

Pracow(A)nie artystyczne

czyli jak można pracować twórczo
w Warszawie

Aleksandra Litorowicz
Łucja Staszekiewicz
Miranda Zarzycka

W'OK Warszawskie
Observatorium
Kultury

Fundacja
działań i badań
miejskich
Puszka



projekt finansuje
miasto stołeczne
Warszawa

| | |
|--|-----------|
| Wstęp | 3 |
| Opis projektu | 4 |
| Pytania badawcze | 6 |
| Metoda | 7 |
| Struktura publikacji | 8 |
| 1. Praca artystyczna, praca twórcza i ich współczesne charakterystyki | 10 |
| 2. Jak wygląda proces wynajmu lokalu na pracownię twórczą? Rozmowa z Olgą Smoderek, specjalistką ds. lokali użytkowych Zarządu Gospodarowania Nieruchomościami na Pradze-Północ | 23 |
| 3. Punkty zapalne, czyli co dzieli przedstawicieli warszawskich środowisk artystycznych, urzędów i instytucji kultury (a może zacząć łączyć) | 31 |
| 4. Dobre praktyki | 43 |
| 5. Rekomendacje z badania | 49 |
| 6. Co u Pracowni Wschodniej? Rozmowa z Natalią Łajszczak i Pauliną Mirowską | 57 |
| 7. Ankiety uzupełnione przez artystki i artystów | 63 |
| Alicja Czyczek | 65 |
| Aleksandra Liput | 67 |
| Ant Łakomsk | 70 |
| Alka Nauman | 73 |
| Karol z Nowej Romantyki | 75 |
| Sebulec | 78 |

Pracow(A)nie artystyczne, czyli jak można
pracować twórczo w Warszawie

Wstęp

„Praca artystyczna to praca” – widnieje na hafcie wykonanym przez artystkę Monikę Drożyńską. Tę deklarację można usłyszeć coraz częściej, szczególnie w kontekście działań Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej (OFSW) – organizacji starającej się o poprawienie warunków zatrudnienia i pracy artystek oraz artystów wizualnych w Polsce. I to zdanie – potrzebne i wciąż traktowane z dużą dozą dystansu ze strony organizatorów życia kulturalnego oraz przedstawicieli instytucji kultury i sztuki – podtrzymuje nieustannie potrzebną rozmowę na temat pracy artystycznej. Mimo dyskusji w środowisku artystycznym, która coraz częściej wychodzi poza jego wąskie ramy¹, wciąż słyszymy, że godna płaca nie należy się za pracę artystyczną, bo ta bywa nadal uważana za hobby, zajęcie „po godzinach” czy nawet „szał twórczy”. Tym ważniejsze wydaje się sporządzenie szerokiej charakterystyki pracy artystycznej i głównych czynników, które ją organizują, a także zadanie sobie pytania, jak można wspierać pracę artystyczną na poziomie miasta – jego struktur administracyjnych i instytucjonalnych. Kto i co jest do tego potrzebne?

Na te pytania staramy się odpowiedzieć w niniejszej publikacji *Pracow(A)nie artystyczne, czyli jak można pracować twórczo w Warszawie*, która powstała na kanwie procesu badawczego o tej samej nazwie. Chcemy uwspólnić wiedzę o współczesnych warunkach pracy artystycznej, a dzięki temu umożliwić prowadzenie sprawniejszej i bardziej adekwatnej do niej polityki miejskiej. Dlatego warto zadać pytanie – *jak można pracować twórczo w Warszawie dziś, jak i w przyszłości?*

O projekcie

Odpowiedzi na to pytanie poszukiwaaliśmy wspólnie z Fundacją Puszcza w 2025 roku. Celem naszej współpracy było poszerzenie sposobów rozumienia pracy artystycznej i spojrzenie

¹ Leszek Kostrzewski, „Artyści mają mieć specjalne przywileje emerytalne. Pytanie tylko – kto to jest artysta?”, *Wyborcza.biz*, 17.07.2025, dostęp: 21.12.2025, <https://wyborcza.biz/biznes/7,147880,32104057,artysci-maja-miec-specjalne-przywileje-emerytalne-pytanie-tylko.html?disableRedirects=true>. Witold Mrozek, „Czy emerytura dla artysty to przywilej? Neoliberalny populizm bywa gorszy niż PiS-owski”, *Wyborcza.pl*, 18.07.2025, dostęp: 21.12.2025, <https://wyborcza.pl/7,75410,32113593,czy-emerytura-dla-artysty-to-przywilej-neoliberalny-populizm.html>.

na nią z wielu odmiennych perspektyw – zobaczenie różnych interesariuszy budujących artystyczny ekosystem Warszawy, zaproszenie do rozmowy tych mniej widocznych, a na co dzień go kształtujących (na przykład przedstawicielki urzędów i lokalnych instytucji kultury), dotarcie do zróżnicowanych grup osób twórczych (w różnym wieku, zajmujących się różnymi technikami twórczymi), a w końcu – spojrzenie na interesujące nas zagadnienie przez pryzmat ich doświadczeń i wysiłków związanych z poszukiwaniem miejsca do pracy w mieście.

Dlatego projekt *Pracow(A)nie artystyczne* składa się z dwóch elementów – programu mentoringowego oraz procesu badawczego. Pierwszy był skupiony na dzieleniu się praktyczną wiedzą w zakresie organizacji i wspierania indywidualnej praktyki artystycznej w aktualnych warunkach. Drugi skupiał się na projektowaniu możliwych rozwiązań dla wyzwań związanych z pracą artystyczną w Warszawie na poziomie systemowym.

Program mentoringowy dla młodych osób artystycznych był realizowany od kwietnia do czerwca 2025 roku. Cztero menterek i mentorów – Agnieszka Brzeżańska, Paulina Mirowska, Tomek Paszkowicz i Weronika Zalewska – wybrało w trybie otwartego naboru 15 absolventek i absolwentów ASP, którzy uczestniczyli w konsultacjach indywidualnych i warsztatach grupowych. W trakcie tej części osoby zapoznały się z różnymi sposobami uczestniczenia w obiegu artystycznym oraz trajektoriami ścieżek artystycznych, wzbogacając swoją wiedzę o praktyczne rady menterek i mentorów.

Od marca do listopada 2025 roku realizowałyśmy proces badania pracy twórczej oraz jej materialnych uwarunkowań – od przestrzeni po warunki pracy – zestawiając je z sytuacją ekonomiczną osób pracujących artystycznie. W ramach badania przeprowadziłyśmy kwerendę dotyczącą organizacji pracy artystycznej w różnych miastach w Polsce i Europie oraz poprowadziłyśmy warsztaty projektowe, podczas których osoby ze środowisk artystycznego, samorządowego (wydziały kultury, Zarządy Gospodarowania Nieruchomościami) oraz instytucji kultury spotkały się w celu wspólnego wypracowania propozycji rozwiązań dla pracy artystycznej w skali Warszawy. Rezultatem tych warsztatów są propozycje organizacji dostępu przestrzeni do pracy, zbiór rekomendacji dotyczących kolejnych działań Urzędu Miasta we wspieraniu pracy artystycznej oraz mapa warszawskich pracowni artystycznych.

Pytania badawcze

Chciałyśmy się dowiedzieć, czym jest dziś praca artystyczna i jak jest postrzegana przez różnych interesariuszy miejskich: urzędy oraz instytucje kultury. Jaka jest jej charakterystyka? Z czego się składa? W jaki sposób zależy od materialnych uwarunkowań – ekonomicznych i przestrzennych?

W publikacji stosujemy rozróżnienie na pracę twórczą i pracę artystyczną. Praca twórcza to wszelkie aktywności związane ściśle z procesem twórczym – od pomysłu, przez pracę z różnymi mediami i materiałami plastycznymi, po skończoną realizację artystyczną. Praca twórcza jest częścią pracy artystycznej, która obejmuje również pracę administracyjną, związaną z pisaniami grantów, wniosków stypendialnych, aplikacji na rezydencje, a także pracę logistyczną, w tym transport prac i wsparcie produkcji wystaw.

Pytanie o warunki pracy artystycznej nie może zostać postawione bez pytania o przestrzenie, w których się ta praca odbywa, dlatego skupiałyśmy się na pracowniach – zasadach ich wynajmu, sposobach użytkowania przez osoby artystyczne oraz strategiach zarządzania tymi lokalami przez Zarządy Gospodarowania Nieruchomościami (ZGN)². Wobec tego postawiłyśmy następujące pytania: w jakich przestrzeniach jest realizowana praca artystyczna?

² W 2023 roku WOK wspólnie z kuratorką Verą Zalutskayą prowadziły projekt artystyczno-badawczy *Artystyczne, społeczne, stołeczne. Warszawskie pracownie artystyczne jako mikroinstytucje*, w którym postawiono tezę, że w okresie kryzysu instytucjonalnego przestrzenie artystyczne tworzone oddolnie – między innymi w pracowniach – odgrywają kluczową rolę w podtrzymaniu ekosystemu sztuk wizualnych, wzmacniając lokalne wspólnoty. Jednak podczas rozmów prowadzonych z artystkami i artystami o ich pracowniach zauważyłyśmy, że ci wynajmują je częściej na rynku prywatnym pomimo prób wynajmu od ZGN. Dlatego w tej edycji projektu, wychodząc od uwag zgłaszanych przez osoby artystyczne w wywiadach w 2023 roku, postanowiłyśmy przyjrzeć się warunkom najmu pracowni oraz ich organizacji, zestawiając perspektywy środowiska artystycznego z punktem widzenia urzędników pracujących w ZGN. Zob. Vera Zalutskaya, Łucja Staszkievicz, *Artystyczne, społeczne, stołeczne. Warszawskie pracownie artystyczne jako mikroinstytucje* (Warszawa: Warszawskie Obserwatorium Kultury, 2023), dostęp: 21.12.2025, <https://wok.art.pl/dzialania/on-the-wok-radar/artystyczne-spooleczne-stoleczne-warszawskie-pracownie-artystyczne-jako-mikroinstytucje-publicacja/>.

Jak materialne warunki – ekonomiczne, przestrzenne, infrastrukturalne – wpływają na możliwość podejmowania pracy artystycznej? Jak te warunki oraz codzienność pracowania artystycznego w Warszawie są postrzegane i oceniane przez praktykujących artystów i artystki?

Metoda

Badanie składało się z dwóch zasadniczych części: kwerendy i warsztatów branżowych. W kwerendzie skupiliśmy się na poszukiwaniu rozwiązań, które mogą być inspirujące i możliwe do zrealizowania w Warszawie. Interesowały nas pomysły na zapewnianie przestrzeni do pracy artystycznej angażujące nie tylko władze miejskie, ale także oddolne inicjatywy środowisk twórczych, organizacje pozarządowe, instytucje kultury oraz podmioty prywatne, ze szczególnym uwzględnieniem współprac międzysektorowych. Kwerendę pogłębiałyśmy poprzez wywiady indywidualne z osobami korzystającymi z tych rozwiązań w innych miastach – polskich i poza granicami naszego kraju.

W warsztatach brali udział przedstawiciele: 1) środowisk artystycznych, w większości sztuk wizualnych, 2) urzędów, w tym ZGN Śródmieście, ZGN Praga-Północ, Biura Kultury m.st. Warszawy oraz Urzędu Dzielnicy Praga-Północ, 3) instytucji kultury, w tym Centrum Kultury Łowicka, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Ośrodka Kultury Ochoty OKO i Wolskiego Centrum Kultury. Podczas warsztatów zmapowałyśmy: 1) charakterystykę pracy artystycznej oraz sposób jej postrzegania w urzędach, w tym w ZGN, 2) warunki pracy twórczej, 3) dostępność przestrzeni wynajmowanych na pracownie oraz 4) możliwości adaptacji przestrzeni, które miałyby pełnić funkcje pracowni przejściowo, szczególnie w instytucjach kultury.

Po przeanalizowaniu wątków pojawiających się na warsztatach branżowych zebraliśmy wszystkie trzy grupy interesariuszy na dwudniowym warsztacie prowadzonym zgodnie z metodą *service design*. Pierwszego dnia staraliśmy się zmapować punkty zapalne w dyskusji między trzema grupami oraz zestawić ich specyficzne perspektywy. Po zidentyfikowaniu i omówieniu największych wyzwań przeszliśmy do projektowania trzech konkretnych rozwiązań. Wszystkie trzy rekomendowane rozwiązania zostały przedstawione w niniejszej publikacji.

Struktura publikacji

Projekt *Pracow(A)nie artystyczne* był próbą przyjrzenia się temu, czym naprawdę jest dziś praca artystyczna w Warszawie – jak wygląda w praktyce, z jakimi trudnościami się mierzy i jakie ma potrzeby. Dlatego niniejsza publikacja składa się z tekstów problemowych omawiających zebrany materiał, rekomendacji oraz wywiadów. Tekst *Praca artystyczna, praca twórcza i ich współczesne charakterystyki* otwierający publikację dotyczy właśnie warunków pracy artystycznej i skupia się na zagadnieniach wielowymiarowości pracy artystycznej (jako pracy twórczej, administracyjnej i logistycznej), mobilności artystek oraz hybrydyczności rozwiązań dotyczących dostępu do przestrzeni przeznaczonych do pracy twórczej. Porusza również takie aspekty jak to, kto wspiera osoby artystyczne w ich pracy oraz w jaki sposób praca ta jest deprecjonowana.

W tekście *Punkty zapalne, czyli co dzieli przedstawicieli warszawskich środowisk artystycznych, urzędów i instytucji kultury (a może zacząć łączyć)* skupiamy się na omówieniu tych kwestii, które budziły największe kontrowersje między grupami zebranymi na warsztacie. Wyszczególniliśmy problem wysokości opłat za pracownie i niekorzystny schemat procedury konkursowej, kwestię opłat za remonty i utrzymanie lokalu oraz problem wynajmu przestrzeni przez instytucje kultury – które, choć posiadają zasoby przestrzenne, do ich udostępniania potrzebują dodatkowych pracowników.

Tę część publikacji kończy lista rekomendacji sformułowanych podczas warsztatów wspólnie przez środowisko artystyczne, przedstawicieli urzędów oraz instytucji kultury, w tym trzech modeli wsparcia pracy artystycznej poprzez zwiększenie dostępu do przestrzeni, w której ta może się odbywać. Grupa zebrana na warsztatach wypracowała następujące rozwiązania: 1) propozycję hubu artystycznego działającego na zasadach miejskiej instytucji kultury, 2) model udostępniania przestrzeni do pracy twórczej w instytucjach przy wsparciu NGO, 3) nawigator pomagający artystom w wynajmie pracowni od ZGN. Wszystkie zostały szczegółowo omówione w dalszej części publikacji.

Poza przedstawieniem wyników badań w publikacji znajdują się również wywiady oraz ankiety wypełnione przez twórczynie i twórców, dotyczące ich praktyk artystycznych i warunków, w jakich te się odbywają. Rozmawiałyśmy również z Olgą Smoderek, specjalistką ds. lokali użytkowych ZGN Praga-Północ, która wyjaśniła, jak wyglądają etapy wynajmu pracowni w jej dzielnicy, oraz z Natalią Łajszczak i Pauliną Mirowską z Pracowni Wschodniej o tym, w jaki sposób organizują swoją pracę przy praskim Placu Hallera. Publikację zamyka sekcja z ankietami dotyczącymi pracy twórczej, wypełnionymi przez Alicję Czyczel, Aleksandrę Liput, Ant Łakomsk, Alkę Nauman, Karola z zespołu Nowa Romantyka i Sebulca. Skupiają się one na warunkach pracy artystycznej, wymarzonych miejscach do pracy oraz najbardziej denerwujących przekonaniach na temat pracy artystycznej. Zapraszamy do lektury.

Aleksandra Litorowicz i Łucja Staszkievicz

1.

Praca artystyczna, praca twórcza i ich współczesne charakterystyki

Opis grupy

W warsztacie dla przedstawicieli środowisk twórczych uczestniczyło zróżnicowane grono osób związanych ze sztukami wizualnymi – od twórczyni i twórców z ponad dwudziestoletnim doświadczeniem pracy artystycznej, po osoby praktykujące od siedmiu lat. Grupa reprezentowała spektrum mediów i praktyk artystycznych: od malarstwa, rysunku, rzeźby, ceramiki i tkaniny artystycznej, przez działania intermedialne, instalacje, aż po działania performatywne i sztukę w przestrzeni publicznej.

Uczestnicy i uczestniczki pracują w różnych dzielnicach Warszawy, a część z nich funkcjonuje w modelu hybrydowym, łącząc działanie w pracowni z pracą w domu lub w miejscach tymczasowych – przestrzeniach wynajmowanych krótkoterminowo, w tym od instytucji, kawiarniach i bibliotekach. Niektórzy korzystają z pracowni wynajmowanych od Zarządu Gospodarowania Nieruchomościami (ZGN) lub od osób prywatnych. Część tworzy w pracowniach samoorganizowanych, zazwyczaj dzielonych z innymi osobami artystycznymi. Równie zróżnicowane są formy pracy artystycznej: niektórzy tworzą głównie indywidualnie, inni pracują w kolektywach lub angażują się w nieformalne inicjatywy. Artyści i artystki bez dostępu do pracowni pracują w domu, bibliotece, kawiarni, „po godzinach” w swoim innym miejscu pracy, w zaprzyjaźnionej instytucji, a często również podróżują, by móc kontynuować swoją pracę. W grupie znalazła się również osoba łącząca działalność twórczą z wieloletnią, regularną pracą instruktorską i edukacyjną.

Hybrydyczność i mobilność jako wyraz zapotrzebowania przestrzennego

Grupę łączą podobne doświadczenia związane z fizycznym wymiarem pracy artystycznej w Warszawie, m.in. takie jak:

- ◆ brak przestrzeni magazynowej na prace wielkogabarytowe, co wpływa na decyzje artystyczne;
- ◆ wysokie koszty wynajmu pracowni, zwłaszcza w połączeniu z koniecznością wynajmu mieszkania;
- ◆ złe warunki techniczne lokali oferowanych przez miasto (ZGN), w tym np. lokale wymagające kosztownych remontów;

- ◆ licytacje lokali „w ciemno”, w których najwyższa oferta finansowa często decyduje o przyznaniu pracowni.

Wynajęcie własnej pracowni, nawet wspólnie z innymi osobami, staje się więc luksusem [patrz: Punkty zapalne...], a artystyczna codzienność jest nieustannym balansowaniem pomiędzy potrzebami twórczymi a możliwościami logistycznymi i ekonomicznymi. Między innymi z tych powodów współczesna praca artystyczna coraz częściej realizowana jest w przestrzeniach hybrydowych i rozproszonych. Wiele osób działa w kilku miejscach: w pracowni do działań twórczych lub „brudnych” i w domu do pracy administracyjnej lub koncepcyjnej.

Mobilność, rozumiana jako zmiana miejsc zapewniających warunki do pracy twórczej, staje się koniecznością – zarówno z powodu ekonomicznych ograniczeń, jak i ze względu na charakter współczesnej produkcji artystycznej, która wymaga przemieszczania się między instytucjami, magazynami, spotkaniami, warsztatami techników. Jak wspomniała jedna z artystek, opisując swój ostatni proces twórczy:

Nie mogłam robić tych rysunków, niestety, u mnie w pracowni, bo są tam na ten moment zbyt surowe warunki i jest stale w remoncie. Dlatego pracowałam w domu. Było w tym procesie też dużo researchu i pisanie tekstu, więc tak naprawdę zabrałam pracę do domu.

Tego typu artystyczna migracja z jednej przestrzeni do drugiej rzadko bywa wyborem – najczęściej wynika z braku podstawowego, dostosowanego do warunków pracy miejsca lub z innych aspektów pracy twórczej. Dla artystek i artystów ważne było podkreślenie tego, w jaki sposób warunki przestrzenne definiują format i technikę wykonywanej pracy. Niedostosowane wnętrza wymuszają na osobach tworzących szukanie miejsc, w których tę pracę można wykonać lub przechować, jeśli warunki wynajmowanej pracowni na to nie pozwalają.

Artystyczna mobilność nie dotyczy wyłącznie kwestii przemieszczania się w jednym mieście w poszukiwaniu miejsca do pracy – jest ona bardziej ogólną zasadą charakteryzującą pole

produkcji artystycznej. Jak wskazuje Kuba Szreder, osoby pracujące artystycznie, by utrzymać się na rynku i w obiegu sztuki, muszą cechować się mobilnością, która dla wielu z nich jest trudna do osiągnięcia³. „Ideologia niezakorzenionej, samonapędzającej się mobilności klasy kreatywnej zostaje ujawniona w momentach strukturalnych kryzysów [...] ujawniając współzależność pozornie niezależnych od siebie wytwórców i ich oparcia na łatwo dostępnej infrastrukturze”⁴. W tym wypadku tą infrastrukturą są miejsca, w których twórczość może się rozwijać, a których poszukiwanie wykracza poza samą Warszawę, napędzając ekosystemy sztuk w miejscach, gdzie wymagane warunki produkcji artystycznej są łatwiejsze do osiągnięcia.

W warunkach wzmożonej mobilności koniecznej do kontynuowania pracy artystycznej wynajem pracowni zaczyna stanowić obciążenie. Jak wskazywały wcześniej osoby biorące udział w warsztatach – jest dodatkowym kosztem, o czym wspomina między innymi jedna z artystek:

Przez jakiś czas udawało mi się też wynająć pracownię, ale jeszcze do tego dochodzi taki tryb, w którym ja bardzo dużo podróżuję i po prostu w pewnym momencie zorientowałam się, że muszę te koszty ograniczyć, ponieważ wynajmuję mieszkanie, które być może mogę podnająć, jak wyjeżdżam. Ale wynajmowałam pracownię z innymi osobami i te inne osoby nie chciały, żeby tam z bomby regularnie co jakiś czas wchodziła obca osoba. To jest raz. Dwa, że ludzie też mają te swoje przestrzenie, w których jak już się poczują dobrze [to nie chcą tego zmieniać]. Jednak jest mało ludzi, którzy nagle potrzebują na miesiąc pracownię jakąś [wynająć z doskoku].

³ _____ Kuba Szreder, *The ABC of projectariat. Living and working in a precarious art world* (Manchester: Manchester University Press, 2021), 2–3.

⁴ _____ Szreder, *The ABC of projectariat*, 54.

Nie jest tak, że mobilność stanowi wyłącznie logistyczne wyzwanie – zapewnia dostęp do nowej wiedzy i praktyk twórczych oraz poszerza możliwości pracy w zawodzie opierającym się w aktualnych warunkach na zasadzie cyrkulacji. Jednak w sytuacji posiadania zobowiązań ekonomicznych (opłaty za pracownię i mieszkanie), a w szczególności pełnienia obowiązków opiekuńczych (jak np. bycie rodzicem, wspieranie osoby z niepełnosprawnością lub w kryzysie psychicznym), mobilność jest z perspektywy artystek i artystów prawie niemożliwa⁵, choć podstawowa dla rozwoju artystycznego. Ta sprzeczność stanowi jeden z głównych problemów strukturyzujących pracę twórczą, w której mobilność jest czymś pożądanym, ale jednocześnie okupionym dużą ilością wyrzeczeń.

Praca twórcza jest związana również z eksperymentem. Jednak ten, choć postrzegany jako terytorium wolności twórczej, zależy od warunków przestrzennych. Jedna z artystek tak opowiadała o nowej technice, z której zaczęła korzystać:

Robiłam mniejsze rzeczy i raczej malowałam. Teraz właściwie przy okazji malarstwa robiłam też i performanse, i drobne obiekty przestrzenne, a w ubiegłym roku zaczęłam robić większe formy przestrzenne. To się wiąże z tym, że nie wiem, czy ta pracownia będzie wystarczająca, łącznie z tym, że jest na trzecim piętrze bez windy, co jest dużym utrudnieniem.

Zmiana techniki uwypukla wcześniejsze niedogodności przestrzenne, takie jak umiejscowienie pracowni w budynku bez windy. Kwestia ta jest częstym problemem, szczególnie ze względu na historię zasobu lokalowego pracowni i jego umiejscowienia w planie miasta,

⁵ Kwestia mobilności artystek w zestawieniu z rodzicielstwem została omówiona w publikacji WOK o sytuacji artystów-rodziców. Zob. Anna Galas-Kosil, Magdalena Szpak, Aleksandra Zalewska-Królak, *Na wyspach Bergamutach podobno... Opowieść o mitach i rzeczywistości rodzicielstwa artystek i artystów* (Warszawa: Warszawskie Obserwatorium Kultury, 2025), dostęp: 15.12.2025, <https://wok.art.pl/dzialania/on-the-wok-radar/raport-na-wyspach-bergamutach-podobno-opowiesc-o-mitach-i-rzeczywistosci-rodzicielstwa-artystek-i-artystow/>, 33–34.

w budynkach najczęściej sprzed połowy lat 60. XX wieku⁶. Zasób lokali przeznaczonych na pracownie – niezależnie od tego, czy są one wynajmowane przez ZGN, czy na rynku prywatnym – jest więc bardzo często niedostosowany do potrzeb związanych z cyrkulacją prac wykonanych przez artystów i artystki. Praca artystyczna, pomimo że nie zależy całkowicie od warunków przestrzennych, pozostaje przez nie istotnie strukturyzowana.

Ograniczeniem jest również przechowywanie prac: dzieła „zarastają” przestrzeń (pracownianą czy domową), wymuszają rozmontowywanie obiektów lub wynajmowanie przestrzeni do przechowywania.

Artystka: Prace przetrzymuję w pracowni i niektóre musiałam rozmontować, bo nie miałam ich jak przetrzymywać. To są realne problemy, które mówią o tym, że przestrzeń do przechowywania jest ważna. Byłoby fajnie, gdybym miała nawet jakieś inne miejsce, jakiś garaż, cokolwiek, do przechowywania.

Artysta: Rzeczywiście, ta dostępność przestrzeni na przechowywanie gabarytów jest czymś, co bardzo odciąża przestrzeń i umożliwia pracowanie.

Kwestię pracy artystycznej strukturyzuje brak osobnej przestrzeni na magazynowanie obiektów, co rodzi problemy związane z planowaniem pracy:

⁶ Kwestia ta jest o tyle istotna, że do dziś wpływa na zasób lokalowy w Warszawie. Do lat 90. XX wieku pracownie umieszczano w nowo powstałych osiedlach na podstawie regulacji na poziomie państwowym, które zakładały przeznaczenie odpowiedniego procentu nowej zabudowy na cele kulturalne, w tym pracownie. Pracownie od lat 90. trafiały jednak do różnych zasobów – już nie państwowych, a miejskich, gminnych i prywatnych, zmieniając swoją funkcję na lokale mieszkalne lub użytkowe. W ten sposób zasób lokali przeznaczanych na pracownie znacznie się pomniejszył. Marta Żakowska, „Miejskie pracownie warszawskich artystów”, w: *Warszawa w budowie 6: Miasto artystów* (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2014), dostęp: 11.12.2025, <https://archiwum.artmuseum.pl/pl/publikacje-online/warszawa-w-budowie-6-miasto>.

Artystka 1: Również zgadzam się z tym, że przestrzeń zdecydowanie definiuje to, jak duża może być praca. I ile czasu może trwać [jej tworzenie] względem [czasu] demontażu. Ale przez to, jak wiele miejsca moje prace zajmowały w pracowni, zaczęłam już praktykować po prostu rozdawanie ich na przytrzymanie wśród znajomych.

Artystka 2: Część prac, które są faktycznie duże, jest albo brana w depozyt do instytucji, albo są czasami przekazywane do innych podmiotów, które z nich korzystają, i one idą tym samym w świat. I chodzi o to, żeby ich nie niszczyć i nie marnować na przykład materiału, żeby ktoś inny mógł to wykorzystać. Żeby nie doprowadzać do takiej sytuacji, że teraz mi jako rzeźbiarce rozmiar pracy będzie dyktowany przez brak przestrzeni. No bo to jest nie po kolei, tak?

W związku z dostępem wyłącznie do przestrzeni, które nie są w pełni dostosowane do potrzeb aktywności twórczej, artystki i artyści decydują się na umieszczanie prac poza swoją pracownią – rozdając je znajomym albo pozostawiając na stanie galerii lub instytucji, z którymi współpracują.

Mierząc się z opisanymi wyzwaniami, wiele osób twórczych zwraca się ku wynajmowi pracowni wspólnie z innymi artystami: zakładają stowarzyszenia i NGO-sy, które mogą wynajmować lokal od miasta na preferencyjnych warunkach w ramach inicjatywy Lokale na Kulturę⁷, tworzą mikroinstytucje (takie jak np. Pracownia Wschodnia) lub w sposób nieformalny jako

⁷ Lokal na Kulturę to forma najmu lokali użytkowych polegająca na najmie przestrzeni NGO na działania kulturalne na preferencyjnych warunkach najmu. Więcej o programie można dowiedzieć się z wywiadu z byłą radną Dzielnicy Śródmieście m.st. Warszawy Urszulą Majewską: Urszula Majewska, *Lokale na kulturę*, rozmowę przeprowadziła Iga Konińska (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2011), dostęp: 15.12.2025, <https://nck.pl/szkolenia-i-rozwoj/projekty/kultura-sie-liczy-/blog/lokal-na-kulture>.

kolektywy wynajmują lokale na rynku prywatnym. Te przestrzenie, samoorganizowane *artist-run spaces*, jak i huby, w których znajduje się wiele pracowni artystycznych, stają się miejscami umożliwiającymi nie tylko podejmowanie pracy twórczej oraz inicjatyw wystawienniczych, ale też otrzymywanie wsparcia, wymianę wiedzy i rozwijanie potencjału współprac.

Wielowymiarowość pracy artystycznej

Współczesna praca artystyczna okazuje się polem rozciągającym się znacznie szerzej niż klasyczne wyobrażenia o jej zakresie – czyli tworzeniu przez artystkę czy artystę materialnego dzieła w zaciszu pracowni. Wypowiedzi zebrane podczas warsztatu pokazują pracę artystyczną jako złożone doświadczenie, w którym wymiar twórczy przenika się z kontekstami organizacyjnymi i administracyjnymi. Te ostatnie pojawiają się nie tylko przy okazji pozyskiwania grantów na produkcję artystyczną czy wypełniania wniosków na rezydencje i konkursy. Praca administracyjna może odgrywać szczególną rolę w kontekście zdobywania dostępu do przestrzeni twórczej:

Artysta: Więc pracownię wynajmuję od dzielnicy Ochota. W celu wynajmowania tej pracowni, a w zasadzie lokalu, po preferencyjnych warunkach, współprowadzę fundację, bo w Warszawie NGO-sy mają preferencyjne warunki najmu.

Prowadząca: Czy to jest fundacja, która została założona też w jakichś innych celach?

Artysta: Nie, tylko i wyłącznie pod kątem najmu pracowni. Znacząca się też rozwinęła o tyle, że wydaliśmy kilka publikacji, [...] zorganizowaliśmy jeden albo dwa festiwale.

Dla twórczyń i twórców uczestniczących w warsztatach praca artystyczna jest jednocześnie wyzwaniem i przekraczaniem siebie, źródłem stresu i rozczarowania, ale też przestrzenią frajdy, przyjemności, spełnienia i samopoznania. Dla wielu jest sposobem życia, narzędziem

autoidentyfikacji, ramą dla przeżywania świata – aktywnością wynikającą z pasji, chęci ekspresji twórczej, ale nierzadko obciążoną frustracją. Praca artystyczna pełni również funkcję krytyczną: komentuje rzeczywistość, bywa formą protestu. Działa na rzecz urozmaicenia pola kultury, chociażby przez wprowadzanie artystycznego wielogłosu i rozszczelnianie dostępnych języków artystycznych, a także chroniąc czy promując techniki rzemieślnicze.

Kluczowym i definiującym elementem dyskusji był wątek dotyczący tego, że praca artystyczna jest pełnoprawną pracą – obejmuje zarówno procesy koncepcyjno-twórcze (często oparte na głębokim researchu), produkcyjne (związane np. z organizowaniem transportów dzieł), jak i obowiązkową działalność biurową (administracja, pisanie wniosków o dofinansowanie, pozyskiwanie stypendiów itp.). Jednak w kontekście rynkowym często jest dewaluowana, co potwierdzają umowy i stawki, które rzadko są waloryzowane. Wnioski te można wysnuć na podstawie raportu *Policzone i policzeni 2024*, w którym opublikowano dane o strukturze zatrudnienia i zarobków różnych grup twórców i wykonawców. Jak dowiadujemy się z raportu, przygotowanego przez Uniwersytet SWPS na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, artyści i artystki sztuk wizualnych uczestniczący w badaniu najliczniej plasowali się w progu dochodowym powyżej minimum socjalnego, ale poniżej płacy minimalnej, obok tancerzy i twórców ludowych⁸. Niska wycena pracy artystycznej – zarówno gdy mowa o wystawianiu wcześniej przygotowanych dzieł, jak i produkcji dzieł specjalnie na wystawy – wpływa na dalsze jej postrzeganie jako tej, która pomimo tego, że wymaga kompetencji i znajomości materiałów, nie jest uznawana za pełnoprawną pracę. To właśnie w konfrontacji z aktualnymi warunkami zatrudnienia osoby pracujące artystycznie czują presję, która wymusza na nich udowadnianie wartości własnej pracy pomimo włożonych w nią wysiłków na wielu różnych etapach – od koncepcji, przez produkcję, aż po transport, wystawienie i przechowywanie.

Artyści i artystki podkreślają, że ich praca to działalność zawodowa i pomimo tego, że często postrzega się ją jako oderwaną od codzienności, jest uwikłana w warunki ekonomiczne, które

⁸ Dorota Ilczuk, Anna Karpińska, *Policzone i policzeni 2024. Artyści, twórcy i wykonawcy w Polsce* (Warszawa: Uniwersytet SWPS, 2024), dostęp: 10.12.2025, https://swps.pl/images/DOKUMENTY/Policzone_policzeni_2024_Raport_ONLINE-4.pdf, 60–62.

okazują się szczególnie trudne w przypadku pracy freelancerskiej. Często opiera się ona na umowach niedających dostępu do systemu ubezpieczeń społecznych (umowy o dzieło) przy jednoczesnej konieczności utrzymania przez twórców własnej pracowni⁹. Wielu twórców i twórczyń mierzy się na co dzień ze skutkami tych prekarnych warunków, z których najważniejsze to brak długoterminowych umów i świadczeń, ciągła niepewność, opieranie swoich zarobków na rytmie projektów i grantów oraz konieczność dorabiania na innych polach (nie tylko produkcji kulturowej). Uczestnicy warsztatu wielokrotnie podkreślali presję związaną z łączeniem praktyki artystycznej z innymi zajęciami, wysokimi kosztami życia i rosnącymi cenami przestrzeni pracownianych. W efekcie praca artystyczna okazuje się nie tylko aktem twórczym, ale również nieustanną walką o zapewnienie sobie warunków do działania¹⁰.

Podczas warsztatu dla środowiska twórczego osoby uczestniczące przedstawiały propozycje zmian zastanego układu. Wśród nich pojawiło się „uregulowanie statusu osób artystycznych”. Jak zauważył jeden z artystów: „nie ma powodu, żeby miasto nie miało się domagać tego od państwa, bo na pewno ułatwi to też miejską organizację tego, [które programy wsparcia są przeznaczone] dla artystów, a które nie są”¹¹. Tak więc poza koniecznością uregulowania stawek pracy artystycznej, jako niezbędną wybrzmiała kwestia zabezpieczenia socjalnego artystów, którzy jako grupa zawodowa pracująca w większości na umowach o dzieło, często systemowo nie mają dostępu do systemu ubezpieczeń i żyją w szarej strefie pomimo podejmowania aktywności zawodowej¹².

⁹ Ilczuk, Karpińska, *Policzone i policzeni 2024*, 70–71; Martyna Seredyńska, *Sytuacja tancerzy na rynku pracy w Polsce. Problemy, wyzwania, propozycje rozwiązań* (Warszawa: Fundacja Rezonanse Kultury, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, 2024), 83–89.

¹⁰ Obraz ten wpisuje się w szerszą charakterystykę kultury i warunków pracy w kapitalizmie, zob. więcej w: Zofia Smełka-Leszczyńska, *Cześć pracy. O kulturze zap***dolu* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2024).

¹¹ Warto wspomnieć, że kwestię ubezpieczeń dla artystów regulowano do 1991 roku, jednak w czasie transformacji ustrojowej zrezygnowano z tego rozwiązania, pozostawiając artystki i artystów w szarej strefie. Zob. Jakub Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993. Stan wojenny. Druga odwilż. Transformacja ustrojowa* (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2020), 442, 445–449.

¹² Zob. Ilczuk, Karpińska, *Policzone i policzeni 2024*, 70–71.

BYCIE



EMOCJE



ŚWIAT SPOŁECZNY



PROCES / WARUNKI



Wszystko to składa się na obraz pracy artystycznej jako wielowarstwowej praktyki, której charakter jest równocześnie intelektualny, fizyczny, emocjonalny, społeczny i organizacyjny – nie da się jej sprowadzić wyłącznie do procesu twórczego. Osoba artystyczna angażuje się w wiele współistniejących praktyk i musi łączyć wiele umiejętności, które mogą być przydatne w różnorodnych kontekstach, również tych pozaartystycznych, związanych z utrzymaniem zatrudnienia – jest twórczynią, nierzadko administratorką, badaczką, menadżerką, edukatorką, pracownicą fizyczną, osobą techniczną i pracownicą kreatywną¹³.

Kręgi wsparcia

Równie ważny jest wymiar społeczny pracy artystycznej, rozumiany jako towarzyszące i wpływające na nią spotkania i rozmowy. Praca artystyczna jest relacyjna – składają się na nią twórcze wymiany, wzajemna pomoc, tworzenie w duetach czy kolektywach, a także, w swoim wymiarze publicznym, relacje z odbiorcami, zarówno galeryjnymi, jak i tymi w przestrzeni miejskiej, a ponadto z instytucjami, kuratorami, urzędnikami czy lokalnymi społecznościami.

Artyści i artystki opisują swoją pracę jako proces, który nie jest możliwy bez sieciowego systemu wsparcia. W centrum znajduje się najciaśniejszy krąg: osoby partnerskie, rodzina, przyjaciele, inni artyści, a także zwierzęta domowe. Drugi krąg tworzą kolektywy artystyczne i aktywistyczne (własne i te, z którymi się współpracuje), następnie podmioty, które pozwalają realnie funkcjonować w polu sztuki: stowarzyszenia i związki takie jak Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej i Związek Polskich Artystów Plastyków, galerie i instytucje czy kuratorzy. Wymieniano również programy stypendialne, takie jak stypendia MKiDN czy m.st. Warszawy. Dalszy krąg to wsparcie bardziej okazjonalne lub pośrednie, ale nadal istotne: niezależne inicjatywy i miejsca kultury, takie jak V9

¹³ Podobne wnioski dotyczące zawodu architekta znajdziemy w raporcie Macieja Frąckowiaka *Architektem się bywa. Raport z badania jakościowego warszawskich architektów* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, Biuro Architektury i Planowania Przestrzennego Urzędu m.st. Warszawy, 2018). Tak jak wskazano w raporcie, nastanie systemu wolnorynkowego przyniosło zmianę oraz bogactwo – umożliwiło bycie usługodawcą, biznesmenem, społecznikiem czy mediatorem. Przyjmowanie wielu ról jest jednak dla wielu osób wyczerpujące i często stanowi adaptacyjną konieczność oraz sposób przetrwania w niestabilnych warunkach prekarnej rzeczywistości rynkowej, co jednocześnie służy architektonicznej „sprawczości” i utrzymaniu się w zawodzie.

i ADA Puławska, różne formy pomocy terapeutycznej. Sporadycznie jako wsparcie wymieniano: kontakty z Akademii Sztuk Pięknych, wsparcie galerii reprezentującej czy galerii prywatnych.

Analiza trzech kręgów wsparcia ujawnia, że współcześnie podstawowym oparciem dla osób artystycznych pozostaje najbliższe otoczenie: rodzina, partnerzy, przyjaciele oraz wspólnoty twórcze. Jednocześnie struktura ta odsłania istotne napięcia charakterystyczne dla pola sztuki. Dominacja prywatnych relacji jako podstawowego źródła wsparcia wskazuje na prekarny charakter pracy artystycznej, w której przetrwanie zależy częściej od kapitału społecznego niż od stabilnych mechanizmów instytucjonalnych. Fakt, że największe obciążenie w udzielaniu wsparcia spoczywa na osobach najbliższych, uwidacznia systemową niewidzialność i degradację wartości pracy artystycznej [patrz: *Punkty zapalne...*]. Wymaga ona zasobów, które w wielu przypadkach nie są zapewniane przez instytucje kultury, polityki publiczne czy rynek sztuki, a więc nie funkcjonuje jako uznana społecznie i ekonomicznie „pełnoprawna praca”. To prywatne relacje – nieprofesjonalne struktury – przejmują funkcję amortyzatora ryzyka, utrzymując praktykę twórczą w sytuacji chronicznej niestabilności.

Poczucie deprecjacji

W trakcie warsztatu silnie wybrzmiał wątek zmęczenia artystów koniecznością nieustannego uzasadniania swojej wartości miastu i instytucjom, zwłaszcza w kontekście ubiegania się o przestrzeń do pracy. Uczestnicy podkreślali, że samo płacenie czynszu czy prowadzenie praktyki twórczej nie jest traktowane jako wystarczająca podstawa do najmu na preferencyjnych warunkach – oczekuje się od nich dodatkowych „świadczeń”, takich jak animowanie dzielnic, organizowanie wydarzeń czy generowanie mierzalnych „korzyści społecznych”, które mają rekompensować mniejszy zysk pochodzący z lokali twórczych (który w praktyce rzadko jest niższy niż ten pochodzący z lokali użytkowych [patrz: *Punkty zapalne...*]).

Wymóg ponownego udowodnienia przydatności pracy artystycznej, często wpisany w procedury związane z kontrolami pracowni i utrzymaniem ich przez artystki w ramach programu Lokale na Kulturę, jest odbierany jako forma deprecjacji pracy artystycznej, tak jakby sama twórczość nie była wystarczającą wartością publiczną. Jak ujął to jeden z uczestników:

Przy kolejnych procedurach najmu pojawia się pytanie: *super, wynajmujemy państwu na preferencyjnych stawkach, a co państwo robicie dla dzielnicy w zamian?* Jakby sam fakt, że między nami jest umowa i przepływ pieniędzy, był niewystarczający – trzeba coś robić ekstra, żeby uzasadnić sam fakt najmu. Osobiście bardzo bym nie chciał odpowiadać na pytanie, co ja mogę jeszcze zrobić dla miasta.

Dyskusja pokazała, że artyści czują się zmuszani do ciągłego dowodzenia swojej użyteczności – mimo że ich działalność sama w sobie wytwarza wartość kulturową, społeczną i symboliczną, w tym często pozytywnie wpływa na rozwój dzielnicy czy miasta. Taki „warunkowy” model wsparcia nie tylko utrwała prekarne warunki pracy, lecz także osłabia zaufanie i poczucie równowagi między twórcami a miastem i jego instytucjami.

Poczucie niskiej waloryzacji pracy artystycznej jest wzmacniane przez zjawisko nadprodukcji w polu sztuki i kultury, które artyści również sygnalizowali. Wynajmujący, instytucje i grantodawcy często oczekują intensywnej widoczności: licznych wydarzeń, wystaw, projektów – „żeby coś się działo” – co daje o sobie znać w próbach nakłaniania artystek i artystów do wzmagania swojej społecznej użyteczności poprzez zaangażowanie w otwarte i nisko- lub nieodpłatne wydarzenia. Tymczasem w polu sztuki panuje już wysoka inflacja treści: powstaje ogromna liczba projektów, które nie zawsze trafiają do lokalnych środowisk, nie zawsze mają odbiorców, a niekiedy funkcjonują głównie po to, by spełnić wymogi konkursowe.

Artyści podkreślali, że potrzebują wsparcia dla spokojnej, długotrwałej, pogłębionej pracy twórczej, a nie wyłącznie mechanizmów premiujących szybki efekt w postaci wydarzenia czy innego „produktu” kultury. Obecny system grantowy koncentruje się jednak na mierzalnych rezultatach i widoczności, a nie na procesach, które są kluczowe dla rozwoju artystycznego. W rezultacie presja instytucjonalna wzmacnia poczucie, że artysta ma stale „zasługiwać” na swoje miejsce i swoją pracę, zamiast być uznanym za twórcę, którego działalność posiada wartość samą w sobie, przez co może ubiegać się o godne warunki pracy.

2.

Jak wygląda proces wynajmu lokalu na pracownię twórczą?

Rozmowa z Olgą Smoderek, specjalistką
ds. lokali użytkowych Zarządu Gospodarowania
Nieruchomościami na Pradze-Północ

No dobrze, to mamy artystę, który potrzebuje miejsca do pracy, i jakie on ma opcje w urzędzie?

Może wynająć pracownię w konkursie lub poza konkursem, takie są opcje od ZGN-u, żeby wynająć pracownię twórczą.

A jak wygląda standardowa procedura konkursowa?

Przyniosłam ze sobą materiały z przykładowej procedury. Ofertę, ogłoszenie, regulamin i kartę lokalu. Ogłoszenie, które jest publikowane przez Burmistrza, zawiera informacje o dniu konkursu – gdzie i kiedy ten konkurs się odbędzie – konkursy są ogłaszane najczęściej między 21 a 30 dni przed, żeby każda osoba mogła zapoznać się ze stanem technicznym lokalu. Za to w regulaminie jest podany termin składania ofert – u nas to jest dzień wcześniej do godziny 15. Czyli jak konkurs odbywa się 18 grudnia, to oferty zbieramy do godziny 15 dnia 17 grudnia. Na karcie lokalu znajdują się z kolei wszystkie informacje na jego temat – powierzchnia, usytuowanie w budynku i dostępne media.

Ze strony internetowej i z każdej naszej placówki każdy artysta może pobrać formularz oferty, który uzupełnia i składa do konkursu. Przed wpisaniem proponowanej stawki za najem lokalu może zawsze przyjść i uzgodnić z nami, czy wszystkie rubryki są poprawnie wypełnione. One nie są jakoś mocno skomplikowane. Jeżeli nie spełnia się jakichś warunków, to o tym informujemy przy okazji konsultacji. I często ludzie dzwonią, mówiąc na przykład: „Mam taki dyplom z architektury, czy on będzie OK?”. To jest fajne, kiedy osoby dzwonią, bo potem jest przykrość, jeżeli nie spełni się tych warunków, a ma się tak naprawdę 30 dni na ich spełnienie. Można wystąpić o legitymację stowarzyszenia twórczego czy właśnie o rekomendację, ale tego w ostatniej chwili się nie załatwi. Warto się o to upomnieć wcześniej.

Tutaj są jeszcze dokumenty, które trzeba dołączyć do złożonej oferty, czyli potwierdzenie opłacenia wadium, dokument ukończenia szkoły artystycznej albo inny potwierdzający, że osoba składająca jest członkiem stowarzyszenia twórczego, albo rekomendacja środowiska artystycznego lub naukowego. W tym momencie procesu konkursowego dołącza do niego przedstawiciel z Biura Kultury Urzędu m.st. Warszawy. Bo o ile pod kątem formalnym wniosek sprawdzam ja oraz pozostali członkowie komisji konkursowej – czy wniosek jest poprawnie wypełniony, czy jest złożony prawidłowo w kopertach, czy są wszystkie podpisy – tak to, czy dyplom bądź legitymacja stowarzyszenia twórczego czy rekomendacja środowiska są prawdziwe, sprawdza osoba z Biura Kultury.

A co jeszcze zawiera się w uchwale burmistrza, która ogłasza konkurs na pracownię?

W uchwale jest określana stawka czynszu, wysokość wadium, informacja na co lokal był poprzednio wynajmowany, czy do nieruchomości są zgłoszone roszczenia, czy budynkiem zarządza Wspólnota Mieszkaniowa, jaki jest nowy czas obowiązywania umowy. Zgodnie z zarządzeniem Prezydenta m.st. Warszawy nr 198/2023 są to trzy lata.

A rozstrzygnięcie konkursu?

Zamknięcie konkursu jest ogłoszone tego samego dnia, w którym konkurs się odbywa. Wyniki konkursu są ogłaszane i są dostępne na stronie internetowej przez kolejne trzy dni robocze. W okresie, kiedy wisi informacja o zamknięciu konkursu, można złożyć skargę na czynności komisji konkursowej do burmistrza dzielnicy. Burmistrz rozstrzyga taką skargę. Jeżeli skarga zostaje odrzucona jako niezasadna, następuje podpisanie pierwszej umowy najmu z osobą, która wygrała konkurs. Jeżeli skarga jest zasadna, cały konkurs od tego momentu jest powtarzany lub unieważniany.

Jak osoba wynajmie pracownię od miasta, to przeważnie zakładamy dwa miesiące na remont, ale jeśli osoba się nie wyrobi, zawsze możemy to przedłużyć. Z tym zastrzeżeniem, że podczas wizyty musimy jako ZGN zobaczyć, że najemca podjął jakiejkolwiek czynności w celu rozpoczęcia remontu, w innym wypadku musimy rozwiązać umowę.

No i trzeba podpisać oświadczenia, że będzie kaucja, że nie zalegam z opłatami, że będzie akt notarialny. Wiadomo, niektórzy artyści to podpisują, średnio się z tym zapoznając. My staramy się informować, ale tych informacji jest na tym pierwszym spotkaniu na tyle dużo, że trzeba później to wielokrotnie powtarzać. I nie tylko artystom, żeby nie było. Niby druk jest prosty, ale praktyka jest bardziej skomplikowana.

Czyli na te koszty dodatkowe, które Pani wymieniła, artyści się zgadzają, a jednak dalej czasem są zaskoczeni tym, co jest powyżej stawki netto oferowanej przez artystów podczas składania oferty?

Osoby często mylą wadium z kaucją. Wadium wpłaca się przy konkursie. Jak ktoś przegra konkurs, to je zwracamy, ale jak ktoś wygra, to wadium jest księgowane na czynsz, przez co pierwsza opłata za wynajem lokalu jest niższa o wartość wadium. Część, bo kwota wadium to powierzchnia pomnożona przez stawkę minimalną za lokal, więc nie pokryje całości. Dodatkowo problem jest związany z kaucją – artyści chcą często prześlęgiwać koszt wadium na kaucję lub mylą ją z wadium, jednak nie możemy prześlęgiwać tego na inny koszt niż czynsz. Wadium idzie na czynsz, a kaucję płacimy osobno.

Dobrze, to wiemy już, jak wygląda procedura przystąpienia do konkursu. A jak ten lokal na pracownię pojawia się w zasobach miejskich?

Najczęściej lokal jest do wynajęcia, jeśli poprzedni wynajmujący artysta zwalnia go lub w sytuacji, kiedy lokal mieszkalny nie spełnia przepisów dotyczących najmu mieszkaniowego, jak w przypadku lokali wynajętych na umowach dekadę wcześniej, które już nie spełniają na przykład kryterium dotyczącego wysokości lokalu, tylko wtedy procedura jest dłuższa.

Przed zawarciem umowy między ZGN i nowym najemcą w pierwszej kolejności następuje ocena stanu technicznego lokalu – ZGN go przejmuje i potem przechodzi do takiej weryfikacji. Pracownicy działu technicznego, inspektorzy pod kątem sanitarnym, budowlanym, elektrycznym oceniają, czy lokal nadaje się do wynajęcia. Jeżeli lokal przejdzie taką ocenę pomyślnie, to od razu jest przeznaczany do najmu.

A jak często się zdarza, że lokal mieszkalny trafia do zasobu użytkowego?

Ostatnio coraz częściej. Na przykład w 2024 i 2025 roku dodaliśmy około 20 lokali do zasobu użytkowego, przeznaczonych na pracownie artystyczne, często ze względu na zmiany w przepisach i to, że nie spełniają współczesnych kryteriów dla najmu mieszkaniowego, na przykład wspomnianego już przepisu wymagającego wysokości lokalu powyżej dwóch i pół metra.

A jak wygląda przystąpienie do remontu w ramach porozumienia remontowego z ZGN? Na co ono pozwala?

Po przejęciu lokalu, już po podpisaniu umowy najmu, wpłaceniu kaucji i dostarczeniu aktu notarialnego, w ramach tak zwanego protokolarnego przejęcia lokalu przy udziale administratora i osób z działu technicznego strony rozmawiają o tych elementach. Czy drzwi, podłogi, tynki, sufity, instalacje są sprawne, czy są zakwalifikowane do wymiany. To wszystko jest szczegółowo opisywane w protokole i najemca dostaje od nas druk wniosku o remont, gdzie wpisuje, co chce zrobić – wszystko niezależnie od tego, co jest w protokole, to na co go stać. Potem dział techniczny odpisuje, na co wyraża zgodę, jakie zgody są jeszcze potrzebne i które prace będą rozliczone w ramach porozumienia remontowego. Potem my na Pradze-Północ występujemy o zgodę konserwatora zabytków, bo w naszej dzielnicy większość budynków jest pod opieką konserwatora, i po uzyskaniu tej zgody oraz zgody od administracji podpisujemy porozumienie remontowe, najemca przeprowadza remont i rozliczamy mu go w czynszu. Co miesiąc muszą być ponoszone opłaty za świadczenia i koszty za utrzymanie nieruchomości, a pozostałe koszty są umarzone, nie ma ich.

Na czas oczekiwania na zgodę na remont najemca może wnieść o obniżenie stawki czynszu do kosztów utrzymania, czyli do minimalnej stawki jaką Wynajmujący płaci za utrzymanie lokalu w nieruchomości.

A co się dzieje, kiedy nikt nie bierze udziału w konkursie na lokal?

Jeżeli nikt nie weźmie udziału w dwóch konkursach i jeżeli lokal jest usytuowany na froncie, na parterze bądź na dowolnym piętrze, to przechodzi poza konkursem. Jeśli lokal jest w suterenie albo strychu, to po jednym konkursie.

I jak wygląda ta procedura?

Bardzo podobnie do konkursu, ale w każdej dzielnicy jest inaczej, na co pozwala zarządzenie. U nas na Pradze-Północ to wygląda tak, że dwa razy w miesiącu otwieramy oferty poza konkursem. Wtedy również trzeba złożyć ofertę, bardzo podobną do konkursowej, tylko w tytule dokumentu jest zaznaczone, że odbywa się poza konkursem. Też muszą być dostarczone dyplom i wadium. Oferty są składane w pierwszy i trzeci piątek miesiąca do godziny 9. O 9:30 otwieramy te oferty i wtedy zaczynają się różnice między tymi procedurami. W trybie konkursowym od razu zamykamy konkurs i ogłaszamy wyniki, a poza konkursem decyzję komisji musi zatwierdzić zarząd dzielnicy. I wtedy my sporządzamy uchwałę na posiedzenie zarządu, że taki oferent wygrał z taką stawką i przez określony czas będzie prowadzić działalność artystyczną, i jeśli zarząd nam to zatwierdzi, to zapraszamy do podpisywania umowy.

W ofercie pozakonkursowej jest jeszcze kwestia dotycząca negocjacji stawki czynszu, prawda? Jak te negocjacje wyglądają?

Możemy obniżyć stawkę czynszu w drodze negocjacji, co akurat jest zgodne z zarządzeniem Prezydenta m.st. Warszawy nr 198/2023 z dnia 3 lutego 2023 roku. To wygląda tak, że przychodzą oferty i dyskutujemy z osobą, która zaproponowała najwyższą stawkę. Tak naprawdę negocjacja stawki czynszu jest możliwa tylko, jeśli wpłynęła jedna oferta. I już na tej ofercie negocjowana stawka powinna być napisana.

A na podstawie czego przyjęto zasadę, że się tego nie obniża?

To jest na podstawie zarządzenia Prezydenta m.st. Warszawy nr 198/2023 i uchwały Rady m.st. Warszawy nr LXXIII/2430/2022. Tam jest napisane, że najniższą stawką mogą być koszty utrzymania nieruchomości ponoszone przez Wynajmującego i nic poniżej tego.

A co jeśli osoba chce przedłużyć wynajem pracowni?

Umowy mogą być podpisywane na okres od trzech do dziesięciu lat. Pierwsza umowa jest zawierana na trzy lata, a kolejna już może być nawet na dziesięć. Przy kolejnych umowach negocjujemy czas najmu, ale również stawkę. Stawki wtedy zazwyczaj wzrastają, ze względu na przykład na inflację. Jednak staramy się zawsze znaleźć złoty środek, przykładowo w sytuacji, kiedy ktoś nie może w danym momencie pozwolić sobie na podniesienie stawki najmu, możemy umówić się na stawkę kroczącą. Polega ona na tym, że podpisując umowę przykładowo na pięć lat, możemy się umówić, że przez dwa lata stawka nie wzrośnie, a przez kolejne trzy co roku będzie rosła o złotówkę czy pięćdziesiąt groszy.

Artyści są osobami, które często pracują poza miastem zamieszkania – na przykład podczas rezydencji czy wystaw. W takiej sytuacji pracownia staje się jednak pewnym obciążeniem. Czy jest w takim razie możliwość jej podnajęcia?

Tak, to jest możliwe, tylko artysta nie może podnając całej pracowni, tylko do 50% powierzchni lokalu. A procedura wygląda najczęściej w ten sposób, że najemca pisze do nas podanie – komu chce podnając pracownię, w jakim celu i na jaki czas. Zapraszamy takiego najemcę na spotkanie komisyjne i najemca ustala z komisją, kim jest ta osoba, czy spełnia warunki określone w zarządzeniu, w jakim celu, na jaki czas – można maksymalnie na rok z możliwością przedłużenia. Mamy takie sytuacje, w których lokal od lat jest podnajmowany.

I jak wygląda wówczas kwestia opłat?

Opłaty są naliczane na najemcę, nie podnajemcę. To, jak się podzielą opłatami, kwestia, kto ile płaci, jest ustalana już między tymi dwiema osobami – to artysta musi nam przedłożyć umowę podnajmu zawartą między nimi. My z nią nic nie robimy, ona jest tylko poświadczeniem, że taki podnajem ma miejsce.

A czy da się scharakteryzować typowy lokal przeznaczony na pracownię na Pradze?

Najczęściej ma około 30–40 m², ale zdarzają się również przestrzenie na strychach mające nawet po 80 m².

I jest to raczej w starszych lokalach?

Tak, ale prowadzimy w dzielnicy również rewitalizację. Mamy taki adres jak Ząbkowska 30 i budynek jest świeżo po rewitalizacji, wygląda pięknie i w nim dwa lokale strychowe zostały przeznaczone właśnie na pracownię.

Ale ze względu na historyczny charakter dzielnicy rzadko zdarzają się na przykład windy?

Tak, u nas rzadko się one pojawiają, bo tu też jest niskie budownictwo. Ale teraz często się je dobudowuje.

A jak wygląda kwestia wynajmu lokali na magazynowanie sztuki?

Nie ma lokali zarezerwowanych specjalnie na magazynowanie sztuki. Można w ramach składowania wniosku konkursowego określić, że lokal będzie użytkowany jako pracownia i magazyn. Ale poza tym magazyny znajdują się w innym zasobie albo można je wynająć za małe koszty na zasadzie pomieszczeń gospodarczych, które najczęściej znajdują się na poziomie piwnic, albo z zasobu lokali użytkowych do wynajmu komercyjnego, więc nie ma tu preferencyjnej stawki, jak w przypadku pracowni.

Ale zdarza się również, że artyści prócz wynajmu lokali na pracownię, traktują inne lokale w sposób zbliżony do pracowni takiej jak z programu Lokale na Kulturę, tylko wtedy muszą to zrobić jako organizacja lub stowarzyszenie.

Tak. Normalny lokal użytkowy dla organizacji pozarządowych.

Nasza dzielnica jest bardzo otwarta. Jest tylko jeden haczyk – jeśli lokal znajduje się w ciągu handlowym, to musi dostać zgodę Prezydenta m.st. Warszawy.

I wtedy prócz sprawdzenia stawki wniosek weryfikuje się pod kątem merytorycznym?

Tak, wtedy sprawdzamy cele, założenia, co artysta robi dla społeczności lokalnej – na przykład zajęcia dla dzieci lub dla seniorów. To jest odrębny wniosek i to się dzieje poza procedurą konkursową, ale to kontroluje zarządzenie Prezydenta m.st. Warszawy dla lokali użytkowy nr 136/2020 z dnia 5 lutego 2020 roku.

W przypadku rozstrzygnięcia konkursu najważniejszym kryterium będzie jednak stawka najmu, prawda?

Najważniejszym kryterium jest spełnienie przesłanek z zarządzenia, bo stawka nas nie interesuje, jeśli nie dostaniemy w pełni skompletowanej oferty. A jak w ofercie znajduje się wszystko, to wtedy dopiero interesuje nas stawka czynszu.

Za to w sytuacji, kiedy jest kilka ofert i one wszystkie są prawidłowe, stawka jest decydująca?

Jeśli wszystkie są wypełnione prawidłowo, to tak. Widziałam, że artystów martwi to, że wygrywa najwyższa stawka. Według mnie na ten moment nie jesteśmy w stanie inaczej tego zrobić na poziomie urzędu. Nie czuję się przygotowana do oceny dorobku artystów, osoba z Biura Kultury też nie.

A gdybyśmy pomyśleli o rozwiązaniu, w którym jest wprowadzona na przykład stawka maksymalna za wynajem pracowni w ramach każdej dzielnicy?

Myślę, że trzeba takie rozwiązanie dobrze wymyślić. Bo jeśli taka stawka maksymalna zostanie wdrożona, to może dojść do sytuacji, w której przychodzi trzech oferentów proponujących tę samą stawkę. W takiej sytuacji obecnie robimy dogrywkę w formie ustnej licytacji. Ale jeśli chcemy pomyśleć o tym inaczej, to trzeba po prostu tak to rozgryźć, żeby rozwiązanie przez najemców było uznane za sprawiedliwe i nie pojawiał się później stek skarg dotyczących wyników konkursów.

A czy uważa Pani, że jest coś, co po obu stronach można na ten moment usprawnić w procedurze wynajmowania pracowni?

Myślę, że informację dla artystów, aby pojawiły się jakieś poradniki, w których te przepisy zostaną przełożone z języka prawniczego na potoczny. Procedura nie zawsze jest jasna.

3

Punkty zapalne, czyli co dzieli przedstawicieli warszawskich środowisk artystycznych, urzędów i instytucji kultury (a może zacząć łączyć)

Jednymi z najważniejszych kwestii pojawiających się podczas warsztatów branżowych i projektowych były punkty zapalne oraz ich dynamika w kontakcie między interesariuszami – przedstawicielami i przedstawicielkami środowiska artystycznego, ZGN i Biura Kultury oraz warszawskich instytucji kultury. Wskazanie tych punktów było istotne ze względu na generowane przez nie nieporozumienia czy atmosferę braku zaufania bądź chęci współpracy między aktorami. Warsztaty branżowe i projektowe ujawniły napięcia przede wszystkim wokół: (1) tematu wysokości opłat za najem pracowni miejskich, (2) różnic między realnymi a oczekiwanymi możliwościami instytucji kultury, żeby wspierać pracę artystyczną oraz (3) priorytetów (ilościowych *versus* jakościowych) w grantowych konkursach miejskich i ewaluacji działania instytucji.

Wysokość opłat za najem pracowni miejskich

Najwięcej emocji towarzyszyło kwestii kosztów wynajmu pracowni – zarówno jako przestrzeni pracy twórczej, jak i zasobu lokalowego poszczególnych ZGN-ów. Podczas warsztatu projektowego, na którym spotkały się wszystkie zainteresowane strony, rozmowy o kosztach wynajmu bądź utrzymania pracowni i pracy artystycznej prędko nabrały formę dynamicznej wymiany zdań dotyczącej tego, w jaki sposób ustalana jest cena za wynajem pracowni, szczególnie na linii urzędy–środowisko artystyczne. Jednak, jak podsumował jeden z artystów:

Uważam, że **kwestia ekonomiczna jest kwestią podstawową** i że tak długo, jak jej nie wypowiemy – a nie musimy się w niej absolutnie zgadzać – to nie możemy przejść dalej, ponieważ większość tych bolączek, o których rozmawiamy tutaj, opiera się o kwestię ekonomiczną. **Jeśli nie dotkniemy tego, to nie dotkniemy też meritum.**

Sprawa dla osób wynajmujących pracownię jest więc jasno, klarownie zdefiniowana – największym kłopotem są ceny wynajmu, które strukturyzują dostęp do pracowni. Podczas warsztatu dla przedstawicieli i przedstawicielek środowiska artystycznego to właśnie ta kwestia wysuwała się na pierwszy plan, a artyści i artystki podkreślali jej złożoność [patrz: *Praca artystyczna, praca twórcza i ich współczesne charakterystyki*]. Obecny kształt procedury

konkursowej wzmaga ten problem – najważniejszym kryterium uzyskania dostępu do pracowni z zasobu ZGN jest zaproponowanie przez osobę ubiegającą się o lokal najwyższej stawki za metr, co ma przebić oferty innych osób. Wątpliwości artystów i artystek wzbudza to, że ponieważ nie istnieje określona stawka maksymalna, kwoty proponowane przez zainteresowanych mogą osiągać wysokość stawek za najem lokali użytkowych przeznaczonych na działalność gospodarczą, a nawet je przekraczać. Choć otwieranie kopert z ofertami konkursowymi jest czynnością jawną, osoby biorące udział w konkursie nie mają wiedzy, jakimi stawkami operują pozostali artyści i artystki. Jak powiedziała jedna z uczestniczek:

Ja oczywiście też kiedyś próbowałam z ZGN, natomiast teraz już nie zamierzam ponownie. Choć jest bardzo dużo osób, które regularnie próbują. [...] Mówią mi: „wiesz co, szkoda twojego czasu” – bo zawsze jest ktoś, kto cię [...] przebiję finansowo. Więc może to się powinno nazywać „konkurem na bogatszego artystę”. Nazwijmy to sobie wprost – to jest jakiś szalejący kapitalizm. **Kto da więcej, ten dostaje pracownię?**

Dodatkowo artystki i artyści zwracali uwagę na mylące założenie konkursów, w których podawana nie jest stawka brutto, tylko netto za metr. Jak zauważyła jedna z artystek:

Dezinformacją są też koszty, które są podawane na początku przy konkursach – ponieważ koszt, który podaje się w procedurze konkursowej, to jest wyłącznie podstawa czynszu, do której trzeba doliczyć ciepłą wodę, zimną wodę, ogrzewanie, przyłącza.

W wypowiedziach artystek i artystów wybrzmiewa rozpoznanie, według którego dostęp do lokalu przeznaczonego na pracę twórczą jest więc wtórny wobec kosztów wynajmu i utrzymania mieszkania w Warszawie, które stają się coraz wyższe. Pomimo inicjatyw mających na celu rozwiązanie tego problemu, zakończonych częściowym sukcesem, takich jak *II Porozumienie w sprawie wynagrodzeń dla osób artystycznych za udział w wystawach*, nie

waloryzuje się stawek za pracę artystyczną, których podniesienie mogłoby pozwolić m.in. na utrzymanie miejsca pracy twórczej¹⁴. Swoją sytuację opisała jedna z artystek, rzeźbiarka:

Ja przez jakiś czas wynajmowałam pracownię w Warszawie, tylko że tutaj się znowu pojawia temat tego, czy się wynajmuje również mieszkanie. Bo jeżeli tak, to potem, oprócz tego mieszkania, trzeba wynająć pracownię, a oprócz tej pracowni trzeba by jeszcze wynająć magazyn lub pracownię, która jest na tyle duża, że będzie w stanie pomieścić jakiegokolwiek prace. I nie mówię tu o płaskich obrazach, bo jeżeli poruszamy się w medium malarstwa, to jest to znacznie łatwiejsza sprawa. Powiedzmy to sobie wprost, że można te obrazy-prace łatwiej przechować, one zajmują mniej miejsca.

Ten problem, potwierdzany podczas warsztatu przez inne osoby, różnicuje wysokość kosztów pracy artystycznej w zależności od czynników związanych z zamieszkaniem i zarobkiem. Artysci i artystki, podobnie jak inne grupy zawodowe pracujące freelancersko, muszą sami opłacać dostęp do warunków umożliwiających im pracę [patrz: *Praca artystyczna, praca twórcza i ich współczesne charakterystyki*].

¹⁴ Stawki za pracę artystyczną nie są regulowane przez instytucje. Jedynym dokumentem, który w jakimkolwiek stopniu dotyka tej kwestii, jest *II Porozumienie w sprawie wynagrodzeń dla osób artystycznych za udział w wystawach* opracowane w ramach Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej i podpisane przez przedstawicieli instytucji 23 maja 2025 roku w Trafostacji Sztuki w Szczecinie. Pod dokumentem podpisali się na ten moment jedynie przedstawiciele Trafostacji Sztuki, BWA Wrocław i MSN w Warszawie, a w listopadzie 2025 roku do porozumienia dołączyły dwie krakowskie instytucje: MOCAK i Bunkier Sztuki. W lipcu 2025 roku rozpoczęto również rozmowy z siecią BWA i Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jednak pomimo responsywności dużych instytucji, pozostaje wiele jednostek wystawienniczych, które nie podpisały porozumienia, a które działają na szczeblu lokalnym w większości dużych i małych miast w Polsce. Jest to drugie porozumienie dotyczące regulacji wysokości stawek za pracę artystyczną przyjęte przez polskie instytucje kultury z inicjatywy OFSW – pierwsze zostało podpisane w 2014 roku, a stawki za pracę artystyczną nie były waloryzowane mimo wzrostu płacy minimalnej.

W kontrze do rozpoznań artystek i artystów stoją jednak przedstawiciele i przedstawicielki ZGN-ów i Biura Kultury Urzędu m.st. Warszawy, którzy wskazują na ograniczoną możliwość zmian na poziomie narzędzi dostępnych dla budżetowych jednostek w dzielnicach, które mają ograniczony wpływ na ostateczną wysokość czynszu. Przedstawiciel urzędu wyjaśniał:

Ileokroć zaczynamy mówić o pieniądzach, tyleokroć emocje zawsze biorą górę. I pamiętajcie Państwo – żeby nie wyszła taka sytuacja, że urząd próbuje zarabiać na artystach, windując im stawki – Zarządy Gospodarowania Nieruchomościami, które Panie [osoby obecne przy stole warsztatowym] reprezentują, to są jednostki budżetowe. To są jednostki, które posiadają lokale, zarządzają nimi, muszą je utrzymać i muszą też wynajmować te lokale, na pewno nie poniżej tej stawki, o której wspomniano, bo przyjdzie jakiś smutny pan z jakiegoś NIK-u i wszyscy się będą tłumaczyć, **dlaczego pani artystka wynajmuje za 3 złote, skoro stawka minimalna rynkowa wynosi 13 złotych?** To jest stawka utrzymania. [...] I dlatego pewne *minimum minimorum* musi być ustalone.

Urzędy mają więc inne spojrzenie na kwestie budżetowe, które z ich perspektywy mogą rodzić problemy podczas weryfikowania przez zewnętrzne instytucje czy opinię publiczną. Jak wskazał przedstawiciel jednego z urzędów, istotna jest ocena rentowności podmiotów i organizacji, które mu podlegają, a zadaniem jego jednostek budżetowych, takich jak ZGN, jest efektywne zarządzanie najmem. Jednak do utrzymania rentowności – istotnej z perspektywy dbania o pożytek publiczny, który jest zadaniem samorządów – nie są potrzebne zwiększone nakłady finansowe ze strony wynajmujących przestrzenie na pracownie twórcze, tylko takie, które pozwalają na utrzymanie zasobu miejskiego w dobrym stanie. Dlatego sprzeczność stanowisk osób związanych ze środowiskiem artystycznym i urzędników jest wyłącznie pozorna – może zaradzić jej rozwiązanie polegające na ustaleniu maksymalnych stawek najmu pracowni w każdej z dzielnic, które uwzględnią zarobki artystek i artystów oraz ich niepewny status freelancerów.

Jak wynika z doświadczeń osób pracujących twórczo biorących udział w warsztacie, w obecnym układzie wynajmowanie pracowni od ZGN okazuje się mało atrakcyjne, trudne lub wręcz nieosiągalne dla artystek i artystów, którzy – zrezygnowani – poszukują rozwiązań na rynku prywatnym (konkurencyjnym wobec ofert miasta). Przebijanie stawek w ramach procedury oferowanej przez ZGN nie wydaje się bardziej dostępne niż najem na rynku prywatnym – różni je wyłącznie kwestia stabilności umowy, ale nie aspekt finansowy. W odpowiedzi na strukturalne trudności osoby artystyczne poszukują rozwiązań – zraszają się w ramach organizacji pozarządowych o profilu artystycznym, prowadzą indywidualną działalność gospodarczą, a jeśli już wynajmą pracownię – przez wiele lat przedłużają najem poza procedurą konkursową.

Warto w tym momencie zadać pytanie o konkretne liczby – zasób pracowni artystycznych nie stanowi nawet 1% zasobu lokalowego ZGN w Śródmieściu, dzielnicy z największą liczbą lokali miejskich na wynajem w Warszawie. Istnieją ponadto dzielnice, w których nie ma ani jednej miejskiej pracowni, takie jak Ursus, Rembertów czy Białołęka. Spekulacja na tak małej części zasobu lokalowego wydaje się nieefektywna, zwłaszcza w zestawieniu z szerszymi uwarunkowaniami pracy twórczej i zarobków w sektorze artystycznym oraz z wysokimi cenami najmu lokali użytkowych przeznaczonych na działalność gospodarczą, w przeciwieństwie do pracowni artystycznych.

Remonty, remonty, remonty... czyli (niewidoczne) koszty pracowni

Koszty utrzymania lokalu to jednak nie tylko najem. Lokale przeznaczone na pracownię, ze względu na racjonalność gospodarowania zasobem miasta, są zazwyczaj lokalami, których z różnych przyczyn nie można przeznaczyć do zamieszkania lub prowadzenia działalności gospodarczej. Często są to lokale, których stan techniczny pozwala na ich użytkowanie (w przeciwnym razie ZGN nie może ich wynająć), ale wymaga wprowadzenia zmian – od drobnych poprawek po gruntowne remonty. To jeden z argumentów za preferencyjną wysokością stawki za najem metra kwadratowego powierzchni. ZGN inwestuje w odnawianie lokali i ich generalne remonty, aby mogły wrócić na rynek. Dla dzielnicowych jednostek budżetowych to trudny moment – renowacja wymaga czasu i znaczących nakładów finan-

sowych, koniecznych do zaplanowania w budżecie wyznaczonym na dany rok. W ten sposób tworzy się długa lista lokali przeznaczonych do remontu, które z perspektywy mieszkańców i mieszkańek są „wiecznymi pustostanami”

Nic dziwnego, że kwestia remontów budzi wątpliwości artystów i artystek – stosunkowo wysokie koszty samego najmu to zazwyczaj nie koniec, ale dopiero początek wydatków. Stan wielu pracowni dostępnych w zasobie miejskim pozostawia wiele do życzenia i wymaga dużego wkładu własnego, a więc inwestycji na wczesnym etapie korzystania z lokalu. Istnieje możliwość odliczenia części kosztów od stawki najmu, niewątpliwie jednak decyzja o wynajęciu pracowni jest związana z dostępem do mediów.

Artysta: My wynajmujemy pracownię prywatnie na Widoku. Próbowaliśmy wynająć coś z ZGN-u, ale podejrzewam, że nasza oferta była za niska, no i po prostu przegraliśmy ten przetarg.

Prowadząca: Tylko raz próbowaliście?

Artysta: Nie, oglądaliśmy parę lokali, ale żaden z nich nie był moim zdaniem dostosowany do podstawowych potrzeb użytkowników: brak toalety, brak kuchni [aneksu z kawałkiem blatu], czasami dostępu do wody, jakiś grzyb na ścianach i tak dalej. Wydaje mi się, że jest to trochę poniżej jakiegoś standardu – przynajmniej jeśli Miasto deklaruje, że zależy mu na kulturze, to wydaje mi się, że powinno mu też zależeć na pracownikach kultury. Moim zdaniem takie warunki powinny być niedopuszczalne.

Obowiązujące pracodawców standardy BHP dotyczące przestrzeni udostępnianych zatrudnionym są dość wysokie. Dlaczego więc standard lokali przeznaczonych do pracy twórczej miałby odbiegać znacząco od tego obecnego w zakładach pracy i innych przestrzeniach, w których przebywają ludzie? Odpowiedź na to pytanie musi poczekać, bo jak wynika z rozmów przedstawicieli ZGN-ów z artystami, w obecnej sytuacji stawką są nie tyle godne wa-

runki pracy twórczej zapewniane przez miasto, ile jakiegokolwiek miejsce do pracy w ramach miejskiego zasobu lokalowego – i nie jest to problem wyłącznie z Warszawie.

Przestrzeń za etat

Kiedy wynajem od ZGN wydaje się zbyt skomplikowany lub zbyt wiele podejść do wynajęcia pracowni kończy się fiaskiem, artyści i artystki szukają innych sposobów na pozyskanie przestrzeni do pracy. Oprócz wynajmu na rynku prywatnym istnieją również alternatywne strategie, związane z poszukiwaniem lokali w zasobach instytucjonalnych miasta. Jest to popularne rozwiązanie, szczególnie wśród osób zajmujących się tańcem i choreografią, którym szczególnie trudno znaleźć przestrzeń dostosowaną do pracy. Instytucje znane z podnajmu swoich przestrzeni w ramach różnych praktyk to chociażby Wolskie Centrum Kultury, Ośrodek Kultury Ochoty czy Centrum Kultury Łowicka [aby poznać więcej przykładów, patrz: *Dobre praktyki*].

Podmioty kultury już teraz zarządzają istotnymi zasobami przestrzennymi, często dostosowanymi do określonych form pracy twórczej – obróbki materiałów cyfrowych za pomocą wyspecjalizowanych sprzętów i programów, pracy koncepcyjnej czy pracy z ciałem w bezpiecznych warunkach. Zarządy tych instytucji często decydują się na udostępnianie przestrzeni do pracy twórczej w ramach działalności pozaprogramowej, w celu zwiększenia płynności finansowej, a w efekcie – poszerzenia repertuaru swoich działań. Takich miejsc na mapie Warszawy jest już całkiem sporo – swoje przestrzenie udostępniają m.in. Dom w Alejach, Wolskie Centrum Kultury czy Ośrodek Kultury Ochoty. Warunki ich wynajmu są jednak ograniczone – przestrzeń powinna być nadzorowana przez wyznaczone do tego osoby, zazwyczaj należące do zespołu pracowniczego instytucji. Praca artystyczna natomiast często ma miejsce w godzinach, które wykraczają poza harmonogram pracy instytucji.

Zdarza się, że dobrze wyposażone sale warszawskich centrów kultury nie są w pełni wykorzystane, co stwarza idealną okazję do odpłatnego udostępniania tych przestrzeni i – tym samym – zwiększania stabilności budżetu, na przykład dzięki zwrotowi z inwestycji w profesjonalny sprzęt. W dłuższej perspektywie czasowej potrzebny jest jednak operator, który w ramach obowiązków służbowych będzie zarządzać przestrzeniami i optymalizować grafik.

Aby zarządzanie było skuteczne, nie może odbywać się między innymi obowiązkami, w ramach nadgodzin lub w czasie wolnym. Jak ujął to jeden z pracowników instytucji: „Tu jest w zasadzie największy koszt. W osobach, które tym gospodarują, zarządzają”. I koszt ten okazuje się często nie do przeskoczenia, co utrudnia współpracę instytucji ze środowiskami twórczymi.

Braki etatowe są widoczne również na poziomie urzędów dzielnicowych. Podczas jednego z warsztatów, w rozmowie z przedstawicielką władz dzielnicy Praga-Północ, pojawiła się kwestia wsparcia środowisk artystycznych poprzez udostępnienie im przestrzeni do pracy w dzielnicowym domu kultury:

Prowadząca: A jak artystów i artystki wspierają domy kultury?

Przedstawicielka Urzędu: Dają im na przykład salę w jakiś tam godzinach.

Prowadząca: Ale wystawienniczą, czy do pracy?

Przedstawicielka Urzędu: Wystawienniczą. Do pracy nie, dlatego że oni mają swoje zajęcia ograniczone. U nas w Domu Kultury takiej przestrzeni, żeby ktoś mógł przyjść, takiej pracowni otwartej, na przykład, że sobie robię rezerwację, nie ma. Nie ma czegoś takiego ani w jednej lokalizacji, ani w drugiej.

Prowadząca: Czy to byłoby możliwe?

Przedstawicielka Urzędu: No nie wiem. Oni mają dość mało przestrzeni, ale jest plan budowy nowego domu kultury na Pradze i wtedy są rozważane właśnie takie przestrzenie na pracownie. I na dzień dzisiejszy, też ze względów administracyjnych, utrzymanie tego wszystkiego i osoby, która by tego pilnowała, to by było dosyć ciężkie. Oprócz tego, że są pracownie, są zajęcia, są pomieszczenia administracyjne, to jeszcze ktoś musiałby tego pilnować, bo wchodzi ludzie, wychodzą [...]. Jeżeli chodzi o takie

wynajmowanie, pracownia otwarta czy przestrzeń otwarta, to raczej nie, bo oni muszą mieć też nad tym kontrolę.

Jednak jak zauważają osoby zarządzające instytucjami, często problemem nie są same regulaminy, ale przyzwyczajenia pracowników. Podczas warsztatów dla instytucji kultury przedstawiona została anegdota o powstaniu pracowni ceramicznej:

Pracownik instytucji: Na przykładzie naszej pracowni ceramicznej, na którą się w jakiś sposób uparłem, żeby powstała. [...] Słuchajcie, to uruchomiło trudności [...], bo słowo „piec” kojarzyło się po prostu z jakimś piecem hutniczym, jakimiś nie wiadomo jakimi sposobami odciągu spalin, instalacją elektryczną, którą trzeba będzie zbudować, wyobrażano sobie, że przecież to trzeba będzie mieć ileś tam pozwoleń i nie wiadomo czego... Piec do ceramiki w przepisach występuje na zasadzie kuchenki gazowej i jest wielkości pralki – nie trzeba dźwigu i ściany rozbierać, żeby go tam wstawić. I trwało to ponad rok. W naszej superzwinnej, wydawałoby się, instytucji.

Prowadząca: To tak, jak mówisz – to przekonanie osób z tych działów pomocniczych...

Pracownik instytucji: Tak – takich nietwórczych, które nie są w ciągłej interakcji, pracują w administracji, technice, recepcji czy jakimś dziale prawnym. Wydaje mi się, że tam faktycznie jest dużo obaw i stresu – ludzie boją się podejmować decyzje, które nie są typowe.

W tej samej instytucji nie stanowiło jednak trudności udostępnienie sali przeznaczonej do tańca:

Pracownik instytucji: Przestrzeń powstała jako sala baletowa. Balet jest tam trzy razy w tygodniu, więc pozostaje jeszcze co najmniej kilkadziesiąt godzin do zagospodarowania.

Prowadząca: Czy to od Was wymagało ogromnego wysiłku?

Pracownik instytucji: Żadnego. Jest mnóstwo obaw, że coś się zniszczy, że się zużyje. No nie niszczy się, nie zużywa się.

Istnieją więc przestrzenie, które – przy odpowiednich warunkach – mogą być łatwe do udostępnienia na potrzeby pracy twórczej, o ile są dostępne w godzinach pracy instytucji oraz nie wymagają „brudnej” pracy, za to odpowiadają potrzebom pracy intelektualnej czy performatywnej.

Od wydarzeń do podtrzymania żywotności środowiska

Tworzenie warunków do pracy twórczej w instytucjach pozostaje jednak kwestią drugorzędną. Instytucje te są często nastawione na osiąganie mierzalnych efektów, co może wynikać szczególnie z narzucanych przez organizatora wskaźników dotyczących liczby koniecznych do zrealizowania wydarzeń. Z perspektywy urzędów dzielnicowych, jak i Biura Kultury, najważniejsze jest budowanie rozpoznawalności instytucji i jej artystycznego krajobrazu poprzez zwiększanie możliwości organizowania wystaw, zapraszania inicjatyw twórczych oraz ich promowania. Zadania te wyłoniły się jako kluczowe obowiązki instytucji kultury i urzędów względem środowiska artystycznego.

Przedstawiciele środowisk artystycznych i osoby pracujące w instytucjach wystawienniczych podkreślają jednak, że tworzenie przestrzeni do pracy twórczej jest istotne dla ekosystemu pracy artystycznej w Warszawie.

Pracownik instytucji: Ale u nas [...] brakuje ludzi i to jest właśnie taki problem, że wiecie, nawet znajdują się pieniądze na różne rzeczy, ale nie na to, żeby kogoś zatrudnić na etat, pół etatu, długotrwałe zlecenie, B2B, *whatever*, bo najtrudniej

jest kogoś przyjąć na dłuższy czas niż trzy miesiące, ze względów prawnych, administracyjnych [...]. Kto na przykład by pociągnął taki program, właśnie nawet na zasadzie, że mamy przestrzeń, którą możemy w określonych godzinach udostępniać do pracy twórczej i jesteśmy w stanie zapewnić bardzo podstawowe rzeczy. I tak, nie mam wątpliwości, że znaleźliby się chętni. Chociażby ze względu na lokalizację, że jest w centrum i można łatwo tam dotrzeć i usiąść na cztery godziny, pomontować swój film. Tylko nie ma już komu tego robić. Ktoś by to musiał obrabiać i wszystkie nasze próby zawsze się kończą tym, że potem już po prostu nie ma kto tego ciągnąć, bo jest tak dużo programu, programu, który musi zarabiać.

Prowadząca: Czy u Was w takim razie to jest taki rodzaj nadprodukcji?

Pracownik instytucji: Absolutnie, gigantycznie. Tylko że ona idzie z samej góry, od organizatora, to znaczy miasto Warszawa oczekuje, że skoro włożyło tyle pieniędzy w ten budynek, to tam w zasadzie ma być event codziennie.

Nadprodukcja to problem, z którym ciągle mierzą się instytucje, balansując między organizowaniem jak największej liczby wydarzeń a tworzeniem jakościowego programu, skupionego na zróżnicowanych potrzebach użytkowników instytucji kultury, w tym osób ze środowiska artystycznego¹⁵. Kwestia ta skłania nas do poszukiwania odpowiedzi na następujące pytania: jak prowadzić zrównoważoną politykę miejską, która pozwoli wspierać lokalne środowiska artystyczne nie tylko poprzez udostępnianie przestrzeni wystawienniczych, lecz także miejsc, w których można wytwarzać prace i rozwijać praktykę artystyczną? W jaki sposób miasto, instytucje oraz pracujące w nich osoby mogą tworzyć środowisko zapewniające podstawowe warunki dla rozwoju artystek i artystów? I wreszcie – jak miasto może wspierać instytucje w realizowaniu tych zadań w sposób jakościowy? Potrzebne jest kontynuowanie rozmów w tym zakresie.

¹⁵ Weronika Parfianowicz, „Nadprodukcja”, *Dialog. Miesięcznik Poświęcony Dramaturgii Współczesnej* 1/758 (2020), dostęp: 24.11.2025, <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/nadprodukcja>.

<https://maakhaven.nl/info>

Maakhaven to postindustrialny kompleks pracowni artystycznych i rzemieślniczych w Hadze, mieszczący się w dawnych budynkach portowo-przemysłowych przy Laakhaven. Funkcjonuje od 2001 roku. W 2002 roku miasto Haga przejęło obiekt w ramach rewitalizacji Laakhaven i oddało go fundacji Stichting Luca do użytkowania (*bruikleen*); fundacja od tego czasu zarządza kompleksem i dąży do zabezpieczenia jego przyszłości, jak i stałego utrzymywania dostępnych cen najmu. Struktura Maakhaven opiera się na zasadach zarządzania angażującego najemców – w praktyce władze obiektu składają się z osób związanych z miejscem. Miejsce jest kreatywnym hubem, w którym w około 45 pracowniach działają artyści różnych mediów, architekci, rzemieślnicy, projektanci, przedsiębiorcy. Tworzą oni w indywidualnych pracowniach, mając również do dyspozycji powierzchnie wspólne, przeznaczone na działania eksperymentalne, wydarzenia i wystawy. Można także wynająć mniejsze i większe przestrzenie, na przykład wypełnioną roślinnością dwudziestoosobową salę spotkań, halę eventową o powierzchni 300 m² czy przestrzeń na projekty tymczasowe (np. sesje zdjęciowe lub filmowe, warsztaty czy projekty budowlane). Cyklicznie organizowane są *open studios*, podczas których pracownie otwierają swoje drzwi dla publiczności, a zwiedzający mogą obserwować proces twórczy, rozmawiać z artystami i oglądać prace na różnych etapach powstawania.

<https://viskali.lv/par-viskaliem/>

Viskalji, czyli Instytut Projektowania na rzecz Jakości Życia, to postindustrialny kompleks kreatywny w Rydze, mieszczący się w opuszczonym budynku jednego z wydziałów Ryskiego Uniwersytetu Technicznego. Jest prowadzony od końca 2019 roku przez Stowarzyszenie Free Riga, które wydzierżawiło budynek na 25 lat, co zapewnia stabilność funkcjonowania miejsca. Do użytku zaadaptowało ponad 200 pokoi, salę koncertową i zielony teren wokół. Viskalji jest domem dla około 200 osób – są wśród nich artyści i rzemieślnicy, projektanci, przedsiębiorcy, naukowcy oraz przedstawiciele sektorów kreatywnego i pozarządowego. Celem jest łączenie działalności artystycznej, społecznej i edukacyjnej, skoncentrowanych na poprawie jakości życia wszystkich użytkowników i konkretnych wartościach: ekologicznych, społecznych, wspólnotowych. Viskalji funkcjonuje jako inkluzywna wspólnota: mieszkańcami są osoby z różnych środowisk, żyjący w różnych modelach rodzinnych, osoby w trudnej sytuacji, organizacje lokalne czy migranci. Opłaty pokrywają część kosztów utrzymania budynku i wspólnych przestrzeni, ale priorytetem jest zachowanie dostępności. Przestrzenie są elastyczne: od indywidualnych pracowni, przez warsztaty i coworkingi, po przestrzenie przeznaczone na wydarzenia i wynajem.

<https://miserart.com/pracownie-artystyczne>

Nowa inicjatywa Fundacji MiserArt polega na oferowaniu czterech pomieszczeń-pracowni w celu prowadzenia działalności w dziedzinie kultury i sztuki przez okres kilku miesięcy. Wyboru artystów i artystek dokonuje Komisja Konkursowa, w skład której wchodzi: osoba reprezentująca wrocławskie środowisko artystyczne, osoba ekspercka, prezes Fundacji MiserArt, a także osoba reprezentująca Wydział Kultury Urzędu Miejskiego Wrocławia. Zgłaszający się artyści i artystki mogą reprezentować takie dziedziny jak sztuki wizualne, projektowe czy dźwiękowe. Osoby nie muszą mieć formalnego wykształcenia artystycznego, ale powinny pochodzić z wrocławskiego środowiska artystycznego. Do pracowni zapraszani są artyści i artystki otwarci na współpracę z osobami w kryzysie bezdomności. Indywidualne przestrzenie artystyczne w oficynach fundacji oferowane są za wkład własny w wysokości 300 zł miesięcznie, który pokrywa średni koszt eksploatacji pomieszczenia. Podsumowaniem pobytu w pracowni jest przygotowanie wystawy lub innego działania artystycznego otwartego dla szerokiej publiczności. Program zapewnia dostęp do pomieszczeń warsztatowych (między innymi stolarni, warsztatu ślusarsko-spawalniczego oraz Pracowni Chleba, współprowadzonych przez osoby z doświadczeniem bezdomności), konsultacje kuratorskie oraz współpracę ze specjalistami z zakresu streetworkingu, wsparcia osób w kryzysach i nauk społecznych. Projekt jest współfinansowany ze środków Gminy Wrocław.

Grid Arthub to nieinstytucjonalna przestrzeń mieszcząca się w jednej z zabytkowych hal Stoczni Gdańskiej. Została powołana do życia przez Alicję Jabłonowską (100cznia, Galeria Layup) we współpracy z właścicielem obiektu, Centrum Stocznia Gdańsk, w ramach prac remontowych i rewitalizacyjnych budynku. Całość działań programowych oraz utrzymania budynku pokrywana jest ze środków prywatnych z działalności komercyjnej spółki 100cznia.

Znajduje się tu dziewięć pracowni artystycznych przeznaczonych na stałe rezydencje. Rezydenci stali reprezentują różnorodne obszary branży kreatywnej: sztuki wizualne, muzykę i produkcję muzyczną, grafikę, działania wydawnicze oraz badania społeczne. Korzystają z preferencyjnych stawek czynszu, które mają im umożliwić swobodny rozwój twórczy. Czas trwania umowy, podobnie jak okres wypowiedzenia, jest ustalany indywidualnie przez rezydentów, przy limicie do dziesięciu lat.

W przestrzeni Gridu znajdują się także trzy rezydencje czasowe:

1. Interdyscyplinarna rezydencja Grid Arthub. Jej pierwszą odsłoną były dwie rezydencje krytyczne organizowane w formie open call, w ramach których oferowano bezpłatne zakwaterowanie w pracowni oraz miesięczne stypendium w wysokości 3500 zł netto. Celem rezydencji było wsparcie i promocja niezależnych praktyk krytycznych w obszarach takich jak sztuki wizualne, muzyka, film, literatura, moda, architektura oraz dziedziny pokrewne. Pierwszymi rezydentkami były Karolina Krasny oraz Joanna Kobyła.
2. Rezydencje skierowane do osób studenckich, zarządzane przez Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku. Rezydencje przyznawane są na okres semestru, a starać się o nie mogą studenci wydziałów architektury, grafiki, malarstwa, rzeźby i intermediiów oraz wzornictwa. W okresie wakacji akademickich rezydencja w lokalu przyznana jest organizacjom studenckim. Osoby studenckie lub kolektyw wyłoniony w konkursie otrzymuje do użytkowania lokal, którego najem i utrzymanie opłaca ASP. Osoba studiująca jest zobowiązana do przedstawienia rezultatów rezydencji w formie wystawy lub prezentacji dostępnej dla szerokiej publiczności.

3. RoomArt Gdańsk, czyli program towarzyszący Gdańskiemu Funduszowi Twórczemu – są to rezydencje zarządzane przez Miasto Gdańsk, przeznaczone dla lokalnych artystów i artystek. Aktualnie osoby artystyczne z Gdańska mogą rezerwować rezydencje na potrzeby swoich działań twórczych na okres od 7 do 21 dni. W 2026 roku stypendyści i stypendystki Miasta Gdańsk będą mogli otrzymać rezydencje na okres dłuższy – do pół roku w ramach programu stypendialnego Miasta Gdańsk [zobacz: <https://roomart.treevent.pl>].

Grid oferuje także wyposażoną w sprzęt multimedialny salę konferencyjną i przestrzeń do organizacji wystaw, warsztatów i spotkań artystycznych, a także zaplecze kuchenne i biurowe. W części wspólnej realizowany jest program publiczny wzmacniający kompetencje osób twórczych i sieciujący środowisko. Inicjatywa stanowi naturalną kontynuację działań środowiska twórczego rozwijanego od ośmiu lat na terenach stoczni, a jej całoroczny charakter pozwala realizować projekty niezależnie od pory roku.

Na problemy opisane przez uczestników poszczególnych grup podczas warsztatów branżowych staraliśmy się odpowiedzieć podczas drugiego dnia warsztatu projektowego (*service design*). Osoby biorące udział w warsztacie zostały podzielone na trzy grupy robocze, które wypracowały trzy różne rozwiązania odpowiadające na wcześniej zdiagnozowane potrzeby dotyczące pracy artystycznej. Najważniejsze było dla nas:

1. Ułatwienie procesu składania zgłoszeń konkursowych przez osoby artystyczne;
2. Zaproponowanie sposobu udostępniania przestrzeni przez instytucje kultury;
3. Pozyskanie nowych przestrzeni przeznaczonych na pracownie dostosowane do potrzeb różnych użytkowników i użytkowniczek.

Każdy z opracowanych modeli ma na celu odpowiedzieć na jedną z potrzeb, proponując rozwiązania możliwe do wdrożenia w Warszawie w niedalekiej przyszłości (czyli w ciągu najbliższych pięciu lat). Uważamy każde z tych rozwiązań za istotny element przyszłej polityki miejskiej wobec środowisk artystycznych, którą można dalej rozwijać i uszczegółowiać.

„Huba” artystyczna

Hub artystyczny, czyli przestrzeń składająca się z wielu różnorodnych przestrzeni przeznaczonych do pracy twórczej, znajdujących się w jednym budynku. Roboczo *hub* został mianowany „hubą” i w ten sposób jest również pomyślana jego funkcja – symbiotycznie zrośnięta z tkanką miasta i potrzeb środowisk twórczych.

Idea:

Z „huby” będą mogli korzystać artyści i artystki różnych dziedzin – osoby tworzące w dziedzinie sztuk wizualnych, performatywnych i choreograficznych. Dla każdej z grup artystycznych dostosowane zostaną przestrzenie o różnych metrażach i specyfice. Prócz dostępnej przestrzeni w „hubie” najważniejsza będzie możliwość wymiany doświadczeń i materiałów oraz otrzymywania feedbacku od osób pracujących w jednym budynku. To właśnie cyrkulacja wiedzy i narzędzi jest dla funkcjonowania „huby” najważniejsza.

W „hubie” przestrzenie pracowniane będą dzielone na te przeznaczone pod najem długoterminowy (do dwóch lat), z możliwością krótkotrwałego podnajęcia na czas wyjazdów i rezydencji, oraz przestrzenie rezydencyjne przeznaczone do krótszej eksploatacji przez jedną osobę. Dzięki temu będą z nich mogły korzystać osoby o różnych potrzebach związanych z warunkami najmu, co zwiększy elastyczność i przepustowość „huby” – tak, żeby pracownie nie stawały się zasiedziane.

Przestrzeń:

„Huba” pomyślana jest jako przestrzeń różnorodna, jednak sprofilowana pod określone zadania – łączy funkcje pracowni, przestrzeni wystawienniczej, rezydencyjnej, gastronomicznej i dostępnej dla publiczności.

Zarządzanie i finansowanie: Ze względu na jej charakter przestrzenny, jak i funkcje, jakie ma pełnić, myślimy o „hubie” jako o instytucji miejskiej ze stałym finansowaniem, zarządzanej przez władze instytucji oraz społeczność osób korzystających z pracowni. Osoby wynajmujące przestrzenie są dla

nas tak samo uprawnione do projektowania działań i przyszłości „huby”, jak osoby programujące z poziomu dyrekcji i rady instytucji.

Kryteria oceny:

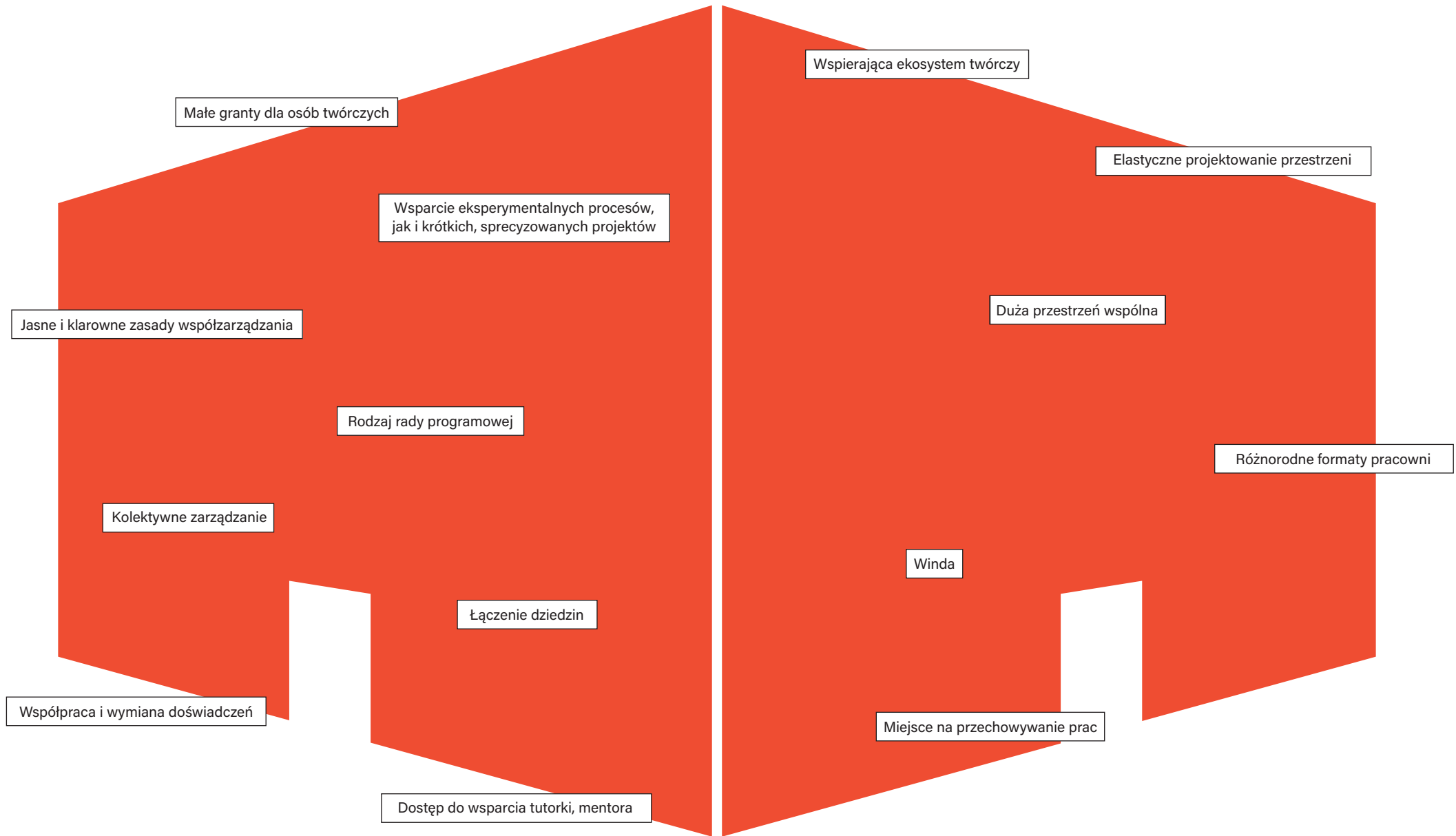
Jako że „huba” jest pomyślana jako instytucja miejska, zdajemy sobie sprawę, że powinna być rozliczana tak, jak każda inna instytucja kultury. Stosujemy w jej przypadku wskaźniki takie jak liczba organizowanych wydarzeń otwartych i uczestniczących w nich osób, liczba inicjatyw społeczności, a także wpływ funkcjonowania „huby” na lokalne środowisko oraz możliwości rozwoju artystycznego w Warszawie. Jednak, jak wskazywałyśmy już w raporcie, działania „huby” nie mogą podlegać logice nadprodukcji, przez którą oferta proponowana przez tę instytucję może stracić na jakości, powinny za to w realny sposób odpowiadać na potrzeby społeczności artystycznej i publiczności korzystającej z otwartych wydarzeń. Dlatego przedstawienie wstępnego formatu działania „huby” traktujemy jako zaproszenie do dalszych konsultacji, które pozwolą dostosować ją do potrzeb środowisk artystycznych i Urzędu Miasta.

Uwagi:

Jest to zatem model hybrydowy – zarówno w zakresie pełnionych funkcji, różnorodności przestrzeni, sposobu zarządzania, jak i modelu finansowania. Obecność „huby” w warszawskim ekosystemie instytucjonalnym jest kluczowa. Istnieją już inne rozwiązania i dobre praktyki [patrz: *Dobre praktyki* oraz wywiad *Jedna komuna nie wystarczy*], jednak nie mogą one zostać całkowicie zastąpione przez „hubę”. Ta nie musi, a wręcz nie może zaspokajać całego zapotrzebowania na pracownię – które jest bardzo duże. Dlatego potrzebne są różnorodne formaty instytucji udostępniających przestrzeń do pracy artystycznej oraz system wspierania tych, które już podtrzymują środowiska twórcze, a także rozwijanie modeli bardziej hybrydowych, umożliwiających artystkom i artystom korzystanie z przestrzeni doraźnie lub krótkoterminowo.

IDEE

PRZESTRZEŃ



Rozproszona „huba”

Rozwiązanie hybrydowe – platforma online.

Idea:

Jest to projekt skupiony na mapowaniu przestrzeni dostosowanych do pracy twórczej i jej różnorodnych formatów w zasobach instytucji kultury w Warszawie – od instytucji wystawienniczych, po domy kultury i Miejsca Aktywności Lokalnej¹⁶ – w celu ich udostępnienia artystom i artystkom w czasie, gdy nie są użytkowane w ramach stałego harmonogramu. Model ten pozwala na doraźne wykorzystanie przestrzeni w postaci jej użyczenia na warunkach odpowiadających obu stronom. Na platformie, poza udostępnianiem informacji o przestrzeni, przewidziano również możliwość nagłaśniania informacji o rezydencjach prowadzonych lokalnie przez instytucje kultury.

Przestrzeń:

Przestrzenie skupione w projekcie mogą być różne – od salek zajęciowych przystosowanych do pracy „brudnej”, po przestrzenie magazynowe, przestrzenie do cichej pracy i pracy koncepcyjnej, jak i miejsca z dostępem do wyspecjalizowanej technologii (sprzęt do obróbki metalu, ceramiki, materiałów cyfrowych i VR). Przestrzenie byłyby udostępniane odpłatnie, na zasadzie współpracy barterowej lub darmowej dla twórców o mniejszych dochodach, m.in. osób studiujących czy artystek i artystów z niepełnosprawnościami.

Zarządzanie i finansowanie: Udostępnianie przestrzeni będzie się odbywało za pomocą specjalnej platformy (podobnej do znanego rozwiązania – Spółdzielni¹⁷). Operatorem rozproszonej „huby” byłaby organizacja pozarządowa, która w ramach Społecznej Instytucji Kultury mogłaby zająć się zmapowaniem przestrzeni, wypracowaniem modelu wymiany informacji i usprawnienia ich przepływu oraz koordynacją działania platformy. Rozwiązanie byłoby finansowane z grantów

¹⁶ Więcej o Miejscach Aktywności Lokalnej: <https://warszawa19115.pl/-/miejsca-aktywnosci-lokalnej>. Przykład działającego MAL-u w Ośrodku Kultury Ochoty OKO: <https://oko.com.pl/filia/mal-grojecka-109> [dostęp: 15.12.2025].

¹⁷ Zob. <https://www.spoldzielnia.waw.pl> [dostęp: 15.12.2025].

i dotacji z możliwością długotrwałego finansowania w ramach kilkuletnich dotacji dla sektora pozarządowego. Dodatkowo od opłat wnoszonych przez użytkowników na rzecz instytucji będzie odliczany odpowiedni procent, który zostanie przekazany operatorowi.

Kryteria oceny:

częstotliwość korzystania z przestrzeni, zadowolenie użytkowników i użytkowniczek, przejrzystość informacji

Uwagi:

Istotne jest nieprzenoszenie większej odpowiedzialności i liczby obowiązków na instytucje miejskie, które aktualnie zajmują się zadaniami określonymi przez ich programy. Wiemy, że instytucji nie należy przeciążyć, stąd rozwiązanie w postaci NGO, bardziej elastycznego od instytucji miejskiej.



Rezydencja

wynajem na godziny

magazynowanie

wynajem stały



Znajdź helppoint



Interfejs pomocowy

Narzędziownik

Ze względu na zgłaszany przez środowisko artystyczne brak przejrzystości obecnej procedury pozyskiwania pracowni na wynajem od ZGN, istotne jest opracowanie narzędzia, które ułatwi przyswojenie informacji oraz składanie ofert konkursowych.

Idea: Narzędzie opracowane w formie nawigatora, w którym użytkownik podaje informacje dotyczące swoich potrzeb względem lokalu, zebranych dokumentów oraz znajomości procedury konkursowej. Na tej podstawie może sprawdzić, na jakim etapie pozyskiwania pracowni się znajduje. Podczas korzystania z narzędzia użytkownik otrzyma informacje o wymaganych dokumentach niezbędnych do spełnienia wymogów formalnych oraz o istotnych zapisach, na które warto zwrócić uwagę na poszczególnych etapach składania wniosku, procedowania i samego pozyskania pracowni.

Przestrzeń: Lokale od ZGN i przekierowanie do modeli najmu (rozproszona „huba”, rynek prywatny).

Zarządzanie i finansowanie: Wykonanie narzędziownika może zostać powierzone istniejącej instytucji lub innemu podmiotowi podlegającemu miastu. Jego opracowanie może mieć charakter jednorazowy, z możliwością aktualizacji w zależności od zmian w zarządzeniach dotyczących pracowni w Warszawie.

Kryteria oceny: Przejrzystość w dostępie do informacji oceniana przez użytkowników, liczba odwiedzin strony (skalowalna do wielkości środowiska artystycznego w Warszawie i okolicach).

Uwagi:

Poza rekomendacjami, które jasno wybrzmiały na warsztacie, istotne jest zmierzenie się z wątkami takimi jak:

1. Konieczność podtrzymania spotkań i warsztatów sieciujących przedstawicieli urzędów, instytucji i środowisk artystycznych w celu wypracowania rozwiązań na poziomie miejskiej polityki kulturalnej i włączenia w nią pracowni oraz pozostałych przestrzeni umożliwiających rozwijanie pracy twórczej.
2. Potrzeba uwzględnienia zarówno rentowności, jak i zarobków artystek i artystów przy ustalaniu stawek najmu pracowni. Jak pokazał raport *Policzone i policzeni 2024. Artyści, twórcy i wykonawcy w Polsce*, twórcy sztuk wizualnych są grupą, w której największy odsetek (30,4%) zarabia między minimum socjalnym a minimalną krajową. Wdrożenie takiego podejścia wymaga sprawnej komunikacji między różnymi urzędami oraz operatorami budynków, takimi jak spółdzielnie mieszkaniowe, a także wprowadzenia specjalnej regulacji na poziomie Rady m.st. Warszawy, przeciwdziałającej spekulacji.
3. Konkursy pomyślane inaczej. Potrzebne jest przemyślenie formuły konkursowej, która nie będzie opierać się wyłącznie na zaproponowanej wysokości stawki najmu jako czynnika decydującym o wygranej.
4. Potrzeba dialogu środowisk artystycznych i ZGN z Biurem Polityki Lokalowej oraz Biurem Architektury w zakresie planowania przestrzeni. Obecnie dużym problemem jest lokalizacja pracowni na poddaszach i w piwnicach budynków z wąskimi klatkami schodowymi i bez dostępu do windy. Dlatego istotne jest przemyślenie, w jakiego typu budownictwie i w jakich warunkach będą umieszczone pracownie. Kwestia ta koresponduje z punktem 3. *Rekomendacji z badania*.
5. Konieczność stworzenia platformy umożliwiającej komunikację między urzędami w celu wypracowania ujednoczonych zestawów praktyk w ZGN i urzędach dzielnic. Pracownie stanowią niewielki procent zasobu lokalowego w każdej dzielnicy, co stwarza możliwość zarządzenia tym zasobem w sposób prosty i ujednoczony, w granicach obowiązujących regulacji oraz interesów poszczególnych dzielnic.

5.

Co u Pracowni Wschodniej?

Rozmowa z Natalią Łajszczak i Pauliną Mirowską

Gdzie pracujecie artystycznie?

Natalia Łajszczak: Ja wynajmuję część przestrzeni Pracowni Wschodniej, „norkę” na piętrze. Teraz, łącznie ze mną, pracują tam cztery osoby, i te dwa na trzy metry to na tyle osób jednak niewiele. Wszystkie jesteśmy projektantkami graficznymi, a oprócz tego mamy swoje praktyki twórcze. W „norce” pracujemy najczęściej na komputerach. Bo wiecie, jak jest – często, żeby móc wykonywać pracę twórczą, trzeba też wykonywać inną pracę – zarobkową.

Paulina Mirowska: Ja też tam kiedyś byłam, ale poważnie się rozrosłam. Na moje miejsce weszły dwie osoby. Wynajęłam większą przestrzeń, niestety z ciekącym dachem, bez ogrzewania i dostępu do wody, która jednak daje możliwość głośnej, brudnej pracy – a ta nie byłaby możliwa w lokalu w bloku mieszkalnym. Znalezienie miejsca tego typu jest coraz bardziej nierealne w Warszawie. Te wszystkie przestrzenie na okrajkach miasta, po lokalach usługowych czy fabrykach, są burzone i gentryfikowane. Znikają z mapy Warszawy bezpowrotnie. Zarówno ja, jak i moi znajomi tego typu przestrzenie wynajmujemy prywatnie – są to zazwyczaj miejsca, które idą pod młotek, czyli czekając na jakąś decyzję budowlaną, niszczeją, ciekną, zawalają się. Właścicielom nie opłaca się ich remontować.

A Pracownia Wschodnia przy Placu Hallera jest z kolei wynajmowana od...

Paulina: Od dzielnicy Praga-Północ, za pośrednictwem Zakładu Gospodarowania Nieruchomościami (ZGN), na warunkach preferencyjnych (jako Lokal na Kulturę), ale nadal ten wynajem nie jest tani, płacimy około 26 zł za metr kwadratowy, a lokal ma około 400 metrów.

Natalia: Jesteśmy kolektywem i wszystkie osoby rezydujące składają się na ten wynajem. Mamy poustlane wewnętrzne taryfy względem przestrzeni i po prostu sami się finansujemy w tym zakresie. Każda osoba, która u nas działa, musi przynależeć do jakiegoś, jak my to nazywamy, departamentu, nie dopuszczamy raczej „lewitujących” osób. Dla postronnych zadziwiające jest czasem, że się sami składamy na tę przestrzeń. Z prywatnych pieniędzy.

Paulina: Dziewięć osób co miesiąc składa się na przestrzeń galerii. Czyli tak naprawdę dajemy swoje pieniądze, żeby móc organizować wystawy, wydarzenia towarzyszące, wystawiać inne osoby artystyczne. Wychodzi na to, że jest to historia o pasji, o potrzebie udzielania się, dzielenia się, tworzenia miejsca na swoich warunkach.

Osoby składające się na galerię nie mają w niej miejsca na swoje praktyki artystyczne, bo to przestrzeń wystawiennicza. Każdy z nas wynajmuje jeszcze osobno oddzielną pracownię, w której tworzy. To jest dość duży absurd. Trochę nie wiemy, dlaczego to robimy (*śmiech*).

Oczywiście wiemy, dlaczego, ale jak się tak zastanowić i chcieć wytłumaczyć innym, to jest trochę ciężko. Jesteśmy dziwnym tworem.

Czy osoby, które się składają, to są osoby formalnie związane ze stowarzyszeniem, czy to nie jest wymóg?

Natalia: Nie jest to wymóg. W tej chwili mamy stałą ekipę i nie potrzebujemy nowych członków, żeby nam się to wszystko spinało – finansowo i przestrzennie. W departamencie, w którym działam, czyli w pracowni sitodruku, osób jest w sam raz. Jeśli mamy wakaty, to szukamy albo ogłaszamy się, ale też czasem ludzie po prostu przychodzą do nas z prośbą o to, żeby mogli popraczkować trochę. Mamy więc takie rezydentury, na przykład trzymiesięczne albo na czas nieokreślony. Ale to raczej dotyczy osób, które znają sitodruk, ale nie mają własnego miejsca do pracy.

Paulina: Pracownia Wschodnia aby móc wynająć lokal użytkowy od miasta musiała mieć osobowość prawną. To była jedyna ścieżka. W 2005 roku zostało zawiązane stowarzyszenie. Na Lubelskiej mieliśmy dużą przestrzeń podzieloną na boksy z pracowniami. Czyli z dużego około 400-metrowego lokalu każdy wykroił swój kawałek na pracę twórczą. Była też wspólna sala, gdzie organizowaliśmy wspólne wydarzenia: spektakle, koncerty, wystawy, warsztaty.

Lokal na Kulturę? Żeby to zdobyć, musieliśmy przedstawić program, mieć odpowiedni statut. Decyduje o tym „portfolio”, a nie wyłącznie zaoferowana stawka za metr. Łukasz wspomina, że 20 lat temu to wyglądało zupełnie inaczej niż współcześnie. Przedstawili burmistrzowi Pragi-Południe pomysł na działania. Użyli osobistego uroku i pracowali na jego zaufanie. Byli studentami bez portfolio, dorobku. Podobnie zawiązała się Inżynierka. Bez procedur, grantów...

Natalia: Na Hallera zmienia się nam formuła działania, no bo to eksponowany, ładny lokal, można sobie pozwolić na galerię. Okazuje się więc, że mamy ciekawe możliwości, że można rozwinąć tę działalność wystawienniczą i urządzić to trochę inaczej. W zasadzie doszło do restrukturyzacji tych przestrzeni i zrezygnowaliśmy z tych indywidualnych boksów – bardziej to podzieliśmy na te „departamenty”, czyli wspólne przestrzenie, które zajmują się różnymi dziedzinami sztuki. Powstała Pracownia Foto – studio fotograficzne z przestrzenią wystawienniczą i ciemnia, która mieści obecnie siedem osób; Pracownia Sito – warsztat sitodrukarski, która mieści około jedenastu osób. Jest niezależne wydawnictwo Oficyna Peryferie, które też dzieli się przestrzenią i są tam osoby działające w ramach Riso Print Club. Największą przestrzenią

jest Galeria, w której organizowane są wystawy, performance, koncerty i inne wydarzenia. Na nią składa się dziewięć osób. No i nasza „norka”, czyli przestrzeń wynajmowana przez cztery osoby, zwykle służąca do pracy na komputerze.

Natalia: Pracownia rozrasta się też w swoim codziennym życiu. Zdarza się, że w tym samym momencie trwają tu warsztaty, próby, tworzenie kalendarza przez pracownię sitodruku, dodatkowo próby performatywne. Mnóstwo osób korzysta z tej przestrzeni. I musimy współpracować, współdziałać, bo są bardzo różne potrzeby do zaspokojenia.

Paulina: Ta gęsta tkanka jest wyjątkowa, bo dzięki temu można na przykład wpaść obejrzyć wystawę, a jednocześnie zobaczyć, co jest drukowane w pracowni sitodruku. Wszyscy są zawsze mile widziani, mamy otwarte przestrzenie. Osoby stażujące zawsze oprowadzają po wszystkich pracowniach. Myślę, że to może pobudzać ciekawość.

Co do przyziemności, tak ważnej w realnym, długofalowym funkcjonowaniu każdego miejsca – jak się dzielicie sprzątnięciem, czy macie przestrzeń magazynową?

Natalia: Co do sprzątnięcia, mieliśmy wiele dyskusji na ten temat i ostatecznie postawiliśmy na solidarność społeczną. To nie jest tylko sprzątnięcie – to są wartości, to jest postawa względem całej pracowni. Musimy być odpowiedzialni za tę przestrzeń i po prostu razem sprzątać. Każda pracownia ma raz w tygodniu rotacyjnie sprzątać wspólne przestrzenie. I jak się można domyślać, jest to jakieś pole niedoróbek, negocjacji, czasem ktoś zapomni... Jednak staramy się to zrobić wspólnie. Stowarzyszenie jest duże i niektóre osoby są w pracowni częściej i bardziej się angażują. Część oczywiście odprowadza swój czynsz, oddaje cesarzowi co cesarskie, ale trochę bardziej orbituje. Chciałoby się, żeby wszyscy byli tak samo zaangażowani, ale tak się po prostu nie da. I nie można też jednak wymagać, żeby wszyscy byli tak samo zaangażowani. Więc na tym polu też są zawsze jakieś starcia, ale bez otwartego konfliktu. Po prostu.

Paulina: Z przestrzenią magazynową jest trudno. Dla nas każdy metr był ważny w kontekście praktyki twórczej, więc magazyn był ostatni w kolejce priorytetów. Wcześniej każdy departament miał swoją niewielką wykrojoną przestrzeń. Galeria zawsze miała z tym duży problem. Materiały do montażu wystaw rozstawione były w wielu zakamarkach. Po latach urządziliśmy magazyn za jednym z filarów. Wykrojenie magazynku kosztem przestrzeni wystawienniczej było po prostu konieczne, żebyśmy nie zatopili pracowni tymi walającymi się rzeczami.

A jak myślicie, dlaczego to wszystko się udaje w Waszym przypadku? To, że jesteście w stanie się składać na przestrzeń, ale też, że żyjecie ze sobą i się dalej lubicie.

Natalia: No cholera, nie wiem, jak to się dzieje, że jesteśmy tu już cztery lata, a mieliśmy – z perspektywy mojego departamentu – może jedną, może dwie nieprzyjemne sytuacje. Mimo że nie podpisujemy jakichś umów z rezydentami, oni są zobowiązani jedynie do zapłaty swojej części składki. Działamy po prostu na ogromnej dozie zaufania do siebie nawzajem i to jest chyba w tym kluczowe – zaufanie i chęć. Pracownia Wschodnia wytworzyła też taką atmosferę wspólnotowości, i mimo że niektórzy się czasem oddalają, czasem są bliżej, to wszyscy chcemy w tym brać udział i przez to wytwarza się naprawdę świetnie funkcjonujący organizm.

Paulina: Wydaje mi się, że za tym stoi potrzeba. Przed naszą rozmową zastanawiałam się nad tym, co daje mi Pracownia Wschodnia. Ona oczywiście spełnia potrzeby w kwestii procesu twórczego, ale też potrzeby społeczne, które nigdzie nie są zaopiekowane w taki sposób jak tu. I oczywiście, jak mówiła Natalia, też zaufanie, szczególnie w tym bardzo sformalizowanym świecie. Dla mnie ważny jest jeszcze jeden wymiar – rozwój. Mogę skonsultować z tym gęstym gronem osób różne tematy. Pytam np. o sprawy techniczne, a jeśli ta osoba nie wie, to mnie odsyła do kogoś innego, kto ma doświadczenie – to jest wspieranie się i sieciowanie. To jest tym bardziej cenne, że my jako kolektyw nie mamy ani wspólnego stylu, ani problematyki, kierunku, wręcz przeciwnie – jesteśmy bardzo różni. Z tych 30 osób każda siedzi w czymś innym. Funkcjonujemy w świecie sztuki, ale na różnych zasadach, w różnych zawodowych praktykach i mediach. I czuję, że ten miszmasz też to nakręca.

Natalia: Nakręca nas też wspólna przestrzeń bez zamkniętych drzwi – te ścieżki się przecinają, możesz podejrzeć, co ktoś robi i zapytać po prostu: „co robisz?”. Z tego rozwija się rozmowa i schodzi na różne poboczne wątki. Występuje rzeczywista wymiana, taka bez barier, którą tworzyłyby zamknięte pomieszczenia.

Paulina: Nie ma intymności, więc jest otwartość, która jest chyba jeszcze bardziej rozwojowa. Zanim zaczniesz pracować, wypijesz z kimś kawę, pogadasz, pomożesz komuś w jego procesie. Nie da się tu wejść, zrobić swoje i wyjść.

Ta wieloosobowa tkanka pracowni spełnia potrzeby inne niż prywatne spędzanie czasu i inne niż wyłącznie potrzeby zawodowe, ale też bardzo ważne. My się tu spotykamy w działaniu i to jest już tak intensywne, że nie odwiedzamy się w wolnym czasie po domach, nie jeździmy razem na wakacje. Wspieramy siebie na zewnątrz w byciu razem na wystawach, w celebrowaniu swoich osiągnięć czy doświadczeń, ale w zasadzie nie znamy siebie tak „domowo”.

A gorzka strona?

Natalia: Dla nas poważnym wyzwaniem są formy finansowania.

Paulina: Finansowania działań, nie tyle utrzymania samej przestrzeni. Składamy się na przestrzeń, ale zupełnie wypala nas pozyskiwanie funduszy na działania.

Natalia: Czujemy, że trochę się tego od nas oczekuje – że będziemy nieustannie działać. Czasem nas mylą z domem kultury.

Paulina: A cudownie byłoby dostać stałe dofinansowanie na bezpłatne warsztaty dla osób zamieszkujących okolicę.

Natalia: I są oczywiście granty, ale my się cały czas zastanawiamy, czy one są dla nas. Bo i tak działamy, niezależnie od tego, czy dostajemy za to pieniądze. A jak dostajemy pieniądze, to wykorzystujemy je na kolejne działania, nie na bieżące sprawy. To wieczne przeciąganie liny z administracją publiczną, z urzędami – co leży w zakresie naszych kompetencji? Co powinniśmy robić? Teraz nasze relacje są dobre, nikt nas nie chce wywalić z lokalu (*śmiech*). Ale napięcia dotyczą tego, na ile my możemy działać na własnych warunkach, a na ile – jeszcze bardziej – organizować rzeczy, których oczekują od nas inni. A my chcemy wychodzić, ale z własną inicjatywą.

Paulina: Czasem mam wrażenie, że oczekuje się od nas działania jak od instytucji albo organizacji samorządowych, a my jesteśmy bardzo daleko od klasycznej formuły takich podmiotów. Nie jest to nasza główna praca. Poza prowadzeniem Pracowni Wschodniej pracujemy zarobkowo, a jeszcze prowadzimy własną praktykę artystyczną. Czyli mamy trzy etaty. A, jeszcze prywatne życie – nawet nie pamiętamy o nim.

6. **Ankiety wypełnione przez artystki i artystów**

Jako uzupełnienie części badawczej postanowiliśmy spytać szóstkę artystek i artystów o ich doświadczenia związane z pracą twórczą, skupiając się na ich miejscu pracy, definicji pracy twórczej, potrzebach oraz wymarzonych miejscach i warunkach pracy. W ankiecie wzięły udział dwie artystki działające na pograniczu sztuk wizualnych i choreografii, Alicja Czyczel i Alka Nauman, rzeźbiarka Aleksandra Liput, malarka Ant Łakomsk, artysta interdyscyplinarny Sebulec oraz muzyk Karol z zespołu Nowa Romantyka. Wypowiedzi zostały opracowane w konwencji ankiet z ustandaryzowanymi pytaniami, popularnych w czasopiśmie o sztuce z lat 80. i 90. XX wieku.

Alicja Czyczel

Jako niezależna artystka, choreografka, performerka i edukatorka porusza się w obszarach różnych sztuk – tańca, sztuk wizualnych, sztuki dźwięku – edukacji artystycznej i działalności społecznej. Od 2015 roku związana jest z warszawskim środowiskiem tanecznym jako twórczyni i działaczka. Autorka choreografii, instalacji dźwiękowych, badań artystycznych, performansów i spacerów *site-specific*, w których ciało jest miejscem budowania relacji i stawiania oporu.

Gdzie pracujesz twórczo?

W publicznych instytucjach kultury – głównie w muzeach i teatrach – oraz na festiwalach tańca i sztuki współczesnej. Często pracuję w budynkach, czasami wśród przyrody. Zdarza się, że pomiędzy przestrzenią instytucji a przestrzenią publiczną i otoczeniem przyrodniczo-społecznym. Pracuję (leżę, tańczę) dużo na podłodze.

Czym jest dla Ciebie praca twórcza?

Jest to dla mnie moment skierowania i skupienia uwagi na czymś zmysłowym, istotnym, pięknym, wartościowym, (nie)przyjemnym, błahym, figlarnym, migotliwym. Jest obserwowaniem, co mi to coś robi, do czego mnie zachęca, z czym mi się kojarzy, dlaczego prosi się o uwagę, co mówi o otaczającym mnie świecie i momencie historycznym, jak się rozwija w ciele i w ruchu. Jest pracą emocjonalną, praktyką duchową i polityczną, przyjemnością i zabawą. Jest troską o bezpieczeństwo procesu oraz mnie samą i inne osoby. Jest wysiłkiem i odpoczynkiem.

Jak wyglądał Twój ostatni proces twórczy?

Spędziłam osiem tygodni na próbach z inną osobą artystyczną w studio tańca, pracując nad spektaklem choreograficznym (około 6–7 godzin dziennie, od poniedziałku do piątku). Do procesu dołączały w różnych momentach inne osoby twórcze i producenckie.

Czego potrzebujesz do pracy twórczej?

Studio tańca (50–100 m²). Czystej sali z podłogą baletową (z pianką amortyzującą) lub drewnianym parkietem. Przestronnej, pustej, ciepłej, cichej i nieprzechoдной (zamykanej na klucz) przestrzeni z oknami. Najprostszego nagłośnienia do puszczenia muzyki.

Kto wspiera Cię w pracy twórczej?

Drzewa (olchy, jesiony, brzozy). Rzeki Wisła, Bug i Liwiec. Koleżanki artystki, badaczki, dramaturżki, kuratorki, producentki. Ja samą siebie.

Co jest największym wyzwaniem w Twojej pracy?

Nieregularny tryb pracy (różne dni, pory dnia), dni wolne w nieregularnych i trudnych do zaplanowania odstępach, praca w weekendy, praca wyjazdowa (podróże i noclegi poza miejscem zamieszkania). Ciągłe zmiany miejsca pracy oraz osób i grup, z którymi się współpracuje. Multitasking – przechodzenie z trybu twórczego do koordynacji, produkcji itp.

Jakie przekonania o pracy twórczej są dla Ciebie nieznośne?

Że to nie jest praca, za którą należy się godne wynagrodzenie i która podlega pod Kodeks pracy (najpierw umowa, potem praca). Sztuka to praca, a nie hobby.

„Hit czy kit?” – miejsce pracy twórczej. Czyli jakie jest najlepsze, najbardziej interesujące lub najstraszniejsze, najbardziej nefartowne miejsce, w którym pracowałaś twórczo?

Opuszczona szkoła w małym miasteczku. Hit.

Jedno marzenie dotyczące Twojej pracy twórczej i jej warunków.

Wyremontowanie przez miasto Warszawę lokali z dostępem do toalety przeznaczonych dla osób artystycznych zajmujących się choreografią i tańcem oraz udostępnianie/wynajmowanie przestrzeni osobom prywatnym, grupom nieformalnym i kolektywom, które współdzielą tę przestrzeń na preferencyjnych warunkach.

Aleksandra Liput

W swojej praktyce artystycznej łączy ceramikę, tkaninę i rysunek, tworząc wielowątkowe, immersyjne instalacje. Jej twórczość podejmuje tematy związane z dawnymi wierzeniami, magicznym myśleniem i snami, wyrastając z potrzeby opowieści i mitu jako form nadawania sensu doświadczeniu. Interesuje ją relacja człowieka ze światem materialnym i niematerialnym, a także to, jak wzajemnie się przenikają. W swoich pracach odwołuje się do koncepcji utopii i retrotopii. Pracuje na stanowisku adiunkty na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

Gdzie pracujesz twórczo?

Pracuję w domu, moja pracownia znajduje się w piwnicy. Tam tworzę przede wszystkim w technikach, w których wytwarza się pył, a prace wymagające precyzji i czystości powstają w diennej części domu. Doceniam taki model pracy, bo jestem skrajną domatorką. Dodatkowo od kilku lat mój kot Ryszard wymaga częstego podawania leków, więc taki tryb bardzo mi to ułatwia. Minusem jest ograniczona przestrzeń, dlatego często pracuję modułami, łącząc elementy instalacji na miejscu prezentacji.

Czym jest dla Ciebie praca twórcza?

W pracy twórczej najbardziej interesuje mnie to, że łączy fizyczne, intuicyjne działanie z intelektualnym porządkowaniem. Ważne są w niej z jednej strony formalne poszukiwania i praca z materiałami, które mnie inspirują, a z drugiej – kontekstualizowanie tego, co mnie zaciekawia, przeważnie eseje, książki, przekazy i mity. Często to właśnie one stają się osią poszczególnych projektów, uruchamiając proces, który łączy intuicję z pracą intelektualną i pozwala poszerzać moją praktykę. Bardzo ważne jest dla mnie także eksperymentowanie i próbowanie nowych technik, które w naturalny sposób kształtują dalszy rozwój mojej praktyki.

Jak wyglądał Twój ostatni proces twórczy?

Aktualnie powoli wracam do pracy po krótkiej przerwie. Zaczynam od rysowania, które od dłuższego czasu jest dla mnie najlepszym sposobem wejścia w proces twórczy. To moment na zebranie myśli, przetrwanie tego, co wydarzyło się do tej pory, oraz przestrzeń, w której zaczynają się pojawiać nowe pomysły. Lubię, kiedy rysunki stopniowo się zagęszczają – stają się ciemniejsze, bardziej zdecydowane. Bardzo cenię też kameralność tego medium; w innych moich realizacjach istotne są kolory, faktury i tekstury, a w rysunku skupienie przesuwa się zupełnie gdzie indziej. To w dużej mierze proces intuicyjny i medytacyjny, który pomaga mi odzyskać równowagę.

Czego potrzebujesz do pracy twórczej?

Jednocześnie bodźców i spokoju, co nie zawsze jest łatwo pogodzić. Ważne jest też ciepło, bo fatalnie znoszę zimno. Kiedy pracowałam w wynajmowanej, niedogrzejanej pracowni, praca w miesiącach zimowych była dla mnie bardzo trudna.

Kto wspiera Cię w pracy twórczej?

Ogromnym wsparciem jest mój mąż, który dzielnie znosi momenty, gdy moja praca zaczyna rozlewać się po całym domu. Pomaga mi często, kiedy trzeba coś przenieść lub przytrzymać, przy transporcie i magazynowaniu, okazuje mi też duże wsparcie emocjonalne. Mam również szczęście do osób, z którymi współpracuję – wspólne tworzenie wystaw bardzo zbliża i często przeradza się w trwałe relacje.

Co jest największym wyzwaniem w Twojej pracy?

Dużym wyzwaniem, a zarazem trudnym momentem, jest dla mnie zaczynanie pracy nad nowym cyklem czy wystawą. Często bardzo przeżywam wszystko, co dzieje się w tym czasie – ta niepewność bywa przytłaczająca i powoduje chwilowe obniżenie nastroju, potrzebę wycofania się. Z czasem, gdy pojawiają się różne pomniejszych tropy, a koncepcja staje się klarowna, przychodzi radość i ekscytacja. Chociaż chyba jeszcze większymi wyzwaniami są dla mnie czynności takie jak aplikowanie na rezydencje i open calle, przez co praktycznie tego nie robię. Strasznie mnie to męczy i demotywuje, choć wiem, że jest niezwykle ważne, podziwiam osoby, które regularnie podejmują się tego trudu.

Jakie przekonania o pracy twórczej są dla Ciebie nieznośne?

Chyba postrzeganie pracy twórczej jako hobby, coś „dodatkowego”, a nie pełnoprawna forma pracy i sposób na życie. Na szczęście mam wrażenie, że ostatnio takich uproszczeń jest mniej albo przynajmniej rzadziej ujawniają się w bezpośrednim kontakcie.

„Hit czy kit?” – miejsce pracy twórczej. Czyli jakie jest najlepsze, najbardziej interesujące lub najstraszniejsze, najbardziej niefortowne miejsce, w którym pracowałaś twórczo?

Bardzo ciekawym doświadczeniem była praca nad wystawą *Morowe Powietrze* w Kaplicy Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Razem z kuratorką Weroniką Elertowską przez kilka

dni wypełniałyśmy wnętrza ziemią i ceramicznymi obiektami spowitymi czerwonym światłem. Wystawa dotyczyła dawnych wierzeń i mechanizmów obronnych poprzez przywołanie figury upiora, więc miejsce było wręcz idealne. Budowanie instalacji *site-specific* w takiej przestrzeni bardzo pobudzało wyobraźnię, a wieczorne powroty do hotelu przez ciemny park po dniu przerzucania ziemi były trochę straszne.

Podobnych doświadczeń było więcej, bo lubię wchodzić w relacje z przestrzeniami, w których tworzę wystawy. Początki tego typu pracy przypadają na okres po studiach. Świetną przestrzenią do eksperymentów były pop-upowe wystawy, które organizowałyśmy z Michaliną Sablik jako Dzidy. Miałyśmy okazję działać w różnych, nietypowych miejscach, np. w opuszczonej restauracji czy mokotowskim ogródku. Tworzenie w takich przestrzeniach uczy elastyczności i pobudza wyobraźnię, a praca w niestandardowych warunkach pozwala poznać lepiej zarówno siebie, jak i innych.

Jedno marzenie dotyczące Twojej pracy twórczej i jej warunków.

Pomimo że uwielbiam pracować w domu, marzy mi się duża i wysoka przestrzeń, w której mogłabym tworzyć większe prace, zestawiać je na bieżąco i wygodnie przechowywać. Dodatkowo uwolniłoby mnie to od konieczności sprzątania kuchni przed każdą *studio visit*!

Ant Łakomsk

Mieszka i pracuje w Warszawie.
Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych
w Warszawie. Laureatka Nagrody Głównej
Fundacji Sztuki Polskiej ING (2025)
i Paszportów Polityki w kategorii sztuki
wizualne (2025). Prace Ant Łakomsk czerpią
z na wpół zapomnianych wspomnień,
historii sztuki, symboli i przemijających
krajobrazów, tworząc sceny o przewrotnym
i ulotnym charakterze.

Gdzie pracujesz twórczo?

Swoje projekty realizuję w mojej pracowni znajdującej się przy ulicy Sandomierskiej w Warszawie.

Czym jest dla Ciebie praca twórcza?

Praca twórcza zawsze kojarzyła mi się z fizycznym, męczącym doświadczeniem. Chciałabym myśleć o niej odrębnie wobec procesu twórczego, czyli pomysłów, które realizuję potem, a które często rozwijają się same, trwa to latami i zawsze gdzieś z tyłu głowy. Praca jest czymś, co jest akurat przede mną i nad czym muszę się gimnastykować, frustrować, tracić cierpliwość. To chyba po prostu przeprowadzanie myślenia i kojarzenia w prawdziwe rzeczy, i zawsze jakby na siłę. Nigdy bym nie powiedziała o sobie, że pracuję, jeśli dana czynność nie odcina mnie od innych spraw, uniemożliwia skupienie się na nich.

Jak wyglądał Twój ostatni proces twórczy?

Bez ironii moim procesem twórczym nieustannie od kilku lat jest *TikTok research*. Większość moich prac ma coś wspólnego z filmami z mojej komórki. Jacyś ludzie, rzeczy i sprawy z telefonu łączą się z prawdziwymi sytuacjami, myślę o nich, a potem robię prace. Od zawsze jestem w internecie, dlatego wszystko, co robię, się z nim łączy. Moja twórczość pozwala na uogólnienie, zmętnienie treści, które widzę sama, i z którymi się spotykam na co dzień – znaczna część z nich pochodzi z ekranu.

Czego potrzebujesz do pracy twórczej?

Przede wszystkim przestrzeni, materiałów, możliwie dużo czasu wolnego od innych obowiązków. Pracuję sama, bez zmian od lat potrzebuję do tego telefonu i słuchawek.

Kto wspiera Cię w pracy twórczej?

W ogólnym procesie planowania oraz w roli „recenzentów”, tak zwanych limit-testerów, moich projektów są dwie osoby – mój partner Franciszek oraz przyjaciółka Jasia. To osoby z odmiennymi, czasem kontrastującymi backgroundami i polami zainteresowań. Zawsze staram się, żeby moje projekty były dla nich czytelne w podobnym stopniu. Oczywiście, nigdy się to nie udaje.

Co jest największym wyzwaniem w Twojej pracy?

Zajmuję się głównie malarstwem i zawsze moim największym zmartwieniem w jego polu była kwestia wchodzenia w niechciane terytorium. Często pracuję na oślep, intuicyjnie, ale nie oznacza to, że nie boję się, że namaluję nieświadomie coś beznadziejnego. Zawsze po pracy przyglądam się rzeczom, nad którymi siedziałam – sprawdzam, czy nie są niepotrzebnie żenujące albo czy nie zrobiłam plagiatu. Tak robię z każdą warstwą obrazu. W ramach tej oceny niektóre elementy zostawiam, powtarzam albo je wywalam. Czasem zbyt się tym przejmuję i tracę na to czas.

Jakie przekonania o pracy twórczej są dla Ciebie nieznośne?

Wydaje mi się, że nie każda praca twórcza w czasie rozwoju artystycznego jest *valid* i nie z każdą trzeba się lubić, wiązać i brać ją na serio. W szkole nie ma sensu tworzyć pozorów, że *at the end of the day* na wszystko znajdzie się miejsce. Różne motywacje, uczucia, media i wiedza powinny móc się odklejać. Na studiach zawsze lubiłam wątpić we wszystko, co robiłam, to tworzyło potencjalne nowe opcje. Nie lubiłam, jak ktoś mnie lub moje koleżanki za bardzo przekonywał o trafności i ważności niektórych spraw. Kojarzyło mi się to z wychowywaniem dzieci na zwycięzców, a to zawsze źle się kończy.

„Hit czy kit?” – miejsce pracy twórczej. Czyli jakie jest najlepsze, najbardziej interesujące lub najstraszniejsze, najbardziej nefartowne miejsce, w którym pracowałaś twórczo?

Hit – farbiarnia na Wydziale Malarstwa przy ulicy Krakowskie Przedmieście na warszawskiej ASP. Najfajniejsze miejsce, w jakim dane mi było pracować podczas studiów. Mogłam tam być z ramienia Pracowni Tkaniny Artystycznej prowadzonej przez Elwirę Sztetner, bardzo lubiłam przychodzić na jej zajęcia i siedzieć w jej sali.

Kit – Prześwit przy ulicy Freta/Koźlej w Warszawie. Kolektywna Instytucja Kultury, w której jest wszystko i wszyscy i każdy jakoś musi sobie z tym poradzić. Nie dogadywałam się tam z nikim oprócz landlordki, której przekazywałam co miesiąc gotówkę, a która sama nie miała problemu z goszczeniem w swoich artystycznych progach na przykład Grzegorza Brauna.

Jedno marzenie dotyczące Twojej pracy twórczej i jej warunków.

Bardzo nie chcę dojść do wniosku, że praca twórcza nie ma sensu i nie będę miała siły jej kontynuować. Boję się, że nadejdzie taki moment, że trzeba będzie z tego zrezygnować z jakiegoś powodu. Chciałabym, żeby to nigdy się nie stało.

Alka Nauman

Eksperymentalna choreografka, reżyserka,
performerka i autorka tekstów i video.

Absolwentka London Contemporary
Dance School oraz Etnologii i Antropologii
Kulturowej na Uniwersytecie Warszawskim.

Stypendystka m.st. Warszawy (2025)

i Peer Programme w Studio Wayne

McGregor (2020–2022). Wraz z Justyną

Szklarczyk współtworzy duet artystyczno-
badawczy Lesbi Pensjonari. Interesuje się

lesbijkami, dziwactwem, antyfaszyzmem

i przyjemnością.

Gdzie pracujesz twórczo?

Nie posiadam swojej pracowni, więc przede wszystkim w domu, w bibliotekach i w wynajmowanych studiach tanecznych. Bardzo pomocna była też dla mnie możliwość korzystania z przestrzeni Centrum w Ruchu i programu Open Studio w Komunie Warszawa. To ogromna strata dla środowiska, że Centrum w Ruchu przestało istnieć, a Komuna Warszawa jest zagrożona przez deweloperskie plany miasta.

Czym jest dla Ciebie praca twórcza?

Obecnie udręką i zakałą z momentami zachwyków. Praca twórcza to coś, co jest zawsze ze mną i co mi się narzuca.

Jak wyglądał Twój ostatni proces twórczy?

Nie lubię takich pytań. To trochę jak czytanie obcym swojego pamiętnika albo zdradzanie cennych przepisów na ciasta, a dzisiaj widzę moje procesy twórcze jako wielowarstwowe torty. Każdy z nich powstał na podstawie nieco innego przepisu. Przy czym celem nie jest to, aby mieć wszystko pod kontrolą, wręcz przeciwnie, chodzi o tworzenie bardzo konkretnych ram i okoliczności do podejmowania ryzyka. Ta metoda, o ile potraktowana poważnie, pozwala potem się bawić i być cudownie naiwną. Podkreślam jednak, że absolutnie nie chodzi o wcześniejsze zaplanowanie efektu! Och, nie! Ja nigdy nie wiem dokładnie, co wyjdzie z mojego przepisu – i o to chodzi.

Poza tym każdy mój proces przypomina trochę logikę z *Atlasu Warburga*. Na początku ważne jest ograniczenie obszaru zainteresowań, a potem puszczenie się z przypadkiem i dyscypliną. Ostatnio zaczęłam od wielu tygodni czytania o spirytyzmie, pozwalałam sobie błądzić i sięgać po bardzo różne źródła, potem na podstawie zebranych wiadomości stworzyłam praktykę choreograficzną łączącą sen, zadawanie pytań samej sobie, tańczenie odpowiedzi oraz automatyczne pisanie i rysowanie. Opowiadam tu trochę skrótowo, ale kluczem jest dla mnie tworzenie praktyki cielesnej, wracanie do niej w różnych okolicznościach i obserwowanie, jak się ona zmienia. Następnie z tego wytwarza się specyficzny język wraz z całym światem skojarzeń,

z którego można dalej rzeźbić i komponować. To jest etap, do którego zapraszam inne osoby, otwieram się na feedback, a następnie dokonuję zdecydowanych wyborów w myśl zasady „*kill your darlings*”. Ostatnio bardzo ważne było dla mnie stworzenie choreograficznej wystawy zapraszającej do wnętrza miejsca, w którym się twórczo znajduję. Przy moim ostatnim procesie twórczym korzystałam ze wsparcia stypendium artystycznego m.st. Warszawy, przestrzeni Centrum w Ruchu i programu rezydencyjnego Open Studio w Komunie Warszawa.

Czego potrzebujesz do pracy twórczej?

Czasu, jasnej i pustej przestrzeni, ciszy, spacerów, książek, pieniędzy i pyszności.

Kto wspiera Cię w pracy twórczej?

Moja dziewczyna i przyjaciółki.

Co jest największym wyzwaniem w Twojej pracy?

Nieprzewidywalność, samotność, brak zabezpieczenia socjalnego i stałej przestrzeni do pracy twórczej. Konieczność ciągłego zgłaszania się w ramach *open call* oraz opisywania efektów przedsięwzięć, które jeszcze nie powstały. Głupi ludzie.

Jakie przekonania o pracy twórczej są dla Ciebie nieznośne?

Przekonanie, że praca twórcza jest niepotrzebna.

„Hit czy kit?” – miejsce pracy twórczej. Czyli jakie jest najlepsze, najbardziej interesujące lub najstraszniejsze, najbardziej nefartowne miejsce, w którym pracowałaś twórczo?

HIT! Domek z ogródkiem działkowym na warszawskim Jazdowie. Kwiaty, kury, cisza, lody i tańce na golasa z węzłem ogrodowym. O takiej stałej pracowni marzę!

KIT! Wynajmowana zimna sala baletowa z przyciemnionymi szybami i dźwiękami wiertarki i śmieciarki dochodzącymi z ulicy. KOSZMAR!

Jedno marzenie dotyczące Twojej pracy twórczej i jej warunków.

Trudno wybrać jedno! Ale wspaniale byłoby mieć dochód podstawowy dla artystów jak w Irlandii.

Karol z zespołu Nowa Romantyka

Gdzie pracujesz twórczo?

W dawnej kantine na terenie fabryki, która mieści się w kompleksie fabrycznym znajdującym się w obrzeżnej dzielnicy Warszawy. Pomieszczenie znajduje się w podziemiach, ale ma okna. Jego powierzchnia to ponad 50 m² i około 6 m wysokości.

Czym jest dla Ciebie praca twórcza?

Muzyka jest dla mnie formą języka, więc tworzenie jej jest komunikacją z innymi muzykami i ewentualnymi słuchaczami.

Jak wyglądał Twój ostatni proces twórczy?

Pracuję z dwoma zespołami, które są w procesie nagrywania. Pierwszy z nich, instrumentalny duet (perkusja/sampler i gitara), opiera swój proces twórczy na swobodnej improwizacji, która jest nagrywana, a fragmenty nagrań stanowią punkt wyjścia do kompozycji. Są one przetwarzane cyfrowo i wstawiane do samplera, a do tego dodajemy kolejne warstwy instrumentalne. Drugi zespół (sampler/perkusja, gitara, klawisz, wokal) działa bardziej w formule zwrotka-refren. Ostatnio opracowany utwór powstał na bazie podkładu rytmicznego, który przygotowałem wcześniej w sali – cały zespół ograł go, dodał partie innych instrumentów i wszystko zostało dopracowane pod kątem struktury piosenki. W sali pracuję nad kompozycją i tworzę zarysy utworów, robię próby, ćwiczę, ale finalne nagrania muzyki z wykorzystaniem instrumentów akustycznych i miksy odbywają się w profesjonalnym studiu (za opłatą).

Czego potrzebujesz do pracy twórczej?

Przestrzeni dostosowanej pod kątem akustyki. Pomieszczenia, w którym dźwięk z dobrych, mocnych głośników albo instrumentów akustycznych będzie miał możliwość wybrzmieć, ale w sposób kontrolowany, bez nadmiernego pogłosu. Dobrego źródła prądu, żeby wyeliminować szumy i brzmienia z instrumentów elektronicznych i podczas nagrywania.

Kto wspiera Cię w pracy twórczej?

Dziewczyna, jak we wszystkim.

Co jest największym wyzwaniem w Twojej pracy?

Kiedy tworzę tylko elektronikę, łatwo pracuje mi się w domu (wystarczą monitory studyjne bliskiego pola albo słuchawki), ale to ma z kolei duży wpływ na treść i, nazwijmy to, moc mojej muzyki. Utwory wychodzą spokojniejsze, bardziej ambientowe. Z kolei kiedy gram na perkusji, dużym problemem jest znalezienie odpowiedniego miejsca, w którym mógłbym rozstawić instrument i grać na pełnej mocy, bez przeszkadzania komuś. Pracownie wynajmowane prywatnie są dość drogie, a większość wymaga od najemcy prowadzenia działalności gospodarczej, więc zbierając się w kilka zespołów albo kilku muzyków, ktoś musi ją prowadzić i brać na siebie biurokrację; poza tym często umowy są sformułowane tak, że nie można podnajmować sali, a właśnie czymś takim jest pobieranie składki od innych członków zespołów na opłacenie wspólnej sali – więc, chcąc nie chcąc, znajduję się w prawnej szarej strefie.

Jako że budynek mieści się na terenie państwowego kompleksu, jest zwiększona ilość biurokracji (przepustki i dogadywanie się w sprawie wwiezienia sprzętu po koncertach poza godzinami pracy kompleksu; papiery, większa niż w prywatnej firmie machina biurokratyczna, z którą trzeba żyć w dobrych relacjach i dilaować).

Jakie przekonania o pracy twórczej są dla Ciebie nieznośne?

Teksty typu „też bym tak potrafił”, gdy mowa o bardziej abstrakcyjnych formach muzycznych, albo teksty typu „dobre jak na Polskę” i porównywanie do anglosaskich zespołów czy projektów, generalnie uboga intelektualnie krytyka muzyczna.

„Hit czy kit?” – miejsce pracy twórczej. Czyli jakie jest najlepsze, najbardziej interesujące lub najstraszniejsze, najbardziej nefartowne miejsce, w którym pracowałeś twórczo?

„Sale prób”, jak zwykle się je nazywać, najczęściej ulokowane są w fabrykach, magazynach albo jakichś dziwnych kompleksach i zawsze mają do dyspozycji naprawdę przerażające toalety, to jest temat na projekt artystyczny. Skorzystanie z nich albo umycie w nich rąk to zawsze było dojmujące doświadczenie, a grałem w wielu miejscach.

Jedno marzenie dotyczące Twojej pracy twórczej i jej warunków.

Już je spełniłem, mam do dyspozycji znakomite akustycznie miejsce, które jest w super lokalizacji, raczej nikomu nie przeszkadzamy i superfajnie się tam pracuje. Win. Jednak to miejsce udało mi się zdobyć, bo mam inną pracę, która pozwala mi je opłacić, i współpracuję z muzykami, których też na to stać. To pomieszczenie przydarzyło mi się po 20 latach grania muzyki.

Sebulec

Studiował na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP. Jego prace były prezentowane m.in. w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Muzeum Warszawy czy Muzeum Włókiennictwa w Łodzi. Tworzy obiekty cyfrowe i materialne; te ostatnie przy użyciu m.in. druku 3D, materiałów kompozytowych, tkanin, silikonu. W swojej praktyce kładzie nacisk na ekspresję queerowej tożsamości, inspirowane estetyką internetowych fandomów, subkulturą futrzaków oraz grami wideo. Tworzy także animacje, postacie cyfrowych towarzyszy i awatarów. Jest dydaktykiem na Wydziale Sztuki Mediów w Warszawie w Pracowni 3D i Zdarzeń Wirtualnych II.

Gdzie pracujesz twórczo?

W pracowni, którą wynajmujemy od miasta razem z moją partnerką. Bardzo lubię pracować też w trakcie podróży, jadąc pociągiem lub na lotnisku/w samolocie.

Czym jest dla Ciebie praca twórcza?

Mieszaniłą ekscytacji i męki, wielką pasją, sposobem na wyrażanie siebie.

Jak wyglądał Twój ostatni proces twórczy?

Był dość wymagający. Miałem sporo czasu na planowanie i rozwój koncepcji, ale gdy doszedłem do etapu produkcji, to tempo maksymalnie przyśpieszyło i około miesiąca, może półtora, przed otwarciem wystawy proces stał się bardzo intensywny. Zostawałem w pracowni całe dni, zaniedbując inne obowiązki, miałem wiele nieprzespanych nocy, improwizacji i niepewności. W trakcie pracy nad wystawą cały czas pracowałem zarobkowo, co było męczące. Kosztowało mnie to dużo stresu i zdrowia.

Czego potrzebujesz do pracy twórczej?

Wolnego czasu, braku pilnych obowiązków. Posprzątanej przestrzeni. Sytuacji, w której jestem odcięty od bodźców, na przykład w podróży. Lubię też mieć jasno wyznaczony projekt lub wystawę i deadline, bo inaczej mógłbym rozciągać proces w nieskończoność.

Kto wspiera Cię w pracy twórczej?

Partnerka, rodzina, przyjaciele.

Co jest największym wyzwaniem w Twojej pracy?

Znaleźć wolny czas. Pracuję cztery dni w tygodniu z uczniami i studentami, wspierając ich w ich procesach. Gdy jest się zmęczonym i przebodźcowanym, trudno postawić pracę twórczą przed odpoczynkiem lub rozrywką.

Jakie przekonania o pracy twórczej są dla Ciebie nieznośne?

Może takie, że to nie jest praca albo że ten proces jest zawsze przyjemny. Tak naprawdę praca kreatywna jest małym procentem całego procesu. Bardzo wiele czasu poświęcam na doskonalenie umiejętności technicznych lub żmudną pracę manualną.

„Hit czy kit?” – miejsce pracy twórczej. Czyli jakie jest najlepsze, najbardziej interesujące lub najstraszniejsze, najbardziej nefartowne miejsce, w którym pracowałeś twórczo?

Obecnie mam pracownię z oddzielnym pomieszczeniem na brudną pracę, ale wcześniej zdarzało mi się pracować z toksyczną żywicą w tym samym pomieszczeniu, w którym spałem lub pracowałem przy biurku.

Jedno marzenie dotyczące Twojej pracy twórczej i jej warunków.

Więcej wolnego czasu, odcięcie od social mediów. Miejsce na odludziu w przyrodzie i ze zwierzętami.

WV'OK Warszawskie
Obserwatorium
Kultury

Fundacja
działań i badań
miejskich
Puszka



projekt finansuje
miasto stołeczne
Warszawa

**Autorki tekstu i badania: Aleksandra Litorowicz, Łucja Staszkiwicz,
Miranda Zarzycka**

Konsultacje merytoryczne: dr Małgorzata Bakalarz-Duverger

Redakcja i korekta: Lidia Nowak

Skład i projekt graficzny: Alicja Kobza Studio

Szczególne podziękowania niech przyjmą osoby, które w ramach procesu badawczego dzieliły się z nami swoimi przemyśleniami i doświadczeniami (w kolejności alfabetycznej):

**Anna Bieliz, Michał Frydrych, Sylwia Gągol, Zuza Golińska,
Karol Kanigowski, Gosia Kołdraszewska, Beata Kwiatkowska,
Anna Lasik, Joanna Malinowska, Michał Mioduszewski,
Teona Moz, Szymon Nidez Stefaniak, Olgierd Nurowski, Joanna
Pogorzelska, Agata Popik, Marcin Przewoźniak, Ada Adu Rączka,
Magdalena Rongers-Kwiatek, Alek (Aleksandra) Sarna,
Olga Smoderek, Joanna Synowiec**