.

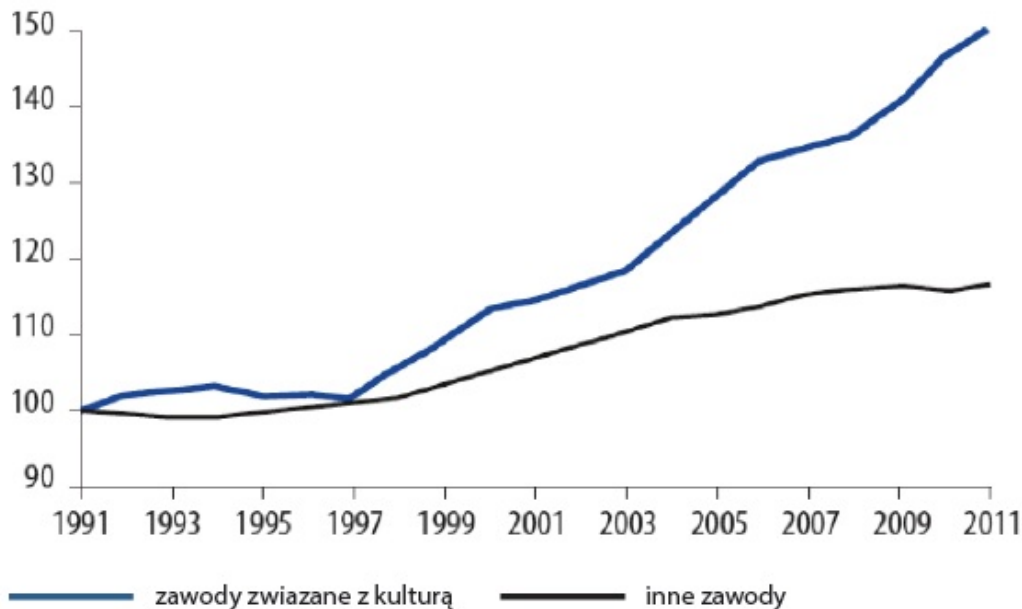
## STATYSTYKI DOTYCZĄCE ZATRUDNIENIA W KULTURZE, POGŁĘBIONE BADANIA NA TEMAT SYTUACJI ARTYSTÓW

Warto odwołać się do badań przeprowadzonych przez ekonomistów, aby poznać realia sektora kultury. Systematyczne badania rynku sztuki prowadzą od lat Francuzi. Ten nurt został zapoczątkowany przez socjologa kultury, Raymonde Moulin<sup>[19]</sup>, która pierwsza, z wielką uwagą, pochyliła się nie tylko nad ewolucją rynku, możliwościami inwestowania w sztukę, ale przede wszystkim nad warunkami, w jakich żyją i tworzą plastycy. O licznych problemach zaczęła mówić bez ogródek – np. o tym, że wielu artystów egzystuje dzięki pomocy finansowej małżonka lub rodziny, o tym, że inni podejmują pracę niezgodną ze swymi wysokimi kwalifikacjami po to, aby przetrwać. Zwróciła uwagę na spekulacyjną wartość sztuki współczesnej i na nieetyczne mechanizmy, które stoją za promocją wybranych twórców.

Pomimo licznych trudności, liczba osób podejmujących pracę

w kulturze wzrasta, wspomniana uwaga odnosi się zarówno do artystów, personelu pomocniczego jak i do osób zarządzających kulturą łączonych we francuskich statystykach w ogólnym pojęciu „zawody związane z kulturą”.<sup>[20]</sup> Podczas analizy wielkości zatrudnienia w latach 1991-2011 rzuca się w oczy dysproporcja pomiędzy wzrostem zatrudnienia ogółem i zatrudnieniem w kulturze.

## EWOLUCJA LICZBY OSÓB PRACUJĄCYCH W SEKTORZE KULTURY NA TLE INNYCH ZATRUDNIONYCH W LATACH 1991-2011



Autorzy raportu *Vingt ans d'évolution de l'emploi dans les professions culturelles (1991-2011)*<sup>[21]</sup> przekonują, że statystyczny pracownik tego sektora jest młodszy od kolegów z innych branż, zamieszkuje głównie w wielkich aglomeracjach, jest dobrze wykształcony<sup>[22]</sup>. Niestety, trzykrotnie rzadziej udaje mu się pracować na podstawie umowy na czas nieokreślony.

Najczęstszymi formami zatrudnienia są kontrakty czasowe, na część etatu, umowy o dzieło. Niektórzy zmuszeni są podejmować wiele form aktywności zawodowej, niekiedy bardzo odległych od wyuczonego zawodu.

Pasja każe ponosić wiele wyrzeczeń po to, aby móc uprawiać sztukę, niestety możliwość zrobienia kariery, a nawet zapewnienia godziwego bytu sobie i rodzinie stają się coraz bardziej iluzoryczne. Pierre-Michel Menger<sup>[23]</sup> twierdzi, że los artysty stanowi egzemplifikację sytuacji pracownika w dobie późnego kapitalizmu. czyni z artysty typowego zatrudnionego XX wieku. Umowy czasowe zastąpiły umowy na czas nieokreślony, ich konsekwencją jest brak stabilności finansowej, zabezpieczenia społecznego. Zlecenia są rzadkie co wymusza znaczne ustępstwa wobec zamawiającego.

Wspomniane spostrzeżenia można przenieść bez większych zastrzeżeń na cały szereg osób zatrudnionych w sektorze kultury, w tym nawet pracowników administracji.

Sytuację komplikuje fakt, że na rynku jest nadprodukcja dóbr kultury, a chociaż nowe techniki informacji dają możliwości sprzedaży dzieł sztuki w skali globalnej, dotyczy to wąskiej grupy artystów, już wcześniej wypromowanych przez media. Zniknął szereg struktur, które w np. dawnej Polsce pozwalały zapewnić stałe zatrudnienie, a także zarabiać prowadząc działalność komercyjną zyskując tym samym czas i miejsce na własną twórczość.<sup>[24]</sup>

Raport *Rynek sztuki dla artystów i twórców w Polsce. Raport z badań* pod redakcją Doroty Ilczuk<sup>[25]</sup> to pierwsze opracowanie obejmujące szereg aspektów pracy artystycznej, ujętych z różnorodnych punktów widzenia. W trakcie prowadzenia badań w „Zarządzaniu Kulturą” zostały opublikowane wstępne wnioski.

Tekst raportu jest bardzo obszerny, stąd pozwolę sobie streścić konkluzje, które autorki raportu wysnuły z badań statystycznych, a wydają mi się szczególnie przydatne w kontekście poruszanej problematyki. Analizie zostały poddane warunki i możliwości pracy w stolicy i w bydgosko-toruńskim obszarze metropolitalnym, co pozwala na porównanie pomiędzy miastem, w którym koncentruje się życie artystyczne i miejscowościami, które mogą być uznane za peryferyjne.

Do badanej próby włączono osoby, które osiągają przynajmniej połowę dochodów z pracy artystycznej oraz są członkami stowarzyszeń artystycznych, mają dowody w postaci nagród, wyróżnień, prestiżowych stanowisk, które stanowią potwierdzenie wysokiej jakości ich pracy.

W metropolii warszawskiej - 25,9 % respondentów było zatrudnionych na podstawie umowy o pracę, ale kontrakt na czas nieokreślony miało zaledwie 9,4 %. Działalność gospodarczą prowadziło 28,3 %, z czego 25,1 % zarejestrowaną działalność gospodarczą, a 3,2 % realizowało ją w ramach fundacji. Ponad 50 % zawierało umowy o dzieło i była to dla nich najpopularniejsza forma kontraktu

Autorki raportu dowiodły, że artyści są zmuszeni podejmować dodatkowe zatrudnienie po to, aby zapewnić sobie środki do życia, dochody z działalności artystycznej są w większości przypadków niewystarczające. Sformułowana została hipoteza, że dodatkowa aktywność zawodowa choć nie ma charakteru *stricte artystycznego*, jest związana za sztuką (tylko 17,6 % badanych stwierdziło, że podejmuje pracę nieartystyczną poza sektorem kultury). Postawiona została hipoteza badawcza, zweryfikowana przez badania, że prace poza sektorem kultury artysta odbiera



jako przymus. Z dalszych analiz wynikało, że artyści nawiązują współpracę zawodową z wieloma podmiotami, ich zaradność przekłada się bowiem bezpośrednio na wyniki finansowe.

Twórcy raczej nie odwołują się do pomocy agencji (spośród różnych specjalności najbardziej korzystają z nich muzycy), w niewielkim stopniu uciekają się do Internetu jako formy promocji usług (prawie 30 % nie korzysta w celach zawodowych, choć akurat wszyscy badani plastycy prowadzili swoją stronę internetową).

Jednym z największych problemów codzienności artysty jest brak stałych dochodów, a co za tym idzie, wykluczenie w zakresie możliwości korzystania z systemu opieki społecznej (ubezpieczenie, wsparcie w okresie braku aktywności zawodowej) i brak zabezpieczenia na starość – twórcy nie są w stanie wypracować emerytury gwarantującej minimum socjalne. By zacytować tekst raportu: „Wśród czynników, które respondenci zaliczali do największych zagrożeń dla przyszłości artysty na rynku pracy, a zarazem obszarów w największym stopniu determinujących i terażniejszość, i przyszłość badanych grup znalazły się:

- niepewność zatrudnienia, niepewność i nieregularność przychodów a w konsekwencji długie okresy braku ubezpieczeń zdrowotnych i zabezpieczenia rentowo-emerytalnego;
- brak popytu na pracę/dzieła artystów;
- brak specjalnych przepisów gwarantujących zabezpieczenie socjalne dla artystów i twórców;
- brak wsparcia finansowego ze strony władz państwowych i samorządowych;
- szkolnictwo artystyczne nieuwzględniające potrzeb

współczesnego rynku pracy;

- słaba infrastruktura rynku pracy artystów<sup>[27]</sup>”.

Artysta jest postrzegany jako osoba kreatywna, a jednocześnie mało wymagająca, jeśli chodzi o wynagrodzenie.

Autorki podkreślają słusznie, że rynek sztuki jest rynkiem nabywcy, a potencjalne zainteresowanie to efekt kompetencji kulturalnych i wrażliwości obywateli na sztukę. Również państwo poprzez właściwą politykę kulturalną kształtuje zapotrzebowanie na sztukę i jest zleceniodawcą inicjatyw artystycznych. Niestety, badania potwierdzają, że twórcy mają słabą pozycję negocjacyjną odnośnie ustalania warunków pracy w sektorze publicznym, jeśli porównać to z sektorami kreatywnym i komercyjnym.

Wielką szansą na zatrudnienie dla artystów jest sektor kreatywny, jednak błędem byłoby przypuszczać, że tendencja wzrostowa nie ulega zachwianiu, kryzys finansowy może mieć większe reperkusje niż w tradycyjnych branżach<sup>[28]</sup>. To jednak nie wystarczy, powinny powstać instytucje, które pełniłyby rolę pośredniczącą pomiędzy artystami a osobami i instytucjami, które zlecałyby zakup pracy i realizację usług w sferze kultury.

Autorki postulują regularne monitorowanie sytuacji artystów i opracowanie racjonalnej polityki, która poprawiłaby sytuację finansową artystów i wpłynęłaby pozytywnie na rozwój sztuki. Niektóre nawiązania do sytuacji zagranicą, zawarte w raporcie można w tym kontekście rozumieć jako punkt wyjścia do późniejszej dyskusji na temat zasadności konkretnych rozwiązań np. w zakresie zabezpieczenia socjalnego i uregulowania świadczeń emerytalnych.

Po analizie przytoczonych faktów narzuca się konkluzja. Wspomniana sytuacja wymaga pilnych rozwiązań, które od lat nie zostały wprowadzone w życie. Zwłaszcza ze strony państwa

potrzebna jest większa elastyczność i akceptacja konsekwencji niekorzystnych form zatrudnienia, które są powszechne na rynku sztuki. Nieregularność dochodów, zagrożenie wykluczeniem społecznym, które grozi wielu twórcom są nie do pogodzenia z ważną społecznie misją, którą przyszło im pełnić. W Polsce, artyści są jedną z grup zawodowych, które najsilniej ucierpiały w wyniku transformacji.

---

[1] Polskie wydanie: Arnold Hauser, *Społeczna historia sztuki i literatury*, przeł. J. Ruszczycówna, II tomy, PIW, 1974.

[2] J. Lethève, *Daily Life of French artists in the Nineteenth Century*, Allen & Unwin, 1972.

[3] H. White & C. White, *Canvases and careers. Institutional change in the French painting world*, University of Chicago Press, 1993 ale też Alfred Boime, Francis Haskell.

[4] G. Monnier, *Des beaux-arts aux arts plastiques. Pour une histoire sociale de l'art*, La Manufacture, Besançon 1991.

[5] H. Becker, *Art. Worlds*, University of California Press, 1982.

[6] W. Baumol, W. Bowen, *Performing Arts, The Economic Dilemma: a study of problems common to theater, opera, music, and dance*, Twentieth Century Fund., New York 1966.

[7] H. Abbing w swojej książce *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*, Amsterdam University Press, 2014 dowodzi, że w stosunku do wykształcenia, kapitału społecznego i kulturowego artyści zarabiają niezwykle mało.

[8] J. Rifkin, *Koniec pracy. Schyłek siły roboczej na świecie i początek ery postrykowej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001, 2003, s. 368, (pierwsze wydanie – *The End of Work: The Decline of the Global Labor Force and the Dawn of the Post-Market Era*, Putnam Publishing Group, 1995).

[9] P. Krugman, *The conscience of a liberal*, Ed. W. W. Norton, 2007, analizując osiemdziesiąt lat amerykańskiej historii wzywa do ponownego stworzenia New Deal.

[10] T. Piketty, „Capital au XXI<sup>e</sup> siècle”, collection “Les livres du nouveau monde”, Le Seuil, 2013.

[11] B. Machalica, *Transformacja. Analiza krytyczna*,

<http://www.krytykapolityczna.pl/Recenzje/MachalicaTransformacjaAnalizakrytyczna/men95.html>, [dostęp 25.10.2014].

[12] D. Thompson, *The Supermodel and the Brillo Box: Back Stories and Peculiar Economics from the World of Contemporary Art*, Palgrave Macmillan, 2014.

[13]

[http://www.culturekiosque.com/art/artmrkt/art\\_basel\\_hong\\_kong\\_don\\_thompson881.htm](http://www.culturekiosque.com/art/artmrkt/art_basel_hong_kong_don_thompson881.htm)

[14] Cena estymacyjna w maju 2001 roku w Sali aukcyjnej Christies w Nowym Jorku – 400000 – 600000 euro, cena sprzedaży 896 000 euro, w listopadzie 2004-go roku w domu aukcyjnym Philips wyceniono ją w ramach widełek 1 500 000 euro – 2 000 000 euro, a sprzedano za 2 093 000 euro. Informacja za: <http://www.artactuel.com/artiste->

[contemporain-confirme/cattelan-maurizio-35/oeuvres/la-nona-ora-290.html](http://contemporain-confirme/cattelan-maurizio-35/oeuvres/la-nona-ora-290.html), [dostęp: 25.10.2014].

[15] „L'artiste Hirst remporte son pari et défie la crise financière», *Le point*, 16/09/2008 <http://www.lepoint.fr/actualites-societe/2008-09-16/l-artiste-hirst-remporte-son-pari-et-defie-la-crise-financiere/920/0/274527>, [dostęp: 25.10.2014].

[16] *Nocturne en noir et or*, <http://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/whistler/nocturneennoiretor.htm> [dostęp: 25.10.2014].

[17] Wśród sygnatariuszy prestiżowe instytucje – Zachęta MSN w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria miejska Arsenał w Poznaniu, Arsenał w Białymstoku, CSW w Bytomiu.

[18] Informacja Jana Michalskiego, rozmowa z autorką, czerwiec 2012.

[19] Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Minuit, 1967, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, 1992.

[20] Odwołuję się do francuskich statystyk ze względu na największe zaufanie co do wiarygodności badań. Wspecjalizowana komórka Département des Etudes et de la Prospective w Ministerstwie Kultury od lat zajmuje się szczegółowymi opracowaniami badań nad ekonomicznymi aspektami kultury. W polskiej statystyce konieczne byłoby „odławianie” poszczególnych podmiotów według wprowadzających wielki zamęt klasyfikacji PKD. W grę wchodzi sektor publiczny, komercyjny i non-profit i niezwykle trudno byłoby otrzymać precyzyjne wyniki, zwłaszcza, że działalność kulturalna jest często łączona z innymi typami aktywności.

[21] Marie Gouyon, *Frédérique Patureau Vingt ans d'évolution de l'emploi dans les professions culturelles (1991-2011)*, DEPS, Culture-Chiffres 2014/6 nr 6, s. 2, <http://www.cairn.info/revue-culture-chiffres-2014-6.htm>.

[22] M. Gouyon, *Frédérique Patureau*, op. cit., s. 2.

[23] P-M. Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, La République des idées, Paris 2002.

[24] M. Dąbrowska, *Instytucje sztuki współczesnej w Polsce i we Francji. Analiza porównawcza studiów przypadków*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.

[25] Warszawa – Bydgoszcz 2013, opracowanie współfinansowane przez MNiDN, SWPS oraz ZAiKS, dostęp elektroniczny:

[http://rynekartystow.pl/userfiles/files/raport\\_rynek\\_pracy.pdf](http://rynekartystow.pl/userfiles/files/raport_rynek_pracy.pdf), [dostęp: 30.10.2014].

[26] T. M. Dudzik, D. Ilczuk, *Sosart, Badanie rynku pracy artystów i twórców w Polsce*, „Zarządzanie kulturą”, tom VI, nr 3, Culture Management, 2013, s. 125-136.

[27] *Raport o rynku sztuki...*, s. 203

[28] *Raport...*, op. cit., s. 54.

Co z tym tańcem?

# Co z tym tańcem?

Marta Seredyńska

Pusta scena, kilka reflektorów zawieszonych nad podłogą i on/ona – artysta. Tak dziś wygląda wiele spektakli tańca współczesnego: przede wszystkim, ciało tancerza w centrum, pełni funkcję nośnika przekazu. Nie znajdziemy tu scenografii (czasem są to pojedyncze elementy, rekwizyty), kostium też często nie pełni funkcji znaczeniowej (wychodząc od założeń *post-modern dance*, by czerpać z tego, co codzienne, tancerze często występują w strojach odpowiednich do treningu), jedynie muzyka, wideo oraz światła współtworzą choreograficzne dzieło. Współczesny performans to nierzadko solo, niekiedy duet lub trio, rzadziej zespołowa realizacja. Z czego wynika taki stan? Jak wygląda dziś sytuacja tancerzy w Polsce – ich edukacja, możliwości podjęcia pracy i pokazywanie jej efektów? I czy istnieje dziś w Polsce krytyka tańca?

## BY ZOSTAĆ TANCERZEM...

Co zrobić by zostać zawodowym tancerzem? To zależy od tego, jaki rodzaj tańca mamy na myśli. W Polsce istnieje pięć publicznych Ogólnokształcących Szkół Baletowych: w Bytomiu, Gdańsku, Łodzi, Poznaniu i Warszawie<sup>[1]</sup>. Cykl kształcenia trwa tam dziewięć lat, a absolwenci uzyskują tytuł zawodowego tancerza i mogą podejmować pracę w profesjonalnych zespołach tanecznych. Zazwyczaj są to zespoły baletowe, w których wymaga

się znajomości techniki klasycznej. Co jednak z zespołami, specjalizującymi się w tańcu współczesnym? A także z solistami, pracującymi na własny rachunek, *freelancerami* w swoim zawodzie?

Wielu tancerzy po ukończeniu szkoły baletowej decyduje się na kontynuowanie nauki. Baletowa edukacja daje podstawy głównie jeśli chodzi o technikę klasyczną, inne techniki także są wprowadzane, jednak by kontynuować ich poznawanie niezbędna jest edukacja w szkołach wyższych (niektóre techniki można poznawać także pracując na warsztatach i treningach z poszczególnymi instruktorami; kilka dni warsztatów nie pozwala jednak w pełni opanować poszczególnych koncepcji ruchu, to raczej zaznajomienie się z podstawowymi założeniami). Są również tacy artyści, którzy wybierają wyższe szkoły taneczne nie ukończywszy wcześniej podstawowego cyklu baletowej edukacji, mając zazwyczaj inne doświadczenie taneczne. Gdzie jednak wybrać się, by studiować taniec lub choreografię?

Wielu odpowiedziałoby: za granicę. Istotnie, zdecydowana większość tancerzy, realizujących aktualnie swoje spektakle w polskich instytucjach ukończyła zagraniczne szkoły tańca (między innymi Rotterdam DansAkademie/CODARTS w Rotterdamie, P.A.R.T.S. - Performing IAP Arts Research and Training Studios w Brukseli, London Contemporary Dance School/The Place w Londynie, Centre Chorégraphique National de Montpellier w Montpellier). Współczesny polski tancerz wyjeżdża z Polski, by po kilku latach powrócić i tworzyć w ojczyźnie. Wielu z artystów, którzy aktualnie prezentują się na polskich festiwalach lub w ramach różnorodnych projektów, przeszło właśnie taką drogę. Co jednak z tymi, którzy dopiero zaczynają i planują pozostać w kraju?

W Polsce istnieją miejsca, w których można uzyskać dyplom tancerza lub choreografa, w niektórych przypadkach także teoretyka tańca. Są to<sup>[2]</sup>: Instytut Choreologii w Poznaniu (studium analizy i notacji ruchu, pod kierunkiem profesora doktora. habilitowanego Roderyka Langego), Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi (Choreografia i Techniki Tańca,), Państwowe Pomaturalne Studium Kształcenia Animatorów Kultury (PPSKAK) w Kaliszu, (powstałe z inicjatywy Witolda Jurewicza), Państwowe Pomaturalne Studium Kształcenia Animatorów Kultury i Bibliotekarzy w siedzibą w Krośnie (specjalizacja: taniec), Międzywydziałowe Studium Kulturalno-Oświatowe Uniwersytetu Rzeszowskiego (podyplomowe studia choreograficzne z zakresu tańca współczesnego), Pomaturalne Studium Zawodowe Animatorów Kultury z siedzibą w Szczecinie (specjalizacja: Taniec), Wyższa Szkoła Umiejętności im. Stanisława Staszica z siedzibą w Kielcach (studia licencjackie na kierunku taniec; placówka niepubliczna). Wszystkie z wymienionych szkół skupione są na uczeniu instruktorów i animatorów kultury - nie kształcą jednak zawodowych tancerzy i choreografów. Tym zajmują się bowiem dwie uczelnie, których ukończenie prowadzi do uzyskania certyfikatu: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie (Choreografia i Teoria Tańca, a także pedagogika baletowa; są to jedyne w Polsce studia kształcące teoretyków i krytyków tańca), a także Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Wydział Teatru Tańca w Bytomiu (specjalność: aktor teatru tańca). Od powstania *Raportu o tańcu współczesnym w Polsce w latach 1989-2009*, opracowanego przez Jadwigę Grabowską i Joannę Szymajdę w 2009 roku na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego powstały także:



kierunek: taniec (studia licencjackie, od roku akademickiego 2011/2012) oraz kierunek: menadżer europejskich szkół tańca, teatrów tańca i zespołów baletowych (od roku akademickiego 2013/2014) na Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, a także kierunek taniec w Wyższej Szkole Umiejętności Społecznych w Poznaniu (studia licencjackie, istnieją od 2013 roku).

Jak widać aktualnie młodzi tancerze zaczynają mieć coraz więcej możliwości. Niestety poziom nauczania nie dorównuje często standardom, które istnieją na zagranicznych uczelniach, dla tych jednak, którzy chcą (lub z powodów ekonomicznych są zmuszeni) pozostać w kraju, wymienione wyżej kierunki studiów są często jedyną drogą edukacji. Duże nadzieje pokłada się w studentach-tancerzach bytomskiej filii PWST – być może to oni, jako nowe pokolenie choreografów, w przyszłości będą się prezentować szerokiej publiczności. Aktualnie mówimy o „pokoleniu solo”<sup>[3]</sup>, do którego należą przede wszystkim trzydziestolatkowie (zalicza się tu także kilku starszych artystów, między innymi Iwonę Pasińską, Mikołaja Mikołajczyka czy Paulinę Wycichowską). Co jednak z bardzo młodymi tancerzami, kształcącymi się jeszcze, szukającymi swojej drogi? Czy polski taniec czeka nowa fala, zmiana, przełamująca obecną sytuację? Być może nadszedł teraz czas na uczenie się od rodzimych mistrzów i propagowanie artystów, kształcących się w kraju? To się okaże. Na razie docenić można pojedyncze jednostki, które realizują swoje projekty w ramach większych instytucjonalnych programów (między innymi ciekawa realizacja *Zrabowali mi składaka* Danieli Komędzy, Katarzyny Kani i Piotra Stanka, powstała w ramach rezydencji w gdańskim Klubie Żak) – należy więc pracować, by było ich więcej.

Pisząc o formach nauczania nie można nie wspomnieć także o alternatywnych sposobach edukacji tanecznej. Istnieją bowiem zespoły, prowadzące regularne warsztaty taneczne, a także ośrodki specjalizujące się w organizacji weekendowych lub kilkunastodniowych coachingach z choreografami z Polski i zagranicy (aktualnie realizowane między innymi przez wrocławskie Laboratorium Ruchu Europejskiej Stolicy Kultury 2016). Unikatowa pod tym względem jest Alternatywna Akademia Tańca w ramach programu *Stary Browar Nowy Taniec* Joanny Leśnierowskiej. To projekt edukacyjno-artystyczny, skierowany do utalentowanych początkujących artystów współczesnego tańca. Priorytetem jest tu umożliwienie kształcenia pod okiem najwybitniejszych choreografów i pedagogów, stworzenie formy regularnego szkolenia na różnych poziomach zaawansowania. W sezonie artystycznym odbywają się więc kilkudniowe coachingi (za każdym razem prowadzone przez innego choreografa), zakończone otwartym pokazem pracy lub wykładem performatywnym dla publiczności. Taka forma pozwala na poznanie nowych technik, otwiera także na nieznane do tej pory sposoby pracy, myślenie o ruchu, ciele. Jest jednak bardziej uzupełnieniem kompetencji, skierowana jest do tancerzy, którzy są już na pewnym poziomie zaawansowania, nie do osób, pragnących dopiero zgłębiać tajniki tańca i choreografii.

## CZAS SIĘ POKAZAĆ

Kiedy, wykształcony już, tancerz wychodzi ze szkoły lub powraca z zagranicznych kursów staje przed odpowiedzią na kluczowe pytanie: gdzie znaleźć przestrzeń do pracy i zaprezentować się szerszej publiczności? Z pewnością łatwiej mają tu osoby, które zdecydowały się pozostać w kraju – ponieważ mogą na bieżąco

śledzić taneczny i kulturalny rynek, już w czasie studiów korzystać z programów grantowych, podejmować pierwsze współprace. Artyści kształcący się za granicą – jeśli przed wyjazdem nie zaistnieli w środowisku – mają utrudnione zadanie. Muszą bowiem zaczynać nowy etap twórczości, dbając o budowanie własnej marki, promując się na różnego rodzaju konkursach, nawiązując kontakty środowiskowe, uczestnicząc w warsztatach czy konkursach o granty. Jeśli nie znasz nikogo w środowisku – nie przebijesz się, nie zaistniejesz. Aktualnie dobrze działa system informacji – przede wszystkim portale internetowe, na których znaleźć można ogłoszenia o naborach do projektów czy pracy przy ich realizacji. Często jednak znajomości zawierane są podczas wspólnych warsztatów, wieczorów performatywnych lub festiwalowych w danych miastach. Warto zaznaczyć, że większe miasta Polski mają już swoje małe przestrzenie dla tańca oraz związanych z nimi tancerzy i choreografów.

Jedną z ważniejszych (można pokusić się nawet o miano najważniejszej) instytucji zajmujących się regularnym prezentowaniem współczesnego tańca jest Stary Browar Nowy Taniec, stworzony w 2004 roku przez Joannę Leśniewską, realizowany przez Art Stations Foundation Grażyny Kulczyk. Podstawową jego misją jest popularyzacja sztuki tanecznej oraz wspieranie profesjonalnego rozwoju młodych polskich tancerzy i choreografów. Oprócz udostępniania miejsca do realizacji twórczych założeń, program ten zakłada prezentacje spektakli polskich i zagranicznych, różnego rodzaju warsztaty (wspomniana wcześniej Alternatywna Akademia Tańca, ale też inne, okazjonalne zajęcia dla profesjonalistów; nie pomija się także amatorów – specjalnie dla nich raz w tygodniu odbywają się *Fajfy*

o szóstej), czy możliwości rezydencyjne (program Solo Projekt umożliwiający młodym choreografom stworzenie autorskich projektów pod okiem profesjonalnego *coacha*; partnerskie programy rezydencyjne realizowane we współpracy z innymi krajami i instytucjami). Jak widać, jest to bogata oferta skierowana do współczesnych performerów i odbiorców sztuki, propagująca nowe myślenie o ruchu i choreografii, otwarta na kolejne wyzwania. Praca w poznańskim studiu jest często marzeniem wielu tancerzy – przede wszystkim ze względu na świetne zaplecze techniczne i organizacyjne, stwarzające komfortowe warunki rozwoju.

„Co z tym tańcem?” – nazwała jeden z cykli prezentacji tanecznych kuratorka programu. Można by zadać to pytanie w odniesieniu do całego obszaru tej dziedziny w Polsce. Gdzie jeszcze mają szansę pracować tancerze? Jeśli chodzi o Poznań, jest jeszcze jedna możliwość: Polski Teatr Tańca – Balet Poznański. Zespół ten posiada stałe środki finansowe, dzięki czemu tancerze podejmują w nim pracę etatową. To jednak wyjątkowa sytuacja, zapewniająca artystom stabilizację. W Polsce mamy jeszcze dwa instytucjonalne teatry tańca: Kielecki Teatr Tańca i Lubelski Teatr Tańca. Do roku połowy 2013 istniał także Śląski Teatr Tańca, rozwiązany jednak przez władze miejskie (w jego miejsce powołano Teatr Rozbark).

Artyści niezależni, nie posiadający stałego miejsca pracy, muszą natomiast walczyć o utrzymanie pozycji i znalezienie miejsca i środków finansowych. W różnych miastach systemy współpracy instytucji z zespołami czy niezrzeszonymi tancerzami wyglądają inaczej. Zazwyczaj polegają one na angażowaniu tancerzy do realizacji jednorazowego projektu, dawania im miejsca na rezydencje i pokaz działań. Jedną z instytucji,

wspierających polskich tancerzy jest gdański Klub Żak, dużą inicjatywą wykazują się także Centrum Kultury w Lublinie oraz wrocławskie Centrum Sztuki IMPART. Często jednak twórcy prezentować muszą się w ośrodkach i domach kultury, udostępniających przestrzeń jednorazowo, na stałe nie propagujących tańca. Nie doczekaliśmy się w Polsce sceny tańca, która byłaby finansowana z budżetu państwa (Stary Browar Nowy Taniec jest instytucją finansowaną z prywatnych środków) i zapewniała możliwość pokazywania różnorodnych form tańca, nie tylko współczesnego, ale też teatru tańca czy performansu. Próbę stworzenia takiego miejsca podjął w 2013 roku Mikołaj Mikołajczyk (przy późniejszej pomocy Jadwigi Majewskiej) w Teatrze Studio w Warszawie. Niestety mimo wielu starań, wsparcia Agnieszki Glińskiej (dyrektor teatru), zapewnień współpracy ze strony Ministerstwa Kultury, Instytutu Muzyki i Tańca oraz władz samorządowych, przedsięwzięcie nie doszło do skutku. Czy jedna osoba jest w stanie zmienić obecny stan? Czy nie potrzeba zdecydowanych kroków ze strony władz – zarówno lokalnych, jak i ogólnopolskich, by doprowadzić do rozwoju polskiego tańca, dawania możliwości pracy artystom, ale i budowania tanecznej publiczności? Jak widać w tym przypadku instytucje zawiodły. Pozostaje więc czekać na zmianę w myśleniu urzędników, albo próbować zaangażować jak największą część środowiska w próbę tworzenia miejsc dla tańca. Tylko czy to się uda?

## W SIECI PROJEKTÓW

Co ma więc zrobić tancerz/choreograf pragnący zrealizować autorski spektakl, nie posiadający jednak stałego zespołu oraz miejsca pracy? Oczywiście napisać projekt i wystartować

w konkursie grantowym. W *Raporcie o tańcu współczesnym w Polsce w latach 1989-2009* przeczytać możemy, że taniec pomijany jest w programach ministerialnych. Aktualnie w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego możemy aplikować w ramach programu ministra - w priorytecie Teatr i taniec. Wyniki tego konkursu pokazują, iż na inicjatywy taneczne przeznaczają się środki finansowe - jak duże będą, zależy od konstrukcji programu i planowanego budżetu, jednak festiwale takie jak lubelski Maat, krakowskie KRoki czy Gdański Festiwal Tańca. Osobne programy ma także Instytut Muzyki i Tańca, natomiast instytucje miejskie i samorządowe rozpatrują wnioski w otwartych konkursach z zakresu kultury.

Festiwale to kolejny krok do pokazania się szerszej publiczności. Tych w Polsce aktualnie nie brakuje, większe miasta mogą poszczycić się przynajmniej jedną większą inicjatywą w zakresie tańca. We Wrocławiu mamy Mandala Performance Festival, w Lublinie: Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca oraz Maat Festival, w Poznaniu: Stary Browar Nowy Taniec na Malcie oraz Międzynarodowy Festiwal Teatrów Tańca w Trójmieście Gdański Festiwal Tańca, w Warszawie: Międzynarodowy Festiwal Tańca Współczesnego Ciało/Umysł, Festiwal Teatrów Tańca Zawierania, Międzynarodowe Spotkania Sztuki Akcji ROZDROŻE, w Białymstoku Festiwal Kalejdoskop, w Krakowie: Festiwal Tańca Współczesnego SPACER, Krakowskie Spotkania BaletOFFowe oraz Międzynarodowy Festiwal Tańca Współczesnego KRoki. To tylko część przykładów, których w polskiej kulturze nie brakuje. Festiwal jest okazją do prezentacji, ale i nawiązania kontaktów, często też do pogłębienia wiedzy warsztatowej, czasem teoretycznej.

Coraz częściej kuratorzy tworzą także własne projekty,

skupione wokół różnorodnych form tańca, albo interdyscyplinarne programy, w których taniec jest jedną z kluczowych dziedzin. Do interesujących i udanych projektów zaliczyć można cykl RE//MIX komuny//warszawa, w którym to współcześni artyści realizowali remiksy wybranych twórców-legend. Nie zabrakło także tanecznych spektakli, choreografowie swoje prace poświęcali między innymi Trishy Brown (Ramona Nagabczyńska), Yvonne Rainer (Weronika Pelczyńska), Merce'owi Cunninghamowi (Iza Szostak), Henrykowi Tomaszewskiemu (Leszek Bzdyl, potem też Mikołaj Mikołajczyk) czy Conradowi Drzewieckiemu (Iwona Pasińska). Zmierzenie się z wielkim twórcą było dla współczesnych wyzwaniem, czasem osobistą próbą rozliczenia się z przeszłością, czasem sposobem na lepsze poznanie jego metod pracy. Powstały oryginalne dzieła, wnoszące do współczesnej sztuki nową jakość.

Ciekawe inicjatywy podejmuje również Anna Królicza – krytyczka i teoretyczka tańca, od kilku lat także kuratorka. Jej poznańskie „Archiwum ciała”, w którym zaprezentowała między innymi spektakle Kai Kołodziejczyk, Martina Nachbara i Mikołaja Mikołajczyka cieszyło się dużym powodzeniem, podobnie jak projekt „Maszyna choreograficzna” realizowany przez nią w Cricotece (obecnie odbywa się jego druga edycja). Zdarza się także, iż taneczne performanse zapraszane są na festiwale teatralne, powoli dochodzi się do interdyscyplinarności, traktowania różnych dziedzin na równi. Wywołuje to nadzieję, że sukcesywnie pojawiają się w polskiej kulturze zmiany, a sztuka tańca staje się doceniana. Jak długo jednak ten stan będzie się rozwijać, by osiągnąć wymarzony kształt?

W 2003 roku Edyta Kozak zorganizowała pierwszą Polską Platformę Tańca, pod nazwą „taniec.pl”. Dzięki współpracy

między poznańskiego Centrum Kultury ZAMEK oraz Art Stations Foundation w 2008 roku zaistniała Polska Platforma Tańca w Poznaniu, mająca na celu promocję najważniejszych zjawisk w polskim tańcu ostatnich dwóch lat. Kolejne edycje biennale polskiego tańca odbyły się w 2010 i 2012 roku w Poznaniu, w 2013 roku organizację przejął Instytut Muzyki i Tańca, który postanowił, aby w kolejnych latach impreza odbywała się w różnych miastach, przy wsparciu lokalnych środowisk. W tym roku był to Lublin, za dwa lata planowany jest Wrocław. Jak organizacyjnie poradzą sobie te ośrodki? W tym roku Lublin udowodnił, że jest w stanie podołać temu wyzwaniu, Wrocław ma jeszcze dwa lata, by przygotować się na przyjazd zagranicznych i polskich gości, zainteresowanych tańcem. O ile kwestie organizacyjne nie podlegają krytyce, dużo do życzenia pozostawia sam program Platformy. Co dwa lata spektakle prezentowane w ramach imprezy wybiera specjalnie powołane jury – ich wybory są, bardziej lub mniej, obiektywne, za każdym razem budzą jednak pewne kontrowersje. Dlaczego akurat te prace? Czy nie było lepszych? A jeśli były? Kilka osób ponosi w tym momencie odpowiedzialność za to, co pokazywane jest przed szerszą, międzynarodową publicznością. To, jak ocenią polski taniec zagraniczni krytycy i kuratorzy zależy więc od niewielkiego grona – tych, którzy wybierają, ale i zaproszonych do zaprezentowania się twórców, którzy wypaść muszą jak najlepiej. Nie traktowałabym więc Polskiej Platformy Tańca jako wyznacznika, wskazówki stanu polskiego tańca, który wydaje się znacznie bogatszy niż to ukazywane podczas tego typu imprezy.

## KOMENTARZ POTRZEBNY

Środowisko taneczne istnieje także dzięki krytyce, która



komentuje i ocenia poziom i jakość sztuki. Czy w Polsce istnieje krytyka tańca? Zależy jak na to spojrzymy. Mamy w Polsce krytyków, którzy podejmują próby pisania o tańcu, recenzowania spektakli czy festiwali. Pierwszy serwis internetowy poświęcony tańcu współczesnemu został założony w 2000 roku przez Sandrę Wilk i Katarzynę Czarnecką - była to „wolna strefa” (serwis działał w latach 2000-2007). W 2007 roku została ona przeniesiona pod adres: [www.moderndance.pl](http://www.moderndance.pl). Warto zaznaczyć, że w 2003 roku Wilk i Czarnecka wydały także pięć papierowych numerów miesięcznika „Strefa tańca”, niestety zawieszono go później z powodu braku funduszy. W 2006 roku z inicjatywy Anny Królicy i Witolda Mrozka pojawiła się natomiast witryna Nowy Taniec. Niestety z braku możliwości finansowych inicjatywy Wilk i Czarneckiej oraz Królicy i Mrozka już nie funkcjonują. Jest za to portal Instytutu Muzyki i Tańca - [TaniecPOLSKA.pl](http://TaniecPOLSKA.pl), który na bieżąco informuje o tanecznych wydarzeniach, festiwalach, konkursach, ofertach współpracy czy warsztatów, a także publikuje recenzje i teksty krytyczne dotyczące aktualnych prezentacji w całej Polsce. Na innych portalach internetowych, poświęconych sztuce znajdziemy także recenzje spektakli tanecznych (między innymi są to [e-teatr.pl](http://e-teatr.pl), [dancedesk.pl](http://dancedesk.pl), Internetowy Magazyn „Teatralia”, [teatralny.pl](http://teatralny.pl), Kultura Enter czy [Dwutygodnik.com](http://Dwutygodnik.com)). W piśmie drukowanym taniec pojawia się okazjonalnie, muszą to być większe i głośniejsze wydarzenia lub festiwale, by wzbudzić zainteresowanie takich czasopism jak „Didaskalia”, „Teatr”, „Scena” czy „Ruch Muzyczny”. Nadal jednak nie mamy profesjonalnego pisma poświęconego tańcowi, żywo komentującego to, co dzieje się na polskiej scenie tanecznej, ale i przybliżającego zagranicznych twórców. Czy kiedykolwiek doczekamy się go? Wydaje się, że aktualnie problemem nie jest

brak osób, które podjęłyby się pisanie o tańcu – tych przybywa; by jednak ich teksty zostały opublikowane należy zyskać sobie przychylność redakcji, udowodnić, że są interesujące, poruszają ważne kwestie. Często jednak zdarza się, że redakcje czasopism zainteresowane są relacjami z festiwali czy projektów, którymi objęły patronat, inne wydać im się mogą nieistotne (co wiem z własnego doświadczenia).

Czy ciężko jest dziś w Polsce być krytykiem tańca? Myślę, że nie łatwiej niż tancerzem. Jako krytyczka, chciałabym, aby aktualny stan się zmienił, patrząc jednak realnie na możliwości pracy, jakie daje się recenzentom, mam świadomość, że jeszcze długa droga, by osiągnąć wymarzony cel. A przecież środowisko tańca, by żyć potrzebuje nie tylko twórców, którzy zasługują na godne warunki pracy, ale i krytyków, kuratorów, producentów i managerów, którzy zadbają o jego promocję i upowszechnianie, skomentują. Co z tym tańcem? – chciałoby się zapytać, przyglądając się sytuacji tej dziedziny sztuki w Polsce. Odpowiedzieć nie będzie łatwo. I nie każdy się tego podejmie.

## Bibliografia:

*I kongres tańca. Raport*, red. Julia Hoczyk, Joanna Szymajda, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2011.

Jadwiga Grabowska, Joanna Szymajda, *Raport o tańcu współczesnym w Polsce w latach 1989–2009*, Kraków–Łódź 2009 (dostępność online:

[http://www.kongreskultury.pl/title,Raport\\_o\\_tancu\\_wspolczesnym](http://www.kongreskultury.pl/title,Raport_o_tancu_wspolczesnym) [dostęp: 22.11.2014].

*Raport o stanie dostępności infrastruktury tańca w Polsce*, oprac. Ewa Bender, Małgorzata Nowak, Anna Wójcik, Iwona Wyźga, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2011.

---

---

[1] Na podstawie: *I kongres tańca. Raport*, red. J. Hoczyk, J. Szymajda, Warszawa 2011.

[2] Na podstawie: J. Grabowska, J. Szymajda, *Raport o tańcu współczesnym w Polsce w latach 1989–2009*, Kraków– Łódź 2009.

[3] Termin zapożyczony z książki *Pokolenie solo. Choreografowie w rozmowach z Anną Królicą* (Kraków 2013), w której autorka skupia się przede wszystkim na choreografach, tworzących swoje prace w ramach Solo Projektu programu *Stary Browar Nowy Taniec*, a także na kilku innych twórcach, których znakiem rozpoznawczym jest solo

Zdobądź najpierw  
porządny zawód!  
Superbohaterem będziesz  
później! O możliwościach  
(samo)kształcenia  
i profesjonalizacji  
„zawodu” pisarza

# Zdobądź najpierw porządny zawód! Superbohaterem będziesz później! O możliwościach (samo)kształcenia i profesjonalizacji „zawodu” pisarza

Hanna Sieja-Skrzypulec

## PISARZ, CZYLI SUPERBOHATER

Żeby dotknąć problemu, kim jest („zawodowy”) pisarz, czy w systemie edukacyjnym jest i czy w ogóle powinno być miejsce dla procesu jego kształcenia, proponuję przez moment pochylić się nad powieścią Philippe’a Sègura<sup>[1]</sup>. Można ją opisywać w kategoriach powieści rozwojowej i powieści o artyście, gdyby nie – skutecznie uderzające w owe pojęcia, znamienne dla tego tekstu – humor i ironia. Droga twórcza bohatera, kilkuletniego chłopca rozpoczyna się od rozeznania w *Powołaniu* (tytuł pierwszego rozdziału powieści), co polega głównie na marzeniach o pozostaniu... Mega Condomem. Ten wyrafinowany pseudonim podpowiada chłopcu przyjaciel, tłumacząc, że w języku angielskim oznacza on ni mniej, ni więcej tylko „superpistolet”. Nieco inne spojrzenie na przyszłość młodego człowieka ma jego matka. Z jej ust padają znaczące słowa, słowa które nie mogą być obce nikomu, kto kiedykolwiek próbował w całości poświęcić się życiowej pasji: „Zdobądź najpierw porządny zawód, superbohaterem będziesz później<sup>[2]</sup>” – wyjaśnia, by następnie

doprecyzować czym rola superbohatera różni się od „porządnego zawodu”: „Jako superbohater i tylko superbohater na chleb nie zarobisz<sup>[3]</sup>”. Po chwili namysłu chłopiec dochodzi do wniosku, że wymarzone życie faktycznie może być wymagające (szybkie limuzyny, tajne mieszkanie koniecznie z wejściem zamaskowanym biblioteką, wierny sługa itp.) i przyznaje rację matce: „Mało kto zdaje sobie z tego sprawę, ale logistyka superbohatera to nie byle co. Moja matka to wiedziała. Moja matka wiedziała wszystko. Moja matka otwierała mi oczy<sup>[4]</sup>”. Czy to pod wpływem refleksji, czy też upływającego czasu, plany bohatera na przyszłość ulegają zmianie. Mega Condom ratujący świat odchodzi w cień, a w jego miejsce, wraz z jedenastymi urodzinami, pojawiają się marzenia o karierze literackiej. O tym, że nie była to zmiana przełomowa, przekonuje refreniczna troska matki: „Zdobądź najpierw porządny zawód, pisarzem będziesz później<sup>[5]</sup>”. Co nam po tak rozpoczętej historii? Chodzi o coś więcej niż głos w dyskusji o zarobkach pisarzy. Interesuje mnie jej inny aspekt. Kilka aspektów. Po pierwsze dostrzegalne w chęci pisania odbłyśki dziecięcych aspiracji. To sięgające marzenia pragnienie wyrasta z potrzeby pozostania kimś, kto poprzez swe działanie ocala świat i zawsze zwycięża. Ratunek dotyczy już nie tylko tego, co zewnętrzne, ale przede wszystkim, tego, co wewnętrzne: „Pisać i chcieć zwyciężyć” – notował Fryderyk Nietzsche – „Pisanie winno zawsze oznaczać zwycięstwo, a mianowicie przewycięzanie samego siebie, które innym na pożytek ma być udzielone<sup>[6]</sup>”. W pisaniu najistotniejszy jest więc podmiotowy rozwój, pokonywanie własnych słabości. Nietzscheański Übermensch stanowi pierwowzór zarówno poety, jak i superbohatera. Zwycięzanie ma głęboki związek z działalnością publiczną, pisarz (superbohater) zawsze w pewnym stopniu się odsłania, a publiczność staje się

świadkiem jego wewnętrznej walki: „Artysta, wykraczający we wszystkim, co przedsięwzię, poza swe siły, w końcu samym widowiskiem gwałtownej walki, jakie daje, porywa za sobą tłum<sup>[7]</sup>”. Zwycięzanie nie jest jednak równoznaczne z osiągnięciem sukcesów, „albowiem powodzenie nie zawsze towarzyszy tylko zwycięstwu, lecz czasami już samej chęci zwyciężenia<sup>[8]</sup>”.

Po drugie, interesuje mnie chęć zwycięstwa, która wymaga usprawiedliwienia. Superbohater (pisarz) zawsze funkcjonuje na marginesie i musi konfrontować się z zarzutami o nieuczciwość, ponieważ, przypomnijmy, nie wykonuje „normalnego zawodu”: „Inwencja zakłada zawsze pewną nieprawomyślność, zerwanie z dotychczasową umową, wprowadzając nieład w bezpieczne uporządkowanie rzeczy, zakłócając konwenans<sup>[9]</sup>”, pisze Jacques Derrida. Superbohater działa więc na granicy wykluczenia, poddając się osądowi społeczności, która choć czerpie korzyści z jego zaangażowania, nie jest w stanie obdarzyć go pełnym zaufaniem. Nic więc dziwnego, że naukowcy chętnie pozostają „tylko” naukowcami, że traktują pisanie tekstów literackich z dystansem<sup>[10]</sup>. Jednak czasami również oni i inni posiadający „porządny zawód” specjaliści, udają się do swej pieczary, by przybierać maskę superbohatera i pod osłoną pseudonimu literackiego wkroczyć w noc. Cisza zostaje rozdarta skandalem literatury. Świat znowu zostaje ocalony.

Po trzecie, pisarz musi wypełnić obietnicę, którą jest. Inaczej traci tożsamość, możliwość definiowania siebie właśnie jako pisarza. Każde podjęte działanie jest walką o podmiotowość. Pisarz, któremu się nie powiedzie (debiut do którego nie doszło, małe grono czytelników, niepocholebne recenzje i wypowiedzi krytyków literackich, brak nagród, brak medialnego sukcesu, kolejna przeciętna książka) w kategoriach społecznych przestaje

być pisarzem<sup>[11]</sup>. Pisarz nie istnieje bez czytelnika, superbohater po kolejnej przegranej bitwie przestaje być superbohaterem. I w jednym i drugim wypadku, przypomnijmy słowa Nietzschego, oczekuje się manifestowania ponadprzeciętnych zdolności na oczach tłumu. Ostatecznie jednak, jak poucza nas finał powieści, dojrzałość będąca wynikiem dorastania do roli twórcy okazuje się niemożliwa. Świadomość wiecznej niedojrzałości do pisarstwa, nie wyklucza trwania w pisaniu: „powiedz sobie, że jesteś tylko niewdzięcznikiem, nieudanym dzieckiem, mętem społecznym i właśnie pisz dwa razy więcej, żeby o tym zapomnieć<sup>[12]</sup>”. Oto dlaczego Philippe Sègur swoją powieść poświęconą barwnym wyobrażeniom na temat pisarstwa i konsekwentnym konfrontowaniu tychże z szarą rzeczywistością tytułuje *Pisarz w 10 lekcjach*. To dziesięć gorzkich lekcji, lista rozczarowań i odpowiedzi na pytanie, kim pisarz na pewno nie jest.

## NAUKA, SZTUKA, ŻYCIE - ROZWAŻANIA O DOBRYM KSZTAŁCENIU LITERACKIM

*Sztuka i życie nie są jednym i tym samym. Muszą jednak zespolic się we mnie,*

*we wspólnocie mojej odpowiedzialności<sup>[13]</sup>.*

M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*

Powróćmy do pytania, które pojawiło się na początku szkicu. Czy w polskim systemie edukacyjnym jest i czy powinno być miejsce dla kształcenia pisarza<sup>[14]</sup>? W żadnym wypadku wykształcenie nie może stać się definicją, którą „wypełniamy” podmiot: „Gdy na pytanie kim jest, człowiek bez wahania odpowiada nazwą swojego zawodu, niebezpieczny to symptom i czas, by zastanowił się nad sobą. Błogosławieni, którzy nie



wiedzą kim są<sup>[15]</sup>". Niezmiernie często parafrazowany cytat z *Branosletki* Cypriana K. Norwida: „Jestże się poetą, czyli raczej tylko bywa się?” należałoby zatem odnieść do profesji w ogóle. Nie jest to myśl nowa, że bywamy definiowani przez role społeczne, które odgrywamy, ale nie sposób powiedzieć, że stanowią one o pełni naszej podmiotowości. Witold Gombrowicz mógłby dodać, że „być kimś, to dowiadywać się nieustannie kim się jest, a nie – wiedzieć z góry<sup>[16]</sup>". Człowiek nie staje się specjalistą poprzez zewnętrzne okoliczności, ale ze względu na indywidualne decyzje, wybory i odpowiedzialne działania, które zbliżają go do zamierzonego celu. Nawet najdoskonalsze studia i spotkania z mistrzami dyscypliny „nie robią” z nikogo pisarza, nie dlatego, jak sądzą przeciwnicy kierunków twórczego pisania, że „pisania nie można nauczyć”, ale dlatego, że tylko człowiek świadomy może uczyć się pisania i dążyć do tego, by pisarzem zostać. Ponieważ edukacja, jak ją rozumie Søren Kierkegaard, to „droga, którą przechodzi pojedynczy człowiek, aby poznać samego siebie<sup>[17]</sup>”, to, co ujmujemy w kategoriach wykształcenia zawodowego i wyższego, należy przede wszystkim rozumieć jako osobistą odpowiedzialność jednostki, nie kładąc nacisku i nie przeceniając roli systemu edukacyjnego. „Osobowość musi na wskroś nasycić się odpowiedzialnością” napisze w *Estetyce twórczości słownej*<sup>[18]</sup> Michaił Bachtin.

Dobre kształcenie literackie w obrębie uniwersytetu powinno więc polegać na zapewnieniu możliwości uczestniczenia w szeregu warsztatowych zajęć, także interdyscyplinarnych oraz tych z pogranicza humanistyki nauk ścisłych, których wybór zależałaby od studenta. Co więcej, dobre studia literackie powinny dopuszczać zdarzenia nieplanowane, otwierać się na przygodność, zapewniać możliwość twórczego ich wykorzystania.

Nie można „zaprogramować odkrycia<sup>[19]</sup>”, dlatego nie można zaprogramować pisarza. Życiowe powołanie, by kolejny raz przywołać pierwszy rozdział z powieści Sègura, jest bowiem wypadkową poznawania i kreowania siebie. Doświadczenie pisania jest nie do pomyślenia bez sprzeczności między tym, co narzucone (językiem, strukturami), a tym, co przygodne i wyjątkowe, między tym co osobiste i wstydlive, a tym co jawne i publiczne. W takiej przestrzeni powinno ponadto znaleźć się miejsce do powiedzenia wszystkiego, niezależnie czy „dotyczy to będzie fikcji, czy eksperymentów na polu wiedzy, krytyki demokracji w obecnym kształcie, czy krytyki tradycyjnej idei krytyki<sup>[20]</sup>”. Ucząc się pisania na uniwersytecie otwieram się na krytykę, zgadzam się na wysłuchanie każdej opinii na jego temat i dalej pracuję nie mając na uwadze żadnych celów poza osobistym rozwojem. Takie rozumienie kształcenia literackiego łączy w sobie trzy strefy składające się na ludzką kulturę: naukę, sztukę oraz życie – te zaś, jak stwierdza Bachtin „zyskują jedność wyłącznie poprzez osobowość która włącza je do swojej wspólnoty<sup>[21]</sup>”. Innym aspektem tak opisywanego kształcenia jest stawanie w poprzek tendencjom do „produkowania” wąsko wyspecjalizowanych ekspertów. Dochodzi tu do przeniesienia akcentu z kultu wiedzy i inteligencji na swobodną improwizację, jak pojęcie twórczości rozumie antropologia<sup>[22]</sup>, a co za tym idzie z teorii na praktykę, z wykładu na warsztat, z metody prezentowania rozwiązań na poszukiwanie nowych, z nauki jako sposobu „zyskiwania” pewności na naukę rozumianą poprzez jej ciągłe „tracenie” i ciągły niedobór.

W świetle zarysowanej koncepcji znaczącym problemem wydaje się coraz wyraźniejsze podleganie procesowi pisania kontroli mechanizmów rynkowych: produkcji i konsumpcji, narzucających

niezwykłe tempo pracy i prezentowania kolejnego tytułu w celu jego jak najszybszej sprzedaży. Wydaje się, że piszący uzależniony jest od czynników, na które nie ma żadnego wpływu. Próba zaspokojenia tego wiecznego (czytelniczego) poczucia nienasycenia leży w sprzeczności z pisaniem mądrym i rozważnym. Każde pisanie potrzebuje bowiem przerwy, oddechu i odległości – pełna równowaga wydaje się więc nie do osiągnięcia. Można jednak dążyć do wspomagania autonomii pisarza i procesu twórczego w tym zakresie, dbając o zapewnienie niezbędnego minimum nieskrępowanej przestrzeni. Taką przestrzeń pisarze wypracowywali sobie poprzez lata na wiele sposobów, służyły ku temu nie tylko same metody pracy (praca po dłuższej przerwie), ale również dystansowanie się do własnych utworów i swobodne ich zmienianie w wyniku przemyśleń powstałych w trakcie rozmów z innymi twórcami. Obecnie naturalnym środowiskiem do nabierania dystansu wobec własnych idei wydaje się uniwersytet, miejsce konfrontacji, gdzie wciąż „uczymy siebie i innych mówić – nie to nie to, jeszcze nie to rozwiązanie, ani to, ani to<sup>23</sup>”, jest to jeden z kluczowych argumentów, dlaczego warsztaty pisarskie powinny na nim znaleźć swoje stałe miejsce.

A jakie możliwości ma młody człowiek, który chciałby w takich zajęciach uczestniczyć? W tym miejscu chciałabym dokonać przeglądu najważniejszych w Polsce kierunków i specjalizacji uniwersyteckich, zapytując o możliwości, jakie oferują adeptom pisarstwa. Zastanawiając się nad ich specyfiką postaram się wydobyć ich atuty i wyjątkowe rozwiązania. Być może, to dość oględne i mające swoje ograniczenia zestawienie, okaże się inspirujące dla osób, które mogą decydować o charakterze i wprowadzeniu tego typu zajęć w obręb uczelni.

## Z MISTRZEM W PARKU. PRZEGLĄD MOŻLIWOŚCI PROFESJONALIZACJI ZAWODU PISARZA

Osoba pisząca staje przed różnymi możliwościami: traktować twórczość jako pasję niezwiązana z życiem zawodowym, próbować odnaleźć się w sformalizowanych strukturach uniwersyteckich lub poszukiwać alternatywnych ścieżek rozwoju, co głównie sprowadza się do szeroko rozumianego samokształcenia. Bez tego ostatniego żadna inna forma kształcenia nie jest możliwa. Jak wygląda obecna sytuacja twórczego pisania na polskich uniwersytetach? Zanim przejdę do jej krótkiej charakterystyki, chciałabym jeszcze poruszyć kilka kwestii.

„Twórcze pisanie” jako przedmiot czy kierunek uniwersytecki nie jest sformułowaniem do końca jasnym i precyzyjnym, rozumiane jest na wiele sposobów. Od znaczenia „zachowawczego” związanego z umiejętnością tworzenia tekstów głównie użytkowych po akcentowanie umiejętności stricte artystycznych wyrażających się w pisaniu tekstów w dowolnym rodzaju literackim. Ponadto zauważalny jest pewien paradoks. Ostatnimi czasy twórcze pisanie chętnie wprowadza się w charakterze specjalizacji w celu „wyposażenia” absolwentów kierunków humanistycznych w rodzaj „użytecznej” zdolności, mającej kompensować brak innych konkurencyjnych narzędzi na rynku pracy. Skupiony, do tej pory, na analizowaniu i interpretowaniu kodów kultury humanista staje się twórcą tekstów. Paradoks polega na tym, że w celu uczynienia humanisty „użytecznym” oferuje mu się kształcenie umiejętności, o której niedawno pisaliśmy, że nie ma nic wspólnego z „normalnym zawodem”.

Oprócz „naturalnej” i bliskiej doświadczeniu pisania filologii polskiej, *creative writing* bytuje przeważnie na dziennikarstwie i kulturoznawstwie. Pytanie, czy nie warto pomyśleć o wprowadzeniu warsztatów pisarskich w obręb innych kierunków pozostawiam otwarte.

Omawianie literackich kierunków twórczych należy rozpocząć od Studium Literacko-Artystycznego Uniwersytetu Jagiellońskiego, które może poszczycić się już dwudziestoletnią tradycją. Powołane w 1994 roku jako pierwsza w Polsce Szkoła Pisania (studia podyplomowe) przez profesor Gabriellę Matuszek miały „poprzez kontakt z Mistrzem powodować przyspieszone dojrzewanie intelektualne, artystyczne, egzystencjalne. Oprócz warsztatów literackich program obejmuje wykłady z zakresu literatury i kultury współczesnej. O specyfice kierunku decyduje wyjątkowy typ zajęć, budowany na relacji Mistrz - Uczeń. Tradycję taką wprowadzili do szkoły Maciej Słomczyński oraz Stanisław Lem, dwaj pisarze, którzy kontakt ze studentami utrzymywali nie tylko przez czas trwania zajęć, ale zapraszali ich do swoich domów na długie rozmowy o literaturze i pisaniu. W chwili obecnej w ramach zajęć w studium przeważają warsztaty (poezja, proza, dramat, scenariusz, gatunki niefikcjonalne). Od niedawna prowadzone są warsztaty medialne oraz wymóg złożenia projektu artystycznego pełniącego rolę pracy zaliczeniowej na koniec studiów.

W 2008 roku podobną inicjatywę próbował przedsięwziąć Uniwersytet Opolski. W szeroko zakrojonej akcji reklamowej podkreślano: „Chcemy stworzyć radosną szkołę tworzenia literatury: oprócz zajęć w uniwersyteckich murach spotykać będziemy się tam, gdzie będziemy czuć się najlepiej – w pubach, w kawiarniach, na ławkach<sup>[23]</sup>”. Koncepcję stworzenia radosnej

szkoły literatury trzeba uznać za niepopularną i interesującą. W kwestii programowej przeważały warsztaty literackie – „350 godzin zajęć, w większości o charakterze warsztatowym i konwersacyjnym<sup>[24]</sup>”. Jak poinformował mnie doktor Adrian Gleń, kierownik studiów, twórcze pisanie nie zostało uruchomione – rekrutacja była rozpisana dwukrotnie i mimo dość szeroko sięgającej akcji informacyjnej nie udało się zgromadzić odpowiedniej liczby słuchaczy.

Jedną z najnowszych inicjatyw (2014/2015), wprowadzającą twórcze pisanie w obręb studiów dziennych to Sztuka Pisania, działająca na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego. Organizatorzy zapewniają, że współcześnie „pisanie jest najważniejszym środkiem komunikacji<sup>[25]</sup>”. Studia te na swój sposób „egalitaryzują” proces pisania gatunków użytkowych i artystycznych: „absolwenci kierunku Sztuka Pisania będą przygotowani do podjęcia pracy w redakcjach, agencjach prasowych, portalach internetowych i wydawnictwach, ale również jako samodzielni twórcy literatury czy scenarzyści<sup>[26]</sup>”, czytamy na stronie. Oprócz zajęć z nauczycielami akademickimi studenci mają możliwość regularnych spotkań z pisarzami.

Na Uniwersytecie Wrocławskim istnieje kierunek: kultura i praktyka tekstu: twórcze pisanie i edytorstwo. Celem studiów jest przygotowanie absolwenta do tworzenia tekstów artystycznych i użytkowych. Nacisk położony jest jednak na te drugie: „dowiesz się, jak tworzyć proste formy poetyckie i narracyjne, co znajduje zastosowanie na przykład w zawodzie copywriter’a<sup>[27]</sup>”. Są to studia interdyscyplinarne, łączące obszary literaturoznawstwa, kulturoznawstwa i bibliologii, stąd zajęcia podzielone są na bloki: kulturalno-literacki (głównie teoretyczny), blok tekstowo-warsztatowy (dominują przedmioty praktyczne)

oraz blok edytorski. Studia I stopnia można kontynuować, jednak oferta Uniwersytetu Wrocławskiego nie obejmuje studiów magisterskich o podobnej specjalności.

Innym przykładem swoistej fuzji kulturoznawstwa i twórczego pisania są studia na Uniwersytecie Łódzkim<sup>[28]</sup> (kulturoznawstwo, specjalizacja twórcze pisanie, studia I i II stopnia prowadzone od roku 2010/2011). Inicjatorami i twórcami programu specjalności byli pracownicy Katedry Teorii Literatury w Instytucie Kultury Współczesnej. Studia są nastawione na „rozwijanie kreatywności”. Dominują zajęcia warsztatowe przygotowujące do tworzenia zarówno form użytkowych, jak i literackich. Praca licencjacka lub magisterska może mieć charakter twórczy. Najważniejsze warsztaty zorientowane na pisanie: podstawy scenopisarstwa, stylistyka praktyczna, formy narracyjne, formy dramatyczne, współczesne strategie narracyjne, formy liryczne, projekt literacki, tekst użytkowy – teoria i praktyka. Zwraca uwagę również profil absolwenta. Studia mają przygotowywać do zawodu: literata, dziennikarza, publicysty autora opracowań i ekspertyz z dziedziny kultury, rzecznika prasowego, twórcy pracującego dla mediów.

W roku akademickim 2014/2015 w warszawskim Collegium Civitas po raz pierwszy uruchomiono podyplomowe studia Szkoła Mistrzów Pióra. Inicjatywa zrodziła się w toku rozmów władz uczelni z kierowniczką studiów, doktor Ewą Madeyską. Program obejmuje wykłady (eksperckie) i warsztaty, których celem jest „przygotowanie świadomych procesu twórczego, rzemiosła pisarskiego, języka, talentu oraz wyobraźni: prozaików, dramatopisarzy, poetów, reporterów, krytyków literackich, blogerów<sup>[29]</sup>”. Kształcenie blogerów wydaje się oryginalnym pomysłem, odpowiadającym na zapotrzebowania rynku. Warsztaty

podzielone są na gatunki fikcjonalne (dramatopisarstwo, poezja i proza) oraz niefikcjonalne (krytyka literacka, sztuka wywiadu, reportaż, blogopisanie) i koncentrują się na pracy indywidualnej. Wykłady dotyczą literatury i sztuk wizualnych, teorii i praktyki warsztatu pisarza oraz języka Internetu. Wykłady eksperckie natomiast poświęcone są popularnym gatunkom literackim oraz wzbogacone o zajęcia na temat publishingu, rynku wydawniczego i prawa autorskiego.

W drugim semestrze roku akademickiego 2008/2009 ruszyła specjalizacja artystycznoliteracka (studia I stopnia) na polonistyce Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza<sup>[30]</sup> w Poznaniu, prowadzona przez Zakład Poetyki i Krytyki Literackiej. Inicjatorem specjalizacji i pierwszym kierownikiem był profesor Piotr Śliwiński. Od początku wraz z profesorem nad projektem merytorycznym i organizacyjnym pracował doktor Marcin Jaworski. Studia można kontynuować na specjalizacji praktyka literacka. W programie znajduje się dużo zajęć o charakterze teoretycznym, wynikających z programu filologii polskiej. Praktyczny charakter mają zajęcia: sztuka pisania: poezja (I rok); sztuka pisania: proza (II rok), esej i inne gatunki krytyczne (II rok). Specjalizację wyróżnia aktywowanie studentów w kierunku pracy literackiej i kulturalnej regionu, uczestnicy specjalizacji współpracują z poznańskimi instytucjami kultury m.in. Centrum Kultury „Zamek” i angażują się w bieżące projekty literackie realizowane w Poznaniu.

Innym kierunkiem związanym z kształceniem umiejętności pisarskich jest dziennikarstwo i komunikacja społeczna, specjalność twórcze pisanie – film – teatr – telewizja na Uniwersytecie Wrocławskim. Specjalność (studia I i II stopnia) istnieje od 2007 roku. Jej celem jest stworzenie zespołu „wiedzy



i umiejętności, które będą stanowić teoretyczną i praktyczną podstawę twórczej aktywności w zakresie kultury artystycznej i medialnej<sup>[31]</sup>". Absolwent studiów II stopnia dodatkowo „może pracować jako osoba zarządzająca twórczością literacką i artystyczną, na stanowiskach kierowniczych w instytucjach kultury, jest także przygotowany do zarządzania produkcją telewizyjną i realizacjami teatralnymi<sup>[32]</sup>". Praca dyplomowa w obu wypadkach może mieć charakter poprzedzonego analizą projektu artystycznego. Przedmioty kształcące umiejętności pisarskie to: creative writing, copywriting, przekład, sztuka dialogu, warsztat dramaturga, małe formy prozatorskie, powieść sensacyjna, powieść fantasy, autopromocja pisarza. W kontekście pisarza, jako osoby „odsłaniającej się” i wymogów rynku zajmowanie się tą ostatnią jest pomysłem niezwykle znaczącym.

Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu prowadzi specjalizację copywriterską<sup>[33]</sup> (twórcze pisanie i komunikacja kreatywna) na kierunku filologia polska (studia II stopnia). W programie dominują przedmioty teoretyczne z zakresu nowych mediów. Warsztaty pisarskie ograniczają się do tworzenia: hasła, reklamy, ulotki, artykułu reklamowego, materiałów promocyjnych, noty prasowej, noty krytycznej. Bardziej rozbudowane teksty tworzy się na warsztatach reklamowych, jednak profil absolwenta to raczej „specjalista” z dziedziny mediów niż literat. Podobnie na Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, gdzie na polonistyce istnieje specjalność twórcze pisanie. Nie bierze się tam jednak pod uwagę szkolenia pisarzy – „nasi absolwenci mogą podjąć pracę jako rzecznicy prasowi, niezależni krytycy, copywriterzy<sup>[34]</sup>".

Uniwersytet Warszawski oferuje studiowanie filologii dla

mediów (studia I i II stopnia), gdzie „studenci uczą się pisania i oceny tekstów dla mediów, analizy przekazu medialnego, badania odbioru<sup>[35]</sup>”. Kierunek obejmuje zakresy tekstów reklamy, pisarstwa usługowego oraz promocji wizerunku. Zorientowane na pisanie warsztaty to: warsztat literacki autora tekstu reklamowego, scenariusze dzieł telewizyjnych i filmowych, warsztaty medialne, twórcze pisanie, warsztat translatorski, warsztat autora mediów społecznościowych, scenariusze dzieł filmowych. Możliwe, że tak skonstruowany kierunek jest odpowiedzią na pytanie, jak z pisarstwa uczynić „porządny zawód”... Bardziej adekwatną ofertę dla pisarzy przygotowaną przez ten sam uniwersytet stanowi Szkoła mistrzów. Studia technik pisarskich i prezentacji tekstu literackiego<sup>[36]</sup>, podyplomowe studia kierowane przez doktor Żanetę Nalewajk-Turecką: „program [...] zorientowany jest na rozwijanie u słuchaczy umiejętności pisania oraz nowoczesnej i atrakcyjnej prezentacji tekstu artystycznego [...] Zaplanowaliśmy również zajęcia na temat zarządzania projektami literackimi oraz możliwości pozyskiwania przez młodych pisarzy grantów i stypendiów twórczych<sup>[37]</sup>”.

Pisząc o uniwersytetach wypada również wspomnieć o Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Wydziale Nauk Społecznych organizuje autorski wykład profesora Jacka Dąbały *Creative writing we współczesnych mediach*. O wykładzie wspominam dlatego, że profesor jest autorem pierwszej w Polsce monografii poświęconej creative writing<sup>[38]</sup> i najlepszym znawcą dyscypliny na gruncie polskim<sup>[39]</sup>.

**O SAMODOSKONALENIU, SAMOTNOŚCI I SAMOWYSTARCZALNOŚCI**

*Chcesz wiedzieć kim jesteś? Nie pytaj. Działaj.*

*Działanie cię określi i ustali.*

W. Gombrowicz, *Dziennik*<sup>[40]</sup>

Czy jest szansa, aby kierunki twórczego pisania stały się naturalnym etapem w rozwoju współczesnego literata? Nie powinniśmy do tego dążyć, celem powinno być raczej otwarcie przestrzeni uniwersytetu dla osób, które takie umiejętności chciałby rozwijać. Nawet najdoskonalszy system, nie jest w stanie zastąpić odpowiedzialnego samodoskonalenia, choć można sobie wyobrazić system wystarczająco dobry, który proces ten stymuluje. Póki co, jak pisze Richard Florida, społeczeństwo sprzyja twórczym talentom wąskiej elity, a nie dostrzega możliwości twórczych innych ludzi<sup>[41]</sup>. Warto dążyć do zmiany tej tendencji. Twórcze pisanie to w pierwszej kolejności praca nad sobą, nieustanne dojrzewanie do roli pisarza, które niczym w powieści Sègura, nie ma końca. Ta konstatacja nie ma charakteru nostalgicznego, jest raczej zachęceniem do czerpania radości. Bo radość czerpana z pisania przestoi szczególnie tym, którzy mają świadomość, że do pełnej dojrzałości wciąż im czegoś brakuje.

Staralam się zaprezentować, jak polskie uniwersytety coraz chętniej otwierają się na młodego twórcę, oferując mu autorskie programy, nie zawsze dając jednak szansę na wspomnianą w tekście improwizację i przygodność. Wciąż jesteśmy na początku tej drogi. Studia creative writing to najczęściej elementy warsztatowe w obrębie „poważniejszej” dyscypliny, rzadziej odrębne kierunki. Ich krytyka dotyczy zwykle domniemyanych reguł, „obowiązującego” wzorca, przekonania o nauczaniu pisarstwa w kategoriach ścisłości. Tymczasem „ściskość w humanistyce oznacza przewyżczenie obcości tego, co cudze,

przy zachowaniu jednak różnicy między cudzym a swoim [\[42\]](#)".

W świetle nakreślonej problematyki proponuję więc nieco inne rozumienie profesjonalizmu i zawodowstwa. Po pierwsze, profesjonalizm pisarza wyraża się w samodoskonaleniu. Po drugie, owo samodoskonalenie i samotność procesu pisania nie powinny prowadzić do przekonania o samowystarczalności piszącego, ponieważ pisarz, jako podmiotowość istniejąca tylko w relacji do swojego (krytycznego) czytelnika, nigdy nie będzie samowystarczalny. Nie znaczy to, że uniwersytet jest mu niezbędny do rozwoju, potrzebna jest mu przestrzeń pełniąca jego funkcję. Po trzecie, profesjonalizm pisarza przejawia się w nieustannej gotowości do konfrontowania się z własnymi ograniczeniami, wyrażającymi się również poprzez jego teksty.

Pisarz to osoba dokonująca ogromnego wysiłku, bowiem nie każdemu superbohaterowi została dana nadprzyrodzona moc. Niektórzy z nich spędzili lata na rozwijaniu swojej ponadprzeciętnej sprawności. Jeżeli przywołane na początku szkicu porównanie pisarza do superbohatera nie jest chybione, należy się spodziewać, że jeszcze wielu z tych, których znamy, przywdzieje kiedyś maskę i ruszy ratować świat. Miejmy nadzieję, że będą w stanie podołać temu odpowiedzialnemu zadaniu.

## Bibliografia

- Michaił Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.
- Malcolm Cowley, *O sytuacji w literaturze*, przeł. E. Krasnowolska, Warszawa 1969.
- Jacek Dąbała, *Tajemnica i suspens. Wokół głównych problemów creative writing*, Lublin 2004.
- Jacques Derrida, *Psychè. Odkrywanie innego*, przeł. M. P.

Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór i oprac. R. Nycz.

Jacques Derrida, *The future of the profession or the unconditional university*, [w:] *Deconstructing Derrida. Task for the new humanities*, Palgrave Mcmillan, New York 2005.

Richard Florida, *Narodziny klasy kreatywnej oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*, Warszawa 2010, s. 10.

W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, red. J. Błoński, Kraków 1986.

Tim Ingold, E. Hallam, *Twórczość i improwizacja kulturowa*, przeł. M. Rakoczy, [w:] *Twórczość słowna. Literatura. Performance, tekst, hipertekst*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Warszawa 2014.

Magda Nawisielska, *Śmierć i humanistyka, czyli przyczynek do okupacji uniwersytetu*, dostęp online: <http://www.ha.art.pl>, [dostęp: 15.11.2014].

Fryderyk Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień*, K. Drzewiecki, Kraków 2010

Tadeusz Sławek, *Czy zmęczenie jest przeznaczeniem człowieka?*, dostęp online: <http://gazeta.us.edu.pl/node/218441>, [dostęp: 15.11.2014].

Tadeusz Sławek, *Uniwersytet i to, co między ludźmi*, dostęp online: <http://gazeta.us.edu.pl/node/234831>, [dostęp: 15.11.2014].

Ken Robinson, *Oblicza umysłu. Ucząc się kreatywności*, przeł. A. Baj, Kraków 2010.

Philippe Sègur, *Pisarz w 10 lekcjach*, przeł. W. Dłuski, Kraków 2009.

---

<sup>[1]</sup> P. Sègur, *Pisarz w 10 lekcjach*, przeł. W. Dłuski, Kraków 2009.

- [2] Ibidem, s. 12.
- [3] Ibidem.
- [4] Ibidem, s. 13.
- [5] Ibidem, s. 16.
- [6] F. Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień*, przeł. K. Drzewiecki, Kraków 2010, s. 63, podkr. H. S.-S..
- [7] Ibidem, s. 67.
- [8] Ibidem.
- [9] J. Derrida, *Psychè. Odkrywanie innego*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór i oprac. R. Nycz, s. 83.
- [10] Por.: K. Robinson, *Oblicza umysłu. Ucząc się kreatywności*, przeł. A. Baj, Kraków 2010, s. 92.
- [11] „W terminologii społecznej pisarz jest osobą, która ma czytelników” M. Cowley, *O sytuacji w literaturze*, przeł. E. Krasnowolska, Warszawa 1969, s. 200 i n. cyt. za: A. Siciński, *Literaci polscy*, op. cit., s. 12.
- [12] P. Sègur, *Pisarz...*, op. cit, s. 200–201.
- [13] M. Bachtin, op. cit, s. 34.
- [14] Zagadnienie jest bardzo szerokie, pomijam więc niższe szczeble edukacji przyglądając się najbardziej reprezentacyjnym przykładom na uczelniach wyższych.
- [15] T. Sławek, *Czy zmęczenie jest przeznaczeniem człowieka?*, dostęp online: <http://gazeta.us.edu.pl/node/218441>, [dostęp: 15.11.2014].
- [16] W. Gombrowicz, *Dziennik 1957 – 1961*, red. J. Błoński, Kraków 1986, s. 162.
- [17] Podaję za T. Sławkiem, T. Sławek, *Uniwersytet i to, co między ludźmi*, dostęp online: <http://gazeta.us.edu.pl/node/234831>, [dostęp: 15.11.2014].
- [18] M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 33.
- [19] Por.: J. Derrida, op. cit., s. 97.
- [20] J. Derrida, *The future of the profession or the unconditional university*, [w:] *Deconstructing Derrida. Task for the new humanities*, Palgrave Mcmillan, New York 2005, s. 21., cyt. za M. Nawisielska, *Smierć i humanistyka, czyli przyczynek do okupacji uniwersytetu*, dostęp online: <http://www.ha.art.pl>, [dostęp: 10.11.2014].
- [21] M. Bachtin, op. cit., s. 33.
- [22] Zob.: T. Ingold, E. Hallam, *Twórczość i improwizacja kulturowa*, przeł. M. Rakoczy, [w:] *Twórczość słowna. Literatura. Performance, tekst, hipertekst*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Warszawa 2014, s. 15–24.
- [23] Dostęp online: <http://studia.biz.pl/228/uniwersytet-opolski/filologia/4871/>, [dostęp: 10.11.2014].
- [24] Ibidem.
- [25] Dostęp online: <http://www.polonistyka.us.edu.pl/sztuka-pisania-nowy-kierunek-studiow/>, [dostęp: 10.11.2014].
- [26] Ibidem.
- [27] Dostęp online: [http://www.ifp.uni.wroc.pl/strona/1\\_instytut\\_647\\_nowy-kierunek-kultura-i-praktyka-tekstu-tworcze-pisa-nie-i-edytorstwo](http://www.ifp.uni.wroc.pl/strona/1_instytut_647_nowy-kierunek-kultura-i-praktyka-tekstu-tworcze-pisa-nie-i-edytorstwo), [dostęp: 20.11.2014].
- [28] Zob.: [http://kulturoznawstwo.uni.lodz.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1539&Itemid=240](http://kulturoznawstwo.uni.lodz.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=1539&Itemid=240)., [dostęp: 10.11.2014].

- [29] Dostęp online: [http://www.civitas.edu.pl/szkola\\_mistrzow\\_piora](http://www.civitas.edu.pl/szkola_mistrzow_piora), [dostęp: 10.11.2014].
- [30] Dostęp online: [https://polonistyka.amu.edu.pl/\\_data/assets/.../artlit-prezentacja.ppt](https://polonistyka.amu.edu.pl/_data/assets/.../artlit-prezentacja.ppt), [dostęp: 10.11.2014].
- [31] Dostęp online: [http://www.dziennikarstwo.uni.wroc.pl/specjalnosci.creative\\_writing.html](http://www.dziennikarstwo.uni.wroc.pl/specjalnosci.creative_writing.html), [dostęp: 20.11.2014].
- [32] Ibidem.
- [33] Zob. <http://www.ilp.umk.pl/>, [dostęp: 20.11.2014].
- [34] Zob. <http://www.ahe.lodz.pl/filologia-polska/specjalnosci/I-stopien>., [dostęp: 20.11.2014].
- [35] Dostęp online: <http://www.ips.polon.uw.edu.pl/art.php?id=23>, [dostęp: 20.11.2014].
- [36] Dostęp online: <http://portal.uw.edu.pl/web/wydzial-polonistyki/szkola-mistrzow>, [dostęp: 21.11.2014].
- [37] Ibidem.
- [38] J. Dąbała, *Tajemnica i suspens. Wokół głównych problemów creative writing*, Lublin 2004.
- [39] Osobną część pracy należałoby poświęcić kursom pisarskim. Z braku miejsca nie poświęcam im w ogóle uwagi, choć w naszym kraju w ostatnich dziesięciu latach zrodziło się bardzo wiele interesujących inicjatyw.
- [40] W. Gombrowicz, op. cit., s. 162.
- [41] R. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*, Warszawa 2010, s. 10.
- [42] M. Bachtin, op. cit., s. 523.

Artysta jako zawód –  
wyzwania, strategie,  
problemy



# Artysta jako zawód – wyzwania, strategie, problemy

Iwona Zając

Pracując jako artystka często doświadczałam poczucia odrealnienia oraz izolacji od „normalnego” życia. Przez wiele lat nie umiałam oddzielić mojej sztuki od mojego „ja”. To była moja tożsamość, najbardziej intymna relacja. Często powtarzałam, że sztuka jest dla mnie najważniejsza i nie mogę bez sztuki żyć, że dla sztuki jestem gotowa wiele poświęcić.

I tak robiłam. Nie byłam w stanie sprzedawać swoich prac, bo przy takim utożsamieniu się ze swoją twórczością miałam wrażenie, że handluję sobą, własnym ciałem. Było mi ciężko, kiedy oceniano moje prace, bo przecież to tak, jakby ocenie podlegało moje ciało. Zaraz po studiach, w gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych, nie chciałam ich wystawiać. Wernisaże wydawały mi się martwym rytuałem, w którym nie chciałam uczestniczyć.

Dopiero malując na murach poczułam, że jest to najbliższa dla mnie forma wypowiedzi zapewniająca mi bezpośredni kontakt z widzem. Na murach tworzyłam swój dziennik. Opowiadałam historie ze swojego życia i z życia moich bliskich. Mogłam pracować wiele godzin, nie odczuwając zmęczenia. Lubiłam kontakt ze strukturą ściany, świeże powietrze i szum miasta. Farby, szablony, drabiny i rusztowania. Mogłam tworzyć duże obrazy, nie martwiąc się o ich przechowywanie. Ich uszkodzenie

przyjmowałam jako naturalny proces. Łatwiej było mi zaakceptować to niż uszkodzenia w moich rysunkach czy obrazach.

W 2004 roku wyjechałam do Wielkiej Brytanii do pracy, żeby zarobić na życie i swoją twórczość. W 2008 roku w rozmowie z Agnieszką Wołodźko zamieszczonej w katalogu do wystawy *Mama* mówiłam:

*„Ten wyjazd dał mi też ogromną wolność i poczucie niezależności w związku z tym, że ja tam zarabiam na własne projekty. Sama płacę za przeloty, kupuję sobie sprzęt potrzebny do pracy [...]. Nie jestem więc uzależniona od żadnej instytucji. Oczywiście są też koszty tej decyzji. W Londynie nie mam pracowni, często tracę dom, nie mam poczucia stabilizacji... No i to, czego mi na pewno brakuje, to czas. [...] Ciągle jestem „na walizkach” i cały czas mam nierozpakowane kartony, które spakowałam 4 lata temu... Może to jest dobre na ten moment, że ja nie mogę jeszcze sięgnąć do tego, co było, do swojego archiwum, bo wszystko jest schowane w piwnicy i póki nie mam domu, to nie chcę tego otwierać. Ale nie wiem, jak długo to jeszcze potrwa. Zaczynam być zmęczona tymi ciągłymi podróżami. [...] Nadal w większości muszę na swoje projekty zarobić sama i cieszę się, że mam w Londynie pracę, która zawsze na mnie czeka. [...] będę pracowała i zarabiała na swoje projekty dopóki zdrowie mi na to pozwoli. I że zrobię wszystko, żeby zachować swoją niezależność.<sup>[1]</sup>”*

Tylko, że w 2009 roku zachorowałam. Mój przeciążony kręgosłup odmówił mi posłuszeństwa. Nie mogłam już wykonywać swojej pracy, malować stojąc na drabinie czy rusztowaniu, ani

dźwigać farb. Trudno było mi się z tym pogodzić. Łudziłam się, że to chwilowa niedyspozycja, ale z coraz większym wysiłkiem realizowałam wcześniejsze zobowiązania. Zaczynałam sobie zdawać sprawę z własnych ograniczeń i z tego, że muszę przestać malować na murach. Rozpoczęłam żmudny okres leczenia.

Wróciłam do Gdańska, do mojej pracowni znajdującej się w budynku dawnej Dyrekcji Stoczni Gdańskiej. Podjęłam naukę na studiach doktoranckich w Akademii Sztuk Pięknych. Na nowo odkrywałam swoje korzenie, swoją tożsamość. Doceniłam miasto, w którym się urodziłam. Kiedyś usłyszałam w radiu słowa wybitnego izraelskiego pisarza Amosa Oza: *Literatura, by była zrozumiana wszędzie, na całym świecie, musi być lokalna*. To samo myślę o sztuce i pielęgnuję swoją lokalność.

Projekty budując powoli, wykorzystuję odbywające się w Gdańsku festiwale (np. Narracje 2012 r. i Hydro Active City 2013 r.), aby wejść w kontakt z widzami.

Powrót do Gdańska pozwolił mi w sposób bardzo świadomy pożegnać się z najważniejszą dla mnie realizacją - murałem Stocznia (2004–2013) i znaleźć dla niej nową formę.

Po ośmiu latach odnalazłam zarejestrowane na kasetach magnetofonowych wypowiedzi stoczniowców, które nagrałam podczas pracy nad murałem. Nagrane w halach stoczniowych na najprostszym dyktafonie nie miały najlepszej jakości. Usłyszałam swój prawie o dziesięć lat młodszy głos. Wcześniej nie brałam go pod uwagę. W 2012 roku nagrania te po raz pierwszy zostały zaprezentowane jako efemeryczna akcja zatytułowana *Duchy* podczas Festiwalu *Narracje*. Odbiorcy w trakcie trwania festiwalu mogli wypożyczyć słuchawki bezprzewodowe, by poruszając się w obrębie istniejącego jeszcze muru stoczniowego, słuchać wypowiedzi stoczniowców, ludzi, którzy, w większości, ze stoczni

odeszli.

W styczniu 2013 roku mur, na którym znajdował się mural Stocznia został zburzony, a już w maju Gdańska Organizacja Turystyczna, w ramach projektu gdansk4u MOBILE, w miejscu gdzie stał mur, zainstalowała tablicę z czerwonym kodem QR informującym przechodniów, że w danym miejscu znajduje się historyczny obiekt. Po zeskanowaniu QR kodu za pomocą urządzeń mobilnych można było wejść na stronę poświęconą murowi, przeczytać informacje o projekcie i wysłuchać nagrań. W umieszczeniu tabliczki na ścianie kamienicy na ulicy Jana z Kolna 30 pomogli mieszkańcy Bogusław Wróblewski i Piotr Sewaściuk.

Tego samego dnia odbyła się premiera strony internetowej zaprojektowanej przez Piotra Mroza pt. *Stocznia w eterze* ([www.stoczniaweterze.com](http://www.stoczniaweterze.com)). Strona powstała ponieważ ludzie *kontaktowali się ze mną prosząc, by materiały dotyczące muralu były ogólnie dostępne. Znajdują się na niej nagrania wypowiedzi stoczniowców, teksty krytyczne oraz dokumentacja zdjęciowa muralu Stocznia. Strona ciągle się rozwija.*

W następnych miesiącach, wspólnie z pracownikami Radia Gdańsk: Piotrem Jagielskim i Markiem Iwanowskim, pracowaliśmy nad instalacją dźwiękową Stocznia w eterze. Piotr Jagielski zbudował instalację radiową, a Marek Iwanowski przygotował nagrania do odtworzenia. Dzięki tej współpracy podczas Festiwalu Hydro Active City po raz pierwszy w obrębie nieistniejącego już muru można było wysłuchać na falach radiowych opowieści stoczniowców.

Dzięki współpracy z Gdańsk WiFi instalacja radiowa Stocznia w Eterze dostępna będzie na Placu Solidarności w Gdańsku w sąsiedztwie Pomnika Poległych Stoczniowców. Radiostacja ma

działać stale i nawiązywać do niezależnej radiostacji Solidarność działającej w latach 80. XX wieku. Wcześniej muszę jednak uzyskać zezwolenie od autorów wypowiedzi, których głosy nagrałam na kasetach, na publiczne ich odtwarzanie. W 2004 roku powiedziałam im, że ich wypowiedzi zostaną „zacytowane” za pomocą szablonów na murze, a nie, że wykorzystam ich głosy.

Systematycznie rozwijam partnerską współpracę z instytucjami kultury (Nadbałtyckie Centrum Kultury, Gdańska Galeria Miejska, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku), instytucjami miejskimi (Urząd Miasta Gdańsk, Gdańsk WiFi, Gdańsk 4u), Radiem Gdańsk, a mną – osobą prywatną, gdańszczanką, artystką. Znam to miasto i jako jego mieszkanka wykorzystuję gotowe narzędzia. Spotkania, rozmowy i wzajemna wymiana to niewidoczne, niematerialne budowanie relacji i zdobywanie wiedzy, chociaż czasem nie wiem, czy to, co robię to nadal sztuka czy już aktywizm.

Na pytanie Jakuba Knery w wywiadzie dla Kultury Współczesnej *Kim artysta staje się w tego typu zakorzenionych społecznie projektach?* odpowiedziałam: *„Czasem zastanawiam się na ile w ogóle poruszam się po obszarze sztuki. Podczas projektu „Gazownia moja Miłość” dostałam prywatną działkę w centrum Sopotu, w miejscu gdzie kiedyś stała moja pracownia. Najpierw chciałam tam malować swoje obrazy i murale, ale doszłam do wniosku, że błędem, było by nie wykorzystać tego zamkniętego na co dzień ogrodu usytuowanego nieopodal morza i nie udostępnić go ludziom. Aby móc to zrobić, musiałam między innymi nawiązać relacje z sąsiadami. Jeśli chciałam zaprosić mieszkańców Sopotkiego Domu Seniora, to najpierw pojechałam do ich domu i na miejscu przeprowadziłam warsztaty. Przedstawiałam się, opowiedziałam co robię i zaprosiłam ich do*

Gazowni. [...] W projekcie pomagały mi Justyna Orłowska i Natalia Jezierska. Byłyśmy zajęte od rana do nocy przez cały miesiąc. Napracowałyśmy się. Ale czy to jest sztuka? To bardziej rodzaj aktywizmu. Dopiero po zakończeniu projektu mogłam namalować ważny dla mnie mural „Gasworks my love”. Do dzisiaj nie wiem jak zdefiniować ten rodzaj działalności.<sup>[2]</sup>

Bardzo poważnie podchodzę do swojego zawodu. To nie jest moje hobby. Potrafię realizować długoterminowe projekty i jestem w tym konsekwentna. Zdobywam partnerów, fundusze i stypendia, by móc zapłacić ludziom, którzy ze mną współpracują. Ale mam też świadomość, że jako artystka nie mieszczę się w ramach społecznych i często nie szanuje się mojej pracy, zwłaszcza w kontekście finansów. Nie lubimy mówić o pieniądzach. To jest jeden z tematów tabu szczególnie w kontekście sztuki. Dlatego, kiedy Dorota Karaś, dziennikarka Trójmiejskiej Gazety Wyborczej, zadała mi pytanie z czego się utrzymuję zdecydowałam się na szczerą odpowiedź. Artykuł był zatytułowany *Jednego dnia jesteś uznanym twórcą, drugiego nie masz na rachunki* i był cytatem z mojej wypowiedzi dotyczącej zarobków artystów.<sup>[3]</sup> Starłam się zwrócić uwagę na sytuację, w której to instytucje zajmujące się kulturą proponują nam współpracę, nie wypłacając jednak wynagrodzenia, w zamian podkreślając promocję i wagę naszego honorowego uczestnictwa. Dzięki temu, że w 2011 roku powstało Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej, koncentrujące się na problemach artystów, wzrosła świadomość dotycząca naszych praw. Dbam o swoje wynagrodzenie. W wyjątkowych sytuacjach pracuję za darmo. Podpisanie porozumień pomiędzy Obywatelskim Forum Sztuki Współczesnej a paroma instytucjami w Polsce w sprawie wypłacania honorariów artystom za udział w wystawach, tylko umocniło mnie w moich przekonaniach.

Jednej rzeczy nie przewidziałam, że informacja, iż wydaję 20 złotych dziennie w jednym ze sklepów typu „dyskont” zdominuje całą moją wypowiedź.

Jako ponad czterdziestoletnia kobieta, która od 20 lat wiąże swoje życie zawodowe ze sztuką, wchodząc na rynek pracy nie mam za wiele do zaoferowania. Moje doświadczenie i wiedza w realnym świecie sytuuje mnie niemal jako osobę bez zawodu. Mam wrażenie, że współcześnie jako artystka straciłam swoją tożsamość. A może to moja tęsknota do jasno wyznaczonych ról? Do zawodu opartego na konkretnym rzemiośle i szacunku świata zewnętrznego wobec wykonanej przeze mnie pracy?

Nadal trudne dla mnie jest pogodzenie wewnętrznego świata opartego na emocjach z zewnętrznym światem opartym na rzeczywistości. Wypowiadam się na tematy, które znam lub wyrażam osobiste opinie podkreślając, że mogę się mylić. Uczę się praw ekonomii. Chcę rozumieć zjawiska gospodarcze i ekonomiczne, by racjonalnie i efektywnie podejmować decyzje odnośnie moich finansów. Czasem jednak czuję się jak menedżerka kultury, a nie artystka.

## Bibliografia

- Dorota Karaś, *Jednego dnia jesteś uznanym twórcą, drugiego nie masz na rachunki*, „Gazeta Wyborcza”, Magazyn Trójmiejski, [online] [dostęp: 30.11.2014], Dostępny w Internecie: <http://trojmiasto.gazeta.pl/trojmiasto/1,35636,15529324,Zarob>
- Agnieszka Wołodźko, *Iwona Zając Mama*, Wydawnictwo Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2009.
- Iwona Zając. Praca od podstaw z kulturą*, Rozmowę przepr. Jakub Knera, „Kultura Współczesna”, nr 3, 2014, s. 116.
-

[1] A. Wołodźko, *Iwona Zając Mama*, CSW Łaźnia, Gdańsk 2009, s. 6.

[2] J. Knera, *Iwona Zając. Praca od podstaw z kulturą*, Kultura Współczesna, nr 3, Warszawa 2014, s. 113.

Artysta jako zawód - wyzwania, strategie, problemy

[3] D. Karaś, *Jednego dnia jesteś uznanym twórcą, drugiego nie masz na rachunki*, Gazeta Wyborcza, Magazyn Trójmiejski, Gdańsk 2014.



# AUTORZY

## ANNA BAKIERA

Doktorantka w Katedrze Komparatystki Artystycznej w Instytucie Historii Sztuki KUL, absolwentka historii sztuki i kulturoznawstwa. Właścicielka Brain Damage Gallery, współpracuje z Europejską Fundacją Kultury Miejskiej.

## JOANNA BEDNAREK

Ur. 1991, studiuje filologię polską na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pisze pracę magisterską o przedmiotach w prozie najnowszej. Prelegentka na kilkunastu ogólnopolskich konferencjach naukowych.

## JAROSŁAW BUJNY

Absolwent Wydziału Projektowania Graficznego Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Obecnie realizuje studia doktorskie na ASP Gdańsk na wydziale Projektowania Graficznego. Stypendysta Prezydenta Miasta Gdańska, Ministerstwa Kultury Rządu Kanadyjskiego oraz Nagrody Miasta Gdańska dla Młodych Twórców i Naukowców. Stale współpracuje z Instytutem Badań nad Gospodarką Rynkową oraz Pomorskim Przeglądem Gospodarczym (od 2011). Od 2012 roku dyrektor kreatywny Zarządzenie Projektami Magazyn. Tworzył wizerunek m.in. takich instytucji jak Nadbałtyckie Centrum Kultury (2000–2007), Teatr Wybrzeże (2002–2003). Autor plakatów, ilustracji, identyfikacji wizualnych. Kurator i organizator wystaw m.in. w Kanadzie,

Francji. Członek Zarządu – Komisji Rewizyjnej STGU. Prowadzi autorskie studio graficzne [bujny.com](http://bujny.com).

## MAŁGORZATA DĄBROWSKA

Absolwentka filologii romańskiej (UJ), historii sztuki (UJ, Sorbona, Paris X, Nanterre). Jej praca doktorska obroniona z wyróżnieniem w Paryżu dotyczyła „Rzeźbiarzy polskich i Francji 1887–1918. Między wpływami francuskimi a poszukiwaniem stylu narodowego”. W 1996 roku uzyskała francuski tytuł MBA (praca poświęcona zarządzaniu regionalnymi funduszami sztuki współczesnej – FRAC).

Od 1998–2000 wykładowca ASP w Krakowie (historia sztuki) oraz w Instytucie Spraw publicznych UJ (2000–2013 – m.in. marketing kultury i sztuki, marketing organizacji non-profit, zarządzanie kulturą, współczesny rynek sztuki). Autorka książki *Instytucje sztuki współczesnej w Polsce i we Francji. Analiza porównawcza studiów przypadków*, wydanej przez Księgarnię Akademicką w 2013 roku. Brała udział w licznych konferencjach na temat sztuki i zarządzania kulturą w kraju i zagranicą (m.in. współpraca z Bordeaux Ecole de Management, Musée d'Orsay, INHA).

## MARTYNA FOŁTA

Kulturoznawczyni, kurator, przygotowuje rozprawę doktorską pod opieką dr hab. prof. UŚ Marii Popczyk (Zakład Estetyki, Instytut Nauk u Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych, Uniwersytet Śląski). W kręgu jej zainteresowań znajdują się: muzeum, kuratorstwo, sztuka współczesna, filozofia, estetyka, miasto, przestrzeń publiczna, społeczeństwo, polityka kulturalna, zarządzanie kulturą. Koordynatorka licznych projektów

artystycznych i kulturalnych na terenie województwa śląskiego. Aktywnie zaangażowana w starania Katowic o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Członkini Stowarzyszenia Moje Miasto. Koordynatorka konkursów Betonowa Kostka i Superjednostka.

## MAŁGORZATA JAKIEL

Absolwentka studiów Administracji (w stopniu licencjata) oraz Antropologii kulturowej (w stopniu magistra) Uniwersytetu Wrocławskiego. Interesuje się zagadnieniami dotyczącymi antropologii współczesności. W szczególności interesuje się antropologią miasta, kwestią miejskości oraz kreowania wizerunku miasta.

## DR INŻ. ARCHITEKT JOANNA KABROŃSKA,

Wydział Architektury Politechniki Gdańskiej. Doktorat z wyróżnieniem: *Forma architektoniczna jako droga realizacji idei biblioteki przyszłości* (1994). Laureatka IV Międzynarodowego Biennale Architektury w Krakowie (1991). Stypendystka DAAD post-doctoral program, Berlin (2002). Autorka kilkunastu publikacji z dziedziny architektury, w tym monografii *Architektura jako forma pamięci. Rola architektury w tworzeniu współczesnego horyzontu wartości* (2008).

## JOANNA KOZERA

Ur. w 1982 roku w Warszawie, absolwentka Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UW, studentka Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (dawniej ASP) na wydziale multimediiów. W 2006 roku założyła Stowarzyszenie Pracownię Etnograficzną, a w 2009 Stowarzyszenie Rozwój w Biały Dzień,

które współzałożyły i współprowadzą Pracownię Duży Pokój. Menadżerka Pracowni, badaczka społeczna, fotografka, autorka i realizatorka ponad 20 projektów z pogranicza kultury, sztuki, animacji i działań społecznych finansowanych m.in. przez MKiDN, MSZ, Urząd Miasta st. Warszawy, Fundusz Inicjatyw Obywatelskich (MPiPS), Urząd Marszałkowski Woj. Mazowieckiego.

## ANDRZEJ LEŚNIEWSKI

mgr UAM – kulturoznawca, animator kultury, inicjator utworzenia Muzeum Regionalnego. Zainteresowania badawcze to: teoretyczna historia kultury, dziedzictwo kulturowe, polityka kulturalna, analiza społeczeństwa obywatelskiego, animacja kultury.

### Monografie:

*O potrzebie pieniądza, czyli Gniezna i Trzemeszna dzieje niedawne*, Trzemeszno 2005.

*Bankowość spółdzielcza społeczności lokalnej Gniewnowa, Trzemeszna, Janikowa 1864–2014*, Janikowo 2014.

### Publikacje i artykuły naukowe:

*Spółeczność niemiecka miasta Trzemeszna w okresie zaborów*, Gniezno 2009.

*Spółeczne placówki muzealne jako zaplecze regionalnej turystyki kulturowej*, Nr 6/2009.

*Reformy monetarne Piotra I kulturowym działaniem proeuropejskim*, Gniezno 2012.

*Hipolit Cegielski na tle przemian zachodzących w ówczesnym Trzemesznie*, Trzemeszno 2014.

*Polityka kulturalna wobec historyzmu ustrojowych przemian PRL*,  
Poznań 2014.

*Kulturowa a kulturalna transgresja podmiotu względem prawa  
stanowionego na przykładzie polskiego Kodeksu wyborczego*,  
Toruń 2014.

## WERONIKA MAĆKÓW

Kulturoznawca i filolog angielskim. Obecnie pisze pracę doktorską w Instytucie Kulturoznawstwa UAM, poświęconą obecności i roli społeczności artystycznych w przestrzeni postindustrialnych miast. W wydanych artykułach i rozdziałach książek podejmowała tematy z zakresu metod kulturowych badań miejskich, kobiecej literatury amerykańskiej oraz estetyki kampusu. Współpracowała również z European Culture Consulting Culture Factory w Łodzi oraz Muzeum Stanisława Staszica w Pile.

## ADRIAN MRÓZ

Urodzony w 1988 w Baltimore, absolwent Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu w klasie gitary pod kierunkiem Bartka Marusika.

Poza Akademią działa aktywnie w zespole punk-rockowym Babayaga Ojo, grając koncerty w całej Polsce. Prowadził także przez rok własne wydawnictwo Voodoo MUSIC. Jest jednym z założycieli zespołu i gitarzystą projektu promującego poezje Rafała Wojaczka – Oddziału RW40. Obecnie zajmuje się głównie nauczaniem. Jest również założycielem prywatnej szkoły muzycznej pod nazwą „MuzoSfera”, która mieści się w Zamku Cesarskim w Poznaniu i w którym obecnie pracuje.

## AGNIESZKA OCHENKOWSKA

Ur. 1990, pochodzi z Ostrołęki. Doktorantka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, specjalizacja redaktorska. Studentka podyplomowych studiów nauczycielskich dla polonistów na Uniwersytecie Warszawskim. Finalistka Ogólnopolskiego Konkursu Polonistycznego „Literackie kreacje”, laureatka II nagrody w XVIII Ogólnopolskim Konkursie Poetyckim im. Dionizego Maliszewskiego, plebiscytu „Orły Ostrołęki”. Stypendystka Fundacji ORLEN, od 2009 roku stypendystka programu IndeksStart2Star Fundacji 2065 im. Lesława A. Pagi, Fundacji LC Heart Jolanty i Leszka Czarneckich, a w 2013–2014 Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. W latach 2007–2009 członkini Ostrołęckiej Grupy Literackiej „Literatorium”, 2012–2013 prezes Koła Naukowego Fantasy: poezja prozą na Uniwersytecie Warszawskim, 2012–2013 wiceprezes Klubu Literackiego przy Studziennej działającego przy Miejskiej Bibliotece Publicznej w Ostrołęce, od 2013 członek Stajni Literackiej przy Oddziale Warszawskim Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.

Publikowała m.in. w „Poezji dzisiaj”, „ZNAJ”, „Lampie”, „Inter: literatura - krytyka - kultura”, w pokonkursowym zbiorze opowiadań pt. *Stadiony nadziei* wydanym przez MEN, na stronach fundacji LC Heart Jolanty i Leszka Czarneckich.

Wydała tomik poetycki pt. *Manekin* (TPO Ostrołęka 2013), arkusz poetycki pt. *Dyktando* (Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2010) i zbiór prac nagrodzonych w ostrołęckich konkursach poetyckich pt. *Powroty* (Miejska Biblioteka Publiczna, Ostrołęka 2010).

## KATARZYNA PAWLICKA

Ur. w 1988 roku, absolwentka teatrologii i krytyki literackiej na

Uniwersytecie Jagiellońskim. Obecnie doktorantka, także na UJ. Publikowała m.in. w „Nowej Dekadzie Krakowskiej”, „Res Publice Nowej”, „Opcjach” i „Popmodernie”. Interesuje się estetyzacją śmierci, niewyraźnością traumy pohołocaustowej i popkulturą.

## MARTA SEREDYŃSKA

Absolwentka Wiedzy o teatrze Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, aktualnie studentka kierunku Media Interaktywne i Widowiska tej samej uczelni. Współpracowała z różnymi festiwalami i instytucjami: Teatrem im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, Festiwalem Teatru Nie-Złego, poznańskim Festiwalem Bliscy Nieznajomi, Festiwalem Malta, Art Stations Foundation – programem Stary Browar Nowy Taniec oraz Stary Browar Nowy Taniec dla Dzieci, Międzynarodowym Festiwalem Tańca Współczesnego KRoki. Uczestniczka II edycji warsztatów krytyki teatralnej, organizowanych przez „Didaskalia”. Jej teksty znaleźć można w „Didaskaliach”, na portalu TaniecPOLSKA.pl oraz w Internetowym Magazynie „Teatralia”. Kuratorka projektu „Plus/Minus (+/-)” podczas festiwalu Nowa Siła Kuratorska 2013. Asystentka Mikołaja Mikołajczyka przy spektaklu „Teraz jest czas”, realizowanym wraz z Zespołem Śpiewaczym „Wrzos” z Zakrzewa w ramach pierwszej edycji projektu „Wielkopolska: Rewolucje”. Obecnie współpracuje z Maciejem Kuźmińskim przy spektaklach „Room 40” oraz „Różnica i Powórzenie”.

## HANNA SIEJA-SKRZYPULEC

Doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, absolwentka Studium Literacko-Artystycznego UJ, bada zagadnienia związane z twórczym pisaniem na gruncie polskim, publikowała m.in.

w „Śląskich Studiach Polonistycznych”, „Fragile”, współorganizatorka pierwszej międzynarodowej konferencji naukowej Twórcze pisanie. Tradycja, wzywania, ograniczenia i perspektywy. Współautorka scenariusza filmowego do filmu w reż. G. Zaricznego *Nasza zima zła* (m.in. 2012 Gdynia Film Festival - Nagroda Specjalna Jury w konkursie „Młode Kino Polskie”, 2013 Naoussa Międzynarodowy Festiwal Filmowy - II Nagroda w kategorii: najlepszy film studencki z Europy Południowo-Wschodniej).

tomasz szypułka

Ur. w 1990 roku, studiuje filologię polską i zarządzanie kulturą na Uniwersytecie Jagiellońskim. Publikował między innymi na łamach Popmoderny, Ha-artu, Xięgarni, Stopklatki czy Onetu. Interesuje się literaturą współczesną, muzealnictwem, a także kulturą disco polo oraz dewocjonaliami.

## ŁUKASZ W. ŚLIWA

Ur. 1988, doktorant na wydziale filozofii UJ w zakładzie filozofii kultury. Zajmuję się głównie historią filozofii, filozofią polityki, literaturą. Amatorsko malarstwem i grafiką. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat obecności śladów filozofii żydowskiej w dziele Jacquesa Derridy.

## IWONA ZAJĄC

Artystka urodzona i mieszkająca w Gdańsku. Skończyła wydział malarstwa na gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Obecnie jest doktorantką Międzywydziałowych Studiów Doktoranckich w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, jej opiekunem jest prof. Piotr Józefowicz. W swojej twórczości podejmuje problematykę społeczną i feministyczną. Temat jej prac ogniskuje wokół rodziny,



kobiet, czy poszukiwania tożsamości: *Mama, Idealna, Cudzoziemka*.

Przez wiele lat zajmowała się malarstwem ściennym. Do najbardziej znanych jej projektów należy *Stocznia* - seria szablonów na zewnętrznych murach Stoczni Gdańskiej, zawierających opowieści stoczniowców związane z ich życiem i pracą. Jest autorką projektu *Stocznia w Eterze*, filmów *Nike stoczniowa odchodzi*, *Pożegnanie* oraz napisanej wspólnie z Moniką Popow książki *Idealna. Od poradnika do dialogu*.

**badan<sup>ia</sup>**

**Instytut  
kultury  
miejskiej**

