

ARTYSTYCZNE SPOŁECZNE STOŁECZNE

WARSZAWSKIE PRACOWNIE
ARTYSTYCZNE JAKO
MIKROINSTYTUCJE

WVOK Warszawskie
Obserwatorium
Kultury



projekt finansuje
miasto stołeczne
Warszawa

ARTYSTYCZNE, SPOŁECZNE, STOŁECZNE.

WARSZAWSKIE PRACOWNIE ARTYSTYCZNE JAKO MIKROINSTYTUCJE

— PUBLIKACJA PODSUMOWUJĄCA PROJEKT POŚWIĘCONY STOŁECZNYM PRACOWNIOM ARTYSTYCZNYM, KTÓRY SKŁADAŁ SIĘ Z: BADAŃ I WYSTAWY ORGANIZOWANEJ PRZEZ OSOBY STUDENCKIE, WYDARZEŃ W PRACOWNIACH ARTYSTYCZNYCH, SPOTKAŃ W PRACOWNIACH HISTORYCZNYCH, WARSZTATÓW W DOMACH KULTURY ORAZ SYMPOZJUM

Organizator: WARSZAWSKIE OBSERWATORIUM
KULTURY

Kuratorki: ŁUCJA STASZKIEWICZ, VERA
ZALUTSKAYA

Lokalizacja: WOK.LAB, ul. Marszałkowska 34/50
oraz pracownie artystyczne na terenie Warszawy

ELEMENTY PROJEKTU

Otwarte pracownie

Czas trwania: 8–10 grudnia 2023

Osoby artystyczne:

VIKTAR ABERAMOK, AGNIESZKA
BRZEŻAŃSKA, KSENIA GRYCKIEWICZ, JANA
KUCZYŃSKA, EMIL LASKA, DIANA LELONEK,
DINA LEONOVA, PIOTR MACIEJOWSKI,
PIOTR MARZEC, JAN MOŹDŻYŃSKI, IGA
NIEWIADOMSKA, AGATA POPIK, ŁUKASZ
RADZISZEWSKI, PAWEŁ ŻUKOWSKI

Badania realizowane w ramach Laboratorium
prowadzonego przez DR KAROLINĘ THEL na
WYDZIALE BADAŃ ARTYSTYCZNYCH
I STUDIÓW KURATORSKICH warszawskiej
AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH od października
do grudnia 2023 oraz wystawa WIELOPRZESTRZEŃ
PRACOWNI

Wystawa

Czas trwania: 7–14 grudnia 2023

Zespół kuratorsko-artystyczny:

JAGODA BARWIŃSKA, STANISŁAW BULDER
JAN GĘBSKI, AGNIESZKA SADURSKA,
MICHAŁ STAŃCZAK, ALEKSANDRA TARKA,
DR KAROLINA THEL, PATRYCJA WÓJCIK

Koordynacja: ŁUCJA STASZKIEWICZ,

Opieka merytoryczna: VERA ZALUTSKAYA

Lokalizacja: WOK.LAB, ul. Marszałkowska 34/50

Wizyty w pracowniach historycznych

GRAŻYNY HASSE, KAROLA TCHORKA oraz
KATY BENTALLI w dniach 11–12 grudnia 2023

Warsztaty w WOLSKIM CENTRUM KULTURY,
przeprowadzone przez MARTYNKĘ DAGMARKE,
oraz w DOMU KULTURY PRAGA przeprowadzone
przez WERONIKĘ ZALEWSKĄ w październiku-
listopadzie 2023

Symposium JAK ŻYĆ I PRACOWAĆ W MIEŚCIE
WARSZAWA? w dniu 14 grudnia 2023

Prowadząca: HANNA WRÓBLEWSKA

Uczestnicy i uczestniczki GALERIA PRZYSZŁA
NIEDOSZŁA, KOLEKTYW PRACOWNI
WSHODNIEJ, MICHAŁ KRASUCKI

Lokalizacja: WOK.LAB, ul. Marszałkowska 34/50

VERA
ZALUTSKAYA

O PROJEKCIE „WARSZAWSKIE PRACOWNIE
ARTYSTYCZNE JAKO MIKROINSTYTUCJE”

ALEKSANDRA
TARKA

WARSZAWSKIE LOKALE TWÓRCZE

ŁUCJA
STASZKIEWICZ

W PLAŃCZANINIE ZALEŻNOŚCI. DOMOWE
PRACOWNIE ARTYSTYCZNE

KATIE ZAZENSKI

MOŻE NIE JESTEŚMY BOGACI, ALE ZA TO
BARDZO SZCZĘŚLIWI. ROZMOWA Z VANO
ALLSALU, WICEPREZESEM ESTOŃSKIEGO
STOWARZYSZENIA ARTYSTÓW

MAXIMILIAN LEHNER

PRZEKSZTAŁCAJ A NIE DOSTOSOWUJ... ABY
ZACHOWAĆ WOLNOŚĆ W ALTERNATYWNYCH
PRZESTRZENIACH ARTYSTYCZNYCH

O PROJEKCIE „WARSZAWSKIE PRACOWNIE ARTYSTYCZNE JAKO MIKROINSTYTUCJE”

Możliwość posiadania pracowni jest kluczowym tematem w życiu zawodowym większości artystów i artystek. W warszawskim środowisku twórczym ta kwestia okazała się wręcz newralgiczna, ponieważ dostęp do lokali przeznaczonych na pracownie jest ograniczony, a wynajem kosztowny. Projekt *Artystyczne, społeczne, stołeczne. Warszawskie pracownie artystyczne jako mikroinstytucje*, którego kulminacja nastąpiła w grudniu 2023 roku w formie wystawy w Warszawskim Obserwatorium Kultury oraz rozmaitych wydarzeń w stołecznych pracowniach artystycznych (w tym spotkań w pracowniach historycznych), podejmował to zagadnienie na kilku poziomach. W tekście omawiam trzy najważniejsze: personalny, instytucjonalny i społecznościowy, odnosząc się do wyników badań oraz refleksji osób zaangażowanych w realizację projektu.

PRACOWNIA JAKO PRZESTRZEŃ DLA ARTYSTY/ARTYSTKI

Kluczowym elementem projektu były badania artystyczne, rezultatem których stała się wystawa *Wieloprzestrzeń pracowni* kuratorowana przez osoby studenckie¹. Podejmując współpracę z warszawską Akademią Sztuk Pięknych w ramach

laboratorium prowadzonego przez dr Karolinę Thel, podchodziłyśmy do kwestii pracowni bardzo szeroko. Studenci i studentki, które wzięły udział w zajęciach miały swobodę w określeniu ram badawczych. Po przeprowadzeniu wstępnego desk researchu zespół badawczy postanowił zgłębić temat funkcji pracowni. Badania odbywały się dwukierunkowo: część osób przeprowadziła wywiady z posiadającymi pracownie osobami artystycznymi, inni rozmawiali z pracownikami i pracowniczkami warszawskich Zakładów Gospodarowania Nieruchomościami (ZGN), usytuowanymi w urzędach poszczególnych dzielnic Warszawy, a odpowiadającymi za proces przyznawania w drodze konkursu lokali na pracownie dla konkretnych artystów i artystek².

Kwestia funkcji pracowni i podejmowanych w nich aktywności jest interesująca ze względu na specyfikę pracy artystycznej, definicja której może być bardzo płynna, w związku z czym narażona w postrzeganiu społecznym na wiele stereotypów, a skuteczne zarządzanie przestrzeniami przeznaczonymi dla artystów i artystek może

1 *Wieloprzestrzeń pracowni*, Warszawskie Obserwatorium Kultury, 7–14.12.2023. Zespół kuratorsko-artystyczny: Jagoda Barwińska, Stanisław Bulder, Jan Gębski, Agnieszka Sadurska, Michał Stańczak, Aleksandra Tarka, dr Karolina Thel, Patrycja Wójcik.

2 Wywiady z artystkami i artystami zostały przeprowadzone anonimowo w październiku i listopadzie 2023 roku.



Michał Stańczak, *Telefon*, instalacja dźwiękowa, 2023, fot. Lena Pierga.

Fotografia zawarta w eliptycznej ramce przedstawia zielony telefon stacjonarny z korbą na białym biurku umieszczony obok dwóch zielonych, półprzezroczystych organizatorów na dokumenty ułożonych na sobie. W obu z nich umieszczone są dokumenty.

stanowiąc spore wyzwanie dla osób niezwiązanych ze światem sztuki. Co możemy nazwać pracą twórczą? Czy jest to proces produkcji konkretnego dzieła, zastanawianie się nad jego koncepcją czy też ciągły proces przyglądania się rzeczywistości, rozmowy z innymi osobami, czytanie wiadomości ze świata i śledzenie najnowszych dyskusji teoretycznych? Chorwacki artysta Mladen Stilić kilka dekad temu odpowiedział na to pytanie w sposób ironiczny w pracy *Artist at Work (Artysta w pracy; 1978)*, na którą składa się cykl zdjęć przedstawiających artystę w łóżku podczas snu. Pomysł, żeby zaliczać czas snu do procesu pracy twórczej niektórym może wydawać się absurdalny. Z drugiej strony praca Stilića a trafnie wskazuje na to, że dążenie do formalnego podziału poszczególnych aktywności na te zawodowe i nie w odniesieniu do osób pracujących w polu sztuki jest mocno ograniczające i ostatecznie niezbyt użyteczne.

Zbadanie funkcji pracowni w ramach projektu było ważne w kontekście ustawowo określonych ograniczeń związanych z warunkami korzystania z pracowni twórczych uzyskanych od miasta i nieporozumień, które mogą one wywoływać



Mladen Stilić, *Artist at Work (Artysta w pracy)*, 1978, dzięki uprzejmości Branki Stipančić, Zagrzeb

Czarno-biała fotografia przedstawia artystę leżącego na kanapie pod pościelą.



Stanisław Bulder, *Jan Gębski, 2/1*, wideo, 2023, kadr z filmu

Kadr z filmu przedstawia mężczyznę ubranego w biały podkoszulek wpuszczony w jeansowe spodnie leżącego na materacu obłożonym w czarne prześcieradło. Całość dzieje się w białej przestrzeni wystawienniczej.

(na przykład zakaz pomieszkiwania w pracowni³). Studencki zespół badawczy przyglądał się temu, w jaki sposób potrzeby artystów i artystek są realizowane na poziomie urzędowym. To, jak wygląda proces pozyskiwania i warunki użytkowania pracowni artystycznej zarządzanej przez dzielnicowy ZGN szczegółowo opisuje jedna ze współrealizaterek badań i wystawy Aleksandra Tarka⁴. Pozwolę sobie streścić tu wnioski wynikające z jej tekstu: obecnie proces ubiegania

3 Zob. w niniejszej publikacji, Aleksandra Tarka, *Warszawskie lokale twórcze*, s. 15.

4 Tamże, s. 15–16.

się o pracownię w Warszawie jest skomplikowany, a jego wynik nietransparentny. Dodatkowo, uzyskanie dostępu do lokalu z puli ZGN nie zawsze umożliwi komfort pracy ze względu na wynikające z przepisów ograniczenia, a także wymagający inwestycji finansowej stan techniczny wynajmowanych lokali. W rezultacie wiele osób, po przyjrzeniu się ogłoszeniu lub po pierwszej nieudanej próbie uzyskania lokalu, w przyszłości nie decyduje się na przystąpienie do konkursu. Jednocześnie możliwość wynajmu pracowni od miasta jest jedynym programem wspierania warszawskich artystów i artystek w ich potrzebach związanych z posiadaniem przestrzeni do pracy.

Respondenci i respondentki wywiadów przeprowadzonych przez osoby studenckie wspominały, że w przestrzeniach pracowni zdarza się im robić różne rzeczy: od spotkań towarzyskich po leżenie na podłodze w celu uwolnienia się od bodźców płynących z otaczającego świata. Jednak w większości wypowiedzi jako decydujący czynnik uzasadniający silną potrzebę posiadania odrębnej przestrzeni przeznaczonej na pracę artystyczną, podkreślana jest funkcja związana z miejscem na wytwarzanie obiektów materialnych i bezpieczne przechowywanie dzieł wraz z materiałami i narzędziami. Cokolwiek nie wydarzałoby się w tej przestrzeni, poza działaniem stricte produkcyjnym, dla osób artystycznych absolutnie kluczowa jest potrzeba oddzielenia miejsca pracy od miejsca zamieszkania (nawet jeśli te dwa przestrzenie znajdują się pod jednym dachem). Wynika to między innymi z nieregularnego czasu pracy i mnogości rozmaitych aktywności zawodowych i zarobkowych podejmowanych przez osoby artystyczne. W momentach intensywnej pracy nad wytwarzaniem konkretnych dzieł u wielu osób pojawia się potrzeba nieprzerywalnego obcowania z nimi, pozostawiania w pracowni do późna albo nawet na noc. Z kolei mieszkanie na stałe wśród materiałów do pracy i efektów własnej twórczości jest uznawane nie tylko za niewygodne, ale czasem wręcz szkodliwe dla zdrowia. Konkludując,

wspólnym mianownikiem cechującym pracę twórczą jest raczej silna potrzeba posiadania przestrzeni oraz nieregularność godzin i form pracy niż konkretne aktywności towarzyszące procesowi wytwarzania dzieł sztuki.



Aleksandra Tarka, *Jestem artystą/ką. Chcę mieć pracownię*, grafika, 2023, fot. Lena Pierga

Na fotografii znajdują się krzesła ustawione w dwóch rzędach po środku pomieszczenia, które są ustawione do siebie oparciami. Krzesła prowadzą do rzucone na ścianie wykresy przedstawiającego drogę artysty do uzyskania pracowni od miasta.

PRACOWNIA JAKO DOBRO LUKSUSOWE

Jak wspominałam wyżej, nawet jeśli proces ubiegania się o pracownię miejską z ZGN przebiegł pomyślnie, nie oznacza to końca wyzwań dla osoby wynajmującej. Na to, że obecnie istniejące przepisy nie w pełni odpowiadają realiom pracy twórczej wskazują niektóre zapisy, na przykład te wykluczające „przeznaczenie jej [pracowni] przez twórcę na lokal mieszkalny, a także oddanie bez zgody wynajmującego do bezpłatnego użytkowania albo podnajmu całości lub części”⁵; przy czym naruszenie może skutkować odebraniem pracowni⁶.

5 Zob. § 13. ust. 1, uchwała nr LXXIII/2430/2022 Rady Miasta Stołecznego Warszawy z 8 grudnia 2022 roku, https://bip.warszawa.pl/NR/rdonlyres/6BCC6FED-3D92-49ED-BAFC-99A1A04C081E/1773533/2430_uch.pdf (dostęp: 5 lutego 2024).

6 Tamże.

W tym kontekście warto podkreślić, że na pracownie artystyczne już wcześniej nie mogły być „przeznaczane opróżnione lokale, które mogą być wykorzystane na cele mieszkalne”⁷, a od roku 2022 na pracownię mogą być przeznaczone jedynie lokale użytkowe. Ustawa nie zawiera wyjaśnienia, co konkretnie może być uznane za „przeznaczenie na lokal mieszkalny”, ale ze wspomnianych zapisów, jak również z rozmów przeprowadzonych w ramach badań, możemy wywnioskować, że lokale na pracownie artystyczne najczęściej nie są przestrzeniami, w których osoby wynajmujące chciałyby mieszkać na stałe, z wyjątkiem sytuacji, kiedy praca wymaga dłuższego pozostania w pracowni np. na noc, co się wiąże z potrzebą przygotowania/odgrzania jedzenia oraz możliwości odpoczynku, co potencjalnie może zostać zinterpretowane jako czynności związane z „zamieszkiwaniem” przestrzeni.

Lokale użytkowe, przeznaczone przez władze miejskie na pracownie nie zawsze odpowiadają potrzebom artystów i artystek (wśród braków najczęściej wymieniane są: dostęp do światła dziennego, ogrzewanie, prąd, ciepła woda, winda). Zastane warunki nierzadko utrudniają proces pracy twórczej, na przykład niedostatek światła dziennego uniemożliwia malowanie obrazów, brak windy ogranicza możliwości transportu cięższych dzieł i materiałów etc. Naturalne w tej sytuacji jest to, że osoby, których dzieła funkcjonują w różnych obiegach rynkowych (aukcje, sprzedaż przez galerie, indywidualna sprzedaż etc.) mają nie tylko większą szansę na uzyskanie pracowni (główny czynnik decydujący o wygraniu konkursu to wysokość deklarowanej stawki za czynsz⁸), ale też na funkcjonowanie w otrzymanej przestrzeni (inwestowanie w remont, zatrudnianie osób do pomocy etc.). Osoby nie posiadające środków na dostosowanie pracowni do swoich potrzeb i jej utrzymywanie rezygnują z jej posiadania, co w efekcie ma wpływ na kształt, a nawet tematykę ich prac (pisze o tym w swoim tekście Łucja Staszkiwicz⁹).

Osoby artystyczne funkcjonujące w znacznej mierze poza obiegiem rynkowym radzą sobie przede wszystkim dzięki swoim umiejętnościom samoorganizacyjnym, co w ostateczności wpływa pozytywnie na żywotność i różnorodność warszawskiej sceny artystycznej. Jednak utrzymanie takiego stanu rzeczy i jakościowy rozwój stołecznej kultury w przyszłości zdecydowanie wymaga zrewidowania niskiego, w porównaniu z innymi europejskimi stolicami¹⁰, poziomu wsparcia artystów i artystek w ich potrzebach dotyczących posiadania pracowni. Komfortowe warunki pracy twórczej nie powinny być całkowicie uzależnione od sprzedaży dzieł. Obecny stan rzeczy zmusza osoby artystyczne do ciągłego „kombinowania”, co zostało trafnie odzwierciedlone przez Stanisława Buldera i Jana Gębskiego w stworzonej w wyniku badań poprzedzających wystawę Wieloprzestrzeń pracowni pracy wideo 2/1. Performans dokamerowy polegał na nadmuchiwaniu lekko uszkodzonego materaca. Po wykonaniu tej czynności artysta kładł się na materacu, z którego powoli wychodziło powietrze, po czym czynność była powtarzana. Pracy towarzyszył tekst: „Mikrokawalerka, mikropracownia, mikrosztuka. Pracami ścielę sobie miejsce do spania. Bezustannie, bezstronnie, bez pośpiechu”. Ograniczony i utrudniony dostęp do infrastruktury niezbędnej do wykonywania pracy

7 Zob. § 2. ust 2, uchwała nr LXVII/1857/2018 Rady Miasta Stołecznego Warszawy z dnia 24 maja 2018 roku, https://um.warszawa.pl/documents/63122/17061617/Uchwala_1857pracownie_24_ma_j2018.pdf/6bb5b960-cf09-1031-c4ce-60021811d7b2?t=1634498776748 (dostęp: 5 lutego 2024).

8 Zob. § 6. ust 3, uchwała nr LXXIII/2430/2022 Rady Miasta Stołecznego Warszawy z 8 grudnia 2022 roku w sprawie zasad najmu pracowni do prowadzenia działalności twórczej w dziedzinie kultury i sztuki w tym warszawskich historycznych pracowni artystycznych, https://bip.warszawa.pl/NR/rdonlyres/6BCC6FED-3D92-49ED-BAFC-99A1A04C081E/1773533/2430_uch.pdf (dostęp: 5 lutego 2024).

9 Zob. w niniejszej publikacji, Łucja Staszkiwicz, *W płątaniu zależności. Domowe pracownie artystyczne*, s. 18.

10 Zob. przykład Wiednia, Ana Ignatovich w rozmowie z Borisem Ondreičką i Francescą Gavin, *Vienna has incredible potential* [Wiedeń ma niesamowity potencjał], „Blok” 20 października 2022, <https://blokmagazine.com/vienna-has-incredible-potential/> (dostęp: 10 lutego 2024).

twórczej wpływa na jakość dzieł – artyści i artystki poświęcają niewspółmiernie dużo czasu na kwestie związane z organizacją tej pracy w porównaniu z tworzeniem *per se*.

PRACOWNIA JAKO PRZESTRZEŃ WSPÓŁPRACY

Jednym ze sposobów radzenia sobie z sytuacją na rynku wynajmu pracowni, jest współdzielenie lokali wynajętych od osób prywatnych lub firm. Obecnie warszawscy artyści i artystki współdzielą przestrzeń pracy przeważnie z powodów finansowych. W przeciwieństwie do lokali miejskich, ulokowanych pojedynczo przede wszystkim w budynkach mieszkalnych, rynek prywatnego wynajmu oferuje przestrzeń do pracy w swoistych enklawach artystycznych. Na przykład w dzielnicy Śródmieście funkcjonuje kilka kamienic wynajmowanych w całości pod pracownie artystyczne lub galerie prywatne (na ulicy Hożej, Chmielnej, Widok, Brackiej i innych). Brak ograniczeń ustawowych pozwala w tych miejscach na większą elastyczność w kwestii współdzielenia lokali lub ich podnajmowania. Z tego powodu wiele pracowni jest współdzielonych przez artystów i artystki, którzy mają do tej sytuacji stosunek ambiwalentny. Z jednej strony konieczność współdzielenia pracowni wiąże się z ograniczeniami przestrzennymi, z drugiej zaś możliwość pracy w budynku z wieloma innymi osobami artystycznymi sprzyja nawiązywaniu znajomości i wymianie dóbr. Artyści i artystki wymieniają się narzędziami, sprzętem, wiedzą, kontaktami i opiniami, zrzucają się na opłaty eksploatacyjne. W rezultacie wynajem komercyjny okazuje się dla wielu z nich tańszą i wygodniejszą opcją, wybór której pozwala na większą elastyczność finansową (mniejsza kaucja, możliwość wymiany miejsca lub rezygnacji z pracowni, obecność właścicieli, z którymi można negocjować warunki korzystania z przestrzeni i realizację niezbędnych

napraw). Mimo deklarowanej potrzeby posiadania własnej przestrzeni do pracy, większość osób współdzielących pracownie wymieniało więcej zalet wynikających z przybywania razem niż wad.



Widok wystawy *Zaplecze* w pracowni Igi Niewiadomskiej i Piotra Maciejewskiego przy ulicy Brackiej w Warszawie, fot. Lena Pierga

Fotografia przedstawia instalację artystyczną składającą się z pięciu białych, gipsowych bloków umieszczonych na białej podłodze.

Decydując się na współdzielenie pracowni, artyści i artystki starają się dobierać według zainteresowań, ważny jest także aspekt towarzyski. Ciągłe przybywanie w otoczeniu innych osób twórczych stymuluje rozwój pomysłów na projekty zespołowe – od wystaw w pracowniach po działania performatywne, edukacyjne lub wydawnicze. Zapraszając artystów i artystki do udziału w części projektu *Artystyczne, społeczne, stołeczne. Warszawskie pracownie artystyczne jako mikroinstytucje*, polegającej na otwieraniu własnych pracowni dla publiczności, staraliśmy się usłyszeć i w miarę możliwości wesprzeć potrzeby tych osób do organizacji konkretnych działań. Na przykład osoby współdzielące przestrzeń przy ul. Hożej od dłuższego czasu planowały realizację wspólnych projektów w pracowni, jednak ze względu na brak czasu i zasobów finansowych, pomysł ten był ciągle przekładany. Dopiero w momencie, w którym zwróciliśmy się do nich z ramienia instytucji, proponując konkretną ramę czasową działań i przeznaczając na nie określony budżet, udało im się zespołowo stworzyć zin *Bagno* i zaplanować

kolejne autonomiczne działania zespołowe. Ten prosty przykład może być zachętą dla instytucji i organizacji miejskich do wspierania i współpracy z artystami i artystkami, reagowania na już istniejące w środowisku potrzeby i idee, których realizacja wymaga wsparcia organizacyjnego. Niemniej ważne dla wspierania oddolnych działań jest sieciowanie się pomiędzy podmiotami i dzielenie się zasobami na poziomie różnych, większych i mniejszych organizacji (uzasadnienie i rozwinięcie tego tematu proponuje w ramach tej publikacji Maximilian Lehner¹¹).



Dokumentacja premiery zina *Bagno* w pracowni Łukasza Radziszewskiego, Viktora Aberamoka, Piotra Marca, Jany Kuczyńskiej, Agaty Popik, Emila Laski i Małgorzaty Stelmaskiej-Cichockiej przy ulicy Hożej w Warszawie, fot. Lena Pierga

Fotografia przedstawia trzy osoby siedzące przy stole przy punktowym świetle. Na stole znajduje się poczęstunek i puste talerze po zjedzonym posiłku.

REKOMENDACJE

Główną rekomendacją dotyczącą przeformatowania polityk miejskich, które mogłyby sprzyjać artystom i artystkom tworzącym niezwykle cenne dla rozwoju pola kultury i sztuki prace eksperymentalne, byłoby powołanie dbającej o kwestie infrastruktury komisji merytorycznej, składającej się z przedstawicieli i przedstawicielek różnych środowisk twórczych. Czynnikiem finansowy nie powinien być dominujący w decydowaniu o tym, kto uzyska pracownię. Nie sprzyja

artystom i artystkom także brak możliwości wglądu w kwoty proponowane w innych ofertach na etapie składania wniosków. Procedura ubiegania się o pracownię powinna być bardziej transparentna, a koszt wynajmu określony z góry lub mieszczący się w określonych widełkach, niższych niż wynajem komercyjny. Mimo zalet wynikających z decentralizacji w zarządzaniu należącymi do miasta nieruchomościami, warto rozważyć stworzenie organu, zarządzającego pracownikami artystycznymi w całym mieście lub nadzorującego proces ich przydzielania, ponieważ w rzeczywistości zasób lokali jest mocno zcentralizowany – większość lokali przeznaczonych na działalność twórczą mieści się obecnie w zaledwie kilku dzielnicach (Śródmieście, Ochota, Wola, Praga Południe). Wskazana jest nie tylko możliwość oceny składanych ofert pod kątem merytorycznym, lecz także rozpoznanie potrzeb artystów i artystek, problemów, z którymi się borykają, możliwość lobbowania w ich imieniu i składania propozycji rozwiązań. W zależności od rodzaju wykonywanych dzieł (rozmiar, medium, materiały) artyści i artystki mogą mieć odrębne potrzeby infrastrukturalne, wynikające z realizowanych projektów. Tymczasem obecna sytuacja nierzadko prowadzi do odwrotnych skutków – rozmiar i kształt wytwarzanych dzieł jest zależny od tego, do jakiej przestrzeni ma dostęp ta czy inna osoba artystyczna. Obecnie artyści i artystki składające wnioski o wynajem pracowni od miasta konkurują z organizacjami pozarządowymi i galeriami komercyjnymi, co zmniejsza ich szanse na dostęp do większych przestrzeni. Rozwiązaniem mogłoby być oddanie w ręce osób artystycznych budynków, w których istniałaby możliwość zapewnienia warsztatów i narzędzi do współdzielenia. Biorąc pod uwagę to, że proces wprowadzania zmian ustawowych jest trudny i długotrwały, rekomendacją dla artystów i artystek jest zrzeszanie się i tworzenie

¹¹ Zob. w niniejszej publikacji, Maximilian Lehner, *Przekształcaj, a nie dostosowuj ... aby zachować wolność w alternatywnych przestrzeniach artystycznych*, s. 32.

organizacji, które mogłyby ich reprezentować. Na przykładzie ARS Art Factory w Tallinie¹² widzimy, że taka strategia przynosi pozytywne skutki. Na ten moment w Polsce funkcjonuje Związek Polskich Artystów Plastyków (ZPAP), perspektywa przynależności do którego nie jest atrakcyjna dla wielu artystów i artystek ze względu na konserwatyzm stowarzyszenia. ZPAP dysponuje atrakcyjnymi lokalami pracownianymi w Krakowie przy ul. Emaus, jednak jest tych przestrzeni zaledwie kilka. Obecnie trwa proces formalizacji kolejnej organizacji – Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej, która ma reprezentować osoby artystyczne w walce o ich dobrostan. Jest to przykład, który mógłby zostać powielony; artyści i artystki zrzeszając się w innych, mniejszych organizacjach, mogliby wspólnie lub osobno dbać o własne interesy i mieć możliwość natychmiastowego reagowania na nieprawidłowości.

Patrząc na obieg artystyczny z szerokiej perspektywy, możemy zauważyć, że cały sektor wystawienniczy, w skład którego wchodzi galerie miejskie i muzea, a także galerie komercyjne, w sposób bezpośredni czerpie korzyści z tego, że artyści i artystki są zmuszeni do samoorganizacji, znajdowania sposobów na wytwarzanie własnych prac, a także do stymulowania zainteresowania odbiorców i budowania społeczności (tak, jak robi to na przykład Przyszła Niedoszła lub Pracownia Wschodnia). To w taki sposób w obiegu artystycznym pojawiają się nowe nazwiska i innowacyjne praktyki, które później są „odkrywane” i wchłaniane przez większe podmioty komercyjne lub instytucjonalne. Główny ciężar logistyczny, organizacyjny i finansowy oraz związane z tym ryzyko spada w takim układzie na najmniej zabezpieczone jednostki (artyści i artystki pracują głównie na zasadzie freelance’u i w związku z tym nie mają zabezpieczeń społecznych). Potrzebna jest zmiana myślenia o tych podstawowych komórkach pracy artystycznej, większe zainteresowanie władz

miejskich i państwowych tematem wspierania oddolnych inicjatyw twórczych. Władze miejskie, mające wpływ na politykę budowlaną, powinny rozważyć powrót do funkcjonującej w latach przedtransformacyjnych idei odgórnego nakazu przydzielania puli lokali w nowopowstających budynkach mieszkalnych na terenie Warszawy na potrzeby kulturalne, w tym na pracownie artystyczne. Wskazane jest nie tylko doraźne wspieranie poszczególnych inicjatyw, promujących działania w pracowniach artystycznych i wokół nich, ale także zapewnienie im ciągłości i stabilności. Uzasadnienie tej potrzeby można oprzeć na przykładzie naszego doświadczenia pracy nad projektem *Artystyczne, społeczne, stołeczne...*, realizowanego przez Warszawskie Obserwatorium Kultury dzięki uzyskaniu funduszy od stołecznego Biura Kultury. Względnie szeroki ogląd różnych tematów i problemów, dotyczących warszawskich pracowni artystycznych w relatywnie krótkim czasie realizacji był możliwy dzięki zaangażowaniu osób studenckich, wykonujących pracę badawczą nieodpłatnie w ramach studiów. Uzyskana analiza poszczególnych problemów pozostaje jednak powierzchowna. Każdy z poruszonych w ramach projektu wątków wymaga rozwinięcia w postaci osobnych badań i działań. Dostrzegamy potrzebę, by inicjatywy tego typu nie były realizowane doraźnie, lecz przybrały formę cykliczną, pozwalającą na zgłębienie różnych złożonych zagadnień. Niezbędna jest także wymiana doświadczeń pomiędzy zespołami zaangażowanymi w proces pracy nad poszczególnymi odśłonami projektu. Temat pracowni artystycznych od czasu do czasu wybrzmiewa w różnego rodzaju wydarzeniach i dyskusjach organizowanych w Warszawie. Co jakiś czas są ogłaszane nabory wniosków na realizację projektów związanych z pracowniami artystycznymi, które są następnie realizowane przez różne podmioty. Brakuje jednak ogólnego namysłu i wymiany wiedzy, w rezultacie powstają

¹² Zob. w niniejszej publikacji, Katie Zazenski, *Może nie jesteśmy bogaci, ale za to bardzo szczęśliwi. Rozmowa z Vano Allsalu, wiceprezesem Estońskiego Stowarzyszenia Artystów*, s. 25.

inicjatywy, które pokazują pozytywny aspekt posiadania pracowni, czyli przedstawiają te przestrzenie jako miejsca odrębne, niezwykle etc. W takim ujęciu ginie potencjał rozmowy o problemach i możliwych rozwiązaniach oraz wskazania potrzeby wprowadzenia niezbędnych zmian, pożądanych przez artystów i artystki, którym to przede wszystkim powinny służyć działania związane z tematem pracowni artystycznych.

DYGRESJA: HISTORYCZNE PRACOWNIE ARTYSTYCZNE

Osobną kwestią jest temat historycznych pracowni artystycznych. Samo nadanie takiego statusu jest dobrym krokiem w dążeniu do zachowywania stołecznego dziedzictwa kulturowego. Jednak dotychczasowy kształt przyjętych rozwiązań powinien służyć jedynie jako propozycja wyjściowa do wprowadzenia bardziej szczegółowych reguł zarządzania tego typu przestrzeniami. Przede wszystkim konkretnych rozwiązań formalnych wymagają kwestie inwentaryzacji, konserwacji, przynależności i statusu prawnego obiektów znajdujących się w pracowniach historycznych. Kwestionowalne jest założenie o przyznawaniu statusu historycznego jedynie po śmierci tworzącej w danej przestrzeni osoby. Fakt istnienia wyjątków od tej reguły, jak w przypadku pracowni żyjących Grażyny Hase lub Katy Bentall (Studio Tchorek-Bentall) pokazuje, że należy zastanowić się nad bardziej elastycznym podejściem. Jeśli dana pracownia została wpisywana do rejestru zabytków lub na listę pracowni historycznych, jest to przejawem uznania dla dorobku osób tam tworzących, dlatego zadbanie o ich spuściznę powinno leżeć przede wszystkim w interesie miasta lub państwa. Obecnie osoby opiekujące się pozostałym w pracowni dorobkiem, archiwami etc. mają obowiązek płacenia czynszu, a jeśli chcą

uzyskać dotację na opiekę nad wartościowymi obiektami znajdującymi się w przestrzeni, muszą posiadać podmiot gospodarczy, na przykład fundację. W rezultacie, zamiast wynagrodzenia za swoją pracę, osoby te ponoszą koszty. Rezygnacja z pobierania opłat za wynajem w wypadku prowadzenia pracowni historycznej nie byłoby wielką stratą dla miasta, a umożliwiłaby odpowiednią opiekę nad dorobkiem artystycznym osobom oraz instytucjom zarządzającym tymi przestrzeniami. Ułatwienie osobom kompetentnym zajęcia się własnym lub cudzym dorobkiem, wsparcie inwentaryzacji, konserwacji i zarządzania obiektami pozostawionymi przez osobę artystyczną służyłoby w dłuższej perspektywie zachowaniu niezwykle wartościowego dziedzictwa. W tym tekście nie mam możliwości szczegółowego rozwinięcia tematu historycznych pracowni artystycznych, który wymaga uważnego przyjrzenia się przestrzeniom, którym został nadany taki status, analizy poszczególnych przypadków i problemów oraz wypracowania funkcjonalnych rozwiązań. Dlatego pozwalam sobie jedynie na nakreślenie najbardziej palących problemów i zasygnalizowanie potrzeby podjęcia działań w tym temacie.



Pracownia Karola Tchorka i Katy Bentall przy ulicy Smolnej w Warszawie, fot. Tomasz Jan Szymański i Maks Januszewicz

Fotografia przedstawia pracownię z dużym, trójdzielonym oknem, po którego obu stronach ustawione są półki z odlewami głów.

ALEKSANDRA TARKA

WARSZAWSKIE LOKALE TWÓRCZE

W 2014 roku Marta Żakowska w ramach festiwalu *Warszawa w budowie 6: Miasto artystów*¹³ opisała sytuację miejskich pracowni artystycznych warszawskich artystów. Według niej ówczesna sytuacja pracowni pozostawiała wiele do życzenia. Autorka w swoim tekście przybliżyła status pracowni oraz główne problemy. Wśród wymienionych przez nią wyzwań znalazły się kwestie braku ram prawnych dotyczących statusu pracowni czy kwestie stanu i dostępności lokali. Uwzględniła wypowiedzi artystów i artystek, którzy podzielili się swoimi troskami i uwagami na temat tego, w jaki sposób można by poprawić ich sytuację. Traktując tekst Marty Żakowskiej jako punkt wyjścia w poniższym tekście rozwijam przede wszystkim kwestię miejskich pracowni artystycznych oddawanych artystom pod działalność twórczą. Przyglądam się temu, które z rekomendacji i uwag, jakie autorka wymieniła w 2014 roku zostały wcielone w życie, a które nadal wymagają uwagi i poprawy ze strony władz miasta.

Informacje zawarte w moim tekście są oparte na rozmowach i tekstach źródłowych. W okresie od października do listopada 2023 prowadziłam zarówno wywiady swobodne jak i półustrukturyzowane z urzędnikami i urzędniczkami Zakładów Gospodarowania Nieruchomościami (ZGN) dzielnic Praga-Północ, Praga-Południe, Ochota i Śródmieście. Rozmawiałam także ze studentkami i studentami Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

i z pracownikiem Biura Polityki Lokalowej Urzędu Miasta Warszawa. Pytania dotyczyły liczby pracowni w danej dzielnicy, typów twórczości w nich prowadzonych, wiedzy młodych artystek i artystów o dostępie do pracowni artystycznych. Teksty źródłowe to przede wszystkim uchwały i dokumenty regulujące działalność i funkcjonowanie pracowni na terenie m.st Warszawa na przestrzeni ostatnich kilku lat. Korzystałam także z informacji umieszczonych na stronie miasta.



Pracownia Pawła Żukowskiego na Woli w Warszawie, fot. Lena Pierga

Fotografia przedstawia pracownię artystyczną w piwnicy, na co wskazuje brak naturalnego oświetlenia i wystające z sufitu rury. W przestrzeni znajdują się prace postępujące się tekstem w języku angielskim „Oceniający cię biali geje”, „Wyjechać” i w języku polskim „Dlaczego patrząc na to nie postradaliśmy zmysłów?”

13 Zob. Marta Żakowska, *Miejskie pracownie warszawskich artystów, Warszawa w budowie 6: Miasto artystów*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2014, https://artmuseum.pl/public/upload/files/pracownie_artystyczne_marta_zakowska.pdf (dostęp: 27 stycznia 2024).

ISTOTNE ZMIANY NA PRZESTRZENI LAT

Na przestrzeni ostatnich dziesięciu lat nie wprowadzono wielu znaczących zmian w sprawie lokali użytkowych przeznaczonych na pracownie artystyczne. Pierwsza uchwała Rady Miasta Stołecznego Warszawy w sprawie statusu pracowni artystycznych z 2018 roku miała na celu ochronę pracowni historycznych, nadanie im specjalnego statusu i otwarcie ich dla mieszkańców i mieszkańek Warszawy oraz sformułowanie wytycznych i zasad przyznawania lokali twórczych przez miasto. Przed 2018 rokiem obowiązywały zasady przyjęte w uchwale nr LVI/1668/2009 Rady m.st. Warszawy z dnia 28 maja 2009 roku w sprawie zasad najmu lokali użytkowych w budynkach wielolokalowych na okres dłuższy niż trzy lata i nie dłuższy niż dziesięć lat oraz w uchwale nr LVIII/1751/2009 Rady m.st. Warszawy z dnia 9 lipca 2009 roku w sprawie zasad wynajmowania lokali wchodzących w skład mieszkaniowego zasobu Miasta Stołecznego Warszawy.

Następująca po 2018 roku uchwała z 2022 roku niewiele różni się od poprzedniej. Największe zmiany dotyczą grup, którym oferuje się dostęp do lokali twórczych. Zgodnie z uchwałą z 2018 roku lokale przysługiwały absolwentom uczelni artystycznych, członkom związków i stowarzyszeń twórczych oraz twórcom nieprofesjonalnym. Uchwała z 2022 roku dopuszcza także instytucje kultury oraz organizacje pozarządowe. Inną istotną zmianą jest fakt zaprzestania przyznawania lokali z zasobu lokali mieszkalnych. Od 2018 roku w pracowni nie można już pomieszkiwać. Obecnie przyznaje się je z zasobu lokali użytkowych¹⁴. W 2022 roku miasto dysponowało liczbą 8.536 lokali użytkowych, z czego 539 lokali było wynajmowanych na pracownie twórcze. W 2014 roku Warszawa posiadała ponad 80.000 lokali mieszkalnych i ponad 9.000 lokali użytkowych,

spośród których 570 wynajętych było na pracownie twórcze – 247 z puli lokali użytkowych i 323 z puli lokali mieszkalnych¹⁵. Zmiany te wynikają głównie z przeprowadzonych przez miasto inwentaryzacji, zmiany statusu prawnego. Pracownie, które wynajmowane były z zasobu lokali mieszkalnych zostały włączone do puli lokali mieszkalnych.

USTAWODAWSTWO I GARŚĆ FAKTÓW

Zasady wynajmowania pracowni twórczych określa uchwała nr LXXIII/2430/2022 Rady Miasta Stołecznego Warszawy z 8 grudnia 2022 roku¹⁶ i dotyczy zasad najmu pracowni do prowadzenia działalności twórczej w dziedzinie kultury i sztuki, w tym warszawskich historycznych pracowni artystycznych.

Procedura wynajmowania lokali na pracownie twórcze opisana jest natomiast w zarządzeniu nr 198/2023 Prezydenta m.st. Warszawy z dnia 3 lutego 2023 roku w sprawie zasad oraz szczegółowego trybu najmu pracowni do prowadzenia działalności twórczej w dziedzinie kultury i sztuki, w tym warszawskich historycznych pracowni artystycznych, a także w ogłoszeniach-regulaminach¹⁷ konkursu ofert na najem lokali użytkowych z przeznaczeniem na pracownie twórcze publikowanych przez poszczególne dzielnice. Najwięcej pracowni znajduje się w dzielnicach takich jak Śródmieście, Praga-Południe, Praga-Północ, Wola, Mokotów¹⁸. Część dzielnic nie posiada ani jednej pracowni

14 Rozmowa z urzędnikiem z Biura Polityki Lokalowej Urzędu m.st. Warszawa, grudzień 2023.

15 Dane zbierane po I kwartale 2014 roku przez Biuro Polityki Lokalowej Urzędu m.st. Warszawa.

16 Zob. DZ. URZ. WOJ. 2022.14228, ogłoszony: 28 grudnia 2022, <https://edziennik.mazowieckie.pl/legalact/2022/14228/> (dostęp: 27 grudnia 2023).

17 Za każdym razem, gdy ogłaszany jest konkurs na pracownię, do ogłoszenia jest dołączony regulamin dokładnie określający zasady rekrutacji. Treść regulaminu może się nieznacznie różnić w zależności od dzielnicy.

18 Zob. *Jak wynająć lokal na pracownię twórczą*, <https://kultura.um.warszawa.pl/jak-wynajac-lokal> (dostęp: 27 grudnia 2023).

m.in. Rembertów i Białołęka. Targówek może poszczycić się jedną pracownią¹⁹.

O rodzaju pracowni twórczych pożądaných na terenie wybranej dzielnicy decyduje poszczególny Zarząd Dzielnicy. Ponadto przeznaczenie lokalu każdorazowo jest określone w konkursie. Wśród najczęściej występujących typów pracowni przeważają pracownie malarskie, rzeźbiarskie, a także architektoniczne, fotograficzne, ceramiczne oraz poświęcone tkaninie artystycznej. Rzadziej pojawiają się pracownie, w których prowadzi się działalność muzyczną. Wyjątkowy przykład działalności znajdziemy na Pradze-Północ w postaci pracowni biżuterii artystycznej²⁰. Pracownie mogą też służyć propagowaniu kultury np. organizacji warsztatów, spotkań czy wystaw. Wśród twórców i twórczyń składających oferty najwięcej jest jednak osób pracujących w obszarze malarstwa i rzeźbiarstwa²¹.

Kto może wynająć pracownię? Prawo do najmu przysługuje:

- 1) absolwentom i absolwentkom szkół artystycznych lub kierunków studiów artystycznych;
- 2) członkom i członkiniom związków i stowarzyszeń twórczych, z wyłączeniem stowarzyszeń zwykłych;
- 3) twórcom i twórczyniom nieprofesjonalnym rekomendowanym przez środowiska twórcze lub naukowe;
- 4) instytucjom kultury, dla których organizatorem lub współprowadzącym jest m.st. Warszawa;
- 5) organizacjom pozarządowym. Zarówno organizacje, jak i twórcy/twórczynie przystępują do konkursu na tych samych zasadach i warunkach²².

Zarówno organizacje, jak i twórcy/twórczynie przystępują do konkursu na tych samych zasadach i warunkach.



Widok wystaw *Wieloprzestrzeń pracowni* w WOK lab, fot. Lena Pierga

Fotografia przedstawia ułożone na sobie dokumenty na podkładkach.

PROCES WYNAJMU PRACOWNI TWÓRCZEJ OD MIASTA

Lokale przeznacza się do wynajęcia w ramach konkursów lub przetargów. Jeśli lokal nie został oddany pod wynajem w drodze konkursu, może zostać wynajęty na drodze negocjacji²³. W 2023 roku miasto oddało w najem pracownie twórcze na okres nie dłuższy niż trzy lata, a w szczególnym trybie najmu lokalu twórczego, w tym warszawskich historycznych pracowni artystycznych, na okres dłuższy niż trzy lata, lecz nie przekraczający dziesięciu lat albo na czas nieokreślony.

19 Badania i wywiady przeprowadzone wśród studentów i studentek w związku z wystawą *Artystyczne, społeczne, stołeczne. Warszawskie pracownie artystyczne jako mikroinstytucje*, Warszawskie Obserwatorium Kultury, 7-14 grudnia 2023.

20 Rozmowa z pracownikami i pracowniczkami ZGN w dzielnicy Praga-Północ, listopad 2023.

21 Rozmowy z pracownikami i pracowniczkami ZGN w dzielnicy Śródmieście, Ochota, Praga-Północ i Praga-Południe, listopad 2023.

22 Uchwała LXXIII/2430/2022 Rady Miasta Stołecznego Warszawy z 8 grudnia 2022 roku.

23 Lista lokali przeznaczonych do wynajęcia publikowana jest na stronie miasta, zob. <https://kultura.um.warszawa.pl/konkursy> (dostęp: 22 grudnia 2023).



Widok wystawy *Dom dla zmyślonych przyjaciół Jaśka* w pracowni Jana Możdżyńskiego przy Placu Zbawiciela w Warszawie, fot. Lena Pierga

Na fotografii znajduje się ławka ze sztangą, obok której stoi czerwony, monochromatyczny obraz przedstawiający siłacza podnoszącego ręce do góry w geście podnoszenia sztangi.

Artysta bądź artystka, by wziąć udział w konkursie, musi złożyć komplet dokumentów składający się z: poświadczenia ukończenia studiów artystycznych, rekomendacji środowiska artystycznego, oświadczenia o niefigurowaniu w rejestrze dłużników, prowadzonego przez Biuro Informacji Gospodarczej, a w przypadku oferenta/ oferentki będącej osobą fizyczną, pozostającej w związku małżeńskim także oświadczenie małżonka o wyrażeniu zgody na zaciągnięcie zobowiązań wynikających z umowy najmu oraz ofertę zawierającą proponowaną stawkę za czynsz. Należy także wpłacić wadium i dostarczyć potwierdzenie wpłaty na konto ZGN. W ofercie należy również potwierdzić zapoznanie się ze stanem technicznym pracowni oraz określić rodzaj prowadzonej działalności twórczej²⁴. Przed podpisaniem umowy najmu lokalu użytkowego artyści i artystki zobowiązani są do wpłacenia kaucji, która wynosi trzykrotność miesięcznego czynszu.

CZEGO NIE MOŻNA ROBIĆ W PRACOWNI?

„Pracownia twórcza nie może być wykorzystywana do innego celu niż deklarowana działalność twórcza” – czytamy w uchwale z 2022 roku. Przeznaczenie pracowni na cele mieszkalne lub oddanie jej bez zgody wynajmującego do bezpłatnego użytkowania innej osobie stanowi podstawę do wypowiedzenia umowy najmu. Pracownię można jednakże współdzielić z innymi artystami/artystkami, ale musi to zostać zgłoszone od początku w ofercie konkursowej i spisane w umowie najmu.

Sposób użytkowania pracowni weryfikowany jest w czasie kontroli, które raz do roku (zapowiedziane lub nie) przeprowadzane są przez wynajmującego. Pracownicy ZGN zwracali uwagę, że do sytuacji, gdzie trzeba rozwiązać umowę najmu nie dochodzi często. Zazwyczaj, jeśli już należy rozwiązać umowę, to wynika to z zaległości w płatnościach za wynajem

PROBLEMY/ WYZWANIA

Stan lokali przeznaczonych na pracownie pozostawia nierzadko wiele do życzenia. W niektórych ofertach czytamy, że w lokalu nie ma ciepłej wody, wentylacji czy dostępu do łazienki albo, że stan pracowni jest do remontu bieżącego. Koszty remontów i napraw ponosi artysta lub artystka (nie ma w uchwale miasta informacji o możliwych zwrotach kosztów remontu od miasta) i w dodatku nie może tego zrobić bez uprzedniego złożenia wniosku i uzyskania zgody wynajmującego. Zgodnie z regulaminem istnieje możliwość obniżenia czynszu na okres

²⁴ Lista lokali przeznaczonych do wynajęcia publikowana jest na stronie miasta, zob. <https://kultura.um.warszawa.pl/konkursy> (dostęp: 22 grudnia 2023).

oczekiwania na wydanie zgody na rozpoczęcie prac remontowych oraz na okres wykonywania prac remontowych w pracowni twórczej, przy czym łącznie okres ten nie może być dłuższy niż dwanaście miesięcy, a okres obniżenia czynszu w związku z pracami remontowymi nie może przekraczać trzech miesięcy. Na problem ten w 2014 roku zwracała już uwagę Żakowska w swoim tekście i w 2023 nadal jest on aktualny. Inwestowanie własnych pieniędzy w remonty i odświeżanie lokalu przy wynajmie na okres trzech lat nie jest opłacalne.

Kolejną problematyczną kwestią zdaje się sama dystrybucja informacji o możliwości wynajmu lokalu na pracownię od miasta. Wielu studentów i studentek Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie nie ma o tym pojęcia²⁵. Dotyczy to zarówno osób obecnie studiujących jak i osób, które właśnie ukończyły studia, a także tych, które zostały ich absolwentami i absolwentkami już kilka lat temu. Rekomendacją w tym wypadku byłoby większe zacieśnienie więzi między ASP w Warszawie a miastem i promowanie inicjatywy za pomocą kanałów Akademii. Warto byłoby także upowszechnić wiedzę o pracowniach poprzez miejskie kanały informacyjne, zacieśnić współpracę miasta z ośrodkami sztuki i środowiskiem warszawskich artystów i artystek.

Nie pomaga także fakt, iż koszty wynajmu i utrzymania pracowni nierzadko przekraczają możliwości finansowe większości artystów i artystek. „Trudno jest wyliczyć uśrednione wynagrodzenie artysty-malarza w Polsce – właściwie nie da się tego zrobić w przypadku osób, które działają na własną rękę oraz prowadzą swój biznes. W przypadku jednak tych artystów, którzy decydują się na podjęcie pracy w placówkach kulturalnych, wynagrodzenie może wynosić 4-5 tysięcy złotych brutto miesięcznie”²⁶ – czytamy w artykule portalu Zawody.pl z 2021 roku. Zawód artysty nie wiąże się z pewnymi zarobkami, toteż niejeden twórca czy twórczyni zmuszony jest do szukania dodatkowych źródeł dochodu. Nie tylko

wynajmowanie pracowni potrafi być kosztowne, ale samo przystąpienie do konkursu wyklucza wiele osób na starcie ze względu na koszt wadłów i kaucji. Przykładowe koszty wynajmu pracowni wielkości ok. 40 m² na Pradze-Północ w 2023 roku wyniosły 1.600 zł plus media. Warto podkreślić, że w 2020 roku, tj. w momencie wynajmu, czynsz wynosił 900 zł. Zatem koszt wynajmu również nie jest stały.

Wielkość lokali także stanowi potencjalny problem. Różnią się one wyposażeniem, wielkością, dostępem do światła etc. Najmniejsza obecnie wynajmowana pracownia na Pradze-Południe ma wielkość 14 m² i, jak twierdzi pracowniczka ZGN Praga-Południe, artysta „jakoś sobie radzi”²⁷. W ogłoszeniu jednego z ZGN z grudnia 2023 roku powierzchnia pracowni oferowanej przez miasto poza konkursem wynosi 200 m² (jeśli pracownia nie zostanie przyznana nikomu w konkursie zostaje ona w puli lokali do wynajęcia do czasu, aż ktoś nie zgłosi chęci jej wynajmu). I choć wiadomo, że każdy twórca czy twórczyni potrzebuje innego rodzaju przestrzeni i tworzy prace o różnych gabarytach, 14 m² wydaje się szczególnie niepraktyczne, wzięwszy pod uwagę, że artyści i artystki potrzebują także przestrzeni do składowania materiałów i prac. Warto by miasto, przygotowując pulę lokali do wynajęcia, rozpoznało zapotrzebowanie wśród zainteresowanych osób.

REKOMENDACJE VS. RZECZYWISTOŚĆ

W 2014 roku Marta Żakowska rekomendowała, bazując na doświadczeniach artystów i artystek,

25 Krótkie wywiady z obecnymi i byłymi studentami i studentkami Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, październik–listopad 2023.

26 Zob. Redakcja, Artysta-malarz. Ile można zarobić na takim stanowisku?, 9 maja 2021, <https://www.zawody.pl/artysta-malarz-ile-mozna-zarobic-na-takim-stanowisku/> (dostęp: 27 grudnia 2023).

27 Rozmowa z pracownikami ZGN w dzielnicy Praga-Południe, listopad 2023.

w jaki sposób władze m.st Warszawy mogłyby odpowiedzieć na problemy i troski związane z miejskimi pracowniami. Wśród rekomendacji wymieniała: obniżkę kosztów wynajmu pracowni, poprawę stanu lokali, zwiększenie świadomości urzędników i urzędniczek o sytuacji artystów/ artystek i pracy artystycznej, potrzebę stworzenia nowej ustawy o pracowniach artystycznych w celu doprecyzowania trybu i zasad przyznawania pracowni.



Pracownia Diany Lelonek na Woli w Warszawie, fot. Lena Pierga

Zdjęcie przedstawia mały stolik z przyborami plastycznymi ułożonymi na akwareli stojący w towarzystwie dwóch fotografii. Jedna przedstawia martwego ptaka, będącego ofiarą wycieku ropy, drugie przedmiot porośnięty mchem.

Po niemal dziesięciu latach udało się sformułować tryb i zasady przyznawania pracowni. Obecnie przyznawane są one na drodze konkursu ofert, który jest co jakiś czas ogłaszany na stronach miasta i Zakładów Gospodarowania Nieruchomościami. ZGN informuje o puli lokali i zazwyczaj wygrywa ten, kto przedstawi najbardziej korzystną dla wynajmującego stawkę za czynsz. Zdarza się, że pod uwagę jest brany także program pracowni. Ostateczne kryteria zależą od komisji konkursowej. Większość postulowanych przez Martę Żakowską propozycji nie została jednak wcielona w życie, w tym np. poprawa stanu pracowni. Remonty nadal leżą po stronie użytkującego, który zmuszony jest remontować pracownię na własny koszt lub z pomocą rodziny i bliskich. Nadal brakuje oddzielnej ustawy regulującej funkcjonowanie lokali twórczych.

Pomimo uchwał kontrolę sprawują władze poszczególnych dzielnic i to one ostatecznie mają wpływ na sytuację pracowni na swoim terenie. Potrzebujemy ustawy o pracowniach artystycznych (także historycznych), która uwzględniałaby postulaty tanich czynszów, remontów, a także określała status pracowni oraz zawierała rozwiązania i wytyczne dla miast i podległych im dzielnic.

Podstawowym wyzwaniem pozostaje jednak brak komunikacji i zrozumienia dla artystów i artystek. Podczas sympozjum poświęconego pracowniom artystycznym, które odbyło się w Warszawskim Obserwatorium Kultury, padło stwierdzenie, że osoby pracujące w ZGN nie rozumieją specyfiki pracy artystycznej²⁸. Jedna z artystek uczestniczących w sympozjum zwróciła uwagę na brak uwzględniania nowych mediów lub bardziej multidyscyplinarnych praktyk w samym formularzu, w którym w ramach konkursu ofert należy zaznaczyć obszar swojej działalności. Rodzi to różne nieporozumienia między obiema stronami oraz skutkuje dodatkowymi kontrolami przeprowadzanymi w pracowniach przez urzędników w celu upewniania się, czy to, co robią w nich artyści i artystki, jest faktycznie sztuką i czy nie łamią regulaminu korzystania z pracowni²⁹. W rozwiązaniu tego, jak i wielu wyżej wymienionych problemów, pomogłoby nawiązanie dialogu między miastem a artystami/ artystkami. Ważne, by m.st Warszawa dostrzegło wartość w artystach i artystkach oraz w ich pracy i potraktowało całą sytuację bardziej jako inwestycję w budowanie tkanki kulturowej miasta niż uporczywy problem, z którym urzędnicy nie chcą, bądź nie wiedzą, jak sobie poradzić.

²⁸ *Artystyczne, Społeczne, Stołeczne. Warszawskie pracownie artystyczne jako mikroinstytucje*, Warszawskie Obserwatorium Kultury, 14 grudnia 2023, <https://wok.art.pl/dzialania/procesy-artystyczne-i-badawcze/artystyczne-spoleczne-stoleczne-warszawskie-pracownie-artystyczne-jako-mikroinstytucje/> (dostęp: 27 grudnia 2023).

²⁹ Do procesów twórczych wykorzystuje się nieraz najróżniejsze materiały. Na jedną z praskich pracowni twórczych złożono donos, w którym zarzucono artystkom prowadzenie nielegalnego warsztatu samochodowego, po tym jak na kamerach zarejestrowano wnoszenie opon do pracowni. Opony miały być elementem projektu artystek.

ŁUCJA STASZKIEWICZ

W PLĄTANINIE ZALEŻNOŚCI. DOMOWE PRACOWNIE ARTYSTYCZNE

Pomimo dużej liczby dostępnych lokali, przeznaczonych na pracownie artystyczne przez dzielnicowe Zakłady Gospodarowania Nieruchomościami (ZGN) oraz tych na rynku prywatnym, sporo osób posługujących się językiem sztuk wizualnych – w większości studentek i świeżych absolwentek Akademii Sztuk Pięknych – nie ma pracowni. Ze względów ekonomicznych młode osoby muszą rezygnować z możliwości korzystania z pracowni na rzecz tworzenia w wynajętym pokoju/mieszkanie, korzystając okazjonalnie z pracowni znajomych bądź z przestrzeni dostępnych na uczelni (o ile dalej studiują, a osoby prowadzące pracownie pozwalają zostawiać rzeczy na dłuższy czas). Niniejszy tekst ma na celu przyjrzenie się czynnikom niepozwalającym bądź zniechęcającym młode osoby tworzące sztukę do wynajmu pracowni oraz ich sposobom radzenia sobie w takiej sytuacji. Tekst porusza również kwestię ograniczeń wynikających z braku możliwości korzystania z pracowni. Zarys problemów związanych z wynajmem i ograniczeniami wynikającymi z korzystania z pracowni domowych wypływa z wypowiedzi dwudziestu artystek i artystów w wieku od 22 do 37 lat, zbieranych między październikiem 2023 a styczniem 2024 roku³⁰.

POKÓJ JAKO MIEJSCE PRACY TWÓRCZEJ

Aktualnie w Warszawie znajduje się ponad 500 lokali przeznaczonych na pracownie artystyczne przez dzielnicowe ZGN-y oraz duża liczba lokali na rynku prywatnym³¹. Ceny lokali na najem prywatny najczęściej wahają się między 600 a 3.500 zł i zależą od metrażu, dostępu do wody, ogrzewania i jego typu, lokalizacji oraz umiejscowienia w ramach założenia architektonicznego³². Najczęściej spotykanym typem przestrzeni wynajmowanych pod pracownie są piwnice, strychy bądź byłe lokale mieszkaniowe, które ze względów technicznych nie nadają się do użytkowania w ramach swojej pierwotnej funkcji. Dynamika wzrostu cen na rynku pracowni

30 Choć większość rozmów dotyczyła sytuacji w Warszawie, proces pozyskiwania pracowni i dostęp do nich nie różni się szczególnie między innymi większymi miastami w Polsce.

31 Dokładna liczba pracowni wynajmowanych prywatnie nie jest znana, żaden urząd ani instytucja w Warszawie nie zbiera takich danych

32 Warto zaznaczyć, że często tańsze oferty na rynku prywatnym dotyczą najmu krótkoterminowego. Dodatkowym kosztem doliczanym do najmu pracowni jest kaucja w wysokości jednego czynszu bądź jego wielokrotności (w zależności od umowy).

artystycznych jest podobna do tej na rynku mieszkaniowym – ceny windują bez konkretnych ograniczeń, a w aktualnej rzeczywistości kryzysu ekonomicznego koszty wynajmu rosną w galopującym tempie³³. Sumując wydatki na pracownię, wynajem pokoju w Warszawie przy aktualnych cenach najmu na rynku prywatnym oraz koszty życia podwyższone przez inflację, pracownia artystyczna stanowi raczej duże obciążenie w szczególności dla osób młodych, wykonujących pracę opiekuńczą i będących w prekarnej sytuacji związanej z zatrudnieniem.

Rozwiązania zaproponowane przez miasto nie stanowią jednak pewniejszej alternatywy. Osoby poszukujące pracowni są zdane na przedstawienie odpowiedniej oferty konkursowej z kwotą najmu pracowni, której dolny próg wyznacza dzielnicowy ZGN. Wnioskujący nie znają kwot zaproponowanych przez inne artystki i artystów w ofertach konkursowych, więc często zdarza się, że wstępnie zawyżają swoją propozycję w celu zwiększenia swoich szans. Burmistrz dzielnicy, pod którą podlega ZGN ma według zarządzenia nr 202/2019 Prezydenta m.st. Warszawy z 12 lutego 2019 roku powołać od trzech do siedmiu osób do komisji rozpatrującej oferty konkursowe, przy czym jedną z tych osób wybiera Biuro Kultury Urzędu m. st. Warszawy³⁴. Choć w zarządzeniu określa się, że osoby zgłaszające swoją ofertę najmu muszą dołączyć do niej opis swojej działalności i poświadczyć ukończenie edukacji artystycznej bądź przedstawić rekomendację środowiska, powołane komisje kierują się prawie wyłącznie kryterium finansowym. Tak więc osoby bardziej majątne mają realnie większe prawdopodobieństwo wygrania konkursu, mimo i tak większych szans pozyskania pracowni na rynku prywatnym.

W rzeczywistości kryzysu mieszkaniowego, niesprzyjających polityk miejskich i inflacji osoby tworzące sztukę muszą znaleźć miejsce, w którym będą mogły pracować. Zderzone z rzeczywistością wynajmu pracowni (niezależnie od tego czy jest

to rynek prywatny czy lokale oferowane przez ZGN) osoby zmuszone są do rezygnacji z niej na rzecz pracy w domu, co wpływa m.in. na decyzje dotyczące formatu i techniki wykonywania prac, wybranego medium oraz możliwości ich przechowywania. Twórczość domowa wiąże się

z wieloma problemami:

- a) ryzykiem trwałego zniszczeniem elementu wynajmowanego pokoju/ mieszkania, co wiąże się z utratą pieniędzy z kaucji przy wyprowadzce z danego lokum;
- b) (nie)bezpieczeństwem długotrwałego przybywania (w tym snu) w otoczeniu materiałów wykorzystywanych do pracy;
- c) ograniczeniami przestrzennymi

i o wiele mniejszym komfortem pracy.

Wychodząc od tych trzech problemów, można stwierdzić, że praca artystyczna w domu wiąże się ze sporym dyskomfortem i pewnego rodzaju niepokojem. Ograniczeń nie narzuca wyłącznie metraż, ale również specyfika najmu mieszkaniowego i warunków sąsiedzkiej koegzystencji. Praca artystyczna, która opiera się np. na zbijaniu krosien, wwiercaniu wkrętów itp. jest głośna i często wykonywana po godzinach pracy dziennej, stanowiącej główne źródło dochodu osoby. Tryb pracy artystycznej z doskoku wieczorami bądź w weekendy może wzmagać konflikty sąsiedzkie i grozić skargami do właściciela mieszkania.

33 Przyglądając się wahaniom cen w ogłoszeniach dostępnych na grupach Facebookowych związanych z wynajmem lokali można zauważyć, że ceny w ciągu ostatnich dwóch lat podniosły się o co najmniej 1/4 wartości wcześniejszego czynszu (zob. np. ceny lokali przy ulicy Taśmowej 1, Freta 39 i Widok 22 między 2022 a 2024 rokiem). W wyniku tej sytuacji wiele osób tworzących sztukę musiało opuścić pracownię na rzecz tworzenia w coraz droższych wynajmowanych pokojach.

34 Zarządzenie nr 202/2019 Prezydenta m.st. Warszawy z 12 lutego 2019 roku, <https://bip.warszawa.pl/NR/exeres/825C246C-6F71-4EB3-B25F-5C26F3316640,frameless.htm> (dostęp: 29 stycznia 2024).



Wspólne picie herbaty w pracowni Agnieszki Brzeżańskiej na Mokotowie w Warszawie, fot. Lena Pierga

Fotografia przedstawia grupę osób kadrowanych od ramion w dół, przy wspólnym picu herbaty. W centrum fotografii znajduje się czajnik z czarkami umieszczonymi na tacce, a obok nich na stołku umieszczone są małe ceramiczne rzeźby autorstwa Agnieszki Brzeżańskiej.

Jednak kwestia wymuszonego sąsiedztwa ma pozytywną stronę. Jedna z rozmówczyń zwraca uwagę na potrzebę bliskości pracowni jako miejsc wymiany doświadczeń i zasobów³⁵. Takie miejsca oczywiście istnieją na mapie Warszawy (np. Bracka 20B, Chmielna 10A, Hoża 52, Widok 22), jednak są poddane logice rynku prywatnego, w którym dana pracownia jest wynajmowana przez jedną osobę, a następnie podnajmowana kolejnej³⁶, co nie daje bezpieczeństwa związanego ze stałością lokum na niekorzyść osób podnajmujących. Mimo ograniczeń związanych z wynajmem pracowni w kamienicach do tego przeznaczonych przez ich właścicieli, wymiana doświadczeń i zasobów ma miejsce mimo wszystko – poprzez znajomości, bądź dostęp do zasobów uczelni artystycznej.

Czynnikiem mającym również duży wpływ na pracę bez pracowni jest opieka nad inną osobą. Praca opiekuńcza, przerzucana w większości na kobiety, pochłania dużą część czasu spędzanego w przestrzeni domowej, wpływając tym samym na wytwarzane prace³⁷. Jednak, jak wskazują osoby z Plenum Osób Opiekujących Się³⁸, tematyzowanie opieki czy wręcz tworzenie pracy z osobą, z którą jesteśmy w relacji opiekuńczej często jest



Dr Karolina Thel, *Piwnica*, instalacja, 2023 oraz Stanisław Bulder, Jan Gębski, *2/1*, wideo, fot. Lena Pierga

Na fotografii znajduje się ciemne pomieszczenie oświetlone czerwonym światłem. Widoczny jest bałagan, w którego centrum znajduje się materac na którym położony jest biały laptop z włączonym wideo.



Idealna pracownia stworzona przez zespół kuratorsko-artystyczny wystawy *Wieloprzestrzeń pracowni* w WOK.lab, fot. Lena Pierga

Fotografia przedstawia białą przestrzeń wystawienniczą, niedoświetloną. Na pierwszym planie znajduje się paleta umieszczona na stoliku, od której na lewo znajduje się sztaluga. Pod ścianą naprzeciwko stolika znajduje się podświetlone inscenizowane łóżko oraz rzucone na ścianie zdjęcie z pracowni Karola Tchorcka i Katy Bentall.

35 Wypowiedź Weroniki Zalewskiej z rozmowy przeprowadzonej 28 listopada 2023.

36 Takie sytuacje zdarzają się w wymienionych kamienicach. Jak zwracają uwagę rozmówczynie, często godzenie się na taką sytuację wynika z desperacji, będącej skutkiem długich poszukiwań pracowni.

37 Anna Gromada, Dorka Budacz, Juta Kawalerowicz, Anna Walewska, *Marne szanse na awanse. Raport z badania na temat obecności kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce*, Katarzyna Kozyra Foundation, Warszawa 2016, s. 30–34.

38 Plenum Osób Opiekujących Się to nieformalna grupa artystyczna działająca od 2021 roku. W skład grupy

uznawane za coś nie na miejscu³⁹. Demystyfikacja niesprzyjających warunków produkcji artystycznej, czy też ich uwikłania w sieć środowiskowych zależności staje się więc czymś niepożądanym w ramach cyrkulacji dóbr artystycznych⁴⁰.

Możliwość korzystania z oddzielnej przestrzeni pracowni byłoby dużym ułatwieniem, o ile artystka miałaby możliwość współdzielenia opieki z inną osobą. Takie sytuacje nie zdarzają się często, biorąc pod uwagę, w jaki sposób kobiecość jest przypisywana do pracy domowej bez uznania jej wartości w ramach społecznej reprodukcji. Ma na to również wpływ prekarność zatrudnienia i brak możliwości korzystania przez artystki z pomocy socjalnej ze względu na brak – od 1990 roku⁴¹ – konkretnej ustawy o zawodach twórczych. Praktyczne nierozpoznanie pracy artystycznej przez państwo i jej specyfiki wytwarza problem niemożności korzystania ze świadczeń pomagających w opiece.

PRACOWNIANE MIGRACJE

Osoby nie mogące wynająć pracowni artystycznej, w zależności od posiadanych znajomości i etapu edukacji, stoją w rozkroku między trzema przestrzeniami – swoim pokojem, pracownią/ pracowniami na uczelni oraz sporadyczną możliwością korzystania z pracowni znajomych osób. Każda z tych przestrzeni ma swoje korzyści i ograniczenia wynikające z danej specyfiki (metrażu, ilości osób korzystających z danej pracowni, bliskości relacji, miejscowych zasobów).

W uprzywilejowanej sytuacji, mimo braku własnej pracowni, są osoby studiujące na uczelni artystycznej. Mogą one korzystać z przestrzeni dostępnych na danej Akademii Sztuk Pięknych w celu przechowywania części prac i tworzenia ich z dowolnych materiałów w ramach zajęć i poza ich godzinami. Uczelnia staje się miejscem dającym

dużą swobodę, o ile polityki poszczególnych pracowni i wydziałów są przychylne studentkom i studentom. Korzystanie ze wspólnej przestrzeni pracowni ma swoje zalety – możliwość wymiany wiedzy na temat materiałów i używanych technik w ramach jednego medium, dawania sobie nawzajem feedbacku oraz dzielenia się zasobami – w tym materiałami, które nie są nam już dłużej potrzebne, bądź skorzystania z materiałów, do których nie mamy dostępu, a zakup ich w dużej ilości byłby mało opłacalny. Jako artystki i artyści nie mają oni jednak gwarancji miejsca w danej przestrzeni bez dostania się do niej z racji przydziału do pracowni⁴². W pracowni nie zawsze jest też dla nas miejsce po godzinach studiów, gdy więcej osób w podobnej sytuacji może się tam zebrać, by kończyć swoje prace. Możliwość pozostawienia prac na uczelni również ma swoje ograniczenia i związane z tym niepokoje.

Kolejnym typem przestrzeni jest pracownia znajomej osoby, z której można doraźnie korzystać np. w związku z potrzebą pracy techniką, która nie sprawdza się w warunkach domowych. Taka

wchodzi Adu Rączka, Ania Steller, Ania Witkowska, Dorota Walentynowicz, Katarzyna Kania, Wera Morawiec (i satelity).

39 Wypowiedź Adu Rączki i Doroty Walentynowicz z rozmowy przeprowadzonej 19 stycznia 2024.

40 Przykładami prób wskazywania na te zależności, na specyfikę pracy artystycznej i jej prekarność są wystawy dotyczące opieki jak np. *Radykalne rodzicielstwo* w Galerii Arsenat w Białymstoku, w której grupa artystyczna MATERNAL FANTASIES czy Bára Šimková pokazują, w jaki sposób praca reprodukcyjna i jej dewaluacja wpływa na produkcję artystyczną lub *Umysł biedaka* kolektywu artystycznego o tej samej nazwie w lokalu Sebastian72 na warszawskiej Woli. O drugiej wystawie więcej w dalszej części tekstu.

41 Jakub Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny. Druga odwilż. Transformacja ustrojowa*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2020, s. 442, 445–449. Pracę twórczą chroni jedynie prawo o własności intelektualnej uchwalone w 1994 roku.

42 Na drugim roku studiów licencjackich i od pierwszego roku studiów magisterskich osoby studiujące na uczelniach artystycznych muszą przejść nabór do wybranych pracowni artystycznych (liczba pracowni może się różnić w zależności od uczelni bądź wydziału). O przyjęciu do pracowni decydują dydaktyczki/dydaktycy.

możliwość jest, podobnie jak pracownia na uczelni, związana z krótkotrwałością działań i wymaga negocjacji. Korzystanie z pracowni innej osoby charakteryzuje się raczej drobną wytwórczością bądź potrzebą doraźnego skorzystania z niedostępnego dla nas inaczej narzędzia. Relacja ta w dużej mierze może opierać się na wymianie bądź, w niektórych przypadkach, wiązać się z koniecznością opłaty (jak w przypadku pracowni ceramicznych).

TWORZĄC MIMO WSZYSTKO. WOLNE POKOJE, UMYSŁ BIEDAKA, CZYLI POKOJE- GALERIE- PRACOWNIE

Wymuszone pracowniane migracje i ograniczenia wynikające z korzystania z przestrzeni domowych w celu wytwarzania prac artystycznych są tematyzowane w projektach osób artystycznych, szczególnie początkujących. Przykładem inicjatyw korzystających z pokoi i domów w celach wystawienniczych, odświeżając domowy proces produkcji artystycznej są Wolne Pokoje w Trójmieście (2017–2023) lub wystawa ruchomego kolektywu Umysł biedaka w galerii Sebastian72 w warszawskiej Kolonii Wawelberga w ramach FRINGE Warszawa 2023.

Wolne Pokoje to trójmiejska inicjatywa galeryjna Marty Koniarskiej i Basi Nawrockiej założona w 2017 roku. Punktem wyjścia do nawiązania kuratorskiej współpracy była możliwość korzystania z mieszkania babci Marty Koniarskiej⁴³, które jak się okazało później, musiało zostać sprzedane⁴⁴. Artystki postanowiły w tej sytuacji zorganizować w mieszkaniu jedną wystawę, a akcja

przerodziła się w powstanie ruchomej inicjatywy wystawienniczej wędrującej po mieszkaniach osób, które chciały ugościć nadchodzące wydarzenia. Pierwszą wystawą kuratorowaną przez duet był *Kamuflaż*⁴⁵, na której pokazano prace zaproszonych artystek i artystów⁴⁶. Tytułowy kamuflaż odnosił się do sposobu rozmieszczenia prac, które osoby uczestniczące w wystawie chowały w różnych jego zakamarkach. Zaproponowaną praktykę wystawienniczą czytam poprzez relację przestrzeni domowej i produkcji artystycznej, która pozostaje niezauważona, bądź musi zostać ograniczona ze względu na charakter przestrzeni.

Wydarzenia duetu Wolne Pokoje były jednymi z nielicznych na mapie Trójmiasta, które pozostawały otwarte dla osób wciąż uczących



Martynka Dagmarka (Martyna Modzelewska), *jutro ;))*, instalacja, 2023, dzięki uprzejmości artystki

Fotografia przedstawia instalację składającą się na stertę poduszek, kocy, ubrań i poduszek. Centralnym i najbardziej charakterystycznym elementem konstrukcji jest poduszka przedstawiająca rozbawione złowieszczko emoji

43 *Wolne Pokoje*, „Szmer” nr 1, kwiecień/maj 2018, s. 81, <https://en.magglance.com/Magazine/519fbc364eed07ea24335b6f049de0a4/white> (dostęp: 29 stycznia 2024).

44 Mac Lewandowski, *chaotyczna rozmowa z WOLNYMI POKOJAMI*, 9 lutego 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=VGQzUWYdB0E> (dostęp: 29 stycznia 2024).

45 Zob. https://www.facebook.com/events/195877330984004?active_tab=about (dostęp: 29 stycznia 2024)

46 Była to jedyna wystawa organizowana przez duet, która nie została zorganizowana w trybie otwartego naboru.

się na uczelniach artystycznych oraz młodych twórczyń i twórców. Nomadyczność inicjatywy była więc odzwierciedleniem relacji wytwarzanych w ramach pola sztuki, w których artystki i artyści muszą korzystać ze wsparcia innych osób w podobnej sytuacji, aby móc współtworzyć przestrzeń wymiany wiedzy.

Wystawa kolektywu Umysł biedaka pokazywana w mieszkaniu wynajmowanym przez Martynę Modzelewską i Paulę Jędrzejczak jest przykładem praktyki artystycznej uwidaczniającej klasowe uwarunkowania sztuki oraz wpływ przestrzeni na specyfikę produkcji artystycznej. Wystawa angażująca wszystkie pięć pomieszczeń w mieszkaniu prowadziła nas przez różnorodne wątki związane z ekonomicznymi uwarunkowaniami sztuki i produkcji artystycznej. Szerzej chciałabym się jednak skupić na pracy Martynki Dagmarki (Martyny Modzelewskiej) *jutro ;))* oraz Maryny Sakowskiej i Jakuba Koseckiego *Saga mieszkaniowa: prowizja dla agencji, umiejscowionych w pokoju Martynki*⁴⁷.

Na pracę *jutro ;))* składa się sterta ubrań będąca naturalnym produktem codzienności, w której mieszają się rzeczy przeznaczone do prania i te, które przeszkadzały w doborze odpowiedniego fita. Sterta staje się produktem artystycznym w ramach sytuacji wystawy i oprowadzań. Instalacja odnosi się do codziennych problemów związanych z dbaniem o przestrzeń domową, która stanowi również miejsce pracy artystycznej. Praca wskazuje na warunki, w jakich powstają obiekty i koncepcje Martynki, które formują jej twórcze zainteresowania. Za to praca Jakuba Koseckiego i Maryny Sakowskiej *Saga mieszkaniowa: prowizja dla agencji* to opowieść o poszukiwaniu mieszkania w sytuacji kryzysu mieszkaniowego oraz marzeniu o idealnym domu. Praca składa się z umieszczonej na stołku mikrofalówki pokrytej woskiem, na której widnieją przedstawienia mieszające fantazje cottagecore z estetyką gier wideo. Scena przedstawiająca płonąca Ikeę z perspektywy znanej z gier z gatunku symulatorów jazdy ciężarówką,

odnosi się do szybkiego aranżowania nowej przestrzeni, co można łatwo przetransponować na sytuację pracowni artystycznych. Gdyby Ikeę zamienić na Castoramę (co nie jest trudne ze względu na szatę kolorystyczną obu sklepów) praca stałaby się opowieścią o niepewności w sytuacji kryzysu pracowni artystycznych – poprzez szybkie zaopatrywanie nowej przestrzeni w podstawowe materiały oraz związany z wyprowadzką transport prac. W tym tekście obie sytuacje można uznać za analogiczne ze względu na ich przypadkowość oraz wynikającą z niej fantazję na temat lepszych czasów, gdy pracownie i mieszkania będą dostępne.



Jakub Kosecki i Maryna Sakowska, *Saga mieszkaniowa: prowizja dla agencji*, obiekt, 2023, dzięki uprzejmości artystki

Praca składa się z mikrofalówki oblanej białą masą umieszczonej na stołku. Na szczycie mikrofalówki znajduje się domek, a obok niego krowa otoczona płótem.

47 W pomieszczeniu zostały wystawione również dwie inne prace: *Diamencik xD* Kingi Dobosz oraz *Wyobrażam sobie, że zamiast pożyczać pieniądze od chłopaka na opłacenie rachunku po zabiegu w prywatnym gabinecie ginekologicznym, mam możliwość zapłacić ginekologiczne moim obrazem. Jednocześnie wiem, że obraz jest warty więcej (rynkowo) niż rachunek, więc ten gest wymiany okazuje się być raczej nielogicznym działaniem w kryzysie niż utopią* Martyny Baranowicz.

WNIOSKI

Decyzja o wynajmie pracowni artystycznej nie jest podejmowana w próżni, ale wynika z zależności, na które składa się sytuacja na rynku mieszkaniowym, kwestia zatrudnienia osób wykonujących zawody twórcze, koszty życia i wykonywanie pracy opiekuńczej. Istotne jest rozpoznanie, że polityka miejska związana z pracowniami artystycznymi sama w sobie wymaga przeformułowania, ale stanowi wyłącznie jeden z wymogów w konstelacji potrzeb artystek i artystów. Potrzebne są odpowiednie regulacje związane z dostępem do pracowni miejskich, na co zwróciły uwagę osoby biorące udział w sympozjum o pracowniach artystycznych *Jak żyć i pracować w mieście Warszawa?*, które odbyło się w Warszawskim Obserwatorium Kultury⁴⁸. Dostępne pracownie miejskie – które charakteryzowałby co najmniej roczny wynajem z możliwością późniejszego przedłużenia i uregulowanym czynszem – mogłyby tworzyć warunki, w których osoby nie mogące znaleźć pracowni na rynku prywatnym, czy też ograniczone przez inne zależności, mogłyby uzyskać dostęp do własnej bądź współdzielonej przestrzeni do pracy.

Zwracając jeszcze raz uwagę na kwestię bliskości pracowni i związanej z tym łatwości w cyrkulacji technicznej wiedzy, zasobów i tworzenia artystycznej społeczności, istotna jest współpraca Urzędu Miasta z przestrzeniami, które już teraz dają takie możliwości oraz wspieranie ich trwałości, zamiast ich pomijania w myśleniu o kształtowaniu infrastruktury miejskiej (*casus Fabryki Perun*⁴⁹). Dlatego, myśląc o zmianie w sposobach organizacji wynajmu pracowni artystycznych, konieczne jest spojrzenie na sieci zależności oddziaływujące na pracę artystyczną i dostosowanie tychże przestrzeni do potrzeb osób zaczynających pracę w zawodach artystycznych.

Kolejną potrzebą jest regulacja cen najmu i ich podwyżek na rynku mieszkaniowym, która wpływa

na możliwość wynajmu lokali do pracy twórczej, co stanowi o perspektywach dalszego wykonywania zawodu artystycznego. Ochrona tego rodzaju zatrudnienia, która nie wydarzyła się od czasu neoliberalnych reform lat 90. ubiegłego wieku, z pominięciem kwestii uregulowania ochrony praw autorskich, pozwalałaby nie tylko uzyskać ochronę pracy, ale również możliwość korzystania z pomocy socjalnej, emerytury i wsparcia w pracy opiekuńczej, które są ograniczane przez brak rozpoznania specyfiki zawodu. Aby wesprzeć osoby artystyczne w ich drodze do uzyskania odpowiednich warunków pracy twórczej istotne jest kompleksowe zaradzenie problemom bytowym.



Pracownia Ksenii Gryckiewicz na Żoliborzu w Warszawie, fot. Lena Pierga

Fotografia przedstawia stół z rozłożonymi przybarami malarskimi – farbami, pędzlami umieszczonymi w kubkach oraz węglem. Obok stołu umieszczone są odwrócone płótna wparte o ścianę. Na ścianie wiszą dwa czyste płótna powieszona na ścianie. Między nimi wisi obraz artystki, który przedstawia jej podwójny autoportret. Jedna z przedstawionych postaci szepcze do ucha drugiej, skupionej na tym, co pierwsza ma do przekazania.

48 W spotkaniu moderowanym przez Hannę Wróblewską 14 grudnia 2023 brały udział osoby z Kolektywu Pracowni Wschodniej i kolektywu Przyszła Niedoszła, wynajmujących lokale od miasta, z których korzystają jako z pracowni i galerii. Podczas spotkania artystki i artyści zwróciły uwagę na problem związany z komunikacją z Zakładami Gospodarowania Nieruchomościami i urzędnikami/urzędniczkami, równocześnie wskazując na brak odpowiednich regulacji rozpoznających specyfikę pracowni i zawodów twórczych.

49 Perun – opuszczona fabryka – był konglomeratem pracowni artystycznych na warszawskim Kamionku. Rezydenci tego miejsca zostali wyrzuceni ze względu na budowę nowe osiedla deweloperskiego.

KATIE ZAZENSKI

MOŻE NIE JESTEŚMY BOGACI, ALE ZA TO BARDZO SZCZĘŚLIWI. ROZMOWA Z VANO ALLSALU, WICEPREZESEM ESTOŃSKIEGO STOWARZYSZENIA ARTYSTÓW

Rozmowę z Vano Allsalu, aktualnym wiceprezesem Estonian Artists' Association (EEA, Estońskiego Stowarzyszenia Artystów) i kuratorem współpracującym z ARS Art Factory (ARS Fabryką Sztuki) w Tallinie przeprowadziła Katie Zazenski z ramienia Warszawskiego Obserwatorium Kultury (WOK) w grudniu 2024.

MISJA ARS ART FACTORY

„ARS Art Factory to największe centrum produkcji artystycznej w Estonii. To miejsce pracy dla ponad dziewięćdziesięciu artystów, artystek, projektantów, projektantek i firm działających w branży kreatywnej, w którym odbywa się wiele wydarzeń i prowadzone są programy edukacyjne zarówno dla artystów zawodowych, jak i dla miłośników sztuki. ARS Project Space stało się prestiżowym miejscem wystaw i działań kulturalnych.

Poprzedniczką dzisiejszego centrum jest legendarna ARS Art Products Factory (ARS Fabryka Wyrobów Artystycznych) założona w 1975 roku. Wyroby artystyczne (ceramika, tekstylia, metaloplastyka, skóra itp.) były projektowane i produkowane w tym miejscu przez kilkuset artystów i artystek, mistrzów i mistrzyń rzemiosła oraz pracowników i pracowniczek słynnych na cały Związek Radziecki i w Skandynawii. Nawet kilkadziesiąt lat po złotym okresie w historii Fabryki Wyrobów Artystycznych, produkty w niej wytwarzane – komplety zastawy stołowej, kolekcje książek czy biżuterii – wciąż można znaleźć niemal w każdym estońskim domu.

Dziś ARS to społeczność artystyczna, która w swoich działaniach łączy innowacje i historię, współczesne praktyki i technologię oraz tradycyjne techniki pracy estońskich artystów zawodowych. Pracownie artystyczne, warsztaty i galerie to fundament tego miejsca. Współdzielenie przestrzeni i zasobów przyczynia się do większej

efektywności; nowe dzieła sztuki, wytwory i usługi powstają w wyniku spotkań różnych twórców i twórczyń. ARS Art Factory należy do Estońskiego Stowarzyszenia Artystów, co pozwala artystom i artystkom wpływać na kształt i rozwój centrum az daje im większe poczucie bezpieczeństwa na przyszłość⁵⁰.



ARS Art Factory, Tallin, Estonia, 2022, fot. Meeli Küttim, dzięki uprzejmości ARS Art Factory

Fotografia przedstawia brunatny modernistyczny budynek byłej fabryki dostosowanej na przestrzeń artystyczną. Prosta bryła zawiera w sobie pasy okien. Na frontalnej ścianie widocznej jest logo stowarzyszenia ARS.

Katie Zazenski: Na wstępie chciałabym dowiedzieć się czegoś więcej na temat ARS Art Factory, może trochę o budynku, o strukturze organizacyjnej i sposobie działania.

Vano Allsalu: Estońskie Stowarzyszenie Artystów (EAA) powstało w 1922 roku i jest drugim co do wielkości związkiem twórczym w Estonii. Mamy około tysiąca członków i członkiń, a także osiemnaście kół związkowych tworzonych przez malarzy, grafików, artystów pracujących z tkaniną, rzeźbiarzy, krytyków sztuki i wielu innych. Warto dodać, że [w Estonii] istnieje siedemnaście oficjalnych związków twórczych, które pełnią funkcję organizacji parasolowych. Oprócz EAA istnieją stowarzyszenia pisarzy, kompozytorów, aktorów i przedstawicieli innych zawodów. I jest to zdecydowanie wyjątkowe, że związek twórców posiada kilka budynków. Z tego co wiem, pisarze są w posiadaniu domu na starym mieście. Zazwyczaj

jednak takie grupy pracują w wynajętych przestrzeniach. Estońskie Stowarzyszenie Artystów jest właścicielem kilku budynków, w tym Tallinn Art Hall, a także sąsiedniego budynku, który mieści pracownie artystyczne. ARS Art Factory również należy do nas. Warto wspomnieć, że najmłodszy z tych budynków zbudowano ponad 60 lat temu. Można sobie wyobrazić ogromną odpowiedzialność, jaka wiąże się z utrzymaniem tych budynków i to już nie jest takie zabawne...

Ten budynek jest zabytkiem z czasów komunistycznych. EAA prowadziło firmę działającą w branży kreatywnej pod nazwą Estonian Art Fund (Estoński Fundusz Sztuki), która była bardzo zaangażowana w utrzymanie wszystkich tych miejsc i zarządzała również Fabryką Sztuki. Funkcjonowało to zatem właściwie jak związek. A związek prowadził spółkę, której zadaniem było zarządzanie sprawami dotyczącymi codziennego funkcjonowania. Pracowali tu różnego rodzaju artyści, artystki, robotnicy i robotnice, a także tworzono tu wiele różnych produktów m.in. wyroby ze szkła, metalu, akcesoria, wyroby skórzane, przedmioty, meble. Wszystko, co może służyć do dekoracji i wyposażenia mieszkania zapewne było produkowane w tym miejscu. To dość duży budynek, w niektórych latach pracowało w nim niemal tysiąc osób. Jednakże to dziedzictwo było również źródłem problemów dla stowarzyszenia na poziomie strukturalnym i strategicznym, kiedy nasz kraj przeszedł głęboką transformację systemową na początku lat 90. XX wieku. Wcześniej mieliśmy system bonów towarowych. Jeśli nie miało się szczęścia i nie miało skąd otrzymać bonu, nie można było zwyczajnie wejść do sklepu z telewizorami i kupić potrzebny sprzęt. Poza tym generalnie jakość większości rzeczy codziennego użytku była, jakby to powiedzieć, strasznie niska. To tłumaczy, dlaczego branża kreatywna odniosła w tamtych czasach tak ogromny sukces. Pracując w Fabryce Sztuki, estońscy artyści, artystki, rzemieślnicy i rzemieślniczki produkowali wysokiej

50 Zob. <https://www.arsfactory.ee/meist?lang=en> (dostęp: 17 lutego 2024).

jakości przedmioty, wspaniałe dzieła sztuki, designerskie przedmioty i wiele innych rzeczy, które były niezwykle popularne w estońskich domach, a także w Związku Radzieckim. Była to więc prawdziwa historia sukcesu. Artyści i artystki byli wtedy zamożni i wiedli całkiem dobre życie, bo jeżeli miało się taki status, a do tego talent to bez problemu można było znaleźć dobrą pracę – to były dobre czasy dla artystów i pracowników sztuki.



Po przemianach systemowych ludzie rzucili się do marketów i sklepów, kupując ekspresy do kawy i telewizory, przez co nikt już nie był zainteresowany kupowaniem dzieł sztuki narodowej. Był to ogromny szok dla wielu artystów i artystek, i nastały trudne czasy. Większość twórców i twórczyń i ich nowe firmy z branży kreatywnej walczyły o przetrwanie i zdobycie środków na opłacenie czynszu za pracownie artystyczne i warsztaty. Z kolei niskie czynsze i opustoszałe pracownie skutkowały brakiem miejskich inwestycji w infrastrukturę. Środowisko artystyczne wpadło w błędne koło, z czym zaczęliśmy walczyć dopiero dziesięć lat temu, kiedy zostałem prezesem EAA.

Poza tym wszystkim, wydarzyło się również coś, czego nikt nie zauważył, a może zauważył, ale nie chciał nic z tym zrobić – nie ustalono konkretnej strategii wspierania pola sztuki przez państwo



Linnamuuseum w Tallinie (budynek dzisiejszej ARS Art Factory w latach 60.), Estonia, fot. Hans Vanaveski, zdjęcie archiwalne, dzięki uprzejmości ARS Art Factory

Czarno-biała fotografia przedstawia wcześniej opisany budynek bez loga ARS.

Linnamuuseum w Tallinie (budynek dzisiejszej ARS Art Factory w latach 60.), Estonia, fot. Hans Vanaveski, zdjęcie archiwalne, dzięki uprzejmości ARS Art Factory

Czarno-biała fotografia przedstawia kobiety przy stanowiskach pracy w fabryce.

i nawet nie wyasygnowano adekwatnych środków na tę branżę w budżecie, a wynikało to z tego, że [dotychczas] ten sektor był samowystarczalny.

KZ: Chciałabym dowiedzieć się trochę więcej o tym, jakie funkcje pełni teraz ta przestrzeń i jaką adaptację przeszła od odzyskania przez Estonię niepodległości oraz od czasu, gdy nastąpił tak ogromny zwrot w podejściu do szerokiej sieci powiązań sztuki i kultury ze społeczeństwem. Może porozmawiamy o tym, kto aktualnie zajmuje tę przestrzeń i kim są osoby korzystające z niej na co dzień.

VA: Oczywiście. Obecnie tworzy tu około stu artystów i artystek, rzemieślników i rzemieślniczek i firm z branży kreatywnej – każda z tych osób i każdy z tych podmiotów ma założony profil na naszej stronie internetowej.

KZ: Czy wszyscy wynajmują lokale od stowarzyszenia?

VA: Dokładnie tak. A my robimy wszystko, co w naszej mocy, aby utrzymać ceny na jak najniższym poziomie, a jednocześnie przetrwać jako organizacja. Czasem jest to niezwykle trudne. Tak było szczególnie podczas pandemii

koronawirusa. Wiele osób poważnie obawiało się o swoją przyszłość. Ale to było kiedyś. Teraz mamy pełne obłożenie i cały czas ktoś chce do nas dołączyć.

KZ: Jest zatem lista oczekujących?

VA: Tak, może nie bardzo długa, bo osoby, które szukają przestrzeni „na już”, szukają jej gdzie indziej. Niektórzy nie mogą czekać na miejsce dwa lata, ale tak, jest u nas ruch. Mamy również kilka lokali przeznaczonych do najmu krótkoterminowego.

KZ: Czyli można wynająć u was miejsce na krótki okres w związku z projektem? Dobrze wiedzieć. Czy mógłbyś mi opowiedzieć co nieco o samym Tallinie? Czy jest więcej takich miejsc na mapie miasta? Czy artyści i artystki mają wybór, jeżeli chodzi o pracownie i miejsca pracy twórczej, czy wasza Fabryka Sztuki jest najważniejszym tego typu miejscem?

VA: Jest jeszcze Telliskivi (Kreatywne Miasto), większa i bardziej elegancka wersja naszej Fabryki. Mieści kilkanaście restauracji, kawiarni i małych galerii. To klasyczny przykład miejsca, jakie można spotkać w Berlinie – z pewnością macie podobne obiekty też w Warszawie. To, co wyróżnia nasz model funkcjonowania, to nasze skupienie na artystach zawodowych i tworzeniu dla nich jak najlepszych warunków do pracy, a także na byciu miejscem otwartym dla publiczności. Zdecydowanie jest to obecnie największy ośrodek produkcji artystycznej w Estonii. Jednak dobrze, że w jednym mieście funkcjonuje kilka różnych modeli. Powiedziałbym nawet, że obecnie mamy bardzo płodny czas pod tym względem. Kolejną różnicą pomiędzy nami, a tymi nowymi miejscami jest to, że są własnością poważnych biznesmenów, mam na myśli deweloperów. A ci oczywiście działają według klasycznego modelu, czyli gromadzą twórcze osoby, które tworzą niezwykłą atmosferę i zapewniają rozrywkę, a następnie, krok po kroku, przekształcają nieruchomości w biurowce i lokale usługowe.



Pracownia drukarska Ubunoir w ARS Art Factory, Tallin, Estonia, fot. Endel Apsalon, dzięki uprzejmości ARS Art Factory

Zdjęcie przedstawia grupę osób w wieku od około trzydziestu do sześćdziesięciu lat w pracowni graficznej. Jedna z osób prowadzi oprowadzanie, a reszta słucha stojąc nad prasą drukarską.



ARS Project Room w ARS Art Factory, fot. Vano Allsalu, dzięki uprzejmości ARS Art Factory

Zdjęcie przedstawia wernisaż podczas którego jedna z osób mówi przemowę na środku pokoju pod obrazem, gdy reszta osób jej słucha.

KZ: Ciekawi mnie to, w jaki sposób Fabryka Sztuki prowadzi działania skierowane do publiczności i jak to miejsce angażuje lokalną społeczność. Czy społeczny aspekt waszego programu to nowość, czy było to jedno z waszych pierwotnych założeń?

VA: Jestem malarzem i w 2013 roku zostałem wybrany prezesem Estońskiego Stowarzyszenia Artystów, a obecnie pełnię funkcję wiceprezesa. Dziesięć lat temu, moją pierwszą obserwacją

było to, że musimy coś zrobić w sprawie polityki kulturalnej (a właściwie jej braku) i że powinniśmy zacząć budować żywe środowisko twórcze. W tamtym czasie Fabryka Sztuki była wynajęta maksymalnie w 60–70%. Nie wiem nawet czy połowa ówczesnych najemców to byli artyści. To był po prostu budynek biurowy, nieco zniszczony, oferujący lokale z niskim czynszem. Potem, wraz z zespołem, zaczęliśmy rozwijać naszą koncepcję. Wdrożenie nowego planu zajęło około pięciu czy sześciu lat i jestem niezmiernie wdzięczny wszystkim członkom i członkiniom zespołu za ich pracę

Rok 2020 przyniósł kolejny duży krok – dwa tygodnie przed wybuchem pandemii otworzyliśmy wyremontowaną i w pełni zaadaptowaną do aktualnych potrzeb przestrzeń (o powierzchni ok. 1.000 mkw.) Fabryki Sztuki – projekt zwany Open ARS. To miejsce powstało dzięki wsparciu [estońskiej fundacji narodowej] Enterprise Estonia. Pierwotnie tę przestrzeń zajmowały fabryki i budynki biurowe z długimi korytarzami i zamkniętymi drzwiami, co stwarzało klaustrofobiczne wrażenie. Postanowiliśmy sobie za cel otwarcie obiektu dla twórców, twórczyń i publiczności. Przerobiliśmy budynki tak, aby stworzyć wielofunkcyjne sale seminaryjne i konferencyjne, kilka mniejszych sal ekspozycyjnych i warsztatowych, jak również nowoczesną pracownię ceramiczną. A teraz mamy również przestrzeń ARS Project Room, z którego jesteśmy bardzo dumni i który – ośmielę się powiedzieć – jest najlepszą, wielką przestrzenią *white cube* w Estonii! Nasza przestrzeń jest nowoczesna i ma bardzo przyjazny dla użytkowników układ przestrzenny.

KZ: A czy ten *white cube* jest otwarty na każdego, kto chciałby w nim zorganizować wystawę lub performans, czy mogą z niego korzystać tylko osoby wynajmujące lokal w Fabryce Sztuki lub związane z nią w inny sposób?

VA: Artyści i artystki nie mogą korzystać z niego bezpłatnie, ale koszt wynajęcia tej 200-metrowej galerii to ok. 500 euro miesięcznie, więc jest to bardzo dobra cena. Dbamy jednak o wysoki poziom artystyczny i nie wystarczy tylko zapłacić, aby wystawić tu swoje prace. Aktualnie mamy już rezerwacje na cały rok, a także kilka wystaw zaplanowanych w 2025 roku. Jak widać, nasza przestrzeń jest popularna! Mamy też kilka mniejszych galerii. Natomiast rozwój naszej społeczności to była prawdziwa praca u podstaw, krok po kroku i, powiedzmy, od środka na zewnątrz. Skupiliśmy naszą uwagę na twórcach i twórczyniach, chociaż nie jest to proste, ponieważ czasami nawiązujemy współpracę z utalentowanymi artystami i artystkami, którzy – jak się potem okazuje – nie lubią opłat [śmiej]. Wprowadzają się do nas, a potem nie chcą się wyprowadzić, ale nie chcą też ponosić kosztów. Na szczęście takie przypadki należą do mniejszości. Dobrze więc mieć sąsiadów! To duży skarb mieć dobrych sąsiadów. Chodzi mi o to, że dzięki temu możemy rozwijać naszą działalność i stwarzać nowe możliwości.

KZ: Jak to działa pod względem organizacyjnym, czy macie kogoś, kto pełni rolę kuratora/kuratorki i menadżera/menadżerki czy Fabryką Sztuki zajmuje się i decyzje podejmuje stowarzyszenie?

VA: Naszym kierownikiem technicznym i kierownikiem ds. programowych jest Indrek Köster. A co najważniejsze, jest duszą naszej przestrzeni. Jest rzeźbiarzem, artystą zawodowym i to jest niezwykle istotne. Kiedy zwracają się do nas artyści i artystki, zwykle znajdują z Indrekiem wspólny język i uważam, że to ważne i robi ogromną różnicę we współpracy. Jako członek zarządu, odpowiadam za kuratorowanie i nadzorowanie rozwoju ARS Art Factory. W strategicznym planowaniu wspierają mnie również prezes Estońskiego Stowarzyszenia Artystów Elin Kard i dyrektor zarządzający Mati Sillak.

Z kolei bieżącą działalnością zarządza kierownik ds. sprzedaży, który odpowiada za sprzedaż dzieł wystawianych w galeriach lub za pośrednictwem naszego sklepu internetowego (pood.arsfactory.ee), wynajmem pracowni (krótkoterminowym), projektowaniem tzw. ścieżki klienta etc. Właściwie to powinniśmy zatrudnić kogoś, kto zająłby się marketingiem i komunikacją na pełen etat, ale na razie nie stać nas na to, więc tym obszarem zajmuje się każdy z nas po trochu. Oczywiście są też inne osoby jak księgowi czy konserwatorzy, którzy wspierają nas w codziennej działalności Fabryki Sztuki. Tworzymy różnorodny zespół osób o wielu talentach i umiejętnościach. Może nie jesteśmy bogaci, ale za to bardzo szczęśliwi.

KZ: Prowadzę w Warszawie małą, niezależną przestrzeń wystawienniczą zlokalizowaną w garażu. Lubię mówić, że może i jesteśmy mali, ale za to mocarni. Mimo że wy jesteście duzi, czujecie się chyba podobnie – czyli pracujemy z tym co mamy, może i nie mamy wszystkiego, czego potrzebujemy, ale jest w tym jakaś energia.

VA: O tak!

KZ: Wróćmy na moment do logistyki, czy mógłbyś mi wyjaśnić, czy budynek należy do miasta? Czy jego właścicielem jest stowarzyszenie?

VA: Budynek należy do Estońskiego Stowarzyszenia Artystów, ale nikt nie pomaga nam w jego utrzymaniu ani w zapewnianiu osobom twórczym miejsca do pracy. Z tego co widziałem w miastach takich jak Liverpool, Manchester czy Helsinki często stosowanym modelem jest tzw. model 33/33/33. Około jedną trzecią środków samodzielnie musi zarobić organizacja lub inny podmiot prowadzący ośrodek kulturalny, jedną trzecią wykłada samorząd lokalny lub gmina, a ostatnia część pochodzi ze środków państwowych lub z funduszu kultury. Tak to generalnie działa. Natomiast my musimy sami pokrywać 99% kosztów utrzymania

i prowadzenia Fabryki Sztuki, co jest to niezwykle trudne. Z drugiej strony nie jesteśmy uzależnieni od politycznych decyzji, ani od tego, że zmienia się decydenci na wysokich stanowiskach, ani od nowego ministra i tak dalej. Nie jesteśmy narażeni na takie wpływy. Jesteśmy dość niezależni – to zaleta i wada jednocześnie.

KZ: Co Twoim zdaniem stanowi największe zagrożenie dla waszej społeczności lub samego miejsca?

VA: To, co się dzieje na świecie, by wspomnieć tylko o bezpieczeństwie globalnym czy kryzysie klimatycznym, oraz sytuacja w kraju – Estonia boryka się z ogromną inflacją i zajmujemy pod tym względem drugą czy trzecią pozycję w Europie, aktualnie wskaźnik inflacji wynosi ok. 30%. Wyobrażasz sobie? Rosnące ceny codziennych produktów dotyczą zarówno twórców, jak i zwykłych ludzi. Być może czeka nas powrót sytuacji, z którą mieliśmy już do czynienia w latach 90. ubiegłego wieku, kiedy ludzie przestali kupować sztukę... Nie jestem pewien, czy artysta lub artystka zajmująca się ceramiką jest w stanie teraz się z tego utrzymać i jeszcze na tym zarobić. Jednocześnie w domach aukcyjnych odnotowujemy rekordowe sumy sprzedaży dzieł sztuki (częściowo ze względu na wysoki wskaźnik inflacji!), ale dotyczy to przede wszystkim twórczości nieżyjących artystów. Ludzie starają się inwestować w sztukę lub zorientowali się, że mogą to teraz robić i to jest świetna wiadomość, ale szkoda, że to samo nie dzieje się ze sztuką tworzoną przez młodszych twórców i twórczynie w ich pracowniach. A więc moment, w którym się obecnie znajdujemy jest trochę dziwny.

KZ: Nawiązując do poprzedniego pytania, co jest największym sukcesem i największą siłą waszego miejsca?

VA: Chcę przywołać pewną metaforę, która wydaje mi się bardzo ważna. Dotyczy relacji pomiędzy

członkami organizacji, a nią samą, która zazwyczaj przeistacza się w relację, podobną do tej, jaka tworzy się między rodzicem i dzieckiem. Oznacza to, że jeżeli jesteś dobrym rodzicem, to kochasz swoje dziecko, niezależnie od tego, kim jest. Masz również nadzieję, że ono odwzajemnia twoją miłość. Czasami jednak „podopieczni” zachowują się jak nastolatki i potrafią być niezdolni. Kluczowe jest tu zaufanie i być może to jest najważniejszą wartością, jaką możemy zaoferować członkom i członkiniom naszego stowarzyszenia, jak również odrobinę stabilizacji w tych burzliwych czasach.

KZ: Mocne słowa.

VA: Jesteśmy otwarci na różne formy współpracy międzynarodowej i otrzymujemy ciekawe zaproszenia do uczestnictwa w projektach na całym świecie i rozsyłamy je dalej do kół związkowych i współpracujących artystów i artystek. Prowadzimy też w Tallinie pracownię gościnną, w której możemy gościć partnerów projektowych i tak dalej. Chcę dodać, że jeżeli artyści i artystki z Polski znajdą kogoś interesującego na liście naszych rezydentów, zachęcam ich do kontaktu. Staramy się rozkładać nad twórcami i twórczyniami swego rodzaju parasol, zapewniając im przestrzeń do pracy, możliwość wystawienia swoich prac, po prostu do realizacji swoich planów artystycznych. Dla nas istotne jest też to, abyśmy nie zamykali się tylko w naszej bańce.

KZ: Tworzycie sieć wsparcia dla innych – świetnie, to bardzo ważne. A jaka przyszłość czeka Fabrykę Sztuki?

VA: Z moich opowieści może wynikać, że prowadzimy głównie działalność gospodarczą, a nie zajmujemy się sztuką; posiadamy również grunt w centrum Tallina. To teren o powierzchni niemal dwóch hektarów położony wokół naszej Fabryki. W tej chwili opracowujemy plan zagospodarowania tej przestrzeni i planujemy postawienie tu

budynków. Ten proces trwa od około pięciu lat, czyli już dość długo. Mamy swoją wizję rozwoju, ale powodzenie przedsięwzięcia zależy w dużej mierze od współpracy i wkładu prywatnych inwestorów. Chcę też powiedzieć, że cieszymy się, że tego lata przyjęliśmy dwie grupy gości – jedną z sąsiadującej z Estonią na południu Łotwy, a drugą z sąsiadującej na północy Finlandii. Te osoby przyjechały do nas, aby poznać Fabrykę Sztuki i sposób jej działania, bo postrzegają ją jako dobrze funkcjonujący przykład tego, jak można prowadzić takie miejsca.

KZ: Fantastycznie! Bardzo dziękuję za wspólny czas i podzielenie się ze mną swoimi przemyśleniami. Wiem, że będą dla nas bardzo pomocne i zyskamy lepszy obraz tego, jak środowiska artystyczne funkcjonują w różnych częściach Europy – jesteście dla nas ogromną inspiracją. Dziękuję za dzisiejszą rozmowę.

VA: Zapraszam do nas wiosną, kiedy nie jest już tak zimno! Koniecznie zabierz ze sobą kolegów i koleżanki!

MAXIMILIAN LEHNER

PRZEKSZTAŁCAJ A NIE DOSTOSOWUJ... ABY ZACHOWAĆ WOLNOŚĆ W ALTERNATYWNYCH PRZESTRZENIACH ARTYSTYCZNYCH

W 2021 roku napisałem tekst ⁵¹, który w początkowym zamierzeniu miał być analizą historii alternatywnych przestrzeni sztuki, a przerodził się w euforyczną pochwałę. „Przestrzenie alternatywne” to ogólny termin odnoszący się do różnych miejsc i sposobów, w jakich artyści i artystki pokazują swoje prace poza komercyjnymi galeriami i publicznymi instytucjami sztuki. Obejmuje on wykorzystanie pracowni twórczych jako przestrzeni wystawienniczej, tymczasowe wykorzystanie budynków do realizacji projektów artystycznych, jak również zrzeszanie się artystów, zarówno w celu zorganizowania jednej wystawy, jak i długoterminowego prowadzenia galerii⁵². Brian O’Doherty „wyjaśnia, w jaki sposób alternatywne praktyki artystyczne mają na celu wyeksponowanie przestrzennego i instytucjonalnego kontekstu dzieła sztuki, zamiast autonomicznego obiektu. Jako wyzwanie rzucone formalizmowi późnego modernizmu, alternatywne praktyki artystyczne pojawiły się zatem w opozycji do praktyk artystycznych, które do tej pory funkcjonowały

w białych sześcianach muzeów sztuki nowoczesnej⁵³.

Koncepcja alternatywnych przestrzeni artystycznych wywodzi się z czasów, gdy tego rodzaju przestrzenie gościły twórców i twórczynie, których dzieła nie były pokazywane w oficjalnych galeriach i muzeach. Najbardziej znanymi przykładami takich miejsc były przestrzenie artystyczne w Nowym Jorku w latach 60. i 80. XX wieku, którym udało się zwrócić większą uwagę na minimalizm i ostatecznie wprowadzić go do muzeów. Ten przykład ilustruje to, co wiele osób (nie zważając na tę konkretną historię z kontekstu amerykańskiego) wyobraża, gdy ma na myśli alternatywne przestrzenie artystyczne. Zjawisko

51 Zob. Maximilian Lehner, *Alternative Art Spaces and Their Alternatives* [Alternatywne przestrzenie sztuki i ich alternatywy], w: SKUP, red. Tia Čiček, Peter Rauch, Sara Rman, Anja Seničar, Zavod Artard/Galerija Škuc, Lublana 2021.

52 Lawrence Alloway, *10 Downtown, 10 Years* [10 lat 10 Downtown], Nowy Jork 1978, s. 4.

53 Cristelle Terroni, *The Rise and Fall of Alternative Spaces* [Powstanie i upadek alternatywnych przestrzeni], „Books and Ideas”, 7 października 2011, <https://booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative> (dostęp: 4 czerwca 2024).

to kojarzone jest również z estetyką surowych przestrzeni, często poprzemysłowych, których wygląd jest podyktowany tym, czemu służyły one w przeszłości i z których najprawdopodobniej korzysta się tymczasowo. Tego typu miejsca mogą mieć wiele różnych zastosowań jako przestrzeń wystawiennicza, sala prób, pracownia, teatr czy też bar. Wszelkie odstony przestrzeni alternatywnej wiążą się z potrzebą doświadczania czegoś, co istnieje poza powszechnie akceptowanymi ramami, co oferuje większą swobodę ekspresji, a tym samym otwiera radykalnie kreatywną przestrzeń do myślenia (odwrotnie do mainstream'u).

Byłem przekonany, że alternatywne przestrzenie artystyczne funkcjonują w taki właśnie sposób, ponieważ zazwyczaj udaje im się odnaleźć niszę lub lukę w lokalnym środowisku i sprawnie ją wypełnić. To przekonanie wynikało z mojego własnego uczestnictwa, pracy lub organizacji wydarzeń w tego typu przestrzeniach. Miałem możliwość przyglądania się, jak w mniejszych miejscowościach takie miejsca mogą stać się centrum kulturalnym dla osób zainteresowanych eksperymentowaniem, podejmowaniem tematów, dla których w większych miastach istnieją osobne przestrzenie i zróżnicowana oferta. Moje postrzeganie takich miejsc było kształtowane przez tę właśnie koncepcję, w której zakładałem, że każda z tego typu przestrzeni odpowiadała na pewien brak zaobserwowany na lokalnej scenie artystycznej.

Krótko mówiąc i podsumowując to, co euforycznie opisałem w moim tekście sprzed lat, powszechne odwoływanie się do tego słynnego wzorca, mającego korzenie nowojorskie, doprowadziło do błędnego przekonania, że alternatywne przestrzenie artystyczne mocno czerpią z jego „dziedzictwa” i że samo istnienie miejsc, nawiązujących swoją estetyką do tego wzorca, czyni je alternatywnymi. Obecnie wiele komercyjnych galerii i przestrzeni, które nie mają

zamiaru oferować takiej wolności artystycznej, jaką historycznie wiązano z estetyką alternatywnych przestrzeni artystycznych, decyduje się na ten „alternatywny”, nieco zaniedbany wystrój z odrapanymi ścianami i wyposażeniem z odzysku. Jednak aby faktycznie wcielić w życie radykalizm kojarzony z wolnością, te podmioty musiałyby dążyć do wprowadzenia realnych zmian w lokalnym środowisku, tj. próbować odpowiedzieć na niezrealizowane potrzeby i zaoferować miejsce dla czegoś naprawdę nowego, a nie tylko podłączać się pod nurt alternatywny za sprawą powtarzalnych programów artystycznych, przy tym programując działania i zarządzając nimi w sposób typowy dla większości instytucji. Radykalna alternatywność oznaczałaby, że miejsca, które wcielają ją w życie nie są częścią systemu. Dla przestrzeni artystycznych oznaczałoby to funkcjonowanie poza, z jednej strony, dysfunkcyjnym systemem dystrybucji kapitału, który zbyt długo traktował pracę w kulturze jako formę rekreacji i w którym tylko niektórzy, bardziej znani twórcy i twórczynie są uważani za wartych godnego wynagrodzenia. Z drugiej strony oznaczałoby to również porzucenie kluczowych reguł świata sztuki w ich obecnym stanie, zgodnie z którymi „alternatywni” gracze szukają uznania ze strony tych większych i bardziej „ugruntowanych” na rynku.

Jednym z problemów tego tekstu jest to, że próbuje on zmierzyć się z niemożliwą do pogodzenia sprzecznością między byciem częścią świata sztuki, a chęcią zmiany. Kolejną istotną kwestią jest wiara w to, że zmiana jest możliwa. W wielu wydawanych publikacjach i w dyskusjach prowadzonych w środowisku artystycznym często pojawia się odniesienie do konceptualnej kliszy o radykalności alternatywnych przestrzeni artystycznych, tak jakby takie miejsca nie opierały się na żadnych konwencjonalnych strukturach ekonomicznych i politycznych: „Nawet jeśli moment, w którym się znaleźliśmy wydaje się bardzo ponury, istnienie alternatywnych przestrzeni artystycznych uświadamia nam, że istnieje też inna

droga, alternatywna w stosunku do teraźniejszości. Przez pokolenia artyści nie tylko wyobrażali sobie odmienne, lepsze światy, ale urzeczywistniali je na swoich podwórkach, w piwnicach i innych przeoczonych zakamarkach życia społecznego. [...] W obliczu cenzury, rządowych nacisków i kapitalistycznej prywatyzacji, alternatywne przestrzenie artystyczne zawsze rozkwiwały. One dostosowują się, wspierają i otwierają nowe możliwości. Nie potrzebują na to żadnego pozwolenia – wystarczy im pasja do szukania alternatywy dla dzisiejszego status quo”⁵⁴. Stwierdzenia podobne do tego trącą hipokryzją, gdy, pomimo odwoływania się do trudnego klimatu politycznego, opisują alternatywną przestrzeń artystyczną jako tę funkcjonującą niezależnie od sytuacji politycznej, choćby tylko po to, by celebrować aurę alternatywności i związane z nią idee.

POTRZEBA ISTNIENIA NIEZALEŻNYCH PRZESTRZENI ARTYSTYCZNYCH

Tekst, który właśnie czytasz powstał z prostej obserwacji rezultatów zniknięcia w roku 2021 z mapy Lublany autonomicznego centrum kultury Rog. Kiedy decyzją władz miejskich centrum Rog zostało podczas pandemii eksmitowane z zajmowanego budynku, w mieście wybuchły protesty. Opuszczona przestrzeń mieszcząca wcześniej „pracownie artystyczne, studia muzyczne, studia wideo i studia graficzne, sale teatralne i taneczne, sale spotkań dla różnych stowarzyszeń, przestrzenie przeznaczone na działalność społeczną itp.”⁵⁵ o powierzchni ponad 7 tysięcy metrów kwadratowych została zaanektowana przez miasto i przekształcona w ośrodek, zaprojektowany w stylu marzeń lat 90.

XX wieku, a przeznaczony dla branż kreatywnych, w którym znalazły się również komercyjne pracownie i przestrzenie wystawiennicze. Nie zagłębiając się w szczegóły niepokojącej eksmisji w czasie lockdownu, pomyślałem, że aktywne protesty przeciwko temu działaniu władz doprowadzą zapewne do powstania nowych inicjatyw, które wypełniłyby powstałą lukę. Dzięki stypendium Stowarzyszenia im. Igora Zabla przyjechałem do Lublany, aby pisać o zmianach, jakie spodziewałem się zaobserwować w lokalnej sieci alternatywnych przestrzeni artystycznych funkcjonującej w tym mieście. Sądziłem, że będę w stanie zmapować nowo powstające miejsca i ponownie skontekstualizować ideę niezależnych przestrzeni, wypełniających luki powstałe na scenie alternatywnej, które w późniejszym okresie przekształciłyby się w instytucje. Byłem przekonany, że nowe przestrzenie pojawią się na mapie miasta w reakcji na decyzje władz i będą wynikiem eksperymentów podejmowanych w odpowiedzi na nagły brak miejsc o charakterze otwartym i dostępnym. Jednakże już podczas pierwszych rozmów, które przeprowadziłem na ten temat z artystami i artystkami oraz pracownikami i pracowniczkami kultury prowadzącymi dotychczasowe miejsca o alternatywnym charakterze, zdałem sobie sprawę, że żaden z moich wyobrażonych scenariuszy się nie spełnił. Wszystkie istniejące instytucje dalej prowadziły swoje działania i realizowały program zgodnie z planem. Potrzeba wykorzystywania zniknięcia ważnego centrum kultury do stworzenia czegoś nowego się nie pojawiła.

W związku z tym zacząłem kwestionować swoje oczekiwania oparte na wnioskach płynących

54 Jake Yuzna, *No Approval Required: Twin Cities Alternative Art* (Nie trzeba mieć pozwolenia. Przestrzenie alternatywnej bliźniaczych miast), „Mn Artists”, 8 sierpnia 2022, <https://mnavartists.walkerart.org/no-approval-required-twin-cities-alternative-art-spaces> (dostęp: 4 czerwca 2024).

55 *Collective Statement About Opening Rog To The Public* (Wspólne oświadczenie o otwarciu ośrodka Rog dla publiczności), 13 kwietnia 2006, <https://tovarna.org/node/111> (dostęp: 4 czerwca 2024).

z wyidealizowanej historii alternatywnych przestrzeni artystycznych, korzenie których wywodzą się z nowojorskiej sceny alternatywnej lat 60–80. XX wieku. Zacząłem wątpić w to, że powszechnie przyjęty wizerunek alternatywnych przestrzeni artystycznych, aktywnie wpływających na miejscową scenę artystyczną i rzucających wyzwanie instytucjonalnym podmiotom, jest prawdziwy. Ponadto zacząłem się zastanawiać, czy dziś w ogóle istnieje zapotrzebowanie na takie miejsca, czy też są one po prostu pozostałością po dawnym przekonaniu, że mogą przynieść zmianę na lepsze.

Pomimo, że odnoszę się do konkretnego przykładu, jest to tekst teoretyczny, a nie studium przypadku. Moim celem jest zainspirowanie przedstawicieli sceny alternatywnej do zastanowienia się, dlaczego chcą prowadzić tak zwane przestrzenie alternatywne i do zrewidowania modelu funkcjonowania i sposobu postrzegania takich miejsc. Należałoby się zastanowić, czy obecnie możemy porównywać je do komercyjnych galerii, próbujących promować artystów, czy też podążają one za wyidealizowaną ideą przestrzeni alternatywnej, wypełniającej luki i przynoszącej zmianę.

TYLKO GDZIE?

„Surowość i lichota, które charakteryzowały alternatywne przestrzenie były [...] [w przypadku alternatywnych przestrzeni artystycznych Nowego Jorku] macierzą i nieustającym źródłem inspiracji dla artystów i artystek. Wynikało to też bezpośrednio z sytuacji ekonomicznej towarzyszącej ich powstaniu”⁵⁶. Zarówno wolność, jaką cieszyły się grupy artystyczne w Stanach Zjednoczonych w latach 70. XX wieku, jak i korzystne przepisy regulujące niedrogi, czasowy wynajem miejskich przestrzeni są w tej chwili czymś nieosiągalnym dla środowisk artystycznych w większości krajów. O ile w niektórych państwach wynajem na dobrych warunkach pozwala lokalnej scenie artystycznej rozwijać się, przykład Słowenii

pokazuje, jak restrykcyjne przepisy uniemożliwiają niezależnej kulturze ekspansję poza przestrzenie, które już zajmuje. Słowenia, która względnie niedawno dołączyła do Unii Europejskiej, a także strefy euro, wydaje się być nieustannie polem inwestycji dla deweloperów. Dlatego też nawet w budynkach, które stoją puste nie ma możliwości taniego, czasowego wynajmu przestrzeni. Ten, kto jest w stanie odpowiednio zapłacić lub pozyskać fundusze na korzystanie z przestrzeni wystawienniczej, staje się automatycznie członkiem zamkniętego, elitarnego kręgu osób, które mają jakąkolwiek możliwość, by prowadzić przestrzeń artystyczną. Wiele podmiotów próbuje obejść te utrudnienia, stwarzając się, by zwiększyć szanse na uzyskanie rocznego finansowania, a tym samym na opłacenie czynszu⁵⁷, co bez wątpienia niweczy wszelką spontaniczność. „Pojawienie się programów wspierania sztuki ze środków publicznych stało się realnym zagrożeniem dla z zasady spontanicznego charakteru przestrzeni artystycznych, których tożsamość była podyktowana jeszcze wówczas niezdefiniowaną praktyką awangardową, a także brakiem stabilności finansowej”⁵⁸. Alternatywne przestrzenie artystyczne utrzymujące swój wyidealizowany wizerunek dziś zdają się oszukiwać same siebie. Przykład instytucjonalizacji P.S.1 (niezależnej przestrzeni, która została przyłączona do muzeum sztuki nowoczesnej MoMA w Nowym Jorku, co odbiło się szerokim echem w świecie sztuki), który w przeszłości był uznawany za dowód na to, że alternatywne przestrzenie artystyczne mogą w przyszłości wypełnić luki, których istnienie wypunktowują, pokazał, że po instytucjonalizacji swojej działalności takie podmioty stają się przedmiotem krytyki i protestów. Obietnicę

56 Cristelle Terroni, *The Rise and Fall of Alternative Spaces*, dz. cyt.

57 Cała ta struktura jest nadmiernie uproszczona, ponieważ wszystkie te parametry są wzajemnie zależne i potrzebne na określonym etapie w procesie aplikacji. Myślę, że na potrzeby tego tekstu wystarczy dostrzec problemy związane ze wzajemnym uwikłaniem wszystkich czynników.

58 Cristelle Terroni, *The Rise and Fall of Alternative Spaces*, dz. cyt.

udostępnienia pracowni w ramach stałego wsparcia artystów i artystek, postrzegano jako zasłonę dymną, która miała odwrócić uwagę środowiska od generalnego niedoboru przestrzeni do wystawiania i pracy oraz spowodować zmniejszenie liczby osób niezadowolonych z miejskiej polityki. Instytucjonalizacja P.S.1 zabrała również ważną przestrzeń do tworzenia i inspiracji, której nie można było po prostu zastąpić zaoferowaniem pracowni w oczekiwaniu, że zadowoleni artyści i artystki będą realizować swoją wymarzoną praktykę artystyczną w niedrogich pracowniach, nawet jeśli nie dostaną za to wynagrodzenia. Bez wątpienia tworzenie nowych miejsc nie wystarczy do utrzymania alternatywnych sposobów życia i wspólnej pracy oraz samowystarczalnych przestrzeni, które mogłyby istnieć poza systemem. Dlatego też nawet historia sukcesu alternatywnej przestrzeni artystycznej, której udało się przekształcić w nową instytucję wskazuje na potrzebę bliższego przyjrzenia się warunkom ekonomicznym, w których tego typu przestrzenie obecnie funkcjonują.

A DO TEGO, ZA ILE?

Współpracując z przestrzeniami artystycznymi prowadzonymi przez artystów (tzw. artist-run-spaces) oraz słoweńskimi i austriackimi stowarzyszeniami artystycznymi, zauważyłem, że wiele z nich stara się dbać o atmosferę wsparcia dla artystów i artystek oraz osób pracujących w tych miejscach, a także angażować się w działania i walkę polityczną bardziej niż mogą sobie na to pozwolić instytucje publiczne. Z drugiej strony instytucje publiczne również uwzględniają w swoich programach szereg kwestii politycznych i społecznych, co wskazywałoby na to, że promują i kreują podobne wartości do przestrzeni alternatywnymi. Skoro więc poza prekaryzacją związaną z koniecznością starania się o środki finansowe co roku od nowa i jeszcze

większą prekaryzacją w odniesieniu do warunków pracy, niewiele różni te podmioty, to może właśnie od instytucji powinniśmy wymagać, aby wdrażały w życie to, co robią alternatywne przestrzenie (pomijając to, że osoby prowadzące te drugie coraz bardziej się samowyzyskują, aby spełnić standardy narzucane przez dyskursywne wydarzenia dużych instytucji).

Powyższa sytuacja, dotycząca możliwości wynajmu przestrzeni wystawienniczych, wynika także z pogłębiania różnic między ogólnym poziomem cen a płacami w Słowenii i innych krajach, w których gospodarka musiała dostosować się do standardów ustanowionych przez Unię Europejską, pomimo że poziom wynagrodzeń dalej jest niski w porównaniu do innych krajów UE. Prowadzi to do tego, że nawet pomimo pracy na kilku etatach, aby zarobić na życie, pracownicy i pracowniczki kultury często nie są stanie zapłacić za wynajem mieszkania. Tworzenie sztuki, nie mówiąc już o prowadzeniu przestrzeni twórczych, stało się w Słowenii niemalże nieosiągalne dla jednostek, a nawet dla mniejszych grup, ponieważ osoby te walczą o pokrycie podstawowych kosztów życia. Ze względu na powszechne przekonanie o wysokim statusie społecznym osób artystycznych, a wręcz (wynikające z utrwalanej przez lata narracji o wysokich zarobkach uznanych artystów i artystek oraz kuratorów i kuratorek) wyimaginowanej wartości ekonomicznej twórczości artystycznej, społeczne wsparcie dla walki o sprawiedliwe wynagrodzenie dla artystów i artystek jest znikome. Skutkuje to sytuacją, w której wiele osób w branży kulturalnej akceptuje niepewne warunki tylko po to, aby utrzymać zatrudnienie w wymarzonej branży. Koncepcja „rób to, co kochasz” (prowadź przestrzeń artystyczną bez wsparcia finansowego) wzmacnia system samowyzysku środowiska. Takie przekonania wynikają po części z dewaluacji praktyki artystycznej oraz powszechnego przekonania o tym, że uprawianie sztuki może mieć jedynie wymiar hobbystyczny. Jednakże społeczeństwo, w którym przepaść między

płacami a kosztami życia rośnie, może nie być zainteresowane domaganiem się istnienia tego rodzaju przestrzeni artystycznych, nawet jeżeli środowisko twórcze dostrzega realną potrzebę ich funkcjonowania (w wielu miastach europejskich brakuje nawet przestrzeni przeznaczanych na pracownie artystyczne). Trudno jest jednak przekonać społeczeństwo i władze publiczne o wadze tego problemu, ponieważ praca artysty jest – jak już wspomniałem – nadal romantyzowana, a zatem pragmatyczna potrzeba posiadania miejsca do tworzenia i pokazywania swoich prac jest dla społeczeństwa trudna do dostrzeżenia. Strategią, która wydaje się sprawdzać w zdobywaniu dofinansowania jest włączenie w program aktywności, które służą szerszemu społeczeństwu, takimi jak przestrzeń wystawiennicza, teatralna, koncertowa czy stworzenie miejsca subkulturowego o wyjątkowej wartości dla promocji miasta lub kultury miejskiej, ewentualnie realizacja zajęć edukacyjnych przeznaczonych dla dzieci i młodzieży. Bardziej złożona jest współpraca z interesariuszami z sektora biznesu, ponieważ niekiedy występuje rozbieżność potrzeb, stosowane są także inne kryteria oceny rezultatów pracy. Dlaczego więc mielibyśmy w ogóle chcieć nadal prowadzić alternatywne przestrzenie i uważać, że warto w nie inwestować, podczas gdy równie dobrze moglibyśmy tego zaprzestać, mając nadzieję, że podmioty instytucjonalne przejmą ich funkcje? Kiedy alternatywna przestrzeń uwidacznia jakąś lukę a instytucje twierdzą, że zależy im na tym samym, co podmiotom alternatywnym, to, mówiąc polemicznie, powinny natychmiast tę lukę wypełnić.

ALE JAK WŁAŚCIWIE MIAŁOBY TO WYGLĄDAĆ?

Na podstawie wcześniejszych doświadczeń można by po prostu zapytać, jakie są teraz najważniejsze potrzeby? Czym należy się zająć? Z jednej strony założyłem, że idea, zgodnie z którą alternatywne przestrzenie artystyczne pojawiają się, by zaradzić pewnym brakom, nadal funkcjonuje w podobnym kształcie. To założenie pomija jednak fakt, że estetyka przestrzeni alternatywnej jest wykorzystywana także przez tych, którzy przekształcają ją w kapitał kulturowy, nie mając zamiaru wypełniać żadnych luk, ani niczego zmieniać – poza swoim własnym statusem. Dlatego też typologia alternatywnych przestrzeni artystycznych jest tak rozmyta, że odwiedzająca je publiczność nie jest w stanie stwierdzić, czy przestrzeń, w której się znajdują, zaspokaja określoną potrzebę, czy po prostu wykorzystuje wyobrażenie, że dzięki funkcjonowaniu alternatywnych przestrzeni artystycznych, ukryte dotychczas miejsca zamieniają się w najciekawsze miejscówki w mieście. Dziedzictwo idei lat 60. i 80. XX wieku stało się paradygmatem alternatywnej przestrzeni artystycznej i – jak na ironię – stało się dowodem na to, że nowe przestrzenie są w świecie sztuki traktowane jako coś, co powinno się ciągle pojawiać. Możemy potraktować tę narastającą kapitalizację potencjału (jak również prekaryzację itp.) jako problem, z którym trzeba się zmierzyć, ale także jako zwykły fakt, że znane nam z przeszłości metody działań, odpowiadające na pragnienie zmiany, są przestarzałe. Powód, dla którego warunki pracy w polu sztuki się nie zmieniają, może wynikać ze specyfiki działania systemu, z którym zetknąłem się w Słowenii, podobnie jak i w większości krajów Europy: programy finansowania sztuki zapewniają tylko

tylę, aby zrealizować program istniejących miejsc i pozwolić artystom i artystkom przetrwać dzięki organizacji wystaw. Nikt w branży tak naprawdę nie jest w stanie odpowiedzieć na potrzebę pilnego zajęcia się brakiem przestrzeni do eksperymentów i nikt nie może sobie pozwolić na jej zapewnienie, ponieważ obecnie jest to luksus. Próg, powyżej którego finansowanie jest nieosiągalne dla świata sztuki, wydaje się być zaprojektowany tak, aby doprowadzić do coraz większej kapitalizacji środowiska, pozbawiając go tym samym możliwości wybrania innej ścieżki, jak również pozbawiając go możliwości myślenia nieszablonowego i poszukiwania inspiracji, skoro samo utrzymanie przestrzeni artystycznych jest już osiągnięciem. Z tego powodu artyści i artystki, kuratorzy i kuratorzy, menedżerowie i menadżerki kultury oraz inne powiązane z polem sztuki osoby nie zastanawiają się nawet nad tym, z czym mogłaby się wiązać radykalna alternatywność i czego jeszcze moglibyśmy zażądać lub co moglibyśmy wypróbować.

CZY PRZESTRZENIE ARTYSTYCZNE MOGĄ SIĘ PRZEKSZTAŁCAĆ, A NIE JEDYNI DOSTOSOWYWAĆ?

„Potrzebujemy bardziej radykalnych miejsc. Nie oznacza to, że muszą one realizować radykalny program polityczny, który jest łatwy do zidentyfikowania i który stworzy inną formę marginalizacji lub elitaryzmu. Tworzenie radykalnej przestrzeni polega na rozwijaniu miejsc, które denaturalizują normy dominującej kultury i zapewniają nowe sposoby budowania

społeczności, relacji społecznych i produkcji sztuki. Oznacza to rozwój form sztuki, które nie powtarzają logiki rynku czy biurokratyzowanej demokracji”⁵⁹. Przestrzenie artystyczne mierzą się jednak z dylematem dotyczącym tego, że muszą przestrzegać zasad biurokratycznych lub rynkowych, bo alternatywą jest koniec ich funkcjonowania. Jedynie w przypadku niektórych, większych struktur, którym udało się uzyskać szczególny status (prawny lub na mocy często nieoficjalnych umów z władzami miast), może się pojawić przestrzeń na prawdziwą alternatywę. Patrząc jednak na przykłady Metelkovej i Christianii, uderza ich skomercjalizowany zewnętrzny wizerunek, który pociąga za sobą konieczność otwarcia się na turystykę, aby je utrzymać. Ponadto status prawny takich miejsc – nawet jeśli odnoszą się do nich inne zasady – jest usankcjonowany przez gminę lub państwo, a zatem wymaga pewnych inwestycji, z którymi się wiąże biurokratyczna konieczność sprawozdawcza.

Oznacza to, że musimy pożegnać się z pierwotną ideą alternatywnej przestrzeni artystycznej, ponieważ takie miejsca nie są w stanie uwolnić się od niezbędnych relacji ekonomicznych i systemów wartościowania tego, co jest uważane za ważne w świecie sztuki. Rozwój koncepcji niezależnych przestrzeni artystycznych coraz bardziej splata się ze skomercjalizowanym wizerunkiem sztuki, a zatem także z ideą kumulacji kapitału lub ciągłego sukcesu i rozwoju kariery artystycznej. Jeśli przyjrzymy się bliżej idei, zgodnie z którą coś ważnego wynika z powstania nowej przestrzeni oraz że istnieje potrzeba ciągłej kontynuacji tego procesu, to okaże się, że zwyczajnie wpisuje się ona

59 Brett Bloom, *Radical Space for Art in a Time of Forced Privatization and Market Dominance* (Radykalna przestrzeń dla sztuki w czasach wymuszonej prywatyzacji i dominacji rynku), [artykuł niedatowany], http://www.temporaryservices.org/rad_space_art.pdf, (dostęp: 4 czerwca 2024), s. 86–87.

60 T.J. Demos, *Radical Futurisms: Documentary's Chronopolitics* (Radykalne futuryzmy. Chronopolityki dokumentu), „Springerin” 1/2021, <https://www.springerin.at/en/2021/1/radikale-futurismen/> (dostęp: 4 czerwca 2024).

w zasady heteronormatywnego i kapitalistycznego społeczeństwa. Wszystkie starania związane z tworzeniem alternatywy spełniają na niczym w zderzeniu z koncepcją zakładającą, że wartością nadrzędną jest osiągnięcie sukcesu w ramach istniejącego systemu. „Tak jak powszechnie rządzi nierówność materialna, my również dajemy się wkręcić w wir nieustannie działającej, wyrachowanej, kapitalistycznej maszyny, co pozornie oznacza, że opór jest bezcelowy. [...] Rzeczywiście, teraz bardziej niż kiedykolwiek obserwujemy pilną potrzebę nawiązywania sojuszy [...] w celu budowania kolektywnej siły, mogącej zakłócić hegemonię kolonialnej, kapitalistycznej przemocy, która szkodzi nam wszystkim, choć w różny sposób”⁶⁰.

Gdyby oprzeć się narzuconej potrzebie wpisania przestrzeni sztuki w tymczasowość innowacji i reprodukcji – z zasady powiązanej z kapitalizmem i heteronormatywnością – radykalną alternatywą mogłoby być zaprzestanie pracy. Wydaje się, że radykalne zmiany są konieczne, ponieważ obecnie obserwujemy funkcjonowanie tych mechanizmów nawet w miejscach, które dają nam poczucie wolności. Ale, jak ujęła to Pamela M. Lee w zakończeniu książki *Forgetting the Art World* [Zapominając świat sztuki], aby rozprawić się z powszechnym niezrozumieniem jej tytułu: „moją tezę było to, że nie powinniśmy się od niego [świata sztuki] odwracać, i raczej nie możemy tego zrobić. Na dobre i na złe, jesteśmy w nim tu i teraz, co niewątpliwie jest również powodem naszego zbiorowego zmęczenia tym światem”⁶¹. Odnoszę wrażenie, że asymilujemy się coraz bardziej do standardowych modeli przestrzeni wystawienniczych i instytucji, a tymczasem koncepcja niezależnych przestrzeni artystycznych jako radykalnej alternatywy wymaga uzdrowienia. Świat sztuki nie jest odrębną sferą eksperymentowania. Musimy poważnie potraktować ograniczenia, które wpływają na naszą codzienną praktykę, a być może znajdziemy

jakieś rozwiązania, które najprawdopodobniej będą wymagać od nas dużej dawki pokory.

Mikro kuracją może być wykorzystanie dynamiki, którą krytycznie omawiam powyżej i uznanie instytucjonalnego świata sztuki oraz innych podmiotów uważanych za przeciwieństwo alternatywnego świata sztuki jako użytecznych partnerów, zwłaszcza że te instytucje często angażują się w podobne debaty polityczne, a ich pracownicy odpowiedzialni za program często wywodzą się z pozainstytucjonalnego środowiska. Tą skromną sugestią chcę ponownie nawiązać do potencjału, jakiego szukałem w wydarzeniach, które miały miejsce w Słowenii i stały się przyczynkiem do powstania tego tekstu – to właśnie w takich chwilach możemy wcielić w życie ideę radykalności wywodzącą się z historii alternatywnych przestrzeni artystycznych. Nie możemy jednak zakładać, że znajdziemy remedium w modelu działań, które sprawdzały się dotychczas. Biorąc pod uwagę to, że pilna potrzeba zmian o charakterze politycznym jest obecnie widoczna także na zewnątrz „bańki” artystycznej, wynik naszych działań w ramach dotychczasowych schematów zmienia sens. Fakt, że nie powstał żaden nowy ruch, ani żadne nowe inicjatywy nie zrodziły się po proteście przeciwko eksmisji centrum kultury Rog w Lublanie, sprawił, że zinterpretowałem go pierwotnie jako kolejny dowód na performatywność sojuszy i powierzchowność, jaką obserwuję we współczesnym środowisku alternatywnym. Nie możemy jednak zapomnieć, że powody, dla których nie tworzy się nowych alternatyw, są złożone i mogą wynikać z sytuacji ekonomicznej, warunków wynajmu, politycznie uwarunkowanych ograniczeń w finansowaniu, nepotyzmu lub osobistego braku możliwości poświęcenia nieograniczonego czasu na projekt, braku stabilizacji finansowej w życiu prywatnym lub wyzwań związanych ze zdrowiem psychicznym, które utrudniają ponowne podjęcie działań.

61 Pamela M. Lee, *Forgetting the Art World* (Zapominając o świecie sztuki), MIT Press, Cambridge 2012, s. 186.

Mimo że cały ten tekst może brzmieć jak krytyka alternatywnych przestrzeni artystycznych i sposobu ich funkcjonowania, postrzegam go raczej jako przypomnienie, że takie przestrzenie mogą nadal działać i mogą stanowić alternatywę dla systemu. Jednocześnie mogą być postrzegane w taki sam sposób jak „instagramowe” miejsca, prowadzone dzięki zasobom i koneksjom. Jeśli nie możemy od tego uciec, posłużmy się ideami, które pierwotnie stały za alternatywnych przestrzeni artystycznych – wykorzystajmy ją do realizacji własnych potrzeb. Każdy rodzaj przestrzeni artystycznych zawsze będzie uwikłany w zależności ekonomiczne i polityczne, ale nie pozwólmy osobom, które mogą łatwo wykorzystać te słabości, zawłaszczyć również wizerunek alternatywności. To, co dziś mogłoby być naprawdę radykalnym krokiem, to pozbycie się idei kapitału symbolicznego. Myślę, że nadszedł czas, aby bardziej zdecydowanie zająć się „brakiem” zauważalnym w lokalnym środowisku artystycznym lub w sztuce ogólnie i wypełnić tę lukę odpowiednimi przestrzeniami.

ARTYSTYCZNE, SPOŁECZNE, STOŁECZNE.

WARSZAWSKIE PRACOWNIE ARTYSTYCZNE JAKO MIKROINSTYTUCJE

Autorki autorzy tekstów:

MAXIMILIAN LEHNER,
ŁUCJA STASZKIEWICZ,
ALEKSANDRA TARKA,
VERA ZALUTSKAYA,
KATIE ZAZENSKI

Redakcja merytoryczna: VERA ZALUTSKAYA

Redakcja i korekta: KRYSZYNA MOGILNICKA

Tłumaczenie tekstu MAXIMILIANA LEHNERA oraz rozmowy
z VANNO ALLSALU : MAGDALENA SZWEDOWSKA

Grafika: KAROLINA PIETRZYK, TOBIAS WENIG

Fotografie i ilustracje: ARS ART FACTORY, MAX
JANUSZEWICZ, LENA PIERGA, BRANKA STIPANČIĆ, JAN
SZYMAŃSKI oraz dzięki uprzejmości artystek i artystów
zaangażowanych w projekt

Organizator: WARSZAWSKIE OBSERWATORIUM KULTURY.

PROJEKT FINANSOWANY ZE ŚRODKÓW M. ST. WARSZAWY