

**Miłośnicy, znawcy
koneserzy
czy przechodnie?**

Tomasz Warczok, Łukasz Trembaczowski

**Recepcja sztuki współczesnej
na przykładzie galerii Górnego Śląska**



GALERIA BIELSKA BWA

Miłośnicy, znawcy, koneserzy czy przechodnie?

Recepcja sztuki współczesnej
na przykładzie galerii Górnego Śląska

Książka wydana w ramach publikacji „Wpływ kultury na rozwój lokalny”,
podsumowującej projekt „Lokomotywa – strategia rozwoju klastrów”,
realizowany przez Galerię Bielską BWA w latach 2008-2011, we współpracy
z Regionalną Izbą Handlu i Przemysłu w Bielsku-Białej oraz Oslo Teknopool.
Projekt współfinansowany przez Norweski Mechanizm Finansowy i Gminę Bielsko-Biała



Wsparcie udzielone przez Norwegię poprzez dofinansowanie ze środków
Norweskiego Mechanizmu Finansowego
Supported by a grant from Norway through the Norwegian Financial Mechanism

Tomasz Warczok, Łukasz Trembaczowski

Miłośnicy, znawcy, koneserzy czy przechodnie?

Recepcja sztuki współczesnej
na przykładzie galerii Górnego Śląska

Recenzent: d. hab. Andrzej Niećko

Miłośnicy, znawcy, koneserzy czy przechodnie?

Recepcja sztuki współczesnej
na przykładzie galerii Górnego Śląska

Autorzy

Tomasz Wacłowski, Katarzyna Tembaćko

© Wydawca i Autorzy

Wydawca

Galeria Bielska BWA
1.3 Maja 11
43-300 Bielsko-Biała
Galeria Bielska 1

Projekt graficzny

Krzysztof Mociński

Skład

Jan Legon

Druk

Dimograf, Bielsko-Biała

Nakład

3000 egzemplarzy

ISBN

978-83-87984-66-3

Spis treści

Wprowadzenie	7
Rozdział I. Socjologiczne widzenie sztuki	13
1. 1. Tworzenie jako akt zbiorowy – <i>ArtWorld</i>	14
1. 2. Pole sztuki jako pole walki	15
1. 3. Odbiór sztuki.	19
1. 4. Sztuka jako rytuał	24
1. 5. Sztuki wizualne na Górnym Śląsku	34
1. 6. Struktura śląskiego subpola sztuki dzisiaj	44
Rozdział II. Zmiany struktury społeczeństwa polskiego i ich socjologiczne ujęcia	57
2.1. Podstawowe ujęcia struktury społecznej	5
2.2. Przekształcenia struktury społecznej w Polsce	60
2.3. Założenia analizy pozycji społecznej	73
Rozdział III. Miłośnicy, znawcy, koneserzy czy przechodnie – charakterystyka publiczności galerii	3
3.1. Nota metodologiczna	3
3.2. Społeczne uwarunkowania praktyk kulturalnych	6
3.3. Partycypacja kulturalna	9
Rozdział IV. Widzenie sztuki a cechy społeczne odbiorców	115
4. 1. Dyspozycja estetyczna a pozycja w strukturze społecznej	116
4. 2. Gust artystyczny a inne gusta kulturowe	122
4. 3. Akceptacja hierarchii kultury	125
4. 4. Preferencje w zakresie poszczególnych dyscyplin sztuki	12
4. 5. Elitaryzm versus demokratyzacja sztuki	133
Zakończenie	141
Bibliografia	147
Spis tabel	155
Załącznik	157

Wprowadzenie

Rzeczywistość sztuki analizowana może być na wiele sposobów. Z jednej strony, co zdaje się być formą dominującą, swoje interpretacje proponują takie dyscypliny jak historia sztuki; z drugiej, możliwa jest ścieżka odmienna, typowo naukowa, oparta na rygorystycznej weryfikacji wcześniej założonych hipotez. Mimo że dla części historyków sztuki podejście drugie wydawać się może wręcz bluźniercze, my, w niniejszej publikacji właśnie tę perspektywę wybraliśmy. Naszym przewodnikiem były doświadczenia socjologii sztuki i na dorobku tej właśnie dyscypliny oparliśmy naszą analizę.

Socjologia tylko w określonych zakresach może zgadzać się z ustaleniami i podejściem ortodoksyjnej historii sztuki. Albowiem naczelnymi zadaniem socjologii nie jest jedynie interpretacja rzeczywistości, w tym przypadku rzeczywistości artystycznej, ale perspektywa głębsza – odsłonięcie jej głębokich struktur, społecznych zadań które pełni, szczególnie na płaszczyźnie szeroko rozumianej władzy i nierówności.

Podobne podejście nie ma na celu, wbrew temu co mogliby niektórzy sądzić, zniszczenie sfery artystycznej, ale jedynie ukazanie jej pełniejszego, bardziej realnego charakteru. Nasz wysiłek badawczy skoncentrowany został na dwóch głównych wymiarach – świata producentów sztuki oraz świata jej odbiorców. Zaznaczyć jednak należy, że punkt ciężkości przesunięty był bardziej na sferę recepcji sztuki, jej wytwarzanie potraktowaliśmy w zasadzie jedynie kontekstowo

Skala naszych badań ograniczyła się do szeroko rozumianego świata śląskiej sztuki współczesnej. Interesowało nas w pierwszym rzędzie, jak owa sztuka jest przyjmowana, kim są odbiorcy sztuki, z jakich środowisk

się wywodzą i z jaką wiedzą odwiedzają śląskie galerie sztuki współczesnej. Przy czym nasze wysiłki nie koncentrowały się wyłącznie na opisie tej zbiorowości, ale pokazaniu, że sztuka w tym przypadku stanowi ważny zasób symboliczny, wykorzystywany, co może dziwić niektórych, w podkreślaniu i uzasadnianiu społecznych nierówności. Albowiem sztuka nie tylko łączy, ale i dzieli, jest sferą, w której odbywają się społeczne zmagania znane ze świata polityki i ekonomii. Uniwersum sztuki nie jest wyłączone z innych konfliktów społecznych, jednak walki, które toczą tam jednostki i całe grupy mają charakter bardziej zniuansowany i zazwyczaj ukryty. Zadanie, które sobie postawiliśmy to odkrycie sensu i struktury tych walk.

Dzięki temu zrealizować można nie tylko typowy cel poznawczy, ściśle naukowy, ale także praktyczny, polegający na realistycznym wyjaśnieniu jaki jest faktyczny odbiór sztuki współczesnej na Śląsku.

Praca podzielona została na cztery rozdziały. W rozdziale pierwszym przedstawiamy generalne założenia socjologii sztuki i sposób analizowania rzeczywistości artystycznej właściwy dla tej dyscypliny. Ze szczególną uwagą zaprezentowaliśmy koncepcję francuskiego socjologa Pierre'a Bourdieu, gdyż ona właśnie stanowiła główne teoretyczne zaplecze w realizowanych przez nas badaniach. Jego myśl, nieograniczona do analiz świata artystycznego (dotycząca tak różnych uniwersów społecznych jak gospodarka, nauka czy literatura), jest dziś niezwykle popularna, chociaż w Polsce rzadko aplikowana do badań empirycznych. Niniejszą publikacją chcieliśmy deficyt ten wypełnić. Bazą były badania przeprowadzone przezeń we Francji w latach 60. W istocie nasza analiza miała, w pewnych zakresach, przetestować wnioski, które wówczas w badaniach Pierre'a Bourdieu się pojawiły, z tego też względu część pytań kwestionariusza ankiety zapożyczona została ze wspomnianych badań francuskich. W rozdziale znalazł się również opis śląskiego pola sztuki, jego struktur i kluczowych graczy. Przyjęliśmy przy tym, podobnie jak Pierre Bourdieu,

perspektywę konfliktową, zakładając, że nie tylko odbiorcy, ale także producenci sztuki (artyści, galerzyści, kuratorzy, krytycy), toczą ze sobą nieustanną grę, a nawet walkę, w której stawką jest pozycja i kapitał, nie tylko materialny, ale przede wszystkim symboliczny – prestiż i uznanie. Wizja Pierre’a Bourdieu uzupełniona została o inne podejście, do tej pory nie używane do analiz świata artystycznego – chodzi o teorię rytuałów interakcyjnych Randalla Collinsa. W tym względzie więc nasza analiza ma charakter pionierski.

W rozdziale kolejnym, drugim, opisaliśmy szczegółowo strukturę społeczną społeczeństwa polskiego. Chodzi tu przede wszystkim o podział klasowo-warstwowy, gdyż według tych właśnie struktur rozkładają się różnice w praktykach kulturowych, w tym, w recepcji sztuki współczesnej. Zadanie zrozumienia polskiej struktury klasowo-warstwowej jest trudne, gdyż jest to rzeczywistość, która wyłania się na naszych oczach. W państwach zachodnich, Francji czy Wielkiej Brytanii, hierarchia klasowa ma charakter dość stabilny, co za tym idzie uczestnictwo w kulturze także odznacza się dość przewidywalnymi regularnościami. W Polsce mamy do czynienia z sytuacją dynamiczną, z jednej strony z rosnącymi dysproporcjami majątkowymi, które nie mogą pozostać bez wpływu na różnice kulturowe, z drugiej, z wyłanianiem się klasy średniej, która stanowi szczególną zbiorowość w zakresie uczestnictwa w kulturze. Można zatem powiedzieć, że próbowaliśmy uchwycić obraz w procesie, świat, który ciągle się zmienia i podlegać będzie dalszym przemianom.

Dwa ostatnie rozdziały to już analiza konkretnych praktyk oglądu i recepcji sztuki współczesnej. Uchwyciliśmy tam dające się zaobserwować zróżnicowania w tym względzie, szczególnie zależności między pozycją klasową a sposobami odbioru sztuki współczesnej. Z opisywanych dwóch rozdziałów można się więc dowiedzieć, kto odwiedza galerie sztuki współczesnej, z jakimi kompetencjami tam przybywa i czego oczekuje. Wyniki badań pozwoliły także na zarysowanie gustów artystycznych, które – wbrew

potocznym wyobrażeniom – nie są nigdy ściśle indywidualne, ale uzależnione od takich czynników jak wiek, zawód czy pochodzenie społeczne. Świat odbiorców sztuki współczesnej nie jest anarchiczny, a poszczególne wybory, czyli to co się komuś podoba lub nie, preferencje w zakresie konkretnych dzieł artystycznych odznaczają się zaskakującą regularnością. Wolna wola i wolny wybór są tutaj czystą iluzją. Uniwersum to jest również, jak już powiedzieliśmy, silnie podzielone. Za szeroko rozpowszechnionymi hasłami demokratyzacji sztuki współczesnej, wysuwanymi przez niektórych jej admiratorów i popularyzatorów kryją się praktyki monopolizacji i faktycznego utrudniania dostępu do niej. Wbrew pozorom monopolizacja, utrzymywanie istniejących podziałów i wykluczanie z uniwersum sztuki pewnych kategorii ludzi nie jest dziełem pragmatycznych cyników. Praktyki te są wynikiem działań dalekich od jasności, kryją się mrokach nieświadomości i wpisane są w pozornie banalne, rytualne wręcz czynności. Zawsze stoi za tym interes – dystynkcji, wyróżnienia się, posiadania i utrzymania zasobów symbolicznych, a w konsekwencji, dominacji.

Na szczęście dostępne narzędzia socjologiczne pozwalają na ujawnienie prawdziwego charakteru tych praktyk. Podążamy więc w tej książce za tradycją socjologii demistyfikującej, krytycznej, ujawniającej mity i relacje władzy, pokazującej interesy tam gdzie niewprawione oko widzi wyłącznie działania bezinteresowne. Tylko taka ścieżka jest, w naszym przekonaniu, realnym sposobem na pokazania sztuki w jej całościowym obrazie, zarówno po stronie tych, którzy znaczenia artystyczne wytwarzają, jak i tych, którzy sztukę tylko oglądają i podziwiają.

Książka ta nie mogłaby się ukazać bez znaczącego udziału kilku osób. Przede wszystkim podziękowania należą się Agacie Smalcerz, dyrektorce Galerii Bielskiej BWA, bez której całe przedsięwzięcie badawcze nie mogłoby dojść do skutku. Znaczącej pomocy udzielili nam także Agnieszka Swoboda, Joanna Wowrzeczka-Warczok oraz Adam Bartoszek. Specjalne podziękowania kierujemy do Patrycji Trembaczowskiej.

Nie sposób pominąć pracowników śląskich galerii sztuki, którzy udzielili nam ogromnego wsparcia w przeprowadzeniu samych badań, za co także chcieliśmy im podziękować.

ROZDZIAŁ I

Socjologiczne widzenie sztuki

Obiegowa opinia, silnie zakorzeniona w artystycznym świecie, każe widzieć dzieło sztuki oraz samego artystę w specyficzny sposób. Podkreśla się mianowicie fakt unikalności i niepospolitości efektów działalności artystycznej (przynajmniej tych dzieł, które uznane są za „wielkie”) oraz wyjątkowość pozycji artysty – jako osoby obdarzonej niecodziennymi cechami, potocznie nazywanymi talentem, darem lub charyzmą. Również druga strona problemu – odbiór sztuki, skłonność do zachwyty nad określonym rodzajem sztuki, a niechęć wobec innej jej formy jawi się jako wyraz ściśle indywidualnego gustu, którego źródło pozostaje nieznanne. Przekonania takie stanowią, nie bójmy się tego powiedzieć, wyraz określonej ideologii, która ujawniła się najpełniej w momencie ukonstytuowania się autonomicznego uniwersum społecznego – świata sztuki – relatywnie odseparowanego od innych społecznych rzeczywistości: polityki, ekonomii, religii. Wtedy to właśnie, a mowa o końcu XIX wieku, wraz z pojawieniem się na scenie Éduarda Maneta, a w kręgu literatury i poezji Charlesa Baudelaire’a oraz Gustawa Flauberta wchodzi do użycia hasło sztuki dla sztuki, artysta zaś postrzegany zaczyna być jako byt niezakorzeniony, wolny i niezdeteminowany.

Opisana ideologia stanowi iluzję, lecz jest to – jak powiedzielibyśmy za francuskim socjologiem Émilem Durkheimem – iluzja dobrze ugruntowana, a w konsekwencji użyteczna, zarówno dla samych artystów, jak i tych wszystkich, którzy w kręgu sztuki działają (krytyków, estetyków, publiczności). Zadaniem socjologii, owej nauki demistyfikującej rzeczywistość i odkrywającej to co jest „pod powierzchnią”, będzie dekonstrukcja tej iluzji.

1. 1. Tworzenie jako akt zbiorowy – *ArtWorld*

Pierwszy i najważniejszy wniosek płynący z wieloletnich badań socjologicznych nad światem artystycznym jest następujący: **tworzenie, wbrew przekonaniom ideologii charyzmy, jest aktem zbiorowym, a nie indywidualnym**. Artysta, podobnie jak i dzieło uwikłany jest w określoną sieć relacji społecznych, które nań oddziałują. Bardziej świadomi ludzie sztuki zgodziliby się pewnie z poglądem, że świat społeczny oddziałuje na akt kreacji, dostarczając artyście chociażby inspiracji. Nie w tym jednak rzecz. Aby wyjaśnić ten fenomen oddajmy wpierv głos amerykańskiej socjolożce Verze Zolberg (1990: 9): „[...] z socjologicznego punktu widzenia dzieło sztuki jest momentem w procesie angażującym współpracę więcej niż jednego aktora, działające za sprawą pewnych społecznych instytucji i historycznie zauważalnych trendów”. Artysta tworzy dzieło w określonym czasie i przestrzeni, w szczególnym społecznym kontekście. Wpływ na niego będą miały obecne i przeszłe trendy, kierunki i konwencje w sztuce (nawet jeżeli artysta im zaprzecza, ponieważ zaprzeczenia to także forma uznania ich istotności) oraz inni artyści, od których zmuszony jest się **odróżnić**, w przeciwnym razie pozostanie niezauważony. Nie bez znaczenia jest społeczne pochodzenie artysty, przede wszystkim klasa społeczna, a co za tym idzie zabezpieczenie finansowe (lub jego brak), wykształcenie, styl życia i określona, charakterystyczna dla całej klasy mentalność (podzielane wartości, światopogląd). Ponadto, samo wykreowanie dzieła przez twórcę nie kończy aktu tworzenia. Istotny dla jego odbioru będzie sposób jego przedstawienia, kontekstualnego zdefiniowania, zespołu pojęć i wartości, które będą mu towarzyszyć. Do gry wchodzi tu ci wszyscy, którzy pomagają dzieło zdefiniować, a w rzeczywistości je współtworzą: krytycy, estetycy, także kuratorzy i galerzyści. Przez analogię do świata religii możemy powiedzieć, że postaci te w uniwersum artystycznym odgrywają rolę teologów: definiują, wyjaśniają i kodyfikują, a nade wszystko **podtrzymują i kreują**

wiare w wartość określonego dzieła sztuki oraz w sztukę jako taką (Bourdieu 1993b: 74). Dowodem na to jest fakt, że wiele artefaktów sztuki zmienia w procesie historycznym swoje znaczenie; część jest zapomniana, by po jakimś czasie – dzięki działalności „teologów sztuki” – zostać odkryta na nowo, w innym kontekście i z innym zasobem znaczeniowym (Haskell 1976). Musimy zgodzić się więc z francuskim socjologiem Pierrem Bourdieu (2001: 267), który mówi, że dzieło artystyczne jest tworzone nie raz, ale tysiąc razy, „[...] przez tych wszystkich, którzy się nim interesują, którzy znajdują interes materialny bądź symboliczny w czytaniu go, klasyfikowaniu, deszyfrowaniu, komentowaniu, reprodukowaniu, krytykowaniu, zwalczaniu, posiadaniu.”

Przedstawiony obraz uniwersum sztuki jawi się jako rzeczywistość harmonijna i relatywnie wolna od konfliktów. Niektórzy socjologowie hołdują takiej właśnie wizji – by wspomnieć chociażby znanego amerykańskiego badacza, Howarda Beckera (19 2), którego analizy *Artworldu* stanowią klasykę socjologii sztuki. Bardziej realistyczna i stanowiąca uzupełnienie tego co powiedzieliśmy dotychczas, wydaje się propozycja przedstawiająca świat artystyczny jako arenę niewolną od konfliktów, zhierarchizowaną, naznaczoną walkami o władzę i różne rodzaje kapitału. Wizję taką przedstawia Pierre Bourdieu, w swej wpływowej koncepcji pola sztuki, której teraz się przyjrzymy.

1. 2. Pole sztuki jako pole walki

To, co najczęściej nazywamy światem artystycznym można ująć jako pole sztuki. Dla Bourdieu (2001: 279) **pojęcie pola** to struktura relacji obiektywnych, która umożliwia opisanie konkretnej formy interakcji, a ujmując rzecz prościej, można powiedzieć, że pole jest mniej lub bardziej autonomicznym mikrokosmosem, który rządzi się swoistą logiką, generuje całą gamę, chciałoby się rzec, autorskich praktyk i relacji mię-

dzy uczestnikami. Mamy tyle pól, ile odmian, fragmentów świata społecznego. Wymieńmy ich chociażby parę: pole artystyczne, religijne, naukowe, dziennikarskie, ekonomiczne, etc. Każde z pól jest przypadkiem szczególnym, a jego konfiguracja jest zależna od danego kontekstu. Dlatego celem badacza jest uchwycenie określonego stanu określonego pola¹.

Na pole sztuki oddziałują rozmaite czynniki zewnętrzne, np. ekonomiczne i polityczne, jednak ulegają one *załamaniu*, bądź *refrakcji* poprzez strukturę pola (jak w pryzmacie). Siła załamania zależy od stopnia autonomii pola, tzn. względnej niezależności od sił zewnętrznych. A zatem, powiedzieć można, że jednostki działające w polu orientują się na dwa rodzaje sił: z jednej strony, tych pozostających w obrębie pola – z którymi toczą walkę o pozycję, z drugiej strony, sił – czynników zewnętrznych.

Co jednak najważniejsze, każde pole jest obszarem walki symbolicznej. Stawką w grze jest pozycja zwierzchnia, to jest taka, która pozwoli uzyskać przewagę nad innymi graczami, a tym samym przejąć dominujące dobro (kapitał) w grze. W grze o pozycję zwierzchnią (kapitał) walczy każdy gracz, a zwycięzca przejmie przewagę nad innymi graczami.

dominującego kapitału, o który i tutaj toczy się nieustanna symboliczna walka.

Pole to dzieli się na dwa odrębne sektory: ortodoksji i heterodoksji, tj. dominujący i zdominowany, klasyczny i awangardowy. Są to obszary konfliktowe, gdyż zamierzeniem heterodoksji jest podważenie komunikatów i definicji ortodoksji (np. w średniowieczu herezja podważyła dominujący dyskurs katolicki). Aktorzy obszaru ortodoksji cieszą się zdecydowanie największym uznaniem pozostałych jednostek w tym polu w przeciwieństwie do tych, którzy zajmują obszar heterodoksji. Istnieje jednak obszar zgody (*doxa*) co do niekwestionowanych założeń (wszystko to, co przyjmujemy jako zrozumiałe samo przez się). *Doxa* jest niezbędna, gdyż każda walka, także symboliczna, musi odbywać się według określonych reguł.

Poza klasyfikacją dominujący/zdominowani mamy jeszcze i drugą klasyfikację sektorów, to znaczy bliskość wobec biegunów: heteronomicznego (określanego przez dominację kapitału ekonomicznego, a potocznie zwanego sztuką komercyjną) i autonomicznego (biegun ten określany jest przez „sztukę dla sztuki”, a dominuje tam kapitał kulturowy).

Historię pola tworzy walka pomiędzy obrońcami a pretendenciami, między posiadaczami tytułu a *challengerami*, czyli między konserwującymi strukturę pola a zmieniającymi ją heretykami-rewolucjonistami-awangardzistami. Strategie artystyczne konserwatystów i nowatorów w tej walce, tj. w wytwarzaniu dzieł, praktyk, dyskursów, manifestów zależą od pozycji, to znaczy od miejsca, które zajmują w układzie relacji społecznych w polu (porównajmy pozycję absolwenta prestiżowej uczelni artystycznej, który wchodzi do gry w polu sztuki, z jego przeciwnikiem, który podobnego wykształcenie nie posiada) oraz od dyspozycji każdego z osobna, to znaczy tego co człowiek nabył i utrwalił w toku życia, a co każe nam widzieć świat tak, a nie inaczej (spojrzenie na sztukę, uzależnione przecież od wcześniejszych doświadczeń – przede wszystkim wykształcenia, wpływać będzie na sposoby działania i uprawiania sztuki).

Zespół tych dyspozycji Pierre Bourdieu (1993a, 2001) nazywa **habitusem**. Wspomniane strategie uzależnione są także od tzw. przestrzeni możliwości, czyli od tego, co w polu zastane, dotychczas wypracowane, inaczej mówiąc, stan problematyki uznanej.

Szczególna historia tej walki przypada na moment wynalezienia osoby artysty i zerwania z absolutną władzą Akademii. Rozpoczyna się niejako ostatnia faza autonomizacji pola sztuki, którego cechą dominującą będzie odtąd wielość punktów widzenia. Kluczową postacią tej rewolucji symbolicznej, zrywającej kajdany absolutyzmu artystycznego Akademii, był Édouard Manet (1832 - 1883). Wraz z nim przestajemy mieć do czynienia z jakimś ściśle i sztywno zhierarchizowanym, kontrolowanym przez uprzywilejowaną grupę układem na rzecz pola „współzawodnictwa o monopol na prawomocność artystyczną” (Bourdieu 2001: 206). Porzuca się tym samym model artysty służącego jakiejś sprawie, a odkrywa się i powoli narzuca model artysty, który jest bezinteresowny, reprezentuje sztukę „czystą”. Gra toczy się o wytworzenie nowego dyskursu w świecie sztuki, który mówiąc językiem Bourdieu, staje się „światem ekonomicznym na opak” - kwestionuje stawki czysto materialne, a premiuje symboliczne. Wartość ma przede wszystkim uznanie innych konkurentów w grze (innych artystów), a nie dostosowanie się do gustów, skutkujące natychmiastowym zyskiem finansowym (Ibid: 211). Pamiętajmy jednak, że rewolucja nie byłaby możliwa gdyby nie spotkanie procesów zachodzących wewnątrz i na zewnątrz pola. Heretyk Manet mógł narzucić swój punkt widzenia, a także uznanie dla własnych wytworów, w dużej mierze dzięki „nadprodukcji dyplomów” (przede wszystkim absolwentów szkół artystycznych), a tym samym pojawieniu się nowej kategorii konsumentów dysponujących takim aparatem percepcyjnym - habitusem - który pozwalał im na entuzjastyczne poparcie nowego malarstwa.

Rzecz jasna, wzrost liczby konsumentów w konsekwencji osłabia wyjątkową pozycję będącą w opozycji do ortodoksyjnej Akademii, w wyniku czego dochodzi do symbolicznej dewaluacji produktów oferowa-

nych przez aktualną awangardę, a konkurencja zaostrza się. Inaczej rzecz ujmując, to co Manet zaproponował, po jakimś czasie zostało „uklasyfikowane” (Ibid: 3-9) i przesunięte z obszaru heterodoksji w strefę ortodoksji. Nowi przybysze, którymi byli najpierw neoimpresjoniści (m.in. Georges Seurat, Paul Signac), a następnie Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Henri de Toulouse – Lautrec, dalej artyści secesyjni, kubiści, itd., odwoływali się do czystości początku (po którą sam Manet sięgnął) i wytykali sprzeniewierzenie się sztuce dla sztuki. Dobrym, zwerbalizowanym przykładem takiego zwrotu jest manifest futurystów z 1910 roku², będący równocześnie sposobem na odróżnienie się od zastanej w polu struktury.

Przywołanie tej historii jasno pokazuje nie tylko charakter walki, ale także to, iż „(...) autorzy, szkoły, periodyki etc. istnieją jedynie poprzez różnice, które je oddzielają.” (Bourdieu 2004: 26).

1. 3. Odbiór sztuki

Drugim zjawiskiem, które także interesuje socjologów sztuki jest proces jej odbioru. Rzecz jest niemalże równie mocno zmitologizowana, jak tworzenie dzieł artystycznych. Dzieje się tak dlatego, że tu także mamy do czynienia z ukrytymi interesami i hierarchiami społecznymi, w ramach których toczy się gra o prestiż, czy różne rodzaje kapitału. Pierre Bourdieu wyjaśnił ten fenomen, słusznie argumentując, że procesu tworzenia

2 „1. Przeciwno asfaltowym torom, przy pomocy których usiłuje się nadać współczesnym obrazom patynę czasu. 2. Przeciwno zbyt sztywnemu elementarnemu archaizmowi, który stosuje płaskie kładzenie tonów i naśladowując egipski linearyzm sprowadza malarstwo do bezwładu syntezy groteskowej i dziecinnej. 3. Przeciwno fałszywej postępowości secesjonistów i niezależnych, którzy ustanowili nowe akademie, równie szablonowe i rutyniarские jak dawne. 4. Przeciwno malowaniu aktów, co jest równie nudne i oglupiające jak temat niewierności małżeńskiej w literaturze” (Porębski 1965: 2).

nie sposób oddzielić od procesu recepcji. Oba zjawiska nachodzą na siebie i wzajemnie na siebie wpływają.

Oprzemy się w tym miejscu na klasycznych już badaniach Bourdieu przeprowadzonych w sześciu krajach europejskich, w tym również w Polsce. Co prawda, badania te wykonano kilka dekad temu (w latach 60-tych XX wieku), jednak ich wyniki – jak pokazują współczesne aktualizacje – są w pełni zasadne i do dzisiaj nic nie straciły w kwestii wyjaśniania fenomenu odbioru sztuki. Trzeba przy tym zauważyć, że wyniki badań, które zostaną przedstawione w rozdziale IV inspirowane były w dużej mierze klasycznymi badaniami francuskiego socjologa (powtórzono nawet kilka pytań znajdujących się w kwestionariuszu).

Pierwsza obserwacja, jaka wyłoniła się z badań Bourdieu, pokazuje jednoznacznie na klasowe uwarunkowania odbioru sztuki. Okazuje się, że widzami galerii i muzeów w Europie pozostają głównie członkowie klas wyższych i średnich, a więc grup w

urodzadcmis w as eY czl s gzl isa adhadh czl awkl aczl s a czdha eYz

ślonym pochodzeniem społecznym: wykształceniem, dochodami i zawodem rodziców. A zatem nie chodzi jedynie o formalne wykształcenie (tytuł magistra czy licencjata), ale sposób uzyskiwania wiedzy o sztuce. Najwierniejszym odbiorcą sztuki będzie ten, kto uzyskał na jej temat wiedzę we wczesnym dzieciństwie, kto miał kontakt ze sztuką w domu rodzinnym i czyja pierwsza wizyta w miejscu, gdzie się sztukę pokazuje zainicjowana była przez rodziców³. Dla tych osób kontakt ze sztuką pozostaje czymś naturalnym, przyjmowanym za pewnik – oczywistość. Z uwagi na fakt, iż taki typ socjalizacji ma silniejszy wymiar praktyczny niż teoretyczny (nie jest to sucha dydaktyka, jak w przypadku nauki szkolnej, a więc niepostrzeżenie wchodzi w krew), odbywa się dość długo (od wczesnego dzieciństwa), skutecznie ulega zapomnieniu jako proces nauki, a tym samym staje się integralną częścią człowieka. **Stąd złudzenie, że dyspozycja estetyczna (kompetencja w zakresie odbioru sztuki) ma charakter daru (szczególnej wrażliwości) lub też jest czymś naturalnym lub wręcz wrodzonym – w każdym razie jawi się jako fenomen indywidualny (kiedy mówimy o indywidualnym guście, preferencji).** Socjologia ponad wszelką wątpliwość pokazuje jednak, że odbiór sztuki jest ściśle uwarunkowany społecznie, lecz owo uwarunkowanie jest społecznie niezauważone. Bourdieu pisze: „Dzieło sztuki zyskuje znaczenie i przedstawia wartość tylko dla znających kod, w którym zostało zaszyfrowane. Świadome lub nieświadome wdrażanie systemu mniej lub bardziej jawnych schematów percepcji i osądzania, które stanowią o kulturze malarzkiej, tworzy ukryty warunek owej elementarnej formy wiedzy polegającej na rozpoznawaniu stylów. Bourdieu pisze: „Widz niedysponujący stosownym kodem czuje się przytłoczony ‘zalewany czymś’, co jawi mu się jako chaos dźwięków i rymów, kolorów i linii bez ładu i składu.” (2005: 10). Warunkiem koniecznym kompetentnego odbioru sztuki staje się więc

3 Sytuacja Polski była nieco inna – kluczowym czynnikiem inicjującym socjalizację do świata sztuki okazała się szkoła.

znajomość stylów i ich podstawowych cech (w zakresie sztuk wizualnych czy muzyki) – a zatem rudymenarna przynajmniej znajomość historii sztuki. Bez znajomości stylu nie można bowiem odnaleźć znaczenia danego dzieła (bo odczytywane jest przez pryzmat stylu). Jak wobec tego odbierać będą sztukę ci, którym brak estetycznej kompetencji? W jaki sposób klasy niższe (robotnicze bądź ludowe) odkodowywać będą znaczenie dzieła sztuki? Jeżeli nie mają dostępu do uniwersum historii sztuki, korzystają będą z jedyne go znanego sobie uniwersum znaczeń: kosmosu własnego życia codziennego. Życie codzienne klas niższych naznaczone jest trudem zdobywanie środków do życia (lub przeżycia), a zatem dominiuje tu **funkcja**, a nie **forma (styl)**, gdyż na formę nie ma ani czasu, ani środków. Rozróżnienie na funkcję i styl, mające – jak pokazuje Bourdieu – znacznie szersze zastosowanie, określa gusta lub też smaki, ujawniające się w różnych kontekstach życia, nie tylko w polu sztuki. A zatem „smak dominujący”, smak klas wyższych, naznaczony będzie stylizacją (języka, sposobu podawania posiłków i ich spożywania, wystroju mieszkań, itd.), biegunowo różny zaś – „smak klas ludowych” (klas robotniczych) będzie smakiem „konieczności” – określonym przez funkcjonalność (jedzenie sycące – spełniające funkcję zaspokojenia głodu, język uproszczony, którego podstawową funkcją jest komunikowanie, itd.). W odniesieniu do sztuki rzecz przedstawia się podobnie: dla klas niższych ma ona przede wszystkim spełniać funkcję dekoracyjną, dawać przyjemność lub czegoś uczyć (spełniać funkcję etyczną). Z kolei dla klas wyższych, poruszających się stale w uniwersum sztuki, odbiór ma charakter estetyczny, zgodny z definicją sztuki Kanta: bezinteresowny i czysty (sztuka nie ma niczemu służyć). Powstają wobec tego dwa gusty, dwa smaki: estetyczny (czysty) i etyczny (funkcjonalny), które – nie zapominajmy – mają ściśle określone uwarunkowania społeczne (których Kant nie zdołał rozpoznać). Mówiąc prosto, klasy dominujące mogą sobie na estetyczne, stylizujące zdystansowanie pozwolić, gdyż są daleko (w dystansie) od konieczności (np. ekonomicznych), które tak silnie oddziałują na klasy zdominowane. Tworzy

to z kolei hierarchię, jednocześnie symboliczną i społeczną: „Gust klasyfikuje, klasyfikując osobę klasyfikującą: podmioty społeczne różnią się przez rozróżnienia, jakich dokonują między pięknem a brzydotą, dystynkcją a pospolitością, i poprzez rozróżnienia, w których wyraża się bądź też zaznacza ich pozycja w obiektywnych klasyfikacjach.” (Ibid: 15) W odbiorze sztuki, smaku, które go warunkuje, wyborach takich a nie innych form symbolicznych tkwi więc prawda interesu klasowego, ukrytego nierzadko dla samych uczestników. Hierarchie, które w tym procesie są urzeczywistniane, oparte – jeżeli chodzi o same artefakty – na różnicy między sztuką wysoką, wysublimowaną a produkcjami „kiczowatymi”, pospolitymi, przekładane są z kolei na różnice gustów (gust „czysty” i „barbarzyński”). Gusty te widziane bywają jako „naturalne”, a więc zalegitymizowane i niepodważalne. Prawda o społecznych warunkach odbioru sztuki (edukacji w tym zakresie, warunkach ekonomiczno-kulturowych do tego niezbędnych) zostaje zapomniana i wyrugowana.

Pozostają drzwi galerii – nawet jeżeli otwarte na oścież, to w symboliczny sposób zamknięte – wyznaczające społeczną, niewidzialną granicę między *sacrum* świata sztuki prawdziwej, wysublimowanej oraz *profanum*, produkcji nie zasługujących na miano sztuki. Opozycja wysokie/niskie, lepsze/gorsze przenosi się na kategorie społeczne „my” (lepsi, ludzie posiadający gust), „oni” (gorsi, ludzie „bez gustu”). Między nimi pozostają ci, którzy, wedle określenia Bourdieu, przejawiają „dobrą wolę kulturową” – aspirując do świata sztuki i jej uświęconego odbioru. Poprzez swój akt aspiracji podtrzymują i tworzą istniejącą hierarchię. Aspirują do świata sztuki (raczej nieudolnie naśladując odbiorców, którzy tam już pozostają) i poprzez swoją nieudolność zdradzają swą poślednią pozycję – i tam się właśnie sytuują, na pozycjach średnich (*vide* różnicę między tymi, którzy poznali świat sztuki bezpośrednio w dzieciństwie w domu lub szkole a autodydaktykami, którzy uczą się jej przez popularne serie wydawnicze w rodzaju „Wielkich Malarzy”).

1. 4. Sztuka jako rytuał

Alternatywną wobec wcześniej przedstawionych ujęć, obrazujących logikę wytwarzania i odbioru sztuki, jest perspektywa traktująca działania te jako rytuał. Podobne podejście wydawać się może zaskakujące, wszak rytuał kojarzony jest potocznie ze społeczeństwami tradycyjnymi, ewentualnie, dzisiaj, z domeną religii. Okazuje się jednak, że życie społeczne, bez względu na to czy mówimy o społecznościach dzisiejszych, europejskich, czy też dawnych, rolniczych, jest wysoce nasycone rytuałami. Nawet codzienne spotkania w gronie przyjaciół, przywitania i rozmowy ze znajomym na ulicy, wizyty u lekarza i lekcje w szkole mają charakter rytualny, a ściśle rzecz ujmując, stanowią one zachowania zwane w socjologii rytuałami interakcyjnymi (Goffman 2006).

Nie inaczej jest w świecie sztuki, która także, zarówno po stronie jej wytwarzania, jak i odbioru, ma charakter rytualny. Dla nas, w teorii rytuałów interakcyjnych (dalej teoria RI), najistotniejszym jest, że efektem każdego niemalże udanego rytuału pozostaje określona reprezentacja zbiorowa, symbol, którym może być przedmiot materialny bądź jedynie idea. Fakt ten wskazuje, że symbolizm wszelkiego rodzaju, bez względu na to czy mówimy o symbolizmie religii, polityki, czy też o sztuce właśnie (która jest przecież rzeczywistością symboliczną *par excellence*) ma źródło społeczne, z zasady zbiorowe. Po raz kolejny więc zrywamy z silnie zakorzenionym potocznie przekonaniem, że sztuka to praktyka indywidualna.

Każdy rytuał, także rytuał sztuki, odznacza się pewnymi cechami, elementami składowymi oraz, co ważne, określonym efektem. Randall Collins (2004), prominentny badacz rytuałów, opierając się na klasycznych ujęciach Émila Durkheima i Ervinga Goffmana, przekonuje, że rytuał interakcyjny wymaga: a) fizycznej współobecności jednostek, skupiających się w fizycznych i symbolicznych ramach, które są jednocześnie barierą wobec outsiderów b) wspólnego punktu przykuwającego uwagę, c) podzielanego przez grupę nastroju emocjonalnego. Zauważyć przy tym

trzeba, że elementy ostatni (c) i przedostatni (b) wzajemnie na siebie wpływają, a czynnikiem je wzmacniającym jest zbiorowa koordynacja rytmiczna. Mechanizm ów zaobserwować możemy w wielu różnych kontekstach życia społecznego: msza w kościele, wiec polityczny, mecz piłkarski. Jeżeli ludzie, widząc siebie nawzajem, gromadzą się wokół pewnego elementu skupiającego uwagę (zawodnicy na boisku i sama gra, lider polityczny i hasła, które wykrzykuje, ksiądz i formuły religijne, które wypowiada), to dość szybko wytwarza się wspólny nastrój emocjonalny. Dzieje się tak dlatego, bo ludzkie emocje są zaraźliwe (Collins, Sanderson 2010: 56), inaczej mówiąc, kiedy widzimy na czyjeś twarzy (na twarzach wielu osób) pewien nastrój emocjonalny, to mamy skłonność, z powodu nieświadomości, to jego naśladowania, wczucia się w ten stan. Niezwykle pomocny jest tu wspólny rytm grupy, stąd skłonność do kolektywnego śpiewu czy zbiorowego skandowania haseł.

Kiedy opisywane wyżej warunki zostają spełnione, jednostka dość szybko zaczyna czuć się częścią czegoś większego od siebie (grupy właśnie). Efektem jest tzw. zbiorowa ekscytacja⁴, która w subiektywnym odbiorze poszczególnych jednostek przejawia się, w różnym stopniu (w zależności od intensywności rytuału), jako entuzjazm, poczucie siły i pewności siebie (Collins 2004: 49). W tym właśnie upatrywać należy przyczyn ludzkiej skłonności do uczestnictwa w rytuałach, bez względu na to czy to jest msza, mecz piłkarski, czy też spotkanie grupki dobrze bawiących się przyjaciół.

Pozostawanie w stanie ekscytacji, wynikające z bycia częścią czegoś większego od siebie jest, w społecznym odbiorze samych uczestników, czymś niezrozumiałym, nazbyt abstrakcyjnym i z tej właśnie przyczyny musi być jakoś, **symbolicznie**, odznaczone (Collins 1992). Stąd dalsze efekty rytuału w postaci określonych symboli, które – co ważne – są symbolami danej grupy. Krzyż i Biblia chrześcijan, szaliki piłkarskie fanów

4 Termin ten Collins przejął od Émila Durkheima (1990)

futbolu, sztandar narodowy patriotów, obrączki małżeńskie – to wszystko symbole grupy (w przypadku ostatnim, grupy dwojga zakochanych ludzi – miłość to także rytuał), wytworzone i nasycone emocjonalnie w trakcie rytuału. Z tego też powodu każde naruszenie symbolu przez obcych (jego zbezczeszczenie) spotyka się z agresywną reakcją zbiorowości. Dzieje się tak dlatego, że atak na symbol jest atakiem na grupę. Symbol pozostaje – jak powiada Émil Durkheim (1990) – dosłownie „rzeczą świętą”, przy czym jego świętość nie wynika z immanentnych cech określonej rzeczy bądź idei, lecz jest wynikiem działań rytualnych (co oznacza, iż wszystko może być święte).

Innym ważnym efektem rytuału jest poczucie solidarności grupowej, wzmacnianej, rzecz jasna, przez symbole uświęcone przez grupę. Trzeba przy tym zaznaczyć, że solidarność musi być stale aktualizowana przez działania rytualne (Collins, Sanderson 2010: 5). Również świętość symboli ulega obumarciu, jeżeli nie jest rytualnie odnawiana; rytuał jest więc niezbędny dla żywotności grupy. Symbole produkowane i reprodukowane w rytuałach stają się częścią samych jednostek i dopóki jednostki potrafią je sobie przypomnieć, dopóki wywołują pozytywny nastrój emocjonalny lub też, precyzyjnie rzecz ujmując, przynoszą jednostce „energię emocjonalną” (EE), dopóty grupa trwa a symbole pozostają żywe. W przeciwnym wypadku, symbole się wypalają (co jest np. casusem martwej religii). Randall Collins (19 : 192) przywołuję na tę okazję metaforę baterii – rytuały pozostają więc momentami jej ładowania; symbol podczas rytuału nasycony jest emocjami grupy, ale także, zwrotnie, część tej energii, pod postacią indywidualnej EE spływa później na poszczególne jednostki. Wyjaśnia to motywacje do stałego odnawiania rytuałów, poszukiwania tych z nich, które najsilniej wyposażają w energię emocjonalną.

Uściślimy przy tym, że indywidualnie przejęte symbole (wytworzone jednakowoż zbiorowo) nazywać będziemy za Collinsem (19 : 360) kapitałem kulturowym. Kapitał ów, omawiany już wcześniej, staje się swoistym żyrokompasem, który „kieruje” poczynaniami jednostek, sytuując

je w określonych rytuałach interakcyjnych. Kapitał kulturowy, zinternalizowany i ucieleśniony (wpisany w ciało w postaci manier, nawyków, stylu języka), to – mówiąc językiem wcześniej wspomnianego Bourdieu – habitus jednostki. W teorii Collinsa (Jösel, Collins 2001) jednak podkreślone jest, że ów zinternalizowany kapitał – czyli habitus według Bourdieu – nabywany jest w rytuałach interakcyjnych. Jednostka wyposażona w określony kapitał kulturowy stara się wchodzić w rytuały z takimi partnerami interakcji, u których odnajduje podobny rodzaj i poziom tego zasobu. Jest to na przykład sytuacja spotkania dwóch Polaków za granicą, bądź spotkanie chrześcijan w kraju, w którym chrześcijaństwo nie jest religią dominującą. Inaczej mówiąc, podobne pod względem społecznym jednostki dość szybko się rozpoznają, gdyż wyczuwają u partnera porównywalny poziom kapitału kulturowego. Przy czym dany kapitał kulturowy, jako symbol (bądź zespół symboli), nasycony jest energią emocjonalną, z tego też względu interakcja z osobą o podobnym i wyższym poziomie kapitału kulturowego daje swoistą wypłatę w postaci energii emocjonalnej (Collins 2004: 151 i nast.). To tłumaczy, dlaczego ludzie poszukują partnerów interakcji o podobnych poglądach politycznych – kontakt z taką osobą pozwala na doświadczanie przyjemności wynikającej z potwierdzenia własnego punktu widzenia, własnych świętych symboli (w tym przypadku idei politycznych). Sytuacja tłumaczy także zawziętość, z jaką ludzie reagują, kiedy ktoś krytykuje ich światopogląd polityczny lub lekceważąco wyraża się o określonych politykach (którzy także stają się rzeczami świętymi); nie mówiąc już o reakcjach na krytykę lub lekceważenie symboli religijnych (czy to wyrażanych w postaci dogmatów, czy konkretnych przedmiotów).

Doprecyzujemy w tym miejscu dwie kwestie.

Po pierwsze, jak podkreśla Collins (19 : 360), kapitał kulturowy występuje w dwóch postaciach: a) ogólnej, czyli kapitał kulturowy rozumiany jako przynależność do określonych, zazwyczaj dużych zbiorowości (narody, kościoły itd.); jest on z reguły wytwarzany w instytucjach (np.

szołły); b) szczególnej, tzn. taki kapitał kulturowy, który dotyczy osobistych kontaktów i dystrybuowany jest w ściśle spersonalizowanych interakcjach; w skład tegoż wchodzić będzie pamięć o określonych osobach czy konkretnych sytuacjach. Dzięki temu kształtować się mogą kręgi znajomych lub przyjaciół.

Druga kwestia dotyczy generalnych ludzkich potrzeb, głównej, wspólnej dla wszystkich ludzi motywacji. Co popycha ludzi do działania, czego w pierwszym rzędzie szukają wchodząc w poszczególne interakcje? Collins (1993) twierdzi wprost, że główną ludzką motywacją jest poszukiwanie energii emocjonalnej. Nawet jeżeli, jak podpowiada potoczny rozum, człowiek współczesny pożąda przede wszystkim dóbr materialnych, to, zauważmy, czyni się to bądź ze względu na emocjonalne wypłaty, które może z tego tytułu otrzymać (mogą to być pieniądze same, jeżeli tylko są one w rytuałach uświęcone, co dobrze widoczne jest w rytuałach giełdy), bądź ze względu na fakt, że dobra materialne są podstawą szeregu rytuałów interakcyjnych, z których płynie wypłata EE. Jest przecież jasne, iż aby spotkać się ze znajomymi w restauracji, bądź wyjechać z nimi na wakacje, trzeba mieć odpowiedni zasób pieniędzy.

Jak przedstawione ujęcie ma się do świata sztuki? Okazuje się, iż mechanizm rytuałów interakcyjnych uświęcających sztukę oraz płynących z tego wypłat EE odnaleźć możemy zarówno po stronie tworzenia, jak i odbioru sztuki. Zacznijmy od pierwszego aspektu.

Jeżeli spojrzymy na świat muzyki, rozpoznanie przedstawionych mechanizmów nie przedstawia trudności. Jest to szczególnie wyraźne w obszarze popu czy rocka, gdzie wszystkie wymienione elementy rytuału są silnie obecne, co skutkuje jego wysoką intensywnością. Intensywność ta przekłada się z kolei na wyrazistość symbolizacji, czyli uświęcania samych artystów – stają się oni wręcz ikonami. W przypadku rytuałów w innych rodzajach muzyki (poważna, jazz) rytuał nie jest tak intensywny, tym samym – zgodnie z teorią RI – artystę wykonującego muzykę klasyczną nie traktuje się z równie religijnym uwielbieniem.

W polu sztuk wizualnych, podobnie ekstatyczne doświadczenia z reguły nie występują, jednak tu także zauważyć możemy sytuacje (i całe ciągi sytuacji) rytualnego uświęcania. Uprzywilejowanym momentem jest w tym przypadku wernisaż, gdzie twórca i jego sztuka (traktowane łącznie) są w centrum uwagi osób, które są fizycznie współobecne, odgródzone przez mury galerii, połączone także wspólnym rytmem (każdy wernisaż ma swój powtarzalny schemat). W przemowie otwierającej wernisaż zakończonej oklaskami bez trudu rozpoznamy skoordynowaną rytmiczną, dzięki której rytuał staje się intensywniejszy, a symbole, artysta oraz jego dzieło, wyróżnione i nasycone emocjami publiczności. Zwykle w dalszej kolejności, po wstępnej prezentacji, publiczność się rozprasza i, dzieląc się na poszczególne grupy, przechodzi do interakcji niezogniskowanych. W dalszym ciągu bohater wieczoru – artysta – jest zawsze osobą wyróżnioną, z którą pozostali starają się wejść w interakcję. Ponadto przedmiotem kontemplacji i dyskusji, a więc sytuacji negocjowania nowych znaczeń w interakcjach, są same dzieła artysty.

Wernisaż jest tedy ważnym elementem ~~kompo~~ jowa

także – co pokazały nasze badania – wchodzą w rytuały interakcyjne, podczas których zawiązywane są relacje kapitału społecznego, czyli sieci powiązań, z których czerpie się rozmaite profity, umożliwiające efektywną działalność w danym polu. Zazwyczaj owe rytuały interakcyjne mają miejsce podczas wernisaży. Wejście w dany rytuał, czyli po prostu rozmowę, która może zaowocować dalszą współpracą (np. wypromowaniem danego artysty), zależne jest od zgodności kapitału kulturowego, zarówno ogólnego – rozumianego tutaj jako generalne spojrzenie na sztukę (podobny gust), jak i szczególnego, czyli znajomości poszczególnych, ważnych w polu artystycznym osób. Sytuacje te są powtarzane i tworzą całą sieć rytuałów interakcyjnych, których struktura obejmuje pajęczyny określonych znajomości. W interesie osób chcących uzyskać wysoką pozycję w polu jest wchodzenie w relacje z osobami kluczowymi, swoistymi węzłami w sieci, które z racji wysokiego poziomu kapitału kulturowego są podmiotami decydującymi. Razem tworzą „gorące miejsce” (*hot spots*) w polu, obiekty publicznej uwagi (Collins 199)⁵. Aby jednak móc wejść w relacje z taką osobą, niezbędny jest – jak powiedzieliśmy – odpowiedni wolumen kapitału kulturowego. Jak to wyjaśniła jedna z galerzystek, opisując swoje doświadczenia po ważnym dlań wernisażu: „muszę bardzo się natrudzić, by zainteresować sobą Pana Y”. Owo zainteresowanie obejmuje przed wszystkim temat rozmowy – czyli określone spojrzenie na sztukę⁶ – ale także, co już

5 Collins nie używa terminu pole w znaczeniu Bourdieu. Mówi raczej o sieci interakcji społecznych, które, co warto zauważyć, tworzą strukturę.

6 Dotyczy to przede wszystkim partykularnego kapitału kulturowego, a więc ściśle spersonalizowanego. Obejmuje on m. in. znajomość określonych, ważnych w polu nazwisk. Collins (2004: 5-7) zwraca uwagę, że angażowanie w konwersacjach narracji o osobach trzecich może wzmacniać więź (przynależność do grupy), gdyż osoby te stanowią symbole, a te, jak już wiemy, są z jednej strony uwydatniane podczas rytualnych zbiorowych ekscytacji, z drugiej, kiedy już istnieją, wspomagać mogą zaistnienie kolejnych rytuałów (dobrym przykładem jest plotka). Jednocześnie elementami dyskursywnymi, które wnoszą istotny wkład w sukces konwersacji, a w dalszej kolejności szans utkania sieci kapitału społecznego są szczególne modne określenia (*buzzword*) w polu artystycznym, odnoszące się do danych kierunków, nurtów w sztuce itd. Ich wywoła-

sami zaobserwowaliśmy, określony sposób ubierania. Badania pokazały odmienności w stroju między galerzystami prezentującymi sztukę klasyczną (ortodoksyjną) a galerzystami pokazującymi sztuką awangardową (heterodoksyjną) – ci drudzy ubierają się bardziej młodzieżowo.

Sami artyści oczywiście również wchodzi w podobnego rodzaju interakcje, gdyż ich kariera uzależniona jest od całej sieci interakcyjnej łączącej galerzystów, marszandów i kuratorów wystaw. Mechanizmy wejścia w rytuał interakcyjny i utrzymanie go są podobne jak te opisywane wyżej. A zatem, same dzieła sztuki i ich jakość nie są elementami wystarczającymi. Kariera artysty zależy także od jego osobistego kapitału kulturowego aktywowanego w interakcjach.

Także publiczność wchodzi w rytuały interakcyjne i, mając kontakt z *sacrum* sztuki, sama zostaje po części uświęcona, otrzymując przy tym pewną porcję energii emocjonalnej. Tak jak w świecie religijnym, kontakt z *sacrum* daje kojące poczucie obcowania z czymś wyższym, lepszym – mówiąc językiem socjologicznym – ponadindywidualnym, tak kontakt z *sacrum* sztuki daje poczucie przynależności do ekskluzywnej wspólnoty. Z kolei uprzywilejowanym miejscem owego kontaktu z *sacrum* jest wernisaż, na który nierzadko przychodzi się, będąc nań zaproszonym, co tworzy namacalne wrażenie ekskluzywności. Szukając dalszych analogii ze światem religijnym, powiedzieć można, że uczestnictwo w wernisażu prestiżowej wystawy jest jak siedzenie w pierwszych ławkach w kościele w tradycyjnej wspólnocie religijnej.

Podobnie jak uczestnicy religijnego kultu posiadają w swoich domach indywidualne symbole tegoż (krzyżyki, święte obrazki), tak miłośnicy sztuki także wieszają w swoich mieszkaniach obrazy bądź ich reprodukcje, kolekcjonują albumy i kupują branżowe pisma. Pełni to, rzecz jasna, rolę dystynktywną, jest tym, co Erving Goffman (2000) nazywał dekora-

nie w rozmowie wywołuje często entuzjazm, podniecenie. Nierzadko owe buzzwords to po prostu nazwiska artystów kojarzone z pewnym podejściem w sztuce.

cją, w tym przypadku stanowiącą zespół symboli komunikujących uczestnictwo we wspólnocie miłośników sztuki. Ważne jest, że każde spotkanie takich osób, podczas którego toczy się dyskusja o sztuce jest z jednej strony potwierdzeniem przynależności do tej grupy (bo żeby wejść w taką interakcję trzeba już mieć pewną wiedzę, czyli kapitał kulturowy), z drugiej, jest kolejnym utwierdzeniem świętości sztuki (kiedy z zapałem dyskutuje się o ciekawej wystawie niedawno widzianej)⁷. Fakt ten pokazuje również, że sztuka, tak jak cała kultura, aby istnieć musi być stale w żywym obiegu, winna być podnoszona i uświęcana w rytuałach interakcyjnych, zarówno tych oficjalnych (formalnych), jak i naturalnych (nieformalnych). Sztuka nie jest ideą bądź zespołem obrazów zawieszonych gdzieś w próżni, ale procesem, rzeczywistością tworzoną i nieustannie odtwarzaną.

Wydawać by się mogło, że zwykła wizyta w galerii, poza wernisażem, szczególnie wizyta pojedynczej osoby nie ma charakteru rytualnego. Brakuje tu rytmu, a nierzadko także współobecności innych osób. Z wymienionych elementów rytuału mamy w tym przypadku wyłącznie święte symbole. Powstaje zatem pytanie czego poszukują odbiorcy sztuki idąc do galerii w takiej sytuacji. Można powiedzieć, że właściwa EE pojawi się,

7 Collins (2004: 7) mówi o dwóch głównych kręgach cyrkulacji symboli – pierwszy dotyczy wszelkiego rodzaju przedstawień, występów (politycznych, kulturalnych, religijnych), gdzie symbole krążą pośród dość anonimowej publiczności; drugi występuje w rytuałach konwersacyjnych, w których symbole podtrzymują więź, np. między przyjaciółmi. Amerykański badacz dopuszcza możliwość zachodzenia na siebie tych dwóch kręgów, jednak nie widzi w tym potencjału do różnicowania się grup, gdyż, jak twierdzi, symbole z pierwszego kręgu są powszechnie dostępne. Naszym zdaniem jednak, w przypadku budowania dystynkcji w oparciu o symbole sztuki, nakładanie się dwóch kręgów cyrkulacji jest dość czytelne i w istocie wyraźnie współtworzy grupy wyróżnicowane dzięki określonym formom uczestnictwa w kulturze. I tak wpięty uczestniczy się w wernisażu, by potem, w gronie znajomych, którzy także są miłośnikami sztuki, dzielić się wrażeniami z obejrzanych dzieł. Zauważmy, że takie podwójne rytuały z jednej strony współtworzą rzeczy święte sztuki w dwóch różnych porządkach interakcji, z drugiej, wzmacniają solidarność między miłośnikami sztuki, podkreślając ich spistość i dystans społeczny wobec innych, szczególnie wobec grup położonych niżej w hierarchii społecznej.

kiedy po wizycie w galerii dany miłośnik sztuki spotka się z innym, podobnym sobie i opowiadać będzie o wrażeniach, celebrując tym samym przynależność do opisanej ekskluzywnej grupy. To jednak nie wszystko. Indywidualny kontakt ze sztuką także daje przyjemność, czy mówiąc językiem Collinsa, zastrzyk energii emocjonalnej. Bourdieu (2005: 10–11; Bourdieu, Darbel 1991: 54) pokazał, że chodzi tutaj o doświadczenie zgodności schematów nabytych w trakcie socjalizacji (a więc znajomości kodu kulturowego) i dopasowanego doń obiektu, co w odbiorze jednostki, jako proces nieświadomy, ma stanowić ekwiwalent miłości od pierwszego wejrzenia.

Collins przekonuje z kolei, że proces ten jest bardziej skomplikowany i daleki od dość mechanicznego ujęcia Bourdieu. Mianowicie w głowie odbiorcy dokonuje się wyobrażony rytuał, który podobnie jak rytuał realny może być udany bądź nie. Jeżeli jest udany, skutkiem będzie zachwyt nad danym dziełem. Pamiętać jednak musimy – co jest niezwykle istotne – że opisywany wyobrażony rytuał jest – jak indywidualna modlitwa – efektem i pochodną rytuałów realnych, które miały miejsce wcześniej. Instru-

Tak jak efektem udanego rytuału w rzeczywistej sytuacji społecznej jest solidarność grupy, tak w przypadku „rytuału wewnętrznego”, dziejącego się w świadomości jednostki, rezultatem jest solidarność z sobą samym. Podobnie jak w interakcjach realnych, jednostki wyposażone w odpowiedni poziom kapitału kulturowego, obciążonego pewnym EE, niejako same na siebie wpadają (podobne kapitały i podobne EE przyciągają się nawzajem), tak w świadomości odbiorcy elementy symboliczne (myśli, obrazy, zdania) o porównywalnej EE wchodzą ze sobą w interakcje, co daje wewnętrzną spójność, czyli solidarność (Collins 2004: 203). **Możemy przyjąć, że w świadomości odbiorcy następuje proces kojarzenia, wewnętrznego dialogu, elementów dostrzeganych (w obserwowanym dziele) oraz przywołanych z pamięci kodów, stylów. Kiedy elementy te wchodzi w spójną interakcję, efektem będzie wewnętrzna solidarność, wewnętrzny rytm, czyli zrozumienie dzieła. Jak wiemy, solidarność to zastrzyk EE, co z kolei tłumaczy przyjemność kontaktu ze sztuką. A zatem ludzie, którzy wybierają się do galerii szukają EE (w drodze wewnętrznego dialogu, a nawet wewnętrznego rytuału). Odwrotnie zaś, niezrozumienie sztuki, spotkanie z dziełem, do którego nie sposób przywołać z pamięci kodu, owocuje wewnętrznym rozbiciem, swoistym chaosem i, co za tym idzie, niskim EE. Dlatego unikamy kontaktu ze sztuką, do której nie potrafimy dopasować kodu.**

menty, czyli kody i schematy, za pomocą których myśli się o sztuce, nabywane są w rytuałach, czy to podczas nauki w szkole (lekcje także mają cechy rytuału), czy to w czasie pierwszych wizyt w galerii, które prawie zawsze mają charakter zbiorowy; odbywają się bądź w towarzystwie nauczyciela, bądź rodziców lub przyjaciół.

Zaletą perspektywy Collinsa jest pokazanie samych źródeł produkcji znaczeń, a nawet – jak podkreśla amerykański badacz – samego mechanizmu wytwarzania kultury. Rytuały pozostają sytuacjami generowania nowych sensów, w omawianym tutaj przypadku, chodzi o sensory artystyczne, a więc sztukę samą. Powstaje ona w czasie spotkań artystów, w rozmowach o sztuce w grupach artystycznych, podczas wernisaży i zwykłych odwiedzin galerii przez widzów. Potem dalej, w kolejnych kręgach, sensory te reprodukowane są i modyfikowane w konwersacjach miłośników sztuki i omawiających ją artykułach prasowych.

1. 5. Sztuki wizualne na Górnym Śląsku

Sztuka na Górnym Śląsku (pojmowanym w tej pracy jako obszar dzisiejszego województwa śląskiego) naznaczona została od początku peryferyjnością. Peryferyjność ta wzmocniana była przez przemysłowy charakter regionu, dominację klasy robotniczej, a co za tym idzie inaczej niż w Warszawie czy Krakowie, słabą obecność inteligencji. W polskich warunkach to ta właśnie grupa stanowiła trzon konsumentów (i po części producentów) sztuk wizualnych, bo wyposażona była – by znowu skorzystać z terminologii Bourdieu (1993b) – w specyficzne oko, uzbrojone w znajomość podstawowych kodów kulturowych.

Właściwa historia śląskiego pola sztuki rozpoczyna się po II wojnie światowej. Wcześniej, co prawda, miała miejsce pewna działalność artystyczna w regionie – pod koniec lat dwudziestych założono Związek Zawodowy Artystów Plastyków Śląskich, w drugiej połowie lat trzydziestych

powstała w Katowicach Wolna Szkoła Sztuk Plastycznych (Ligocki 19 2) – jednak była to działalność marginalna i słabo zinstytucjonalizowana, nie istniały więc warunki, aby mogło wyodrębnić się realne pole sztuki. W szerszym zakresie takowe pole w Polsce funkcjonowało, naznaczone walką symboliczną między ortodoksją kapistów (kolorystów) a ówczesną awangardą. Dominująca na Śląsku artystyczna działalność amatorska, w żaden sposób nie zdołała nawiązać do gry w centrum pola, sytuując się *de facto* poza jego granicami bądź, co najwyżej, na jego marginesie.

Po roku 1945 środowisko artystyczne na Śląsku zaczęli tworzyć zarówno artyści miejscowi, jak i przyjezdni. Dość szybko, bo w 1947 roku założono w Katowicach filię Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. W szerszej skali ogólnopolskiej przedwojenna struktura artystycznej walki została odtworzona – na pozycjach dominujących usytuowali się znowu dość wyraźnie koloryści. Przejęli kluczowe pismo – „Głos Plastyków” oraz zarząd Związku Polskich Artystów Plastyków, a także stanowiska kierownicze na uczelniach artystycznych (Rotenberg 2005). Struktura pola ogólnopolskiego, a więc także jego zaczynającej się kształtować śląskiej części, została jednak zamrożona poprzez odgórne wprowadzenie w 1949 r. dogmatyki socrealistycznej. W terminach socjologicznych można w tym widzieć paradygmatyczny wręcz przykład utraty autonomii pola artystycznego (Rychłowska 1994) na rzecz pola politycznego i biurokratycznego (które wówczas stanowiły jedność).

Warto odnotować, że pierwsza próba przełamania socrealistycznej dominacji w polskim polu sztuki miała miejsce na Śląsku. Zadanie to podjęła katowicka grupa St-53, inspirowana teorią znanego artysty awangardowego, Władysława Strzemińskiego (Ligocki 1977). Można w tym widzieć, zachowując wszelkie proporcje, gest podobny do działalności Éduarda Maneta próbującego, poprzez narzucenie konkurencyjnego systemu klasyfikacji sztuki (wizji artystycznych), przełamać monopol francuskiej Akademii Sztuk Pięknych (Bourdieu 1993b). Istotne jest jednak, że działalność St-53 miała charakter z gruntu kolektywny, czy wręcz – jak

wynika ze wspomnień członków – rytualny (Broll 2004, Zagrodzki 2004)⁹. Spotkania miały powtarzalny, ekskluzywny charakter (fizyczna współobecność i bariera wobec outsiderów), wypracowano także i kultywowano rzecz świętą w postaci samego Strzemińskiego¹⁰, będącego symbolem grupy. Wiedzieć przy tym trzeba, że w podobnych przypadkach rzeczy święte – kultywowane symbole – stają się częścią osobistych dyspozycji jednostek, nie tylko jako wspomniany żyrokompas (kierujący ku określonym rytuałom interekacyjnym), ale także jako swoiste okulary poznawcze (Collins 199 : 21–22), schematy, za pomocą których postrzega się i ocenia rzeczywistość – w tym przypadku rzeczywistość artystyczną.

St-53 nie wywołało rewolucji symbolicznej w polskim polu sztuki. Działalność tej grupy nie była skoordynowana w czasie ze zmianami politycznymi, rozpoczęła się kilka lat przez odwilżą 1956 roku. Istotnym powodem było także peryferyjne położenie w polu. Jednak pojawienie się St-53 otworzyło historię kolejnych grup artystycznych, tworzących heterodoksyjną linię w śląskim subpolu sztuki. Wymienić tutaj trzeba przede wszystkim grupy Arkat (Artyści katowiccy) i Oneiron. Były to zespoły połączone łańcuchem rytuałów interakcyjnych, biografiami poszczególnych artystów, którzy przewijali się przez nie.

9 To, że duża część pracy artystycznej powstaje właśnie w grupach artystycznych nie jest przypadkowe. Collins pokazuje, że kreatywne myślenie zostaje wygenerowane w kontaktach bezpośrednich: „intelektualna kreatywność jest zaraźliwa, jako rodzaj plemiennej mana, przekazywanej poprzez tembr głosu i kontakt osobisty [...]” (2004: 192). Istotna jest tu rola nauczyciela, mistrza, który z jednej strony daje zastrzyk energii emocjonalnej – którą sam otrzymał wcześniej, uczestnicząc w szeregu intensywnych rytuałów – z drugiej, kontakt z mistrzem pozwala na zaznajomienie się ze swoistym *modus operandi* – jak działać w trudnym świecie kultury (2004: 195). Postacią taką w St-53 był Konrad Świnarski, mający osobiste kontakty z samym Strzemińskim.

10 Okazuje się, że nawet socjologowie, a więc osoby wydawać by się mogło refleksyjne i wyczułone na widoczne i niewidoczne mechanizmy społeczne sami poddają się magii rytualnego uświęcania określonych nazwisk, budując w ten sposób obozy definiowane przez patrona, np. durkheimiści, weberyści itd. (por. Collins 2005)

Pod drugiej stronie subpola kształtowała się lokalna ortodoksja, jej znakiem rozpoznawczym była sztuka plakatu. Dość szybko lokalna ortodoksja została zinstytucjonalizowana w trójkącie instytucji: katowicka Akademia (gdzie plakat stał się niezwykle ważną dyscypliną sztuki), katowicka galeria BWA (organizująca od 1965 r. Biennale Plakatu) i katowicki Oddział Wydawnictwa Artystyczno-Graficznego, zapewniający materialny kontekst funkcjonowania całego układu. Można zatem mówić o całej – jak to określa Vera Zolberg (1990: 13 -9) – *strukturze wsparcia*, w równej mierze materialnej, jak i symbolicznej. Struktura taka, z jednej strony stworzyła ekonomiczne zabezpieczenie (wydawnictwo), z drugiej, poprzez system kształcenia i konkurs (Biennale) wprowadziła system hierarchizacji symbolicznej – kryteria oceny sztuki i jej prawomocne klasyfikacje.

Analiza śląskiego świata sztuki tamtego okresu rodzi w sposób naturalny pytanie o jego pozycję w polu ogólnopolskim. Jak powiedziano, była to pozycja peryferyjna, co ważne jednak, owa peryferyjność była stale, poprzez powtarzające się praktyki, reprodukowana. Każdy świat społeczny ma swoje centra i marginesy, a jest to szczególnie widoczne w kulturze, w uniwersach sztuki czy nauki. Mają one swoje gorące miejsca, wyróżnione obszary, wszelako angażują one jedynie kilka najbardziej istotnych podmiotów. Randall Collins (199) tłumaczy to zjawisko tak zwanym „prawem małych liczb”. Uwaga publiczna jest mocno ograniczona i ogarnia tylko niewielką liczbę elementów. Każdy, kto z różnych przyczyn nie zostanie włączony do tak definiowanego gorącego miejsca, to – niezależnie od posiadanych umiejętności artystycznych czy intelektualnych – zostaje wykluczony i odesłany na margines¹¹.

11 Pouczająca jest tu historia Schopenhauera, który stał się uznanym filozofem w dość już podeszłym wieku. Było to spowodowane właśnie „prawem małych liczb”. Wcześniej jego twórczość nie została rozpoznana w powodu dużej konkurencji ze strony innych idealistów (np. Hegla), dopiero zejście ze sceny tych ostatnich pozwoliło Schopenhauerowi na odnalezienie swojego miejsca w centrum publicznej uwagi (Zob. Collins 2002)

Pozostaje pytanie o mechanizm wykluczenia. W śląskim subpolu zilustrować to można marginalną, w skali ogólnopolskiej, pozycją grupy Oneiron (która to pozycja będzie powtarzana przez kolejnych artystów). Oto jak Henryk Waniek (2004: 179), emblematyczna postać grupy, tłumaczy tę sytuację: „[...] odstawaliśmy od ówczesnych standardów nowoczesności artystycznej. [...] Nie wpisywaliśmy się w układny szereg awangardowych ekscesów [...]. Bo widzieliśmy przecież, że ‘awangarda’ łąsi się do państwowej kasy i korzysta z niej bez wielkich skrupułów”. Wypowiedź tę zinterpretować można – jak to uczyniono w innym napisanym wspólnie z Joanną Wówrzeczką-Warczok tekście (Warczok, Wówrzeczką-Warczok 2009) – jako efekt przemocy symbolicznej wywierany w tym przypadku przez centrum pola, w wyniku czego obiektywnie zdominowani „[...] zmiernają przede wszystkim do przyznania sobie tego, co, rozkład im przyznaje, odrzucając to, co zostało im odmówione [...]” (Bourdieu 2005: 579). Wszelako omawiana tutaj perspektywa Collinsa pozwala na pogłębienie tej obserwacji.

Wspominane w tym rozdziale rytuały interakcyjne nie służą wyłącznie integracji społecznej, ale bywają narzędziami walki między skonfliktowanymi grupami. I tak, grupy, które przeprowadzają intensywniejsze i bardziej udane rytuały, wytwarzają silniejszą solidarność oraz społeczną moc symboli, które pozostają rezultatem tychże rytuałów. Można więc założyć, że centralnie położone środowiska artystyczne (przede wszystkim w Warszawie), korzystające z lepszego materialnego wsparcia (gdyż ówczesna władza polityczna wspierała dość wyraźnie pole artystyczne [Piotrowski 2005]) i angażujące cały szereg różnych podmiotów, nie tylko twórców, ale i teoretyków, potrafiły wytworzyć korzystniejszą przestrzeń rytualną niż środowiska położone na peryferiach¹². W ten sposób poszcze-

12 Collins wyjaśnia to w sposób następujący: „(...) niektóre grupy mają więcej zasobów do przeprowadzania rytuałów niż inne, w ten sposób pewne grupy dysponują większą solidarnością i co za tym idzie mogą panować nad tymi, którzy mają jej mniej; zatem grupy uprzywilejowane posiadają silniejsze symbole (*impressive*) i wypełniają swoich

gólne nazwiska artystów oraz dzieła i dyskursy tłumaczące ich znaczenie (jako efekty rytuałów – spotkań, wykładów, wernisaży), a więc elementów stanowiących rzeczy święte miały większą moc symboliczną niż podobne rzeczy święte, funkcjonujące na peryferiach. Ponadto, wiemy od Collinsa (2004: 190 i nast.), iż centralne położenie pozwala na wyższy poziom kreatywności. Jak wspomnieliśmy, właściwość ta powstaje w szczególnych warunkach społecznych, kontaktach bezpośrednich z gwiazdami intelektualnymi czy artystycznymi. Ci ostatni, rzecz jasna, okupują miejsca centralne, także geograficznie. Istotne jest, że warunkiem kreatywności jest zderzanie nurtów, także w sztuce, które ze sobą konkurują (Ibid: 194), tylko w ten sposób w świadomościach twórców mogą powstawać nowe jakości, jako intelektualne czy też artystyczne przepracowanie zderzających się w sieciach interakcji koalicji artystycznych (kierunków, perspektyw, nurtów). Artysta, który ma do nich bezpośredni dostęp z pierwszej ręki, będzie miał przewagę na tym, który pozostaje na marginesie (Ibid: 195). To tłumaczy gorszą pozycję Śląska, zarówno pod względem mocy symbolicznej prac w tym miejscu powstających (zdolność do zainteresowania sobą), jak i ich oryginalności.

Charakterystycznym rysem śląskiego subpola sztuki była robotnicza działalność artystyczna. Rzecz była już szeroko opisywana i cieszy się po dziś dzień dość dużą estymą. Działają galerie, które specjalizują się w sztuce naiwnej ze Śląska, co jakiś czas odbywają się duże wystawy przeglądowe, pokazujące bogactwo tej twórczości. Kilka lat temu działalność ta została uwydatniona i szczególnie społecznie uprawomocniona poprzez uwiecznienie na ekranie. Mowa o filmie Lecha Majewskiego „Angelus” (2001), którego fabuła opiera się w dużej mierze na historii słynnej Grupy Janowskiej. Emblematyczna dla całej śląskiej twórczości naiwnej, tworzona była przede wszystkim przez górników, którzy w wolnych chwilach

członków intensywniejszą energią emocjonalną (2004: 41). Zależności te dobrze obrazuje przypadek galerii Foksal, która stała się wówczas po stronie heterodoksyjnej jednym z podmiotów dominujących w polskim polu sztuki (Krajewski 2003)

parali się kreacją artystyczną. W sztuce tej silne były elementy okultyzmu, zaszczeplone przez jednego z liderów tego nurtu – Teofila Ociepkę.

Działalność śląskich malarzy naiwnych oparta była na szczególnej strukturze wsparcia artystycznego, realizowanej przez kopalnie; sama Grupa Janowska działała dzięki pomocy Kopalni Wieczorek. Wpisywało się to zapewne w szerszą politykę dawnego ustroju, zmierzającą do dystrybuowania dóbr kultury i działalności artystycznej w niższe, wcześniej kulturowo zaniedbywane, rejony przestrzeni społecznej; w szczególności dotyczyło to robotników wielkoprzemysłowych.

Działalność amatorska zyskała jednak pewne uznania i pomoc twórców zawodowych. Pozbywając się sentymentalnego spojrzenia na sztukę i badając zawarte w świecie artystycznym interesy i kapitały, dochodzimy do wniosku, że wsparcie nie było bezinteresowne. Zauważyć wpierw należy, o czym nie mówi się nazbyt często, że działalność śląskich prymitywistów nie mogła w żaden sposób podważyć istniejącej w polu artystycznym hierarchii. Udzielona pomoc i stworzenie przez kopalnie całej materialnej struktury kultury nie były w stanie przeważać realnych, lecz mniej zauważalnych różnic w zakresie dostępu do kapitału kulturowego między artystami-amatorami a zawodowcami. Hierarchie artystyczne zawarte w strukturach habitusów artystów i w instytucjach są elementami dość trwałymi. Działalność artystów naiwnych zajmowała więc pewien obszar sztuki, lecz była to i nadal jest działalność marginalna, funkcjonująca na obrzeżach pola artystycznego i w ten sposób postrzegana.

Niemniej jednak artyści zawodowi mieli i nadal mają pewien interes w spieraniu artystów naiwnych. Nie mogąc zagrazać pozycji zawodowców swoim, ograniczonym, ale jednak publicznym istnieniem, uprawomocniają oni iluzję charyzmy artystycznej – przekonania, że dyspozycje do działalności artystycznej są czymś z gruntu wrodzonym, tajemniczym, **a więc wolnym do wszelkich wpływów społecznych**. Ideologia charyzmatyczna chce nas przekonać, że człowiek artystą rodzi się bądź nie, ma to więc być kwestią daru. Śląscy prymitywiści, ludzie bez wykształ-

cenia artystycznego, urodzeni i działający poza głównymi kręgami sztuki w Polsce, nadawali się do tego idealnie. Byli i są wręcz inkarnacją ideologii charyzmatycznej. To tłumaczy, dlaczego wciąż grupa ta cieszy się pewną estymą w kręgach artystycznych.

Lata 0. przynoszą ogromne zmiany w Polsce. Po karnawale „Solidarności” i erupcji nadziei zapowiadanych podczas słynnego Sierpnia 19 0 roku przychodzi rozczarowanie i depresja po wprowadzeniu stanu wojennego. Przemiany polityczne, nadejście nowej ekipy, delegalizacja niezależnych związków zawodowych nie mogły nie mieć wpływu na pole artystyczne. Mimo że polska sztuka, nawet awangardowa, nie angażowała się nazbyt mocno w tematykę polityczną (Piotrowski 2005), to przekształcenie w tej sferze bezpośrednio oddziaływały na życie artystyczne w kraju i regionie.

ZPAP, popierając w 19 1 roku „Solidarność”, naraził się ówczesnej władzy, w wyniku czego związek ten został dwa lata później zdelegalizowany. Struktura środków produkcji kultury uległa daleko idącej dekonstrukcji, jednak sama praktyka artystyczna była, nawet w tak trudnych warunkach, kontynuowana. Znalezione nowe struktury, odbudowane w ramach przestrzeni Kościoła katolickiego. Świat sztuki poszedł więc w kierunku wyznaczonym przez inne grupy społeczne, nawet te, który wcześniej były bądź Kościołowi niechętne, bądź trzymały wobec niego bezpieczny dystans. Mowa tu rzecz jasna o opozycji demokratycznej, a zwłaszcza tej jej części, którą zwano „lewicą laicką”.

Można zatem skonstatować, iż niemalże całe życie społeczne niezależne od bezpośredniego oddziaływania władz kraju przeniosło się pod skrzydła Kościoła katolickiego. Używając języka bardziej analitycznego, można powiedzieć, że granice pola religijnego w Polsce uległy wówczas poważnemu rozszerzeniu, obejmując swym zasięgiem nie tylko podziemną część pola politycznego (opozycja), ale także istotny obszar szeroko rozumianego pola kultury.

Użycie właściwych terminów, pomoże opisywaną sytuację ujawnić w całej pełni. Nie chodzi wszak jedynie o prostą i neutralnie wyglądającą

jącą współpracę środowisk, którym udało się uwolnić od wpływów aparatu oficjalnej władzy politycznej i biurokratycznej. Środowiska takie, jak wszystkie pola symboliczne (w pokazywanym tu rozumieniu), zawsze naznaczone są relacjami władzy, wewnętrznej i zewnętrznej. A zatem poszerzenie granic jakiegoś pola i objęcie jego zasięgiem innych uniwersów społecznych skutkuje rozszerzeniem sfery dominacji, co z kolei równa się narzucaniu, często niezauważalnemu, określonych schematów postrzegania rzeczywistości.

Nie inaczej było w przypadku relacji między stojącym wówczas wyżej w hierarchii polem religijnym a polem sztuki, co w równej mierze widoczne było w regionie śląskim i w całej Polsce. W konsekwencji, pole sztuki, a więc także jego lokalne subpole, przyjęło dobrowolnie szczególnie estetykę pola religijnego, w konsekwencji oznaczało to, podkreślmy, podporządkowanie „estetyki czystej” etyce katolickiej (Szczyпка-Gwiazda 2001). Z tego też względu, twórczość tamtego okresu, to w dużej mierze kreacja realizowana zgodnie z katolickim systemem wartości. W terminach ogólniejszych można więc mówić o utracie autonomii pola artystycznego na rzecz pola religijnego. Z heteronomią mamy do czynienia zawsze, kiedy dane pole nie może rządzić się zasadami ustanowionymi wewnątrz, czyli swoimi własnymi kryteriami formalnymi – w przypadku sztuki, kryteriami czysto estetycznymi. Każde narzucenie klasyfikacji z innego porządku, czy to politycznego, czy to religijnego, nawet jeżeli nie jest widziane jako akt przemocy (przemoc symboliczna działa w sposób niezauważony¹³) oznacza zawsze, mniejszą lub większą, utratę niezależności. Taka była wtedy rzeczywistość pola sztuki w Polsce i jego śląskiej części.

13 Przemoc symboliczną pojmujemy tutaj jako efekt narzucenia kategorii postrzegania i oceny, dokonanego w taki sposób, że zdominowani postrzegają rzeczywistość w podobny sposób jak dominujący; w rezultacie przemoc symboliczna pozostaje nierozpoznana (Zob. Bourdieu 1991: roz. 7)

Po przełomowym roku 19 9 wewnętrzny podział istniejący w różnym kształcie od lat sześćdziesiątych, czyli dychotomia ortodoksji i heterodoksji, został odtworzony w nowych warunkach. Zbliżenie sztuki plakatu i grafiki oraz działających w tej sferze artystów do pola biurokratycznego i politycznego zostało zastąpione pewnym zbliżeniem do pola ekonomicznego, co znalazło wyraz chociażby w celebracji *designu*. Studenci katowickiej Akademii, jako instytucji ulokowanej po heteronomicznej stronie śląskiego subpola, zaczęli być przygotowywani – zgodnie ze swymi oczekiwaniami – do zajęcia pozycji typowo rynkowych. Można zatem powiedzieć, że, częściowo przynajmniej, zawód artysty uległ profesjonalizacji zgodnej z wymogami kapitalizmu, co oznaczało przyjęcie typowo merkantylnych zasad gry¹⁴.

Druga część subpola, tradycyjnie autonomiczna, pozostała na swych zmarginalizowanych, w skali całego kraju, pozycjach. Stosunek śląskiego subpola do całego narodowego pola sztuki zostanie opisywany w dalszej części, w tym miejscu wystarczy wspomnieć, iż jedną z nielicznych osób z regionu, które zostały szerzej zauważone w polskim uniwersum sztuki był Andrzej Szewczyk. Miarą marginalności śląskiego subpola, a zwłaszcza jej części bardziej niezależnej, czyli tej, gdzie uprawia się sztukę awangardową, poszukującą, jest fakt, że akt konsekracji Szewczyka został ustanowiony przez położoną w Warszawie Galerię Foksal.

Oznacza to, że Warszawa nadal pozostaje polskim *hot spotem*, miejscem koncentracji kluczowych rytuałów, wytwarzających najszerzej

14 Warto zauważyć, że współczesny kapitalizm, zwany postindustrialnym, odchodzi od nacisku na produkcję przemysłową, a przenosi się w rejony szeroko rozumianych usług, wśród których działalność quasi-artystyczna jest niezwykle ceniona, albowiem w sprzedaży poszczególnych produktów coraz większe znaczenie ma nie tyle jego wartość użytkowa czy wartość wymienna, ale wszczepiona weń „wartość znakowa” (Lash, Urry 1994), a więc cała oprawa estetyczna. Na tej bazie wyrósł system przemysłów kultury, w którym artyści bądź tylko osoby o wykształceniu artystycznym mogą znaleźć zatrudnienie. Nie trzeba dodawać, że wiąże się to z heteronomią przynajmniej części pola artystycznego.

zauważane dzieła sztuki. Miejsce to jest – jak by to określił Randall Collins (2001), „strefą prestiżu i społecznego kontaktu”, a więc obszarem w przestrzeni społecznej, które nie tyle koncentruje w sobie zespół norm i wartości w zakresie sztuki, do których inni winni się dostosować, ale jest wyrazem szczególnej praktyki społecznej. Przestrzenie takie „budowane są wokół miejsc, gdzie społeczne rytuały przeprowadzane są na najwyższym poziomie intensywności, generując energię emocjonalną i społeczną charyzmę. Wytwarzają one obiekty symboliczne, niektóre werbalne czy literackie, inne artystyczne i ucieleśnione w artefaktach, które ludzie przyjeżdżają zobaczyć” (2001: 422)

Ten polski, centralny *hot spot* odznacza się, jak każdy, szczególnym magnetyzmem, przyciąga innych, także z regionu śląskiego, co widać wyraźnie w dobrze znanym zjawisku: jeżeli chce się zostać uznanym w polu artystą konsekrowanym, niezbędne jest nawiązanie kontaktów z instytucjami z Warszawy i wzięcie aktywnego udziału w tamtejszych rytuałach społecznych.

1. 6. Struktura śląskiego subpola sztuki dzisiaj

Dzięki przeprowadzonym wspólnie z Joanną Wówrzczką-Warczok wywiadom ze śląskimi galerzystami jesteśmy w stanie odtworzyć strukturę oraz logikę funkcjonowania dzisiejszego śląskiego subpola sztuki. Oprócz wspomnianych wywiadów, które stanowiły podstawę osobnego studium (zob. Warczok, Wówrzczka-Warczok 2009)¹⁵, skorzystałiśmy także z innych materiałów empirycznych. Niezwykle cenne, dla

15 Przedmiotem badań było czternaście galerii. Z pierwotnej grupy 120 podmiotów w ten sposób się określających (z czego zdecydowana większość to jedynie sklepy z dziełami sztuki) wybrano tylko te placówki, które poruszają się w szerokim, wieloaspektowym spektrum sztuk wizualnych, prowadzą zmienną działalność wystawienniczą oraz posiadają własną stronę internetową.

odczytania genezy całego polskiego świata sztuki oraz miejsca, jakie w nim zajmuje śląskie subpole, były wcześniejsze badania przeprowadzone przez Joannę Wowrzeczkę (2005), w tym 37 wywiadów z polskimi galerzystami. Oprócz tego, celem uzupełniania materiału, dokonano kilkunastu obserwacji uczestniczących, realizowanych podczas wernisaży. Skorzystano także z materiałów wizualnych (zdjęć i nagrań video) będących relacjami z tychże wernisaży i finisaży. Pomocne były także katalogi wystaw i komentarze w prasie, dotyczące przedsięwzięć w zakresie sztuki, które miały miejsce na Śląsku.

Jaki obraz wyłania się z analizy? Generalnie rzecz biorąc, wyjątkowo wyraźna jest, zarysowana wcześniej i znana z historii najnowszej śląskiego subpola, dychotomia między tym, co było, a tym, co jest. Najbardziej wyraźna jest, zarysowana wcześniej i znana z historii najnowszej śląskiego subpola, dychotomia między tym, co było, a tym, co jest.

Wspomniane dwie wystawy pokazywały sztukę z przeciwległych obozów. „Śląski Active 2” to prezentacja twórczości poszukującej, mówiąc ogólnie i w wielkim uproszczeniu, awangardowej (w rozumieniu socjologicznym), czyli heterodoksyjnej. Brali w niej udział głównie artyści młodszego pokolenia. Z kolei wystawa „Jestem” zorganizowana została z okazji 60-lecia istnienia śląskiego Okręgu ZPAP. Zgromadzono tam prace artystów raczej starszego pokolenia, dzieła z gruntu zachowawcze, celebrujące *status quo* w sztuce, a więc z zasady ortodoksyjne.

Zestawienie tych dwóch tekstów pokazuje klarownie nie tylko socjologiczne zasady rządzące tymi dwoma środowiskami, ale także ich wzajemny stosunek do siebie.

I tak w tekście Konopelskiej czytamy o specjalizacji śląskiego subpola w ramach poszczególnych dyscyplin: „Z pewnością na twórczości artystów ‘stąd’ swoje piętno odcisnęła *graficzna proweniencja* ich twórczości. I jest to charakterystyczny *wyróżnik* po dziś dzień. Malarstwo jako wydział na katowickiej ASP istnieje od niedawna, odkąd Akademia uzyskała samodzielność. Nadal jednak – co zauważa również Jacek Rykała, jest to *malarstwo korzeniami tkwiące w grafice*.” (wszystkie podkreślenia T.W. i Ł. T.). We fragmencie uwydatniona została ciągłość historyczna śląskiego subpola, przede wszystkim jego ortodoksyjnej części. Pomimo zawirowań i pojawiania się nowych dyscyplin w sztuce, grafika, praktyka – zauważmy – dość zmarginalizowana w głównym nurcie sztuki współczesnej, wśród śląskich ortodoksów cieszy się nielubianym powodzeniem. Kim są owi ortodoksi? Autorka definiuje ich za Irmą Koziną jako: „New Old Masters. Kto to taki? Ano ci, którzy nie podążali za nowinkami światowego konceptualizmu, którzy ‘funkcjonowali na obrzeżach przestrzeni okupowanej przez konceptualistów’. To swoisty powrót do akademizmu, do bycia ‘dawnym mistrzem’ w najlepszym rozumieniu tego słowa.” Pojawia się już tutaj charakterystyczny kontekst walki – sprzeciw wobec konceptualizmu, traktowanego jako lokalna nowinka oraz, w ślad za tym, pochwała kontynuacji tradycji, odtworzenia krytykowanego czę-

sto akademizmu. Ten krótki fragment mówi wiele o kondycji lokalnej ortodoksji. Mowa jest o „funkcjonowaniu na obrzeżach”, co oznacza sytuację obrony, zagrożenia przed atakiem sztuki heretyckiej. Sposobem na przetrwanie ma być powrót do tradycji. Sam fakt wspominania o przeciwniku w polu (konceptualizm) jest znaczący i odczytywany może być jako sytuacja naruszenia porządku dominacji. W normalnych warunkach niezakłóconego zwierzchnictwa w polu, zajmowania dominującej pozycji, połączonej z posiadaniem niekwestionowanej wizji „właściwej”, „prawdziwej” sztuki najczęstszą strategią jest – jak pokazuje Bourdieu (1993a) – milczenie. Inaczej mówiąc, dominacja jest najsilniejsza, kiedy jest przyjmowana bez zastrzeżeń i nie trzeba jej w żaden sposób uzasadniać. Kiedy takie uzasadniania się pojawiają – jak w powyższym przykładzie – jest to czytelny sygnał, że władza ortodoksji została naruszona.

Dla porządku zaznaczyć trzeba, że strategia lokalnej ortodoksji nie ma polegać wyłącznie na czystym konserwowaniu tradycji, ale łączyć się winna z pewnym zakresem otwartości na to, co nowe, albowiem bycie dawnym mistrzem: „Nie wyklucza [...] autorskiego sposobu przedstawiania, używania autorskich technik graficznych czy nawet multimedialnych.”

W tekście przewija się pewien stały w śląskim subpolu temat, dotyczący pozycji lokalnej sztuki (w tym przypadku jej ortodoksyjnej części) w całym polu narodowym. Jest to z jednej strony pretensja do wielkości, z drugiej, zaklinana świadomość marginalności: „śląskie środowisko artystyczne miało wiele do powiedzenia, a jego dorobek twórczy ma *znaczący udział w polskiej historii sztuki.*” „Aranżacja przestrzeni w galerii BWA pozwala [...] ogarnąć twórców jako całość, zobaczyć jak *wielu znakomitych artystów* związanych jest ze Śląskiem. Że nie tylko Kraków czy Warszawa, *ale właśnie też Katowice* ze swoją specyfiką, innością, która jest niepodważalną wartością.”, w innym miejscu czytamy: „*Co trzeba zrobić, by Katowice* w obiegowej opinii *postrzegane były* jako miejsce dobre dla sztuki i artystów.”

Tekst drugi jest otwarciem heretycki, z wszystkim niemalże *toposami* heterodoksji. Pierwszy akapit warty jest przytoczenia *in extenso*: „Projekt

‘Śląsk activ’ wynika z potrzeby *przewartościowania, przełamania* stereotypowo *dominujących* dwóch obrazów sztuki śląskiej: z jednej strony – mitologizująco-magicznej, z drugiej – akademickiej (lokalny kult grafiki i plakatu czy tradycyjne malarstwo). Oba te często przenikające się obrazy tworzą *niezmienną hierarchię*, korzystną dla utrzymania *trwającej* lokalnie infrastruktury artystycznej.”

Kontekst walki jest klarowny i otwarty – chodzi o „przewartościowanie” i przełamanie”. Nie ma tu żadnych, jak w przypadku walczącej ortodoksji, niuansów, które wśród tej ostatniej wynikają zawsze z chęci zachowania tego, co już było. Tutaj chodzi o otwarcie całkiem nowego frontu. Także świadomość podporządkowanej pozycji jest dość jasna, mowa jest przecież o „dominujących obrazach” i hierarchii, którą należy naruszyć bądź wręcz obrócić. Atak skierowany jest na dwie płaszczyzny – jedną instytucjonalną, wyrażaną przez lokalną Akademię, mającą być twierdzą ortodoksji oraz drugą, symboliczną, zawartą w estetyce „magicznego Śląska”. Zgodnie ze wszystkimi herezjami znanymi z historii przedmiotem ataku jest historia i trwanie. Przeciwno całości – sztuki i historii – proponowane jest zerwanie: „Śląski active” „prezentuje obraz nielinearny, fragmentaryczny”; przeciwko zamknięciu, społecznemu (w lokalności) i symbolicznemu (w śląskiej, szczególnej estetyce) lansowana jest: „*otwartość* na poszukiwania, *przełamywanie* dotychczas wypracowanych dróg”.

Herezja i ortodoksja to zawsze zestawienie statyki i dynamiki. Podobną dychotomię znajdziemy w tekście: „Śląsk activ’ przeciwstawia dopuszczalną artystycznie hochsztaplerkę oraz *idee ruchu i zmian*.” Narzędziem walki symbolicznej jest również definicja pracy artystycznej, samego artystycznego działania: „nad preferencje ‘rękodziela’ i ‘kultu pracy’ przedkłada ‘work in progress’, stąd obecność na spotkaniach także samych koncepcji, prac nieskończonych, będących w fazie powstawania”.

Czysta twórczość, otwarta reakcja, nawet niedokończona, czyli sztuka w swej istocie, zostaje przeciwstawiona doskonałości artystycznej,

co z kolei kojarzone jest z rzemiosłem. Jest to więc próba ustalenia nowej hierarchii, wszak sztuka z zasady stoi wyżej niż rzemiosło.

Tu także, jak w tekście poprzednim, znajdziemy odniesienia do szerszej przestrzeni narodowej. W tym wypadku stanowić ma ono przestrzeń wolności, kontekst rewidujący lokalną hierarchię, która lokalnie zdominowanym – artystom heretyckim, rzucającym wyzwanie regionalnemu układowi – musi się wydawać czymś duszącym i ograniczającym: „Śląsk *activ’ lubi przestrzeń* i *nie boi* się usytuowania w ogólnym widoku sztuki polskiej. Śląsk stanowi tu *wyłącznie miejsce* – punkt *zaczepienia*. Wielu z artystów spotkań funkcjonuje *poza regionem, w szerokim obiegu*. „Śląsk *activ’* staje się w ten sposób uwypukleniem jego artystycznego potencjału, *niezgodą* na określenia w rodzaju: „kulturalna pustynia”.”

Przejdźmy teraz do samych badanych galerzystów. Mówiąc najogólniej wpisywali się oni, w swych wypowiedziach (w warstwie otwartej i ukrytej) w wyżej przedstawioną strukturę. I tak mamy galerzystów, a co za tym idzie galerie, o charakterze czysto ortodoksyjnym, prezentujących sztukę już znaną, przynajmniej lokalnie, oraz galerie o orientacji heretyckiej, pokazujące dzieła podważające istniejące kanony, także kanony regionalne. Między nimi sytuują się galerie, które nawiązują do jednej i drugiej estetyki, próbując pogodzić sprzeczne widzenie sztuki¹⁶.

Galerzyści umiejscowieni po stronie ortodoksyjnej najczęściej wymieniali jako swoich ulubionych artystów, twórców o ugruntowanej już pozycji, raczej tych ze starszego pokolenia. Heretycy odwrotnie, bardziej cenili

16 W badaniach chodziło generalnie o rozpoznanie habitusu galerzysty. Habitus ten, jako zespół schematów, za pomocą których postrzega się rzeczywistość, także rzeczywistość sztuki, jest tutaj niezwykle ważny, gdyż określa charakter galerii, specyficzną estetykę pokazywanych prac. Schematy habitusu są rzecz jasna głęboko zakorzenione i trudne do uchwycenia nawet dla samych aktorów społecznych. Aby je ujawnić pytano przede wszystkim o ulubionych artystów, a także ogólną wizję cenionej przez respondentów sztuki.

artystów młodszych, jeżeli zaś wymieniali starszych, to tylko tych, którzy nadal mają opinię twórców poszukujących.

Admiracja każdego z nurtów nie kończy się na samej estetyce. Rzecz dotyczy, jak już wspomnieliśmy, generalnego widzenia sztuki oraz podziału na poszczególne dyscypliny. Ortodoksi preferują grafikę, malarstwo i rzeźbę, heretycy zainteresowani są bardziej relatywnie nowymi środkami – sztuką video, instalacją czy performance.

Na pytanie czym jest dobra sztuka, galerzyści hołdujący tradycji odpowiadali bez wahania – dobrym warsztatem. Cenią zatem perfekcję wykonania i dobre przygotowanie warsztatowe. Na tej bazie dopiero można mówić o działalności artystycznej. Heretycy odrzucali taki pogląd, a nawet, w trybie otwartej walki, dezawuowali go, definiując ten element jako bezmyślne rzemiosło. Stawiali raczej na myśl, koncept, podkreślając, co jest naturalne, znaczenie konceptualizmu. W ten sposób ustawiając hierarchię – myśl, teorię, koncept nad praktyką, działaniem – sytuują oni sztukę heretycką, awangardową nad klasyką¹⁷.

Podziały w sferze symbolicznej wzmacniane są przez materialna podziały w samym subpolu. Dowiedziono, że galerie bardziej ortodoksyjnej powiązane są i wspierane przez lokalne pola polityczne i biurokratyczne (przede wszystkim dotyczy to władz samorządowych). Z racji silnego zakorzenienia i długiego trwania, galerzyści konserwatywni i tacyż twórcy wypracowali realne wsparcie pośród lokalnego establishmentu. Są oni jednocześnie odeń uzależnieni. Galerie tego rodzaju są w przeważającej mierze galeriami miejskim, a co za tym idzie w ich gremiach decyzyjnych zasiadają przedstawiciele lokalnych władz. Galerie heretyckie, jako młodsze, takiego wsparcia nie mają. Są to bądź galerie niezależne, bądź miejskie o dużym stopniu niezależności. Zauważyć jednak trzeba, że nie-

17 Jeden z galerzystów heretyckich rzecz tę formuje w sposób następujący: „Sztuka interesuje mnie jako potencjał [...] poszukiwania jednak jakiejś wiedzy [...]. Nie podoba mi się sztuka, która kłamie, albo która obliczona jest tylko [...], która jest 'uczoną ignorancją', która już wie [...] To jest dziewięćdziesiąt procent różnych akademii [sztuk pięknych]” (W3).

zależność ta jest w niektórych wypadkach właściwością wywalczoną, gdyż lokalne podmioty polityczne angażują się nierzadko w interwencje w samym polu artystycznym, posuwając się nawet do definiowania, jak winna wyglądać prawdziwa sztuka.

Sytuacja więc nie jest dla galerii awangardowych komfortowa. Z tego też względu szukają one powiązań i wsparcia w szerszym polu narodowym. Nie chodzi tu tylko o personalne powiązania ze znaczącymi podmiotami w polskim uniwersum sztuki, ale także o możliwość zaangażowania mediów w problematycznych sytuacjach lokalnego subpola.

A zatem, rzec można, że pole regionalne dzieli się na zakorzenioną lokalnie, także w znaczeniu politycznym, ortodoksję oraz, orientującą się na szerszą przestrzeń, heterodoksję. Między nimi jest obszar, który rozdzierany jest walkami tych dwóch obozów. Galerzyści z tego miejsca przestrzeni społecznej są w szczególnie trudnej sytuacji, ponieważ muszą pogodzić interesy i oczekiwania dwóch stron. Spotykają się nierzadko z otwartymi żądaniem¹.

Zauważyć jeszcze należy, że katowicka Akademia, oprócz opisywanego wcześniej zbliżenia do pola ekonomicznego, aktywnie włącza się we wspieranie lokalnych galerii ortodoksyjnych. Pytani galerzyści konserwatywni często odwoływali się do artystów pracujących na Akademii, nie tylko widząc w nich cenionych twórców, ale i autorytet w kwestii oceny sztuki. Można więc powiedzieć, że Akademia Sztuk Pięknych wzmacnia kapitał symboliczny ortodoksyjnej części śląskiego uniwersum sztuki, jednocześnie, jako podmiot społecznie ceniony, o wysokim kapitale symbolicznym, posiada zdolność narzucania innym swoich kategorii oceny i postrzegania sztuki. Zgodnie z generalną i uniwersalną zasadą funkcjonowania Akademii jako uczelni, czyli instytucji konserwującej postrzeganie sztuki (Bour-

1 Typowa odpowiedź ilustrująca te żądania: „Wiadomo, że musisz współpracować ze środowiskiem, bo od razu byłby bunt [...]. Tutaj są duże naciski, wiesz, żeby pokazywać, wiesz, to środowisko, tych artystów, niby uznanych, którzy w rzeczywistości poza Śląskiem nie mają żadnego znaczenia. I tak to wygląda” (W).

dieu 2001: 22 -9), stara się wzmocnić i zachować to, co stanowi i stanowiło o historycznej wyjątkowości śląskiej sztuki: grafikę, czy generalnie sztukę użytkową oraz malarstwo z elementami „magicznego Śląska”.

Analiza prezentowanej sztuki w poszczególnych galeriach¹⁹ pokazuje, że w galeriach heterodoksyjnych znajdziemy więcej prac twórców uznanych w centrum narodowego pola sztuki. Obrazuje to jednocześnie szerszy kierunek odniesień, o czym wspomniano już wcześniej, a co warto jest nieco głębszego omówienia, polegającego na określeniu miejsca śląskiej sztuki na mapie całego polskiego pola sztuki.

Ogólnopolskie badanie, przeprowadzone kilka lat temu (Wowrzeczka 2005) pokazały, że instytucjami decydującymi o kształcie polskiego pola sztuki, szczególnie w jego bardziej „awangardowej” części (choć nie tylko), były przede wszystkim: Galeria Zachęta, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski oraz Galeria Foksal, z której wyłoniła się Fundacja Galerii Foksal (FGF). Do tego z czasem doszły nowe podmioty, galerie komercyjne, spośród których warto wymienić galerię Raster. Dzisiaj w tym niepublicznym obszarze sztuki instytucjami o niezwykle istotnym znaczeniu są galerie: Pies, Leto czy Czarna.

Analiza ta potwierdza centralizację polskiego pola sztuki, jego dość wyraźną strukturyzację, na twarde, dominujące jądro oraz orbitującego wokół niego peryferie. Centrum pozostaje miejscem najbardziej intensywnych rytuałów, przyciągających uwagę pozostałych graczy. Jak każde magnetyzujące jądro nie jest to miejsce zgody, ale konkurencji, co dobrze wpływa na wygenerowanie nowych zasobów symbolicznych, w tym przypadku dzieł sztuki. Warszawskie i, po części, krakowskie centrum jest wzmacniane symbolicznie, gdyż jest obszarem przecinania się nie tylko narodowych, ale dzisiaj już ponadnarodowych sieci interakcji. Odwołując się to teorii społeczeństwa sieciowego Manuela Castellsa (2007), można powiedzieć, że centrum to stanowi węzeł łączący całe niemalże polskie

19 Szerzej na ten temat Warczok i Wowrzeczka-Warczok 2009.

pole z polem globalnym. Położenie węzłowe, czego emblematycznym przykładem jest FGF, daje ogromną władzę symboliczną, gdyż legitymizując się międzynarodowo, może z dużym powodzeniem narzucać klasyfikacje sztuki całemu właściwie polu. Inne galerie, ulokowane peryferyjnie zmuszone są do dostosowania do centralnych zasad gry. Nie są muszą być jednak podmiotami pasywnymi.

Pojawia się tu pytanie, w jaki sposób galerie akumulują swój kapitał symboliczny. Z pewnością dzieje się to poprzez wytwarzanie nowych znaczeń. W sensie szerszym chodzić będzie o organizowanie interesujących, zauważonych w polu wystaw. W sensie węższym, kapitał symboliczny galerii, w sposób chyba jeszcze wyraźniejszy, jest wytwarzany przez promowanie określonych artystów, nadawanie im nazwiska. Tak rozumiane uświęcanie, (zauważmy, także w drodze rytuałów, gdyż zawsze towarzyszy temu wystawa lub seria wystaw), konsekruje jednocześnie sam podmiot konsekrowany, czyli galerię. Władza symboliczna galerii bądź innego podmiotu konsekrowanego jest więc pochodną swoistej wymiany – podmiot konsekruje artystę, a ten, już uświęcony, konsekruje zwrótnie podmiot, z którego się wywodzi i który nadał mu nazwisko.

Galerie, jako elementy konsekrujące, tworzą w Polsce sieć opartą na powtarzalności rytuałów interakcyjnych. Sieć ta, złożona z galerzystów, kuratorów, krytyków i samych artystów dysponuje monopolem na wywieranie przemocy symbolicznej. Wywiady i obserwacje uczestniczące pokazały, że włączenie kolejnych elementów do sieci, odbywa się przez kooptację i oparte jest przede wszystkim na rytuałach interakcyjnych, w trakcie których niezwykle istotna jest, jak wspomniano wcześniej, rozpoznawalność kodów (czyli podobnego spojrzenia na sztukę), ale także partykularny kapitał kulturowy, czyli osobista znajomość określonych postaci²⁰. Pozwala to na wstępne uznanie i jest bazą dalszej rela-

20 Joanna Wowrzeczka, prowadząc swe wywiady, zauważyła, że rozmowa z galerzystami stawała się znacznie łatwiejsza po przekazaniu pozdrowień od określonej ważnej

cji. Tego rodzaju rytuały interakcyjne są o tyle istotne i faktycznie mogą generować więzi, gdyż tematy konwersacji mocno angażują emocjonalnie, dotyczą wszak sztuki, która taki właśnie potencjał posiada.

Część śląskich galerii włączona jest do opisywanej dominującej sieci, lecz zajmują one weń pozycje podporządkowane. Korzyści płynące z dołączenia do sieci są dość jasne – sieć pozwala na wydatne zwiększenie kapitału symbolicznego, ponadto daje możliwość wypromowania własnych artystów. Właściwość ostatnia jest jednak w śląskim uniwersum problematyczna. Trudno szukać jakichś znaczących nazwisk wylansowanych przez podmioty z regionu. Lokalne galerie raczej, mówiąc językiem Bourdieu (1993b), rozpoczynają proces kanonizacji danego artysty, a kończony jest on w podmiotach centralnych²¹. Nie trzeba dodawać, że z ostatecznego uświęcania płyną najbardziej znaczące zyski symboliczne.

Mimo wszystko jednak uczestnictwo w sieci jest opłacalne, gdyż wyposaża w środki symboliczne pozwalające na efektywne uczestnictwo w walkach lokalnych.

Jak zauważyliśmy, ortodoksyjna część śląskiego świata sztuki jest skutecznie wzmacniana przez lokalne pola biurokratyczno-polityczne, z czego płynie znacząca władza symboliczna w regionie, ale – co warto podkreślić – niemalże wyłącznie w regionie. Estetyka uprawiana w ortodoksyjnej części śląskiego subpola, brak znaczących powiązań z centrum powodują, że jest to świat odseparowany, kreujący własny lokalny mikrokosmos. Zamknięcie to jest wzmacniane przez lokalne klasyfikacje wypracowywane w drodze konkursów, np. organizowanych przez regionalne

postaci w polu bądź tylko powołania się na znajomość z tą osobą (informacja, pochodząca z notatek terenowych, przekazana ustnie)

21 „na przykład tak jak było z [nazwisko jednego z artystów], że, że tutaj zrobiliśmy mu parę wystaw. No i [warszawska galeria] go dostrzegło. Oczywiście to nie, że mamy pretenzje jakieś, ale to nam pokazało na pewno, u każdego z tych artystów, którego my byśmy jakoś wypromowali, oni by, oni sami [...] poszli do galerii, które mają większe możliwości [...], jak te co są w Warszawie [...] ta Warszawa ma bliżej do większych miast, znaczy do europejskich, no nie zostaliby u nas” (W2).

ZPAP²². Instytucja ta, z gruntu związana z lokalną ortodoksją i wyrażająca jej interesy, jest pewnego rodzaju bazą dla młodych artystów, umożliwiając im rozwój. Wszelako dotyczyć to może wyłącznie tych, którzy wybierają strategię niskiego lotu (w ramach zachowawczych estetyk). Z uwagi na słabo rozwinięty lokalny rynek sztuki, tego rodzaju promocja nie jest nazbyt efektywna. Brakuje po prostu odbiorców, a co za tym idzie materialnego wsparcia dla artystów opisywanego nurtu.

W regionalnej przestrzeni symbolicznej tego odłamu subpola nieustannie zwraca się uwagę na znaczenie regionalnej tradycji („magiczny Śląsk”), tym samym podkreśla znaczenie przyszłości. Jest to strategia w równej mierze społeczna, co symboliczna. Artyści ortodoksyjni, którzy zdobyli w przeszłości pewne uznania (najczęściej nie wybiegające poza region), broniąc tradycji, bronią swoich ugruntowanych pamięcią pozycji. Widać więc po raz kolejny wyraźnie jak relacje społeczne oddziałują na neutralne, zdawałoby się, relacje symboliczne, czyli po prostu estetykę tworzonych prac.

Dodać do tego wypada, że zarysowana hierarchia centralne/lokalne nie odnosi się li tylko do różnic w zakresie kapitału symbolicznego czy też sieci kapitału społecznego pozwalającego, dzięki kooptacji, na uzyskanie lepszej pozycji czy to jako artyści, czy galerzyści. Podział centrum/peryferie to także różnica, by tak rzec, ilości energii emocjonalnej. Jak pokazano, jest ona, dzięki intensywności istotnych rytuałów gromadzona w *hot spotach* pola artystycznego, a więc w jego centrum. Wraz ze zmniejszaniem się liczby i intensywności rytuałów (wernisaży, formalnych i nieformalnych spotkań ludzi sztuki, wywodzących się z różnych kręgów, artystów różnych szkół i różnych pokoleń) maleje także wolumen EE. A zatem wejście w centralną sieć rytuałów interakcyjnych podmiotu położonego

22 Pamiętajmy, że konkurs artystyczny nie jest jedynie promocją pewnych artystów, ale stanowi wyraz określonej estetyki, którą mimochodem promuje. Konkursy są zatem ważnym elementem w grze o prawomocną, społecznie uznaną definicję sztuki.

peryferyjnie, nie jest tylko prostą kooptacją, dającą dostęp do zasobów materialnych i symbolicznych, warunkujących uzyskanie wysokiej pozycji w polu. Wejście w centralną sieć jest także zastrzykiem EE, naładowaniem i stałym ładowaniem baterii, co z kolei jest motywacją do dalszego działania²³. Jest to rzecz trudno uchwytna empirycznie, bo nie dotyczy ona określonej sytuacji – wszelako określony poziom EE to stan względnie stały (Collins 2004). Jednak w wywiadach, które przeprowadziliśmy dały się wyczuć – w tonie rozmowy, w sposobie formułowania sądów o sztuce, czy w planach na przyszłość – bądź nastroje entuzjazmu, co, rzecz jasna, dotyczyło galerii usieciowionych centralnie, bądź nastroje marazmu, chęci prostego przetrwania – będące cechą galerii czysto lokalnych.

23 Podobnie rzecz się ma w świecie nauki czy filozofii. Fakt, że wielcy myśliciele mieli również wielkich nauczycieli nie wynika tylko z sytuacji dziedziczenia określonych, istotnych idei bądź systemu powiązań zapewniających karierę, ale właśnie energii emocjonalnej, która zawsze, za sprawą intensywności rytuałów, jest właściwością dominujących w danym polu (Collins 199)

ROZDZIAŁ II

Zmiany struktury społeczeństwa polskiego i ich socjologiczne ujęcia

Naszym zamiarem jest zbadanie dyspozycji estetycznej odbiorców sztuki wizualnej ze względu na ich przynależność klasowo-warstwową. Zgodnie z koncepcją Pierre’a Bourdieu smaku jako czynnika budowania dystansów społecznych spodziewamy się wykryć zróżnicowanie owej dyspozycji estetycznej wśród przedstawicieli różnych warstw naszego społeczeństwa. Ten charakteryzujący się pewną skromnością zamiar badawczy dotyka jednak złożonego i skomplikowanego problemu, jakim jest relacja między twardymi czynnikami pozycji społecznej, tj. pozycją ekonomiczną i sytuacją pracy, a miękkimi wyznacznikami cech klasowych, czyli stylem życia i wyznacznikami świadomościowymi. Nie zgadzając się w pełni z założeniami dominacji składowej położenia ekonomicznego dla przynależności klasowej (Leszkowicz-Baczyński 2007: 22), które stanowi odbicie Marksowskiego twierdzenia, że byt określa świadomość, musimy na chwilę pochylić się nad problematyką twardych wyznaczników klasowych. Próba odpowiedzi na pytanie o z

so kła Marksow twierd twierd n “ “ twierdychwin

2. 1. Podstawowe ujęcia struktury społecznej

Struktura jest cechą immanentną społeczeństwa, do tego stopnia niezbywalną, że bywa z nim utożsamiana (por. Domański 2007: 13–16). Stanowi nie tylko statyczny obraz społeczeństwa, ale tkwią w niej też źródła dynamiki społecznej. Opozycyjnych ujęć struktury społecznej można zresztą wymienić jeszcze kilka, lecz nie to stanowi cel analizy. Omawiając pojęcie struktury społecznej, warto zestawić je z innym, często pochopnie traktowanym synonimicznie, terminem stratyfikacja. Istota różnicy między tymi dwoma terminami leży w hierarchicznym, wielostopniowym ujęciu zróżnicowania społecznego, które jest wpisane w stratyfikację. W tym sensie struktura społeczna stanowi szersze pojęcie, które, nie wykluczając zróżnicowania wertykalnego, zawiera także zróżnicowanie horyzontalne pomiędzy składowymi.

W analizie struktury społecznej wskazuje się najczęściej na dwie tradycje badań wywodzące się od koncepcji Marksa i Webera (Wesołowski, Słomczyński 1999: 26–34; Domański 2007: 41–44). W ujęciu Marksa na strukturę składają się dwie klasy zróżnicowane ze względu na własność (lub jej brak) środków produkcji. Innymi słowy ujęcie to wskazuje na zróżnicowanie dychotomiczne, którego podłożem jest dostęp do zasobów ekonomicznych. W przypadku Webera można dostrzec wielowymiarowe ujęcie struktury społecznej, gdyż wyróżnił on oprócz klas także stany i partie (Weber 2002). Choć Weberowska definicja klasy również koncentruje się wokół problematyki ekonomicznej, to obejmuje większy kompleks elementów, jak interesy zarobkowe czy posiadanie dóbr.

Obraz struktury społecznej jest więc nie tylko wieloaspektowy, ale także wielostopniowy. Różnice w ujęciach stratyfikacji utrzymują się nadal w teorii socjologicznej, przyjmując postać ujęcia analitycznego bądź integracyjnego (Wesołowski, Słomczyński 1999: 29). Definiowanie klas społecznych może się więc odbywać w oparciu albo o różne czynniki (od ekonomicznych, jak poziom dochodów, przez prestiż, po tak nie-

wymierne jak styl życia) i dążyć do wyróżnienia odrębnych klas kulturowych, ekonomicznych czy politycznych (podejście analityczne), albo w oparciu o jedną dominującą cechę różnicującą biegunowo wyższe i niższe pozycje społeczne (stosunek do środków produkcji, władza), wyprawdając pozostałe zróżnicowania jako wtórne wobec owego priorytetowo traktowanego zróżnicowania leżącego u podłoża wyróżnienia klas (podejście integracyjne). Próbę syntezy podejścia integracyjnego i analitycznego podjął Bourdieu, który traktuje zasoby kapitałów będących w dyspozycji jednostek jako podstawę do wyróżnienia zróżnicowania klasowego, przy czym kapitały te mogą przyjmować postać kapitału ekonomicznego, społecznego i kulturowego i występować w różnych proporcjach.

Pojęciu klasy towarzyszy termin warstwy, często pojmowanej jako pewna część klasy społecznej czego przykładem może być wyróżnienie warstwy robotników wykwalifikowanych w klasie robotniczej. Oprócz ujęcia w funkcji zróżnicowań wewnątrzklasowych warstwy traktuje się także jako te składowe struktury społecznej, które spełniają część kryteriów przynależności klasowej. Innymi słowy warstwy są traktowane jako quasi-klasy. Oczywiście rzeczywistość społeczna jest często bardziej skomplikowana niż schematyczne ujęcie poszczególnych klas społecznych, stąd rodzi się potrzeba ujęcia tych grup w jakąś formę pojęciową. Tak pojmowane warstwy są wyróżnione według mniej restrykcyjnych kryteriów niż klasy społeczne.

W większości przypadków, niezależnie od ujęcia teoretycznego, wiąże się podziały klasowe i warstwowe z pozycją zawodową. Dodatkowo z pozycją zawodową, z którą wiąże się wymiar ekonomiczny oraz określone interesy. „Aby uchwycić wewnętrzne zróżnicowanie klas oraz objąć ramami analizy klasy niepełne, a także nieklasowe segmenty struktury społecznej, socjologowie posługują się często podziałem społeczeństwa na grupy społeczno-zawodowe” (Wesołowski, Słomczyński 1999: 30). Niektórzy autorzy utożsamiają grupy społeczno-zawodowe z warstwami funkcjonującymi zarówno wewnątrz klas, jak i poza klasami. „Strukturę społeczno-

zawodową zaczęto uznawać za realny obraz społecznego zróżnicowania, stratyfikacji i podziałów. Dlatego mówi się o nowym kształcie struktury społecznej, który można określić jako strukturę klasowo-warstwową, jeśli jej najważniejszym, a jednocześnie najbardziej dynamicznym segmentem są grupy społeczno-zawodowe” (Gilejko 2010: 20–21). Ważnym aspektem struktury społecznej, który zaczęto podkreślać w ostatnich dekadach jest jej dynamiczny charakter. W społeczeństwach dokonują się bezustanne zmiany powodujące przekształcenia struktury społecznej, wyłanianie się nowych klas i zanikanie starych, awans jednych warstw i degradację innych. W społeczeństwach zachodnich takim procesem było pojawienie się nowej klasy średniej czy pogłębiająca się polaryzacja klas robotniczych. W Polsce, wraz rozpoczęciem transformacji ustrojowej, przemianie podlegały wszystkie klasy i warstwy społeczne. Pojawiły się nowe klasy zarówno w środkowych, jak i na biegunowych pozycjach struktury społecznej. Pewne grupy społeczne straciły swoją dotychczasową pozycję, ale zachowały dotychczasowy charakter (np. robotnicy), inne przeciwnie, awansując, traciły swój charakter, przekształcając się w nowe klasy społeczne (np. inteligencja).

2. 2. Przekształcenia struktury społecznej w Polsce

Transformacja ustrojowa Polski pociągnęła za sobą jednocześnie przekształcenia struktury społecznej. Struktura społeczna sprzed 19 9r. była mniej skomplikowana niż wyłaniający się nowy ład społeczny. W okresie PRL-u społeczeństwo polskie było formalnie bezklasowe, a jedynie zróżnicowane na grupy społeczne o różnej charakterystyce społeczno-zawodowej: robotników, chłopów i inteligencję. Nie wdając się tutaj w spór, czy ową triadę można uznać za klasy społeczne czy też nie, warto wspomnieć, że pozycje tych warstw nie były równorzędne, a zasoby kapitałów w ich dyspozycji miały różny charakter. Różnice klasowe można było

natomiast dostrzec w innym obszarze. „Wolno argumentować, że przez kilkadziesiąt lat istnienia PRL-u podziałem klasowym (...) była opozycja między społeczeństwem a przedstawicielami komunistycznego reżimu. Reżim sprawował kontrolę nad środkami produkcji i był uprzywilejowanym w dostępie do dóbr, natomiast większość społeczeństwa była pozbawiona jakiegokolwiek kontroli.” (Domański 2007: 62). Okres transformacji zapoczątkował przekształcenia, które objęły swym zasięgiem wszystkie owe warstwy i klasy, niejednokrotnie prowadząc do de – i rekompozycji ich składu i pozycji na drabinie stratyfikacyjnej. Zwycięzcy i przegrani owych zmian są często inni niż typowano na początku, a Ci, którzy wiązali z owymi przekształceniami nadzieje i z którymi wiązano nadzieje, stali się niejednokrotnie tymi, dla których procesy przekształceniowe stały się najbardziej dotkliwe.

Chłopi

Do grup, których oczekiwania związane z transformacją znacząco się różniły od tego, co im przyniosła, można z całą pewnością zaliczyć chłopów. Wchodząc w okres transformacji, znaleźli się w specyficznej sytuacji, na której zaważyło wcześniejsze czterdziestolecie prowadzące do: zahamowania procesu modernizacji gospodarstw rolnych, przekształcenia się dużego odsetka chłopów w ludność wielozawodową, awansu materialnego połączonego z poczuciem deprivacji społecznej oraz zaniku postaw prospołecznych i samoorganizacyjnych (Turowski 1994: 151). W porównaniu z innymi krajami posocjalistycznymi sukcesem można nazwać przetrwanie jakichkolwiek prywatnych gospodarstw i oparcie się przez chłopów tendencjom kolektywizacyjnym władz (Zieliński 1993a). Większość rolników miała nadzieję, „że wraz ze zmianą ustrojową zakończy się dyskryminacja rolników indywidualnych i wraz z przejściem do gospodarki wolnorynkowej będą mogli prowadzić i modernizować swe gospodarstwa, wprowadzać mechanizację, zwiększać wydajność, uzyskiwać wyższe plony i wyższe dochody” (Turowski 1994: 154). Z chłopami wią-

zali też nadzieje architektki przemian gospodarczych w Polsce, zakładając, że ich pozycja w sektorze prywatnym, przełoży się na aktywne uczestnictwo w gospodarce rynkowej²⁴. W efekcie w proces transformacji chłopci wkraczali z dużymi oczekiwaniami i z dużym zapóźnieniem modernizacyjnym. Można tutaj przywołać metaforę „szklanego klosza” Wilkina, który wskazuje, że struktura agrarna została w Polsce Ludowej zamrożona, zamknięta właśnie pod owym kloszem, który chronił i ograniczał jednocześnie (Wilkin 2007: 163).

warowej, się właściciele

Przemiany, które dokonały się w rolnictwie, ograniczone były w zasadzie do demontażu opartego na państwie instytucjonalnego otoczenia rolnictwa i zastąpienia go nowymi instytucjami rynkowymi lub quasi-rynkowymi (agencje rządowe). Innymi słowy zakres zmian jest niższy niż w innych sektorach gospodarki, a chłopów czekają w przyszłości dalsze przekształcenia. Warstwa ta ucierpiała najbardziej w skutek obniżenia się poziomu dochodów, zwłaszcza przez utratę miejsc pracy w sektorze pozarolniczym (spadek liczby chłoporobotników), co wraz ze zmianą sytuacji w miastach (których rynki pracy nie są w stanie wchłonąć nowych przybyszów) utrudnia odpływ nadmiaru siły roboczej do pracy w innych sektorach. Widać to najlepiej w spadku, a wreszcie odwróceniu salda migracji ze wsi do miast. Może to prowadzić nie tylko do zamrożenia przekształceń w strukturze społecznej i gospodarczej, ale także do zaostrzenia sytuacji wewnątrz tej klasy. Wzrostowi liczby dużych i bardzo dużych gospodarstw towarzyszy także wzrost liczby gospodarstw najmniejszych i zmniejszenie ich arealów²⁵. Pomimo tego, że wśród tej klasy najważniejszą część stanowią właściciele średnich gospodarstw zdolnych do produkcji towarowej, to w sensie strukturalnym warstwa chłopów rozpada się

na dwie grupy: z jednej strony rolników – przedsiębiorców, którzy prowadzą nowoczesne, wyspecjalizowane gospodarstwa nastawione na produkcję towarową oraz właściciele drobnych gospodarstw rolnych o charakterze autarkicznym, poszukujących dodatkowych źródeł dochodów ze środków socjalnych (zasiłki, emerytury) lub w wielozawodowości (chłoporobotnicy). Ta pierwsza grupa zbliża się do klasy średniej (Mills zaliczał farmerów do starej klasy średniej), druga natomiast pozostaje w swoistym zawieszeniu pomiędzy degradacją do podklasy²⁶, a dryfowaniem w kierunku klasy robotniczej.

Robotnicy

Kategorią styczną pomiędzy robotnikami a rolnikami są osoby posiadające własne gospodarstwa rolne i jednocześnie podejmujące pracę zarobkową w innych sektorach gospodarki. Można oczywiście klasyfikować je jako robotników albo chłopów w zależności od tego, które z owych źródeł dochodów należy uznać za główne i które wymaga poświęcenia większej ilości czasu. Nie można jednak zapominać o swoistym etosie chłopskim, który jest przez wiele z tych osób wciąż praktykowany pomimo pracy zarobkowej. Drugą kategorią, którą można określić jako pośrednią między robotnikami a chłopami są robotnicy rolni, którzy ze względu na sytuację rynkową są robotnikami, ale treść pracy zbliża ich do klasy chłopskiej. Grupę tę tworzyli z jednej strony pracownicy dawnych PGR-ów, którzy najliczniej zasilili szeregi bezrobotnych, a z drugiej, nowi najemni robotnicy rolni pracujący w dużych gospodarstwach produkcyjnych.

Kiedy myślimy o klasie robotniczej najczęstszym skojarzeniem są robotnicy wielkoprzemysłowi. To ten segment klasy robotniczej stał się jednym z aktorów transformacji w jej początkowym okresie i on też stał się jej wielkim przegranym (Gilejko 2005: 1 3–1 4, Gilejko 2010: 33). W bran-

26 Gardawski zaliczył chłopów do podklasy w swojej typologii klas społecznych (Gardawski 2001: 51–52).

zach podlegających restrukturyzacji zwolnienia grupowe objęły szerokie rzesze robotników przemysłowych²⁷. Spowodowało to nie tylko pojawienie się długotrwałego bezrobocia, ale także pogorszenie warunków pracy związane z zatrudnieniem w firmach prywatnych. „Wielki transfer siły roboczej z sektora publicznego do sektora prywatnego, który teraz zatrudnia większość pracowników najemnych, nie był drogą awansu, lecz w większości przypadków przyniósł gorszą ofertę pracy” (Gilejko 2005: 1-4). Transformacja przyczyniła się także do wewnętrznego zróżnicowania klasy robotniczej. Nie dotyczy to tylko dyferencjacji ekonomicznej, gdyż taka występowała już w okresie przedtransformacyjnym i związana była z pracą w danym sektorze przemysłu. Zróżnicowanie warstwy robotniczej spowodowane jest także wzrostem liczebności tzw. klasy usługowej, na którą składają się pracownicy handlu i administracji. Gardawski zalicza do ich składu zawody wymagające pracy fizycznej i umysłowej łącznie (kierownicy sklepów, sprzedawcy, kasjerzy, konduktorzy, listonosze, fryzjerzy) oraz pracowników biurowych wykonujących rutynowe zadania niewymagające wysokich kwalifikacji, jak np. referenci, sekretarki, zaopatrzeniowcy (Gardawski 2001: 51-52). Trudno tutaj mówić o klasie społecznej jako takiej. Pracowników klasy usługowej należałoby chyba uznać za jeden z segmentów klasy robotniczej. Gardawski umieszcza robotników wykwalifikowanych, robotników niewykwalifikowanych wraz z kierownikami średniego szczebla, niższym nadzorem i rutynowymi pracownikami umysłowymi w klasie pracującej (Gardawski 2006: 1). Takie ujęcie rodzi jednak inne problemy, gdyż część pracowników umysłowych znajduje się na granicy pomiędzy klasą robotniczą, a klasą średnią bądź inteligencją. Kierownicy średniego szczebla natomiast najczęściej zaliczani są wprost do tych właśnie segmentów struktury społecznej.

27 Przykładowo zatrudnienie w samym tylko górnictwie w ciągu lat dziewięćdziesiątych spadło z 400 tys. na początku dekady do 150 tys. na jej końcu.

Inteligencja a klasa średnia

Przekształcenia struktury społecznej po 19 9 r., choć objęły wszystkie trzy warstwy wyróżniane w okresie PRL-u, najbardziej interesujące socjologicznie stały się w odniesieniu do inteligencji. To właśnie inteligencja stała się przedmiotem debat socjologicznych i publicystycznych. Niemożliwy jest tutaj pełny przegląd stanowisk odnośnie losów tej warstwy, dlatego skupimy się tylko na prezentacji najważniejszych i najciekawszych z nich.

Przegląd ten przyjmuje postać chronologiczną, a zarazem ilustruje, oczywiście tylko wyrywkowo i schematycznie, przekształcenia poglądów na temat pozycji inteligencji w nowo tworzącej się strukturze społecznej.

Głównym przedmiotem zainteresowania autorów pozostawała relacja pomiędzy inteligencją a klasą średnią. Inteligencja, jako jeden z aktorów zmiany, znalazła się w okresie transformacji w sytuacji kuriozalnej. Z jednej strony przyczyniła się do transformacji ustrojowej i ją popierała, z drugiej zaś przekształcenia gospodarcze bezpośrednio w nią uderzały. „Najostrzej procesy te [dezintegracji i upadku inteligencji - Ł.T.] przebiegają w Polsce, w której tradycyjna wschodnioeuropejska inteligencja jest przedmiotem prawdziwie szokowej terapii dostosowawczej. W rezultacie tej terapii niektóre zawody inteligenckie zanikają w tempie, który trudno sobie było parę lat temu wyobrazić” (Mokrzycki 2001: 72). W tej sytuacji przywołane zostały znane z okresów wcześniejszych debaty o zmierzchu inteligencji (Gawin 200). Choć stanowiska wobec inteligencji były w tej debacie różne i jedni jej przedstawiciele żegnali tę warstwę ze smutkiem (Bogucka 1992: 12), a inni ze złośliwą radością (Zieliński 1993b), to przekonanie o nieuchronności owego końca było wśród publicystów powszechne. Podobne stanowiska można znaleźć także w wypowiedziach socjologów. Kurczewski wskazywał na kopię scenariusza zachodniego, czyli powstanie w przyszłości klasy przedsiębiorców i klasy wiedzy (*class of knowledge*) pozostających we wzajemnym konflikcie interesów. Inteligencja, z której ma się owa klasa wiedzy wyłonić, póki co dzieli się

na tych, którzy w gospodarce rynkowej odnoszą zwycięstwa i tych, którzy uznają się za przegranych. Spora jej część wchodzi w skład rodzącej się klasy średniej właścicieli, inni „odkrywają pierwszy raz uroki i korzyści kontynuacji tego co państwowe” (Kurczewski 1993).

Podobne stanowisko prezentuje Mokrzycki: „Można jednak postrzegać tę sytuację jako nieunikniony proces dostosowawczy, w rezultacie którego anachroniczna, nadmiernie rozbudowana i mało wydajna wschodnio-europejska elita wykształcenia przekształci się w nowoczesną *knowledge class* lub przynajmniej w załączek takowej” (Mokrzycki 2001: 74). Choć stanowiska Mokrzyckiego i Kurczewskiego różnią się w ocenie znaczenia rodzącej się klasy kapitalistów dla przekształceń gospodarczych i strukturalnych Polski, to przekształcanie się inteligencji w nową klasę średnią jawi się jako proces nieuchronny, gdyż „w wymiarze mikrosocjologicznym podobieństwo jest jednak istotnie uderzające, zwłaszcza gdy porównamy inteligencję z *knowledge class*” (Mokrzycki 2001: 6).

Problem relacji między inteligencją a rodzącą się nową klasą średnią podjął także Matuszak. Próba ta jest szczególnie istotna, gdyż autor oparł się na wynikach własnych badań z lat 1991 - 1992. Klasę średnią, podobnie jak Kurczewski, zdefiniował jako „zbiorowość prywatnych właścicieli środków produkcji, handlu i usług, pracujących samodzielnie z pomocą członków rodzin lub niewielkiej liczby pracowników najemnych i skoncentrowanych w obrębie prywatnego rzemiosła, przemysłu, handlu, gastronomii i różnego rodzaju usług” (Matuszak 1993: 6). Do nowej klasy średniej zaliczył: wysoko wykwalifikowanych fachowców i ekspertów, personel kierowniczy, nauczycieli akademickich, część pracowników administracji państwowej i samorządowej. „Inaczej mówiąc są to przedstawiciele tych kategorii zawodowych, które zwykle wymagają ukończenia studiów wyższych i tradycyjnie określane są jako inteligentkie” (Matuszak 1994: 12). Wyróżnione w tym ujęciu klasy średnie nie są w pełni rozłączne, gdyż kategorią zwornikową są „specjaliści posiadający status inteligentów z wyższym wykształceniem i będący jednocześnie właścicielami prywatnych

firm wykonujących usługi w zakresie ich profesji” (Matuszak 1994: 19). Innymi słowy są to głównie przedstawiciele wolnych zawodów. Wyniki jego badań wskazują, że 25% wszystkich przedsiębiorców stanowią osoby z wyższym wykształceniem (Matuszak 1992: 33). W efekcie takiego wyróżnienia Matuszak wskazuje na względną spójność powstającej klasy średniej. Jednak tak wyróżniona warstwa inteligentów różni się od zachodnich *knowledge class* właśnie ową przedsiębiorczością i własnością.

Nieco odmienne stanowisko przyjął Wesołowski, analizując rolę dwóch klas w transformacji: inteligencji i klasy średniej. Ta ostatnia utożsamiona została z mieszczaństwem i *petit bourgeoisie*. Wesołowski wskazuje na nadmierne oczekiwania związane z rolą klasy średniej i niedocenianiu znaczenia inteligencji dla transformacji ustrojowej. Tylko pozornie podział Wesołowskiego na klasę średnią i inteligencję przypomina podziały analogiczne we wspomnianych tekstach, gdyż czynnikiem kluczowym dla owych przekształceń jest specyficzny etos inteligentki, które różnią się od postaw nastawionych na własne osiągnięcia *professionals*. Choć prognozuje pewne zbliżenie obu klas, to jednak „zwrócenie uwagi na procesy konwergencji między klasą średnią a inteligencją wcale nie oznacza przewidywania pełnej fuzji. Pozostaną to klasy odrębne mimo pojawienia się obszarów nakładania cech wspólnych, tak obiektywnych, jak subiektywnych” (Wesołowski 1994: 124). W porównaniu z pozostałymi stanowiskami powstałymi w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych, a stwierdzającymi nieuniknioną przekształcenia się inteligencji w warstwę klasy średniej, stanowisko Wesołowskiego wydaje się najbardziej umiarkowane.

Dekadę później w stosunku do omawianych dotąd tekstów pojawiła się monografia Domańskiego poświęcona polskiej klasie średniej. Stanowisko Domańskiego nie różni się zasadniczo od prezentowanych wcześniej, jednakże jest zdecydowanie bardziej subtelne w porównaniu z wcześniejszymi tekstami. Autor opiera się na własnych obserwacjach, a nie empirycznych ustaleniach i tym usprawiedliwia niezupełnie ostre

podziały. Inteligencję definiuje w oparciu o kryteria wyższego wykształcenia i „zajmowania pozycji zawodowych o wysokim statusie” (Domański 2002: 120). Analizując zakres terminu ‘klasa średnia’ w odniesieniu do państw zachodnich, rozważa przekształcenia, jakim podlega polska inteligencja w konfrontacji z rynkowymi zasadami. Przedmiotem jego analizy stają się kolejno: menedżerowie, rodząca się służba cywilna (do której zalicza głównie absolwentów KSAP), przedstawiciele nowej inteligencji związanej z zawodami, które pojawiły się wraz z transformacją (specjaliści public relations, marketingu, lobbingu, doradcy i konsultanci różnej maści, pracownicy agencji reklamowych), a w końcu inteligencja budżetowa. To właśnie pomiędzy tą ostatnią, a pozostałymi przebiega główna oś podziału.

Zdaniem Domańskiego „inteligencja »budżetowa«, którą znamy obecnie, jest spadkobierczynią warstwy wykreowanej w ramach minionego systemu. Ten najliczniejszy z inteligenckich segmentów, zawieszony na pograniczu dwóch epok, obejmuje inżynierów zatrudnionych w przedsiębiorstwach państwowych, nauczycieli szkół oraz szeroką kategorię pracowników biur i urzędów” (Domański 2002: 12). Warstwa ta jest reliktem skazanym na wymarcie. Oczywiście nie oznacza to całkowitej próżni, gdyż miejsca pracy w sferze budżetowej pozostaną, lecz zajmujący je następcy obecnej warstwy będą już ciężcy w kierunku zachodnich *professionals*. Menedżerowie, profesjonalści i kadry służby cywilnej stanowią skład rodzącej się klasy średniej, będącej odpowiednikiem nowej klasy średniej, albo inaczej klasy wiedzy.

Niewątpliwie do słabych stron koncepcji Domańskiego należy zaliczyć pewną nieostrość podziałów. Nie chodzi tu tylko o te warstwy, które samemu autorowi sprawiły problem: inteligencję twórczą i kadry naukowe, ale także o przedstawicieli wolnych zawodów. Czy lekarz pracujący w szpitalu na etacie i zarazem prowadzący własną praktykę należy jednocześnie do klasy średniej i inteligencji? Zgodnie z intencją autora trzeba by przedstawicieli wolnych zawodów zaliczyć an bloc do klasy

średniej. To jednak nie koniec wątpliwości: czym różni się urzędnik (przedstawiciel inteligencji), od przedstawiciela *civil service*? A dyrektorzy szkół? Powinni zostać zaliczeni do inteligencji czy do grupy menedżerów. Zdaje się, że niepisane kryterium tego podziału to wysokość zarobków, a te grupy zawodowe inteligencji, które wywalczyły sobie wysokie zarobki, bądź to drogą wolnej konkurencji (inżynierowie, architekci), bądź strajków branżowych (lekarze), należą zgodnie z tym podziałem do klasy średniej, a grupy zawodowe, które nie miały tyle siły, uznane zostały za inteligencję budżetową (nauczyciele).

W jakim zakresie propozycja Domańskiego stanowi nowość, a w jakim kontynuację dotychczasowego sposobu postrzegania przekształceń, którym podlega inteligencja? Nowość tego opisu polega na dostrzeżeniu wielotorowości wejścia do klasy średniej. Obserwacja prowadzona była przez okres 13 lat, więc procesy przekształceń są już dużo bardziej zaawansowane i można lepiej opisać szczegóły tych przekształceń. Ponadto Domański konsekwentnie postuluje koncepcję konwergencji struktury społecznej Polski i krajów Europy Zachodniej, co oznacza przekształcanie się inteligencji w klasę średnią.

Inspiracji tekstami Domańskiego nie ukrywa Leszkowicz-Baczyński, który w swoim opracowaniu zaproponował odmienną kategoryzację. Celem, który sobie postawił, było ujęcie teoretyczne środowisk klas średnich, a więc pozycji środkowych w strukturze społecznej, niekoniecznie definiowanych jako klasa średnia *sensu stricto*. Należy się zgodzić z obserwacjami autora dotyczącymi niezakończonego jeszcze przebiegu zmian społecznych w Polsce. W swojej pracy Leszkowicz-Baczyński wyróżnił trzy różne kategorie klas średnich: inteligencję, menedżerów i przedsiębiorców.

Inteligencja, czyli „pracownicy najemni, zatrudnieni w sektorze państwowym, dysponujący zazwyczaj wyższym wykształceniem i adekwatnymi do niego kwalifikacjami zawodowymi. Ich dodatkowymi wyznacznikami są;

1. umysłowy charakter pracy,
2. realizacja zadań o znacznej złożoności, połączona z wysokim stopniem niezależności zawodowej,
3. często lokalizacja na wysokich miejscach hierarchii zawodowej (a więc pełnienie funkcji kierowniczych)

Ostatnie kryterium nie ma jednak charakteru obligatoryjnego, bowiem część inteligentów mimo wysokich kwalifikacji pracuje na stanowiskach podporządkowanych.” (Leszkowicz-Baczyński 2007: 2).

Takie zdefiniowanie inteligencji spotkało się z krytyką np. Snopka. Zarzuca on takiemu zdefiniowaniu inteligencji wykluczenie poza jej zakres nauczycieli, pracowników naukowych, przedstawicieli środowisk twórczych (Snopka 2000 : 116). Problem definicyjny wydaje się tutaj jednak kwestią uznania, ile z dodatkowych wyznaczników musi zostać spełnione, by daną jednostkę móc zaliczyć do inteligentów. Granica wydzielająca inteligencję od pozostałych dwóch elementów klas średnich wydaje się dość przejrzysta i jest nią zatrudnienie na etacie w firmie państwowej. W najogólniejszym ujęciu widać w tym odbicie inteligencji budżetowej Domańskiego. Przy tak pojętym zdefiniowaniu inteligencja staje się wewnętrznie mocno zróżnicowana, co przyznaje sam autor.

Problematyczną kategorią stają się zarządcy największych spółek państwowych jak PGNiG, PZU czy Orlen. Problemu tego Leszkowicz-Baczyński nie rozwiązuje jednoznacznie, lecz intencja wskazuje na niezaliczenie ich do grupy inteligentów, bądź to ze względu na stricte rynkowy charakter tych spółek, bądź na wysokie uposażenia menedżerów lokujące ich w klasie wyższej.

Drugą składową klas średnich są menedżerowie, „a więc zróżnicowane, aktywne ekonomicznie środowiska zawodowe o wysokim poziomie kwalifikacji, działające w sektorze prywatnym, realizujące funkcje zawodowe o znacznej złożoności. Główną ich kategorię stanowią najemni pracownicy, zajmujący się zarządzaniem i dozorem” (Leszkowicz-Baczyński 2007: 2). Dysponują oni zasobami w postaci:

1. wysokiego poziomu wykształcenia (kwalifikacji zawodowych)
2. specjalistycznej wiedzy zawodowej,
3. znacznej niezależności w pracy zawodowej od wyżej zlokalizowanych pozycji

Myliłby się ktoś, kto sugerując się nazwą tej kategorii, ograniczyłby jej zasięg do jednostek zarządzających w prywatnych przedsiębiorstwach. W zakresie tej grupy Leszkowicz-Baczyński umieszcza także przedstawicieli wolnych zawodów, ze względu na dysponowanie analogicznymi zasobami. „Współcześnie skala tych zawodów została znacznie rozbudowana, m.in. o szeroko rozumiane kategorie informatyków, specjalistów od finansów czy doradców finansowych” (Leszkowicz-Baczyński 2007: 44-45). Innymi słowy wszystkie grupy określane jako *professionals* zaliczone zostały do zbioru menedżerów. Fakt samozartudniania się przez przedstawicieli wolnych zawodów nie wpływa zdaniem autora na zmianę charakteru tej warstwy. Nie mogą oni zostać zaliczeni do kolejnej składowej klas średnich, czyli przedsiębiorców, ze względu na fakt, że zasoby, którymi dysponują, mają raczej charakter umysłowy niż materialny. W sumie, menedżerowie różnią się od inteligentów orientacją prorynkową, wynikającą z zatrudnienia w sektorze komercyjnym, a nie publicznym.

Ostatnią z grup składających się na klasy średnie w Polsce są zdaniem Leszkowicza-Baczyńskiego przedsiębiorcy. „Dysponują oni kapitałem materialnym, a nierzadko kapitałem wiedzy i kwalifikacji. (...) Są to jednostki które:

1. zarejestrowały działalność gospodarczą,
2. czego konsekwencją jest ich aktywność ekonomiczna, realizowana w gospodarce wolnorynkowej,
3. występowanie w rolach pracodawców, co jednak (dla drobnych właścicieli) nie jest warunkiem koniecznym” (Leszkowicz-Baczyński 2007: 29).

Od pozostałych grup różnią się typem posiadanego kapitału, który przyjmuje postać kapitału materialnego. Podział ten, jak każdy sche-

mat klasyfikacyjny, rodzi pewne trudności z zakwalifikowaniem niektórych grup. Problematyczny może być status środowisk twórczych, które w naszym kraju funkcjonują zarówno w sferze budżetowej, jak i komercyjnej. W efekcie zastosowanych tutaj kryteriów znaleźć się mogą w różnych składowych klas średnich. Leszkowicz-Baczyński uzasadniłby taką konieczność różnymi orientacjami tych, którzy muszą znaleźć klienta na swoje dzieła i tych, którzy mogą kierować się innymi wartościami.

Podsumowując powyższe rozważania warto dostrzec, że inspiracja koncepcją Domańskiego jest bardziej wyraźna niż autor chciałby przyznać. W zasadzie można tutaj odnaleźć grupy wyróżnione już przez Domańskiego: inteligencję budżetową, profesjonalistów i menedżerów. Elegancja podziału zaproponowanego przez Leszkowicza-Baczyńskiego polega głównie na oparciu się o dwie osie podziału składające się na cały schemat klasyfikacyjny; pierwsze kryterium to lokalizacja w państwowym lub prywatnym sektorze gospodarki; drugie – to rodzaj posiadanego kapitału wiedzy lub materialnego.

Klasy wyższe

Wyróżnienie klas wyższych w strukturze społecznej opiera się na kilku wskaźnikach: przynależności arystokratycznej², posiadaniu dużego bogactwa, wpływu politycznego, i wysokiego prestiżu. Kombinacja tych cech w wielu krajach występuje w różnym stopniu, przy czym specyficznym czynnikiem jest bogactwo, gdyż posiadanie wielkiego majątku nie gwarantuje jeszcze wejścia do elity społecznej, choć elity społeczne utożsamiane są z najbogatszymi segmentami struktury społecznej. Pojawia się zróżnicowanie na stare, możliwe rody i przedstawiciele nuworyszów, którzy nie są w pełni akceptowani w tej warstwie. W krajach Europy Zachodniej klasy wyższe stanowią amalgamat dawnych arystokratycznych rodów

2 Nie zawsze oznacza to szlacheckość w dosłownym rozumieniu tego słowa, a często jedynie znaczenie danego rodu lub prestiż nazwiska.

i rodów wielkich przemysłowców czy bankierów. W Polsce sytuacja jest znacznie bardziej skomplikowana. Trudno mówić o kontynuacji tradycji arystokratycznych w takim samym sensie. Oczywiście przedstawiciele możnych i wpływowych rodów nadal można wskazać, w końcu nazwiska Ossolińscy czy Radziwiłłowie nadal kojarzone są z wielkimi rodami szlacheckimi i wysoką pozycją im przysługującą. Trzeba jednak zaznaczyć, że większość tych rodzin utraciła swoje wielkie majątki w czasie wojny lub zaraz po niej. Większość dziś pojawiających się potomków wielkich rodzin próbuje raczej uszczknąć nieco splendoru, jakim obdarzone jest szlacheckie pochodzenie, niż rzeczywiście stanowi górną warstwę struktury społecznej. A do tego trudno też mówić o bogatych rodach, gdyż w większości przypadków jest to bogactwo w pierwszym pokoleniu. Przekształcenia gospodarcze po 19 9 roku doprowadziły do wyłonienia się elity finansowej społeczeństwa, jednak szacunki liczebności tej warstwy na rok 2000 wyniosły ok. 0,0001% ogółu ludności (Domański 2002: 147). W tej sytuacji można powiedzieć, że w sensie socjologicznym klasy wyższej w Polsce nie ma. Być może wyłoni się ona z mariażu szlacheckich tytułów i ich prestiżu z pieniędzmi nuworyszów; zjawisko to miało już przecież miejsce w historii jako transakcja

jednostkę w strukturze społecznej, a jej dyspozycją estetyczną. Jako że naszymi respondentami byli odwiedzający galerie widzowie, szczególnie istotne jest zróżnicowanie w środkowych i górnych warstwach struktury społecznej.

Z tych właśnie powodów odrzuciliśmy model struktury społecznej zaproponowany przez Gardawskiego:

„I. Klasa posiadająca:

1. Wielcy pracodawcy – sektor prywatny (burżuazja).
2. Średni pracodawcy – sektor prywatny.
3. Menedżerowie i profesjonaliści najwyższego szczebla w sektorze prywatnym – quasi spreczna lokalizacja klasowa.

II. Klasa pośrednia, korzystająca z renty transformacyjnej:

4. Menedżerowie i profesjonaliści najwyższego szczebla kierujący przedsiębiorstwami państwowymi.
5. Funkcjonariusze administracji państwowej i parlamentarzyści.
6. Funkcjonariusze administracji terenowej, samorządowej.

III. Klasa drobnotowarowa:

7. prII ruel parlamentarzyści .

III 6m III klasa wamo 0 to o a:

16. Wykwalifikowani robotnicy – sektor prywatny «zinstytucjonalizowany».
17. Wykwalifikowani robotnicy – sektor prywatny «niezinstytucjonalizowany».
18. Wykwalifikowani robotnicy – sektor państwowy.
19. Niewykwalifikowani robotnicy – sektor prywatny «zinstytucjonalizowany».
20. Niewykwalifikowani robotnicy – sektor prywatny «niezinstytucjonalizowany».
21. Niewykwalifikowani robotnicy – sektor państwowy.
- V. Podklasa:
 22. Chłopi (spychani ku podklasie).
 23. Podklasa (zatrudnieni w szarej strefie – na stałe lub dorywczo, a także bezrobotni)” (Gardawski 2001: 51–52).

Wistocie są to dwa sprzężone ze sobą narzędzia klasyfikacyjne: podział na klasy i frakcje społeczno-zawodowe wewnątrz tych klas. Jednakże ta właśnie cecha, która potencjalnie mogłaby być zaletą, stała się podstawowym czynnikiem dyskwalifikującym użycie tego schematu w naszych badaniach. Posługiwanie się dwudziestoma trzema podgrupami jest zbyt szczegółowe, a posługiwanie się nimi w badaniach o małej próbie²⁹ prowadzić musi do trudności z uzyskaniem istotności statystycznej wyników ze względu na niskie liczebności komórkowe. Posłużenie się schematem wyróżnionym przez Gardawskiego nie było możliwe ze względu na heterogeniczność tych klas, zwłaszcza klasy pracującej zawierającej najwięcej frakcji, których skrajne pozycje różnią się jednak zdecydowanie charakterem pracy, wymaganymi kompetencjami i wykształceniem. W takiej sytuacji można się spodziewać, że dyspozycje kulturowe biegunowych frakcji klasy pracującej będą również mocno zróżnicowane i traktowanie tej klasy

29 Szacowana na początku badań liczba zwrotów wynosiła 300.

łącznie nie będzie uprawnione. Drugim ważnym aspektem, który należy brać pod uwagę, badając smak i gust w dziedzinie sztuk wizualnych, jest problem inteligencji jako 'klasy kulturalnej'. Jednakże rozpad bądź przekształcenia inteligencji w nowe klasy społeczne pociągać musi za sobą zróżnicowanie także w kwestii preferencji kulturowych. Przyjęty schemat nie może więc pominąć tego zróżnicowania.

Zdecydowanie bardziej użyteczny, biorąc pod uwagę zamierzenia badawcze, jest schemat kategorii klasowych zaproponowany przez Słomczyńskiego i Janicką:

- „1) przedsiębiorcy (posiadają własną firmę i zatrudniają siłę roboczą),
- 2) menedżerowie (wyższe kadry kierownicze w zakładach produkcyjnych i usługowych oraz wyższe kadry administracji państwowej),
- 3) eksperci (wykształcenie na poziomie wyższym «górne warstwy inteligencji»),
- 4) kierownicy (bezpośredni kontrolerzy procesu pracy),
- 5) samodzielni (kategoria osób pracujących na własny rachunek),
- 6) wykonawczy pracownicy umysłowi (wysiłek mentalny, funkcje usługowe),
- 7) wykwalifikowani pracownicy fizyczni (przede wszystkim robotnicy fizyczni),
- 8) niewykwalifikowani pracownicy fizyczni (przyuczeni, proste prace fizyczne),
- 9) rolnicy (kategoria bardzo zróżnicowana pod względem kwalifikacji i zamożności).”

(Słomczyński, Janicka 2005 za: Gilejko 2010: 29–30).

Przyjęcie tego schematu klasyfikacyjnego nie rozwiązuje do końca problemów klasyfikacyjnych związanych z warstwami średnimi i wyższymi, a zwłaszcza problemu inteligencji i jej przekształceń. Badanie dyspozycji estetycznej wymaga wyraźnego wyodrębnienia tej warstwy, która realizuje tradycyjny etos inteligentki, od warstw przyjmujących wartości

typowe dla klas średnich. Czynnikiem różnicującym jest tutaj chęć polegania na sobie i dążenie do profesjonalizmu.

Przy zastrzeżeniu, że w badaniach empirycznych nie dostrzeżono w Polsce dużego zróżnicowania chęci polegania na sobie wśród przedstawicieli klas średnich i inteligencji (Domański 2002: 57–67) i uwzględnieniu, że proces profesjonalizacji inteligencji dostrzegany był już w okresie międzywojennym, trzeba nadmienić, że czynnikiem rozgraniczającym nowo tworzące się klasy średnie od tradycyjnie pojmowanej inteligencji jest sektor zatrudnienia. W sektorze publicznym bowiem jest znacznie łatwiej realizować wartości typowo związane z etosem inteligentkim, podczas gdy funkcjonowanie w rynkowo zorientowanym sektorze sprzyja akceptacji zasad merytokratycznych i profesjonalizacji. Innymi słowy zakładając wzajemny związek pozycji zawodowej i społecznej z czynnikami świadomościowymi i aksjologicznymi, możemy przyjąć zróżnicowanie sektorowe jako wskaźnik przynależności klasowo-warstwowej, różnicującą inteligencję od wyłaniających się klas średnich.

Dokonyjemy w ten sposób odwołania się do schematu analitycznego Leszkowicza-Baczyńskiego, który musi zostać rozbudowany o niższe pozycje społeczne. Przyjmując za wzór schemat kategorii klasowych Leszkowicza-Baczyńskiego, dokonaliśmy przekształcenia i uzupełnienia tegoż schematu zgodnie z przyjętym modelem i ogólnymi celami badawczymi. Zwiad badawczy ujawnił bardzo niską reprezentację przedstawicieli robotników wśród widowni galerii sztuki współczesnej. W tej sytuacji rozdzielanie robotników wykwalifikowanych od niewykwalifikowanych, choć uzasadnione teoretycznie, prowadziłyby do nadmiernego rozdrobnienia i tak nielicznej kategorii. Z podobnych przyczyn jako jednolita kategoria potraktowani zostali chłopci. Natomiast z uwagi na fakt, że klasa wyższa w Polsce znajduje się w stadium załączkowym oraz ze względu na nieliczność i nieuchwytność kategorii klasy wyższej w badaniach surveyowych, zrezygnowaliśmy z wyróżnienia jej przedstawicieli w naszym schemacie badawczym.

Istnym aspektem prowadzonej analizy jest problem ruchliwości społecznej. Przede wszystkim wspomniana koncepcja jest to zjawisko w swej istocie nierozdzielne od struktury społecznej i wskazuje na dynamiczny jej aspekt. Nie wdając się w teoretyczny spór o prymat absolutnej lub względnej ruchliwości społecznej, musimy wskazać na sam problem międzypokoleniowego przemieszczania się między pozycjami struktury społecznej. Nie można bowiem lekceważyć znaczenia habitusu pierwotnego dla dyspozycji estetycznej, którą posiadają jednostki aspirujące.

W tym kontekście szczególnie interesującym problemem badawczym jest stwierdzenie różnic smaku lub ich braku między jednostkami aspirującymi do awansu społecznego i dziedziczącymi swoje pozycje. W realizowanych badaniach ruchliwość społeczna stała się istotna nie tylko jako problem teoretyczny, ale także jako ważny problem empiryczny. Istotę tego problemu stanowi duży udział osób uczących się w populacji respondentów (51,2%). Już zwiad badawczy zrealizowany w wybranych galeriach wskazywał na dominację studentów wśród widzów galerii. Jako że podstawowym celem badawczym była charakterystyka społeczno-demograficzna odbiorców sztuki współczesnej w województwie śląskim, to wykluczenie wszystkich jednostek kształcących się z badania byłoby niezasadne. Równie niezasadnym rozwiązaniem byłoby zakwalifikowanie jednostek kształcących się zgodnie z przynależnością klasowo-warstwową ojca. W tym aspekcie bowiem ruchliwość społeczna staje się problemem empiryczno-metodologicznym.

Biorąc pod uwagę zróżnicowanie klasowo-warstwowe jednostek społecznych, które podejmują trud wyższego kształcenia, jasnym staje się możliwość odróżnienia tych respondentów, którzy reprodukuja swoją pozycję społeczno-klasową od tych, którzy poprzez zdobycie wykształcenia podejmują próbę awansu społecznego.

Innymi słowy zamiast potraktować studentów jako osobną kategorię społeczno-demograficzną w strukturze społecznej postanowiliśmy wyróżnić dwie grupy studentów: dziedziczących pozycję klasowo-war-

stwową i aspirujących do awansu³⁰. Wśród respondentów nadal uczących się pojawiła się także grupa licealistów. Jako że kwestionariusz ankiety skierowany był do jednostek pełnoletnich wśród respondentów znaleźli się także maturzyści.

Przyjmując za Pierrem Bourdieu, że wyższe wykształcenie jest kanałem dostępu do wyższych pozycji społecznych, uznaliśmy, że nie byłoby zasadne takie samo wyróżnienie dwóch kategorii licealistów (zważywszy na ich niewielką liczebność). Stanowią oni jednak część pełnoletniej widowni galerii, dlatego postanowiliśmy potraktować ich odpowiedzi w zakresie dyspozycji estetycznej jako kategorię porównawczą dla dwóch grup studentów, pozwalającą na ustalenie specyfiki wpływu dziedziczenia pozycji społecznej lub przeciwnie, aspiracji do awansu społecznego.

By podsumować założenia analizy pozycji społecznej przyjęliśmy następujący schemat kategorii klasowo-warstwowych, którymi posługiwaliśmy się w naszych badaniach.

1. Robotnicy
2. Przedsiębiorcy

30 Celem uszczegółowienia należy zaznaczyć, że respondenci, których ojcowie w oparciu o wyodrębnione wskaźniki zostali uznani za przedstawicieli inteligencji lub profesjonalistów zaliczeni zostali do kategorii studentów reprodukcujących pozycję klasowo-warstwową, natomiast kategoria studentów aspirujących do awansu społecznego składała się z tych respondentów, których ojcowie należeli do klasy robotniczej. Problematyczną kategorię stanowili studenci, których ojcowie należeli do warstwy przedsiębiorców, gdyż z racji przynależności do klasy średniej należałoby ich uznać za dziedziczących pozycję klasową. Z drugiej strony ta właśnie grupa stanowi szczególny przykład legitymizacji przynależności klasowej w drugim pokoleniu poprzez zdobycie kapitału kulturowego odpowiadającego posiadanym zasobom materialnym. Dlatego też, tych studentów, których ojcowie byli przedsiębiorcami zaliczyliśmy do obu kategorii studentów w zależności od posiadanych zasobów kulturowych, których wskaźnikiem był poziom wykształcenia ojca. I tak dzieci przedsiębiorców legitymizujących się wyższym wykształceniem zaliczeni zostali do dziedziczących pozycję, a synowie i córki przedsiębiorców nie posiadających wyższego wykształcenia do kategorii studentów aspirujących do awansu.

3. Profesjonaliści³¹
4. Inteligencja
5. Studenci dziedziczący pozycję społeczną
6. Studenci aspirujący do awansu społecznego

Niedoreprezentowanie kategorii klas niższych w tym schemacie wynika nie tyle z założeń teoretycznych, ile z danych empirycznych. Wśród respondentów nie pojawili się bowiem żadeni rolnicy (choć byli synowie rolników), ani przedstawiciele tzw. podklasy. Także rozróżnienie robotników fizycznych od najemnych pracowników umysłowych wykonujących rutynowe prace, a nielegitymujących się wyższym wykształceniem, pozbawione jest sensu ze względu na bardzo niską liczebność obu tych kategorii wśród widowni galerii. Przyjęty schemat kategoryzacyjny jest więc rozwiązaniem kompromisowym pozwalającym na realizację celów badawczych pomiędzy zamiarem pełnego odwzorowania struktury społecznej widowni galerii, a ustaleniem związku pomiędzy pozycją społeczną, a dyspozycją estetyczną.

Interesujących informacji dostarcza zestawienie przedsiębiorców, specjalistów i inteligentów oraz studentów aspirujących i dziedziczących swoją pozycję. Trzy pierwsze grupy zostały zdefiniowane w oparciu o kryteria biorące pod uwagę tworzący się i dynamiczny charakter struktury społeczeństwa polskiego. Choć trudno bezpośrednio porównać te grupy z występującymi w społeczeństwach Europy Zachodniej grupami dominującymi w strukturze społecznej, to jednak z uzyskanych danych wyłania się obraz odpowiadający rywalizacji między tymi warstwami. Przyjęliśmy założenie, że inteligencja, to warstwa, która buduje swoją pozycję w społeczeństwie na przewadze zasobów kapitału kulturowego nad ekonomicznymi, podczas gdy przedsiębiorcy odwrotnie wykazują przewagę zasobów

31 Kategoria odpowiadająca menedżerom w rozróżnieniu Leszkowicza-Baczyńskiego. Nazwa profesjonalisci wydaje się odpowiedniejsza także dlatego, że zgodnie z sugestią autora zaliczyliśmy do tej grupy przedstawicieli wolnych zawodów.

ekonomicznych nad kulturowymi. Specjaliści, czyli rodzący się dopiero odpowiednik *professionals*, są grupą lokującą się ze swoimi zasobami pomiędzy tymi grupami. Przyjęcie tego założenia pozwala przypuszczać, iż dominujące w polu sztuki będą dwie warstwy: inteligencja i specjaliści. To między nimi bowiem rozgrywa się rywalizacja o wykorzystanie swoich zasobów kulturowych do budowania dystansu wobec klas niższych i roszczeń do prestiżu przysługującego klasom kulturalnym. W polskim społeczeństwie specyfiką jest inteligencki rodowód specjalistów. Nasze przypuszczenia znalazły potwierdzenie w tym, że obie te grupy dominowały w strukturze badanych.

Zestawienie studentów aspirujących do awansu społecznego i dziedziczących swoją pozycję także było źródłem istotnych informacji. Większa reprezentacja studentów aspirujących odzwierciedla raczej przekształcenia struktury społecznej i presję edukacyjną, niż większą aktywność w polu sztuki. Potwierdzają to, opisane w kolejnym rozdziale, różnice między obiema grupami studentów w zakresie praktyk kulturowych.

Miłośnicy, znawcy, koneserzy czy przechodnie – charakterystyka publiczności galerii

3. 1. Nota metodologiczna

Realizacja badań wymaga oprócz pewnych założeń teoretycznych przyjęcia także określonych założeń empirycznych. Szczególnie problematyczne stają się w przypadku badań galerii kwestie związane z doborem próby i określeniem jednostki pomiaru. Jako że podstawowym celem analizy była diagnoza odbioru sztuki i charakterystyka publiczności galerii sztuki współczesnej, swoimi badaniami postanowiliśmy objąć wszystkie znaczące galerie w województwie śląskim. W efekcie badania zostały przeprowadzone wśród widowni galerii, które wyraziły gotowość do współpracy w ich realizacji³². Niestety większość spośród tych galerii nie dysponowała dokładnymi i porównywalnymi danymi dotyczącymi liczby odwiedzających w stosunku rocznym lub miesięcznym. W tej sytuacji niemożliwe było przyjęcie określonego odsetka liczby zwiedzających jako żądanej próby badawczej. Należy podkreślić, że spełnienie wymogów statystycznej reprezentatywności w doborze widzów galerii jest problematyczne ze względu na potencjalnie nieograniczoną liczebność tej publiczności. Teoretycznie bowiem każdy może stać się widzem galerii i niekoniecznie musi być mieszkańcem województwa. Określenie ogólnej

32 W badaniach udział wzięły następujące galerie: Galeria Bielska BWA, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, Rondo Sztuki, Miejska Galeria Sztuki MM w Chorzowie, Galeria Kronika w Bytomiu, Dział Współczesnego Malarstwa Polskiego w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, Galeria Szyb Wilson, Galeria Szara w Cieszynie. Pozostałe zaproszone do badań galerie nie podjęły współpracy z różnych przyczyn.

populacji generalnej publiczności galerii było niemożliwe przy braku precyzyjnych danych dotyczących liczby odwiedzin.

Wcześniejsze ustalenia badawcze (Warczok, Wowrzeczka-Warczok 2009) w połączeniu z przeprowadzonym zwiadem badawczym wskazały na specyfikę badań widowni galerii. Cechuje ją wysoki poziom odmów wzięcia udziału w badaniu połączony z problemem zróżnicowania widowni. Jedynym rozwiązaniem tych problemów było badanie całościowe, obejmujące wszystkich odwiedzających galerię w założonym okresie badawczym, a konkretnie zaproszenie do wzięcia udziału w badaniach wszystkich widzów odwiedzających galerię w tym czasie.

W większości badań surveyowych przyjmuje się milcząco założenie, że każdy przypadek odpowiada innemu respondentowi. W badaniach widowni galerii, to właśnie założenie musiało zostać uznane za niemożliwe do spełnienia z kilku względów. Choć prosiliśmy ankieterów, by apelowali o niewypełnienie kwestionariusza więcej niż raz, nie mogliśmy zachować kontroli zwłaszcza nad tymi respondentami, którzy odwiedzają regularnie galerie oraz odwiedzają więcej niż jedną. We wspomnianych już wcześniej badaniach ustalono bowiem, że każda z galerii posiada swoją stałą widownię, która pojawia się regularnie, pojawiając się na większości ekspozycji.

Dodatkowo sytuację komplikował długi okres realizacji badań, które w praktyce trwały cztery miesiące. Nie mógł on zostać skrócony, gdyż nie wszystkie galerie realizują swoje wystawy w tym samym czasie, a co więcej, nie wszystkie jednakowo często dokonują zmian ekspozycji. Wywiady zrealizowane z kierownikami i właścicielami galerii wskazywały na zasadność realizacji badań w czasie obejmującym więcej niż jedną ekspozycję w każdej z galerii ze względu na różną atrakcyjność i popularność poszczególnych wystaw. Chcąc więc uniknąć sprofilowania respondentów przez konkretną wystawę, postanowiliśmy objąć każdą galerię badaniem w takim okresie, by przynajmniej raz dokonała się zmiana ekspozycji. W efekcie respondentami byli widzowie przynajmniej dwóch różnych

ekspozycji w galeriach o mniejszym ruchu i kilku ekspozycji w galeriach o większym ruchu. Ponadto, należy wziąć pod uwagę, że około jedna trzecia czasu badania w każdej z galerii przypadła na okres zmiany ekspozycji, kiedy nie ma wizyt.

Oczywistym rozwiązaniem wymienionych problemów mogła być rezygnacja z anonimowości badań, jednak najprawdopodobniej przełożyłoby się to na dalszy spadek liczby respondentów gotowych wziąć udział w badaniu. Zachowanie zasady anonimowości uniemożliwiło jednak kontrolę nad sytuacją badawczą w tym zakresie, co skłoniło nas do przyjęcia „wizyty w galerii” jako statystycznej jednostki analizy. Innymi słowy założyliśmy, że każdy analizowany przypadek oznacza jedną wizytę w galerii, a nie jednego respondenta³³.

Badania zostały zrealizowane w okresie od stycznia do kwietnia 2010 r. Przyjętą techniką badawczą była ankieta pod nadzorem. Uzyskany w toku badań materiał objął 221 przypadków. Kwestionariusz ankiety składał się z 23 pytań w części respondytywnej i w części metryczkowej. Uproszczony charakter pytań miał umożliwić wypełnienie kwestionariusza zarówno przez osoby posiadające niewielką kompetencję artystyczną, jak i osoby o „czystym” spojrzeniu na sztukę. Taka konstrukcja pytań prowadziła czasem do gwałtownej reakcji, zwłaszcza respondentów o dużym kapitale kulturowym. Jako przykład takiej spontanicznej wypowiedzi można przytoczyć odpowiedź jednego z respondentów znoszącą założenie pytania o ocenę prezentowanej ekspozycji: „Sztuka nie podlega ocenie”. Można więc przyjąć, że przynajmniej dla niektórych respondentów postawione pytania były zbyt naiwne lub wręcz nieodpowiednie. Świadczy to jednak nie tyle o niedoskonałości narzędzia badawczego ile o specyficznym poziomie kompetencji kulturowej respondentów.

33 Rozwiązanie podobne zastosowano w badaniach widowni muzeów (Bourdieu 1991).

3. 2. Społeczne uwarunkowania praktyk kulturalnych

U podstaw badań leżą często pytania stosunkowo proste i zasadnicze w swoim charakterze; takim pytaniem w naszych badaniach było: kto odwiedza galerie sztuki współczesnej? Choć pytanie to w całej swojej istocie jest bardzo proste, domaga się złożonej odpowiedzi. W istocie bowiem jest to pytanie o społeczne uwarunkowania praktyk kulturowych.

Widownia galerii to widownia wykształcona. Wyższe wykształcenie posiada aż 36,6% respondentów. Jeśli doliczymy do tej grupy osoby studiujące i uczące się (53, %), to okazuje się, że osoby posiadające wykształcenie średnie (6,7%) i zasadnicze zawodowe (2,9%) stanowią nie więcej niż 10% respondentów. Można więc powiedzieć, że wykształcenie jest ważnym czynnikiem wpływającym na uczestnictwo we współczesnych sztukach wizualnych.

Proporcje poszczególnych kategorii społeczno-ekonomicznych wśród widowni galerii są w zasadzie odwrotnością ich liczebności w ogóle struktury społecznej. Przynależność społeczno-ekonomiczną respondentów wyznaczyliśmy w oparciu o pytania dotyczące wykształcenia i wykonywanego zawodu (zob. Tabela 1).

Wśród respondentów nie było reprezentacji rolników, a tylko 7, %³⁴ respondentów stanowili robotnicy (spośród których niemal jedna trzecia posiadała wyższe wykształcenie)³⁵. Jeszcze mniej liczną kategorię stano-

34 Podane wartości procentowe pochodzą z rozkładu uwzględniającego grupę kontrolną.

35 Można ten fakt wyjaśniać poziomem aspiracji kulturalnych; posługując się tym terminem wolno postawić hipotezę, że w klasie robotniczej próby awansu kulturalnego spotykają się z sankcją negatywną (oskarżenie o snobizm), a wysoki poziom aspiracji kulturalnych cechuje te jednostki, które pożądamy awansu społecznego i orientują się na wyższe pozycje klasowe. Dyplom wyższej uczelni nie zawsze otwiera możliwość osiągnięcia tego awansu (zwłaszcza w sytuacji powszechności kształcenia pomaturalnego), jednak jednostki, które nie osiągnęły awansu w sferze zawodowej wciąż przejawiają określone aspiracje kulturalne. W ten sposób można tłumaczyć duży odsetek osób z wyższym wykształceniem wśród robotników odwiedzających galerie.

wili prywatni przedsiębiorcy (3,4%), przy czym należy zaznaczyć, że zdecydowana większość z nich legitymowała się średnim wykształceniem (3,3%³⁶). Znacznie liczniejsi wśród widzów galerii byli specjaliści (21,5%) i inteligenci (16,1%). Obie te warstwy należą do warstw wykształconych, stanowiących najważniejsze grupy uczestniczące w kulturze wyższej.

Tabela 1. Pozycja w strukturze społecznej.

Pozycja w strukturze społecznej	
Robotnicy	7, %
Inteligencja	16,1%
Specjaliści	21,5%
Prywatni przedsiębiorcy	3,4%
Studenci aspirujący	22,9%
Studenci dziedziczący	9,3%
Licealiści	19%

N=205

Widownię galerii stanowią głównie ludzie młodzi. Średnia wieku respondentów wynosiła 27,15 lat. Najstarszy respondent miał 74 lata, podczas gdy połowa respondentów miała 23 i mniej lat. Nic dziwnego, że najliczniejszą kategorią wśród badanych są osoby studiujące. Zgodnie z przyjętymi założeniami teoretycznymi studenci zostali podzieleni na aspirujących (22,9%) i dziedziczących swoją pozycję społeczną (9,3%). Porównując te dane z wynikami badań odwiedzin muzeów, które

36 Spośród respondentów, którzy deklarowali średnie wykształcenie 54,5% stanowili robotnicy, a 45,5% prywatni przedsiębiorcy.

były realizowane także w Polsce (Bourdieu 1991), możemy zauważyć podobieństwo w postaci spadku intensywności uczestnictwa w kulturze po zakończeniu nauki. Czas kształcenia to okres treningu kulturowego, kiedy pewne nawyki i gusta ulegają kształtowaniu lub przetwarzaniu i ten właśnie okres jest czasem najintensywniejszego udziału w sztuce. Jak wskazują uzyskane dane, znajduje to także potwierdzenie w przypadku uczestnictwa w odbiorze współczesnych sztuk wizualnych.

W potocznych opiniach sztuka współczesna staje się dyskursem specjalistów, którzy stają się jej głównymi konsumentami i komentatorami. Analizując widowie galerii sztuki współczesnej, postanowiliśmy poddać testowi to potoczne przekonanie. W tym celu wszystkich respondentów podzieliliśmy na dwie dychotomiczne kategorie: producentów i konsumentów sztuki. Nazwy te mają charakter umowny, gdyż w istocie rzeczy wszyscy widzowie galerii są konsumentami. Naszym zamiarem było jednak wydzielenie spośród nich respondentów, którzy w polu sztuki sami są producentami.

Przyjętymi cechami wskaźnikowymi były zawód lub wykształcenie (także dopiero zdobywane) związane ze sztukami wizualnymi. Zgodnie z przyjętym rozróżnieniem statusu jednostek w polu sztuki, możemy stwierdzić, że 34,3% odwiedzających galerie to producenci. Innymi słowy potoczne opinie dotyczące samowrotności sztuki współczesnej uzyskują potwierdzenie, gdyż jeden na trzech widzów galerii sam jest związany z polem sztuki.

Ważnym czynnikiem związanym z uczestnictwem w kulturze jest status materialny. W oparciu o uzyskane wyniki możemy powiedzieć, że odwiedzający galerie sztuki współczesnej to osoby raczej dobrze sytuowane materialnie.

Wskaźnikiem zamożności była autodeklaracja respondenta w zakresie statusu materialnego na czterostopniowej skali porządkowej, której poszczególne pozycje sformułowane zostały opisowo. Spośród respon-

dentów, którzy udzielili odpowiedzi na pytanie o status materialny³⁷, 35,1% wybrało najwyższą pozycję skali, deklarując, że ich rodzinę stać na zaspokojenie wszystkich potrzeb jej członków, a 54,6% zadeklarowało, iż ich rodzinę stać na wyżywienie i opłaty, ale musi oszczędzać by móc kupić niektóre towary. Respondenci, których rodziny stać wyłącznie na wyżywienie i opłaty stanowili 7,7%, a ci, których rodzin nie było stać nawet na to, tylko 2,6%. Skumulowany procent dwóch niższych pozycji skali i respondentów, którzy odmówili odpowiedzi na to pytanie wynosi 21,3%, co pozwala stwierdzić, że czterech z pięciu widzów galerii ma sytuację materialną na tyle dobrą, by pozwalała na swobodne uczestnictwo w kulturze. Nie można więc powiedzieć, że obniżenie cen biletów czy wręcz rezygnacja z opłat przyczyniłyby się do wzrostu liczby odwiedzających, gdyż tutaj należy raczej uwzględnić czynnik trwałości praktyk kulturowych.

3. 3. Partycypacja kulturalna

Najprostszym wskaźnikiem praktyk kulturalnych jest czas trwania wizyty. Ze względów organizacyjnych niemożliwe było zestawienie realnego czasu wizyty czy też dokładniej czasu poświęcanego poszczególnym dziełom z deklaracjami respondentów. Nie można więc określić stopnia zawiązania owego czasu wynikającego z aspiracji kulturalnych publiczności. Niemniej jednak analiza deklaracji czasu poświęconego na odwiedzinę także pozwala dostrzec zróżnicowanie praktyk kulturowych. Odpowiedzi respondentów zostały skategoryzowane do przedziałów 15 minutowych (ostatni przedział ma charakter otwarty: powyżej 90 minut). Wizyta większości respondentów trwała powyżej 15 do 30 minut (37,4%) lub powyżej

37 W przypadku pytania o sytuację materialną liczba braków odpowiedzi była znacząco wyższa niż w przypadku innych pytań i wynosiła aż 12,2% respondentów.

30 do 45 minut (22,4%). Powyżej godziny na odwiedzenie galerii poświęciło tylko 13,6% ankietowanych, a kwadrans lub mniej 9, %. Można więc przyjąć, że przeciętna wizyta zajmowała około dwóch do trzech kwadransów, rzadziej więcej.

Zróznicowanie praktyk w tym zakresie okazało się nieco zaskakujące, gdyż wbrew oczekiwaniom nie udało się potwierdzić statystycznego związku między pozycją społeczną jednostki i dyspozycją estetyczną, a czasem trwania wizyty. Jediną zmienną niezależną wykazującą słaby związek z czasem trwania wizyty był status respondenta w polu sztuki. Analizując uzyskane wyniki, można dostrzec, że producenci poświęcają na zwiedzenie generalnie więcej czasu niż konsumenci. Jeden kwadrans na wizytę poświęciło 12,7% konsumentów i tylko 4,3% producentów. Dwa kwadransy wskazała niemal taka sama część konsumentów co producentów. Trzy – cztery kwadransy sumarycznie wybrały takie same odsetki obu grup (choć widoczne jest już zróżnicowanie odpowiedzi w odniesieniu do każdego z tych przedziałów czasowych). Duża rozbieżność pojawia się znów na biegunie najdłużej zwiedzających: powyżej 75 do 90 minut na wizytę poświęciło tylko 2,2% konsumentów i 11,4% producentów. Podsumowując, zarówno większość konsumentów, jak i producentów spędza w galerii dwa do czterech kwadransów. Jak można było przypuszczać, krótsze wizyty są znacznie częstsze wśród konsumentów natomiast wizyty powyżej godziny są częstsze wśród producentów.

Charakterystyka widowni galerii musi objąć aspekt trwałości praktyk w obszarze sztuk wizualnych. Publiczność galerii w zdecydowanej większości stanowią osoby, które już wcześniej je odwiedzały. Respondenci, którzy odwiedzili galerię pierwszy raz w życiu stanowili zaledwie 3,7% i w zdecydowanej większości byli to licealiści (72,7% z deklarujących, że jest to ich pierwsza wizyta w galerii). Publiczność galerii sztuki w województwie śląskim to w większości widownia często odwiedzająca galerie (zob. Tabela 2). Tylko 5,6% respondentów przyznało, iż nie odwiedziło żadnej wystawy przynajmniej od roku. Zdecydowana większość odwie-

dziła wcześniej od 1 do 5 wystaw (45,5%) a 2 ,6% było na 6 do 10 wystaw. Duży odsetek badanych (13,1%) odwiedził ponad 15 wystaw, a 7% między 11 a 15 ekspozycji.

Tabela 2. Liczba odwiedzonych galerii i muzeów w ciągu ostatniego roku w zależności od pozycji społecznej.

POZYCJA SPOŁECZNA	Liczba wizyt w ostatnim roku poza bieżącą				
	1-5 wizyt	6-10 wizyt	11-15 wizyt	Powyżej 15 wizyt	Pierwsza wizyta w tym roku
Robotnicy	64,3%	21,4%	14,3%	0%	0%
Inteligencja	40,6%	34,4%	6,3%	1 , %	0%
Specjaliści	50,0%	26,2%	4, %	16,7%	2,4%
Prywatni przedsiębiorcy	42,9%	2 ,6%	14,3%	14,3%	0%
Studenci aspirujący	43,5%	2 ,3%	15,2%	,7%	4,3%
Studenci dziedziczący	42,1%	47,4%	,0%	10,5%	0%
Licealiści	52,6%	13,2%	2,6%	10,5%	21,1%

N=19

Uczestnictwo w sztukach wizualnych nosi znamiona trwałej dyspozycji. Trzeba tutaj uwzględnić pewne czynniki towarzyszące, które przyczyniają się do tej trwałości, a więc wspomnianą już dominację liczebną studentów i producentów sztuki. Związek ten jest istotny, choć słaby. Większe znaczenie dla ilości wizyt ma status w polu sztuki, gdyż producenci stanowią 51,9% spośród respondentów, którzy odwiedzili więcej niż 15 galerii w ciągu roku. Większe są też odsetki producentów, którzy odwiedzali galerie 11 do 15 razy (robiło tak 12,5% producentów i tylko

3, % konsumentów) i więcej niż 15 razy (19,4% producentów i 10% konsumentów). Duża część studentów odwiedzających galerie to studenci kierunków związanych ze sztukami wizualnymi, co także tłumaczy dużą ilość wizyt. Jednakże to nie studenci stanowią większość tych, którzy najczęściej odwiedzali galerie, lecz specjaliści (29,2% najczęściej odwiedzających) i inteligencja (25% deklarujących największą ilość wizyt)³. Interesujące jest także zróżnicowanie studentów dziedziczących swoją pozycję w porównaniu do studentów aspirujących. Wśród tych drugich wyższe są odsetki respondentów deklarujących 11 do 15 wizyt (15,2%) i powyżej 15 wizyt (,7%). Choć studenci dziedziczący minimalnie częściej deklarowali powyżej 15 wizyt w ciągu roku (10,5%), to jednak znacznie częściej odwiedzali galerie 6 do 10 razy w roku (47,4% studentów dziedziczących pozycję do 2 ,3% aspirujących). Innymi słowy studenci aspirujący częściej chodzą do galerii, gdyż takie są reguły aspiracji kulturowych. Natomiast studenci, którzy reprodukują swoje wysokie pozycje klasowe także są regularnymi odbiorcami sztuk wizualnych, lecz bez przesady neofitów.

Dla oznaczenia partycypacji kulturalnej istotne było także określenie znaczenia konkretnej galerii, w której realizowano badania dla praktyk kulturalnych respondentów. Przyjętym wskaźnikiem była liczba wizyt w danej galerii. Respondenci wybierali najczęściej skrajne pozycje kafeerii, wskazując, że są w danej galerii po raz pierwszy (36,1%) lub byli w niej już ponad 4 razy (43, %). Sumarycznie wszyscy respondenci, którzy odwiedzili daną galerię 2 do 4 razy stanowili tylko 20,1%. Przyglądając się częstotliwości odwiedzin producentów i konsumentów w badanych galeriach, możemy zauważyć, iż tych pierwszych cechuje większa regularność wizyt. Odpowiedzi, iż jest to ich pierwsza wizyta częściej udzielali konsumenci sztuki (3 %) niż producenci (29,6%). Ci drudzy zdecydowa-

3 Trzeba wziąć pod uwagę, że liczebnie grupy te są rzadziej reprezentowane niż studenci, którzy także stanowią 25% deklarujących największą ilość wizyt (obie kategorie studentów łącznie).

nie częściej wskazywali, iż jest to ich więcej niż czwarta wizyta w danej galerii (50,7% producentów i 40,1% konsumentów).

Drugim wymiarem praktyk kulturowych w zakresie współczesnych sztuk wizualnych była ilość i charakter odwiedzonych galerii innych niż ta, w której zrealizowano ankietę. Wskaźnikiem praktyk była dla nas prezentowana przez respondenta lista odwiedzonych ostatnio muzeów lub galerii, przy czym rozszczenie zupełności zostało ograniczone do trzech. Wymienione galerie i muzea były zliczane, przy czym sumy wymienionych galerii zostały pomniejszone o jeden w przypadku wymienienia galerii, w której realizowane było badanie oraz liczbę galerii wymienionych, a nieistniejących³⁹. Trzy galerie lub muzea wymieniło 4,9% respondentów, dwie 33,5%, jedną tylko 7,7%. 10% respondentów nie wymieniło żadnego muzeum.

Związek można dostrzec między pozycją jednostki w polu sztuki a liczbą wymienionych muzeów. Producenci wymieniali wyraźnie więcej odwiedzonych muzeów i galerii niż Y eum. mł ŁondYe

Tabela 3. Liczba wymienionych poprawnie muzeów i galerii w zależności od pozycji społecznej.

POZYCJA SPOŁECZNA	liczba wymienionych muzeów i galerii			
	Brak wymienionych galerii lub muzeów	Jedna galeria lub jedno muzeum	Dwie galerie lub muzea	Trzy galerie lub muzea
Robotnicy	12,5%	12,5%	37,5%	37,5%
Inteligencja	6,1%	3,0%	33,3%	57,6%
Specjaliści	4,5%	9,1%	31, %	54,5%
Prywatni przedsiębiorcy	0%	14,3%	42,9%	42,9%
Studenci aspirujący	6,4%	4,3%	40,4%	4,9%
Studenci dziedziczący	5,3%	10,5%	21,1%	63,2%
Licealiści	2,2%	12, %	30, %	2,2%

N=205

Najczęściej żadnego ostatnio odwiedzonego muzeum czy odwiedzonej galerii nie byli w stanie podać robotnicy⁴⁰ (12,5%). W pozostałych analizowanych kategoriach odsetek ten nie przekroczył 6,5%. W przypadku inteligencji i specjalistów odsetki respondentów, którzy wskazali dwa i trzy muzea są bardzo podobne (57,6% inteligentów i 54,5% specjalistów wskazało po trzy muzea), natomiast w przypadku przedsiębiorców większy jest odsetek dwóch poprawnie wskazanych muzeów lub galerii, a niższy trzech (42,9%). Trzy muzea najrzadziej wskazywali robotnicy (37,5%).

40 Największy odsetek występuje w grupie kontrolnej licealistów: 2,2% z nich nie wymieniło żadnego. Wiąże się to z dużą liczbą przypadków pierwszych odwiedzin w galerii.

Interesujący jest też rozkład odpowiedzi studentów. Studenci aspirujący do awansu swoimi odpowiedziami przypominali przedsiębiorców (40,4% wskazało 2 muzea, 4,9% trzy), podczas gdy studenci dziedziczący swoją pozycję w zdecydowanej większości wskazywali po trzy muzea (63,2%), a zdecydowanie rzadziej dwa (21,1%). Ujmując tę sytuację słowami Pierre'a Bourdieu „szlachectwo kulturowe” także ma swoje lineaze. W przypadku studentów ujawnia się wpływ dziedziczenia pozycji nie tylko na obycie muzealne, ale także długotrwałość treningu kulturowego. Owe zasoby kapitału kulturowego w przypadku studentów aspirujących zdobywane są poprzez systematyczny trening szkolny, a w mniejszym stopniu poprzez naturalne obycie ze sztuką wyniesione z domu rodzinnego.

Wpływ kształcenia na kompetencję artystyczną nie był badany bezpośrednio, lecz znajduje swoje odzwierciedlenie w czasie inicjacji spotkań ze sztukami wizualnymi. Naszym wskaźnikiem był czas pierwszych odwiedzin w galerii. Obok respondentów, którzy byli po raz pierwszy w galerii w momencie badania (3,7%), najmniej liczni byli respondenci, którzy swoją pierwszą wizytę odbyli, mając więcej niż 25 lat (4,1%), a więc już po zakończeniu okresu formalnego kształcenia. Niezbyt wysoki jest także odsetek respondentów deklarujących, że pierwszy raz w galerii byli w wieku poniżej 6 roku życia (10,5%), a więc jeszcze przed rozpoczęciem kształcenia. Szczególnie doniosły jest okres do 15 roku życia, gdyż łącznie niemal 70% respondentów odbyło swoją pierwszą wizytę z galerii sztuki przed 15 rokiem życia (25,6% między 6 a 10 rokiem życia, 33, między 11 a 15 rokiem życia). Dobór przedziałów wiekowych był tutaj niezwykle utrudniony ze względu na reformy systemu oświaty zmieniające okresy kształcenia w poszczególnych typach szkół, które uniemożliwiały przypisanie respondentów do kohort odpowiadających poszczególnym szczeblom kształcenia w momencie pierwszej wizyty. To skłoniło nas do posłużenia się przedziałami 5 letnimi. Pomimo zmian typów szkół i okresów kształcenia, to jednak okres studiów nadal (potencjalnie) rozpoczyna się ok. 19 – 20 roku życia. Stąd należałoby przyjrzeć się przedziałom

granicznym dla tego wieku. Tylko 3,2% respondentów odbyło swoją pierwszą wizytę w galerii między 21 a 25 rokiem życia, a 19,2% między 16 a 20. Inspirująca rola szkół w zakresie wizyt w galeriach szczególnie silnie ujawnia się na wcześniejszych etapach kształcenia. Jest to wynik interesujący w świetle możliwości rekompensowania poprzez kształcenie szkolne niższych poziomów kapitału kulturowego dzieci z klas ludowych.

Czas inicjacji kulturalnej w świetle przeprowadzonych rozważań jawi się jako zmienna zależna pozycji społecznej jednostki (zob. Tabela 4). Studenci dziedziczący swoją pozycję najczęściej spośród wszystkich grup wskazywali, że pierwsza wizyta miała miejsce przed 6 rokiem życia (21,1%). Studenci aspirujący deklarację tę składali znacznie rzadziej (6,4%). Na przedział między 6 a 10 rokiem życia, jako wiek pierwszej wizyty wskazywało podobnie wielu studentów zarówno dziedziczących swoją pozycję jak i aspirujących. Innymi słowy studenci dziedziczący swoją pozycję wyróżniają się właśnie pod względem przedziału wiekowego w którym mieli najwcześniejszy kontakt ze sztuką. Kategorie, w których nikt nie zaznaczył, że pierwsza wizyta miała miejsce przed 6 rokiem życia to prywatni przedsiębiorcy i robotnicy. Obie te klasy należy uznać za posiadające mniejsze zasoby kapitału kulturowego niż specjaliści czy inteligencja.

Choć robotnicy i prywatni przedsiębiorcy różnią się poziomem kapitału ekonomicznego i pozycją, to prywatni przedsiębiorcy często mają średnie wykształcenie (71,4%) i pochodzą z klas ludowych. Pewnym potwierdzeniem tych słów może być fakt, że zarówno robotnicy (1 , %) jak i przedsiębiorcy (14,3%) stosunkowo najczęściej spośród wszystkich kategorii wskazywali na wiek ponad 25 lat jako moment pierwszej wizyty w galerii. Wśród inteligencji i specjalistów odsetki tak późnej styczności z galeriami sztuki współczesnej były zdecydowanie rzadsze (odpowiednio 6,1% i 6, %). Kusząc się na uogólnienie wyników, możemy zauważyć interesujące tendencje. Po pierwsze, w warstwie inteligencji kontakt ze sztuką współczesną prezentowaną w galeriach był stosunkowo naj-

Tabela 4. Zależność między momentem inicjacji kulturowej a pozycją w strukturze społecznej.

POZYCJA SPOŁECZNA	WIEK PODCZAS PIERWSZEJ WIZYTY NA WYSTAWIE						
	Poniżej 5 roku życia	Między 6 a 10 rokiem życia	Między 11 a 15 rokiem życia	Między 16 a 20 rokiem życia	Między 21 a 25 rokiem życia	Powyżej 25 roku życia	Pierwsza wizyta
Robotnicy	0%	31,3%	25%	1 , %	6,3%	1 , %	0%
Inteligencja	12,1%	33,3%	24,2%	15,2%	6,1%	6,1%	3%
Specjaliści	9,1%	22,7%	43,2%	11,4%	6, %	2 ,6	0%
Prywatni przedsiębiorcy	0%	2 ,6%	42,9%	14,3%	0%	14,3%	0%
Studenci aspirujący	6,4%	14,9%	36,2%	36,2%	2,1%	0%	4,3%
Studenci dziedziczący	21,1%	15, %	52,6%	10,5%	0%	0%	0%
Licealiści	10,5%	42,1%	23,7%	13,2%	0%	0%	10,5%

N=204

wcześniejszy, wśród specjalistów występował nieco później, a najbardziej odłożony w czasie był wśród prywatnych przedsiębiorców. Po drugie, pokrywa się to z oczekiwaniami, gdyż inteligencję przy całej świadomości różnic między Polską a Francją można za Pierrem Bourdieu nazwać klasą kulturalną, posiadającą wysokie zasoby kapitału kulturowego przy jednocześnie niższych kapitału ekonomicznego. Na przeciwnym biegunie znajdują się przedsiębiorcy, których roszczenia do pozycji społecznej opierają się głównie na pozycji kapitału ekonomicznego, a aspiracje kulturowe są nie tyle dyspozycją habitusową, jak w przypadku inteligencji,

lecz próbą zniwelowania dystansu kulturowego i uprawomocnienia pozycji. Specjaliści jako warstwa w warunkach polskich wywodząca się głównie z inteligencji, jednak orientująca się na rynek i jego reguły znajdują się pośrodku tych biegunów. Stąd zróżnicowania w sferze inicjacji kulturalnej w zakresie odbioru sztuk wizualnych należy traktować jako efekt społecznie uwarunkowany zasobami kapitału kulturowego rodziny. To właśnie wśród inteligencji możemy dostrzec wyższy procent (12,1%) responden-

Tabela 5. Osoba towarzysząca podczas pierwszej wizyty na wystawie a pozycja w strukturze społecznej.

pozycja SPOŁECZNA	Z KIM RESPONDENT BYŁ PIERWSZY RAZ NA WYSTAWIE						
	Rodzice	Przyjaciele	Nauczyciel	Samotnie	Rodzeństwo	Inne	Inni członkowie rodziny
Robotnicy	1 , %	37,5%	25%	12,5%	0%	0%	6,3%
Inteligencja	33,3%	1 ,2%	24,2%	1 ,2%	3%	3%	0%
Specjaliści	27,9%	25,6%	37,2%	4,7%	0%	0%	4,7%
Prywatni przedsiębiorcy	33,3%	50%	16,7%	0%	0%	0%	0%
Studenci aspirujący	23,4%	27,7%	40,4%	2,1%	4,3%	0%	2,1%
Studenci dziedziczący	47,4%	21,1%	21,1%	10,5%	0%	0%	0%
Licealiści	31,6%	15 , %	42,1%	7,9%	0%	0%	2,6%

tów deklarujących, że pierwsza wizyta odbyła się przed rozpoczęciem edukacji szkolnej (przed 6 rokiem życia) niż wśród specjalistów (9,1%) i przedsiębiorców (0%). Co więcej, to wśród studentów dziedziczących swoją pozycję społeczną zaobserwowano największy odsetek deklaracji, iż pierwsza wizyta odbyła się przed 6 rokiem życia (21,1%). Tym samym potwierdzenie znajdują wcześniejsze przypuszczenia na temat większego znaczenia szkoły dla kształcenia estetycznego dzieci i młodzieży pochodzących ze środowisk o niższych zasobach kapitału kulturowego.

Jako ciekawostkę należy przytoczyć fakt, że wczesny kontakt ze sztuką nie wpływa na późniejszy status w polu sztuki. Uzyskane wyniki wskazują, iż zmienne te są niezależne, a wartości procentowe komórek tabeli nie różnią się znacząco w przypadku producentów i konsumentów. Innymi słowy wiek respondenta w momencie pierwszej wizyty na wystawie sztuki nie ma wpływu na wybór kariery w zawodach artystycznych.

Obok momentu „inicjacji kulturalnej” w zakresie sztuk wizualnych, ważny jest także charakter tej socjalizacji, a więc w którym towarzystwie miało to miejsce. Dwa dominujące kanały transmisji kulturowej to szkoła (32,6% respondentów zaznaczyło, że pierwszy raz na wystawie sztuki znaleźli się w towarzystwie nauczyciela) i rodzina (31,2% wskazało na rodziców; 1,4% na rodzeństwo, a 2,3% na innych członków rodziny jako osoby, które towarzyszyły im przy pierwszej wizycie). Mniejsze znaczenie ma transmisja rówieśnicza, gdyż 23,9% respondentów wskazywało na kolegów jako towarzyszy tej pierwszej wizyty⁴¹.

Transmisja praktyk kulturalnych jest zróżnicowana w zależności od pozycji społecznej jednostek (zob. Tabela 5). W towarzystwie nauczyciela pierwszy raz na wystawie sztuki znalazło się najwięcej specjalistów (37,2%), a najmniej prywatnych przedsiębiorców. Interesujący jest niemal

41 Nie zaliczyliśmy rodzeństwa do kategorii transmisji rówieśniczej ze względu na podobieństwo habitusów rodziców i rodzeństwa. Transmisja rówieśnicza niesie w sobie bowiem większy potencjał transgresji habitusu pierwotnego.

taki sam odsetek inteligentów i robotników deklarujących odbycie pierwszej wizyty w towarzystwie nauczyciela (ok. 25%).

Zdecydowane różnice dają się odnotować w przypadku transmisji rówieśniczej. W towarzystwie przyjaciół pierwszy raz na wystawie znalazło się zaledwie 1,2% inteligentów, 25,6% specjalistów, a tymczasem wśród robotników (37,5%) i prywatnych przedsiębiorców (50%) były to główne kanały transmisji praktyk kulturalnych. Znaczenie rodziny dla wdrożenia do tych praktyk jest podobne we wszystkich warstwach średnich i zarówno wśród przedsiębiorców, specjalistów, jak i inteligentów wynosi ok. 1/3 wskazań (wśród inteligentów wskazania te były nieco liczniejsze 37,5%). Zauważalnie niższy jest poziom wskazań na odbycie pierwszej wizyty w towarzystwie rodziców wśród robotników 1,2% (łącznie wskazania na wizyty w towarzystwie jakiegokolwiek członka rodziny wśród robotników wyniosły 25%).

Zastanawiające są natomiast deklaracje wskazań na samotną pierwszą wizytę na wystawie sztuki, są one bowiem najpopularniejsze wśród inteligentów (12,5%) i robotników (12,5%). W przypadku specjalistów są zdecydowanie rzadsze (niecałe 5%), a wśród przedsiębiorców nie występują wcale. Samotna pierwsza wizyta jest kategorią niejednoznaczną, gdyż możemy na jej podstawie wnioskować tylko o internalizacji pewnej praktyki kulturowej i potrzebie lub przymusie jej realizacji. Nie dowiadujemy się w ten sposób niczego o kanałach transmisji kulturowej, a jedynie możemy wnioskować, że owa inicjacja nastąpiła wystarczająco późno, by jednostka mogła samodzielnie podjąć taką inicjatywę.

W podsumowaniu należy podkreślić, że różnice w transmisji praktyk kulturowych zachodzą pomiędzy klasami ludowymi, a średnimi, choć te ostatnie także są wewnętrznie zróżnicowane pod tym względem. Pewnym potwierdzeniem tych wniosków jest analiza odpowiedzi studentów na pytanie o towarzystwo podczas pierwszej wizyty na wystawie sztuki. Wśród studentów dziedziczących swoją pozycję wyraźnie widoczny jest wpływ transmisji praktyk w środowisku rodzinnym. Niemal połowa z nich

(47,4%) odbyła pierwszą wizytę w towarzystwie rodziców, podczas gdy tę samą odpowiedź wskazało tylko 23,4% studentów aspirujących. Wyższy jest także odsetek odpowiedzi wskazujących na samotne pierwsze odwiedziny na wystawie (10,5% studentów dziedziczących pozycję zaznaczyło tę odpowiedź i 2,1% aspirujących). Dla studentów aspirujących zdecydowanie ważniejszym kanałem transmisji praktyk kulturowych była szkoła (40,4% studentów aspirujących i tylko 21,1% dziedziczących pozycję). Wpływ rówieśników jest podobny, choć nieco wyższy wśród studentów aspirujących. Główna oś różnic zachodzi więc w praktykach kulturowych w rodzinie, która jest miejscem przekazu zarówno kompetencji estetycznej, jak i praktyk kulturowych określonego rodzaju. Studenci dziedziczący swoją pozycję posiadają najprawdopodobniej wyższe zasoby kapitału kulturowego niż aspirujący do awansu społecznego, stąd rola szkoły w kształceniu estetycznym i artystycznym jest dużo wyższa wśród studentów aspirujących.

Jak już wcześniej było uargumentowane, odbiór sztuki jest uwarunkowany społecznie, pozostaje to jednak w dużej mierze faktem nieuświadomianym ani na poziomie społecznym, ani jednostkowym. Na poziomie motywacji jednostkowych nie znajdują wyrazu te kategorie socjologiczne, które przywoływaliśmy już wcześniej, zarówno w części teoretycznej, jak i empirycznej. Motywacje jednostkowych decyzji o uczestnictwie w wystawie przebiegają na poziomie praktycznym i dyskursywnym. Poszukiwania społecznej, a nie idealnej genezy praktyki kulturowej skłoniły nas do postawienia pytania o źródło motywacji do uczestnictwa w wystawie. Naszymi wskaźnikami była deklaracja automotywacji (z własnego wyboru), zinstytucjonalizowanych praktyk (w zorganizowanej grupie) i motywacji płynącej z otoczenia jednostki (namówiony/a przez znajomych). Zdecydowana większość respondentów wskazuje, że przybyła do galerii z własnego wyboru (71,5%). Zdecydowanie mniej liczne są deklaracje uczestnictwa w grupie zorganizowanej (16,7%), za namową znajomych (9,5%) czy jeszcze inne (2,3%). W oparciu o te wyniki, można przyjąć, że zdecydowana

większość respondentów zinternalizowała potrzeby estetyczne w stopniu na tyle dużym, by wpływały na ich praktyki kulturowe.

Motywacje są zróżnicowane w zależności od pozycji społecznej (zob. Tabela 6).

Tabela 6. Przyczyny przyścia na wystawę w zależności od pozycji społecznej.

pozycja SPOŁECZNA	PRZYCZYNY PRZYJŚCIA NA WYSTAWĘ			
	Własny wybór	Namowa znajomych	Grupa zorganizowana (np. klasa szkolna)	Inne
Robotnicy	1,3%	6,3%	6,3%	6,3%
Inteligencja	4, %	6,1%	6,1%	3%
Specjaliści	,6%	9,1%	2,3%	0%
Prywatni przedsiębiorcy	5,7%	0%	14,3%	0%
Studenci aspirujący	59,6%	21,3%	17%	2,1%
Studenci dziedziczący	73,7%	15, %	10,5%	0%
Licealiści	4 ,7%	0%	46,2%	5,1%

N=205

Zarówno robotnicy, jak i przedstawiciele średnich pozycji społecznych: inteligenci, specjaliści i przedsiębiorcy, w zdecydowanej większości (1 - %) deklarują, że odwiedzili galerię z własnego wyboru, choć wśród robotników odsetek ten jest najniższy, a wśród specjalistów najwyższy. Różnice dają się zauważyć dopiero przy analizie rozkładów pozostałych odpowiedzi, gdyż spośród specjalistów 9,1% odwiedziło galerię za namową znajomych, a wśród inteligentów odsetki te były niższe (6,1%). Odpowiedzi tej nie wskazał żaden z przedsiębiorców, wśród któ-

rych popularniejsze był wizyty w grupach zorganizowanych (14,3%). Jeszcze większe zróżnicowanie odpowiedzi można odnaleźć w odpowiedziach studentów. Studenci dziedziczący swoją pozycję społeczną zdecydowanie częściej (73,7%) niż studenci aspirujący (59,6%) wskazywali, iż na wystawę przyszedli z własnego wyboru. Wyższe (o ok. 7%) są za to odsetki studentów aspirujących, którzy deklarowali uczestnictwo za namową znajomych bądź w zorganizowanej grupie. Jeśli przyjmiemy, że okres studiów jest czasem formowania się habitusu wtórnego, to dla jednostki aspirującej do awansu społecznego i kulturalnego posiadany dotąd kapitał kulturowy okazuje się nieadekwatny, bądź w najlepszym razie niewystarczający. Uważane dotąd za naturalne praktyki kulturowe okazują się nieprzystające i poślednie. Możemy przyjąć, że uczestnictwo w sztukach wizualnych jest właśnie tą praktyką, którą jednostki muszą dopiero opanować. Stąd właśnie mniejszy odsetek deklaracji automotywacyjnych. Dla studentów aspirujących uczestnictwo w sztukach wizualnych nie stało się jeszcze zinternalizowaną praktyką, stąd większe odsetki wskazań na zewnętrzne źródła motywacji.

Interesującym wskaźnikiem praktyk i rytuałów odbioru sztuki są preferencje respondentów sferze towarzystwa podczas wizyt w galerii. Przygotowując kafeterię wskazaliśmy trzy podstawowe odpowiedzi charakteryzujące różnice owych praktyk: wizyty w samotności, w towarzystwie znajomego, który zna się na sztuce i w grupie zorganizowanej. Pozostawiliśmy też respondentom możliwość sformułowania własnej odpowiedzi, z której skorzystało 6% respondentów. Zdecydowana większość tych odpowiedzi wskazywała na osoby z otoczenia jednostki: bliskich, krewnych, przyjaciół, lecz bez wskazania na ich kompetencje. Świadczy to raczej o pewnej wspólnotce przeżywania rytuałów związanych ze sztuką, bez konieczności dodatkowej instrukcji (jedna z odpowiedzi była tutaj znamienna: „z kimś, z kim mogę wymienić poglądy”). Tak pojmowana wymiana przeżyć i wrażeń estetycznych pozwala na uznanie tych osób jako przekonanych o własnej kompetencji artystycznej i pragnących wspólnego

przeżywania tych odczuć. Choć początkowo nie przewidywaliśmy takiego rozwiązania, to jednak odpowiedzi respondentów nie raz przyjmowały postać odpowiedzi wielokrotnych. Dlatego też pytanie to zostało w opracowaniu potraktowane jako wieloalternatywne⁴². Podobne odsetki respondentów deklarowały, że preferują odwiedziny w samotności (46,1%), jak w towarzystwie przyjaciela znającego się na sztuce (46,6%). Zdecydowanie mniej respondentów preferuje odwiedziny w zorganizowanej grupie (13,7%) bądź w towarzystwie bliskich/przyjaciół (5,5%). Preferencje te można interpretować jako przejaw podobnie dużej skłonności respondentów do przeżywania rytuału odbioru sztuki z osobami, co do których kompetencji nie ma wątpliwości jak i do samotnego odtwarzania owych reguł nabytych w socjalizacji. Przyjmujemy jednak, że deklaracja zwiedzania w samotności stanowi wskaźnik większej pewności co do własnej kompetencji w przeżywaniu sztuki i poczucia zgodności owych doświadczanych wrażeń ze zsocjalizowanymi regułami estetycznymi. Jednostka przekonana o słuszności swoich praktyk i pewna swej kompetencji będzie zdolna do samotnej kontemplacji dzieł. Zwiedzanie w grupie w dużym stopniu ma charakter treningu. Jednostka zdaje się bowiem na kompetencje organizatora w doborze ekspozycji (galerii), jak i przewodnictwie po świecie sztuki, kiedy takiej grupie towarzyszy ekspert. Preferencje dla tej odpowiedzi były dla nas wskaźnikiem poczucia niesamodzielności w polu sztuki, wymagającej wsparcia uznanego autorytetu w odpowiednim przeżyciu rytuału. Ujmując to słowami Pierre'a Bourdieu: „jednostka w polu wciąż się czegoś uczy”. Nastawienie na trening jest uznaniem nieodpowiedniości czy raczej nieprzystawalności własnych praktyk i gustów do obowiązującego kanonu.

Analiza owych preferencji pod kątem pozycji społecznej badanych ujawniła specyficzne wzory owych preferencji (zob. Tabela 7).

42 Możliwość udzielenia przez jednego respondenta więcej niż jednej odpowiedzi powoduje, iż odsetki nie sumują się do 100.

Tabela 7. Preferencje zwiedzania w samotności lub w towarzystwie a pozycja w strukturze społecznej.

POZYCJA SPOŁECZNA	Liczba wizyt w ostatnim roku poza bieżącą				
	W samotności	W towarzystwie znajomego, który dobrze zna się na sztuce	W grupie oprowadzanej przez eksperta	Inne	W towarzystwie bliskich przyjaciół
Robotnicy	53,3%	46,7%	6,7%	0%	13,3%
Inteligencja	45,5%	51,5%	3%	0%	3%
Specjaliści	46,5%	53,5%	14%	2,3%	9,3%
Prywatni przedsiębiorcy	71,4%	2 ,6%	57,1%	0%	0%
Studenci aspirujący	44,7%	46, %	10,6%	0%	2,1%
Studenci dziedziczący	47,4%	57,9%	5,3%	0%	5,3%
Licealiści	35,9%	3 ,5%	23,1%	0%	5,1%

N=203

W przypadku inteligentów i specjalistów można dostrzec dużą zbieżność w odpowiedziach wskazujących na preferencje samotnego zwiedzania (ok. 46%), jak i zwiedzania w towarzystwie przyjaciela znającego się na sztuce (ok. 52%). Zauważalna różnica między tymi warstwami dostrzeżalna jest w przypadku preferencji dla zwiedzania w grupie. Wśród inteligentów deklaracje te składa zaledwie 3% respondentów, natomiast wśród specjalistów odsetek ten jest wyraźnie wyższy (14%). Znacznie większe różnice w profilu odpowiedzi można zauważyć w przypadku przedsię-

biorców. Z jednej strony bowiem bardzo duży odsetek z nich (71,4%) deklaruje, że preferuje samotne spotkania ze sztuką, z drugiej jednak, najwyższy jest w tej warstwie odsetek respondentów preferujących oglądanie w grupie z przewodnikiem (57,1%). Jednocześnie bardzo niewielu preferuje zwiedzanie w towarzystwie przyjaciół (2,6%). Jest to dobry przykład aspiracji przedsiębiorców do awansu kulturowego i uprawomocnienia swojej pozycji. Musimy bowiem przyjąć, że znaczna grupa przedsiębiorców wskazała jako preferowane na dwie formy kontaktu ze sztuką. Nie jest to więc grupa, która dopiero rozpoczyna trening dyspozycji estetycznej (choć jak zostało to już wcześniej powiedziane najczęściej dość późno rozpoczęła tę socjalizację), ale raczej tacy przedstawiciele przedsiębiorców, którzy próbują wzbogacić zasoby kapitału kulturowego. Na etapie praktyk wciąż łączą trening z próbą odtwarzania nabytych kompetencji, choć najprawdopodobniej nie mogą skorzystać z pomocy kompetentnych przyjaciół. Te wnioski wymagają jednak daleko idącego zastrzeżenia wiążącego się z faktem, że aż 43% przedsiębiorców lokuje się w grupie producentów w polu sztuki, nie są więc typowymi przedstawicielami świata biznesu, ale raczej łączącymi działalność w polu sztuki z działalnością w polu gospodarki.

Swoistą ciekawostkę stanowią odpowiedzi robotników, gdyż preferują oni zwiedzanie w samotności (53,3%) i w towarzystwie przyjaciół zarówno znających się na sztuce (46,7%) jak i nie posiadających takiej wiedzy (13,3%). Po raz kolejny odpowiedzi te dają wyraz specyfice przedstawicieli tej klasy. Należy bowiem pamiętać, że część z nich posiada wyższe wykształcenie i pochodzenie inteligenckie, można więc powiedzieć, że ich pozycja zawodowa jest efektem niepowodzenia reprodukcji pozycji, a z racji młodego wieku może być postrzegana przez nich jako przejściowa.

Analiza odpowiedzi studentów pozwala na odnotowanie wpływu kapitałów odziedziczonych. Odpowiedzi studentów dziedziczących swoją pozycję nie różnią się w istotny sposób od odpowiedzi inteligentów. Nato-

miast studenci aspirujący, częściej niż dziedziczący, wybierają zwiedzenie w grupie (10,6%), a rzadziej w towarzystwie przyjaciela znającego się na sztuce (46, %).

Ważnym czynnikiem wpływającym na przebieg wizyty w muzeum mogą być ulotki poświęcone wystawie. Zwłaszcza w przypadku sztuki współczesnej stają się one przewodnikami dla osób o niższej kompetencji kulturowej. W realizowanych w kilku krajach Europy badaniach nad publicznością muzealną (Bourdieu 1991) tendencja ta przyjmowała zaskakującą charakterystykę. Z jednej strony bowiem respondenci z klas niższych postrzegali brak informacji jako sposób wykluczenia, z drugiej jednak informatory i przewodniki po muzeum częściej kupowali przedstawiciele klas wyższych. W Polsce badania te ujawniły, że najczęściej nabywają je przedstawiciele świata kultury (w naszych badaniach traktowani jako producenci pola sztuki). Wyniki te skłoniły nas do rozpatrzenia użyteczności i postrzegania funkcji ulotek przez respondentów. Pierwszą miarą zastosowaną w badaniach było określenie jakie odsetki respondentów w ogóle zapoznają się z ulotką i korzystają z niej (zob. Tabela).

Łącznie z ulotki korzysta blisko 5% publiczności. Z czego 40,3% w trakcie oglądania wystawy, 37,1% w domu, a 7,2% w trakcie oglądania i w domu. Jedynie 13,5% respondentów w ten lub inny sposób zadeklarowało, że nie korzysta z ulotek w ogóle⁴³.

Inteligenci wskazywali najczęściej, iż korzystają z ulotek w trakcie oglądania wystawy (54,5%), a rzadziej, że zabierają je do domu (27,3%). Niecałe 10% z nich zdaje się na własną intuicję.

Wśród specjalistów dostrzec możemy równe odsetki deklaracji korzystania z ulotek w trakcie oglądania i czytania po powrocie do domu (po 36,4%). Za to dużo liczniejszy niż w przypadku inteligencji jest odsetek

43 Pozostałe, inne odpowiedzi stanowiły niecałe 2% odpowiedzi i stanowiły głównie wskazania na inne użycie ulotek niż korzystanie z nich jako pomocy podczas oglądania wystawy.

Tabela 8. Zależność korzystania z bezpłatnych ulotek informacyjnych o wystawie od pozycji społecznej.

POZYCJA SPOŁECZNA	CZY RESPONDENT KORZYSTA Z BEZPŁATNYCH ULOTEK INFORMACYJNYCH O WYSTAWIE?						
	Tak, czytam w trakcie oglądania wystawy	Tak, zabieram ze sobą i czytam po powrocie do domu	Nie, wolę zdać się na swoją wiedzę lub intuicję	Nie, nie mam czasu na czytanie ulotki	Inna odpowiedź	Czerpię informację z innych źródeł	Czytam ulotki w trakcie wystawy i po powrocie do domu
Robotnicy	1 , %	37,5%	25%	12,5%	0%	0%	1 , %
Inteligencja	54,5%	27,3%	9,1%	0%	0%	3%	6,1%
Specjaliści	36,4%	36,4%	4,5%	6 , %	2,3%	0%	13,6%
Prywatni przedsiębiorcy	42,9%	2 ,6%	14,3%	0%	0%	0%	14,3%
Studenci aspirujący	4 ,9%	3 ,3%	0%	4,3%	2,1%	2,1%	4,3%
Studenci dziedziczący	36 , %	36 , %	15 , %	0%	5,3%	0%	5,3%
Licealiści	33,3%	41%	12 , %	12 , %	0%	0%	0%

N= 205

specjalistów korzystających z ulotek w trakcie wystawy i w domu (13,6%). Spośród wszystkich analizowanych warstw specjaliści najczęściej wskazywali, że nie mają czasu na czytanie ulotek. Odpowiedzi przedsiębiorców potwierdzają odczucia związane z procesem nabywania odpowiednich

kompetencji. Większość z nich czyta ulotki w trakcie oglądania (42,9%), a spora część zabiera do domu (26,6%). Liczny jest także odsetek przedsiębiorców zdających się na własną intuicję (blisko 15%). Wyższy odsetek tego typu odpowiedzi znajdziemy wśród robotników (25%), co z jednej strony potwierdza wcześniejsze ustalenia o specyficznym charakterze grupy robotników składających się na publiczność galerii, ale z drugiej skłania do zastanowienia nad możliwymi barierami wejścia. Robotnicy bowiem stanowią w społeczeństwie tę warstwę, która w swojej większości nie dysponuje dużymi zasobami kapitałów, w tym kapitału kulturowego.

Lepszą zmienną wyjaśniającą sposób wykorzystania ulotki jest poziom wykształcenia. Można w odpowiedziach respondentów legitymujących się różnym stopniem wykształcenia dostrzec swoistą logikę. Im wyższy poziom wykształcenia, tym wyższy jest odsetek respondentów deklarujących czytanie ulotki w trakcie oglądania wystawy (16,7% z zasadniczym zawodowym i 41,9% z wyższym magisterskim). Odwrotnie struktura odpowiedzi kształtuje się w przypadku deklaracji nieczytania ulotek i zdania się na własną intuicję (6,5% respondentów z wykształceniem wyższym magisterskim i 50% z zasadniczym zawodowym). Jako uzupełnienie należy podkreślić duże podobieństwo odpowiedzi osób studiujących i posiadających już wykształcenie wyższe. Wniosek, jaki można wysnuć z tych rozważań, wskazuje, że zróżnicowania w korzystaniu z ulotek nie należy szukać w poziomie kapitału ekonomicznego, lecz kulturowego.

Ocena użyteczności ulotki była wskaźnikiem odnoszącym się do cech kompetencji kulturowej jednostek z niej korzystających. Spośród respondentów deklarujących czytanie ulotek w trakcie oglądania wystawy 95,3% uznaje, że zdecydowanie przybliżają one treść wystawy; wśród respondentów zabierających ulotkę do domu – 6,3%. Co ciekawe, podobnie uważa 22,2% respondentów zdających się na własną intuicję podczas zwiedzania oraz aż 40% respondentów deklarujących, że nie mają czasu na czytanie ulotki.

Interesujące jest zróżnicowanie odpowiedzi na pytanie o użyteczność ulotki w zależności od pozycji społecznej respondentów (zob. Tabela 9). Co prawda, 75% robotników uznaje, że zdecydowanie przybliży ona treść wystawy, to jednak oprócz przedsiębiorców, w pozostałych kategoriach odsetki te są większe. Wśród robotników największy jest za to odsetek osób, które deklarują wolę samodzielnej interpretacji dzieła (1 , %) i że nigdy nie czytają ulotek (6,3%). Niższe zasoby kapitału kulturowego przekładają się na mniejsze „zapotrzebowanie” na ulotki.

Oczekiwaliśmy, że ujawnią się tutaj bariery dostępności dzieł sztuki pojawiające się w większej ilości wskazań, iż respondenci nie czytają ulotek, gdyż są napisane zbyt trudnym językiem. Opcji tej nie wybrał jednak żaden z respondentów, nawet w grupie kontrolnej. Żaden z robotników nie wskazał, że czyta ulotki, choć są dla niego zbyt trudne, a jedynie pojawiły się deklaracje preferencji dla samodzielnego interpretowania wystawionych dzieł. Nie można tych odpowiedzi interpretować jako deklaracji producentów, gdyż tacy wśród robotników stanowią zaledwie 6,3%. Dokładniejsza analiza ujawniła, że spośród robotników, którzy wolą samodzielnie interpretować dzieła sztuki 100% posiadało wykształcenie zasadnicze zawodowe. Mamy więc do czynienia nie tyle z brakiem kompetencji kulturowej do posłużenia się ulotką (pisana zbyt trudnym językiem), lecz brakiem poczucia takiej potrzeby. Można tutaj przywołać założenie o posługiwaniu się przez tych respondentów kodami praktycznymi, polegającymi na poszukiwaniu dosłownego sensu obrazu (Matuchniak-Krasuska 2010: 61).

W analizie ujawnia się przywoływane już wcześniej zróżnicowanie inteligencji, specjalistów i przedsiębiorców jako warstw o różnych proporcjach kapitałów kulturowego i ekonomicznego. Chociaż w każdej z tych warstw deklaracje potwierdzające użyteczność ulotki w przybliżeniu treści wystawy stanowią dominantę, to jednak warstwy te różni wielkość odsetków respondentów podzielających ten pogląd. Przedsiębiorcy bowiem rzadziej uznają ulotkę za użyteczną (71,4%), specjaliści częściej

Tabela 9. Ocena przydatności ulotki informacyjnej według przedstawicieli poszczególnych pozycji społecznych.

POZYCJA SPOŁECZNA	OCENA PRZYDATNOŚCI ULOTKI INFORMACYJNEJ					
	Tak, zdecydowanie przybliży treść wystawy	Tak, ale jest pisana zbyt trudnym językiem	Nie, wolę sam zinterpretować dzieła	Nie wiem, nigdy nie czytałem/am ulotki	Inna odpowiedź	Tak, chociaż nie uważam, że koniecznie trzeba z niej korzystać
Robotnicy	75%	0%	1 , %	6,3%	0%	0%
Inteligencja	93,9%	0%	3%	0%	3%	0%
Specjaliści	1,4%	2,3%	4,7%	4,7%	4,7%	2,3%
Prywatni przedsiębiorcy	71,4%	14,3%	0%	0%	14,3%	0%
Studenci aspirujący	3%	,5%	0%	4,3%	2,1%	2,1%
Studenci dziedziczący	4,2%	0%	5,3%	5,3%	0%	5,3%
Licealiści	75,7%	0%	1 ,9%	2,7%	2,7%	0%

N=202

(1,4%), a inteligencja najczęściej (93,9%). Natomiast jako użyteczną, ale pisaną zbyt trudnym językiem uznaje ulotkę 14,3% przedsiębiorców, 2,3% specjalistów i 0% inteligentów. Ta deklaracja zdaje się potwierdzać wcześniejsze rozważania na temat przedsiębiorców odwiedzających galerie, kiedy określeni zostali jako grupa poddająca się treningowi kulturalnemu. Dodatkowym potwierdzeniem jest brak przedsiębiorców przeczących użyteczności ulotek.

Uzyskane odpowiedzi mówią tyle samo o odbiorcach sztuki, co o samych ulotkach. W świetle odpowiedzi jawią się one jako pomoc, ale głównie dla tych respondentów, którzy posiadają już odpowiednie kompetencje. Ulotka staje się więc nie tyle narzędziem objaśniającym odbiorcy dane dzieło (funkcja edukacyjna), ile przekazem korespondującym z posiadanymi przez respondenta kompetencjami kulturowymi (funkcja dystynktywna). Jest więc kolejnym narzędziem budującym bariery i podkreślającym dystans dzielący „klasy kulturalne” od reszty społeczeństwa. Być może właśnie dlatego robotnicy nieposiadający odpowiednich kompetencji nie sięgają po ulotkę i nie wskazują na jej hermetyczność językową, lecz wybierają bezpośredni kontakt z dziełami sztuki. Stanowi to bowiem formę odrzucenia monopolistycznych praktyk elit kulturalnych i funkcjonujących kodów estetycznych jako obcych. Proces percepcji podlega bowiem naturalizacji i własne kody przywoływane są niejako automatycznie i bezrefleksyjnie (Matuchniak-Krasuska 2010: 61).

Analiza odpowiedzi studentów aspirujących i dziedziczących swoją pozycję społeczną zawsze rzuca światło na różnice habitusowe jednostek pochodzących z różnych warstw społecznych. Choć obie grupy studentów niemal w takim samym stopniu uznają ulotki za użyteczne i przybliżające treść wystawy (3% aspirujących i 4,2% dziedziczących swoją pozycję), to jednak wśród studentów aspirujących aż 5% wskazywało, że język ulotki jest zbyt trudny, podczas gdy wśród studentów dziedziczących swoją pozycję nie było nikogo, kto podzielałby to stanowisko. Podobnie więc jak w przypadku przedsiębiorców należy tę odpowiedź uznać wskaźnik uznania poprawności i słuszności kodów grup dominujących. Ulotka jest im bowiem potrzebna dla lepszego zrozumienia wystawy, co świadczy o uznaniu hierarchii kodów jako obowiązującej, a jednocześnie jest zbyt trudna do zrozumienia, co uniemożliwia posłużenie się tymi kodami.

Przeprowadzona argumentacja prowadzi wprost do dyskusji na temat dyspozycji estetycznej i różnic gustu respondentów. Istotną zmienną niezależną okazuje się nie tylko zinstytucjonalizowana forma kapitału kul-

turowego, ale także forma ucieleśniona. Dla wykształcenia tej ostatniej decydujące znaczenie mają zasoby kapitału zgromadzone we wczesnym okresie. Nie można też ignorować wpływu zmaterializowanej formy kapitału kulturowego dla familiaryzacji sztuki. Kontakt z dziełami sztuki pozwala na wykształcenie odpowiednich umiejętności percepcji dzieł, co staje się elementem habitusu pierwotnego. Oczywiście także od zasobów ekonomicznych zależy jakiego rodzaju była owa zmaterializowana forma, choć jej treść symboliczna zależna była już od gustu właściwego dla danych pozycji społecznych. Sztuka w domu rodzinnym mogła przyjąć formę obrazów, reprodukcji czy książek o sztuce (albumy). Respondenci byli proszeni o wskazanie czy sztuka ta była obecna czy też nie. Ten dwuwartościowy charakter zmiennej wynika z problemów z niewartościującym przywołaniem zmiennej wielowartościowej. Uznaliśmy, iż pytanie to będzie wskaźnikiem uwarunkowanym pozycją społeczną jednostki lecz nie będzie badane pod kątem dyspozycji estetycznej domu rodzinnego respondenta⁴⁴.

Analizując odpowiedzi na pytanie wskaźnikowe respondentów z różnych warstw społecznych, możemy dostrzec wyraźne zróżnicowanie ze względu na pozycję społeczną jednostek. Najrzadziej sztuka wizualna pojawiała się w domach robotników (na jej obecność wskazało tylko 62,5%) i studentów aspirujących (6,1%). Co jednak zaskakujące sztuka była obecna rzadziej w domach inteligentów (7, %) niż przedsiębiorców (5,7%) i specjalistów (4,1%). Wpływ dziedziczenia pozycji ujawnia się najsilniej w przypadku studentów reprodukcujących swoją pozycję (94,7%).

44 Jako ciekawostkę należy przytoczyć, że zmienne obecności sztuki w domu rodzinnym i statusu w polu sztuki okazały się niezależne z prawdopodobieństwem równym 1. Okazuje się więc, że kontakt ze sztuką wizualną w okresie pierwotnej socjalizacji nie wpływa na status jednostki w polu sztuki. Można natomiast twierdzić, iż ma wpływ na stosunek do całego pola sztuki, a więc na wejście w jego obszar lub unikanie go.

Widzenie sztuki a cechy społeczne odbiorców

W rozdziale niniejszym przedstawimy relację między podstawowymi cechami społecznymi odbiorców a sposobem postrzegania przez nich sztuki, czyli, mówiąc językiem bardziej technicznym, chodzić będzie o stosunek struktury społecznej do struktury symbolicznej. Kategorią kluczową, jako przedmiot analizy, będzie dyspozycja estetyczna. Definiujemy ją jako zespół schematów poznawczych i emocjonalnych, za pomocą których jednostka postrzega rzeczywistość sztuki. Zgodnie z tym, co wyjaśniono w rozdziale pierwszym, jest ona częścią struktury habitusu, ma więc charakter nabyty w trakcie socjalizacji.

Co ważne, dyspozycje estetyczne, są, potencjalnie lub realnie, konfliktowe, stanowią osie, wokół których definiują się poszczególne, skonfliktowane ze sobą grupy czy też środowiska artystyczne. Jak pokazaliśmy w rozdziale pierwszym, główny kontekst symbolicznej walki w polach sztuki dotyczy zmagania między ortodoksją a heterodoksją, między sztuką klasyczną, uznawaną i prawomocną oraz herezją, czyli awangardą, sztuką poszukującą. W analizie odbioru sztuki odtworzyliśmy ten schemat ponownie, tym razem odnosząc go nie do producentów sztuki, ale jej konsumentów. Tam też – jak się okazuje – możliwe jest wyśledzenie podobnych linii podziału obrazujących różne spojrzenia na sztukę czy też, mówiąc szerzej, zróżnicowany gust artystyczny. Gust ten, zgodnie z założeniami socjologii sztuki, koresponduje z głównymi cechami społeczno-ekonomicznymi odbiorców, takimi jak: wykształcenie, wykonywany zawód czy dochód.

Osobną sprawą jest określenie relacji między dyspozycją estetyczną w zakresie sztuk wizualnych a innymi gustami artystycznymi, dotyczącymi przede wszystkim ulubionej muzyki i programów telewizyjnych. Ten kontekst także będzie przedmiotem analizy w niniejszym rozdziale. Oprócz tego, spróbujemy znaleźć odpowiedź na fundamentalne pytanie o siłę i mocność hierarchii całego systemu kulturowego w zakresie sztuk wizualnych. Kwestia ta jest niezwykle ważka, gdyż dotyczy spornego problemu, wywołanego m. in. przez postmodernizm: czy kultura stanowi uporządkowany i społecznie uprawomocniony system hierarchiczny, czy też pozostaje zespołem, luźno powiązanych, równoważnych i stale zmieniających się elementów – poszczególnych dyscyplin i powiązanych zeń gustów.

Należy przy tym doprecyzować kwestię kategoryzacji estetyki. W perspektywie raczej odległej od doświadczeń historii sztuki, ale zgodnej z dorobkiem socjologii, zwłaszcza socjologii Pierre'a Bourdieu, kategorie ortodoksji i heterodoksji rozbite zostały na kolejne podgrupy: a) heterodoksji klasycznej, obejmującej sztukę i artystów poszukujących, od Édouarda Maneta przez całą Pierwszą Awangardę (i jej poszczególne dyscypliny); b) heterodoksję współczesną, czyli artystów przynależących lub kojarzących się z Drugą Awangardą aż po artystów poszukujących, pracujących do dnia dzisiejszego; c) ortodoksję klasyczną, czyli klasykę sprzed awangardy i artystów „zachowawczych”, niezainteresowanych odnajdywaniem nowych dróg kreacji i nierzucających wyzwania wobec zastanego porządku sztuki, tworzących do lat 50. i 60. XX w. d) ortodoksję współczesną – artystów reprezentujących postawy artystyczne jak w punkcie „c”, ale tworzących od lat 60. do dzisiaj.

4. 1. Dyspozycja estetyczna a pozycja w strukturze społecznej

Określeniu dyspozycji estetycznych służyły pytania, w których respondenci mieli za zadanie wypisać swoich trzech ulubionych artystów

(wpierw z grona wszystkich, potem w kolejnym pytaniu, jedynie artystów obecnie żyjących)⁴⁵.

Zgodnie z przewidywaniami, pośród wszystkich wyróżnionych pozycji w strukturze społecznej robotnicy wyróżniają się najniższą znajomością sztuki – aż 37,5% z nich nie wpisało żadnego artysty (zob. Tabela 10). Analiza pokazała także dużą popularność klasycznej ortodoksji, zarówno w grupie inteligentów, specjalistów, jak i studentów dziedziczących swoją pozycję społeczną oraz studentów aspirujących do wyższej pozycji (odpowiednio: 54,5%, 52,3%, 52,6%, 53,2%). Jedynie wśród prywatnych przedsiębiorców wynik w tej kategorii był wyższy i wynosił 71,4%. Podobny rozkład nie może być zaskoczeniem, jest to wszak sztuka najbardziej znana. Nie trzeba dysponować wysokim kapitałem kulturowym, żeby znać najbardziej klasyczne dzieła i nazwiska ich autorów.

Ciekawe różnice zaobserwowano z kolei w przypadku heterodoksji. Heterodoksja współczesna ceniona jest bardziej przez inteligentów i specjalistów niż przedsiębiorców; podobnie między studentami aspirującymi i dziedziczącymi pozycję istnieją różnice – pośród tych pierwszych 25,5% wybrało tę kategorię, wśród drugich prawie 37%. Odwrotną zależność zanotowano w przypadku heterodoksji klasycznej – ceni ją 25,5% studentów aspirujących i 15, % „dziedziców”. Znajomość współczesnej sztuki awangardowej wymaga posiadania większych kwalifikacji, samodzielnych poszukiwań, szerszego zainteresowania, jest więc wyznacznikiem bardziej wysublimowanego gustu. Zanotowane różnice w grupie studentów wskazują efekt wczesnej socjalizacji w zakresie sztuki, przede wszystkim domowej, na co wskazują przywołane w poprzednim rozdziale wyniki.

A zatem widać już, że szkoła, nawet wyższa, nie wyrównuje w pełni istniejących różnic w zakresie kompetencji estetycznej i wiedzy o sztuce, ale nakłada się na już istniejące dysproporcje lub wręcz je wzmacnia.

45 Niezależny ekspert podzielił poszczególne wpisywane przez respondentów nazwiska na cztery przywołane wyżej kategorie: ortodoksję klasyczną, ortodoksję współczesną, heterodoksję klasyczną, heterodoksję współczesną.

Zawężenie przedstawionych kategorii do dwóch – orto – i hetero-doksji (odrzucając podział na współczesne i klasyczne odmiany tych dwóch kierunków) oraz wyodrębnienie kategorii trzeciej, mieszanej (a więc sytuacji, w której respondenci wybierali zarówno artystów ortodoksyjnych, jak i heretyckich) pozwala na klarowniejsze przedstawienie sytuacji⁴⁶. Zauważamy w tym miejscu, że wśród studentów aspirujących 14,9% wybrało czystą heterodoksją (czyli wyłącznie artystów awangardowych), z kolei wśród „dziedziców” nie było ani jednej osoby, która preferowała wyłącznie taki rodzaj estetyki. **Można zatem orzec, że pomimo słabszej znajomości sztuki poszukującej, awangardowej, wśród studentów aspirujących, istnieje tam pewna grupa, która w takiej właśnie sztuce się specjalizuje, szukając w niej najpewniej wyrazistej dystynkcji, różnicy potwierdzającej spodziewany awans społeczny**⁴⁷. Dla tej kategorii odbiorców sztuka nowoczesna kojarzy się z pozycją nowoczesnego „człowieka kulturalnego”.

Ogólnie widać jednak, że respondenci częściej jednak dokonywali wyboru czystej ortodoksji, częściej nawet niż typu mieszanego – dotyczy to wszystkich kategorii zawodowych, wyjąwszy przedsiębiorców i studentów-dziedziców, pośród których najchętniej wybierano jako ulubionych zarówno artystów zachowawczych, jak i poszukujących (odpowiednio 57,1% i 42,1%).

Nie jest niespodzianką, że czysta heterodoksja, spośród wszystkich grup zawodowych była najczęściej wybierana wśród inteligentów (21,2%

46 W celu ułatwienia posługiwania się zmienną dyspozycji estetycznej wybory respondentów zostały sprowadzone do trzech ogólnych kategorii, które powstały w oparciu o wybory ulubionych artystów dokonane przez respondentów. Ze względu na możliwość wskazania trzech artystów, część respondentów wskazała jednocześnie heterodoksyjnych i ortodoksyjnych. W tej sytuacji gust tych respondentów został określony jako mieszany.

47 Trzeba zaznaczyć przy tym, że dystynkcja (czyli dystans społeczny) nie jest tworzona świadomie, przynajmniej nie zawsze, wynika raczej z mechanizmu habitusu opisanego w rozdziale pierwszym.

odpowiedzi). Ta grupa tradycyjnie, obok studentów, jest najbardziej zainteresowana sztuką, sama definiują się przez znajomość kultury, a co za tym idzie ma pretensje do posiadania wysokiego poziomu kapitału kulturowego, w przeciwieństwie do przedsiębiorców prywatnych, których wyróżnikiem jest wysoki kapitał ekonomiczny. Specjaliści zaś sytuują się pomiędzy tymi dwoma kategoriami – dysponują zarówno wysokim poziomem kapitału kulturowego, jak i ekonomicznego⁴.

Jeżeli rozpatrzemy preferencje estetyczne innych kategorii społecznych, które, w skrócie, określiliśmy mianem, z jednej strony producentów sztuki, z drugiej konsumentów, nie będziemy zaskoczeni. Jako swoich ulubionych, wyłącznie artystów heretyckich wymieniło 1 ,1% producentów i 5, % konsumentów, wyniki zaś w zakresie ortodoksji czystej były już zbliżone (odpowiednio: 41,3% i 3 ,9%). **Można zatem rzec, iż generalnie szeroko rozumiane środowisko artystyczne jest dość zachowawcze w swoich wyborach estetycznych, dzielając swoją estetyką ze zwykłymi widzami, jednakowoż istnieje wyraźna grupa awangardowa, która wyróżnia się i wyprzedza niejako dominujący gust. Rzecz można także widzieć jako wyraz tworzenia dystynkcji grupy, swoistej ekskluzywności, opartej na znajomości szczególnego kodu kulturowego, będącego częścią wybitnie specyficznego kapitału kulturowego.**

Jeżeli przyjrzymy się zależności dyspozycji estetycznej i wykształcenia, zauważymy, także zgodnie z przewidywaniami, że wyższemu poziomowi wykształcenia towarzyszy większa wiedza na temat sztuki – 35,7% osób z wykształceniem średnim nie wskazało żadnego artysty jako ulubionego, podczas gdy wśród osób z wykształceniem wyższym brak wskazań dotyczył tylko 15%. Porównując wyniki w zakresie heterodoksji zarówno klasycznej, jak i współczesnej, widać, że upodobania w tym zakresie rosną wraz wykształceniem, **im jest ono wyższe tym większe zainteresowa-**

4 Takie pojmowanie przestrzeni społecznej jest zgodne z perspektywą Bourdieu (2005)

Tabela 10. Dyspozycja estetyczna a pozycja w strukturze społecznej.

POZYCJA SPOŁECZNA	DYSPOZYCJA ESTETYCZNA				
	Ortodoksja Współczesna	Ortodoksja klasyczna	Heterodoksja współczesna	Heterodoksja klasyczna	Brak odpowiedzi
Robotnicy	31,3%	37,5%	12,5%	25%	37,5%
Inteligencja	27,3%	54,5%	27,3%	33,3%	9,1%
Specjaliści	34,1%	52,3%	25%	1 ,2%	1 ,2%
Prywatni przedsiębiorcy	2 ,6%	71,4%	14,3%	57,1%	2 ,6%
Studenci aspirujący	36,2%	53,2%	25,5%	25,5%	14,9%
Studenci dziedzący	31,6%	52,6%	36, %	15, %	26,3%
Licealiści	33,3%	51,3%	10,3%	12, %	30, %

N=205. Procenty nie sumują się do 100, ponieważ istniała możliwość wybrania kilku odpowiedzi

nie sztuką poszukującą, awangardową. Odwrotna zależność występuje w przypadku ortodoksji współczesnej, ale już nie ortodoksji klasycznej. Problematiczne są dyspozycje osób z wykształceniem licencjackim – tam akceptacja obu heterodoksji jest niższa (13,3% dla heterodoksji współczesnej i 6,7% dla heterodoksji klasycznej) niż u osób z wykształceniem średnim (21,4% i 2 ,6%). Wysoka jest zaś akceptacja ortodoksji klasycznej (53,3%). **Oznacza to, że licencjaci wyróżniają się dość konserwatywnym gustem.**

Zawężenie kategorii do orto-, hetero-doksji i typu mieszanego klarownie potwierdza rozkład dyspozycji estetycznych w zależności

od wykształcenia. Czystą heterodoksję wybiera 19,4% osób z wykształceniem wyższym oraz 7,1% z wykształceniem średnim. Licencjaci całkowicie odrzucają czystą heterodoksję – dominuje tam czysta ortodoksję (53,3%), czyli podobnie jak w grupie osób z wykształceniem zawodowym. Zauważyć przy tym należy, że czysta ortodoksja we wszystkich kategoriach, z wyjątkiem wykształcenia średniego (gdzie dominowała preferencja mieszana), była wyborem najczęstszym. **A zatem powiedzieć można, że gusta odbiorców są dość konserwatywne, dominuje dyspozycja typowo szkolna, czyli wiedza ograniczona do znajomości kilku najbardziej popularnych, szeroko opisywanych nazwisk. Ważny jest jednakowoż efekt wykształcenia na poziomie wyższym, od tego bowiem progu rozpoczyna się większa akceptacja czy wręcz silne upodobanie do sztuki próbującej zerwać ze *status quo*, sztuki awangardowej, której odbiór uzależniony jest od znajomości zaawansowanego kodu kulturowego.** Dodać należy, że wyższe wykształcenie magisterskie nie tyle dostarcza koniecznego kodu, **co generuje chęć i umiejętność jego samodzielnego poszukiwania.**

Inną istotną cechą, zazwyczaj różnicującą gusta w zakresie kultury, jest dochód. Analiza pokazała, że pewien poziom dochodu jest niezbędny, aby przekroczyć drzwi galerii, chodzi dokładnie o nadwyżkę wykraczającą poza wydatki przeznaczone na codzienne utrzymanie. Nie jest to sprzeczne z popularnymi teoriami ekonomicznymi, lecz podkreślić trzeba, że w uczestnictwie w kulturze sztuk wizualnych podstawową rolę odgrywa wykształcenie, nie zaś dochód. Ten jest tylko warunkiem koniecznym, lecz niewystarczającym. Decydujące jest zatem wykształcenie i powiązana z tym pozycja w strukturze zawodowej. Inaczej mówiąc, zwiększenie dochodów robotników nie znajdzie efektu w wyższym poziomie uczestnictwa w kulturze – konieczne są określone dyspozycje estetyczne, nabywane już od wczesnego dzieciństwa, a wzmacniane poprzez edukację szkolną.

4. 2. Gust artystyczny a inne gusta kulturowe

Ważką kwestią w badaniach uczestnictwa w kulturze jest spójność dyspozycji estetycznej. Nasuwa to pytanie o kształt kultury. Czy istotnie, jak chcą niektórzy, mamy do czynienia z rozbiciem hierarchii kultury i dość dowolnym korzystaniem z jej zasobów bez względu na tradycyjne rozróżnienie – kultura wysoka/kultura niska – czy też porządek ten jest nadal zachowywany? Cześć badaczy, nie tylko tych kojarzonych z postmodernizmem, twierdzi, że czasy ścisłych klasyfikacji dóbr kultury i odpowiadających im kategorii odbiorców są już za nami, dzisiaj do czynienia ponoć mamy z pluralizmem i dość dużą dowolnością w zakresie korzystania z rozmaitych propozycji kulturowych. Rzecznicy „wszystkożerności”, bo o takim widzeniu współczesnej rzeczywistości mówimy, jak Petersen i Kern (1996), powiadają, że nic nie stoi na przeszkodzie, aby miłośnik muzyki poważnej nie cenił jednocześnie muzyki rockowej lub też koneser klasycznej rosyjskiej literatury nie oglądał popularnych programów telewizyjnych. Inni (por. Bryson 1996) rzecz widzą znacznie subtelniej, zaznaczając, że owa gra we „wszystkożerność” dotyczy niemalże wyłącznie elit. To one łączyć mogą swobodnie różne propozycje estetyczne, zarówno tradycyjnie wysokie, jak i niskie. Natomiast odbiorcy położeni nisko w społecznych hierarchiach nadal poruszają się w dość wąskim spektrum wyborów, gdyż ograniczeni są swoją słabą kompetencją kulturową (kapitałem kulturowym).

Próbując stopniowo odpowiedzieć na zarysowane wyżej pytanie, wpiery porównajmy wyniki w zakresie gustu artystycznego i poziomu czytelnictwa książek. Z jednej strony wiemy, że czytelnictwo w Polsce jest dość mizerne na tle innych społeczeństw europejskich, ale mamy także dane wskazujące, że jego obraz w kraju jest dość zróżnicowany. Istotnie, poziom czytelnictwa spada w skali kraju, rośnie jednak w wielkich miastach. Oznacza to, że wytwarza się dość wyrazista elita czytelnicza, dys-

ponująca wysokim kapitałem kulturowym⁴⁹. Jak rzecz się ma do gustu artystycznego w zakresie sztuk wizualnych?

Nie zanotowano poważnych różnic na linii sztuka klasyczna/sztuka awangardowa (ortodoksja/heterodoksja) w zestawieniu z liczbą czytanych książek. Godne odnotowania jest jednak to, że generalnie ci, którzy czytają więcej książek są lepiej zorientowani w zakresie sztuki. A więc odsetek braku odpowiedzi na pytanie, w którym należało wskazać ulubionego artystę (co znamionuje ignorancję w zakresie sztuki) jest odwrotnie proporcjonalny do liczby czytanych książek. Jeżeli spośród tych, którzy czytają kilka książek w tygodniu tylko 12% nie potrafiło wskazać ulubionego artysty, to wśród tych, którzy czytają jedną książkę w miesiącu aż 30,5% nie przywołało żadnego artysty jako ulubionego.

Kolejne pytanie, dotyczące gustu muzycznego, także miało na celu rozpoznanie spójności ogólnego smaku estetycznego. Respondenci wybrać mieli swoje ulubione style w muzyce, które podzieliliśmy hierarchicznie na wysokie (muzyka poważna, jazz) i niski (pop, dance, itp.) oraz alternatywne (rock alternatywny itp.). I tak wśród zwolenników czystej heterodoksji w sztukach wizualnych przeważają osoby gustujące w stylach muzycznych określonych jako wysokie (71,4%); wśród wielbicieli czystej ortodoksji dominuje – co jest chyba zaskakujące – niski gust muzyczny (zob. Tabela 11). Fakt ten wytłumaczyć można w ten sposób, że zwolennicy heterodoksji to osoby bardziej kulturowo obeznane, posiadające większą wiedzę z zakresu sztuki, z kolei wśród zwolenników czystej ortodoksji sporo jest osób, które znają po prostu najbardziej dostępne nazwiska w sztukach wizualnych – co jest sygnałem niskiej kompetencji w zakresie kultury.

49 Według badań Biblioteki Narodowej wskaźniki czytelnictwa spadają – w 2009 roku 62% Polaków nie miało kontaktu z żadną książką. Jednakże pewien wzrost nastąpił wśród mieszkańców dużych miast (powyżej 500 000 mieszkańców) – w latach 2006–200 odsetek czytających zwiększył się tam o 3%, z 54% do 57% (www.institutksiazki.pl).

Tabela 11. Dyspozycja estetyczna w zakresie sztuk wizualnych a gust muzyczny.

DYSPOZYCJA ESTETYCZNA	GUST MUZYCZNY		
	Wysoki	Niski	Alternatywny
Ortodoksyjna	66,7%	0,5%	21, %
Mieszana	70%	71,7%	30%
Heterodoksyjna	71,4%	57,1%	2 ,6%

N=215

Procenty nie sumują się do 100 ponieważ istniała możliwość wybrania kilku odpowiedzi

Dodajmy do tego, że „postępowość” heterodoksji w sztukach wizualnych idzie w parze z „postępowością” gustu muzycznego. Heretycy częściej niż ortodoksi wybierali alternatywne kierunki w muzyce (odpowiednio 2 ,6% i 21, %).

Podobny zabieg poczyniliśmy w zakresie ulubionych programów telewizyjnych – tu także wybrane przez respondentów typy programów telewizyjnych podzieliliśmy na reprezentujące gust wysoki i niski (do całości dołożyliśmy programy informacyjne, jako programy neutralne w tym kontekście). Wyniki były różne w stosunku do przywołanych wyżej. Zwolennicy czystej heterodoksji wybierali najczęściej „wysublimowane” programy telewizyjne (71,4%), podobnie jak miłośnicy sztuki ortodoksyjnej (2,6%). **Można zatem powiedzieć, że zwolennicy sztuki awangardowej, charakteryzując się wysokimi kompetencjami w zakresie muzyki, wybierają również wysokie propozycje nadawane w telewizji, co znamienuje spójny gust estetyczny. Zwolennicy czystej ortodoksji także gustują w poważniejszych programach telewizyjnych, jednak jeżeli**

chodzi o muzykę – w tym obszarze najczęściej wybierają gatunki niższe. Ich gust jest więc bardziej pluralistyczny. A zatem pewien stopień „wszystkożerności” dotyczy raczej zwolenników sztuki klasycznej.

4. 3. Akceptacja hierarchii kultury

Niezwykle ważnym zagadnieniem jest umiejscowienie sztuk wizualnych w generalnym porządku kultury. W tradycyjnym ujęciu, przed-

W podziale na pozycje zawodowe, najczęstsze porównanie muzeum sztuki do kościoła odnotowano wśród inteligentów – 60,6%, wysoki wynik zanotowano także u robotników – 40%. Ciekawym jest, że studenci aspirujący częściej wybierali porównanie muzeum do kościoła niż studenci dziedziczący swą pozycję (51,1% i 44,4%). Jest to zapewne efekt antycypacji, wielkiej estymy wobec elementu tego kultury, który – jak zdają się sądzić awansujący – potwierdzić ma ich spodziewaną pozycję społeczną.

Interesującą sytuację odnotowano także w podziale między producentami sztuki a jej konsumentami. Okazało się, że ci drudzy przejawiają więcej „nabożnego” szacunku wobec sztuki – 50,4% z nich wybrało porównanie do kościoła, podczas gdy wśród producentów takich wyborów było mniej – 44,3%. Różnice w zakresie stosunku do sztuki ujawniają także porównania do supermarketu – takie skojarzenie dotyczy 6% producentów i 3, % konsumentów.

Wydaje się, że mniej chętnie porównywanie sztuki do *sacrum* wśród producentów wynikać może z tego, że znają oni niejako od wewnątrz ten specyficzny świat społeczny. Jak każde pole jest on przecież naznaczony konfliktami i grą o władzę, co osłabiać może idealistyczne widzenie świata artystycznego w kategoriach czegoś wyższego lub wręcz świętego (na co wskazywałyby wypowiedzi galerzystów, przywołane w rozdziale pierwszym).

Skojarzenie muzeum z innymi instytucjami pośród kategorii osób reprezentujących różne estetyki orto – i heterodoksyjne zgodne są z przewidywaniami. Konserwatyści, czyli zwolennicy czystej ortodoksji, dwa razy częściej wybierali porównanie muzeum do kościoła niż zwolennicy czystej heterodoksji. Wśród tych ostatnich częściej niż u ortodoksów wybierano porównanie muzeum do supermarketu (odpowiednio 5% i 3,4%) i poczekalni (15% i 1,1%). Można powiedzieć zatem, że heretycy, czyli zwolennicy awangardowego podejścia, przejawiają większy dystans wobec świętości sztuki, gdyż cenią tę twórczość, która w drodze artystycz-

nych poszukiwań stale pyta o jej granicę, definicję itd. Reprezentują tym samym postawę bardziej otwartą⁵⁰.

O generalnym stosunku do sztuki współczesnej wśród różnych kategorii widzów mówi wprost pytanie dotyczące sądów o sztuce. Niewielu respondentów odpowiedziało, że współczesna sztuka jest

współczesnej, co ważne, przejawiają jednak, zgodnie ze swoją pozycją, aspiracje aby tę sztukę poznać.

4. 4. Preferencje w zakresie poszczególnych dyscyplin sztuki

Poszczególne dyscypliny sztuki nie są w polu artystycznym traktowane w sposób równy. Naiwne oko w dyscyplinach takich jak rysunek, malarstwo czy performance może dostrzec jedynie środki wyrazu, jednak tu także występuje hierarchia, w dużej mierze nakładająca się na podział ortodoksja/heterodoksja. Zauważyć przy tym trzeba, że owa hierarchia

Tabela 12. Sądy o sztuce a pozycja w strukturze społecznej.

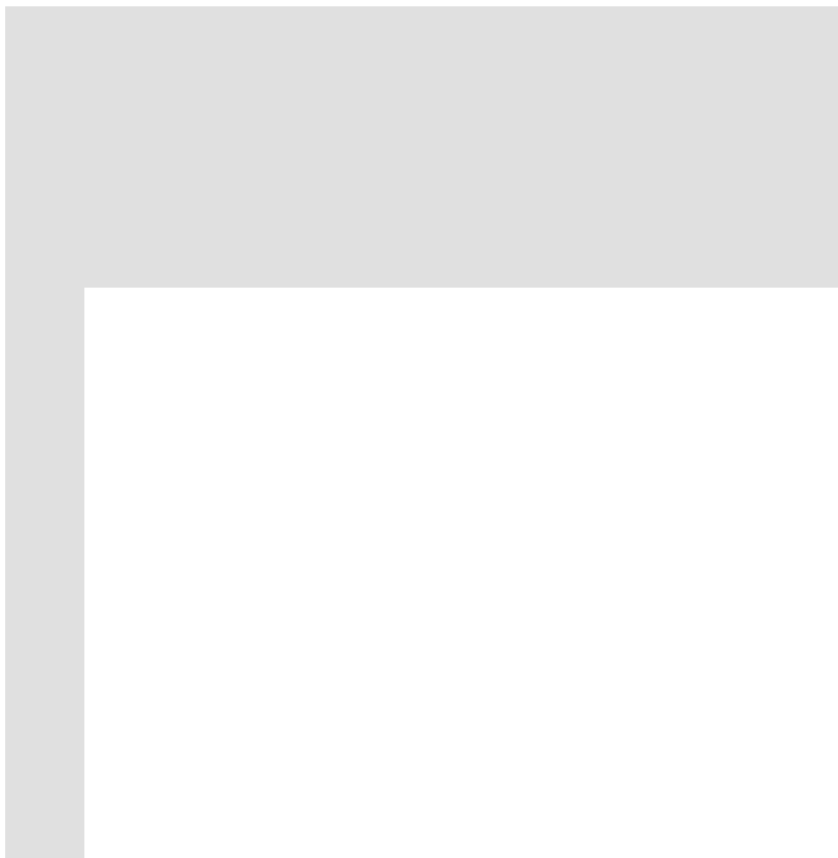
POZYCJA SPOŁECZNA	Sąd najbliższy opinii respondenta			
	Sztuka współczesna to rzecz nie dla mnie	Lubię sztukę współczesną, lecz jej nie znam	Lubię sztukę współczesną, lecz znam ją tylko częściowo	Lubię sztukę współczesną, stale śledzę, co się w niej dzieje
Robotnicy	0%	37,5%	31,3%	31,3%
Inteligencja	6,3%	6,3%	56,3%	31,3%
Specjaliści	9,5%	19%	40,5%	31%
Prywatni przedsiębiorcy	16,7%	0%	50%	33,3%
Studenci aspirujący	,7%	23,9%	5 ,7%	,7%
Studenci dziedzi- czący	17,6%	23,5%	41,2%	17,6%
Licealiści	17,9%	30, %	41%	10,3%

ulega zmianom w czasie. Niewątpliwie jednak dzisiaj, taka dyscyplina jak grafika kojarzona jest powszechnie z nastawieniem ortodoksyjnym, z kolei sztuka video czy też performance bliższe są biegunowi heterodoksyjnemu. Analizując preferencje w zakresie poszczególnych dyscyplin, rozwinąć możemy wcześniej zarysowaną analizę rozkładu kategorii orto- i heterodoksyjnych w schematach dyspozycji estetycznych poszczególnych kategorii odbiorców.

Z analizy widać wyraźnie, że dużą popularnością cieszą się malarstwo i fotografia. Malarstwo sytuuje się pośrodku rozkładu orto- i heterodoksja, gdyż może przejawiać się w pierwszej i drugiej odślonie. Cenione jest przede wszystkim wśród osób z wykształceniem wyższym (77,7%), ale także wyższym zawodowym (57,1%) i średnim (53, %). Natomiast w grupie widzów z wykształceniem zawodowym dominują preferencje w zakresie fotografii (33,3%); także wśród uczących się była to najczęściej wybierana dyscyplina sztuki (70,5%). Wynik taki nie jest zaskoczeniem. W tradycyjnych ujęciach socjologii kultury fotografia widziana była jako wyraz „gustu średniego”, literalnie, gustu drobnego mieszczaństwa (Bourdieu, Boltanski i in. 1990). Wynikało to z faktu, iż odbiór fotografii, przynajmniej w jej najbardziej popularnych przejawach, nie wymaga szczególnej znajomości kodu sztuki, ale sama fotografia uchodzi, przynajmniej po części, za dyscyplinę artystyczną, ma więc potencjał w zakresie tworzenia dystynkcji klasowej, przynależności do grupy „ludzi obytych z kulturą”. Oczywiście dzisiaj fotografia jest wysoce zróżnicowana, uprawiana bywa nawet przez twórców awangardowych. Z tego też względu ceniona jest – jak pokazały nasze badania – także przez osoby z wykształceniem wyższym (73, %).

Tabela 13. Preferowane dyscypliny sztuki a pozycja w strukturze społecznej.

	DYSCYPLINY SZTUKI												
	Rysunek	Malarstwo	Grafika	Rzeźba	Fotografia	Sztuka video	Performance	Instalacja	Design	Plakat	Szkło, ceramika	Tkactwo	
Robotnicy	40%	46,7%	40%	40%	73,3%	33,3%	20%	33,3%	26,7%	40%	33,3%	20%	
Inteligencja	39,4%	71,4%	57,6%	44,5%	72,7%	33,3%	27,3%	45,5%	36,4%	42,4%	24,2%	33,2%	
Specjaliści	47,6%	71,4%	61,9%	42,9%	71,4%	22,6%	22,6%	42,9%	50%	45,2%	22,6%	23,1%	
Prywatni przedsiębiorcy	22,6%	57,1%	14,3%	14,3%	57,1%	42,9%	42,9%	42,9%	42,9%	14,3%	0%	0%	



To samo pytanie zestawiliśmy z kategoriami zawodowymi (zob. Tabela 13). Okazało się, że instalacja cieszy się wysoką estymą we wszystkich grupach zawodowych (powyżej 40%), z wyjątkiem robotników (33,3%), co jest zrozumiałe, ale także studentów dziedziczących (26,3%). **Widać w tym po raz kolejny wśród studentów aspirujących chęć poszukiwania wyjątkowej, na tle „dziedziców”, dystynkcji.** Wydaje się, że „dzie-dzice” rezygnują z pogoni za dystynkcją w nowinkach kultury, gdyż taką społeczną różnicę, dystans społeczny, z racji urodzenia w uprzywilejowanej warstwie już posiadają. Różnicę między opisywanymi kategoriami potwierdzają także wybory w zakresie sztuki video, dyscypliny z gruntu awangardowej – tam także cieszy się ona większą popularnością wśród studentów aspirujących (37%, podczas gdy wśród „dziedziców” – 21,1%)

Biorąc pod uwagę to, co napisaliśmy wcześniej o różnicach w zakresie estetyk między producentami i konsumentami sztuki, nie może być zaskoczeniem, że ci pierwsi, jako lepiej wyposażeni w kapitał kulturowy, wybierają dyscypliny awangardowe, takie jak performance (producentci – 41,4%, konsumenci – 22, %) czy instalacja (odpowiednio 47,1% i 29,4%). Zauważmy jednak, że wysoko cenione jest pośród producentów malarstwo (70%) i grafika (70%). Wszystko wskazuje więc na to, że producenci są grupą dość zróżnicowaną, skupiającą w sobie zarówno miłośników sztuki klasycznej, ortodoksyjnej i poszukującej, jak i otwarcie heretyckiej.

Jeżeli zestawimy preferowane dyscypliny sztuki z rodzajem gustu artystycznego, także nie będziemy zaskoczeni. Pośród zwolenników czystej heterodoksji, takie dyscypliny jak instalacja, sztuka video czy performance cieszą się znacznie większą popularnością niż wśród osób preferujących czystą ortodoksję. Z tego zestawienia wynika także, że rysunek pozostaje dyscypliną konserwatywną (przynajmniej w odbiorze respondentów), ponieważ pośród zwolenników ortodoksji 50,6% wyborów dotyczyło tego właśnie medium, podczas gdy w gronie zwolenników awangardy 35%. Podobnie zróżnicowanie wprowadza rzeźba (odpowiednio

40,4% i 30%). Warto także zauważyć, że fotografia i grafika uznawana są za interesujące dyscypliny zarówno przez ortodoksów, jak i heretyków.

4. 5. Elitaryzm versus demokratyzacja sztuki

Niezwykle ważnym pytaniem w kwestionariuszu ankiety, było to, które dotyczyło możliwości popularyzacji sztuki współczesnej. Przy czym chodziło nie tyle o ustalenie opinii w tym względzie, ale o określenie stopnia elitaryzmu poszczególnych kategorii odbiorców. Wskaźnikami owego elitaryzmu lub też, przeciwnie, demokratyzmu były stwierdzenia dotyczące szans upowszechnienia sztuki. Respondenci proszeni byli o utożsamienie się z jednym ze stwierdzeń, dotyczącym szans upowszechnienia sztuki, dzięki temu możliwe było określenie, które kategorii respondentów reprezentują postawę bardziej demokratyczną (czyli zakładają, że sztuka może być szerzej dostępna), a które bardziej elitarną (czyli sądzą, że dostęp do sztuki winien być, z różnych względów, ograniczony dla wybranych). I tak, z twierdzeniem obrazującym najdalej idący elitaryzm – „sztuka współczesna jest zjawiskiem trudnym i powinna pozostać elitarna” – identyfikują się przede wszystkim prywatni przedsiębiorcy, studenci dziedziczący swoją pozycję oraz inteligencja (zob. Tabela 14). Odsetki nie są jednak wysokie (odpowiednio 14,3%, 10,5% i 9,1%), chociaż już tutaj widać pewien potencjał w budowaniu elitarniej dystynkcji wykorzystującej sztukę współczesną jako swoistą barierę symboliczną między „elitą” a „masą”. Nie należy jednakowoż sądzić, że owe bariery są przedmiotem refleksyjnego działania (czyli są otwartą pogardą wobec osób o niższym statusie), pozostają one raczej zakorzenione w schematach poznawczych i emocjonalnych habitusu.

Zasadne będzie odnotowanie tu różnicy między studentami aspirującymi a dziedziczącymi. Ci pierwsi są znacznie mniej elitarni (2,2% identyfikuje się z wyżej przywołanym stwierdzeniem). Aspirujący zdają się

mocno wierzyć w moc edukacji, gdyż w 5,7% przypadkach identyfikowali się z najbardziej demokratycznym stwierdzeniem, „sztuka współczesna winna być powszechnie dostępna, odpowiednia edukacja może sprawić, że każdy ją zrozumie”. Z takim rozumieniem sztuki i możliwościami jej upowszechniania zgadza się tylko 26,3% „dziedziców”. Wiara w moc edukacji artystycznej wśród aspirujących jest w pełni zrozumiała. Swoją pozycję, bardziej oczekiwaną niż obecną zawdzięczają szkole (przede wszystkim szkole wyższej). Zazwyczaj wśród tej kategorii, którą Bourdieu nazywał, korzystając z języka religijnego, „oblatami” (gdyż jak oblaci w średniowieczu cały swój kapitał zawdzięczają instytucji) najwięcej znajdziemy osób przekonanych do merytokratycznych zasad, mających rzekomo rządzić społeczeństwem.

Z kolei „dziedzice” oraz inteligencja mocno bronią elitarystycznych pozycji. Jest to wszelako elitaryzm w pewnej mierze otwarty bądź sprawiający tylko takie wrażenie. Wśród tych dwóch kategorii najczęściej wybierano sąd „należy sztukę współczesną upowszechnić, edukować społeczeństwo, ale i tak będzie rozumiała tylko dla niektórych grup” (inteligencja – 57,6%, dziedzice – 52,6%). W demokratycznym społeczeństwie nie sposób już na szeroko skalę rozpowszechnić ściśle elitarystycznych, szlacheckich wręcz poglądów, stąd zarysowane ustępstwo. **Zatem w przekonaniu inteligencji i dziedziców (spośród, których duża część zapewne zajmie pozycje inteligentkie po zakończeniu studiów) ich grupa, wyróżniona dzięki rozumieniu i uczestniczeniu w sztuce współczesnej, winna pozostać elitarna, a kanały dostępu do tej formy kultury (np. dzięki edukacji) mocno ograniczone.** Inteligencka elita zdaje się przy tym wierzyć we wrodzone predyspozycje do rozumienia sztuki (ponieważ edukacja, jak osoby te sądzą, niewiele może zmienić).

W gruncie rzeczy przedstawiona analiza pokazuje postszlacheckie widzenie struktury społecznej przez inteligencję, co jest w pełni zrozumiałe, gdyż – jak wiemy – inteligencja polska ma, kulturowo, szlacheckie korzenie. „Szlacheckość” widoczna jest nadal w tej grupie

w przekonaniach

nastawienia. Obrazują to także dość istotne generalne różnice między inteligencją a specjalistami, dwoma grupami, które potencjalnie przynależą do jednej struktury – formującej się klasy średniej. Jednak podobnie jak u Bourdieu, inteligencja skłania się bardziej ku biegunowi w przestrzeni społecznej, określanemu przez kapitał kulturowy, w mniejszym zakresie kapitał ekonomiczny. Można w tym miejscu zauważyć, że inteligencja, niedysponująca w takim stopniu kapitałem ekonomicznym jak specjaliści, kompensuje ten brak, poprzez nacisk na kulturę. Jest to nacisk szczególny, bo podkreślający wrodzone, czyli nieusuwalne nastawienie wobec dóbr kultury (wspomniana „szczególna wrażliwość”).

Zaskakująca jest przy tym dość duża wiara robotników w moc edukacji, aż 75% z nich jest przekonanych, że dzięki odpowiedniemu przygotowaniu każdy jest w stanie sztukę współczesną zrozumieć. Wydaje się, że dotyczy to wyłącznie tych robotników, którzy już pewien kontakt ze sztuką mają (badanie przeprowadzono przecież w galeriach); odpowiedzi robotników, którzy takiego kontaktu nie mają, byłyby prawdopodobnie inne.

Interesujące wyniki przynosi również zestawienie stosunku do upowszechniania sztuki z podziałem na kategorie producentów i konsumentów. Okazuje się, że ci pierwsi przejawiają mniejszą wiarę w możliwościach edukowania społeczeństwa w zakresie sztuki współczesnej, sądzą, częściej niż konsumenci, że taka edukacja dotyczyć może wyłącznie określonych grup (zgadza się z tym 45, % producentów i 39,9%). Dość duży odsetek producentów jest co prawda zdania, że odpowiednia edukacja może sprawić, iż sztuka współczesna będzie zrozumiała dla każdego (44,4%), jest to jednak konsekwencja tego, że w tej grupie znalazło się dość sporo uczniów szkół plastycznych. Producenci, czy to artyści, czy też osoby pracujące wokół sztuki (np. w galeriach, krytycy) identyfikują się, jak się wydaje, bardziej ze stwierdzeniem jednej z osób prowadzących galerie, jakie zarejestrowaliśmy podczas wywiadu: „Chcemy przyciągać publiczność, zależy nam jednak na tej bardziej wyrobionej.” (W 5)

W podziale respondentów na kategorie według wykształcenia największą wiarę w efektywność edukacji przejawiają osoby najslabiej wykształcone – 66,7% respondentów z wykształceniem zawodowym sądzi, że sztuka współczesna może być dostępna dla wszystkich, bardziej sceptyczni, a więc zdradzający dyspozycję elitarystyczną są osoby z wykształceniem średnim (50%) i wyższym magisterskim (45,2%). Gwoli ścisłości należy zauważyć, że te dwie grupy dość mocno identyfikują się z elitaryzmem warunkowym, a więc możliwością edukowania wybranych grup – wśród magistrów przekonanych jest do tego 45,2%, wśród osób z wykształceniem średnim – 42,9%. Z elitaryzmem warunkowym identyfikuje się także przeważający odsetek licencjatów (60%). Nie jest niespodzianką, że pośród uczących się (w szkole średniej) dominują przekonanie o możliwości powszechnej demokratyzacji sztuki (46,9%), chociaż i tam daje o sobie znać elitaryzm warunkowy (39, %). Interesujące jest również zestawienie dyspozycji estetycznych i przekonań w kontekście elitaryzm/demokratyzacja sztuki. Okazuje się, że wśród zwolenników czystej heterodoksji najczęściej identyfikowano się z najbardziej demokratycznym ujęciem, wiarą w moc edukacji i powszechnej dostępności sztuki (61,9%). Taką wiarę przejawia tylko 40% zwolenników czystej ortodoksji, przeważa tam elitaryzm warunkowy (44,4%). **A zatem powiedzieć można, że miłośnicy awangardy są w podwójnym sensie postępowi, zarówno jeżeli chodzi o samą sztukę, jak i jej rozpowszechnianie. Miłośnicy klasyki zaś pozostają konserwatystami zarówno jeżeli chodzi o artystyczny gust, jak i pozycję społeczną – ściśle zachowawczą i elitarystyczną.**

Pewnej wiedzy na temat miejsca poszczególnych, analizowanych tutaj grup w hierarchii społecznej rozpatrywanej w kontekście stosunku do sztuki dostarczają odpowiedzi na pytanie, „co powinno towarzyszyć wystawie” – czy wystarczy imię i nazwisko autora, czy też odbiorca potrzebuje szerszego wsparcia.

Zgodnie z przewidywaniami, najmniej wsparcia wymagają grupy najlepiej wykształcone. Im wyższe wykształcenie tym częstsza odpowiedź,

że nazwisko i imię autora oraz, ewentualnie, krótki opis jego pracy to elementy w pełni wystarczające. Szerszego opisu pracy potrzebują osoby z wykształceniem zawodowym (33,3%) oraz, co jest raczej zaskoczeniem, licencjaci (35,7%). Pomocy przewodnika objaśniającego znaczenie prac życzyliby sobie ci ostatni (14,3%) oraz osoby z wykształceniem średnim (14,3%). Takiej pomocy nie chcą natomiast osoby z wykształceniem zawodowym, ci preferują wspomniany szerszy opis prac oraz szczegółowe ulotki (50%). Ulotek takich wymagają także inne kategorie społeczne, ale w mniejszym stopniu – osoby z wykształceniem średnim – 35,7%, licencjaci – 35,7%, magistry – 30,5%.

Widać wyraźnie, że im wyższe wykształcenie, tym mniejsze zapotrzebowanie na wszelkiego rodzaju pomoce, które ułatwić mają interpretację danego obiektu sztuki. Wynika to, rzecz jasna, z różnic w posiadanym kapitale kulturowym, który – jak tu już wyjaśnialiśmy – jest także zbiorem kodów pozwalających na znalezienie sensu dzieła sztuki. Część kategorii najlepiej wykształconych, zwłaszcza koneserzy sztuki, odrzucają wręcz wszelkie pomoce, mają bowiem oni wewnętrzne przekonanie, że sami, indywidualnie potrafią interpretować dzieła artystyczne, a obecność zewnętrznych odniesień, zwłaszcza zaś przewodnika, może być wręcz krępująca, bo sugeruje braki w wiedzy na temat sztuki.

Owa indywidualizacja, tak wyraźnie widoczna w niechęci wobec wszelkich „interpretatorów”, ma szersze odniesienie i dotyczy relacji elita/masa. Elita, w tym wypadku elita kulturowa, widzi siebie zawsze jako zbiorowość jednostek, indywidualuów, którzy mniej lub bardziej pogardzają wszelkim kolektywizmem i wszystkim, co się z masowością kojarzy. Elita szuka swojej dystynkcji wobec masy poprzez pretensję do ściśle indywidualnego, nie skażonego przez wpływ zbiorowości sądu (także sądu artystycznego). Oczywiście nie trzeba dodawać, że sądy takie, rzekomo indywidualne, mają zbiorowe korzenie. Wykuwane są bowiem zbiorowo, w rytuałach szkolnych i galeryjnych (np. podczas rodzinnych wizyt w galeriach, w czasie których rodzice socjalizują do sztuki swe dzieci).

W przedstawionej analizie interesujący jest przypadek kategorii z wykształceniem zawodowym. Niechęć wobec opieki przewodnika i równoczesna potrzeba pomocy w postaci opisu i ulotek może wynikać ze swego rodzaju wstydu, wynikającego ze świadomości posiadania niskiego kapitału w miejscu, w którym kapitał ten jest niezbędny – stąd chęć jego uzupełnienia.

Jeżeli wyżej przywołane pytanie zestawimy z pozycją w strukturze zawodowej okaże się, że najmniej informacji zewnętrznych wymaga inteligencja i studenci dziedziczący swoją pozycję. Studenci aspirujący, jak już wcześniej wyjaśniono, dysponują szczuplejszym kapitałem kulturowym, dlatego też życzą sobie ulotek z szeroki opisem dzieła (39,1%). Dla porównania zauważmy, że takie ulotki są znacznie mniej potrzebne „dziezicom” (15, %).

Także specjaliści oraz przedsiębiorcy oczekiwali szczegółowych ulotek (41,5% i 57,1%). Inteligencja bazuje na własnej wiedzy, nie jest więc niespodzianką, że znaczenie rzadziej deklaruje, że ulotki są jej potrzebne (2 ,1%). Jeżeli zaś chodzi o pomoc przewodnika, najczęściej wymieniają taką formę przedsiębiorcy (2 ,6%); w innych kategoriach zawodowych podobna pomoc nie cieszyła się szczególną popularnością (w każdej grupie wynik poniżej 7%).

Po raz kolejny potwierdza się więc elitarność inteligencji i studentów dziedziczących pozycję rodziców. Są to osoby nie tylko o największym kapitale kulturowym, ale także przekonane, że posiadają wysoki, ściśle zindywidualizowany, gust artystyczny.

Pewnym zaskoczeniem są wyniki zestawiające odpowiedzi na analizowane wyżej pytania z miejscem zajmowanym w polu artystycznym – dotyczącym więc rozróżnienia producenci/konsumenci. Okazuje się, że konsumenci znacznie częściej niż producenci są w stanie bazować na własnej wiedzy i w mniejszym zakresie potrzebują szczegółowych ulotek. Potrzebę tego ostatniego zgłosiło 40% producentów i 2 ,9% konsumentów. Na wyłącznie krótkim opisie bazować chce 59,4% producentów

i 65,2% konsumentów. Te zaskakujące rezultaty badania wynikać mogą z dużego udziału uczniów szkół plastycznych i studentów kierunków artystycznych w grupie określonej przez nas mianem producentów. Osoby te dysponują już pewnym, ponadprzeciętnym zakresem wiedzy na temat sztuki, jednak z uwagi na fakt, że są oni w procesie edukacji, mają świadomość pewnych braków, rzeczy jeszcze do nauczenia.

Analizując w tym kontekście podział na kategorie o różnej dyspozycji estetycznej, stwierdzono, że zwolennicy czystej ortodoksji w większym stopniu bazują na swojej wiedzy. I tak w kategorii tej częściej niż u zwolenników czystej heterodoksji polega się jedynie na informacji o nazwisku autora i krótkim opisie (odpowiednio 60,9% i 45%). Jeżeli chodzi o potrzebę skorzystania ze szczegółowych ulotek wynik był odwrotny (odpowiednio 50% i 35,5%). Takie rozłożenie proporcji wynika z faktu, iż w przypadku ortodoksji mamy do czynienia z dziełami znanymi, z ustalonymi już i ugruntowanymi znaczeniami. Nawet jeżeli jest to ortodoksja współczesna, to nie wymaga ona, z racji swojej zachowawczej estetyki, szczególnie wysublimowanych kodów. Inaczej jest w polu heterodoksji. Tu znaczenia są płynne i jeszcze nie do końca ustalone. Dlatego pewnego rodzaju rezygnacja z indywidualizmu w zakresie gustu nie musi oznaczać ujednolicenia z masą, gdyż w tym obszarze panuje, nazwijmy to, swoisty „konsensus braku ostatecznego konsensusu”, skorzystanie z pomocy nie przynosi więc żadnej ujemy. U ortodoksów taka pomoc jest czytelnym komunikatem informującym o braku podstawowej wiedzy w zakresie sztuki, stąd generalne mniejsze zainteresowania wszelkimi pomocami zewnętrznymi.

Zakończenie

Niniejsza praca stanowi spojrzenie na rzeczywistość sztuki wizualnej na Śląsku od strony widowni. Zrozumienie relacji pola sztuki wymaga bowiem spojrzenia nie tylko na producentów sztuki, ale także na tych, którzy stanowią jej konsumentów. Widownia śląskich galerii współczesnych sztuk wizualnych de facto składa się z przedstawicieli obu grup, gdyż producenci, a więc jednostki w ten lub inny sposób związane zawodowo z polem sztuki (jak i kształcące się w tym kierunku) stanowiły

Do publiczności śląskich galerii współczesnych sztuk wizualnych bardziej pasują określenia miłośnicy, znawcy, koneserzy niż przechodnie. Uczestnictwo w tym segmencie pola sztuki ma charakter trwałych dyspozycji. Odwiedzający śląskie galerie, są ich gośćmi stosunkowo często, nie ograniczają się jednak tylko do lokalnego rynku.

W badaniach uwidoczniły się także społeczne uwarunkowania zróżnicowania tych praktyk kulturalnych. Specjaliści i inteligencja są bowiem dość podobnymi do siebie grupami pod względem owych praktyk, np. zwiedzania innych galerii, choć różnią się między sobą chociażby momentem rozpoczęcia kontaktów ze sztuką. Choć różnice między tymi dwoma klasami są w wielu przypadkach zauważalne, to jednak wyraźnie odróżniają się one od prywatnych przedsiębiorców. Ci ostatni bowiem stanowią klasę, w przypadku której uzasadnione jest mówienie o aspiracji kulturalnej. Pole sztuki nie jest bowiem ich domeną i muszą dopiero dokonywać inwestycji w celu wyrównania poziomów kapitału kulturowego. Uwidacznia się to np. w późniejszej inicjacji praktyk kulturalnych, większej gotowości do zwiedzania w zorganizowanych grupach czy większych trudnościach w posłużeniu się ulotką. Można powiedzieć, że świadomie podjęli wysiłek nadrobienia deficytów kapitału kulturowego poprzez uczestnictwo w praktykach.

Wszystkie trzy klasy, składające się na środkowe pozycje struktury społecznej, wyraźnie odróżniają się od robotników. Jednakże pewne podobieństwo praktyk można dostrzec u robotników i przedsiębiorców, co tłumaczyliśmy podobieństwem pochodzenia (występuje tu analogiczna zależność jak w przypadku specjalistów i inteligencji). Przedstawiciele tej klasy są szczególnie interesujący ze względu na trudności, które pojawiały się czasem przy interpretacji ich odpowiedzi. W istocie bowiem są grupą niejednorodną, gdyż 1/3 z nich legitymuje się wyższym wykształceniem, a często także inteligenckim pochodzeniem. Mamy więc do czynienia z osobami, którym póki co nie powiodła się reprodukcja pozycji społecznej. Zważywszy jednak na dość młody wiek tych respondentów,

musimy założyć, że może być to okres przejściowy. Z drugiej strony, co próbowaliśmy ustalić przy analizie sposobów posługiwania się ulotką, jest to grupa, która odwołuje się do swoich kodów interpretacyjnych. Tu też różnice między przedsiębiorcami a robotnikami stają się najbardziej wyraźne: to robotnicy najczęściej nie korzystają z ulotek⁵¹ w ogóle (nie potrzebowali ich, gdyż korzystali z własnych kodów interpretacyjnych) i to przedsiębiorcy najczęściej przyznają, że są one dla nich niezrozumiałe (wskazując tym samym na trudności – jakich doświadczają – w poruszaniu się w polu sztuki).

Badania uwidocznily także znaczenie dziedziczenia kulturowego. W tym przypadku szczególnie wyraźnie można to zjawisko obserwować, porównując odpowiedzi studentów aspirujących i dziedziczących swoją pozycję w kwestii socjalizacji i transmisji kapitału kulturowego. Zarówno pod względem obecności sztuki w domu rodzinnym, jak i momentu inicjacji kontaktów ze sztukami wizualnymi oraz preferowanych sposobów zwiedzania dostrzec możemy wyraźne różnice. W przypadku studentów reprodukcujących swoją pozycję społeczną wyraźnie widoczne są większe zasoby kapitału kulturowego nabytego w domu rodzinnym, a w przypadku studentów aspirujących do awansu społecznego większe się staje znaczenie socjalizacji szkolnej i instytucjonalnego nabywania wiedzy oraz uczestnictwa we współczesnych sztukach wizualnych.

Rozpoznanie dyspozycji estetycznej respondentów pozwoliło opisać wymiar hierarchiczny systemu kulturowego. Widownia śląskich galerii sztuki współczesnej to środowisko raczej zachowawcze, można w nim jednak dostrzec wyraźnie zarysowaną grupę awangardową w której dominują klasy kulturalne. Grupa ta rekrutuje się z osób o wyższym magisterskim, podczas gdy w grupach z niższym wykształceniem dominuje dyspozycja szkolna.

51 Robotnicy ci mieli wykształcenie zasadnicze zawodowe. Z kolei ci robotnicy, którzy ukończyli studia wyższe, odpowiadali podobnie jak inteligencji czy specjaliści.

Porównanie relacji między dyspozycją estetyczną a innymi gustami artystycznymi wskazuje, że największa spójność swoich gustów estetycznych cechuje grupę miłośników awangardy, która preferuje wyższe programy telewizyjne i ma wyższy gust muzyczny. W przypadku ortodoksji owa spójność gustów jest wyraźnie niższa, a preferencje dla popularnej muzyki zdecydowanie powszechniejsze. Ma to związek z typowo szkolnym przekazem ortodoksyjnych gustów w sztukach wizualnych, co jednak nie przekłada się na większe wyrobienie artystyczne.

Prawomocność hierarchii systemu kulturowego jest w dużej mierze związana z transmisją kulturalną. Ogół widowni cechuje duży szacunek wobec sztuki, często wręcz sakralizacja tej sfery. Wyraźnie wyłamują się z tej tendencji producenci, doświadczenia w polu sztuki pozwalają na bardziej zdystansowany ogląd tej sfery. Zestawienie zaobserwowanych między studentami dziedziczącymi a aspirującymi stanowiska pod względem gustu artystycznego i uznania prawomocności hierarchii systemu kulturowego wskazuje, że aspirujący poszukują specyficznej dystynkcji wobec dziedziców właśnie w heterodoksyjnych preferencjach. Tym samym stanęliśmy wobec dylematu elitaryzacji bądź demokratyzacji sztuki. Wyniki wyraźnie potwierdziły założenia dotyczące szlachectwa kulturowego, gdyż największymi zwolennikami elitaryzacji sztuki okazali się inteligenci i studenci dziedziczący swoje pozycje. Preferencje dla ograniczenia kanałów dostępu do sztuki celem podtrzymania jej elitarności wyraźnie wiążą się z ich interesem w budowaniu dystynkcji i prestiżu społecznego opartego na dominacji pod względem zasobów kapitału kulturowego.

Interesujące jest zróżnicowanie postaw elitarystycznych ze względu na charakter dyspozycji estetycznej. Miłośnicy awangardy są też w większości zwolennikami pluralizacji sztuki, a konserwatyści kulturowi częściej skłonni są prezentować postawę zachowawczą. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć czy ma to większy związek z interesem klasowym miłośników awangardy czy może z typowym dla każdej herezji poszukiwaniem nowych zwolenników i wyznawców.

Przekształcenia struktury społecznej społeczeństwa polskiego pociągają za sobą przekształcenia zróżnicowania pod względem preferencji artystycznych i praktyk kulturalnych. Analogicznie jak badacze stratyfikacji wskazują na upodabnianie się (mimo wciąż istniejących różnic) struktury naszego społeczeństwa do struktur społeczeństwa Europy Zachodniej, tak i my możemy dostrzec towarzyszące im przemiany w dystynktywnej funkcji partycypacji kulturalnej.

Bibliografia

- Becker Howard S. 19 2. *Art Worlds*. Berkley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Bogucka Teresa. 1992. *Nieuchronna normalność*. „Gazeta Wyborcza” Nr 2 0.
- Boltanski Luc, Eve Chiapello. 2005. *The New Spirit of Capitalism*. London: Verso.
- Bourdieu Pierre. 1991. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu Pierre. 1993a. *Sociology in Question*. London-Thousand Oaks-New Dehli: Sage Publications.
- Bourdieu Pierre. 1993b. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu Pierre. 2001. *Reguły sztuki*. Przeł. Andrzej Zawadzki. Kraków: Universitas.
- Bourdieu Pierre. 2004. *Teoria obiektów kulturowych*. W: Ryszard Nycz (red.). *Odkrywanie modernizmu*, Kraków: Universitas.
- Bourdieu Pierre. 2005. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*. Przeł. Piotr Biłos. Warszawa: Scholar.
- Bourdieu Pierre. 2006. *Medytacje pascaliańskie*. Przeł. Krzysztof Wakar. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Bourdieu Pierre. 200 . *Zmysł praktyczny*. Przeł. Maciej Falski. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Bourdieu Pierre, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, Dominique Snapper. 1990. *Photography. A Middle-Brow Art*. Cambridge: Polity Press.

- Bourdieu Pierre, Alain Darbel. 1991. *The Love of Art*. Cambridge: Polity Press.
- Broll Urszula. 2004. *St-53. Jak było*. W: Janusz Zagrodzki (red.). *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA.
- Bryson Bethany. 1996. "Antything but Heavy Metal": Symbolic Exclusion and Musical Dislike. "American Sociological Review" 61.
- Castells Manuel. 2007. *Spółeczeństwo sieci*. Przeł. Sebastian Szymański. Warszawa: PWN.
- Collins Randall. 19 . *Theoretical Sociology*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Collins Randall. 1992. *Sociological Insight. An Introduction to Non-Obvious Sociology*. Second Edition. New York-Oxford: Oxford University Press.
- Collins Randall. 1993. *Emotional Energy as the Common Denominator of Rational Action*. "Rationality and Society" vol 5, No 2.
- Collins Randall. 199 . *The Sociology of Philosophies. A Global Theory of Intellectual Change*. Cambridge-Massachusetts-London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Collins Randall. 2001. *Civilizations as Zones of Prestige and Social Contact*. "International Sociology" Vol. 16(3).
- Collins Randall. 2002. *On Acrimonousness of Intellectual Dispute*. "Common Knowledge" vol. .
- Collins Randall. 2004. *Interaction Ritual Chains*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- Collins Randall. 2005. *The Durkheimian movement in France and world sociology*. W: Jeffrey C. Alexander, Philippe Smith (red.). *The Cambridge Companion to Durkheim*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Collins Randall, Stephen K. Sanderson. 2010. *Conflict Sociology. A Sociological Classic Updated*. Boulder-London: Paradigm Publisher.
- Domański Henryk. 2002. *Polska klasa średnia*. Wrocław: FNP.
- Domański Henryk. 2007. *Struktura społeczna*. Warszawa: Scholar.
- Durkheim Émil. 1990. *Elementarne formy życia religijnego*. Przeł. Anna Zadrożyńska. Warszawa: PWN.
- Gardawski Juliusz. 2001. *Uwagi o strukturze klasowej społeczeństwa polskiego*. W: Leszek Gilejko (red.). *Studia nad zmianami w strukturze społeczeństwa polskiego (lata dziewięćdziesiąte)*. Warszawa: Wyd. SGH.
- Gardawski Juliusz. 2006. *Struktura społeczna w Polsce*. W: Juliusz Gardawski, Leszek Gilejko, Jacenty Siewierski, Rafał Towarski. *Socjologia gospodarki*. Warszawa: Difin.
- Gawin Magdalena. 200 . *Abdykacje i restauracje. Debaty o zmierzchu inteligencji polskiej w latach międzywojennych i współcześnie*. W: Henryk Domański (red.). *Inteligencja w Polsce. Specjaliści, twórcy, klerkowie, klasa średnia?*. Warszawa: Wydawnictwo IFIS PAN.
- Gilejko Leszek. 2005. *Robotnicy w transformacji: ocena ich położenia i szans*. W: Maria Jarosz (red.). *Wygrani i przegrani polskiej transformacji*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Gilejko Leszek. 2010. *Klasy i warstwy we współczesnym społeczeństwie polskim*. W: Maria Jarosz (red.). *Polacy równi i równiejsi*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN.
- Goffman Erving. 2000. *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Przeł. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Goffman Erving. 2006. *Rytuał interakcyjny*. Przeł. Alina Szulżycka Warszawa: PWN.
- Haskell Francis. 1976. *Rediscoveries in Art*. New York: Cornel University Press.

- Jösel Jörg, Randall Collins. 2001. *Conflict Theory and Interaction Rituals: The Microfoundations of Conflict Theory*. W: Jonathan H. Turner (ed.), *Handbook of Sociological Theory*. New York: Springer.
- Krajewski Marek. 2003. *Galeria Foksal. Tworząc totalne dzieło sztuki*. „Zeszyty Artystyczne” 10.
- Kurczewski Jacek. 1993. *Nasze nowe klasy średnie*. „Przegląd Polityczny” numer specjalny.
- Lash Scott, John Urry. 1994. *Economies of Signs and Space*, London: Sage.
- Leszkowicz-Baczyński Jerzy. 2007. *Klasa średnia w Polsce? Sytuacja pracy - mentalność - wartości*. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski.
- Ligocki Alfred. 1977. *Plastycy Śląska i Zagłębia*. Katowice: Śląsk.
- Ligocki Alfred. 19 2. *Dynamika rozwoju plastyki w śląskim regionie wielkoprzemysłowym*. W: Ewa Chojecka (red.), *Z dziejów sztuki Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego*. Katowice: UŚ.
- Matuchniak-Krasuska Anna. 2010. *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Matuszak Grzegorz. 1992. *Kształtowanie się nowej klasy średniej w Polsce*. Łódź: Uniwersytet Łódzki.
- Matuszak Grzegorz. 1993. *Szkic do portretu nowej klasy średniej w Polsce*. Łódź: Uniwersytet Łódzki.
- Matuszak Grzegorz. 1994. *Inteligencja a nowa klasa średnia w Polsce*. Łódź: Oficyna Bibliofilów.
- Mokrzycki Edmund. 2001. *Bilans niesentymalny*. Warszawa: Wyd. IFIS PAN.
- Moulin Raymond. 19 7. *The French Art Market. A Sociological View*. New Brunswick - London: Rutgers University Press.
- Peterson Richard A., Roger M. Kern. 1996. *Changing Highbrow Taste. From Snob to Omnivore*. „American Sociological Review” 61.

- Piotrowski Piotr. 2005. *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS.
- Porębski Mieczysław. 1965. *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Wrocław-Warszawa-Kraków: PAN.
- Rotenberg Anda. 2005. *Sztuka w Polsce 1945-2005*. Warszawa: Stentor.
- Rychłowska Irena. 1994. *Pole artystyczne. Wybrane elementy teorii Pierre'a Bourdieu a dyskurs polskiej sztuki*. „Kultura i społeczeństwo” 2.
- Słomczyński Kazimierz M., Janicka Krystyna. 2005. *Pęknięta struktura społeczeństwa polskiego*. W: Maria Jarosz (red.). *Polska. Ale jaka?* Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Snopek Jerzy. 2000. *Czyściec czy piekło? Miejsce polskiej inteligencji po 1989 roku na tle jej dziejów*. W: Henryk Domański (red.). *Inteligencja w Polsce. Specjaliści, twórcy, klerkowie, klasa średnia?* Warszawa: Wyd. IFIS PAN.
- Szczyпка-Gwiazda Barbara. 2001. *Malarstwo, grafika, rzeźba*. W: Ewa Chojecka (red.) *Sztuka na Górnym Śląsku*. Katowice: Muzeum Śląskie.
- Turowski Jan. 1994. *Ludność chłopska w strukturze społeczeństwa polskiego*. „Kultura i społeczeństwo” Nr 1.
- Waniek Henryk. 2004. *Przeciw ubezwłasnowolnieniu. Oneiron*. W: Janusz Zagrodzki (red.). *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA.
- Warczok Tomasz, Joanna Wowrzczycka-Warczok. 2009. *Śląskie (sub)pole sztuki. Geneza, struktura, znaczenie*. „Studia socjologiczne”, nr 4.
- Weber Max. 2002. *Gospodarka i społeczeństwo. Zarys socjologii rozumiejącej*. Przeł. Dorota Lachowska. Warszawa: PWN.
- Wesołowski Włodzimierz. 1994. *Inteligencję w mieszczaństwo przemienić?* „Kultura i społeczeństwo” Nr 1.

- Wesołowski Włodzimierz, Kazimierz Słomczyński. 1999. *Klasy i warstwy społeczne*. W: Henryk Domański i in. (red.). *Encyklopedia socjologii*. T 2. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- White Harrison C., Cynthia A. White. 1993. *Canvases and Careers*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Wieruszewska Maria. 1994. *Współcześni chłopcy w perspektywie etnologicznej*. „Kultura i społeczeństwo” Nr 1.
- Wilkin Jerzy. 2007. *Polska wieś i rolnictwo w obliczu wielkiej zmiany*. W: Mirosława Marody (red.). *Wymiary życia społecznego. Polska na przełomie XX i XXI wieku*. Warszawa: Scholar.
- Wowrzeczka, Joanna. 2005. *Ujeżdżanie sztuki*. W: Maria Popczyk (red.). *Przestrzeń sztuki: obrazy-słowa-komentarze*. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach.
- Zagrodzki Janusz. 2004. *W kręgu Władysława Strzemińskiego. Grupa St-53*. W: Tenże (red.). *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA.
- Zieliński Michał. 1993a. *Chłopska droga do kapitalizmu w rolnictwie*. „Tygodnik Powszechny” Nr 1 (2 6).
- Zieliński Michał. 1993b. *Pożegnanie z inteligencją*. „Res Publica Nowa” Nr 9.
- Zolberg Vera. 1990. *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

Źródła internetowe:

Konopelska Wiesława. 2006. *Jestem, czyli jestem*. „Śląsk”, nr 11 [online] <http://www.alfa.com.pl/slask/200611/s64.htm> [data wejścia 7. 10. 2010]

www.institutksiazki.pl [data wejścia 7. 10. 2010]

Rujsza Stanisław. 2006. *Śląsk activ 2*. wprowadzenia do wystawy „Śląsk activ 2”, BWA Katowice, 1 września 2006. [online] <http://www.ikoon.art.pl/pliki/012/foto/index012.html> [data wejścia 7. 10. 2010]

Spis tabel

Tabela 1. Pozycja w strukturze społecznej.	7
Tabela 2. Liczba odwiedzonych galerii i muzeów w ciągu ostatniego roku w zależności od pozycji społecznej.. . . .	91
Tabela 3. Liczba wymienionych poprawnie muzeów i galerii w zależności od pozycji społecznej.. . . .	94
Tabela 4. Zależność między momentem inicjacji kulturowej a pozycją w strukturze społecznej.. . . .	97
Tabela 5. Osoba towarzysząca podczas pierwszej wizyty na wystawie a pozycja w strukturze społecznej.. . . .	9
Tabela 6. Przyczyny przyścia na wystawę w zależności od pozycji społecznej.	102
Tabela 7. Preferencje zwiedzania w samotności lub w towarzystwie a pozycja w strukturze społecznej..	105
Tabela 8. Zależność korzystania z bezpłatnych ulotek informacyjnych o wystawie od pozycji społecznej.	10
Tabela 9. Ocena przydatności ulotki informacyjnej według przedstawicieli poszczególnych pozycji społecznych.	111
Tabela 10. Dyspozycja estetyczna a pozycja w strukturze społecznej..	120
Tabela 11. Dyspozycja estetyczna w zakresie sztuk wizualnych a gust muzyczny.	124
Tabela 12. Sądy o sztuce a pozycja w strukturze społecznej.	12
Tabela 13. Preferowane dyscypliny sztuki a pozycja w strukturze społecznej..	130
Tabela 14. Stopień elitaryzmu w zależności od pozycji w strukturze społecznej.	135

Załącznik

Kwestionariusz oceny sztuki

Data..... Kod galerii.....

Pragniemy zwrócić się do Państwa z prośbą o wzięcie udziału w badaniu dotyczącym oceny sztuki współczesnej. Chcemy zadać Panu(i) kilka pytań związanych z oceną sztuki i uczestnictwa w różnych jej formach. Badania są anonimowe i kierowane do osób, które odwiedziły galerię.

Uzyskane wyniki nie będą podpisywane Pana(i) nazwiskiem i zostaną opracowane w postaci ogólnego raportu. Wyniki tego badania posłużą do lepszego dostosowania prezentowanych ekspozycji do Państwa oczekiwań oraz napisania pracy naukowej poświęconej uczestnictwu w sztuce. Ze względu na naukowy charakter badania prosimy o wypełnienie całego kwestionariusza i udzielenie szczerych odpowiedzi.

Dziękujemy za zgodę na udzielenie odpowiedzi

Szanowna Pani, Szanowny Panie,

Nr	Przeczytaj pytanie	Skreśl numer wybranej odpowiedzi („X”)
P1	Ile czasu zajęła Panu(i) wizyta w galerii?	Wizyta trwała.....minut.
P2	Jak ocenia Pan(i) prezentowaną ekspozycję?
P3	Tutejszą galerię odwiedził(a) Pan(i)	1. pierwszy raz 2. drugi raz 3. trzeci raz 4. czwarty raz 5. byłe(a)m tu więcej niż cztery razy
P4	W ciągu ostatniego roku, na ilu wystawach sztuki (poza dzisiejszą) był(a) Pan(i) osobiście?	1. Byłe(a)m nawystawach sztuki. 2. Jest to moja pierwsza wizyta na wystawie sztuki.
	Jeśli nie był/a Pan/i w ciągu ostatniego roku na wystawie, proszę określić, ile czasu minęło od ostatniej wizyty na jakiegokolwiek wystawie sztuki.	Od ostatniej wizyty minęło.....lat.

Nr	Przeczytaj pytanie	Skreśl numer wybranej odpowiedzi („X”)
P5	Proszę wymienić nazwy trzech muzeów lub galerii sztuki, w których był(a) Pan(i) ostatnio.	1. 2. 3.
P6	W jakim wieku był Pan(i), kiedy po raz pierwszy znalazł(a) się na wystawie sztuki?	1. Poniżej 5 roku życia. 2. Między 6 a 10 rokiem życia. 3. Między 11 a 15 rokiem życia. 4. Między 16 a 20 rokiem życia. 5. Między 21 a 25 rokiem życia. 6. Powyżej 25 roku życia. 7. To moja pierwsza wystawa.
P7	W czym towarzystwie miało to miejsce? (proszę zaznaczyć jedną odpowiedź)	1. rodziców 2. przyjaciół 3. nauczyciela 4. samotnie 5. rodzeństwa 6. z kimś innym (kim?).....
P8	Czy w Pana(i) domu rodzinnym obecna była sztuka (w postaci obrazów, reprodukcji, książek o sztuce itp.)?	1. Tak 2. Nie
P9	Na dzisiejszą wystawę przyszedł(sza) Pan(i):	1. z własnego wyboru 2. namówiony(a) przez znajomych 3. w grupie zorganizowanej (np. klasa szkolna) 4. inne (jakie?).....
P10	Oglądając sztukę w galerii, preferuje Pan(i) wizyty:	1. w samotności 2. w towarzystwie znajomego, który dobrze zna się na sztuce 3. w grupie oprowadzanej przez eksperta 4. inne (jakie?)...

Nr	Przeczytaj pytanie	Skreśl numer wybranej odpowiedzi („X”)
P11	Czy korzysta Pan(i) z bezpłatnych ulotek informacyjnych o wystawie?	1. Tak, czytam w trakcie oglądania wystawy. 2. Tak, zabieram ze sobą i czytam po powrocie do domu. 3. Nie, wolę zdać się na swoją wiedzę lub intuicję. 4. Nie, nie mam czasu na czytanie ulotki. 5. Inna odpowiedź, jaka.....
P12	Czy uważa Pan/i, że ulotka jest przydatna?	1. Tak, zdecydowanie przybliży treść wystawy. 2. Tak, ale jest pisana zbyt trudnym językiem. 3. Nie, bo jest pisana zbyt trudnym językiem. 4. Nie, wolę sam zinterpretować dzieła. 5. Nie wiem, nigdy nie czytałem ulotki. 6. Inna odpowiedź, jaka.....
P13	Ile książek, w przybliżeniu, czyta Pan(i) rocznie dla przyjemności (proszę pominąć lektury zadane)	1. jedną w tygodniu i więcej 2. kilka w miesiącu 3. jedną w miesiącu 4. kilka w roku 5. jedną w roku 6. nie czytam książek
P14	Proszę wymienić trzech ulubionych artystów, z zakresu sztuk plastycznych (wizualnych).	1. 2. 3.

Nr	Przeczytaj pytanie	Skreśl numer wybranej odpowiedzi („X”)
P15	Proszę wymienić trzech ulubionych, żyjących obecnie artystów (sztuk wizualnych).	1. 2. 3.
P16	Jakiego rodzaju muzykę lubi Pan(i) najbardziej? (proszę zaznaczyć maksymalnie 3 odpowiedzi)	1. hip-hop 2. jazz 3. pop 4. poważną 5. rock 6. techno 7. inną (jaką?)
P17	Jakie programy telewizyjne (oprócz filmów) ogląda Pan(i) najchętniej? Proszę zaznaczyć maksymalnie trzy odpowiedzi i uszeregować je w kolejności, gdzie 1 oznacza najbardziej ulubiony typ.	1. programy rozrywkowe 2. telenowele i seriale 3. programy publicystyczne 4. programy popularnonaukowe 5. sztuki teatralne 6. programy kulturalne 7. programy informacyjne . nie mam telewizora 1..... 2..... 3.....
P18	Pana(i) zdaniem, która z poniższych postaci ma największe znaczenie dla rozwoju polskiej kultury narodowej? (proszę zaznaczyć jedną odpowiedź)	1. znany artysta malarz 2. znany aktor serialowy 3. znany kompozytor muzyki poważnej 4. znany muzyk popowy 5. znany aktor teatralny
P19	Spośród różnych miejsc publicznych wymienionych poniżej, które najbardziej przypomina Panu(i) muzeum sztuki?	1. kościół 2. biblioteka 3. klasa szkolna 4. supermarket 5. poczekalnia 6. żadne z nich 7. inne (jakie?).....

Nr	Przeczytaj pytanie	Skreśl numer wybranej odpowiedzi („X”)
P20	Który z wyrażonych sądów jest najbliższy Pana(i) opinii?	<ol style="list-style-type: none"> 1. Sztuka współczesna to rzecz nie dla mnie. 2. Lubię sztukę współczesną, lecz jej nie znam. 3. Lubię sztukę współczesną, lecz znam ją tylko częściowo. 4. Lubię sztukę współczesną i stale śledzę, co się w niej dzieje.
P21	<p>Lubię sztukę współczesną i stale śledzę, co się w niej dzieje.</p> <p>Jakiego rodzaju sztukę</p>	<p>Lubię sztukę współczesną i stale śledzę, co się w niej dzieje.</p> <p>Lubię sztukę współczesną, lecz znam ją tylko częściowo.</p> <p>Lubię sztukę współczesną, lecz jej nie znam.</p> <p>Sztuka współczesna to rzecz nie dla mnie.</p>

Nr		

m1	Jaki jest Pana(i) wiek?	Mam.....lat.
M5	W jakiej firmie Pan(i) pracuje? Emerytów prosimy o odniesienie się do swojej ostatniej pracy	1. państwowej 2. prywatnej
M6	Jaki jest Pana(i) zawód wykonywany? Proszę także opisać na czym polega Pana/i praca	Jestem
M7	Jaki jest/był zawód Pana(i) ojca? Proszę także opisać na czym polega/polegała praca Pana(i) ojca?	Mój ojciec jest/ był
M8	Jak Pan(i) opisał(a) by sytuację materialną swojej rodziny? Proszę wybrać jedną właściwą odpowiedź.	1. Mojej rodzinie często nie starcza pieniędzy na zakup żywności i opłaty (czynsz, media). 2. Mojej rodzinie starcza tylko na zaspokojenie najważniejszych potrzeb - na wyżywienie i opłaty. 3. Moja rodzina ma pieniądze na wyżywienie, opłaty, ale musimy oszczędzać, aby zakupić inne towary/ usługi (np. sprzęt AGD, komputer, wyjazdy wakacyjne). 4. Moją rodzinę stać na zaspokojenie wszystkich lub prawie wszystkich potrzeb jej członków.

Dziękujemy za udział w badaniu

Tomasz WARCZOK

socjolog, adiunkt w Instytucie Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Zajmuje się socjologią kulturową, socjologią sztuki i współczesnymi teoriami socjologicznymi.

Łukasz TREMBACZOWSKI

socjolog, adiunkt w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się metodologią badań społecznych, socjologią ryzyka i zaufania oraz współczesnymi teoriami socjologicznymi.



GALERIA BIELSKA BWA



Bielsko-Biała



osiłeknopol



REGIONALNA AGENCJA WDRZEŃ I PROMOCYJNEJ
W BIELSKU-BIAŁYM
BIELSKO-BIALA CHAMBER OF COMMERCE AND INDUSTRY