



Galerie niezależne 2017
- obserwacja uczestnicząca

raport z badań prywatnych podmiotów kultury
przygotowany dla Mazowieckiego Instytutu Kultury

Galerie niezależne 2017 – obserwacja uczestnicząca

raport z badań prywatnych podmiotów kultury
przygotowany dla Mazowieckiego Instytutu Kultury

Czas realizacji badań
marzec – grudzień 2017

Warszawa 2017

Organizator: Mazowiecki Instytut Kultury
Realizacja badań: Fundacja Ari Ari (badania terenowe, badania fokusowe)
Partner: Stowarzyszenie "Z Siedzibą w Warszawie" (filmy i oprawa graficzna)

Badania galerii niezależnych w województwie mazowieckim, przeprowadzone zostały w ramach Mazowieckiego Obserwatorium Kultury, powołanego przez Mazowiecki Instytut Kultury w Warszawie. Badania i analizy przygotował Ośrodek Badań Kulturowych działający przy Fundacji Ari Ari, a część wizualną zrealizowało Stowarzyszenie „Z Siedzibą w Warszawie”.

Zespół badawczy:

Jędrzej Burszta
Longin Graczyk
Paweł Heppner
Stefania Hrycyk-Kubat

Marcin Krassowski
Kamil Kowalczyk
Monika Maciejewska
Edyta Ołdak
Joanna Tabaka

Konsultanci:

Monika Weychert
Grzegorz Borkowski

Koordynator:

Marcin Śliwa

Opracowanie merytoryczne:

Longin Graczyk

Redakcja i korekta:

Redaktor konsultant w MIK - Anna Kowalska

Opracowanie graficzne i skład:

Edyta Ołdak

Organizator: Mazowiecki Instytut Kultury

Badania: Fundacja Ari Ari (badania terenowe i fokusowe)

Wizualizacje: Stowarzyszenie „Z Siedzibą w Warszawie” (filmy i oprawa graficzna)

1. Wprowadzenie

Marcin Śliwa / Grzegorz Borkowski <i>O założeniach projektu</i>	6
--	---

2. Inicjatorzy i partnerzy badań

10

Mazowiecki Instytut Kultury
Fundacja Ari Ari
Stowarzyszenie „Z Siedzibą w Warszawie”

3. Co z obserwacji uczestniczącej wynika?

Longin Graczyk <i>Galerie niezależności. O badaniach</i>	13
---	----

Stefania Hrycyk – Kubat <i>Badania Galerie Niezależne 2017. Podsumowanie wyników badań ilościowych</i>	19
---	----

Monika Maciejewska <i>«Rozmawiałem o rzeczach, które zrobiłbym inaczej». O poszukiwaniu przestrzeni galerii w kilku słowach</i>	25
--	----

Marcin Krassowski <i>Dla kogo galeria?</i>	28
---	----

Jędrzej Burszta <i>Motywacje i intencje twórców niezależnych galerii</i>	31
---	----

Joanna Tabaka <i>Czy niezależne galerie sztuki potrzebują rozwoju publiczności?</i>	33
--	----

4. Co mówią kuratorzy?

Monika Weychert <i>Wyłanialiśmy tych, którzy byli zakryci Galerie niezależne w badaniach wizualnych Stowarzyszenia „Z Siedzibą w Warszawie”</i>	39
--	----

Grzegorz Borkowski <i>Specyfika kulturowego fenomenu niezależnych galerii w Polsce</i>	58
---	----

5. Wywiady i rozmowy. Galerie niezależne 2017

70

(wybrane fragmenty)



1. Wprowadzenie

Marcin Śliwa / Grzegorz Borkowski
O założeniach projektu

W ciągu ostatnich kilku lat w Warszawie, i szerzej patrząc – w regionie Mazowsza, obserwujemy pojawianie się (a czasem też i znikanie) interesujących oddolnych inicjatyw prowadzących do powstania niekomercyjnych galerii sztuki współczesnej. O ile galerie komercyjne zajmujące się współczesną sztuką stały się bardziej widoczne dzięki integrującej je corocznej imprezie *Warsaw Gallery Weekend* (pierwsza edycja odbyła się w 2011 roku jeszcze pod nazwą *Gdzie jest sztuka?*), to tego rodzaju galerie niekomercyjne działają jak dotąd w rozproszeniu. Niewątpliwie w jakiś sposób kontynuują tradycję tzw. galerii autorskich, stanowiących w latach 70. i 80. XX wieku zjawisko istotne dla sztuki w Polsce, jednak sięgają do trochę innych form działalności (niejednokrotnie wykraczają poza status galerii sztuki), inaczej budują swoją tożsamość programową, a przede wszystkim funkcjonują w zupełnie innym już kontekście społecznym i kulturowym.

Obserwowana różnorodność praktyk artystycznych wymyka się umocowaniu instytucjonalnemu i rozmywa granice między dyscyplinami oraz amatorami a profesjonalistami. Skoro jednak pewne strategie w tym polu częściowo powielają te z poprzednich dekad, to istotne dla rozpoznania aktualnego stanu tego zjawiska będzie uchwycenie: w jakich zakresach modyfikują one doświadczenia wcześniejszej alternatywnej i niezależnej aktywności. Na czym dziś polega niezależność w rozszerzonym polu sztuki?

Celem projektu było zatem rozpoznanie i zbadanie oddolnych inicjatyw w obszarze sztuki, próba odpowiedzi na powyższe pytania oraz upowszechnianie o nich wiedzy jest głównym celem naszego projektu.

Na podstawie wstępnego rozpoznania kilkunastu interesujących nas w tym projekcie podmiotów instytucjonalnych (czy parainstytucjonalnych) ustaliliśmy roboczo ich zasadnicze cechy:

- 1 Są to galerie/inicjatywy autorskie, w podwójnym rozumieniu autorstwa: programu i formuły instytucji:

a) autorski program wydaje się zasadniczym napędem tych inicjatyw, nie chodzi w nich bowiem o to, by realizować przegląd wszystkich trendów/nurtów sztuki, lecz generować i prezentować takie artystyczne zjawiska, z którymi inicjatorzy galerii/inicjatyw się autentycznie identyfikują lub z którymi są gotowi prowadzić dialog.

b) autorskie formuły działania dostosowane do specyfiki programu, z gotowością modyfikowania tej formuły w odpowiedzi na okoliczności, dynamikę zainteresowań i kontaktów – takie modyfikowanie formuły jest w tych galeriach łatwe i naturalne, a dosyć kłopotliwe i mało wykonalne w instytucjach publicznych - państwowych, wojewódzkich, miejskich itp.

- 2 Są to galerie/inicjatywy zdecydowanie niekomercyjne, a w każdym razie nie stawiające celów komercyjnych jako istotnych

- 3 Są to galerie/inicjatywy realizowane na zasadzie samoorganizacji; zaistnienie ich jest wynikiem decyzji i determinacji osób, które je prowadzą (a nie instytucji miejskich, samorządowych czy państwowych), przez to nie ma w nich tak ostrego podziału na zarządzających i wykonawców, jak w instytucjach publicznych.

Zatem przedmiot naszego zainteresowania w tym projekcie możemy określić jako galerie/inicjatywy jednocześnie autorskie, niekomercyjne i samoorganizujące się.

W działalności tych galerii/inicjatyw (niezależnie od ich praktycznie niszowego w tej chwili zakresu działania) dostrzegamy następujące wartości istotne ze względu na funkcjonowanie współczesnej sztuki, czy szerzej patrząc – na obecność sztuki w społeczeństwie, jej oddziaływanie na wspólnotę:

- 1 tworzenie alternatywy programowej i funkcjonalnej dla mainstreamowych instytucji sztuki
- 2 przełamywanie hierarchiczności świata sztuki i obecnych w nim mechanizmów wykluczeń (zarówno świadomych, jak i niezamierzonych)
- 3 rozszerzanie alternatywy dla globalnych zjawisk utowarowienia sztuki i jej zideologizowania
- 4 próby praktycznego przezwyciężania alienacji pracy w instytucjach sztuki
- 5 oddolne i pozbawione presji politycznej budowanie kapitału społecznego, rozumiane przede wszystkim jako budowanie zaufania społecznego w relacjach bezpośrednich.

Beneficjentami projektu są menedżerowie niepublicznych instytucji kultury oraz pośrednio mieszkańcy Mazowsza. Instytucje prywatne otrzymają możliwość porównania się z innymi podobnymi placówkami, a pięć z nich będzie dysponowało dokumentacją foto/wideo swoich instytucji oraz nagranyymi wywiadami – co stanowi źródło autorefleksji i materiał promocyjny. Dodatkowym walorem projektu jest integracja niszowego środowiska prywatnych instytucji kultury. Konkretnym produktem jest poniższy raport z badań oraz dokumentacja foto i wideo wybranych instytucji a także wywiadów z ich twórcami.

A więc to raport z jednej strony dla samego świata sztuki, bo poszerza wiedzę o fenomenie małych niezależnych galerii, ale też dla wszystkich – publicznych i niepublicznych podmiotów kultury, które znajdą się potencjalnie w polu oddziaływania takiej galerii. Do badania zakwalifikowaliśmy również galerie spoza województwa mazowieckiego, jeśli uznaliśmy je za interesujące, ponieważ skoncentrowaliśmy się na pokazaniu samego fenomenu niezależnej galerii. Przynależność administracyjna miała dla nas drugorzędne znaczenie.

2. Inicjatorzy i partnerzy badań

[Mazowiecki Instytut Kultury](#) jest jednostką organizacyjną Samorządu Województwa Mazowieckiego.

Dążymy do tego, aby MIK był nowoczesnym ośrodkiem edukacji kulturalnej i badań, integrującym działania animacyjne, promującym wybitne zjawiska artystyczne oraz realizującym zadania instytucji artystycznej.

Nasze działania to przedsięwzięcia jednorazowe, wielodniowe, wielomiesięczne i całoroczne; festiwale, kursy, cykle koncertowe i projekty interdyscyplinarne; stała praca galerii sztuki i edukacja.

Działamy we wszystkich niemal dziedzinach sztuki, trafiamy do odbiorców na całym Mazowszu – w małych miejscowościach regionu i w Warszawie. Ciągłe też szukamy: nowych odbiorców i twórców, nowych środowisk kulturotwórczych i miejsc, gdzie kultura jest szczególnie oczekiwana.

Wśród licznych wydarzeń, których organizatorem lub współorganizatorem w 2016 roku był Mazowiecki Instytut Kultury są m.in.

Chrzęsne - literackie serce Mazowsza (Pałac w Chrzęsnem)

Karawana. Wędrujący Festiwal Sztuki i Animacji (8 miejscowości na Mazowszu)

Mazowsze w Koronie (12 miejscowości na Mazowszu)

Malowane Lato (12 miejscowości na Mazowszu)

Chopiniana. Dni Fryderyka Chopina (Płock)

Festiwal Fabryka Światła. Przasnysz 2016 (Przasnysz)

Festiwal Teatralny InQbator (Ostrołęka)

[Regionalna sieć partnerskich scen Teatru Mazowieckiego](#) (14 miejscowości na Mazowszu)

[Sześć filmów](#), których współproducentem był Mazowiecki Fundusz Filmowy

[Film reklamowy On Location Mazovia Warsaw](#), promujący Mazovia Warsaw Film Commission; obraz otrzymał trzy nagrody na *FilmAT Film, Art & Tourism Festival*

Program [Bardzo Młoda Kultura](#) Narodowego Centrum Kultury, którego opera-

torem regionalnym w województwie mazowieckim jest Mazowiecki Instytut Kultury

Arcydzieła na fortepian

Wieczory musicalowe

Swing Club (w Warszawie i na Mazowszu)

Centrum Sztuki Tańca w Warszawie – koalicja organizacji, stowarzyszeń i fundacji promujących taniec, które działają w siedzibie MIK.

Mazowiecki Instytut Kultury realizuje swoje cele za pośrednictwem działań merytorycznych. Ponadto w strukturze MIK działają wyspecjalizowane jednostki organizacyjne i projekty:

Galeria Foksal

Galeria XX1

Galeria Mazowiecka (projekt ekspozycyjny)

Galeria Test

Galeria Elektor

Teatr Mazowiecki

Mazowiecki Fundusz Filmowy i Mazovia Warsaw Film Commission

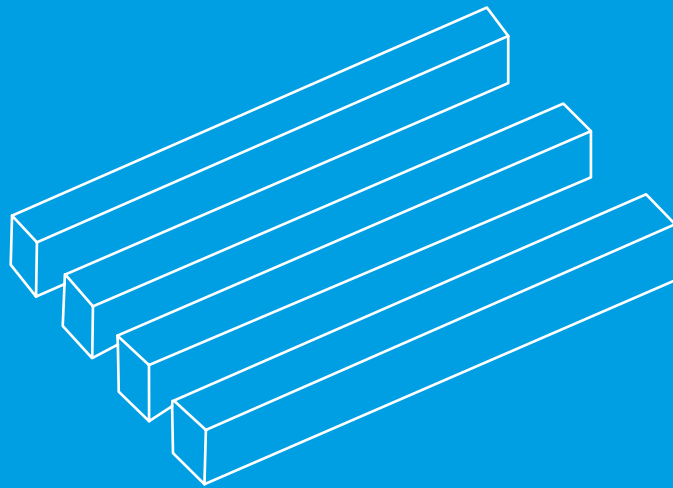
Mazowiecki Uniwersytet Trzeciego Wieku (projekt edukacyjny).

Od 2008 roku MIK jest członkiem European Network of Cultural Centres (ENCC).

Fundacja Ari Ari zajmuje się prowadzeniem badań wśród małych środowisk i społeczności oraz programami pomocowymi dla osób niepełnosprawnych w Polsce i za granicą. „Zajmujemy się pracą rozwijającą społeczeństwo obywatelskie, wzmacniającą ochronę praw człowieka, animującą procesy kulturowe w całej Polsce oraz w krajach Partnerstwa Wschodniego (głównie: Armenia, Gruzja, Ukraina, Mołdawia).

Realizujemy projekty przeciwdziałające wykluczeniu ludzi z mniejszości etnicznych i narodowych, uchodźców, imigrantów, osób niepełnosprawnych, grup marginalizowanych. Tworzymy projekty edukacyjne, badawczo-naukowe i społeczne, których charakter pozostaje otwarty, synkretyczny i interdyscyplinarny” (informacje ze strony fundacji: www.ariari.org).

Stowarzyszenie „Z Siedzibą w Warszawie” realizuje projekty edukacyjne i animacyjne, w tym udostępniające przestrzeń kulturową i społeczną. „Nasze Stowarzyszenie to grupa twórców kultury, artystów, animatorów, socjologów, których celem jest ożywienie zaniedbanych miejsc w stolicy poprzez działania z ich mieszkańcami. W swojej działalności chcemy szerzyć idee dizajnu świadomego, zaangażowanego, zrównoważonego, docierając do tych grup społecznych, w których te idee do tej pory nie były znane. Drugim bardzo ważnym filarem naszej działalności jest edukacja kulturalna, rozumiana zawsze w kontekście potrzeb społecznych. W edukacji nastawiamy się na bezpośredni kontakt z odbiorcą, użytkownikiem przestrzeni, którego pytamy o jego marzenia i potrzeby względem przestrzeni, w której mieszka” (informacje ze strony stowarzyszenia: www.wWarszawie.org.pl/pl).



3. Co z obserwacji uczestniczącej wynika?

Longin Graczyk
Galerie niezależności. O badaniach

W 2017 roku określiliśmy badawczo kolejny obszar aktywności i twórczości kulturalnej, której mianownikiem pozostawało definiowanie prywatnej działalności w kulturze. Podmiotem badań były tym razem niekomercyjne galerie sztuki współczesnej – określone jako niezależne i zlokalizowane na Mazowszu.

Definicja pojęcia galeria nie sprawiała większych kłopotów, ponieważ mieliśmy zająć się prywatnymi instytucjami wystawienniczymi, bez względu na formę prowadzenia (jednoosobową, gospodarczą, stowarzyszeniową, czy nieformalną). Pobieżna kwerenda dostępnych informacji i baza danych badań prywatnych instytucji kultury z ubiegłych lat (Fundacja Ari Ari w latach 2013-2016) wskazywały szacunkowo na ponad 150 galerii w województwie mazowieckim. Ale już określenie „niezależne” pozostawało trudne do uchwycenia.

cenia, będąc co najmniej opisem „relacji” (niezależność, zależność od kogo? od czego?) i definiowaniu tego przymiotnika poświęciliśmy najwięcej czasu.

Od początku badań konstruowaliśmy kilka roboczych hipotez, zaczynając od źródła określenia „galeria niezależna”. Sformułowane zostało przez kuratorów sztuki, a osadzone bardzo mocno w historycznym kontekście niezależnego ruchu artystycznego w Polsce lat 70. i 80. XX wieku, z analizami działalności artystów sięgającymi także do poprzednich dekad.

Kolejnym wskazaniem było uwzględnianie przez badaczy zjawiska kultury artystycznej kilku aspektów mających wyróżnić interesujący nas obszar badań:

- 1 niekomercyjny nurt działalności,
- 2 alternatywny ruch artystyczny,
- 3 oddolne inicjatywy kultury,
- 4 galerie autorskie,
- 5 aktywności wykraczające poza wystawiennictwo i prezentacje artystycznych dokonań,
- 6 działalność „samoorganizująca się”, wyrażana działalnością niehierarchiczną, często niesformalizowaną.

Pojęcie galeria w języku polskim ma rozbudowane konotacje: kolekcja, instytucja wystawiennicza (kolekcja, zbiór, muzeum, instytucja wystawiennicza), architektoniczna (przejście pomiędzy budynkami, sala reprezentacyjna, balkon na zewnątrz lub wewnątrz budynku, najwyższa kondygnacja w teatrze), handlowa (sklep, pasaż, salon wystawowy) ¹. Ale i znaczenie określenia galeria poszerzane jest o kolejne użycia, jak w nomenklaturze informatycznej – galeria zdjęć, społeczne i ekonomiczne – galeria handlowa (wielkopowierzchniowa).

Wykorzystanie określenia „niezależna” zdecydowanie odbiega od powszechnego użycia pojęcia „galeria”. Wyraźnie akcent położony został na podmiotowość, niż przedmiotowość tej działalności, przemycając kontekst ideowy i wzoru kulturowego tego fenomenu. Niezależność galerii pozostawała kluczem do przeprowadzenia badań, jak i próby zrozumienia swoiście niszowego zjawiska w Polsce. Z pewnością badaliśmy środowisko ściśle powiązane ze społecznościami artystycznymi, w którym przeważali twórcy zajmujący się różnymi dziedzinami sztuki (obok kuratorów, edukatorów i „wtajemniczonych” uczestników). Także z pewnością jest to grupa niejednorodna artystycznie, biorąc pod uwagę idee, artystyczne credo i formy działania. Badana grupa osób była zróżnicowana także pod względem wieku, a więc mieliśmy do czynienia z ponadpokoleniowym zjawiskiem. Przestrzenny mianownik – województwo mazowieckie także pozostaje bez większego wpływu na rodzaj działalności niezależnych galerii i ich organizatorów. Charakterystycznym jest

1 <https://sjp.pwn.pl/slowniki/galeria.html>, dostęp: 15.12.2017.

występowanie „niezależnych” miejsc, z których ponad 90% ma siedziby w mieście (dopowiadając: w Warszawie). Podstawowym sposobem dotarcia do niezależnych galerii i ich twórców była „obserwacja uczestnicząca”, wzmocniona wywiadem, na ogół prowadzonym przez pojedynczego badacza. W odniesieniu do pięciu podmiotów przeprowadzone zostało pogłębione studium przypadku, poszerzone o wywiad grupowy i filmowe reportaże, z który powstało pięć wypowiedzi filmowych (jednocześnie wizualnych dokumentacji galerii niezależnych).

Historia nowożytnego rozumienia galerii jako wystaw dzieł sztuki, sięgać ma siedemnastowiecznych pokazów w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu ². A jeśli odczytywać współczesne użycia słowa „galeria”, czyli dosłownie z języka francuskiego jako „przechodnik” (niż z języka włoskiego „ganek kryty”) ³? Przestrzeń galerii niezależnych zdecydowanie dokładniej opisują pojęcia: nieuchwytność, nieformalność, samoorganizująca się i co kluczowe, właśnie tę niezależną aktywność.

Pierwsze wyniki badań wskazywały, że „nasze” galerie niezależne niosą w sobie kilka sposobów wyrażania (realizacji), obok niewątpliwe emocjonalnej przestrzeni, z której są konstruowane. Niezależne galerie najczęściej wykraczają poza tradycyjny status galerii sztuki, inaczej budują swoją tożsamość programową, a przede wszystkim funkcjonują w zmieniającym się kontekście społecznym i kulturowym. I tutaj także pojawia się pytanie o niezależność, a przede wszystkim jak i przez kogo jest ona definiowana. Szczególnie interesowały nas opinie i refleksje twórców i organizatorów niezależnych galerii. Prowadząc badania, szczególnie staraliśmy się skupić na tym właśnie, wydawało się, hipotetycznie najistotniejszym przymiotniku, obrazującym odróżnianie od innych działalności, galerii, ale także i wystaw, sklepów ze sztuką, straganów, ośrodków kultury, czy muzeów. Jednocześnie intrygowało nas coraz mocniej, czy ta niezależność jest wobec kogoś? czegoś? I jeśli tak, to jak sytuowana? W opozycji do akademizmu, artystycznych tradycji, nurtów i tendencji, szkół, czy kierunków współczesnej twórczości artystycznej? Czy raczej to sytuowanie w relacjach społecznych, uniezależnienie od ekonomii, społeczeństwa, jego stratyfikacji (podziałów zawodowych, edukacyjnych, majątkowych, innych)? A może to wewnętrzśrodkowa i indywidualna postawa artystów osobnych, twórców i kuratorów tworzących własny świat, swoją propozycję i pełną, autonomiczną wypowiedź? Byliśmy ciekawi, na ile są to instytucje prywatne tworzone wbrew instytucjom państwowym czy akademickim, a na ile pełnie inne poszukiwania, z odniesieniem do metaforycznej pustelni i kontemplowania rzeczywistości w formie niezależnej galerii.

2 https://pl.wikipedia.org/wiki/Kr%C3%B3lewska_Akademia_Malarstwa_i_Rze%C5%BAby, dostęp: 15.12.2017.

3 <https://obcyjezykpolski.pl/galeria-handlowa>, dostęp: 15.12.2017.

Przygotowanie, a później realizacja całego cyklu badań naprowadzała nas na istnienie środowisk „galerników”, złożonego z twórców (artystów) i kuratorów (komisarzy), wraz z towarzyszącymi przedstawicielami widzów, odbiorców z instytucji, środowisk artystycznych, animacji i edukacji kulturalnej. Choć rola widza – odbiorcy jest w przypadku galerii sztuki bardzo płynna i zmienna, poddana równocześnie ścisłym regulacjom, kodeksowi uczestnictwa w działalności artystycznej. Twórcy niezależnych galerii wspierają siebie wzajemnie, jak i konkurują, są autorami celebrującymi swoją twórczość i zarazem pierwszymi widzami wernisaży innych galerii czy działalności artystycznych. Wraz z tymi pytaniami pojawia się badawczy problem, jak znaleźć i rozpoznać niezależne galerie, bez narzucania arbitralnych założeń, a docierając do przejawów i właściwości całego zjawiska. Z pomocą przyszło wnikliwe studium przypadków poprzedzające serię wywiadów i obserwacji uczestniczących.

W ramach badań przygotowany został spis z natury, czyli baza danych wszystkich rodzajów działalności i aktywności wykazujących charakter galerii sztuki współczesnej, odnotowanych i zauważonych na terenie województwa mazowieckiego. Lista podmiotów i inicjatyw przekroczyła liczbę 150 miejsc, z których po kolejnych weryfikacjach pozostało nieco ponad 40. Podmioty weryfikowane były przede wszystkim według kryterium działalności: aktywności artystycznej, alternatywnej wobec publicznych instytucji, raczej niekomercyjnej (wykluczane były sklepy i salony handlowe). Dodatkowo listę konsultowano z kuratorami działalności artystycznej, którzy stanowili również grupę docelową badań jako współtwórcy niezależnych galerii. Systematyka podmiotowa posłużyła do przeprowadzenia badań w terenie, czyli z wykorzystaniem etnograficznej metody badań.

Badania w terenie podzielone zostały na trzy etapy:

- 1 Spotkania, rozmowy i konfrontacje, z mieszaną metodologią pozyskiwania danych, przeważał charakter jakościowy, z niezmiennym podsumowywaniem zestawu spotkań.
- 2 Z uczestnikami badań pracowaliśmy także w grupach, aranżując dyskusje i sięgając do szerokiej reprezentacji środowisk artystycznych, wraz z „otoczeniem” galerii niezależnych.
- 3 Rozmowa była podstawowym narzędziem procesu realizowania badań, z ich podsumowywaniem i raportami.

Wśród sposobów działania zastosowaliśmy z różnym natężeniem, dopasowując do zastanej sytuacji, jak i wywołując te sytuacje, czyli swoiste laboratorium w terenie:

- 1 wizyty studyjne, które powiązane były z prowadzeniem wywiadów i dokumentacją filmową,
- 2 wywiady kwestionariuszowe standaryzowane, złożone z kilkunastu zagadnień,

- 3 posilkowaliśmy się także zebraniem informacji „twardych”, zapisanych w metrykach miejsc,
- 4 obserwację uczestniczącą dokumentowaliśmy fotograficznie (określony schemat), filmowo (kilkanaście przypadków), dźwiękowo (nagrania audio sfery), a także subiektywnym opisem badaczy (notatki z badań).

Charakter badań:

- 1 etnograficzne, czyli terenowe,
- 2 jakościowe, czyli refleksyjne,
- 3 uczestniczące, zarówno grupowe, jak i indywidualne,
- 4 „w procesie”, realizowane wspólnie z uczestnikami projektu,
- 5 wizualne i audialne, czasami sensoryczne,
- 6 dyskusje, rozmowy i rekomendacje.

Odpowiedzi na pytania pogrupowane zostały w trzy, ogólne zagadnienia:

- 1 aktywność i działania: jak przejawia się współcześnie działalność galerii niezależnych na Mazowszu?
- 2 relacje i współpraca: jak wyglądają relacje i współpraca z otoczeniem społecznym, pozarządowym, administracyjnym i biznesowym?
- 3 szanse i bariery: jak ulepszyć działalność galerii niezależnych?

Z obowiązku badawczego i sprawozdawczego przytaczamy krótką statystykę dotyczącą galerii niezależnych w województwie mazowieckim, zarejestrowanego między kwietniem a listopadem 2017 roku.

Zakres metodologiczny obejmował:

- 1 bezpośrednio badania terenowe, wykonywane z użyciem narzędzi do dokumentacji wizualnej, uczestniczyło 8 badaczy, 15 twórców i organizatorów galerii niezależnych, 15 galerii niezależnych,
- 2 seminarium naukowe, w ramach którego przeprowadzone zostały badania grupowe (fokusowe), udział wzięło 3 badaczy,

Badania sondażowe i internetowe dotyczyły 154 podmiotów.

Lustracja terenowa objęła 26 podmiotów.

Wywiady pogłębione wykonano w 6 podmiotach.

Dokumentacja filmowa sporządzona została w 5 podmiotach.

Przeprowadzonych zostało łącznie:

6 wywiadów pogłębionych,

12 wywiadów sondażowych.

W 2016 roku w formalny i nieformalny sposób działało w województwie

mazowieckim ponad 50 galerii niezależnych.

Tab. 1. Galerie „niezależne” w badaniach 2017

Lp.	Galeria Niezależna	Miejsce
1	Galeria Kasia Michalski	Warszawa
2	Galeria LETO	Warszawa
3	Galeria Supermarket Sztuki	Warszawa
4	Stroboskop	Warszawa
5	Pola Magnetyczne	Warszawa
6	Galeria 81 Stopni	Warszawa
7	Daniel Rycharski	Warszawa
8	Galeria OtoJa	Warszawa
9	Galeria Widzimi się	Warszawa
10	Duży pokój	Warszawa
11	Czyjeś prace	Warszawa
12	Galeria wizyTująca	Warszawa
13	Matosek / Niezgoda	Warszawa
14	Przestrzeń Wieloplastyczna	Warszawa
15	Fundacja Stefana Gierowskiego	Warszawa
16	Galeria Apteka Sztuki	Warszawa
17	Wschód	Warszawa
18	OTWARTA ZĄBKOWSKA	Warszawa
19	Galeria Bardzo Biała	Warszawa
20	V9	Warszawa
21	Fundacja Sztuczna	Warszawa
22	XS	Warszawa
23	Projekt Not Fair	Warszawa
24	Gablotki Mirelli von Chrupek	Warszawa
25	Galeria „Browarna”	Łowicz
26	Villa Sokratesa	Krynki

Stefania Hrycyk – Kubat

Podsumowanie wyników badań ilościowych

Badając zjawisko galerii niezależnych, trudno znaleźć dwa podobne do siebie przypadki - różnorodność podejmowanych inicjatyw w dziedzinie sztuki powoduje, że w zakres definicyjny galerii niezależnych włączyliśmy zarówno przestrzenie wystawiennicze (czyli „tradycyjnie” rozumiane galerie), jak również pracownie artystyczne, a także projekty i inicjatywy tymczasowe, mające miejsce w przestrzeni publicznej, pozbawione (wydawałoby się) esencjonalnego elementu galerii, czyli przestrzeni wystawienniczej.

Funkcjonowanie tego rodzaju inicjatyw jest wyrazem zainteresowań ich twórców, którzy inicjują różnorodne przedsięwzięcia, przede wszystkim poszukując sposobu na realizację swoich artystycznych potrzeb, eksplorację interesujących zjawisk w obszarze sztuki współczesnej lub z chęcią wsparcia konkretnej grupy twórców (np. osób początkujących, reprezentujących określony nurt w sztuce). Można powiedzieć, że podejmowane przedsięwzięcia są wyrazem indywidualizmu ich twórców (jednostek lub grupy). Często z założenia miejsca te nie mają być „normalną” galerią, lecz stanowić przestrzeń działania, eksperymentu, realizacji projektów, które z jakiś powodów w innych instytucjach nie mogłyby zaistnieć.

Twórcy niezależnych galerii dla swoich inicjatyw wybierają różne formy działalności - funkcjonują zarówno jako fundacje (20%), stowarzyszenia (20%), działają pod zarejestrowaną działalnością gospodarczą (20%) lub nieformalnie (33%). W efekcie 60% inicjatyw podlega w jakiejś formie legalizacji prawnej, rejestrując się w KRS-ie bądź Centralnej Ewidencji Działalności Gospodarczej. Pozostali działają nieformalnie jako grupy bądź indywidualni twórcy (33%).

W działalność tego rodzaju inicjatyw zwykle zaangażowana jest grupa osób, które wspólnie zarządzają przedsięwzięciem (66% inicjatyw). Z drugiej strony istnieje model, gdzie to lider bądź pomysłodawca swoją wizją wyznacza kierunek prac współpracownikom (26%) albo działa w pojedynkę.

Osoby prowadzące galerie niezależne to głównie kobiety (58%), w wieku od 25 do 40 roku życia (52%), z wyższym wykształceniem (100%). Co ciekawe, działania tego rodzaju częściej są prowadzone przez osoby z wykształceniem artystycznym (67%) niż kuratorskim bądź menadżerskim. Absolwenci Historii

Sztuki lub Zarządzania w Kulturze stanowią zaledwie 5% kadry kierowniczej przebadanych inicjatyw.

Grupy współpracowników, często chcąc zachować wspólnotowy charakter działania, decydują się nie budować struktury organizacji (46,6 % ośrodków). Często jednak sytuacja taka rodzi problemy nierównomiernego zaangażowania współpracowników, co w niektórych przebadanych przez nas przypadkach doprowadziło do zaniechania działalności. Twórcy inicjatyw, które z definicji mają pozostawać wspólnotowe oraz otwarte na współpracę z osobami z zewnątrz, przyznają, że ten „otwarty” i demokratyczny charakter współpracy bywa przyczyną niepowodzeń poszczególnych przedsięwzięć.

W większości przypadków prócz inicjatorów w galeriach nie pracują już żadeni dodatkowi pracownicy (53% placówek). Na zatrudnienie od jednej do trzech osób pozwolić może sobie zaledwie 33% ośrodków. Większość przebadanych inicjatyw korzysta jednak z pomocy pracowników angażowanych jedynie od czasu do czasu (60% placówek), zwykle pod kątem organizacji wystawy, wernisażu. Zaledwie jedna trzecia (33%) korzysta ze wsparcia wolontariuszy - zwykle znajomych bądź studentów chcących odbyć staż lub po prostu zainteresowanych udziałem w inicjatywie.

Jednym z największych problemów osób realizujących inicjatywy artystyczne jest kwestia udostępniania ich efektów zwiedzającym - wymaga to bowiem fizycznej obecności pracownika. Tylko część galerii funkcjonuje w rytmie wyznaczonych stałych godzin otwarcia (40%), średnio przez 30,5 godziny w tygodniu. Pozostałe działają na telefon, spontanicznie otwierając galerie zwiedzającym w miarę potrzeb (26%) lub umożliwiają zobaczenie realizacji „incydentalnie” - tylko w czasie realizacji projektu, podczas festiwalu lub jednego wernisażowego wieczoru.

Takie rozwiązania są również podyktowane innym poważnym problemem niezależnych galerii - brakiem przestrzeni. Problemy lokalowe (i różne strategie ich rozwiązywania) często decydują o tym, jak dane przedsięwzięcie będzie przebiegać, tworząc specyfikę inicjatywy. Znamienny niech będzie fakt, iż w momencie wykonywania badań jedna piąta ośrodków nie dysponowała już lokalem (w ankietach odnosili się do posiadanej niegdyś przestrzeni).

Jeśli galerie dysponują własną przestrzenią, zwykle składa się ona z kilku pomieszczeń (73%), często są to dawne lokale mieszkaniowe (26%), wynajmowane od miasta (33%). W rzadkich przypadkach właścicielem lokalu są osoby związane z galerią (13%), co pozwala na komfortowe prowadzenie stałej działalności wystawienniczej. W większości przypadków w grę wchodzi jednak wynajem komercyjny od prywatnych właścicieli - osób fizycznych lub przedsiębiorstw (46%). Problemy z utrzymaniem lokalu zmuszają właścicieli galerii do ciągłego przemieszczania się, a w najgorszych przypadkach do zakończenia działalności.

Próbując uporać się z problemami lokalowymi, twórcy niezależnych galerii inicjują innowacyjne rozwiązania. Na przykład organizując tymczasowe galerie w prywatnych mieszkaniach, w pustostanach, korzystając z nietypowych lokali (np. garażu), czy realizując działanie po prostu w przestrzeni publicznej. Twórcy próbują też rozwiązywać problemy lokalowe poprzez tworzenie przestrzeni współdzielonych przez kilka podmiotów (instytucji, artystów) lub przez szerokie udostępnianie galerii zainteresowanym osobom (33%).

Większość zbadanych placówek umiejscowiona była w centrum miasta. W wielu przypadkach jednak dotarcie do galerii nie jest tak proste, jak mogłoby się to wydawać. Lokale zwykle znajdują się bowiem „na uboczu” głównych traktów, schowane, w podwórkach starych kamienic (20%), rzadko które miejsce posiada sztyt - tylko 33% placówek. Twórcy przyznają, że w niektórych przypadkach trzeba dokładnie wiedzieć, gdzie oraz kiedy się pojawić, aby móc obejrzeć ekspozycję.

Twórcy zwykle nie prowadzą żadnej rejestracji osób odwiedzających ekspozycje (53% placówek), dlatego podawane przez nich liczby odwiedzających są szacunkowe i trudne do jednoznacznego zweryfikowania. Ci zaś, którzy monitorują liczbę odwiedzających, posługują się również mało miarodajnymi narzędziami, jak deklaracje uczestnictwa w wydarzeniu na Facebooku lub listami mailingowymi.

Nie da się jednak zaprzeczyć, że odbiorcami działań galerii niezależnych jest stosunkowo wąskie grono widzów. Twórcy deklarują od 50 do 400 gości na otwarciu wystawy (przy realizacji kilku wystaw w roku). Po wernisażu galerie odwiedzają tylko pojedyncze osoby. W wielu przypadkach zwiedzanie w innych terminach jest utrudnione lub nawet niemożliwe. Twórcy wielokrotnie przyznają, że uczestnicy to stałe grono odbiorców, regularnie uczestniczących w wydarzeniach. W wybitnej większości są to osoby ze „świata artystycznego” - artyści (22% wskazanych odpowiedzi), kuratorzy (18%), którzy w naturalny sposób stanowią również grono znajomych właścicieli galerii (20% odpowiedzi).

Odbiorcy to głównie osoby młode - studenci, osoby około 30 roku życia (37% udzielonych odpowiedzi), oraz osoby w średnim wieku (20% wskazań), a więc w podobnym wieku co twórcy inicjatyw. Na wernisaże nie przychodzą osoby „z przypadku” - sąsiedzi zainteresowani „co się dzieje” (zaledwie 10% odpowiedzi). Działalność tego rodzaju miejsc jest więc głównie skierowana do środowiska artystycznego.

W komunikacji z odbiorcami najważniejszym narzędziem okazuje się Facebook - korzystanie z serwisu deklarują wszystkie przebadane inicjatywy. Galerie wykorzystują serwis głównie do informowania o zbliżających się wydarzeniach. Stronę internetową posiada zaś 80% inicjatyw. Te dwa kanały często przejmują również funkcję archiwum działalności - tak istotnej dla trwających

jedynie tymczasowo projektów - wykorzystanie w tym celu zadeklarowało 53% ośrodków. Facebook używany jest również do monitorowania liczby odbiorców (26% placówek).

Doświadczenie współpracy z mediami pod kątem publikacji materiałów na temat galerii lub wydarzeń zgłosiło 93% przebadanych galerii, jednak tylko 53% prowadzi stałą i regularną współpracę z wybranymi mediami. Współpracę z magazynami branżowymi (dedykowanymi sztuce) zadeklarowało 80% inicjatyw - głównie polskimi tytułami. Z czasopismami zagranicznymi okazję współpracować miało zaledwie 13% galerii. Na poszczególne wydarzenia tworzone są zwykle plakaty (80% inicjatyw tworzy druki i wydawnictwa ulotne), rzadziej udaje się wydać katalog lub broszurę z wystawy - zaledwie 60% miejsc zadeklarowało ich wydawanie.

Informacje o istnieniu galerii można często znaleźć na stronach urzędów miejskich (60% placówek) w specjalnych zakładkach dotyczących działalności ośrodków kulturalnych. Nie publikują one jednak informacji na temat bieżących wydarzeń.

Większość przebadanych placówek deklaruje prowadzenie działalności wykraczającej poza wyłącznie organizację wystaw. Wśród najczęściej realizowanych wydarzeń znajdują się m. in. spotkania z artystami (60% ośrodków), warsztaty (60%), pokazy performance (53% placówek) oraz pokazy filmowe (46%). Prowadzenie regularnej działalności edukacyjnej zadeklarowało 53% przebadanych galerii. Rozszerzenie działalności o warsztaty edukacyjne bywa metodą na zapewnienie stabilności finansowej - działalność edukacyjna otwiera możliwość ubiegania się o dotacje bądź wprowadzenia opłat dla uczestników.

Wybitna większość przebadanych ośrodków w swojej aktywności nie nastawia się na działalność komercyjną - 73% placówek nie prowadzi pośrednictwa ani sprzedaży prezentowanych dzieł sztuki. Wejście do galerii najczęściej jest bezpłatne (93% placówek), w rzadkich przypadkach pobierane są opłaty za udział w dodatkowych wydarzeniach np. warsztatach, wykładach (20%).

Większość placówek nie prowadzi żadnej działalności komercyjnej, która pozwalałaby na pozyskanie dodatkowych środków finansowych (80%). W utrzymaniu galerii największy udział finansowy mają ... sami twórcy oraz założyciele galerii. Darowizny osób prywatnych (najczęściej organizatorów w formie „składek członkowskich”) bądź sponsorów (firm lub osób prywatnych) stanowią podstawę finansowania w przypadku 66% miejsc. Darowizny od innych stowarzyszeń lub fundacji zadeklarowało 33% placówek. Co ciekawe równie często galerie otrzymują dotacje ze środków publicznych - aż 60% otrzymało kiedyś tego rodzaju wsparcie. Środki przyznają Ministerstwo Kultury (na jednorazowe przedsięwzięcia), urzędy miejskie oraz urzędy dzielnicowe (częściej na działania cykliczne). Pomoc otrzymywaną regularnie zgłosiło tyle samo podmiotów co tę pozyskaną tylko jednorazowo (po 20% placówek).

Budując relacje z otoczeniem, galerie skupiają się po raz kolejny głównie na świecie artystycznym - najczęściej podejmują współpracę z innymi galeriami (73% placówek zadeklarowało współpracę), a także muzeami, archiwami i bibliotekami (80%). Doświadczenia współpracy z organizacjami trzeciego sektora zgłosiło 66%, a z samorządem 46% przypadków.

Tab. 2. Relacje z otoczeniem

współpraca	tak (w liczbach)	nie (w liczbach)
z NGO	10	4
z samorządem	7	8
ze związkami religijnymi	2	11
z mediami	7	7
ze szkołami	6	7
z innymi galeriami	11	3
z muzeami, archiwami, bibliotekami	12	3
Inne podmioty / instytucje	6	7

Tab. 3. Organizacja i zarządzanie galeriami niezależnymi

zarządzanie i organizacja	tak (w liczbach)	nie (w liczbach)
czy jest struktura organizacyjna?	7	8
wpis do rejestru/ewidencji?	9	5

Tab. 4. Rodzaj działalności formalnej galerii niezależnych

forma prowadzenia działalności	w liczbach
działalność gospodarcza	3
nieformalnie	3
fundacja	3
stowarzyszenie	3
inne	1
osoba prywatna	2

Tab. 5. Wykształcenie zawodowe twórców / organizatorów galerii niezależnych

charakter prowadzonej działalności/galerii	w liczbach
historia sztuki	1
artystyczne	11
zarządzanie kultura/kulturoznawstwo	3
inne	4

Tab. 6. Kim są odbiorcy/ uczestnicy działań galerii?

odbiorcy / uczestnicy	w liczbach
znajomi	12
twórcy / artyści	13
kuratorzy	11
nauczyciele	3
młodzież	7
społeczność lokalna	6
naukowcy	4
administracja lokalna / inna	2

Tab. 7. W jakim wieku są odbiorcy galerii?

grupa wiekowa	w liczbach
dzieci	2
młodzież	2
osoby młode	9
w średnim wieku	5
seniorzy	2
w każdym	4

Tab. 8. Miejsce działalności galerii niezależnych

miejsce działalności	w liczbach
centrum miejscowości	10
dzielnice mieszkalne	4
inne	1

Tab. 9. Jakie działania organizuje galeria?

rodzaj działalności	w liczbach
spotkania z artystami, twórcami	9
odczyt	1
prezentacje	5
performance	8
przedstawienie teatralne	1
pokazy filmowe	7
warsztaty/ szkolenia	9
koncert	4

konferencja	2
aukcje	1
inne	6

Monika Maciejewska
*«Rozmawiałem o rzeczach, które zrobiłbym inaczej»
O poszukiwaniu przestrzeni galerii w kilku słowach*

Gdzie jest galeria sztuki? W mieście, na wsi, w kamienicy, w garażu, a może w osobie, która ją tworzy? Potoczne wyobrażenie związane jest z pomieszczeniem mającym podłogę, ściany i sufit, dającym się zawrzeć, jeżeli nie w sześcianie, to w innej bryle mającej określone ramy. Wpisując w wyszukiwarkę internetową frazę „icon + art gallery” uzyskujemy wyświetlenie się na monitorze komputera rozmaitych obrazków, mających w zwięzłej formie ułatwić oglądającym odszyfrowanie znaczenia. Wśród wyników są adaptacje fasady starożytnej świątyni z wpisaną w środek paletą, pejzaż oprawiony w wyraźną ramę, obraz odgradzony od oglądających i sama paleta, która okazuje się być grafiką z przezroczystym tłem. Każda z tych reprezentacji zaznacza różnicę między sobą, a tym co poza. Miejsce, aby być rozpoznany potrzebuje granicy, nie zawsze rozumianej jako biała ściana, drzwi wejściowe, czy płot. Czym jest ta granica, czy jest ona zawsze potrzebna, a może sama galeria (niezależna) jest ową granicą?

W galerii sztuki...

Najpierw była potrzeba, której źródła wiążą się z rozmaicie definiowaną niezależnością, pojęciem, które nie zawsze pojawiało się w rozmowach wprost. Czasem było schowane za rozmaitymi opowieściami o relacjach władzy, poczuciu czasu, tworzeniu, w tym tworzeniu relacji.



Zmaganie się z czasem: przeszłość, teraźniejszość, przyszłość. Dla niektórych niezależność zawiera się w braku przymusu trwania galerii. „Nie wiem, co

będzie za dwa lata, mam plan na rok. Czy będzie mi przykro, jeśli będziemy musieli w przyszłości zamknąć galerię? Nie. Zresztą nie nastawiam się na to, że będę prowadziła ją za 10 lat i to uważam za największy atut tej sytuacji. Przeżyłam już zamknięcie jednej, w przyszłości mogę prowadzić inną. Bez żalu"- mówiła jedna z rozmówczyń. „W przeciwieństwie do instytucji publicznych mogę w każdej chwili zakończyć działanie” - stwierdził artysta biorący udział w badaniu. Brak przymusu trwania, a w niektórych przypadkach nawet umyślne wpisanie w projekt tymczasowości (np. pop-up), rzadko jednak wiąże się z całkowitym uwolnieniem od potrzeby (a czasem nawet popędu) ochrony, kontynuacji lub udokumentowania, czyli w skrócie pozostawienia pamiętki-znaku podjętych działań, wytworzonych relacji czy stworzonych obiektów.

Poczucie podjęcia próby uniezależnienia się od dominującego porządku może zawierać się nie tylko w działaniach szeroko rozumianych jako awangardowe, ale i w zwrocie ku temu, co było. Ariergarda, której zadaniem jest nie tylko pełna nadziei (a być może i życzliwej ironii) piecza nad odmienną, czasem uważaną za minioną, estetyką, wydarzeniem czy sposobem wyrazu. „Wszystko powraca. Być może za kilka lat ktoś ich ponownie odkryje i uzna za odświeżających”. Widma przeszłości zmuszają do działania. Odnawiane i przywracane do życia są nie tylko budynki (np. Galeria „Browarna” w Łowiczu mieszcząca się w zabytkowym zborze), ale i miejsca będące kontekstem dla nich (choćby wycinanie krzaków przez kilkudziesięciu ochotników i Mirosława Bałkę wokół synagogi w Krynkach). Podejmowane są próby upamiętnienia wydarzeń historycznych, jak i całych społeczności, których już nie ma, lub które mogą być marginalizowane, a przez to zagrożone zniknięciem, choćby to miało być tylko, a w zasadzie aż, niedostrzeżenie.

Przeszłość i postęp dla jednych, dla drugich „trzymanie ręki na pulsie”. Niezależność, która uważnie przypatruje się aktualnej rzeczywistości, reaguje na to, co się dzieje, wtrąca się i komentuje codzienność, choćby poprzez warsztaty i pracę z ludźmi, nastawioną na sam moment kontaktu i ćwiczenie uważności, niekoniecznie z oczekiwaniem założonych i przewidzianych rezultatów. Wymienione trzy postawy wobec czasu nie są związane z trzema odrębnymi typami galerii. To raczej zmienne i hybrydyczne strategie, które mniej lub bardziej intensywnie podejmowane są przez konkretnych twórców w konkretnych miejscach.



Zmaganie się z władzą. Tak opisywał moment przed pojawieniem się pomysłu na własną galerię jeden z twórców: „Rozmawiałem o rzeczach, które zrobiłbym inaczej”. „Rozmawiałem”, czyli potrzebowałam „innego” do tej rozmowy i „zrobiłbym inaczej”, czyli konieczny był odmienny punkt odniesienia. Artysci, z którymi spotkaliśmy się podczas badania, choć rzadko ustawiali się w pozycji zdecydowanie konfrontacyjnej wobec relacji władzy, często opisywali rozmaite sposoby nie tyle oporu, co podjęcia gry. Niezależność była

opisywana rozmaicie, zarówno jako działanie oddolne, jak i nieformalne (brak przymusu instytucjonalizacji), związane z samorealizacją na własnych zasadach i/lub samodzielnością. Ostatnie pojęcie w niektórych przypadkach związane było z kwestiami finansowymi („nie pobieram dotacji”, „nie potrzebuję do realizacji tego pieniędzy”, „sam to finansuję” lub „stać mnie na to”), a w innych z wejściem w nowy etap życia (np. ukończenie studiów i potrzeba znalezienia nowego miejsca). Samodzielność może być też związana z budowaniem relacji, rozumianych zarówno jako działanie twórcze, społeczne, dające wgląd w siebie („inny” jako bodziec), ale i samopomocowe (tworzenie środowiskowych sieci wsparcia i współdziałania).

... Robi się

„W pracowni może być brudno na co dzień, ale nie wpuścisz tam wielu ludzi...”, opowiadała o sprzątanii przed wernisażami współtwórczyni galerii sztuki, która czasowo „pojawia się” w pomieszczeniach wykorzystywanych na co dzień, jako pracownie artystów. „Wpuszczanie ludzi” jest dla niej ważne ze względu na „budowanie relacji wokół tej przestrzeni”. Bliska jest jej koncepcja estetyki relacyjnej, w ujęciu której dzieło sztuki (także i sama galeria) samo może być efektem relacji, stwarzając je oraz podtrzymując. Moment zmiany funkcji pomieszczeń sygnalizowany jest przez ustalenie granicy, którą w tym przypadku jest działanie: sprzątanie, które w samo w sobie nie tylko wyznacza limes, ale też porządkuje, oswaja i świadczy o wzięciu odpowiedzialności za „własne miejsce” i relacje, które w nim powstaną. Nadmiar przedmiotów jest usuwany. W plockiej galerii „Oto Ja”, w której prezentowane są prace artystów Art Brut, wielość przedmiotów (choć nie nieporządek) pozostaje. Beata Jewiarz, odpowiedzialna za powstanie kolekcji jak i miejsca, jest zdania, że estetyka białego sześcianu nie byłaby adekwatna do prezentowanej w galerii twórczości. Nagromadzenie ma stwarzać poczucie komfortu, ale też swobody, być może bliskiej tej, której doświadczamy w przestrzeni domowej.



Przez Kurówko, leżące opodal Sierpca, typową wieś-ulicówkę, przebiega droga. Dla osoby przejeżdżającej przypadkiem, to właśnie droga organizuje widzenie. Przy niej położone są budynki, a dalej przestrzeń: łąki, pola, drzewa. Przystając na chodniku i wy tężając wzrok, zauważyć można w oddali znajomy obiekt. Jednak dopiero po zejściu z głównej drogi i podejściu bliżej, okazuje się, że w środku nie ma świętego lub świętej. Galeria-Kapliczka to projekt Daniela Rycharskiego, realizowany w jego rodzinnej wsi. Głównym założeniem było prezentowanie, w przeszklonej witrynie umieszczonej na murowanym cokole, wystaw stworzonych przez zaproszonych przez Rycharskiego artystów współczesnych. Nie jest to jednak jedyna praca twórcy w Kurówku. Na wybranych budynkach – czasem widoczne z drogi, a czasem ukryte dla kogoś, kto nie ma wiedzy lub śmiałości, by samowolnie przechodzić przez bramy – artysta namalował zwierzęce hybrydy, dla których

inspiracją stały się opowieści o wymyślonych potworach, zamieszkujących okolice. Przy placu zabaw w czerwcu 2017 roku stał zaś mobilny Pomnik Chłopa, który powrócił z podróży po Polsce. Kurówko, będące inspiracją, ale też miejscem wystawiania sztuki, choć ma granice zarówno administracyjne, jak i te, które tworzą na swój użytek sami jego mieszkańcy (fizycznie, wyobrażeniowo i werbalnie). Stojąc przy drodze i wypatrując Galerii-Kapliczki, można zobaczyć zarówno ją samą, jak i to co dookoła.



Daniel Rycharski, zapytany o to czy galeria sztuki potrzebuje ram analogicznych choćby do murów okalających kościoły, które wyraźnie sygnalizują zmianę, odpowiedział alegorią: Galeria sztuki to dwa psy, z których jeden drugiemu daje znać, że teraz czas na zabawę. Jest w tej myśli ukryty nie tylko dowcip, bliski konceptowi (bazującemu m.in. na kontraście i zaskoczeniu), ale też głęboka myśl, że galeria sztuki stwarzana jest w kontakcie z „innym”, zarówno jeżeli chodzi o samo działanie, jak i potrzebę dostrzegalnych granic.

Marcin Krassowski

Dla kogo galeria?

Na początku badań wydawało mi się, że prywatne galerie sztuki, to miejsca spotkań artystów między sobą oraz z potencjalnymi kupcami, że w prywatnych galeriach sztuki materializuje się rynek sztuki i że są to miejsca odcięte od przeciętnego bywalca np. muzeów. Że chodzi się tam – i to różni prywatne galerie od muzeów – że chodzi się tam również dlatego, że można dzieła kupić. Przystosowany do polskich warunków oczywiście, ale miałem w głowie trochę taki obraz z amerykańskich filmów: dobrze i drogo ubrane towarzystwo przechadza się po minimalistycznych wnętrzach i podziwia dzieła. Każdy obowiązkowo trzyma kieliszek z szampanem. Prowadzi się kulturalne rozmowy. Obrazy kosztują fortunę, którą to fortunę – jedną albo drugą – z chęcią i bez mrugnięcia okiem wykładają obecni w galeriach milionerzy-mecenas.

Tymczasem po bliższym przyjrzeniu się – wizyty w galeriach, przegląd działalności, odwiedzanie stron internetowych, wywiady, obserwacja wydarzeń – zorientowałem się, że ten rodzaj działalności – działalność wystawiennicza i komercyjna – choć obecny, nie jest dominujący. Kreatywność

prywatnych galerii jest znacznie bardziej różnorodna i obejmuje szerokie pola działań, w których sztuka, czy działalność plastyczna są oczywiście obecne, ale same te działania bliskie są raczej domom kultury, organizacjom pozarządowym zajmującym się animacją kultury czy też jednorazowym projektom animacyjnym. Często też prywatne galerie są równocześnie pracowniami artystów.

Niezależne galerie planują swoje działania, kierując je do trzech głównych grup odbiorców. Są to odbiorcy profesjonalni, osoby spoza światka artystycznego oraz – najbardziej efemeryczna z grup – znajomi. Każdej grupie docelowej odpowiada inny rodzaj podejmowanych działań.

Pierwszą grupę uczestników życia galerii stanowią osoby profesjonalnie zajmujące się lub zainteresowane sztuką – artyści, krytycy, kuratorzy, mecenasi, akademicy. To najbardziej „amerykański” czy też stereotypowy, tradycyjny profil działalności. Galerie, które funkcjonują w oparciu o tę grupę, organizują wystawy towarzyszące im wernisaże, oprowadzania, finisaże: dobrze znane i typowe formy działalności. Taki właśnie rodzaj aktywności realizuje na przykład Galeria Fundacji Stefana Gierowskiego. Podczas wywiadu, który przeprowadzaliśmy wspólnie z Jędrzejem Busztą, Pani prezes przyznała, że galeria ma na uwadze właśnie widza profesjonalnego i że sama działalność galerii skierowana jest właśnie do światka artystycznego.

Nie znaczy to jednak, że galerie ukierunkowane na profesjonalnych widzów to galerie wystawiają tylko dorobek uznanych twórców. Przeciwnie, wiele galerii funkcjonujących w oparciu o profesjonalnych odbiorców stawia sobie za cel danie szansy artystom młodym, niszowym i studentom poprzez wystawianie ich prac. Dobrym przykładem takiej galerii jest Galeria Wizytująca przy ulicy Grzybowskiej 88. Jej założyciel i prowadzący – Leszek Czajka – wystawia prace studentów już z III roku ASP. Sam wyszukuje artystów, którzy są dla niego interesujący, proponuje im wystawę, a następnie uczestniczy i pomaga w każdym etapie tworzenia wystawy. Nie znaczy to jednak, że jest to galeria niekomercyjna czy działająca pro publico bono. Misja nie wyklucza zarobku. Przeciwnie, Leszek Czajka dba o obrót wystawianymi dziełami i tak planuje wystawy, żeby te bardziej dochodowe finansowały te, które mogą nie sprzedawać się tak dobrze.

Druga grupa odbiorców, do której swoje działania kierują niektóre prywatne galerie sztuki to osoby spoza światka artystycznego i jego okolic. Taki profil działalności wymaga wyjścia poza standardowe praktyki galeryjne (wystawy, wernisaże itp.) i poszerzenie spektrum swoich akcji na przykład o warsztaty (dla dzieci i dorosłych), odczyty, wszelkiego rodzaju spotkania z artystami, ludźmi kultury, dyskusje, panele, akcje animacyjne. Taką działalność prowadzi bardzo wiele z odwiedzonych przeze mnie

prywatnych galerii. Dobrym przykładem takiego miejsca jest Galeria 81 stopni. Z jednej strony od 2011 roku w galerii miało miejsce co najmniej trzydzieści pięć wystaw, a z drugiej - wywiad, jaki przeprowadzaliśmy z Jędrzejem Brusztą, przypadł pod koniec warsztatów dla dzieci i dorosłych, które polegały na malowaniu wzorów na torbach. Z rozmów, zarówno z ludźmi związanymi z galerią, jak i z uczestnikami warsztatu wynikało, że nie jest to odosobniony przypadek. Podobnie działa również Przestrzeń Wieloplastyczna, gdzie regularnie odbywają się warsztaty artystyczne, a wcześniej także spotkania tematyczne.

Bardzo często galerie ukierunkowane na odbiorcę spoza świata sztuki pełnią również rolę pracowni artystycznych. Tak też jest w przypadku Galerii 81 stopni.

Ostatnią - najbardziej hybrydyczną grupę, do której adresowane bywają działania prywatnych galerii - można określić mianem bliższych lub dalszych znajomych właścicieli/organizatorów galerii. Jest to ta sytuacja, w której działania galerii są - zwykle - otwarte, ale niereklamowane, informacja o nich jest rozpowszechniana raczej pocztą pantoflową, a galeria nie prowadzi działalności komercyjnej. Nie znaczy to, że na wydarzenia nie mają wstępu inni goście, ale ich obecność bywa czasem - tak jak w przypadku duetu Matosek/ Niezgoda - zaskoczeniem. Taka - półprywatna, towarzyska, ale mimo wszystko wystawiennicza, związana ze sztuką i otwarta - działalność bywa efemeryczna, niestała, często związana z miejscem: tzn. jeśli jest jakieś miejsce, w którym można się spotykać, wystawiać, organizować wydarzenia, to taka działalność jest prowadzona. Efemeryczność takich działań, ich nieformalność jest związana również ze świadomością organizatorów czasowej tylko dostępności dla nich miejsca, którym dysponują.

Oczywiście przedstawione wyżej grupy docelowe jako kategorie odbiorców i przeprowadzony na ich podstawie podział galerii nie powinien być traktowany jako podział ostry. Są to raczej typy, być może Webberowskie typy idealne, które wyznaczają spektrum możliwych realizacji, czy możliwych znaczeń terminu „prywatna galeria”. W przestrzeni ograniczonej liniami łączącymi trzy wierzchołki wyznaczone przez grupy docelowe, można umieszczać poszczególne prywatne galerie i w ten sposób oddawać ich charakter zawieszony między działalnością stricte wystawienniczą, animacyjną i efemeryczną.

Jędrzej Burszta

Motywacje i intencje twórców niezależnych galerii

Niezależnych galerii sztuki, pomimo wielu podobieństw, nie sposób traktować jako jednego bytu. Jedną z podstawowych różnic, jaka ujawniła się w trakcie badania, która ma decydujący wpływ na postrzeganie tych inicjatyw, jest intencja twórców stojąca za decyzją o powołaniu niezależnej galerii sztuki. Związana jest ona z szeregiem czynników mających wpływ na to, w jaki sposób pozycjonowane są te często nieformalne i efemeryczne, prywatne instytucje kultury – i, co wydaje się najistotniejsze, jaki jest główny cel przyświecający ich działalności.

Pierwszą grupą są niezależne galerie tworzone oddolnie, zazwyczaj przez grupę artystów i wystawców, którzy decydują się na uruchomienie przestrzeni wystawienniczej dla lokalnego środowiska, nierzadko – grupy młodych artystów szukających możliwości na pokazanie swojej sztuki poza kontekstem instytucji publicznych czy galerii komercyjnych. Tego typu galerie niezależne są bardzo efemeryczne w formie: często są to prywatne mieszkania, albo miejsca tak nieoczywiste, jak wolnostojący garaż, który zostaje przekształcony w tymczasową galerię. Niezależne, oddolne galerie finansowane są głównie przez samych właścicieli; nie korzystają ze wsparcia samorządu czy ministerstwa, ale funkcjonują w oparciu o „zrzutki” samych artystów. Nadaje im to charakter rodzinny – to często inicjatywy tworzone, a później wspierane, przez grono przyjaciół, którzy własnymi siłami, nierzadko w zgodzie z ideą „Do It Yourself”, dbają o to, żeby stworzyć tymczasowe przestrzenie wystawiennicze. Naczelnym celem tych inicjatyw jest wsparcie młodych artystów, reprezentantów środowisk artystycznych, które nie odnajdują się – z różnych powodów – w głównym obiegu instytucjonalnym. Oddolne galerie niezależne nastawione są tym samym w pierwszym rzędzie na jedną grupę odbiorców: samych artystów. W ich wypadku mniej znaczące są wszelkie dodatkowe funkcje, jakie mogą pełnić galerie (np. animacyjna, edukacyjna), a co za tym idzie, dla ich twórców mniej istotny jest społeczny kontekst ich funkcjonowania (związany np. z integracją lokalnej społeczności, sąsiadów galerii itp.). Tego typu inicjatywy są rezultatem potrzeby przeróżnych „niszowych” środowisk do wywalczenia dla siebie kawałka przestrzeni, żeby móc komunikować swoją sztukę.

Zupełnie inne są cele przyświecające tworzeniu galerii nastawionych na animację i edukację poprzez sztukę. Nie oznacza to naturalnie rezygnacji

z pełnienia przez te miejsca funkcji wystawienniczej – często jednak ma to drugorzędne znaczenie wobec innych projektów realizowanych przez artystów, m.in. warsztatów artystycznych dla różnych grup wiekowych, ale też kursów i szkoleń oferowanych samym artystom, mającym zapewnić im wsparcie na drodze ku profesjonalizacji. Działalność tego typu galerii często uzależniona jest od współpracy z miastem – począwszy od spełnienia podstawowego wymogu, jakim jest uzyskanie dostępu do lokalu wynajmowanego od samorządu na korzystnych warunkach. Tego typu galerie gromadzą grupy artystów-społeczników, którzy później, za pomocą własnych środków i sił, remontują, odnawiają, a potem wspólnie prowadzą oferowane im „lokale na kulturę”. W ich odczuciu stworzona w ten sposób nowa przestrzeń powinna pełnić wiele funkcji: mogą się tam znajdować zarówno „pół-prywatne” pracownie artystów (pokoje w mieszkaniu), jak i przestrzeń wspólna, poświęcona realizacji wspólnych projektów (pracownia warsztatowa). Wystawienniczy charakter takiej galerii sztuki nierzadko wydaje się pobocznym celem – jeśli już organizowany jest wernisaż, to np. obrazy zostają zaprezentowane na korytarzu, albo w tym samym pomieszczeniu, w którym na co dzień prowadzone są warsztaty. Tego typu animacyjne galerie niezależne często działają w oparciu o współpracę pomiędzy różnymi osobami: artystami, edukatorami, społecznikami pracującymi w organizacjach pozarządowych. Ich głównym celem jest animacja i edukacja artystyczna – zgodnie z wyrażanym często przez badanych przeświadczeniem, że najważniejszą rolą artysty jest popularyzacja wiedzy o sztuce w społeczeństwie. Są to swego rodzaju niszowe „domy kultury”, których właściciele starają się działać w trybie długoterminowym, planując swoje działania na wiele miesięcy do przodu i, co istotne, korzystając głównie ze wsparcia z funduszy publicznych. Dla tych galerii pozyskanie grantu na projekt od samorządu albo ministerstwa jest niezbędne by utrzymać ciągłość trwania galerii.

Naturalnie, opisane tu, siłą rzeczy skrótowo i niepełnie, wymiary funkcjonowania niezależnych galerii nie wyczerpują problematyki zróżnicowania tego typu inicjatyw. Jeszcze innym typem tych placówek są np. prywatne galerie autorskie, w których głos (i gust) fundatora ma kluczowe znaczenie dla prezentowanej twórczości. Co istotne, wskazane tu dwa typy galerii – pierwszy nastawiony na wsparcie środowiska artystów, drugi nastawiony na animację poprzez sztukę – wydają się wzajemnie uzupełniać. Oba rodzaje niezależnych galerii są niezbędnym elementem lokalnego pejzażu kulturalnego. Niezależnie od różnic w motywacji do ich powstania, postrzeganiu roli sztuki i artysty, sposobach pozyskiwania finansowania, docelowych grupach odbiorców itd., te oddolne, tworzone przez samych artystów galerie łączy potrzeba stworzenia nowej przestrzeni działającej na ich własnych zasadach – zazwyczaj takiej, jaka nie jest dostępna artystom w instytucjach publicznych albo galeriach komercyjnych. W każdym przypadku są one ważnym „miejscem kultury” na mapie lokalnej, którego znaczenia nie sposób nie docenić.

Joanna Tabaka

Czy niezależne galerie sztuki potrzebują rozwoju publiczności?

Przyznam się na samym początku – jestem laikiem, jeśli chodzi o sztukę. Nie kończyłam studiów artystycznych, historycznych czy kuratorskich, studiowałam Psychologię. Ale zdarzyło się tak, że zaczęłam pracować w instytucji kultury zajmującą się sztuką współczesną. Chodzenie do muzeów i galerii, uczestniczenie w wernisażach, stało się stałą praktyką i częścią świata, do którego wkroczyłam. Nie mniej jednak świat galerii sztuki do tego momentu był mi obcy, nie do końca rozumiałam, po co i dla kogo są takie miejsca. Nie wiedziałam, na jakiej zasadzie działają i skąd biorą środki na swoje utrzymanie. Miałam takie proste skojarzenia, że galeria to niby takie małe muzeum. Zatem niewielka liczba wyeksponowanych prac sprawiała, że pobyt był niezwykle krótki. Objeżdżenie najnowszej wystawy zajmowało kilka minut, naturalnie z wyjątkiem prac video. Obecne białe ściany i mocne oświetlenie nadają przestrzeniom galerii charakteru sterylności, ale według mnie nie sprzyjają komfortowemu odbiorowi. Naturalnie rozumiem, że taka jest praktyka prezentacji prac zwana „white cube”, jednak powoduje to, że miejsca te są dla mnie nieprzytulne i mam ochotę szybko z nich wyjść. W niewielkiej przestrzeni nie ma gdzie się zaszyć czy schować. Twoje doświadczenie obiektów, twoje reakcje są wyeksponowane. Poza datami wernisaży w tychże miejscach nie zastaniesz tłumów. Galerie często nie są czynne codziennie, w dni zazwyczaj blisko weekendu, popołudniami, na kilka godzin. Jest także możliwość otwarcia drzwi na prośbę.

Pamiętam, że pierwszą galerią, którą regularnie odwiedzałam był Raster, w siedzibie przy ulicy Hożej. Mój ówczesny współlokator pracował tam i zapraszał mnie na różne wydarzenia. Mimo to zawsze czułam się onieśmieszona, przekraczając progi tejże galerii. Onieśmiało mnie kilka rzeczy. Raster wtedy mieścił się w mieszkaniu, w kamienicy, aby się dostać do galerii, trzeba było dzwonić domofonem. Nie jest to więc przestrzeń, jak muzeum, które ma wiecznie otwarte drzwi od ulicy. Nie do końca wiedziałam, jak zachować się a takim miejscu, o czym rozmawiać i jakie czynności podejmować. Czułam, że z powodu braku kierunkowego wykształcenia nie posiadam narzędzi pojęciowych, tym samym legitymizacji bycia w tymże miejscu. Mówiąc prościej, obawiałam się zrobić z siebie idiotkę. Te odczucia i emocje zminimalizowały się z czasem i praktyką. Poczułam, że w jakimś stopniu oswoiłam chodzenie

do galerii, jednak z tyłu głowy nadal pulsuje przekonanie, że nie są to miejsca dla mnie. Czuję się podobnie, pisząc ten tekst. Czuję, że może nie powinnam wyrażać opinii na temat galerii, ale z drugiej strony na tym polega wyzwanie.

Nie da się ukryć, że właściciele galerii i osoby wokół nich skupione są dość specyficzną grupą. Zazwyczaj są to ludzie z kierunkowym wykształceniem: absolwenci ASP, Historii Sztuki, Muzealnych Studiów Kuratorskich. Posiadają swój charakterystyczny styl przejawiający się w doborze ubrań, dodatków, butów i fryzur. Wiadomo, nie wszyscy, ale jednak stereotypy związane z wizerunkiem i sposobem bycia właścicieli galerii skądś musiały się wziąć. Ich przerysowane zachowanie można obejrzeć w cyklu skeczy amerykańskiego programu rozrywkowego *Saturday Night Live*, pt. *The Art Dealers*¹. Ale, odchodząc od żartów. Zastanawia mnie wyraźny podział w świecie galerii. Podział, który wyczuwam, ale którego osobiście nie rozumiem. Podział na tych „dobrych”, na tych, których Monika Małkowska w swoim artykule dla Rzeczpospolitej nazwała „mafią bardzo kulturalną” i na tych pozostałych. Tych, którzy połączyli siły i zorganizowali *Warsaw Gallery Weekend* i tych, którzy nie zostali do tego grona zaproszeni. Od moich znajomych zajmujących się sztuką słyszę często, że Ci są dobrzy, a Ci źli i nie wypada z nimi współpracować. Jednak zawsze obawiałam się zapytać, na jakiej podstawie ten podział zaistniał. Abstrahując od jakości prezentowanych dzieł, która dla mnie jako laika jest przyjęta arbitralnie i nieodgadniona, tak sobie myślę, gdzie w tym wszystkim znajdują się odbiorcy galerii? Czy w powyższej perspektywie niezależne galerie sztuki potrzebują rozwoju publiczności?

Powoli, ale jednak zwiększa się w Polsce liczba instytucji kultury, które zaczynają przyglądać się swoim gościom, równocześnie starając się świadomie kształtować relację z widzem. Jest to potrzeba, która coraz mocniej wybrzmiewa, razem z pojawieniem się świadomych konsumentów sztuki, ale i rewolucją związaną ze skracaniem dystansu w postaci mediów społecznościowych. Instytucje kultury i sposoby ich zarządzania podlegają zmianom, odchodzi się od stereotypów właściwych poprzedniemu ustrojowi, m.in. w związku z przechodzeniem na emerytury dotychczasowych dyrektorów, którzy pełnili obowiązki często i ponad dwie dekady. W tym okresie burzliwych zmian i poszukiwań bardzo pomocną staje się koncepcja zwana audience development, czyli:

„Rozwój widowni to, w pewnym uproszczeniu, marketing sztuki wychodzący jednak daleko poza «sprzedaż wydarzeń». W tym przypadku ma on także za zadania aktywizować społeczność wokół działań organizacji, budować relację z publicznością, animować i rozwijać jej zainteresowania. W działaniach na rzecz Rozwoju widowni chodzi więc o równoległe powiększanie publiczności oraz poznawanie i rozszerzanie jej potrzeb. O jednoczesną dbałość o dotychczasowego widza, jak i świadome docieranie do nowego.

¹ [Saturday Night Live: The Art Dealers: New Neighbors, https://youtu.be/OXt0J2K0nEg](https://youtu.be/OXt0J2K0nEg)

W praktyce audience development widownią są wszyscy odbiorcy działań organizacji zajmujących się kulturą i sztuką: goście, czytelnicy słuchacze, widzowie, uczniowie, studenci, wolontariusze, media, partnerzy i sponsorzy." ²

I o ile instytucje kultury, publiczne i utrzymywane z naszych podatków są zobowiązane otwierać się na publiczność, o tyle nie jestem pewna, czy małe, ale niezależnie finansowane galerie potrzebują rozwoju publiczności?

Żeby odpowiedzieć na to pytanie, zastanówmy się, jaka jest wizja i misja takich miejsc?

„WIZJA to odpowiedź na pytanie: DLACZEGO? DOKĄD CHCEMY DOTRZEĆ? Wizja jest opisem organizacji w przyszłości, stanem, których chcemy osiągnąć. Wizja powinna być długoterminowa, motywować, wskazywać drogę. Wizja zostaje osiągnięta dzięki realizacji misji.

MISJA to odpowiedź na pytanie: JAK? CO ROBIMY, ŻEBY OSIĄGNĄĆ WIZJĘ? Misja jest precyzyjnym określeniem tego, co robi organizacja. Powinna opisywać obszar, w którym organizacja pracuje, usługi, jakie wykonuje. Misja definiuje, dlaczego istnieje organizacja – jej celem zasadniczym.

Misja opisuje to, co organizacja robi każdego dnia, to co robi najlepiej. Powinna wskazywać charakterystyczną i wyjątkową rolę organizacji, jej specyficzne cechy pozwalające na odróżnienie od innych organizacji, szczególnie tych aktywnych w podobnym obszarze." ²

Przeglądając strony www galerii, mam wrażenie, że wizja i misja rzadko są precyzyjnie sformułowane, bo w niektórych przypadkach oprócz listy artystów, czy informacji o aktualnej wystawie nie ma absolutnie ani grama opisu, czym dane miejsce jest. W kilku przypadkach, nawet jeśli pojawia się zakładka „O nas”, zawiera ona tylko adres i sposób dojazdu, czasami zdjęcie pustej przestrzeni galerijnej, wspomnianego wcześniej „white cube”. Jeśli już można znaleźć opis, to w kilku przypadkach jest on tylko w języku angielskim – bez tłumaczenia (np. lokal_30, Leto, Polana Institute), co wskazuje, do kogo jest kierowany przekaz – osoby z zagranicy lub Polaka mówiącego po angielsku. Opisy głównie zawierają historię powstania galerii, wskazanie miejsca, gdzie się znajduje oraz biografię właściciela/li, w której podkreślone są wykształcenie i doświadczenie na polu sztuki. Jeśli pojawia się zapis o wizji, jest ona zazwyczaj ujęta bardzo generalnie i enigmatycznie, np. „skupienie się na międzynarodowym sieciowaniu i szerokim zakresie aktywności z pola sztuki” (Polana Institute), czy „(...) chcąc stworzyć platformę dialogu pomiędzy sztuką środkowoeuropejską i międzynarodową” (Kasia Michalski Gallery), czy „szukamy twórczych alternatyw dla zinstytucjonalizowanego rynku sztuki, odkrywamy potencjał lokalnych scen artystycznych oraz rozwijamy międzynarodową

² *Sztuka dla widza! Koncepcja rozwoju publiczności. Wprowadzenie, Fundacja Impact (2011).*

wymianę artystyczną z nastawieniem na jej eksperymentalne formy i aspekty społeczne." (Raster). Informacje te, co rozumiałe, skupiają się na dotychczasowych dokonaniach lub opisie aktualnych działań: „skupiamy się”, „szukamy”, „odkrywamy”, „tworzymy”. Nie precyzują jednak, dokąd organizacje zmierzają. Dla mnie jako laika sztuki te opisy często brzmią podobnie, są napisane w podobny sposób, przez użycie podobnych sformułowań i gdybym miała po nich wskazać, do której galerii się odnoszą, mogłabym mieć trudność. Co zatem z misją? Zdaje się, że tu galerie lepiej radzą sobie w wymienieniu zakresów działań. Tu podam przykład – Galeria Raster wnikliwie sprecyzowała, na czym polega ich praca: „(...) współpracujemy z najważniejszymi instytucjami i kolekcjami, uczestniczymy w największych targach sztuki, wystawiamy i reprezentujemy wybitnych polskich i zagranicznych artystów. Realizujemy projekty wystawiennicze w Europie, Azji i Ameryce, a jednocześnie działamy aktywnie na rzecz rozwoju lokalnej, warszawskiej sceny artystycznej. Publikujemy książki oraz edycje artystyczne, jak również współtworzymy lokalne i międzynarodowe programy edukacyjne.” Dokładnie sprecyzowana misja pojawia się również w przypadku Supermarketu Sztuki: „organizuje wystawy, przeglądy, spotkania, dyskusje, warsztaty, wydaje publikacje. W ramach realizacji projektów Fundacja podejmuje współpracę z innymi podmiotami, instytucjami sztuki, galeriami, organizacjami i partnerami medialnymi, a także osobami prywatnymi: kuratorami, artystami, teoretykami kultury, menadżerami oraz wolontariuszami.” Zakres działań wpisanych w misję jest bardzo szeroki i dalece odchodzący od jedynie organizowania wystaw czy promocji polskich artystów na międzynarodowych targach sztuki.

Aby rozwój publiczności był możliwy, konieczne są badania i skuteczna promocja. Podczas rozmów z galeriami dokładne sprecyzowanie liczby odwiedzających ją osób było trudne, gdyż nie ma praktyki zliczania frekwencji. Naturalnie, osoby pracujące dokładnie wskazywały, kiedy jest najwięcej osób, w które dni, w jakich porach, jednak dokładnej liczby nie podawano. W żadnym przypadku nie pojawiła się aktywna forma badania, w postaci np. ankiety, analizowania np. profilu fanów na Facebooku czy liczby odston stron. Jakościowe dane o publiczności odwiedzającej można by było np. uzyskać z książki gości, którą widziałam w dwóch galeriach. Ale ponieważ liczba odwiedzających nie jest duża, osoby nią zarządzające często bezpośrednio je poznają, jeśli naturalnie odbędzie się rozmowa. I faktycznie wśród widzów praktycznie nie pojawiają się osoby spoza świata sztuki. Jedyne przypadki, w którym sytuacja ulega zmianie to *Noc Muzeów*, czy *Warsaw Gallery Weekend*. I mimo iż deklaratywnie galerie są otwarte, to zastanawiam się, jaką wartość dodaną mogłyby zaoferować zwykłemu, przeciętnemu widzowi? Innymi słowy, czy osoba nieznająca się na sztuce ma czego szukać w galerii?

Tak sobie myślę, skoro narzekamy na spadek uczestnictwa w kulturze, ale i tak muzea nie nadążają z obsługą bieżącej publiczności, w przypadku działań

edukacyjnych i animacyjnych, może poszerzenie i otwarcie galerii na zwykłą publiczność zadziałałoby na korzyść wszystkich? W tych mniejszych przestrzeniach można byłoby jak przez lupę doświadczyć wycinka rzeczywistości sztuki, dobrze go omówić i przyjrzeć mu się w mikroskali. A przede wszystkim zadziałać lokalnie. Sieć galerii jest gęsto rozsiąta po mapie Warszawy, jest więc ogromny potencjał współpracy lokalno-sąsiedzkiej. W rozmowach z pracownikami galerii o tym kto przychodzi, sąsiedzi nie byli wymieniani. Czy jest to nierealne? Czy zbyt przyziemne marzenie? Ja wierzę, że jest to ciekawa i możliwa do rozważenia ścieżka. Zainspirował mnie Ernesto Leal z Red Gallery w Londynie ³, który stworzył miejsce otwarte na lokalnych artystów, ale i lokalną, bardzo różnorodną, społeczność. Znalazł również sposób na utrzymanie galerii, łącząc działalność niezależną, gastronomiczną, rozrywkową i biznesową.

Jeśli chcemy, aby ludzie uczestniczyli w kulturze, grajmy do jednej bramki. Nieważne czy jesteśmy domem kultury, galerią, czy muzeum. Możliwość doświadczania kultury powinna być demokratyczna i bez oceny. Galerie, jak te najbliższe artystom, mają niesamowitą możliwość pośredniczyć w dialogu z odbiorcą, w sposób bezpośredni i intymny. Być edukatorami w zakresie, czym jest i do czego potrzebujemy sztuki? A może więcej osób poczuje jej wartość i stanie się wrażliwymi, bardziej empatycznymi obywatelami?

³ Spotkanie z Ernesto Leal'em odbyło się w ramach spotkania *CREATIVE MIKSER #16: Nie tylko «white cube»*. Galerie sztuki *dziś i jutro* zorganizowanego przez British Council.

4. Co mówią kuratorzy?

Monika Weychert

«Wyłanialiśmy tych, którzy byli zakryci»¹

*Galerie niezależne w badaniach wizualnych
Stowarzyszenia „Z Siedzibą w Warszawie”*

Niezależny ruch wystawienniczy w Polsce przez dziesięciolecia był wyczerpująco opisywany w licznych artykułach oraz publikacjach z zakresu historii sztuki². Nie podlega dyskusji, że tworzył on alternatywę programową i funkcjonalną dla *mainstreamowych* instytucji kultury, przełamując rozmaite

¹ Cytat z wywiadu z Beatą Jaszczak, przeprowadzonego w Płocku, 27 września 2017 roku.

² Należy przywołać kilka tekstów założycielskich: w 1966 roku, na zjeździe Artystów i Naukowców w Puławach, Mariusz Tchorek z wielkim ogniem wygłosił manifest trzech krytyków (Ptaszkowska, Borowski, Tchorek) związanych z Galerią Foksal: *Wprowadzenie do ogólnej Teorii Miejsca*; Bogdan Anasztazy Wiśniewski, Leszek Przyjemski (Galeria Potakująca Tak i Galeria Kontestująca Nie), *Tekst w ramach kontestacji Wystawy XXV-lecia plastyki polskiej w Zachęcie*, 1970; Jarosław Kozłowski, Andrzej Kostołowski, *Manifest SIEĆ/NET*, 1971; Andrzej Partum *Krytykosystem sztuki*, 1972; pierwszy zin artystyczny w Europie Wschodniej „Notatnik Robotnika Sztuki” wydawany w Elblągu w latach 1972-73 zawierał kilka formujących tekstów; Józef Robakowski, *Żywa Galeria*, (film) 1974/1975, Grupa Działania *Manifest «Sztuka społeczna jako idea»*, 1980; *Manifest C.U.K.T.*, 23.02.1996.

W obliczu wielkiej ilości publikacji w prasie popularnej i fachowej musimy ograniczyć się do wymienienia zaledwie kilku pozycji naukowych i recenzowanych: Jerzy Brukwicki, *Wystawy kościelne* [w:] *Leksykon Sztuki Polskiej XX wieku*, red. Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, Andrzej Pieńkos, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 1996; Łukasz Guzek, *Galeria jako projekt artystyczny i sposób na życie. Konceptualny rodowód i zmiany w sposobie funkcjonowania nieformalnej sieci (ruchu) «miejsc i osób sprzyjających» w sztuce polskiej w latach 1970-2010* [w:] *Leksykon miejsc i osób sprzyjających sztuce*, red. Małgorzata Winter, Monika Weychert Waluszko, Mama!, Warszawa 2009; Marcin Lachowski, *Definiowanie awangardy (artysta jako krytyk)* [w:] *Obraz zapośredniczony. Materiały z sesji SHS w Nieborowie*, red. Maria Poprzęcka, Warszawa 2005, s. 177-190; tenże, *Galeria Biała – studium przedmiotu* [w:] *Artyści lubelscy i ich galerie. Materiały z sesji*, red. Lechośław Lameński, Lublin 2004, s. 239-250; tenże, *Krzysztof Wodiczko. O konceptualnej archeologii sztuki publicznej*, „Kresy. Kwartalnik literacki” 2000, nr 1, s. 194-204; tenże, *Galeria Pod Moną Lizą – historia i ideologia*, „Roczniki humanistyczne”, R: 2000/2001, z. 14, s. 303-325; tenże, *Na rozdrożu nowoczesności – «galerie niezależne» w Polsce lat 60.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2003, nr 3/4, s. 481-500; tenże, *«Nowoczesność» w kręgu Grupy Zamek* [w:] *Grupa Zamek. Historia-krytyka-sztuka*, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Marcin Lachowski, Piotr

przejawy hierarchiczności świata sztuki i obecne w nim mechanizmy wykluczenia. W latach dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych stał się także przestrzenią oporu wobec globalnych zjawisk utowarowienia sztuki i wprowadzania jej na liberalny rynek; próbował przezwyciężyć alienację pracy w instytucjach sztuki oraz budował kapitał społeczny. Dlatego w naszych badaniach nie szukaliśmy odpowiedzi na pytanie „co i jak istniało”, ale skupiliśmy się przede wszystkim na kwestiach: „jak to, co istniało, zmieniło się?” i „jak zmieniła się definicja niezależności w działaniach niezależnego ruchu wystawienniczego?”.

Prowadzone badania miały charakter deskryptywny; pominięty został aspekt aplikacyjny. Ze względu na bardzo duży, i dostępny powszechnie, materiał dotyczący galerii niezależnych, kluczowe były badania danych zastanych (desk research) oraz jakościowa analiza publikacji prasowych i fachowych; pomocna okazała się też analiza strategii promocyjnych owych galerii (publikacje własne, strony internetowe, blogi). To pozwoliło precyzyjnie określić podstawy wyboru podmiotów do dalszego badania.

Drugi etap obejmował przeprowadzenie wywiadów pogłębionych (zogniskowanych, nieustrukturyzowanych) z osobami prowadzącymi wyselekcjonowane wcześniej miejsca. Wywiady częściowo nagrywane były aparatem fotograficznym; podobnie przestrzeń galerii oraz bieżąca lub stała wystawa. Ostatni etap stanowiła analiza zebranych materiałów audiowizualnych³, a poprzedziły ją badania terenowe i gromadzenie danych podczas wywiadów

Majewski, TN KUL, Lublin 2007, s. 37-48; tenże, *Pomiędzy Akademią a Galerią* [w:] *Transgresja wyobraźni. Materiały z sesji*, Galeria Biała, Lublin 2008, s. 4-9; tenże, *Sztuka zaangażowana w galeriach niezależnych: Jarosław Kozłowski i Krzysztof Wodiczko* [w:] *Sztuka «zaangażowana» - mity i szanse. Materiały seminarijne*, Gorzów Wlkp. - Gościkowo/Paradyż 2003, s. 13-22; *Artysta-kurator-instytucja-odbiorca. Przestrzenie autonomii i modele krytyki*, red. Marta Kosińska, Karolina Sikorska, Agata Skórzyńska, Miejska Arsenał, Poznań 2012; *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, wyd. Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2006; *Display. Strategie wystawiania*, red. Maria Hussakowska, Ewa Małgorzata Tatar, Universitas, Kraków 2012; *Imhibition*, red. Roman Dziadkiewicz, Ewa Małgorzata Tatar, Muzeum Narodowe w Krakowie & Korporacja Ha!art, Kraków 2006; *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945-1960*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013; *Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, red. Piotr Słodkowski, Fundacja Salony, Zielona Góra 2014; *Zawód Kurator*, red. Marta Kosińska, Karolina Sikorska, Anna Czaban, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2013;

Co ciekawe, poza licznymi publikacjami i konferencjami naukowymi poświęconymi temu fenomenowi, zorganizowane były także wystawy pośrednio lub bezpośrednio mu poświęcone: *Żywa Galeria - łódzki progresywny ruch artystyczny*, kurator: Józef Robakowski, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, 1997; *Mapa. Migracje artystyczne a zimna wojna*, kuratorka: Joanna Kordjak-Piotrowska, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, 30.11.2013 - 09.02.2014; *Prolegomena do nauk ekonomicznych prowadzonych od kuchni. Trzydzieści lat Galerii Wschodniej*, kurator: Daniel Muzyczuk, ms1, 25 kwietnia - 22 maja 2014; *Nieistniejące galerie, sztuka w miejscach prywatnych*, kuratorzy: Adam Klimczak, Monika Weychert Waluszko, Galeria Wschodnia, 17.05 - 15.06.2014; *Notatki z podziemia. Sztuka i muzyka alternatywna w Europie Wschodniej 1968-1994*, kuratorzy: David Crowley i Daniel Muzyczuk, ms², 22.09.2016 - 15.01.2017; *Myśli odizolowane. Archiwum Galerii Foksal 1966-2016*, kuratorzy: Katherine Carl, Katarzyna Krysiak, David Senior, MSN, 26.04 - 04.06.2017; *140 uderzeń na minutę. Kultura rave i sztuka w latach 90. w Polsce*, kuratorzy: Szymon Maliborski, Łukasz Ronduda, MSN, 22.07 - 27.08.2017; *Dziekanka artystyczna. Fenomen kultury niezależnej 1972-1998 na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie*, kuratorzy: Paweł Nowak we współpracy z Joanną Kiliszek, Galeria Salon Akademii, 16.10 - 24.11.2017. To także bardzo ograniczony wybór przykładów.

³ Korzystałam tu między innymi z: Gottfried Boehm *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2014; Georges Didi-Huberman, *Obrazy mimo*

i dyskusji. Jak pisał Eric Margolis: „Wiedzy wizualnej nie można jednak zredukować do języka. (...) Obrazy potrafią nam pomóc w wyobrażeniu sobie rzeczywistości jako całości. Zasilają naszą socjologiczną i antropologiczną wyobraźnię, dostarczając innych sposobów rejestrowania, przekładania i objaśniania syntetycznej całości jaką tworzą życie społeczne i kultura”⁴.

Co to znaczy być niezależnym?

Aleksandra Jach opisała pojęcie niezależności w obszarze sztuk wizualnych w następujący sposób: „miejsca czy aktywności niezwiązane organizacyjnie i finansowo z władzami państwowymi [instytucje niezależne, patainstytucje – uzup. MW], następnie takie, które są zależne organizacyjnie i finansowo, ale mają stosunkowo swobodne pole działania (galerie studenckie), niezależne organizacyjnie, a zależne finansowo od władz państwowych albo innych grantodawców (fundacje, stowarzyszenia) i instytucje do pewnego stopnia niezależne organizacyjnie, a zależne od rynku sztuki (galerie komercyjne)”⁵. Instytucje publiczne lokują się poza tym wyliczeniem jako całkowicie zależne organizacyjnie i finansowo od władz państwowych. Choć nie znaczy to, że nie mogą mieć wolności w kształtowaniu programu (w niektórych okresach historycznych ta swoboda programowa bywała mocno ograniczana a w innych przeciwnie – całkowicie zgodna z wyborami dyrektorów, kuratorów czy oczekiwaniami publiczności).

wszystko, tłum. Maja Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2012; David Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005; Jerzy Kaczmarek, *Zobaczyć społeczeństwo: film i wideo w badaniach socjologicznych*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014; Marek Krajewski, *Fotografia w badaniach socjologicznych: informacja, facylitacja, dospołecznianie*, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 2014; Margaret Olin, Roland Barthes's «Mistaken» Identification [w:] *Touching Photographs*, University of Chicago Press, Chicago-London 2012; Krzysztof Pijarski, *(Po)nowoczesne losy obrazów. Fotografia między archiwum a opowieścią. Materializm Allana Sekuli*, Mocak, Kraków 2013; Krzysztof Pijarski, *Przekrój tygodnia: «Dokumenty» między propagandą a przepracowywaniem* [w:] *Zaraz po wojnie*, red. J. Kordjak, A. Szewczyk, Warszawa 2015, s. 238–251; Allan Sekula, *Spoleczne użycia fotografii*, tłum. Krzysztof Pijarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2010; Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2016; Hito Steyerl, *The Violence of Images: Documentarism and Documentality* [w:] *Concerning War: A Critical Reader in Contemporary Art*, ed. Maria Hlavajova, Jill Winder, BAK, Utrecht 2010; Magdalena Sztandara, *Fotografia etnograficzna i «etnograficzność» fotografii. Studium z historii myśli etnologicznej i fotografii II poł. XIX i I poł. XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2006; Marian Szulc, *Fotografia na usługach etnografii. Materiały do bibliografii fotografii polskiej*, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1955; Magdalena Sztandara, *O «etnograficzności» fotografii* [w:] „Cyfrowa Etnografia” 2005, s. 95–101, http://cyfrowaetnografia.pl/Content/4948/12_sztandara.pdf (dostęp: 8.10.2017); Monika Weychert Waluszko, *Czego nie widać na zdjęciu. Fotografia etnograficzna i obozowa w perspektywie romskiej sztuki współczesnej* [w:] *Wielka Wędrówka – Wielki Postój. Wizerunki Romów w literaturze, historii, sztuce*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2017; *Kadrowanie rzeczywistości. Szkice z socjologii wizualnej*, red. Jerzy Kaczmarek, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004; *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, red. Marek Krajewski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007; *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, red. Rafał Drozdowski, Marek Krajewski, bęc zmiana, Warszawa 2009.

⁴ Eric Margolis, *Etnografia wizualna. Narzędzia mapowania epidemii AIDS* [w:] *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, red. Maciej Frąckowiak, Krzysztof Olechnicki, bęc zmiana, Warszawa 2011, s. 393–294.

⁵ Aleksandra Jach, *Raport o sztukach wizualnych* [w:] *Kultura niezależna w Polsce 1989–2009*, red. Piotr Marecki, korporacja ha!art, Kraków 2010, s. 90.

Nietrudno wychwycić rodzące się i precyzujące powoli zmiany, to „przesuwanie suwaka określającego faktor wolności”, gdy prześledzi się rozmaite wspólne wystąpienia i zjazdy środowiska, podczas których problem ten poddawany był nieustannie krytyce, reinterpretacjom, autorefleksji. Najbardziej brzemiennymi w skutki wystąpieniami były: wystawa 70–80. *Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych* w BWA Sopot (1981, zaproszono tam 35 galerii), forum miejsc niezależnych w Galerii Wyspa (1995), wystawa i gazeta „Żywa Galeria” w Zachęcie (1997), pięć kolejnych numerów gazety z aktualizowaną listą „Galerii i Osób Sprzyjających” oraz kolejne spotkania sieci⁶: w Poznaniu (1998), w Bydgoszczy i Łodzi (1999), w Gdańsku (2000, towarzyszyła mu wystawa, wydano też specjalny CD-ROM), w Poznaniu (2001, 2004, 2005), w Warszawie (2004), w Łodzi (2006), i ostatnie – zamykające ten nurt współpracy galerii autorskich, nieformalnej sieci (ruchu) „miejsc i osób sprzyjających” – w Warszawie w 2008 roku. Niezależność to zawsze brak podporządkowania komuś lub czemuś a cezura '89 zmieniła definiowanie tego, od czego galerie były niezależne: wcześniej był to zideologizowany aparat państwowy a później liberalna polityka i rynek. Z czasem model galerii autorskiej rodem z lat 60., 70. czy nawet 80. przestał przystawać do rzeczywistości. [Spotkanie w Zamku Ujazdowskim w 2008 roku właściwie symbolicznie zamknęło erę tego typu galerii \(galerii autorskich\).](#)

Jarosław Kozłowski i Andrzej Kostołowski już w *Manifeście NET* podkreślali, że sieć ma charakter pozainstytucjonalny, przy czym do '89 roku galerie państwowe i studenckie były uznawane za niezależne, jeśli udawało im się utrzymać wolność programową, i z tego powodu wpisywano je w niezależny ruch wystawienniczy. Po przelocie nastąpiła instytucjonalna przemiana: decentralizacja i zmiana organizatorów (np. na samorządy lokalne); na scenie pojawiło się sporo nowych graczy; centralne instytucje wystawiennicze brały żywy udział w debacie publicznej (zastępując w tej roli dotychczasowe działania pozainstytucjonalne). Świat instytucji publicznych zaczął się stopniowo profesjonalizować i oddalać od praktyk galerii niezależnych⁷, czego świetną metaforą był niezrealizowany pomysł wypisania na budynku CSW Łąźnia hasła „Oddajcie Łąźnię artystom!”⁸. Łąźnia była pierwszą instytucją wystawienniczą powołaną po przelocie. Wyrastała z niezależnego ruchu, potrzeb artystów i aktywności Fundacji Otwarte Atelier. Po instytucjonalizacji oddzieliła się od lokalnego środowiska i utraciła autonomię działań artystycznych. [Z pewnością w tym miejscu można postawić pierwszą linię demarkacyjną: instytucje publiczne – galerie niezależne.](#)

⁶ Była to sieć galerii niezależnych definiowana wobec zależnej od władz PRL-u sieci galerii BWA.

⁷ *Zamki na piasku. Instytucje sztuki w Polsce (zapis debaty)* [w:] „Szum”, <https://magazynszum.pl/zamki-na-piasku-instytucje-sztuki-w-polsce-zapis-debaty/>, data publikacji 14.12.2014, dostęp: 10.11.2017.

⁸ Zob. Daniel Muzyczuk, *To jest scena, oto inna, a to trzecia. A teraz stwórz galerię* [w:] *Inicjatywy i galerie artystów*, red. Agnieszka Pindera, Anna Ptak, Wiktoria Szczupłocka, Stowarzyszenie „Sztuka cię szuka”, Toruń 2014, s. 111.

Druga wyraźna granica pojawiła się w kolejnym dziesięcioleciu. I znowu uwi-
doczniła się na konferencji, tym razem *Undead Gallery* zorganizowanej na
Chłodnej 25 w 2008 roku. Najlepiej opisuje ją tekst z blogu Fundacji No Local:

Pierwsza część dyskusji przyniosła prawdziwe rozczarowanie. Zaczęto
się od skarg na problemy lokalowe, ciemne moce reprezentowali tu
bezwzględni deweloperzy (casus PGR w Stoczni Gdańskiej), później
narzekania było jeszcze więcej. (...) Wydawało nam się z Gośką, że pro-
stą, choć nie łatwą drogą do rozwiązania tych problemów egzystencji
instytucji niezależnej są dwie kwestie: informacja o działaniach,
promocja i szeroko zakrojone poszukiwanie funduszy na działalność
(które, aby osiągnąć powodzenie musi stanowić istotny i często
czasochłonny element pracy organizacji/galerii). (...) Argumentami
przeciw promocji i fundraisingowi były te mityczne pojęcia,
dziwnie definiowane na spotkaniu – wolność i niezależność.
To, że pozyskujemy środki, szukamy sponsorów nie przeszkadza
w poczuciu wolności i niezależności. (...) Druga, wieczorna część
dyskusji przybrała zaskakujący obrót (być może dlatego, że pojawili
się nowi goście...). Właściwie był to zwrot o 180 stopni, przede
wszystkim kwestia pieniędzy w sztuce przestała być traktowana jako
ostateczne porzucenie ideałów, okazało się, że nawet da się je jakoś
zaakceptować, można ewentualnie je zarabiać (...). Po konferencji
nasuwa się wniosek, że skoro ktoś umiejscawia się na marginesie, to
na pewno tam zostanie, skoro nie zaakceptuje rzeczywistych realiów,
to realia nie zaakceptują jego i następną konferencję trzeba będzie na-
zwać Dead Gallery, a chusteczki staną się niezbędne. Przekonanie o tym,
że niezależność musi być amatorska, wzajemna rezerwa i niechęć do
profesjonalnego podejścia menadżerskiego w sztuce może zakończyć się
dla wszystkich klęską⁹.

Na scenę wkroczyło wówczas nowe pokolenie, z optymizmem akceptujące
raczkujący neoliberalny rynek sztuki z jednej strony (wcześniej w Polsce istniało
zaledwie kilka galerii komercyjnych), a konieczność pozyskiwania grantów
– z drugiej. Wiele nowych galerii od razu podejmowało działania komercy-
jne, część z nich miała jeszcze korzenie w ruchu niezależnym. [Emancypację
galerii prywatnych-komercyjnych jako osobnego nurtu wystawienniczego
zwieńczyła inicjatywa z 2011 roku – *Wasaw Gallery Weekend*, jednocząc](#)

⁹ Patrycja Musiał, Małgorzata Mleczo, *Undead Gallery – czyli gorzkie żale*, w: „Artaktualia”, <http://artaktualia.blogspot.com/2008/09/undead-gallery-czyli-gorzkie-ale.html>, data publikacji 29.9.2008, dostęp: 10.11.2017.

podmioty funkcjonujące na rynku sztuki i cementując to środowisko. Ostatecznie też wskazała ona drugą granicę: galerie prywatne-komercyjne – galerie *non-profit*.

W naszym badaniu zajmujemy się zatem podmiotami, które nie są związane organizacyjnie i finansowo z władzami państwowymi (jak instytucje publiczne) ani z rynkiem sztuki (jak galerie komercyjne). Obecnie doświadczenia tych trzech grup znacząco się różnią. Optymizm dotyczący funkcjonowania instytucji niezależnych w nowych warunkach społeczno-politycznych szybko się wyczerpał. Postępujący kryzys ruchu wystawienniczego galerii niezależnych związany był z przemianami trzeciego sektora oraz szybkim odkryciem wad „grantozy” i „nędzy projektowego życia”¹⁰. Drogami wyjścia miały być alternatywne formy zdobywania pieniędzy lub zmiana formuły działalności. Dyskusję podjęto na różnych polach, nie tylko teoretycznym (jak *Undead Gallery* 2008): wystawa *Klub – wygląd z podszezwka*, Wolna Pracownia PGRart – Kolonia Artystów, Gdańsk w lutym 2006 r.; dyskusja *White club* w G.S. Rozwój na jesieni 2007 r.; Spółdzielnia Goldex Poldex, która przedmiotem refleksji uczyniła relacje między produkcją symboliczną a ekonomią (początek jej działań to 2008 r.)¹¹.

Kolejne i ostatnie już spotkanie galerii, organizowane przez Galerię Szarą w dniach 20-22 marca 2015 roku w Cieszynie, miało na celu skonfrontowanie doświadczeń 28 instytucji wystawienniczych z Polski, Czech, Słowacji i Węgier. Ponownie podjęto próbę zdefiniowania kryteriów niezależności miejsc sztuki, już z pełną świadomością uwarunkowań zarówno politycznych, jak i ekonomicznych (czy raczej przede wszystkim ekonomicznych). Co wyjątkowo symptomatyczne – już niecały rok później (2 kwietnia 2016 roku) odbył się Pierwszy Warszawski Zlot Patainstytucjonalny¹² – także gromadząc inicjatywy z całej Europy¹³.

¹⁰ Por. Kuba Szreder *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia, bęc zmiana*, Warszawa 2016; zob. także: *Co widać? Debata o polskiej sztuce dzisiaj. Kryzys niezależnych instytucji*, MSN, <https://artmuseum.pl/pl/doc/video-co-widac-debata-o-polskiej-sztuce-dzisiaj-2>, data publikacji 29.4.2014, dostęp: 10.11.2017; *Czarna księga polskich artystów*, red. Katarzyna Górna, Karol Sienkiewicz, Mikołaj Iwański, Kuba Szreder, Stanisław Ruksza, Joanna Figiel, Wydawnictwo KP i OFSW, Warszawa 2014; *Ekonomia Kultury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo KP, Warszawa 2010; *Fabryka sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce. Raport z badań WUW*, red. Michał Kozłowski, Jan Sowa, Kuba Szreder, bęc zmiana, Warszawa 2014; *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, WUW t. 4, bęc zmiana, Warszawa 2011.

¹¹ Jan Sowa, *Spółdzielnia Goldex Poldex – emancypacja i wspólnota*, NCK, http://nck-prod.laboratorium.ee/media/2011-03-15/sowa_goldex_poldex.pdf, brak daty publikacji, dostęp: 10.11.2017.

¹² ‘Patainstytucjonalizm’ to neologizm ukuty przez Gregory’ego Scholette’a w książce *Dark Matter: Art and Politics in the Age of the Enterprise Culture* (2011). Patainstytucje charakteryzuje według niego „głęboko zakorzeniona nieufność wobec zinstytucjonalizowanego autorytetu, połączona z naśladowaniem faktycznych funkcji instytucji” [cyt. za:] *Pata-samodzielność*, NN6T, <http://notesna6tygodni.pl/?q=pata-samodzielno%C5%9B%C4%87>, brak daty publikacji, dostęp: 10.11.2017.

¹³ Wywiady z uczestnikami tego zjazdu: *Pata-samodzielność, op. cit.*

Wielki kryzys przyniósł rok 2015, kiedy miały miejsce konflikty pracownicze: w Fundacji Bęc Zmiana (nagłośniony przez Pawła Matusza¹⁴) oraz w Instytucie Sztuki Wyspa (nagłośniony przez Radosława Orła¹⁵). Dwie antysystemowe i bardzo znane organizacje, wręcz emblematyczne dla trzeciego sektora, okazały się wyzyskiwać kolejne pokolenie pracowników i łamać kodeks pracy¹⁶. Źródeł tych nieporozumień można szukać w dwu różnych porządkach. Starsze pokolenie swe zaangażowanie budowało na etosowej i idealistycznej polityce pracy opartej o entuzjazm, a młodsze swoją prekarną pracę (w nieokreślonych ramach godzinowych, niejednokrotnie bardzo wyczerpującą emocjonalnie, bez zapłaty lub z zapłatą ale bez ubezpieczenia zdrowotnego itp.) widziało jako zaprzeczenie tych ideałów, o jakie owe instytucje miały walczyć. Z tej racji Bogna Świątkowska zaczęła mówić o „[epoce postentuzjastycznej](#)”¹⁷. Druga kwestia dotyczy sytuacji instytucji pozarządowej, która się profesjonalizuje – lecz nigdy nie pozyskuje grantów strukturalnych (bo takie nie istnieją, bądź są nieosiągalne lub niezwykle trudno osiągalne w polskich warunkach) – a jedynie granty finansujące jej działania (co powoduje, że z jednej strony pracownicy są nieodzowni do realizowania projektów i zadań, a z drugiej, że nie ma ich jak opłacać). Odkryło się wtedy wiele ważnych dyskusji m.in. w przestrzeniach Rzemieślników i Marzycieli oraz Państwamiasta. [Zaowocowało to także powstaniem pierwszej organizacji związkowej w trzecim sektorze: Komisji Pracujących w Organizacjach Pozarządowych Inicjatywy Pracowniczej.](#)

Wybór miejsca – wyborem idei

Badanie przeprowadzone zostało w ramach Mazowieckiego Obserwatorium Kultury Mazowieckiego Instytutu Kultury. Wcześniejsza analiza danych zastanych potwierdziła, że w przypadku wybranych podmiotów, podobieństwo funkcjonowania i doświadczeń nie tyle wynika z kontekstu lokalnego, ile raczej z historii ruchu i zmieniających się uwarunkowań społeczno-polityczno-ekonomicznych. Dlatego badania wykroczyły poza region Mazowsza¹⁸ – opisując dwie tak ciekawe inicjatywy, jak Galeria „Browarna” w Łowiczu (woj. łódzkie) i Galeria Krynki/ Fundacja Villa Sokrates/ Trialoh w Krynkach (woj. podlaskie). Na Mazowszu wzięto pod uwagę podmioty funkcjonujące

¹⁴ Świątkowska: *Życie w prekariacie to moje własne doświadczenie* [rozmowa Jakuba Majmurka], <http://krytykapolityczna.pl/kraj/swiatkowska-zycie-w-prekariacie-to-moje-wlasne-doswiadczenie/2015/>, brak daty publikacji, dostęp: 10.11.2017.

¹⁵ *Oświadczenie Komisji Środowiskowej Pracowników Sztuki ws. sytuacji w Gdańskim Instytucie Sztuki Wyspa*, <http://ozzip.pl/teksty/informacje/ogolnopolskie/item/1980-oswiadczenie-komisji-pracownicy-sztuki-ws-sytuacji-w-gdanskim-instytucie-sztuki-wyspa>, data publikacji 4.11.2015, dostęp: 10.11.2017.

¹⁶ Świątkowska: *NGO: Szumnym hasłom towarzyszy głęboka hipokryzja* [rozmowa Jakuba Majmurka], <http://krytykapolityczna.pl/kraj/swietlik-o-ngo-szumnym-haslom-towarzyszy-gleboka-hipokryzja-rozmowa/2015/>, brak daty publikacji, dostęp: 10.11.2017.

¹⁷ Wtedy NNT zaczął wychodzić z dopiskiem: „pismo postentuzjastyczne”.

¹⁸ Zresztą przez urzędników obszar aktywistycznych inicjatyw w polu kultury na Mazowszu jest prawie niedostrzegany. Por. *Mazowsze: Kultura w strategii promocji dla Mazowsza* [w:] *Kierunek kultura. Promocja regionu przez kulturę*, MCKiS, Warszawa 2009, s. 43–69.

w miejscowościach różnego typu. Były to: Supermarket Sztuki w stolicy, Galeria „Oto ja” w Płocku, mieście średniej wielkości (dawniej wojewódzkim) oraz Galeria Kapliczka i Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych we wsi Kurówko.

Bardzo różne są związki badanych instytucji z miejscami, w których działają. Z początku praktyki galeryjne powiązane były z ruchem konceptualnym – wtedy chodziło o rozszczęlnianie granic: eksperymentowano z nowymi niehierarchicznymi formami pracy i „formułą samego pojęcia galeria” (jako archiwum, film, performance, tekst, idea itp.). W latach 70. i 80. prowadzenie galerii wiązało się z oporem politycznym, poszukiwaniem obszarów możliwej wolności. Za tymi praktykami stały mocne osobowości, wokół których organizowało się życie artystyczno-społeczne. Kluczem tych działań były „osoby” – stąd podkreślana „autorskość” owych inicjatyw. „Miejsce” jako kontekst działania pojawiło się jako przedmiot refleksji stosunkowo późno. Warto tutaj przypomnieć historyczne, pierwsze po przełomie 1989 roku, spotkanie w Galerii Wyspa w Gdańsku (1990), kiedy wśród galerzystów powstało hasło „Miejsce Idei – Idea Miejsca”, które otworzyło nowy rozdział w ruchu galeryjnym w nowej polskiej rzeczywistości¹⁹. Ta zmiana myślenia o miejscu pociągnęła za sobą późniejszą zmianę w budowaniu koncepcji realizacji artystycznych w odniesieniu do miejsca: *site-oriented*, *site-referenced*, *site conscious*, *site responsive*, *site-related*.

Trzeba też wskazać na kontekst ekonomiczny. Budynek dawnego zboru ewangelicko-augsburskiego został oddany w 1991 roku przez władze Łowicza „za złotówkę” na prywatną własność prowadzącego Galerię „Browarną” Andrzeja Biernackiego i Elżbiety Bogaczewicz-Biernackiej. Daniel Rycharski, po kilku latach korzystania z rodzinnej infrastruktury dziadków i uprzejmości sąsiadów, dostał od lokalnego sołtysa 13 arów pola na działania społeczno-kulturalne. Fundacja Villa Sokrates powstała w październiku 2009 r. na bazie istniejącego od kwietnia 2002 r. Stowarzyszenia Villa Sokrates. Patron Fundacji, polsko-białoruski pisarz Sokrat Janowicz zapisał jej dom rodzinny w darowiźnie; Galeria Krynki działa w przestrzeni użyczanej przez Urząd Miejski bezpłatnie (bez czynszu, miasto opłaca media) i bezterminowo (z drugiej jednak strony bezumownie – pod koniec roku galeria potwierdza możliwość dalszego działania w tym miejscu); Trialoh odbywa się w budynku Synagogi Kaukaskiej, to znaczy w Gminnym Ośrodku Kultury (co ustala Urząd Miasta z GOK osobnym porozumieniem). Galeria „Oto ja” od lat negocjuje, z mniejszymi lub większymi sukcesami, preferencyjny czynsz swojej przestrzeni. Galeria Supermarket Sztuki wraz z założycielką migruje po stolicy: raz płacąc stały czynsz przez dłuższy okres (za miejsce przy Grzybowskiej 88), raz negocjując użyczenie przestrzeni w instytucjach publicznych (wystawa w Królikarni) czy w miejscach

¹⁹ Łukasz Guzek, *Galeria jako projekt artystyczny i sposób na życie. Konceptualny rodowód i zmiany w sposobie funkcjonowania nieformalnej sieci (ruchu) «miejsca i osób sprzyjających» w sztuce polskiej w latach 1970–2010* [w:] *Leksykon miejsc i osób sprzyjających sztuce*, red. Małgorzata Winter, Monika Weychert Waluszko, Mami, Warszawa 2009, s. 8–9.

nietypowych (jak Dworzec Wschodni, opuszczona szkoła, czy niezamieszkała kamienica przy Złotej 1), a innym razem wprost działa w przestrzeni publicznej.

Bardzo różnią się poszukiwania kuratorów. Andrzej Biernacki sięga po sztukę „akademicką”, usankcjonowaną. Pokazuje dzieła znanych powszechnie malarzy, jak Józef Chełmoński czy Artur Nacht-Samborski; szczególnie ceni ucznia Nachta-Samborskiego, Jacka Sienickiego, a także innego związanego z ASP w Warszawie malarza, Jacka Sempolińskiego. Sam Biernacki był uczniem i asystentem Sienickiego do 1988 roku. Ambicją prowadzącego jest rewizja funkcjonującego obecnie kanonu i wprowadzenie tam swoich mistrzów z Akademii, by zajęli należne im miejsce w panteonie, a także wzmocnienie ich pozycji w historii sztuki (jeśli ich gwiazda nieco przygasa).

Od samego początku funkcjonowania tego obiektu zauważyłem, że jest pewna grupa artystów, którzy niby funkcjonują, niby są w jakimś obiegu, ale tak nie do końca. (...) Te wartości, na których ja się wychowałem, czy które cenię – one zaczęły się wykruszać. (...) Oczywiście „każdemu czasowi jego sztuka”, (...) ale za szybko to nabrało – ta sytuacja – przyspieszenia. (...) Tutaj momentalnie zapomina się o twórcach tzw. „dnia wczorajszego” – czasami nawet bardzo wybitnych.

Dlatego na blogu chętnie krytykuje politykę zakupów do kolekcji ²⁰, prowadzoną przez duże instytucje sztuki oraz funkcjonowanie polskiego świata sztuki w ogóle; teksty w tym duchu publikuje również w Arteonie. Kurator galerii interesuje się także wątkami lokalnymi: artystami na różne sposoby związanymi z regionem, pracami podopiecznych warsztatów terapii zajęciowej w Parmie oraz klasycznie pojmowaną sztuką ludową (i jej relacją ze sztuką współczesną i designem).

Najważniejszym powodem powstania Supermarketu Sztuki była potrzeba wyłonienia grupy zdolnych debiutantów. W tym celu, w latach 2000–2005 zorganizowano konkursy, w których, między innymi dzięki doświadczonym jurorom, Supermarket wyłonił czołówkę do dziś funkcjonujących i rozpoznawalnych artystów średniego pokolenia. W tym sensie jego działanie przedłużyła misję z lat 90., o której Łukasz Guzek pisał: „(...) ten sam rodzaj sztuki można było szybko znaleźć w oficjalnych galeriach. Satisfakcją ruchu pozostawało to, że widział więcej, reagował szybciej i pełnił rolę pioniera-odkrywcy, którego dokonania szybko przejmował ktoś inny” ²¹. Kuratorka i założycielka fundacji Agnieszka Żechowska współpracuje z częścią „odkrytych” przez Supermarket artystów przy kolejnych projektach indywidualnych, między innymi przy

²⁰ Andrzej Biernacki, *Zakupy tzw. muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie A.D. 2016*, wpis z 31 marca 2016; *Kupowanie sztuki. Za cudze i po swoim uważaniu*, wpis z 15 maja 2016, <http://galeriabrowarna.blogspot.com/>

²¹ Łukasz Guzek. *op.cit.*, s. 8.

realizacji *Mina kontaktowa* Kamili Szejnoch przy Pomniku Sapera (widocznej w filmie). Żechowska od początku organizuje też duże wystawy tematyczne (*Welcome to the Media!*, Królikarnia - Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 2006; *(Im)mortal love*, kuratorzy biennale: Agnieszka Żechowska i Kamil Malinowski, kuratorzy-eksperti: Rael Artel (Estonia), Stefanie Bush (Niemcy), Petra Kaps (Słowenia), Andrzej Przywara (Polska), budynek szkoły przy ul. Górskiego, Galeria Leto, 2007; *Pożądanie - Patrzenie - Przeróżenie*, kamienica przy Złotej 1, 2008).

Beata Jaszczak z płockiego „Oto ja” zajmuje się *art brutem* od 1991 roku, zgromadziła kilka tysięcy prac z tego nurtu.

Co jest niezwykle dla naszego stowarzyszenia i projektu „Oto ja”, to to, że ci twórcy zostali odkryci przez działalność tego projektu (...), pewnie nikt o tych twórcach by nie usłyszał, ponieważ nie mieliby możliwości zaistnienia i pokazania się światu. Wyłanialiśmy tych, którzy byli zakryci. (...) Dla nich to jest święto, każda wystawa to jest rodzaj święta. Ale jeszcze bardziej oni się cieszą, kiedy mogą tworzyć, kiedy robimy plenery. (...) To jest często ich jedyna możliwość powiedzenia czegoś od siebie światu. (...) Zajmowaliśmy się tą sztuką, by zdjąć z niej odium niepełnosprawności. To jest pełnosprawna sztuka, która ciągle się dopukuje uznania. To niezrozumienie dla naszego działania może wynikać z tego, że uznaje się tę sztukę za gorszą.

Kolekcja została doceniona przez specjalistów: mówili o niej nieżyjący już Aleksander Jackowski, Zofia Bisiak czy Alain Bouillet. Zresztą *art brut* od lat święci triumfy w centralnych miejscach wystawienniczych (*Documenta 5* z 1972; cykl wystaw w Hamburger Bahnhof 2011-2013; 55. Biennale w Wenecji z 2013). W Polsce godnym uwagi gestem była wystawa *Palindrom* w PGS Sopot, gdzie prace *art brut* i głównego nurtu nie zostały podpisane²². Dzięki temu zastanawiająco rozmyły się ostre granice między tymi rodzajami twórczości. Taką strategię Jaszczak stosowała od dawna – współpracowała od 1997 roku z galerią a.r.t. Jacka Markiewicza, i zestawiała między innymi prace Basi Bańdy i Barbary Chęckiej (prace także nie były podpisane!). Dzisiaj, kiedy sporo mówi się praktykach artystycznych w poszerzonym polu sztuki, tak stematyzowana działalność galeryjna warta jest badawczego namysłu.

²² Jak pisał jej kurator – Robert Kuśmirowski: „Tak zebrane prace, pozwolą na lepsze zrozumienie tych fenomenów, płynnego przejścia między profesjonalnym podejściem do sztuki i jej nieświadomym odpowiednikiem. To konfrontacja zaproszonych artystów zdrowych i artystów u progu choroby psychicznej z osobami o wyraźnych zapędach twórczych, pozostających pod obserwacją i dużym wpływem leków psychotropowych. Podstawą wystawy są przede wszystkim prace malarskie, zestawione z rzeźbami, szkicami, notatkami i makietami różnych myśli, by umożliwić rozumienie zamysłu artysty i przebyłą drogę, niezbędną do ustanowienia dzieła. Twórczość *jednych i drugich* jest przedmiotem zainteresowania lekarzy psychiatrów, psychologów, traktujących ją jako cenne uzupełnienie dokumentacji stanu psychopatologicznego osób kreatywnych czy już samego pacjenta, a także historyków sztuki i samych artystów, doszukujących się w niej wyższych wartości artystycznych oraz nowych form ekspresji.

Wystawa jest wynikiem wielu spotkań z samymi artystami, pacjentami, rodzinami, spadkobiercami, kolekcjonerami, prawnikami, terapeutkami i psychiatrami”.

Nieoczywiste są także poszukiwania Daniela Rycharskiego – przedmiotem swojego zainteresowania uczynił rodzinne Kurówko i – odwracając tradycyjny wektor – do Galerii Kapliczka zaprasza artystów „z miasta”: w Kapliczce realizowali prace Zbigniew Sałaj, Marian Stępak; kolejną realizację przygotowuje Dorota Hadrian; Wojciech Witkowski – sierpecki artysta ma dalej poprowadzić galerię. Cytując Andrzeja Ledera²³: „Drugą stroną »polskiej dumy« jest kultura pogardy, w której pragnienie rozkoszy realizowane jest przez upokarzanie i pogadzanie bliźnimi. Służyła temu ideologia sarmacka (...)”²⁴. Faktycznie taka „kolonialna” postawa pojawiała się także wśród artystów polskich²⁵, którzy w plenerze byli „zawieszani” poza przestrzenią wsi. Byli agentami kulturalnego centrum na zapóźnionych, archaicznych i usytuowanych poza czasem peryferiach. Nie wchodzili w żadne relacje z otoczeniem, chyba że obecność mieszkańców wsi była potrzebna do legitymizowania niektórych własnych działań społeczno-edukacyjnych. Jak pisze Anna Markowska: „To, że kryteria modernistyczne były seksistowskie, pod pozorem uniwersalizmu, że były anachroniczne i wspierające bardzo specyficznie rozumianą »sztukę wysoką«, bez żadnego przepływu z tym co codzienne, banalne, i powszechne, jest dla nas dziś oczywiste”²⁶. Stąd działania w relacji do tak rozumianej przestrzeni były rzadkie i można wymienić zaledwie kilka: Zbigniew Hasior w Łącku, Grupa Działania w Lucimiu, projekty w Węgajtach. Rycharski, burząc utrwalony mit o ahistoryczności wsi, bada proces przemian społeczności wiejskiej, współpracując nie tylko z galeriami, artystami, instytucjami lokalnymi, liderami społeczności, organizacjami społecznymi jak „Zielona Solidarność”, ale także badaczami (Tomasz Rakowski i Weronika Plińska z Instytutu Kultury Polskiej UW). Kurator ciekawie opisuje, jak uważnie kształtował swój program – dostosowując go do potrzeb odbiorców i stopniowo poszerzając propozycję o bardziej kontrowersyjne elementy (dotyczące wielokulturowości okolicy, samotności, wiejskiego środowiska nieheteronormatywnego). Opisuując odbiór różnych prac, wskazuje w wywiadzie, jak łatwa jest pokusa esencjalistycznego podejścia do mieszkańców wsi, postrzegania tej grupy nie jako rozwarstwionej, zróżnicowanej i pozostającej w skomplikowanych relacjach historycznych, społecznych i przestrzennych.

Właściwie to jest taki trójkąt: jest Gorzewo w którym są te projekty bardziej krytyczne i tam mogą sobie na więcej pozwolić z Garbarczukiem²⁷.

²³ Andrzej Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Wydawnictwo KP, Warszawa 2014.

²⁴ Daniel Rycharski stworzył zresztą pracę krytyczną wobec recepcji tej publikacji. Odwiedził miasteczko, które zbudowali protestujący pod kancelarią premiera rolnicy. Powstała wtedy chusta – transparent z napisem: „polski rolnik bankrutuje, inteligencja pańszczyzną się masturbuje”.

²⁵ Por. Monika Weychert Waluszko, *Chcę wyjechać na wieś [w:] Polska – kraj folkloru?*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2016.

²⁶ Anna Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 61.

²⁷ „Stanisław Garbarczuk (ur. 1954 w Łęborku) mieszka i pracuje w wsi Gorzewo koło Sierpca. Twórca instalacji, obrazów, fotografii. Przez prawie dwie dekady pracował nielegalnie w Niemczech, m.in.

Kurówko, w którym są takie bardziej wspólnotowe, bardziej animacyjne projekty. I jest jeszcze Smorzewo (...), tam są projekty jakoś powiązane z duchowością. Jest najstarszą wsią z tych trzech, to jest wieś w większości opustoszała. Ale jest tam dużo rzeczy związanych z odległą przeszłością: kurhany rycerzy, których ściągnął Konrad Mazowiecki do obrony Mazowsza i kilka innych miejsc kojarzących się z duchowością, tajemnicą, z czymś metafizycznym. I jest takie trochę dzięki to Smorzewo.

(...) To wynika z historii Kurówka, bo Kurówko było wsią pańszczyźnianą (...); większa część, która tutaj mieszka, była tą biedotą, która mieszkała w czworakach, a pracowali „u pana” w Smorzewie albo Kurówku. (...) Łatwo ich urazić, obrazić. Gorzewo jest bliżej miasta, i to też zmienia mentalność.

Galeria w Krynkach ma aż trzech prowadzących: Pawła Grzesia, Jana Grykę i Leona Tarasewicza, którzy zaproponowali wyjątkowo interesujący program, zapraszając artystów pochodzących z regionu – zarówno tych bardzo znanych w świecie sztuki, jak i „nieprofesjonalnych”: Jana Czabana, Stanisława Kogucika czy Zenka Łariona Daniluka. Krynki to mała miejscowość – ale przede wszystkim miejscowość z wielokulturową przeszłością: przed wojną było to w większości żydowskie miasteczko, w którym mówiło się po białorusku. Artyści z białoruskimi korzeniami upominają się o białoruską tożsamość okolic.

Sokrat Janowicz robił przez kilkadziesiąt lat Trialohy białoruskie. Jego marzeniem było to, by dyskutować o kulturze białoruskiej na poziomie europejskim. (...) Jak dorosło nasze pokolenie, które w większości jest w mediach wizualnych (...), to później rozpoczęliśmy prace galerii, która idzie po takiej cienkiej linii: między sztuką współczesną wielkich centrów, aglomeracji intelektualnych, a sztuką w życiu ludzi mieszkających tu w Krynkach – (...) program zaczął się sam układać. (...) Jak powiedział Jiří Kolář: naród, który nie posiada sztuki... ginie – odchodzi w niebyt. A dziś młode pokolenie Białorusinów jest reprezentowane w dużej liczbie na uczelniach (...) jest bardzo dobry czas [na działania] (...). Po zawierusze wojennej zabrali nam wszystkich intelektualistów – obojętnie czy Sowieci, czy Polacy, czy Niemcy. Dopiero w tej chwili zaczynamy budować elitę intelektualną białoruską w tym rezerwacie białostockim „Indian”²⁸. Dlatego ta galeria jest!

przy oczyszczaniu zbiorników po ropie. Na przełomie lat 80. i 90. wraz z rodziną zamieszkał w Gorzewie, gdzie prowadził własny zakład stolarski. Po bankructwie firmy i odmowie pomocy ze strony urzędu gminy, zaczął tworzyć prace będące ostrą krytyką przebiegu polskiej transformacji ustrojowej. Od dziesięciu lat, pod wpływem aktualnych wydarzeń politycznych, projektuje tablice i instalacje, które prezentuje na płocie swojego domu. Wystawy prac, tworzonych z „biednych” materiałów czy obiektów znalezionych, są zmieniane dopiero, gdy ulegają zniszczeniu. Często stosuje wobec odbiorcy strategię prowokacji. Prowadzi dokumentację fotograficzną swoich prac. W 2015 roku został zaproszony przez Daniela Rycharskiego – artystę z sąsiedniego Kurówka – do współpracy przy *Pomniku Chłopa* (...). Częścią instalacji jest obraz Garbarczuka *Latał kiedyś choć w niewoli!* [cyt. za:] <http://outsiders.artmuseum.pl/pl/artist/stanislaw-garbarczuk>, brak daty publikacji, dostęp: 6.11.2017.

²⁸ Co ciekawe po podobną analogię sięgnął wobec swoich korzeni Daniel Rycharski, tworząc cykl fotografii *Indianie*.

Dlatego też patronem tych działań stał się białoruski człowiek-instytucja, znany pisarz i działacz Sokrat Janowicz, który przez całe życie walczył z przymusową asymilacją i wynarodowieniem, naruszaniem praw mniejszości w Polsce i na Białorusi, a także zupełną nieznajomością twórczości Białorusinów przez narody większościowe (co leżało u źródeł powołania Trialohu). W jednym z wywiadów powiedział:

Na Białorusi mało jest już Białorusinów. Scenariusz najbardziej prawdopodobny: Białoruś jako resztówka po ZSRR (...) przekształci się w rosyjską prowincję – wtedy jej los będzie losem prowincji, głuchego okręgu administracyjnego wyssanego przez moskiewskie centrum. A to jeszcze bardziej osłabi i tak kruchą tożsamość Białorusinów Podlasia, którzy zamiast małego narodu Europy staną się spolszczonymi mieszkańcami kraju z ruskimi korzeniami (o czym zresztą mało kto zechce pamiętać)²⁹.

Artyści i kuratorzy odwołują się do etnosu, a przedmiotem refleksji jest także jego kruchość – świadomość narodowa Białorusinów rodziła się dopiero w XX wieku i cały czas pozostawała w klinczu polonizacji i rusyfikacji.

Mimo że nie było to intencją, która stała za doborem galerii³⁰ – wybór ten ujawnił pewną prawidłowość. Wszystkie te galerie prowadzone są przez artystów. Także i w tym wypadku postawy kuratorów-artystów bardzo się między sobą różnią. Agnieszce Żechowskiej praca kuratorki i prowadzenie galerii zastępuje twórczość artystyczną – staje się jej ekwiwalentem, ponieważ można ją podobnie definiować.

Skończyłam ASP w Warszawie – i do tego [prowadzenia galerii] mam taką postawę, jak artysta do swojej sztuki: potraktowałam to jako twórczość artystyczną, a dosyć szybko zrezygnowałam z tworzenia własnych prac.

Beata Jaszczak tworzy prace „do szuflady”, nie łącząc tego z aktywnością w galerii. Choć ten tryb pracy artystycznej, w której liczy się proces, a nie włączenie artefaktu w obieg galeryjny, można porównać do aktywności artystów, których prezentuje galeria.

Ja faktycznie trochę zapomniałam o swojej twórczości (...), trochę zazdrościłam tym twórcom, że oni są tak daleko od kultury i sztuki oficjalnej, że robią rzeczy zupełnie niezależne od tego, czy one się komuś podobają czy nie (...). Dla mnie to miało ogromne znaczenie: pozwolenie sobie na totalną wolność, czasem malowania do szuflady, niekoniecznie

²⁹ Jerzy Chmielewski, *Szerokim gościńcem przez lata. Życie i twórczość Sokrata Janowicza* [w:] Sonca.org, <http://sonca.org/szerokim-gocincem-przez-lata.-zycie-i-tworzoc-sokrata-janowicza.html>, brak daty publikacji, dostęp: 10.11.2017.

³⁰ Ten problem i typ galerii został omówiony wyczerpująco w publikacji: *Inicjatywy i galerie artystów*, red. Agnieszka Pindera, Anna Ptak, Wiktoria Szczupłocka, Stowarzyszenie „Sztuka cię szuka”, Toruń 2014.

na wystawy. A to malowanie do szuflady jest u twórców *art brut* bardzo częste (...) – sam proces jest ważny. Jakby wypluwali swoje prace. Kiedy powstaną, są już zupełnie nieistotne.

Andrzej Biernacki prowadzi galerię i tworzy. Swoje prace pokazuje w innych miejscach, rzadko we własnej galerii (odbyły się tam dwie wystawy indywidualne, w 2005 i 2012 roku).

Finansuję tę galerię od samego początku ze sprzedaży własnych prac. (...) Sprzedawałem czy w Berlinie, czy w Paryżu, czy w Szwajcarii, to jeszcze dochodził element przelicznika, który był taki, że pozwalał mi z potężną nawiązką tu funkcjonować.

Kuratorzy galerii w Krynkach są znanymi artystami: Leon Tarasewicz to jeden z najbardziej uznanych malarzy współczesnych, od 1996 roku prowadzi Gościńną Pracownię Malarstwa na ASP w Warszawie, reprezentował Polskę między innymi na Biennale w São Paulo, Biennale w Wenecji, był też wielokrotnie nagradzany prestiżowymi nagrodami artystycznymi; Jan Gryka współtworzył jedną z najstynniejszych niezależnych galerii studenckich – działającą od 1985 „Białą” w Lublinie, tworzy performance, obiekty i instalacje, jest profesorem UMCS i kieruje tam Zakładem Intermediów i Rysunku; Paweł Grześ jest artystą młodszego pokolenia.

Paweł Grześ: W momencie, kiedy dany artysta pochodzi z danego kręgu kulturowego – logiczne jest, że wychodzi od tego, skąd pochodzi i kim jest.

Swoją pozycję w świecie sztuki i zdobyty autorytet, czy – jak chciałby Bourdieu – kapitał symboliczny, artyści wykorzystują, by promować białoruską tożsamość.

Daniel Rycharski aktywność galeryjną włącza w obszar własnej praktyki artystycznej: role galerzysty, kuratora i artysty w jego przypadku przenikają się.

Wybór badanych galerii podyktowany był zasadą komplementarności – zestawienie dość odległych propozycji daje możliwość skomponowania szerszego obrazu i wachlarza bardzo różniących się między sobą aktywności w analizowanym obszarze. Istotną cechą, charakteryzującą te podmioty, jest czas ich istnienia: Galeria „Browarna” i Supermarket Sztuki powstały w 2000 roku (w przypadku „Browarnej” wcześniej przez wiele lat trwał remont i przystosowywanie budynku zboru do nowej funkcji), Galeria „Oto ja” formalnie istnieje od 2007 roku (choć jest to kontynuacja wcześniejszej pracy Jaszczak z lat 90., np. w zakresie budowania kolekcji), działania Rycharskiego w Kurówku trwają od 2007 roku, Galeria Krynki działa od roku 2011. Taki czas pracy pozwala ocenić sytuację obecną, ale także przemiany, które dokonywały się w ostatnich kilkunastu latach.

W jakim miejscu znajdują się obecnie galerie niezależne?

Luc Pauwels poleca ostrożność w analizach wizualnych, ponieważ wykorzystanie obrazów w naukach społecznych nie jest samo w sobie techniką miękką (jakościową) ani twardą (ilościową)³¹. Na połączenie wywiadu z technikami wizualnymi zdecydowaliśmy się w celu triangulacji metodologicznej. Celem było dotarcie do niedeklarowanych wprost postaw, wartości, nieświadomych form komunikowania tożsamości. *Gdy analizujemy wypowiedzi, właśnie dzięki zapisowi filmowemu, widać, kiedy respondenci się ożywiają: co jest dla nich motorem napędowym działań.* Kurator galerii *non-profit* jawi się w tym badaniu jako jedna z najbardziej altruistycznych figur świata sztuki. Jak podkreślali absolutnie wszyscy respondenci, na swojej działalności nie zarabia, przeciwnie: pracuje gdzie indziej, by móc dołożyć pieniądze do działalności wystawienniczej. Nawet jeśli w jej ramach produkuje dzieła sztuki, to pozostają one wyłączną własnością zaproszonych artystów. *Dlatego poziom zadowolenia z takiej sytuacji życiowej wiąże się z poczuciem spełnienia. Jest tym wyższy, im bliżej mu do twórczości (Rycharski, Żechowska), czy poczucia spełnienia szlachetnej misji (Grześ, Tarasewicz, Jaszczak, Biernacki) – a tutaj jeszcze z tym rozróżnieniem: czy owa misja odnosi sukcesy, czy przyczynia się do zmiany, czy nie. Zresztą kuratorski aktywizm (rewizja kanonu, praca z wątkami wypartymi – jak tożsamość płciowa, wiejska, etniczna itp.) dzisiaj ponownie jawi się jako najważniejsze wyzwanie dla przepracowania narracji stworzonych przez świat sztuki*³².

Bywa też, że poziom satysfakcji i zmienia się za sprawą artystów:

Agnieszka Żechowska: Oczywiście, jak pomaga się artyście, a raczej artystce, bo jednak najczęściej z artystkami współpracowałam – to oczekują oni nieustannego zaangażowania. To trudne. Zwłaszcza, że to nie jest związane z profitami.

Ma na nią wpływ również publiczność:

Daniel Rycharski: Domagają się tego ludzie, bo to ludzie mnie tutaj ściągają. To zawsze jest tak, że mi się trochę nie chce. Ja mam już inny projekt w głowie, który chcę zrobić tam [w mieście], bo jest mi łatwiej. Ale słyszę od rodziny, od ludzi, od sotyśa: no to kiedy przyjedziesz? Czekamy! I wtedy się we mnie uruchamia coś takiego, że muszę to zrobić. Przyjechać tu i zrobić projekt.

³¹ Luc Pauwels *Zwrot wizualny w badaniach i komunikacji wiedzy. Kluczowe problemy rozwijania kompetencji wizualnej w naukach społecznych*, [w:] *Badania wizualne w działaniu*, op.cit., s. 21-39.

³² Maura Reilly *Toward a Curatorial Activism*, <http://www.maurareilly.com/pdf/essays/CIAFessay.pdf>, brak daty publikacji, dostęp: 11.11.2017; w przyszłym roku wydanie szersza publikacja: Maura Reilly, Lucy Lippard *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*, Thames & Hudson, New York 2018; por. Monika Weychert Waluszko *Kurator naiwny – aktywizm jako forma praktyki kuratorskiej*, [w:] „Panoptikum” 7/2008.

Wtedy praca z przyjemności staje się rodzajem opresji: przymusem. Joanna Rzepka-Dziedzic współprowadząca Galerię Szarą nazwała tę sytuację „Syndromem Feniksa”³³, którego kolejne etapy to przygotowania, momenty szczytowe powiązane z mocą i energią twórczą, ale też okresy wyczerpania, konieczność „odradzania się z popiołów”. Choć bywa także przez osoby trzecie postrzegana jako rodzaj kosztownego hobby³⁴. Wydaje się, że ten argument nie jest trafiony. A przemawia za tym, odczuwana przez wiele osób prowadzących galerie, analogia z twórczością artystyczną. Ten argument często wysuwa się także przeciwko artystom. Taki elitarystyczny opis związany jest silnie ze stereotypami wytworzonymi w XIX wieku.

Wzmiankowany już wyżej brak grantów strukturalnych przekłada się na poczucie stałego zagrożenia (utruty lokalu, finansowania). [Nawet po wielu latach pracy, instytucje non-profit nie są traktowane przez władze poważnie, jako stabilny partner.](#)

Agnieszka Żechowska: Jeśli chodzi o początki tego projektu, to można powiedzieć, że był to czas komfortowy, jeśli chodzi o finanse, bo mieliśmy dofinansowanie z Ministerstwa Kultury. Co nie znaczy, że nie dopłacaliśmy – a konkretnie to ja dopłacałam, właściwie od samego początku do dzisiaj to ja jestem sponsorem czy darczyńcą. Fundusze czy dotacje skończyły się dla nas w 2008 roku.

Beata Jaszczak: Przez pierwsze pięć lat pisaliśmy projekty. Mnóstwo: o granty miejskie, ministerialne, unijne, FIO (...), granty nas na tyle zawiodły, że tam nigdy nie było pieniędzy, by utrzymać lokal. Od pięciu lat (...) popołudniami prowadzimy pracownię „A Kuku!” i właśnie te pieniądze nam pomagają przetrwać.

Większość galerii zrezygnowała zatem z ubiegania się o granty, szukając w zamian innych form finansowania, np. *crowdfunding*, incydentalnej sprzedaży prac (benefity³⁵, aukcje), prowadzenia odpłatnych warsztatów.

³³ *Syndrom Feniksa. Teoria sinusoidy twórczej*, spotkanie z Joanną Rzepką-Dziedzic – artystką wizualną, kuratorką Galerii Szara, 21 czerwca 2016, Galeria Supermarket Sztuki ul. Grzybowska 88, Warszawa

³⁴ „Podsumowując, w opinii pracowników pola sztuki w polu tym aktywne są osoby znakomicie wyposażone do pracy twórczej i doskonale do takiej pracy zmotywowane. Są to ludzie, którzy we własnym przekonaniu pracują nie tyle dla pieniędzy, ile dla realizacji swoich pasji, zainteresowań, misji i powołań; pieniądze natomiast mogą – ale nie muszą i nie zawsze są – być tej pracy konsekwencją. Powyższy model to pokłosie etosu arystokratycznego, który został wprzęgnięty w ideologię kapitalistyczną. Oto nadal nie należy pracować (a przynajmniej nie należy tego ujawniać) dla pieniędzy i z konieczności, bo byłaby to haniebna przyziemność oraz sprzeniewierzenie się niepisanyim zasadom dobrowolności, spontaniczności czy swobody. Pracować oczywiście należy, ale z innych zgoła pobudek niż te materialne i bytowe. Bodźcami do aktywności zawodowej powinny być: twórczość, pasja, powołanie, idea, rozwój osobisty i progres w skali społecznej. W żadnym jednak razie wyłącznie zysk materialny”, za: *Fabryka sztuki*, op.cit, s. 91.

³⁵ „benefity na...” – popularne w środowiskach anarchistycznych zbiórki pieniędzy na konkretny cel, przy okazji zorganizowanych wydarzeń kulturalnych.

Okazuje się też, że niekiedy wsparcie przychodzi ze strony szeroko rozumianych instytucji publicznych. Przykładem są tu dwa jubileusze. Galeria Szara, przygotowując obchody dziesięciolecia, nie uzyskała wsparcia ze strony Urzędu Miasta i MKiDN – żadnego grantu, o jaki się ubiegała. Dla odmiany Muzeum Sztuki w Łodzi zorganizowało wystawę *Prolegomena do nauk ekonomicznych prowadzonych od kuchni. Trzydzieści lat Galerii Wschodniej*, doceniając w ten sposób ważne miejsce na mapie miasta. Zwróciła na to uwagę Ewa Alicja Majewska ³⁶: *galerie niezależne realizują dziś bardzo podobne działania a nawet często współpracują z tymi samymi artystami co instytucje publiczne; zajmują się podobną problematyką; mają podobny potencjał krytyczny – ale są znacznie mniej widoczne. Stąd współpraca staje się czymś logicznym i pożądanym przez obie strony: odświeżając propozycje instytucji a zarazem wspierając organizacyjnie i finansowo galerie niezależne.* Jedynie Andrzej Biernacki widzi to inaczej:

Zorientowałem się, że funkcjonowanie prywatnych obiektów – prywatnych instytucji sztuki i funkcjonowanie państwowych instytucji sztuki to jest przepaść.

Krytykuje on system finansowania kultury i powołuje się na „konstytucyjny zapis o równości podmiotów na rynku”. Podkreśla ostrą konkurencję w „kreowaniu wartości” między galeriami niezależnymi a publicznymi.

Natomiast wszyscy respondenci jednogłośnie stawiali jasną granicę między swoją działalnością, a działalnością galerii prywatnych.

Andrzej Biernacki: Tutaj zawsze ktoś podejrzewał jakiś interes (...). Nie prowadzę galerii komercyjnej. (...) Tu nie ma listy cenowej tych prac. W ogóle nie rozmawiam z artystami na ten temat. (...) Nie kalkulowałem w kategoriach zysku, tylko pokazania tych rzeczy.

Agnieszka Żechowska: Wychowałam się w duchu idealistycznym, romantycznego zaangażowania. (...) Ta nasza działalność różni się od działalności galerii prywatnych – komercyjnych. I może to jest paradoksalne, bo nasza nazwa to Supemarket Sztuki, ale ona jest przewrotna i od początku taka była – w opozycji do tego skomercjalizowanego świata. I przy takiej działalności chciałabym pozostać.

Wydaje się, że minął „paradygmat miejsca”, który tak ważny stał się w latach 90. Okazało się, że *remedium na kłopoty finansowe i organizacyjne może być większa elastyczność w podejściu do miejsca działań.* W przypadku „Browarnej” to miejsce i remont zboru były inspiracją dla założenia galerii – tutaj

³⁶ *Co widać? Debata o polskiej sztuce dzisiaj. Kryzys niezależnych instytucji*, MSN, <https://artmuseum.pl/pl/doc/video-co-widac-debata-o-polskiej-sztuce-dzisiaj-2>, data publikacji 29.4.2014, dostęp: 10.11.2017.

nadal miejsce jest kluczem. W pozostałych wypadkach galerie niezależne tworzą rozbudowane sieci współpracy. Dla „Oto ja” ważna jest ochrona kolekcji – jednak kluczem do jej przetrwania okazała się współpraca z francuskimi instytucjami i zbudowane wokół galerii środowisko. Nawet w przypadku Krynek, gdzie kontekst prowincjonalnego miasteczka i białoruskich korzeni jest najważniejszy, aktywność galerii rozpisana jest na różne budynki, działania w przestrzeni publicznej oraz wystawy wyjazdowe Galerii Krynek (jak wystawa Jerzego Nowosielskiego zorganizowana w październiku 2017 roku w Muzeum Rzeźby im. Karnego, której kuratorem był Leon Tarasewicz). Agnieszka Żechowska z Supermarketu Sztuki – intuicyjnie, od samego początku zawiązywała sojusze z bardzo różnymi podmiotami: od ZPAP, przez inne galerie, aż po Muzeum Narodowe (Królikarnię), a nowe i nietypowe przestrzenie stawały się dla niej wyzwaniem wystawienniczym. Daniel Rycharski mówi wprost:

Co jest teraz potrzebne – to patainstytucje. Po co powoływać instytucje, które trzeba utrzymywać. (...) Dużo jest takich grup nieformalnych, które w ogóle nie mają miejsca (...), to jest taka fajna zmienna formuła.

Dlatego też młode galerie całkowicie akceptują doraźność: wystawy w kapliczce, w działkowych pawilonach, garażach czy w drugim pokoju mieszkania. Obserwujemy powrót różnych form *artist-run spaces*. Charakterystyczną dla nich cechą jest też mobilność. Bardzo popularne są działania typu *pop-up*. Szukając analogii w przeszłości, można wskazać takie wystawy, jak Karola Radziszewskiego *Pedały*, zorganizowana w prywatnym mieszkaniu na Żoliborzu, czy *Nie lękajcie się* (kurator: Sarmen Beglarian), ukryta w wielu mieszkaniach rozsianych po Warszawie – wszystkie miały miejsce w 2005 roku. Galerie najmłodszego pokolenia powstają doraźnie, realizują kilka wystaw czy projektów interwencyjnych i znikają, robiąc miejsce kolejnym. Jeszcze bardziej charakterystyczna może być wystawa *Ukryty skarb*³⁷, podczas wykreowanej na jeden wieczór sytuacji artyści i kuratorzy przejęli kontrolę nad jednym z pięter Hotelu Novotel (dawnego Forum), wzniesionego w latach 70. w centrum Warszawy. Nie było to wydarzenie publiczne, zakładało pewną elitarność. Młodsze galerie również nie zabiegają o masową publiczność – przeciwnie: preferują raczej grupę wtajemniczonych odbiorców.

Przeprowadzone badania pokazują, że galerie niezależne, *non-profit* przetrwały kryzys odnotowany na przełomie pierwszego i drugiego dziesięciolecia lat 2000. A przetrwać trudności pomogło nowe podejście do własnej praktyki i pracy kolektywnej, uelastycznienie form finansowania, swobodniejsze podejście do miejsca pracy czy wręcz nomadyczność, ponowne otwarcie się na współpracę z instytucjami publicznymi. Te wszystkie zmiany zbliżyły galerie niezależne do modelu *patainstytucjonalnego*.

³⁷ Kuratorzy: Piotr Rypson, Łukasz Ronduda, Michał Woliński.

Po pierwsze galerie takie nadal istnieją! Od kilkudziesięciu lat można wskazać od 30 do 40 galerii działających w takiej formule – także w spisie dokonanym przed tym badaniem – ich liczba jest mniej więcej taka sama, choć zmieniają się konkretne podmioty: jedne się zamykają a inne otwierają. Być może jest to właściwa „ciemna materia świata sztuki”, która przesądza o możliwości jego trwania? ³⁸. Alain Servais nazywa je ‘adventurous galleries’ ³⁹ – są, i zawsze były, polem różnych eksperymentów, na które nie ma miejsca gdzie indziej. I jak dowodzi autor, choć dzielą problemy małych galerii komercyjnych (czynsz, lokalizacja itp.), są znacznie bardziej potrzebne. Po drugie – ich praktyki i strategie stają się ponownie atrakcyjne dla widzów i świata sztuki. Być może jest to wynikiem sytuacji politycznej: w protestach pod sądami pojawił się transparent „Sprawiedliwość Jest Ostoją Mocy i Trwałości Rzeczypospolitej” – re-witalizowana praca „Akademii Ruchu” ⁴⁰; Powstają prace artystów jak Irminy Rusieckiej *Adam Rzepecki. Jak Buba Bobu Tak Boba Bubie 33 lata później*, pocztówka nawiązująca do pracy Adama Rzepeckiego *Jak Buba Bobu tak Boba Bubie* z 1983; przywoływano także koncept „spacerów świdnickich” ⁴¹. Instytucje niezależne od władz, podobnie jak w poprzednim systemie, stanowić mogą ponownie poważną alternatywę programową i funkcjonalną dla *mainstreamowych* instytucji kultury. W czerwcu 2017 roku odbył się pierwszy, ogólnopolski zjazd Konsorcjum Praktyk Postartystycznych. Konsorcjum jest nieformalnym i interdyscyplinarnym sojuszem ludzi sztuki, którzy używają swojej wyobraźni i umiejętności artystycznych poza polem sztuki. Angażują się w koalicje antyfaszystowskie, walczą o prawa kobiet, artystek i pracowniczek, reagują na dzikie wycinki czy kryzys uchodźczy. Nieformalnym patronem KPP jest Jerzy Ludwiński ⁴².

Po trzecie – co najważniejsze – mają plany na przyszłość!

³⁸ Gregory Sholette *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, Londyn 2010.

³⁹ Alain Servais *Should we be worried about the future of small galleries?*, Apollo 27 November 2017, <https://www.apollo-magazine.com/should-we-be-worried-about-the-future-of-small-galleries/>, dostęp: 27.11.2017.

⁴⁰ W czasie, gdy w Sądzie Wojewódzkim w Warszawie trwała rejestracja NSZZ Solidarność, aktorzy AR na dachu pawilonów stojących po drugiej stronie ulicy rozwinęli 30-metrowej długości transparent z napisem „Sprawiedliwość Jest Ostoją Mocy i Trwałości Rzeczypospolitej”. Napis stanowił lustrzane odbicie takiego samego tekstu wykutego na fasadzie sądu.

⁴¹ 5 lutego, w 35. rocznicę Świdnickich Spacerów, nastąpiła ich reaktywacja. W 1982 roku mieszkańcy Świdnika po raz pierwszy wyszli na ulice w porze nadawania Dziennika Telewizyjnego a w ten sposób protestowali przeciwko propagandzie ówczesnych władz. Taka forma happeningu rozszerzyła się później na inne miasta (Lublin, czy Puławy).

⁴² Ogólnopolski zjazd Konsorcjum Praktyk Postartystycznych, Galeria Labirynt, Lublin 23.06.2017 – 25.06.2017. Informacje o zjeździe: <https://labirynt.com/pierwszy-ogolnopolski-zjazd-konsorcjum-praktyk-postartystycznych/>, dostęp: 27.11.2017.

Grzegorz Borkowski
*Specyfika kulturowego fenomenu niezależnych
galerii w Polsce*

Rozpoznanie aktualnej sytuacji niezależnych galerii sztuki współczesnej wymaga choćby krótkiego cofnięcia się do czasów PRL, gdy rozwinął się ten rodzaj działalności i stał się ważnym elementem kultury w Polsce. Określenie bowiem obecnej specyfiki tych galerii jest trudniejsze niż w czasach, gdy powstawały pierwsze tego rodzaju kulturowe podmioty.

W PRL

Ogólna odpowiedź na pytanie czym były galerie niezależne w czasach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej jest właściwie prosta: wtedy tego rodzaju miejsca były [niezależne od ówczesnej polityki kulturalnej państwa](#) a ich powstanie i działalność oparte były na inicjatywach środowisk artystycznych a nie urzędników. Co ważne: właściwie [jedynie w tych galeriach rozwijała się polska sztuka współczesna](#) – to były jedyne miejsca jej prezentacji, choć „salonów wystawienniczych” było wtedy sporo, lecz służyły innym celom. Sieć galerii BWA, założona w 1949 roku jako Centralne Biuro Wystaw Artystycznych z siedzibą w warszawskiej Zachęcie, której podlegały galerie w dużych i średnich miastach na terenie całego kraju, miała bowiem służyć oficjalnej polityce kulturalnej PRL, państwa niewątpliwie totalitarnego. Ta centralnie zarządzana sieć miała wyrównać społeczeństwu dostęp do sztuki – ten cel był bez wątpienia wartościowy, jednak od początku wprzężony był w tak bardzo instrumentalnie ideologiczne działanie, że nie postawiał niemal autonomii podmiotom kultury. Dostęp do sztuki był w pełni planowany i kontrolowany przez pion ideologiczny władzy. Polityka kulturalna była do samego końca PRL narzędziem sprawowania władzy a nie społecznej emancypacji przez udział w kulturze.

Po Październiku 1956 roku, gdy nastąpiła pewna liberalizacja polityki wewnętrznej, nie obowiązywała już wprawdzie doktryna socrealizmu jako jedyne modelu sztuki, ale totalitarna wciąż władza zachowała niezwykłą nieufność i niechęć wobec wszelkiej nowej sztuki, w której dopatrywała się elementów ideologicznie obcych, a sztuka miała, jeśli już nie bezpośrednio promować oficjalną ideologię, to przynajmniej być ideologicznie bezpieczna.

Jednak partyjne władze powoli zaczęły dopuszczać powstawanie oddolnie organizowanych galerii (o nazywaniu ich niezależnymi nie było mowy, ten termin pojawił się dopiero w 1980 roku, czyli na początku końca systemu PRL), natomiast w 70. latach zaczęto używać nazwy „galerie autorskie”.

Najstarsze powstały jeszcze w latach pięćdziesiątych. Pierwszą była Galeria Krzywego Koła (nazwa ulegała zmianie) prowadzona przez Mariana Bogusza na Starym Mieście w Warszawie od 1956 do 1965 roku; w 1959 roku zaczęły działać Krzysztofony (jako galeria Grupy Krakowskiej); w 1961 roku Gerard Blum Kwiatkowski zainicjował działanie Galerii El w Elblągu, którą prowadził do 1974; w 1964 roku powstała Galeria odNowa prowadzona w Poznaniu przez Andrzeja Matuszewskiego do roku 1969; w 1965 roku w Warszawie zaczęła działać Galeria Współczesna (zwana Galerią Boguckich do roku 1974); w 1966 roku powstała Galeria Foksal istniejąca do dziś w Warszawie; w 1967 – Galeria Pod Moną Lisą założona i prowadzona we Wrocławiu przez Jerzego Ludwińskiego do 1971 roku.

W latach 70. przybyło ich jeszcze więcej, władze centralne pozwalały na to, bowiem usiłowały stworzyć swój bardziej nowoczesny wizerunek, ale też w środowisku artystycznym pojawiła się wyjątkowa energia organizacyjna. Z najbardziej znanych należy wymienić przede wszystkim następujące (daty powstania i przerwania działalności wiele mówią o podobieństwie ich sytuacji): Permafo (Wrocław 1972 – 1981), Akumulatory 2 (Poznań 1972-1990), Dziekanka (Warszawa 1972 – 1998), Galeria Remont (Warszawa 1972 -1979), Adres (Łódź 1972-1977), Galerie Maszy Potockiej – nazwy ulegały zmianie, (Kraków 1972 -2000), Repassage (Warszawa 1973 – 1981), Galeria Sztuki Najnowszej (Wrocław 1973-1978), Mała Galeria (Warszawa 1977 – 2006), Foto-Medium – Art (Wrocław 1977-1994), Wielka 19 (Poznań od 1973, z najgorętszym okresem 1984-86, do 1990), Labirynt (Lublin 1974, funkcjonuje do dziś), Galeria Wymiany (od 1978 do dziś), Kont (Lublin 1978-2010), Ślad (Łódź 1979 – 1987).

A można dodać jeszcze instytucje jawnie fikcyjne „Nieistniejąca Galeria Tak” (1970) Leszka Przyjemskiego i Anastazego Wiśniewskiego i na wpół fikcyjne Biuro Poezji prowadzone przez Andrzeja Partuma w jego mieszkaniu (Warszawa 1970 -1985). W osiemdziesiątych latach pojawiały się m.in. Piwna 20/26 (Warszawa 1980-1993), AT (Poznań od 1982 do dziś), Wschodnia (Łódź od 1984 do dziś), Wyspa (Gdańsk 1985-2002), Biała (Lublin od 1985 do dziś), Galeria Działań (Warszawa od 1988 do dziś), Na Plebanii (Koszalin 1986 - 1990), QQ (Kraków 1988 -1999).

Przy wszystkich różnicach w działaniu i programie tych galerii można zaryzykować podział na dwa (roboczo nazwane) rodzaje :

- **galerie autorskie** (głównie te powstałe w latach 50. i 60., ale też do tego rodzaju zaliczyć można np. Labirynt) to małe, ale jednak instytucje, posiadające w miarę ustabilizowany niewielki zespół pracowników i wyraźne umocowanie instytucjonalne;
- mniej sformalizowane i mniejsze pod względem kadrowym **quasi-instytucje sztuki**, w znacznym stopniu bazujące na pracy wykonywanej społecznie i nieregularnie, a formalnie – jedynie podczipione pod oficjalne instytucje, dla zapewnienia minimum legalności; szczególnie w ich przypadku nazwa „galeria” miała bardzo umowne znaczenie (choćby dlatego, że nie zawsze miały stałe miejsce i regularny cykl prezentacji), lecz wtedy słowo „galeria” nieodmiennie wskazywało na związek ze sztuką, co dawało pewien minimalny – ale jednak – azyl bezpieczeństwa. Te quasi-instytucje w odróżnieniu od tych z lat 50. i 60. były bardziej nastawione na współpracę i tworzenie między sobą sieciowego oddziaływania, były przez to bardziej demokratyczne, a mniej artystowskie.

Trzeba podkreślić że w obydwu rodzajach niezależność była przede wszystkim **niezależnością w zakresie realizowanego programu**. Co nie znaczy, że był wyraźnie zaplanowany i łatwy do zwerbalizowania, był raczej jak ludzka twarz, którą rozpoznajemy nawet mimo jej zmian, choć przecież nie umiemy jej jednoznacznie nazwać. Elastyczność w kształtowaniu programu wynikała ze wsłuchiwania się w sztukę aktualną i jej zmian, a ponadto osoby prowadzące galerie gotowe były modyfikować swoją artystyczną świadomość pod wpływem prezentowanej sztuki. Stąd wynikała idea łączenia praktyki artystycznej z refleksją o sztuce (poprzez prezentowanie także wystąpień teoretycznych) i otwartość na dyskusje. Galerie były z zasady niekomercyjne, ich idealizm akurat pod tym względem wynikał przede wszystkim z braku pokus rynku sztuki w PRL.

Galerie obydwóch tych rodzajów oferowały też element, którego deficyt tak bardzo odczuwany był w galeriach oficjalnych: wyraźną **prywatność kontaktu ze sztuką** (rodzaj kontaktu podobny do wizyty w prywatnej pracowni artysty). A wraz z akcentowaniem indywidualności i autonomii artystów, widzów i uczestników galeria stanowiła wyraźną alternatywę wobec zideologizowanej rzeczywistości PRL. W tym sensie miała charakter politycznej kontestacji, jednak z nieustającą świadomością, że **deklaracja otwarcie polityczna i antysystemowa, zdecydowanie uniemożliwiłaby dalszą działalność**. Jak to ujął Jarosław Kozłowski „Trzeba było szukać innych form gwarantujących zachowanie suwerenności”.

Zatem **pod względem instytucjonalnym** wszystkie te galerie **nie były całym niezależne**, bowiem aby mogły istnieć czy choćby drukować zaproszenia

(zatwierdzone przez Urząd Cenzury), musiały być podłączone do jakichś instytucji oficjalnych (najczęściej organizacji studenckich, uczelni artystycznych lub domów kultury), które oczekiwały sprawozdań z działalności a dawały na nią pewne środki, zwykle bardzo skromne i nie zawsze regularnie. Galerie te były przez władze ledwo tolerowane jako rodzaj **wentylu bezpieczeństwa** dla systemu politycznego, dlatego ich byt był stale niepewny finansowo, a do tego nękany biurokratycznymi obciążeniami, które często skutkowały niechcianym przez prowadzących zakończeniem działania galerii. W rezultacie prowadzenie, i utrzymanie ciągłości funkcjonowania, tego rodzaju galerii niezależnej wymagało w PRL postawy niemal heroicznej. Ten wysiłek okazał się jednak wart podjęcia a **brak niezależności instytucjonalnej nie ujmuje ich rangi kulturowej**. Na bazie tych galerii zaistniały najistotniejsze dla historii osiągnięcia sztuki współczesnej w Polsce tego okresu.

Dla zaistnienia tak doniosłego fenomenu kulturowego tego rodzaju niezależnych galerii zasadnicze znaczenie miało **równoczesne wystąpienie dwóch całkowicie przeciwstawnych czynników**:

- **opresja państwowego systemu politycznego**, instrumentalnie traktującego sferę kultury w całym okresie funkcjonowania PRL, ale opresja już nie tak totalitarna jak w czasach stalinizmu;
- czas wielkich idei w światowej kulturze, przelomowy i wyjątkowy dla sztuki współczesnej, co do tego historycy sztuki są zgodni: druga połowa lat 60. była **okresem największego w XX wieku zagęszczenia zjawisk artystycznych** i przemian w sztuce.

Jednoczesne działanie tych dwóch czynników – opresji totalitarnego państwa i nowatorskich idei – wytworzyło wyjątkową energię, która spowodowała w Polsce ruch w sferze galerii sztuki, nie mający na taką skalę precedensu w sztuce światowej. Obydwa czynniki były równie sprawcze i konieczne, by tak wielu ludzi potrzebowało instytucji sztuki nowego rodzaju i by byli gotowi przez dłuższy czas poświęcić im swe siły i inwencję oraz wykonać na polu sztuki wielką pracę, w której działalność organizatorska naturalnie łączyła się z refleksją dotyczącą sztuki i samą twórczością. Wymienione galerie (obok jeszcze wielu innych) wytworzyły nową jakość kulturową, pewien model instytucji sztuki, który wydawał się trwałym osiągnięciem.

PostPRL

Kiedy polityczny system PRL upadł, powstała dla tych instytucji sytuacja całkiem odmienna. Obydwa wymienione wcześniej czynniki istotne dla energii ruchu galerii niezależnych **przestały po 1989 roku oddziaływać niemal jednocześnie**:

- zniknął system politycznej opresji w kulturze (nawet jeszcze zanim w 1990 roku zlikwidowano urząd cenzury) i zamarła polityka kulturalna państwa;

➤ okazało się też, że nie ma nowych idei w sztuce, ostatnia z nich – nowa ekspresja – przeminęła jak lawina i niemal w ciągu jednego roku przestała budzić emocje, tworząc przekonanie, że na placu boju został jedynie postmodernizm i wszystkie idee już rozpoznane.

Rozpoczął się proces [burzliwych transformacji społecznych](#) i wobec ogromu zadań ekonomicznych i przeprowadzenia zmian ustrojowych kolejne rządy umieszczały dziedzinę kultury na końcu listy politycznych priorytetów. Wydawało się, że będzie to sytuacja tylko przejściowa, a trwała co najmniej 15 lat.

Galerie niezależne w tym okresie po PRL nie miały tak istotnego problemu z programem, dysponowały bowiem świadomością swojego profilu (a nawet związanego z nim poczucia misji) i były w stanie szybko reagować na zmiany w sztuce, lecz [dotkliwie odczuły zagrożenie ich statusu materialnego](#).

Galerie mocniej umocowane instytucjonalnie mogły jakoś kontynuować działalność, natomiast liczne quasi-instytucje sztuki szybko stanęły wobec problemów z dalszym istnieniem, bo za nawet najskromniejsze miejsce musiałyby teraz w wielu przypadkach płacić ciężkie pieniądze.

Pamiętam znaczący fakt (niemal paradygmataczny): kiedy Galeria Akumulatory 2 w Poznaniu stała się nagle bezdomna, to swoją ostatnią wystawę (Richarda Wilsona) zrealizowała w 1990 roku w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, którym, dzięki decyzji nowego ministerstwa kultury, kierował Wojciech Krukowski, wybitny animator niezależnych miejsc sztuki (i teatru) w czasach PRL.

To przeniesienie wystawy znaczące było podwójnie. Po pierwsze jako symptom finansowo-lokalowych [kłopotów galerii niezależnych](#), po drugie – jako wyraz podjęcia w nowych warunkach ustrojowych przez [instytucje publiczne](#) elementów [programu galerii niezależnych](#).

Na początku lat 90. można było mieć nadzieję, że, tak jak w przypadku CSW, inne instytucje publiczne staną się niebawem „galeriami autorskimi”, bo ich program będą kształtować osobowości z galerii niezależnych. Bowiem na tej właśnie zasadzie niektóre galerie sieci BWA (np. we Wrocławiu, Białymstoku czy Słupsku) szybko odzyskiwały programową podmiotowość, a funkcjonująca w Lublinie Galeria BWA Labirynt, dzięki działalności Andrzeja Mroczyńskiego, miała ją już w latach 80. Natomiast w 1990 roku warszawska Mała Galeria, wobec poważnych problemów finansowych, została włączona do programu CSW Zamek Ujazdowski i przez to uzyskała znaczące wsparcie techniczne i finansowe od tej instytucji publicznej, od tego czasu funkcjonowała pod nazwą Mała Galeria ZPAF-CSW.

Przekonanie, że ten kierunek będzie przejawem szerszej tendencji, zdawały się zapowiadać fakty, jak np. ten, że Jarosław Kozłowski kierujący Galerią Akumulatory 2 niedługo po jej zamknięciu zaczął (w 1991 roku) współpracę z CSW Zamek Ujazdowski, a kolekcja prowadzonej przez niego galerii zasilila na zasadzie czasowego depozytu kolekcję CSW. Zresztą w programie tej instytucji pojawiły się też wystawy wyraźnie nawiązujące do dorobku galerii niezależnych (*Redukta* kuratorowana przez Gerarda Kwiatkowskiego, czy *Kręgi Wschodniej* przygotowane przez Galerię Wschodnią). Na przykładzie CSW okazało się jednak, że na dłuższą metę prowadzenie w pełni autorskiego programu w dużej instytucji publicznej nie jest możliwe, bo instytucja tego typu potrzebuje programu bardziej złożonego i wielokierunkowego, a ponadto jako duży organizm ma również bardziej złożone procedury biurokratyczne, niepotrzebne (i szkodliwe) w galerii niezależnej. W rezultacie wystąpienia tych dwóch czynników Jarosław Kozłowski zakończył pracę w CSW w 1993 roku, choć pozostał z instytucją w przyjacielskich relacjach.

Ten przykład obrazuje ogólniejszy proces, jaki dokonał się w latach 90.: wtedy instytucje publiczne zaczęły włączać do swojego programu dorobek programowy galerii niezależnych, lecz na swoich zasadach, czyli obok innych elementów programu. Galerie niezależne zyskiwały na tym symboliczną nobilitację, jednak ich sytuacja bytowa wciąż była niepewna, brakowało bowiem (i to się nie zmieniło do chwili obecnej) polityki kulturalnej państwa wspierającej galerie niezależne. Co więcej, [przechwycenie przez instytucje publiczne elementów programu galerii niezależnych częściowo podważało rację istnienia tych drugich](#). Zaistniała na nowo potrzeba i jest to wyzwanie aktualne i obecnie, określenia ich miejsca wobec istniejących, mocniej zabezpieczonych bytowo instytucji publicznych, analogicznie jak w czasach PRL, gdy tworzyły alternatywę dla sieci galerii BWA.

Choć wsparcie finansowe dziedziny kultury ze strony nowej władzy w ciągu całej dekady lat 90. stale (co potwierdzają statystyki) malało, to [artyści i animatorzy związani z miejscami prezentowania sztuki](#) nie tylko nie ograniczali swojej aktywności, lecz z zapałem wspierali transformację od komunizmu do systemu demokratycznego, bo wyobrażali sobie ten system przede wszystkim jako zapewniający większą wolność; mało tego – nawet wolny rynek, wciąż kojarzył się im przede wszystkim z wolnością twórczą i zarabianiem w przyszłości w galeriach komercyjnych. W znacznym stopniu pamięć niedawnych doświadczeń z opresyjną polityką czasów PRL [zasłaniała im teraz widzenie rzeczywistego oblicza transformacji](#) w dziedzinie kultury. Galerie niezależne/autorskie utworzyły nieformalną sieć kontaktów i organizowały wspólne spotkania co kilka lat. Jako ich uczestnik pamiętam, że oprócz referowania i dyskusowania swoich programów (oraz niedługich narzekań na trudną sytuację tych miejsc/galerii) wiele uwagi zajmowały dyskusje na [temat tożsamości tych miejsc](#) w odróżnieniu od instytucji publicznych (i wciąż nielicznych galerii komercyjnych). Na spotkaniu w 1995 roku w Galerii Wyspa w Gdańsku przegłosowaliśmy nawet wniosek,

że teraz powinniśmy używać raczej nazwy miejsca/galerie [alternatywne](#), bo niezależność stała się dosyć niejasnym i niezręcznym określeniem, bowiem te miejsca/galerie oczekiwały wręcz wsparcia naszej, demokratycznej władzy państwowej (czy lokalnej) w zakresie bytowym, natomiast swoje najistotniejsze zadanie widziały w budowaniu kulturowej alternatywy, rozumianej jako budowanie [różnorodności programowej i instytucjonalnej](#). Działaliśmy z przekonaniem, że współtworzymy (trochę z oporami, to prawda, ale jednak) trzeci sektor instytucji sztuki. Nie rejestrowaliśmy w naszej świadomości, że wciąż trwa, wcale już nie przejściowy, stan [braku jakiegokolwiek przemysłanej państwowej polityki wobec kultury](#). Nie było to widoczne aż do momentu, gdy pojawił się pierwszy wyraźny element tej polityki, czyli *Narodowa Strategia Rozwoju Kultury na lata 2004-2013*, niejako wymuszona akcesją Polski do Unii Europejskiej. W jej ramach znalazł się słynny [program operacyjny Znaki Czasu](#) zakładający rozwój sztuki współczesnej poprzez budowę i rozbudowę sieci muzeów i centrów wystawienniczych. I zaczął być realizowany (a praktycznie dalej jest, już po 2013 roku kontynuowany, bo nowszy nie powstał). W jego wyniku powstają megamocne instytucje, przy których galerie autorskie czy quasi-instytucje sztuki ulegają daleko posuniętej marginalizacji. Z pewnością program *Znaki Czasu* był i jest potrzebny, ale: pojawił się niestety bardzo późno, a ponadto odgórnie budując lub wzmacniając istniejące duże publiczne podmioty sztuki, [marnuje społeczną wartość, jaką tworzą inicjatywy oddolne](#), wartość równie istotną, jak realizowany przez nie program. Choć pod koniec 2004 roku odbyło się w warszawskiej Zachęcie najliczniejsze spotkanie galerii alternatywnych (40 miejsc i organizacji), ich rola w kulturze od tego momentu słabła.

Obecny etap

Wprowadzenie bowiem programu – nomen omen – *Znaki Czasu* wyraźnie [zamknęło etap przejściowy od systemu PRL i postPRL](#) do systemu nowego: przede wszystkim zakończyło dla wielu niezależnych galerii etap znacznych nadziei i złudzeń wobec polityki władzy. Wiele z nich zniknęło, zawiesiło działalność lub efemerycznie pojawia się z pojedynczymi projektami-realizacjami; tylko nieliczne kontynuują aktywność i razem z nowo powstającymi szukają teraz swojej kulturowej roli i formuł funkcjonowania w nowym systemie. Uchwycenie różnorodności kierunków tych poszukiwań stanowiło zasadniczy cel naszego projektu *Galerie niezależne – badanie uczestniczące*.

Model samorealizacji budowanej poprzez [oddolną samoorganizację](#), model wypracowany, co prawda, w warunkach totalitarnej opresji politycznej – lecz przecież nie mniej potrzebny w społeczeństwie demokratycznym – został odgórnie jakby [zakwestionowany](#). „Jakby” – bo na szczęście nie wszyscy uwierzyli, że społeczeństwu nie są potrzebne organizacje oddolne (także w polu sztuki współczesnej) i właśnie tym społecznikom poświęciliśmy uwagę w tegorocznym naszym projekcie.

Akcentując zaistnienie nowego społecznego i kulturowego kontekstu, możemy podsumować dorobek fenomenu galerii niezależnych czasów PRL i postPRL traktowanych jako pewna całość.

Patrząc z dzisiejszej perspektywy, możemy stwierdzić, że ich rolą było przeprowadzenie długiego procesu: najpierw umożliwienie zaistnienia nowych nurtów współczesnej sztuki w Polsce, rozszerzenie ich problematyki i rozwinięcie języka sztuki współczesnej, następnie ugruntowania ich w świadomości środowiska artystycznego na tyle, że stały się obecne na przykład w programach wyższych szkół artystycznych. Istotne składniki artystycznych profilów galerii niezależnych weszły do programu publicznych instytucji w Polsce w latach 90., wniosły też rodzaj siatki idei sztuki, na których tle mogły zaistnieć nowe zjawiska artystyczne powstałe po 1989 roku. Obecnie ta rola galerii niezależnych zapewne zmalała, wciąż jednak jest wiele wartościowych zjawisk artystycznych, którymi instytucje publiczne nie zajmują się, zatem taka alternatywa jest potrzebna.

Natomiast nie ma obecnie w instytucjach publicznych wielu kontynuacji rozwijanej w galeriach niezależnych sfery bezpośredniej (i w znacznym stopniu nieformalizowanej) [łączności między artystami a publicznością, a także rodzaju partnerskiej niesformalizowanej pracy galerii z artystą](#). To wciąż jest niewątpliwy potencjalny atut galerii niezależnych. Ciekawe, że w tym zakresie z dorobku galerii niezależnych chętnie w ostatnich latach korzystają galerie komercyjne (które w Polsce też są dosyć małe). To, co kilka z komercyjnych galerii przedstawia choćby w ramach Warsaw Gallery Weekend odczytać można właśnie jak zbliżenie się do profilów działania galerii niezależnych. Być może w najbliższych latach [podział oddolnie powstających galerii na komercyjne i non-profit będzie nie tak istotny](#), jak odróżnienie ich łącznie od instytucji publicznych.

Aneks

Jako aneks do refleksji dotyczącej współczesnej sytuacji galerii niezależnych chciałbym zaproponować ujęcie współczesnych zjawisk kultury w Polsce przedstawione w niezwykle ciekawej książce: [Tomasz Szlendak, Krzysztof Olechnicki, *Nowe praktyki kulturowe Polaków. Megaceremoniały i subświaty*](#) (PWN, Warszawa, 2017), opublikowanej przez dwóch socjologów Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W bardzo krótki sposób zreferuję tu diagnozy zawarte w tej książce, którą otwiera wielce inspirujące spojrzenie na współczesny czas kulturowy polskiego społeczeństwa.

Model czasu kulturowego to specyficzne doświadczanie czasu wyznaczącego sposób życia, w tym także sposób uczestniczenia w kulturze. Czas kulturowy jest charakterystyczny dla konkretnego społeczeństwa. Polskie społeczeństwo jest po 1989 roku wciąż w trakcie przemian i można powiedzieć, że Polacy żyją obecnie w [dwóch różnych czasach kulturowych](#), niejako oscylując między nimi.

Pierwszy to [czas linearny](#) biegnący szybko i bezpowrotnie, czas mający wymiar przede wszystkim ekonomiczny i którego niemal stale brakuje, czas bezwzględnie wyznaczany obowiązującymi terminami. W tym rodzaju czasu społeczeństwa funkcjonują od ugruntowania się epoki nowoczesności i czas ten dominuje coraz silniej. „Czas wolny, niegdyś zagospodarowywany w dużej części uczestnictwem w kulturze zinstytucjonalizowanej, wyparowuje dzisiaj z budżetów czasu”

Z tego powodu rośnie atrakcyjność jego alternatywy: czasu cyklicznego, który działa na zasadzie koła, biegnie bardziej powoli i nie w pełni przemija, bo daje poczucie powrotu do tego, co już było, a przez to daje trochę poczucia bezpieczeństwa. Jednak taka klasyczna postać czasu, odmierzana porami roku i cyklicznymi wydarzeniami nie jest współcześnie możliwa, dlatego występuje w postaci czasu quasi-cyklicznego: połączenia logiki czasu linearnego z formą podobną do czasu cyklicznego.

Innym czynnikiem jest oczywista dominacja kultury konsumpcyjnej, w jej wersji polskiej, wynikającej z szybkiego i żywiołowego zadomowienia się, z charakterystycznym zachłyśnięciem się tą zmianą; społeczeństwa zachodnie miały więcej czasu na adaptację do tego modelu kultury.

W rezultacie nowy model czasu kulturowego wraz z kulturą konsumpcyjną w widoczny sposób wpływa na ewolucję uczestnictwa Polaków w kulturze, to proces ewolucji, która wciąż trwa. Autorzy referowanej publikacji na podstawie swoich badań wskazują na ciekawą [dwutorowość](#) dokonującej się ewolucji zachowań kulturowych w Polsce. Pierwszy kierunek to dominujący nurt wielozmystowej konsumpcji [karnawałowej kultury popularnej](#), na zasadzie nazwanej przez nich megaceremoniałami, drugi to bardziej ciche, choć intensywne działania wewnątrz mikro-grup, które wymienieni autorzy określają jako [subświaty kulturowe](#) (mając przede wszystkim na myśli te bazujące na wirtualnych mediach społecznościowych, ale sądzę że ten nurt można odnieść także i do innych mikro-grup). Ten drugi nurt jest wyrazem niezadowolenia z form aktywności nurtu pierwszego.

Obydwa te odmienne nurty są próbami wyrwania się z modelu czasu linearnego, ale tylko w częściowym zakresie, bowiem w psychice ludzi mocno ugruntowało się już pragnienie maksymalnego korzystania z jak największego zakresu możliwości, wzory efektywności gospodarowania czasem z działalności zawodowej przenoszone są do sfery uczestnictwa w kulturze.

Przejawem nurtu [karnawałowej konsumpcji kultury](#) są niezliczone festyny, festiwale i wydarzenia z upakowanymi w nich rozlicznymi atrakcjami. Konsumenci kultury mają na nich okazję wyrwać się z codzienności i w ramach jednej imprezy móc doświadczyć maksymalnie wielu atrakcji. Charakterystyczny dla tej formy uczestnictwa jest stan rozproszonej uwagi:

nie trzeba wysłuchać całego koncertu, bo jest okazja zajrzeć też na film i w inne miejsca, by poczuć się zorientowanym. Tu jakby obowiązywała zasada, że stałą są jedynie, jak w galeriach handlowych, godziny funkcjonowania od – do. „Widzimy w tym żywotną chęć wyrwania się z czasu linearnego – lek na lęk przed przemijaniem” – piszą autorzy wymienionej publikacji. Dla uczestników takich ceremoniałów wartość istotną stanowi udział w wydarzeniu, na którym jest dużo osób i wiele okazji by widzieć innych i być widzianym, jednak mimo licznego grona uczestników na karnawałopodobnych imprezach nie powstają realne wspólnoty, lecz ich pozory. Tłum ma raczej stanowić ruchome, interesujące tło dla kontaktów w ramach ograniczonych mikro-wspólnot (przyjaciół, znajomych, rodzin). Ten nurt dominuje, bo na taką formę aktywności kulturalnej zdecydowanie łatwiej zdobyć środki. Ich gromadzenie jest synergią interesów różnych grup: politycy chcą zyskać popularność u wyborców, przedsiębiorcy korzystają z okazji do promocji a autorzy mogą liczyć na widoczność (i większe honoraria).

Nurt ten dominuje, szczególnie że jest chętniej widziany przez media (od najbardziej lokalnych po ogólnokrajowe). Jednak jest w Polsce znacząca grupa osób o innych preferencjach (i kompetencjach) uczestnictwa w kulturze. Tworzą własne **kulturowe subświaty** ogniskujące wokół najróżniejszych idei. Dla nich cenna jest odrębność i kontakt z ludźmi o podobnych zainteresowaniach, którzy nie tylko są konsumentami pewnego wycinka kultury, lecz często również twórczo aktywnymi, stąd nazywani są prosumentami kultury. W subświatach łatwiej formują się wspólnoty, lecz często wcale nie egalitarne, bo wymagające posługiwania się określonymi kodami języka czy stylu bycia. A style życia w potransformacyjnej Polsce mnożą się i pączkują, dalej trwa „wyż nisz” (stosując określenie Bartka Chacińskiego użyte w tytule ich leksykonu). Wiąże się to z pewnością z postępującym rozwarstwieniem polskiego społeczeństwa, jednak te nisze czy style życia nie są ściśle połączone z tradycyjnie wyróżnianymi klasami czy warstwami społecznymi. Bowiem uczestnictwo w tych subświatach jest dla wielu osób drogą kształtowania swego statusu, częściowo przynajmniej, niezależnie od warstwy społecznej, do jakiej ze względu na rodzaj zatrudnienia i dochody byliby trwale przypisani. Subświaty (szczególnie te mocno oparte na mediach społecznościowych) oferują pewną wspólnotę, jednak między sobą nie kontaktują się w istotny sposób. W efekcie społeczeństwo staje się archipelagiem socjowysepek, na których prowadzi się życie osobne, z odrębnymi stylami ubierania się, zachowania prywatnego i publicznego, komunikowania, flirtowania, podróżowania czy sposobami wychowywania dzieci. Być może jedną z wartości uczestniczenia w subświecie jest to, że się w nim od nas czegoś wymaga, ale to my sami decydujemy o wejściu do niego, a także to my sami określamy własne starania o odniesienie w nim – indywidualnie rozumianego – sukcesu.

Uczestnictwo w kulturowych subświatach, w odróżnieniu od uczestnictwa w megaceremoniach, wiąże się z organiczną pracą na rzecz wspólnoty. Jest także alternatywą wobec budowania wspólnot na bazie ruchów politycznych. Jest szansą na zapełnianie tego, co Stefan Nowak już w 1979 roku określił nazwą [próżni socjologicznej](#). Wtedy ten wybitny badacz zwrócił uwagę, że polskie życie społeczne z jednej strony jest intensywne w kręgu rodziny i znajomych, z drugiej na dosyć abstrakcyjnym poziomie wspólnoty narodowej. Brakuje natomiast poziomu „mezo”, poziomu pośredniego i to jest właśnie wspomniana socjologiczna próżnia. Obecnie sytuacja jest wciąż podobna, szczególnie, że – jak pisze Krzysztof Olechnicki

„Choć samoorganizowanie się społeczeństwa polskiego nie napotyka [po 1989 roku] na bariery systemowych zakazów na płaszczyźnie administracyjno-prawnej, to mało która instytucja państwowa ten proces wspomaga czy szczególnie o niego dba (w praktyce, nie w deklaracjach)”.

Tu mamy analogię do aktualnej diagnozy Tomasza Szlendaka i Krzysztofa Olechnickiego zawartej w omawianej książce. Bowiem pomiędzy nurtem karnawałowej kultury i subświatami – w sumie dosyć skrajnie odmiennymi rodzajami praktyk kulturowych – także brakuje form pośrednich. Wyparował też właściwie kanon kultury wspólny dla większości społeczeństwa. A jednak, paradoksalnie, w tych odszczepionych subświatach „najłatwiej jest znaleźć wspólnotę wartą zaangażowania”.

Sądzę, że można ujęcie [subświatów](#) zaproponowane w wymienionej publikacji odnieść do sfery [galerii niezależnych](#) przy określaniu obecnej natury tego fenomenu i widzieć w nim [cenny element budowy poziomu mezo życia społecznego w Polsce](#).

5. Wywiady i rozmowy. Galerie niezależne 2017

(wybrane fragmenty)

„Mieliśmy takie marzenie”

- “ Działalność galerii niezależnej spotyka się z bardzo wieloma problemami, niestety z wieloma się zderzyliśmy, tym bardziej, że tutaj mamy taki, taką czystą kartę, na tym terenie. No i tak naprawdę mało jest takich miejsc, w których można było sztukę współczesną zobaczyć, więc my dlatego tę galerię otworzyliśmy, no ale niestety ze względu na różne problemy finansowe, niestety musieliśmy zamknąć. (wywiad_GN_2017_12)
- “ Mieliśmy takie marzenie, żeby stworzyć swoją pracownię, do której będziemy po prostu przychodzić malować (...) Rozmów związanych ze sztuką, poprzez potrzebę pracowni, po prostu gdzieś to zwyczajnie zaczęło ewoluować (...) może zaczniemy kogoś zapraszać, a może zrobimy jakąś pracownię otwartą? (wywiad_GN_2017_11)
- “ Wszystko z własnej kieszeni, bo my zaczynaliśmy od zera i trzeba było nawet zapłacić kaucję miastu i to nie były małe pieniądze, chyba pięć czy sześć tysięcy (red. złotych) kaucji. (wywiad_GN_2017_11)
- “ Garaż wydawał się najfajniejszy ze względu na przestrzeń, która jest z przodu (red. galerii). (wywiad_GN_2017_9)
- “ Tak naprawdę, ponieważ nie mieliśmy nigdy swojego stałego miejsca, tę publiczność przyciągali artyści, których pokazywaliśmy, którzy prezentowali swoje

dzieła na organizowanych przez nas wystawach. Nie mieliśmy, tak naprawdę, możliwości czy szansy na to, żeby sobie taką stałą publiczność wykształcić, ale właśnie na to teraz jesteśmy nastawieni i szukamy już stałego miejsca dla działalności, która będzie też obejmowała działania edukacyjne adresowane do różnych osób, również takich, które niekoniecznie wiele wiedzą o sztuce współczesnej. (wywiad_GN_2017_8)

“ Dla mnie było bardzo ważne, żeby tę kolekcję ocalić od zapomnienia (...) powołaliśmy galerię, żeby właśnie pokazywać tych twórców, pokazywać pracę, ale też żeby ta kolekcja była bezpieczna. (wywiad_GN_2017_3)

“ (red. dla artysty) naturalną przestrzenią do wyjścia gdzieś, do jakichś kolejnych działań jest wyjście, to skąd pochodzi, kim jest, jakby to jest tak logiczne, że w ogóle zbędna jest dyskusja o tym. (wywiad_GN_2017_2)

“ Chodziło o to, żeby stworzyć po pierwsze wspólną przestrzeń do naszych działań i do projektów, które, które robimy, a z drugiej strony chcieliśmy stworzyć miejsce, które będzie służyło innym ludziom, którzy nie mają przestrzeni tak, jak my nie mieliśmy, czyli ludziom, którzy byli najbliżsi nam tak merytorycznie, chodziło o artystów, osoby działające w kulturze, w sztuce, kuratorów, animatorów, badaczy. (wywiad_GN_2017_6)

Dlaczego nie galerię?

“ No to dlaczego nie galerię, przecież tu nie ma, tak? Że tak naprawdę możemy sobie zobaczyć w Siedlcach *Od siekierki do cizemki* wystawę, a Siedlce i edukacja z tym związana kulturalna, praktycznie tutaj nie istnieje, nie funkcjonowała (...) W mizernym stopniu funkcjonuje. Więc jakby ta oferta kulturalna po prostu nas nie satysfakcjonowała (...) generalnie sztuki współczesnej „nie je się” tu na co dzień. (wywiad_GN_2017_12)

“ (red. galeria) Jest to element działalności stowarzyszenia i w statucie mamy: działalność artystyczna, edukacyjna i właśnie jedną z form działalności stowarzyszenia jest prowadzenie galerii, w której się dzieją te różne rzeczy. (wywiad_GN_2017_11)

“ Na początku ludzie na nas patrzyli tak trochę krzywo, ale nas już poznali, zaakceptowali i my się stosujemy do norm, czyli jeżeli coś robimy to do dwudziestej drugiej. (wywiad_GN_2017_6)

“ Widzę to miejsce w ten sposób (red. galerię), żeby ono było dopieszczane, regularnie były wystawy, regularnie były warsztaty, regularna współpraca, właśnie wymiana międzynarodowa, otwarte miejsce na artystów zwłaszcza młodych, żeby ludzie nie bali się z ulicy wejść tutaj właśnie, coś kupić, nie

wiem, coś zrobić ciekawego, żeby to było takie miejsce przyjazne dla ludzi. (wywiad_GN_2017_11)

“ Miejsce eksperymentu, które by było miejscem przeznaczonym dla ludzi, którzy skończyli studia. Dla wszystkich artystów, najtrudniejszy moment to jest ten, kiedy kończysz studia i po prostu idziesz do pracy. Chcesz robić sztukę, nie masz renomy, żeby uderzać do instytucji. (wywiad_GN_2017_9)

“ Czasami jest wypożyczana (red. wystawa), no nie, może nie na stałe do końca, bo czasami ją wypożyczają instytucje typu CSW, MSN. (wywiad_GN_2017_4)

“ Każda wystawa to jest rodzaj święta, ale jeszcze bardziej oni się cieszą (red. artyści), kiedy możemy razem tworzyć, czyli kiedy robimy plenery, co się zdarzało, czyli budujemy takie atelier, ściągamy wszystkich twórców przez nas odkrytych i próbujemy przez dwa tygodnie wspólnie gdzieś tam działać. (wywiad_GN_2017_3)

“ Jak rozpoczęliśmy pracę galerii, która idzie po takiej cienkiej linii między sztuką współczesną wielkich centrów aglomeracji intelektualnych a sztuką w życiu ludzi mieszkających tu [red. w małym mieście]. (wywiad_GN_2017_2)

“ Zaczęliśmy robić wystawy w naszym mieszkaniu. (wywiad_GN_2017_10)

“ Dlatego nie jest to galeria na przykład komercyjna, bo nie moglibyśmy udostępnić tego cały czas (...) to jest generalnie przestrzeń, która najbardziej wspiera tych, którzy debiutują lub mają swoje, mają swoje jakieś takie początki swoich działań, ale już profesjonalne, czyli albo osoby po uczelniach, albo na uczelniach, albo osoby, które nie są wykształcone artystycznie. (wywiad_GN_2017_6)

„Sztuka szuka”

“ Na przykład zrobił instalację swoją z desek, gdzie napisał: „szuka” i te położył sobie w krzyżu na ziemi i to było: „sztuka szuka” (...) to jest taka postać na pograniczu performerera, na pograniczu malarza, tak, gdzieś tam przeciska się w różnych historiach. (wywiad_GN_2017_12)

“ Zrobiłam swój całun, czyli projekt badawczy polegający na tym, że zawinęłam się w płótno cztery metry na metr, pomalował mnie mąż akurata, farbą i po prostu się dałam odcisnąć. (wywiad_GN_2017_12)

“ Kolaże (red. galeria wystawiała) związane z miastem, on ma taką formę precudowną. (wywiad_GN_2017_12)

- “ Największe pomieszczenie to jest właśnie miejsce galeryjne, wystawieni-
nicze, tu prowadzimy warsztaty wszelkiego rodzaju, realizujemy pomysły,
bo i i pokazy filmów, jakieś spotkania dyskusyjne, reszta pomieszczeń to są
pracownie artystyczne. (wywiad_GN_2017_11)
- “ Jeżeli robimy warsztaty edukacyjne, to dla dzieci w wieku przedszkolnym,
szkolnym. Jeżeli robimy dla dorosłych, to bez względu na wiek. Wernisaże
są dla wszystkich, ale wiadomo, że na wernisaże przychodzi określona grupa,
która się interesuje sztuką. (wywiad_GN_2017_11)
- “ Robimy slam literacki, artystyczny, wokół sztuki. (wywiad_GN_2017_11)
- “ Nasza działalność różni się od działalności galerii prywatnych, komercyjnych.
(wywiad_GN_2017_8)
- “ Festiwal sztuki współczesnej adresowany przede wszystkim do młodych arty-
stów i mający na celu promocję ich twórczości i to, co daje mi satysfakcję,
rzeczywiście wiele osób zgłaszało się do mnie po kontakt do tych artystów,
wielu z tych artystów świetnie sobie potem radziło w świecie sztuki.
(wywiad_GN_2017_8)
- “ I zaproponowaliśmy, ja wymyśliłem coś takiego, że ci artyści, głównie rysowni-
cy przyłożą kartki papieru do tych macew i zrobią taki frotaż, to będzie taki
bardzo realistyczny rysunek. (wywiad_GN_2017_4)
- “ Nie robiliśmy nigdy rzeczy, które były nastawione na przykład na sprzedaż. Nie
robiliśmy konkretnych obiektów, produktów pod to, żeby je „popchnąć”.
(wywiad_GN_2017_5)
- “ Średnio mamy w tygodniu około dziesięciu, dwunastu wydarzeń, czyli takich
działań przeróżnych – to może być próba, spotkanie, warsztat, seminarium,
szkolenie. (wywiad_GN_2017_6)
- “ [red. sztuka] to jest coś, co ktoś świadomie tworzy jako sztukę, ktoś, kto ma jakąś
świadomość robienia sztuki, no i myślę, że to jednak muszą być takie wytwor-
y, bez względu na to, w jakiej technice to jest robione, które pozwalają nam
o czymś myśleć, czy kierują uwagę na coś w taki sposób, że nie da się tego zro-
bić innym językiem, że nie da się tego opowiedzieć, opisać słowem.
(wywiad_GN_2017_7)
- “ Program układamy również pod kątem, żeby nie zbankrutować, ale na tej
zasadzie, żeby nie schlebiać nikomu w ogóle, bo łatwych rzeczy nie pokazuję.
(wywiad_GN_2017_13)

„Sześć osób”

- “ Podczas tych rozmów wyłoniły się założenia: i co chcieliśmy robić, i jak zdobywać pieniądze, i jak zafunkcjonować (...) Zaczęliśmy warsztatami plastycznymi (...) pozyskaliśmy środki z Urzędu Miasta (...) ściągnęliśmy parę gwiazd (...) trochę wychodziliśmy z tą sztuką swoją na ulice, bo na tym robiliśmy, na przykład, przejście podziemne PKP. (wywiad_GN_2017_12)
- “ Hiszpania zatrudnia artystów, płaci ogromne pieniądze właśnie za to, żeby ściągnąć po prostu, zrobić coś w tym przejściu, a my po prostu za darmochę prosiliśmy o to, żeby po prostu dajcie nam to miejsce. (wywiad_GN_2017_12)
- “ Wszystkie cztery artystki, byłyśmy po różnych (red. szkołach), na różnym etapie swojego życia, ja akurat założyłam rodzinę, byłam też po drugim fakultecie artystycznym, koleżanka była po studiach artystycznych. (wywiad_GN_2017_11)
- “ Sami to wszystko robimy (...) zazwyczaj autor wystawy, czyli artysta. Artyści sami się angażują też w swoje projekty. (wywiad_GN_2017_11)
- “ Są wernisaże, na które przychodzi kilkanaście osób a są wernisaże, że jest taki tłum, że nie da się wejść. Więc, no trudno mi powiedzieć, no ile - pięćset, tysiąc? Nie wiem, jak to policzyć. (wywiad_GN_2017_10)
- “ Najmniej mieliśmy dziesięć, najwięcej ponad trzysta (red. osób) na jedno wydarzenie. (wywiad_GN_2017_9)
- “ Chciałem zrobić coś troszkę na przekór, no i największym problemem, okazało się, na wsi jest dla ludzi, tak naprawdę, samotność, że to jest największy problem na wsi. (wywiad_GN_2017_4)
- “ Wtedy nastąpiła ta integracja i później wszyscy, ta grupa sześciu osób przyszła na zebranie, gdzie teraz jesteśmy i chcemy to stworzyć. (wywiad_GN_2017_5)

„Nie mam czasu na sztukę”

- “ Z pogranicza troszeczkę funkcjonuję i zrobiłam sobie świeżą sztukę, czyli odświeżacz, który działał na przejściu. Tam, bardzo, ładnie pachniało, jak to w przejściu podziemnym (...) powiesiłam w dużej ramie taki wielki odświeżacz i nazwałam go „Świeżą sztuką”. (wywiad_GN_2017_12)
- “ Niestety na działalność galerii nie wystarczały (...) trzeba było poświęcać dużo czasu – teraz tak, wszyscy uważają, że osoba, która jest społecznikiem, to po prostu ona będzie za darmo. (wywiad_GN_2017_12)

- “ Przerzeń okolo stu metrów, piękne, wysokie przestrzenie, odmalowaliśmy to wszystko na biało, zostawiliśmy sztukaterię, ich piękną, drewnianą podłogę odkryliśmy spod takich płyt paździerzowych, więc ta przestrzeń była taka, taka fajna, czysta, prościutka. (wywiad_GN_2017_12)
- “ Byłam na bardzo dobrej wystawie z abstrakcją, cztery osoby były. (wywiad_GN_2017_11)
- “ Nie dziwię się, że społeczeństwo się troszkę na tą sztukę obraziło, bo ja na przykład ponoszę konsekwencje w tej chwili tego, z tym, co robię, że jak zacząłem pracować ze środowiskami konserwatywnymi, to one w ogóle z założenia: „artysta, to jest zło” w ogóle. (wywiad_GN_2017_4)
- “ Ale nie można nikogo uszczęśliwić na siłę. Dlatego tutaj jest kartka zawsze w drzwiach, że można zadzwonić i wtedy przychodzi osoba, oprowadzi, pokaże. (wywiad_GN_2017_2)
- “ Często ludzie nie mają czasu, żeby zajrzeć, czy coś, a to było na zasadzie takiej, że prawie trzysta zdjęć, na zasadzie takiego slideshow, podzielonych na sekcje, w trzech różnych oknach w tym budynku, który widzimy, były prezentowane i to było bardzo fajnie, fajne takie, dyskusje takie na ulicy się pojawiły i myślę, że to takie dosyć żywe w odbiorze było w tym czasie. (wywiad_GN_2017_2)

W zależności

- “ Warsztaty (tak jak powiedziałam) organizujemy w zależności od dofinansowania (...) tak jak dostaniemy, założymy, fundusze to robimy dla szkół i przedszkoli, z miasta jakby z urzędu dzielnicy jak dostaniemy pieniądze, ale to nie jest coś co trwa cyklicznie. (wywiad_GN_2017_11)
- “ Jak robimy wystawę, to fajnie, na przykład, wydać katalog, prawda? To jest bardzo droga rzecz. Koleżanka, która tworzy to miejsce, jest grafikiem, więc bardzo często bezpłatnie robi projekty (...) a tutaj mieliśmy wystawę (...) malarz z własnych pieniędzy zapłacił. (wywiad_GN_2017_11)
- “ U nas, jak na przykład, jak wiszą obrazy jakichś artystów i przy okazji robimy warsztaty, jakieś spotkania z dziećmi, przychodzą rodzice i nagle pani pyta: ile ten obraz kosztuje, albo, czy można to kupić? I potem zdarza się, że przychodzą na wernisaż. Jakby ta bariera pierwsza pęka i do nas trafił poprzez dziecko. (wywiad_GN_2017_1)

- “ Umowa polegała i na współpracy, i wzajemnym pomaganiu sobie, ale ponieważ nasz wkład nie był wysoki, więc też nie mogliśmy tutaj mieć więcej miejsca i czasu dla siebie, na naszą działalność. (wywiad_GN_2017_8)

- “ Nagle się okazało, że w ogóle jest na to, ogromne zapotrzebowanie, a tu, z kolei, na wsi też duża ciekawość [red. ciekawość działalności artystycznej]. (wywiad_GN_2017_4)

- “ Do wydatków, których nie możemy pokryć z dotacji, na przykład należą takie wystawowe rzeczy, jak właśnie żarówki, papier toaletowy, sprzątanie i to są spore koszty, tak naprawdę, w ciągu roku. (wywiad_GN_2017_6)

