

Maternity

Wzruszająca



# Spis treści

3

**Wstęp**

5

**Sztuka przetrwania w sztuce**

Piotr Puldzian Płucienniczak

11

**Opisywanie własnej twórczości i pisanie wniosków**

Ewa Tatar

17

**Organizacja wystaw i praca projektowa**

Szymon Żydek

28

**Podstawy prawa autorskiego, czyli ABC twórcy**

Karolina Maria Wojciechowska

48

**Samoorganizacja**

Agnieszka Sural

61

**Robić, oglądać, rozmawiać**

Magdalena Komornicka

# Wstęp

W tym roku odbyła się **piąta edycja projektu edukacyjnego Artysta – Zawodowiec** dla artystów i artystek sztuk wizualnych oraz osób studiujących na uczelniach i wydziałach artystycznych. Wykłady i konsultacje portfolio mają na celu przekazanie informacji pomocnych przy organizowaniu sobie życia zawodowego. Podczas zajęć kuratorki, galerzyści, kolekcjonerzy i artystki opowiadali o tym, jak realnie działa świat sztuki i jakie kroki należy podjąć, żeby stać się jego częścią. Teksty, które wchodzi w skład naszego przewodnika, zostały napisane przez prowadzących zajęcia: Piotra Puldziana Płucienniczaka, Ewę Tatar, Szymona Żydka, Karolinę Marię Wojciechowską, Agnieszkę Sural oraz Magdalenę Komornicką. Materiały te stanowią podsumowanie oraz uzupełnienie wykładów, które odbyły się online w marcu i kwietniu 2021 roku.

Wykłady z edycji 2020 i 2021 można obejrzeć na stronie Fundacji w zakładce **Działalność: Artysta – Zawodowiec**. W zakładce **Materiały: Artysta – Zawodowiec** znajdziecie teksty uzupełniające z ubiegłych lat.

Wszystkim słuchaczkom i słuchaczom dziękujemy za udział w projekcie i zapraszamy do lektury!

*Zespół Fundacji Sztuki Polskiej ING*

# Fundacja

Fundacja Sztuki Polskiej ING rozpoczęła działalność w 2000 roku. Została założona przez spółki wchodzące w skład Grupy Kapitałowej ING Banku Śląskiego. Jej głównym celem jest wspieranie rozwoju polskiej sztuki współczesnej. Fundacja organizuje wystawy, wydaje książki oraz prowadzi działania edukacyjne, lecz przede wszystkim buduje własną kolekcję polskiej sztuki współczesnej, składającą się z prac powstałych w Polsce po 1990 roku. Obecnie liczy ona ponad 200 obiektów.

www: [ingart.pl](http://ingart.pl)

Facebook: [facebook.com/fsping](https://facebook.com/fsping)

Instagram: [@ingpolishartfoundation](https://instagram.com/ingpolishartfoundation)





# Sztuka przetrwania w sztuce

Piotr Puldzian Płucienniczak

Nie jest łatwo robić sztukę, a jeszcze trudniej z niej żyć. Sprawność warsztatowa nie zastąpi wiedzy o tym, do czego można tej sprawności używać. Sprawy nie ułatwia fakt, że decyzje o rozpoczęciu studiów artystycznych podejmuje się raczej z poczucia powołania niż z refleksji nad przyszłym zawodem. Jasne, proces twórczy jest ważny, ale nie najważniejszy, jeśli interesuje nas materialne zabezpieczenie egzystencji. Nie istnieje tu jeden wzorzec sukcesu ani jedna droga do jego osiągnięcia. Pole sztuki dzieli się na różne podsystemy, między którymi należy szukać równowagi, jeśli chce się przetrwać. Na początek proponuję uznać, że sukcesem jest już samo życie, w którym sztuka istnieje jako stały element. W tekście wskażę na kilka społecznych i gospodarczych procesów albo sytuacji, które kształtują to, jak wygląda codzienność pracowników i pracownic sztuki, oraz kilka sposobów na to, jak żyć ze sztuką długo i możliwie szczęśliwie.

## Sztuka jako zawód

---

Podstawowy problem związany z pracą zawodową w sztuce to niepewność zatrudnienia i dochodu. Zarobki osób pracujących twórczo nie odbiegają radykalnie od polskich standardów, chodzi więc nie tyle o ubóstwo, ile o brak stabilności. Dwie trzecie osób pracujących w polu sztuki utrzymuje się z działań, które bywają dobrze płatne, ale pojawiają się okazjonalnie: konkursów, stypendiów, uczestnictwa w grantach, na podstawie umów o dzieło lub zlecenie. Umiejętność stałego życia z dorywczymi projektami jest niezwykle trudna, rzadko bowiem zdarza się, by nowy projekt zaczynał się właśnie wtedy, kiedy kończy się poprzedni. Częściej są między nimi przerwy i wtedy trzeba szukać kasy skądinąd. Dlatego niemal wszyscy łączą pracę twórczą z dorabianiem w branży kreatywnej albo pokrewnych. Praca w reklamie albo w mediach pozwala ustabilizować budżet na tyle, by można było sobie pozwolić

na działania artystyczne i przetrwać okresy artystycznej posuchy (takie jak pandemia). Sporym plusem jest umiejętność zarządzania własnym budżetem i robienia oszczędności, żeby móc przetrwać cienki miesiąc czy dwa. O blaskach i cieniach projektowego życia pisze Kuba Szreder w książeczce ABC projektariatu (Bęc Zmiana, 2016).

Umowy cywilnoprawne, które dominują w tzw. zawodach kreatywnych, nie gwarantują ubezpieczenia zdrowotnego i społecznego ani prawa do urlopu. W konsekwencji życie artystów i artystek jest nie tylko niestabilne finansowo, ale też łatwo w nim o kłopoty ze zdrowiem, przemęczenie, a w konsekwencji wypalenie i porzucenie pracy twórczej. Praca na etat gwarantuje te zabezpieczenia, ale obowiązki zawodowe mogą sprawić, że nie będziemy mieć czasu na sztukę i zajmiemy się już tylko pracą. Nie jest łatwo pogodzić powołanie z zawodem, jeśli to pierwsze nie przynosi dochodu, wymaga natomiast czasu i inwestycji.

Badania pokazują, że kariery artystyczne często rozbijają się o czynsz. Niedobór mieszkań w Polsce oraz związane z tym wysokie opłaty za lokale to kluczowy problem dla osób, które nie zarabiają regularnie, a nie chcą dłużej mieszkać w studenckiej kanciapie. Można mniej jeść i mniej pić, ale nie można nie mieszkać. Do rzetelnej pracy twórczej przydałaby się pracownia, a przynajmniej jakaś przestrzeń robocza. Żeby jednak podpisać umowę najmu i opłacać czynsz, potrzebujemy regularnego albo przynajmniej przewidywalnego dochodu. Autorzy raportu Fabryka sztuki (Bęc Zmiana, 2015) podkreślają, że posiadanie mieszkania jest kluczowym czynnikiem powodzenia kariery artystycznej. Nie talent, nie znajomości, nie wykształcenie (choć oczywiście to wszystko ma ogromne znaczenie). Najważniejsze okazuje się własne mieszkanie, które można wygrać w loterii pt. „Dobrze urodzony/a”.

Z nieregularnej pracy twórczej trudno opłacać czynsz, więc potencjalni artyści i artystki porzucają sztukę, zanim ustabilizują swoje dochody. Ze sztuki nie ma pieniędzy, a przy pracy zawodowej brakuje czasu na sztukę, zmieniają się też priorytety i znajomi. Niemal trzy czwarte młodych twórców i twórczyń mieszka poza miejscem urodzenia, więc pewnie wynajmują mieszkanie lub pokój. Niestety czeka ich selekcja, w której głównym kryterium będzie dostęp do stałego dochodu.

W praktyce rynek nieruchomości okazuje się ważniejszy od rynku sztuki. Owszem, łatwo ekscytować się rekordami na aukcjach, ale mają one niewiele wspólnego z tym, jak zarabia się w sztuce. Ponad dwie trzecie młodych twórców sprzedaje swoje prace wyłącznie rodzinie i znajomym, bez pośrednictwa

żadnych instytucji. Nie mają potrzeby ani okazji wystawiać się na aukcjach i w komercyjnych galeriach. Rekordowe aukcje nie mają wielkiego znaczenia dla dobrostanu 99% młodych artystek i artystów. Co więcej, gusta kolekcjonerów często odbiegają od tego, co uważa się za interesujące w sztuce współczesnej, a obranie komercyjnej drogi może oznaczać odcięcie od innych źródeł uznania w sztuce, takich jak instytucje i media, akademie czy zainteresowanie publiczności. Jeśli interesuje cię zarabianie w ten sposób, zapoznaj się z książką *Rynek sztuki w Polsce. Przewodnik dla kolekcjonerów i inwestorów* Moniki Bryl (Wydawnictwo Naukowe PWN, 2016).

Praca na uczelni artystycznej mogłaby być świetnym rozwiązaniem – daje stabilne zatrudnienie i czas na rozwijanie własnego warsztatu. Niestety polskie akademie sztuk pięknych są instytucjami konserwatywnymi i zdominowanymi przez starszych mężczyzn o ustalonym, zachowawczym światopoglądzie. Autorki raportu *Marne szanse na awanse?* (Fundacja Katarzyny Kozyry, 2015) przekonują, że przy zatrudnianiu na uczelniach dominuje logika *mini me*: profesor chce asystenta, który będzie jego posłuszną kopią. Nie rokuje to dobrze indywidualnym poszukiwaniom. Nie rokuje też dobrze kobietom, bo zmaskulinizowana kadra niechętnie robi miejsce dla artystek.

Tak naprawdę nie ma jednej sztuki, tylko złożone pole sztuki, w którym różne instytucje próbują narzucić swój punkt widzenia na to, czym jest sztuka. Obrazem do powieszenia w luksusowym apartamencie? Zaangażowaną społecznie instalacją? Świetną warsztatowo grafiką? Branża artystyczna może sprawiać wrażenie egalitarnej, ale jest rozwarstwiona materialnie i światopoglądowo. W jednej galerii mogą wystawiać twórcy regularnie zarabiający na sprzedaży swoich dzieł, akademicy profesorowie i ich uczniowie oraz osoby, które dopiero niedawno zaczęły zajmować się sztuką. Ta pozorna równość sprawia, że często pomijamy ogromne różnice w dostępie do zabezpieczeń socjalnych i dróg awansu. W instytucjonalnym polu sztuki dominują starsi mężczyźni, a rynek sztuki preferuje artystów nieżyjących. Młodzi mają w tym kontekście trudno. Na szczęście kobiety torują sobie drogę poprzez postępowe instytucje wspierające sztukę współczesną – choć tym Niestety często brakuje funduszy. Przy planowaniu kariery artystycznej trzeba brać pod uwagę materialne trudności, których trudno uniknąć. Lepiej mieć plan i zapasy na drogę.

## Kogo interesuje sztuka?

---

Nierówności w polu sztuki to ogromny problem, a zarazem dopiero początek kłopotów. Do kogo w ogóle powinniśmy adresować nasze prace? Raport *Wizualne niewidzialne* (Akademia Szuk Pięknych w Warszawie, 2018) pokazuje, po pierwsze, że sztuka ma marginalne znaczenie dla polskiego społeczeństwa, oraz, po drugie, jak duże są rozbieżności w jej postrzeganiu przez twórców i publiczność.

Dla artystów i artystek każda rzecz i gest może być dziełem sztuki: śmietnik, pomalowana ściana, śrubki zebrane do pudełka, aplikacja. Polskie społeczeństwo hołduje jednak bardziej konkretnym kryteriom: sztuka to malarstwo, rzeźba, grafika i rysunek, fotografia oraz film. Cenione są prace realistyczne, pozytywne i skłaniające do myślenia – reszta mało kogo interesuje. O ile dla twórców i twórczyń sztuka jest kluczowa i gotowi są nie dojechać, żeby opłacić czynsz, o tyle dla większości społeczeństwa nie ma ona większego znaczenia. Dzieła sztuki nie są obecne w mediach, nie ma ich w publicznych instytucjach, ignorowane są w szkołach, nie dyskutuje się o nich pod sklepem. W konsekwencji ponad połowa mieszkańców i mieszkanki Polski nie zna żadnego żyjącego artysty i nie była nigdy w galerii ani muzeum. Tylko 1% populacji naszego kraju, czyli jakieś 380 tysięcy osób, regularnie bywa w takich miejscach.

Około połowy Polek i Polaków nie ma żadnego kontaktu ze sztuką ani interaktywnymi formami kultury – oglądają przede wszystkim telewizję. Jedna trzecia to „popkulturowi normalni”, którzy korzystają z komercyjnych mediów i rozrywek głównego nurtu. 16% populacji posiada jakieś dzieło sztuki (np. obrazek z papieżem) i coś wie o sztuce. Wreszcie 3% (około 1 miliona ludzi) to „ciekawi świata”, którzy obracają się w jakichś środowiskach twórczych, czasem tworzą, a rzadziej posiadają dzieła. Nie jest to zbyt duża grupa i wcale nie jest powiedziane, że interesują się akurat tym rodzajem sztuki, który tworzymy: tylko 1/3 z nich regularnie bywa w galeriach.

Rozwój sztuk wizualnych w Polsce ograniczają dwa zjawiska: niskie płace przy wysokich kosztach życia oraz niski poziom edukacji artystycznej. Te dwa problemy wzajemnie się wzmacniają: osoby zapracowane nie mają siły szukać sztuki, a osoby, które dysponują wolnym czasem, nie wiedzą, jak podejść do sztuki współczesnej. W konsekwencji sztuka interesuje wąskie grono miejskich elit, a całe połacie kraju są kulturalną pustynią. Niestety, nie mamy na to dużego wpływu jako jednostki, więc nasze wysiłki artystyczne muszą napotkać barierę, jaką jest liczebnie i finansowo ograniczona publiczność.



## Sztuka jako powołanie

---

Skoro znamy już warunki pracy w sztuce, wróćmy do motywacji, która kazała nam zająć się tą dziedziną. Po co to robię? Co daje mi tworzenie? Co chcę osiągnąć? Jak się z tym czuję? Dziwnym zrządzeniem losu biografie wielu twórców i twórczyń pełne są kłopotów i załamań, ale także wybuchów entuzjazmu. Współczesna psychologia rozpoznaje taką sytuację jako „wysoką wrażliwość układu nerwowego”. Elaine Aron jest autorką książek na temat życia w takiej kondycji – przeczytaj je, jeśli czujesz, że twój sposób odbierania świata jest przyczyną kłopotów (przede wszystkim *Wysoko wrażliwi*, Wydawnictwo Feeria, 2017).

Praca z własnymi emocjami sprawia więcej trudności mężczyznom – a to z powodu dość ponurej wizji tego, jaki powinien być „prawdziwy mężczyzna” i jak należy go wychowywać. Na szczęście dostrzega się dziś również ten problem. Książka *The Highly Sensitive Man* Toma Falkensteina (Citadel Press, 2017) zawiera refleksję nad życiem jako wysoko wrażliwy mężczyzna w świecie, który nie ceni męskiej wrażliwości.

Nie jest łatwo poradzić sobie z tymi wszystkimi sprawami samotnie albo przy pomocy książki. Dlatego w sytuacjach kryzysowych warto udać się po profesjonalną pomoc: do psychiatry albo psychoterapeutki. Wieloletnie depresje nie są nikomu do niczego potrzebne, a życie nie zyskuje na wartości przez to, że samotnie zmagamy się z problemami. Im szybciej poradzimy sobie z wewnętrznymi trudnościami, tym szybciej będziemy miały siłę na pokonywanie tych zewnętrznych. Dostęp do opieki psychiatrycznej przysługuje nam w ramach ubezpieczenia zdrowotnego i nie ma żadnego powodu, żeby nie skorzystać z tej możliwości, jeśli tylko gorzej się czujemy. Bezpłatne wsparcie psychologiczne oferują również niektóre uczelnie i miasta.

Bywa tak, że pytanie: „dlaczego nie robię sztuki?” jest ważniejsze od: „dlaczego ją robię?”. Blokady, okresy utraty „natchnienia” czy poczucia sensu to normalne elementy twórczego życia. Również do nich możemy podejść aktywnie, a nie czekać, aż same miną. Wiele osób – w tym ja – poleca książkę *Droga artysty* Julii Cameron (Szafa, 2013). Jest to interesujący poradnik na temat tego, jak zrozumieć, o co tak naprawdę nam chodzi. Być może to nie sztuka jest problemem, kiedy mierzymy się z niemocą twórczą.

## Zakończenie

---

Sztuka to świetny sposób na interesujące życie, zwłaszcza jeśli robi się ją świadomie i razem z innymi. Warto wiedzieć, jak działa i na co możemy sobie w niej pozwolić: materiały uzupełniające i raporty A–Z zawierają pakiet szczegółowych wskazówek dotyczących spraw, o których wspomniałem w tekście. Mamy kilka solidnych raportów, które analizują pracę i życie w sztuce: [Fabryka sztuki](#) i [Marne szanse na awanse?](#) o zatrudnieniu i nierównościach płciowych na uczelniach, a także [Wizualne niewidzialne](#) o kondycji sztuk wizualnych jako takich. Wszystkie je można znaleźć w sieci. Dzięki wiedzy możemy uniknąć wpadek, które mogą nas kosztować satysfakcję z naszej roboty, a być może całe twórcze życie.

# Opisywanie własnej twórczości i pisanie wniosków

Ewa Tatar

Jeśli chce się sprawnie i skutecznie funkcjonować w środowisku sztuk wizualnych (albo jakimkolwiek innym środowisku zawodowym), warto mieć pod ręką kilka gotowych, na bieżąco aktualizowanych dokumentów – w języku ojczystym i po angielsku.

Naczelna zasada brzmi: pisz prosto i poprawnie.

## CV, zwane też życiorysem

---

CV to wylistowana dokumentacja przebiegu Twojej kariery. Najlepiej mieć jedno pełne, uwzględniające wszystkie Twoje osiągnięcia, a drugie krótkie, z najważniejszymi albo najbardziej spektakularnymi sukcesami; podobno idealny życiorys zawodowy mieści się na stronie A4. Przed wysłaniem takiego dokumentu zerknij na niego i jeśli decydujesz się na wersję krótką, skomponuj go tak, aby był kompatybilny z ogłoszeniem lub regulaminem, na który odpowiadasz.

Listę osiągnięć w CV konstruuj od **najnowszej** aktywności do **najstarszej**.

Każda wersja listy powinna zawierać stałe punkty:

1. Imię, nazwisko i dane kontaktowe, czasem także zdjęcie (to już zależy od Ciebie); podobnie jest z datą urodzenia, zaimkami (she/her itp.).
2. Edukacja, czyli szkoły, kursy itp.
3. Nagrody, rezydencje itp.
4. Wystawy – podzielone na indywidualne i zbiorowe. Warto podać tytuł wystawy, miejsce, miasto, rok i nazwisko kuratora.
5. Publikacje – podzielone na katalogi i publikacje zwarte. Wymień wywiady, recenzje, a także artykuły Twojego autorstwa.

6. Umiejętności: jak kto woli, zależnie od celu, w jakim wysyłasz CV. Jeśli to będzie rezydencja, warto wspomnieć o znajomości języków obcych; jeśli aplikujesz o pracę grafika, możesz śmiało pochwalić się biegłością w konkretnych programach graficznych.
7. Możesz dodać coś od siebie, np. o zainteresowaniach.
8. RODO!!! – czyli zgoda na przetwarzanie danych.

## Portfolio, zwane też prezentacją twórczości

---

Portfolio to taka „teczka”, prezentacja Twojej praktyki artystycznej. Nie powinno liczyć więcej niż 20 stron i nie może ważyć więcej niż 20 MB; możesz użyć dostępnych w internecie darmowych programów do kompresji, by ważyło jeszcze mniej. Powinno być estetyczne i przejrzyste. Lepiej zorientować strony w poziomie (ogląda się je na ekranie).

Zanim usiądziesz do graficznego opracowania portfolio, wybierz prace, które chcesz w nim zamieścić. Kryterium selekcji? Możesz złożyć „*the best of*” i mieć na podorędziu taką ogólną prezentację. Możesz też złożyć portfolio adekwatne do zagadnień poruszanych w aplikacji, jeśli ma ono być załącznikiem do wniosku. W przypadku rozbudowanych realizacji 7 prac jest ok – akurat.

### Pamiętaj:

1. Tylko dobre zdjęcia! (sekretem jest światło i fotoedycja).
2. Praktykę możesz prezentować według klucza wystaw albo realizacji – byle to było logiczne; możesz w działach albo tematami, najlepiej chronologicznie – od najnowszej do najstarszej. Jeśli to portfolio malarskie, ale bardzo chcesz pochwalić się swoją praktyką edukatorki czy muzyka, w biogramie możesz o tym wspomnieć albo trochę się rozpisać, dać dodatkowy link. Byle całość była klarowna. Przejrzystość działa na Twoją korzyść.

### Jak powinno wyglądać portfolio?:

1. Strona tytułowa – warto umieścić tu swoje nazwisko!
2. Artist's statement – czyli rodzaj manifestu. To opis Twojej praktyki, podsumowanej w kilku, na przykład trzech akapitach – na początek nie więcej niż 1800 znaków, czyli strona maszynopisu. Zawrzyj w nim to, co chcesz powiedzieć światu. Zanim przystąpisz do pisania, odpowiedz sobie na podstawowe pytania, na przykład: dlaczego zajmujesz się sztuką? Skąd czerpiesz inspirację? Jakie są najważniejsze kwestie, których dotykasz w swoich pracach? Jak zmieniła się Twoja praktyka? Jeśli jesteś malarką – jak rozumiesz malarstwo? Itd.

- Sformułuj wypowiedź w 1. osobie liczby pojedynczej (lub mnogiej, jeśli jesteście grupą) i zawrzyj w niej informacje o środkach wyrazu i kontekście swojej praktyki artystycznej. Może też obejmować opisy ważnych prac czy wystaw.
3. Prezentacja prac / wystaw (zależnie od praktyki) w układzie chronologicznym, od najnowszej. Wybieraj tylko dobre zdjęcia! Każda spośród prac powinna być opisana, choćby w wersji minimum: tytuł, medium, wymiary, rok powstania. Warto dodać historię wystaw, bibliografię, recenzje, wywiady czy wzmianki – w postaci listy, np. autor, tytuł, „tytuł czasopisma” rok, numer, strony. Możesz zacytować fragmenty recenzji. Jeśli uwzględniasz w portfolio instalację albo performans, opisz je w 2–3 zdaniach, tak aby czytelnik mógł je sobie wyobrazić. Jeśli to możliwe, nie zaszkodzi link do pełnej dokumentacji, np. wideo.
  4. Biogram (1–2 akapity przybliżające przebieg Twojej dotychczasowej praktyki, wykształcenie, najważniejsze wydarzenia, inne ważne dla Ciebie pola aktywności nieuwzględnione w portfolio) i dane kontaktowe (koniecznie e-mail!). Możesz też podać link do strony www.

**UWAGA!** Zarówno CV, jak i portfolio wysyłamy w języku, w którym sformułowane jest zaproszenie, ogłoszenie itp.

Portfolio to nie strona internetowa artysty, a strona internetowa artysty to nie portfolio!

**Portfolio** – czyli prezentacja przebiegu Twojej kariery, mocno zredagowana w kierunku interesujących w danym momencie treści, będąca często załącznikiem do różnych aplikacji – ma wspierać Twoją skuteczność w danym konkursie.

**Strona internetowa** – zrealizowana z większą dowolnością, a być może i rozmachem – ma służyć wzmocnieniu Twojej widoczności w sieci (fajnie, jeśli jest dobrze wypozycjonowana!). Może zbierać Twoje wszelakie osiągnięcia, prezentować Twoją wszechstronność, może też być poszerzonym portfolio – to już zależy od Ciebie, masz w tej kwestii pełną dowolność. Pamiętaj też, że Instagram lub Behance to nie portfolio. Twoje aktywności tutaj wspierają Twoją widoczność i nuansują Twój obraz, ale są to Twoje kreacje artystyczne, a nie dyskursywna i chronologiczna prezentacja dorobku – a tym właśnie jest portfolio!



### Jak zaplanować pisanie wniosku lub aplikacji?

1. Sprawdź, czy spełniasz kryteria formalne. Koniecznie przeczytaj regulamin z flamastrem w rękę, zaznacz sobie wszystkie ważne rzeczy: do kogo kierowany jest konkurs, jakie są jego cele i jakich rezultatów spodziewa się organizator (np. jeśli projektów edukacyjnych – powinnaś wtedy opisać, na czym polega edukacyjny walor Twojej propozycji). Zwracaj uwagę na kryteria oceny i deadline. Najlepiej od razu zapoznaj się z formularzem, żeby uniknąć niespodzianek *last minute*.
2. Daj sobie np. miesiąc na rzetelne przemyślenie aplikacji. W razie pytań i niejasności związanych z regulaminem napisz maila (e-mail jest dokumentem) na podany w każdym regulaminie adres koordynatorki lub koordynatora naboru.
3. Sprawdź, jak to było w poprzednich latach – przejrzyj skład jury, zobacz, jakie rzeczy zostały wyróżnione, jakiej wysokości stypendia przyznawano. Jeśli trzeba samemu wskazać kwotę, o jaką się aplikuje, warto nie przestrzelić. Raz jeszcze przeczytaj regulamin.
4. Najpierw jest pomysł, potem notatki „z intuicji” – wypisz wtedy wszystkie słowa kluczowe, jakie przychodzą Ci do głowy, wszystkie inspiracje. Dalej: research pogłębiający ten pomysł, i znów notatki. Potem redakcja tych notatek w tekst. Taki tekst warto odłożyć na tydzień. Po tygodniu przeczytaj go na spokojnie, popraw i uzupełnij. I jeszcze raz odłóż na tydzień. I znów przeczytaj, także na głos. Uwaga: dobry opis jest napisany prosto i na temat! Ważny jest cel przyznania stypendium, miejsce realizacji, znaczenie tego pomysłu dla odbiorców / społeczności, ale też dla rozwoju artysty. **Uwaga:** opis powinien się składać z części merytorycznej i praktycznej!
5. W międzyczasie przygotuj (zależnie od wskazań w regulaminie): CV (zwane też życiorysem) i/albo portfolio (zwane też prezentacją twórczości) pod kątem tematyki, kontekstu czy medium aktualnego pomysłu – tak, żebyś wybranymi do prezentacji realizacjami wsparła swoje obecne starania, pokazała, że wiesz, co robisz, i że masz już pewien dorobek.
6. Raz jeszcze przeczytaj regulamin. Jeśli wymagane są rekomendacje, zadbaj o nie odpowiednio wcześniej. Zastanów się, która z dotychczas spotkanych na Twojej drodze artystycznej osób poparłaby Twoje starania; być może warto postarać się o list intencyjny z instytucji, do której pasowałby Twój pomysł. Prosząc o rekomendację, prześlij opis propozycji; można też osobę rekomendującą poprosić o uwagi krytyczne – taka życzliwa, lecz szczerza redakcja na pewno nie zaszkodzi przed wysłaniem aplikacji.

7. Budżet: być może kwota stypendium jest z góry ustalona – a może powinien samemu określić sumę. Wyceniając swój pomysł, weź pod uwagę podział: 30% na research, 30% na produkcję, 30% na postprodukcję i 10% poduszki powietrznej (Twoje honorarium zawarte jest już w tych procentach).
8. Harmonogram: 30% / 30% / 30% / 10% – podobnie jak budżet! Wyznacz precyzyjne ramy czasowe realizacji i dwukrotnie sprawdź, czy na pewno mieszczą się w terminach określonych w regulaminie!
9. Nie zapomnij o załącznikach. Dwa razy sprawdź, czy wszystko jest! Czy odpowiedziałeś na wszystkie pytania? Czy uzupełniłeś wszystkie rubryki? Puste pole może oznaczać błąd formalny, więc jeśli nie ma odpowiedzi, warto wpisać: „nie dotyczy” lub „brak”.

Gdzie szukać konkursów i stypendiów? Na początek:

- [mojestypendium.pl](http://mojestypendium.pl) (wiele programów regionalnych dla młodych twórców),
- [transartists.org](http://transartists.org)
- stypendium MKDNIŚ,
- program Młoda Polska (do 35. roku życia).

## O czym warto pamiętać?

---

**Udany wniosek** = dobry opis projektu + poprawność formalna złożonych dokumentów. Powodzenia!

Więcej informacji znajdziesz w materiałach uzupełniających projekt Artysta – Zawodowiec na stronie Fundacji Sztuki Polskiej ING:

1. Szymon Żydek, Samoorganizacja (rozdziały: Dobry opis projektu, Weryfikowanie poprawności formalnej wniosku, Główne źródła finansowania artystów), w: *Artysta – Zawodowiec. Materiały uzupełniające* (2017), s. 14–18.
2. Dawid Radziszewski, Autoprezentacja, w: *Artysta – Zawodowiec. Materiały uzupełniające* (2017), s. 38–40.
3. Kamila Bondar, Zasady pisania wniosków o dotacje, w: *Artysta – Zawodowiec. Materiały uzupełniające* (2018), s. 48–51.
4. Dawid Radziszewski, Autoprezentacja, w: *Artysta – Zawodowiec. Materiały uzupełniające* (2018), s. 52–58.
5. Magdalena Kobus, Internet dla artystów, w: *Artysta – Zawodowiec. Materiały uzupełniające* (2019), s. 25–31.
6. Agnieszka Sural, Jak mówić i pisać o swojej twórczości, w: *Artysta – Zawodowiec. Materiały uzupełniające* (2019), s. 32–35.

7. Agnieszka Sural, Na starcie (w Polsce): konkursy, stypendia, rezydencje, w: *Artysta – Zawodowiec. Materiały uzupełniające (2020)*, s. 5–11.
8. Romuald Demidenko, Na starcie (poza Polską): platformy rozwoju, stypendia, rezydencje, w: *Artysta – Zawodowiec. Materiały uzupełniające (2020)*, s. 12–20.

# Organizacja wystaw i praca projektowa

Szymon Żydek

Choć na każdej wystawie sztuki prezentowane są wyjątkowe obiekty – dzieła sztuki wyrażające oryginalne koncepcje twórców – to jednak zastosowanie metod pracy projektowej pozwala wyodrębnić zestaw stałych elementów składających się na tego typu wydarzenie. Każdy projekt ma 3 etapy: koncepcji, realizacji i ewaluacji. Dokumentami, wokół których koncentrują się te działania, są harmonogram i budżet. Postaram się przedstawić tu proces przygotowania i organizacji wystawy tak, aby umożliwić realizację zamierzeń przy możliwie najniższym wkładzie czasu, energii, stresu i pieniędzy. Na końcu znajdują się przykładowy budżet i harmonogram, najpierw omówię jednak poszczególne elementy niezbędne przy robieniu wystawy.

## Zespół projektowy

---

Każda wystawa jest wynikiem zbiorowego wysiłku – warto mieć tego świadomość nie tylko na etapie zaznaczania autorstwa, lecz również podczas jej planowania. Wystawa to prezentacja obiektów, ale zrealizowana przez ludzi, i trzeba mieć to na uwadze, gdy przystępuje się do jej przygotowywania. Proces produkcji oznacza szereg odpowiedzialności, które mogą (i powinny) zostać rozłożone na dowolną liczbę osób – w miarę możliwości budżetowych. Podstawą jest odpowiedzialność za stronę merytoryczną – tu często pojawia się figura kuratora czuwającego nad koncepcją, wyborem obiektów, przygotowaniem tekstów i promocją wystawy. Kurator wchodzi w bliską relację z artystkami, wybierając gotowe obiekty z ich pracowni czy dorobku lub decydując się na produkcję zupełnie nowych. Artystki jako dostarczycielki treści często współdziałają z pracownikami technicznymi – odpowiedzialnymi nie tylko za montaż obiektów na wystawie, ale często także za ich fizyczne przygotowanie. W skład zespołu projektowego wchodzić mogą również pracownicy merytoryczni odpowiedzialni za przygotowanie tekstów czy wydarzeń w programie towarzyszącym, a także współpracownicy zewnętrzeni, tacy jak firma transportowa odpowiedzialna za dostarczenie obiektów oraz ich zwrot po zakończeniu

wystawy. Każdy z tych podmiotów potrzebuje czasu na przeprowadzenie swoich działań. Obok kuratora drugą postacią kluczową w projekcie jest koordynator / producent, który prowadzi proces przygotowania wystawy od strony organizacyjno-administracyjnej. Przygotowany przez niego budżet i harmonogram powinny uwzględniać ewentualne opóźnienia, problemy i zmiany możliwych rozwiązań, tak by umożliwić skuteczną realizację zamierzeń.

## Scenariusz wystawy

---

Scenariusz (kocepcja) to pierwszy element, nad którym powinniśmy się zastanowić, przystępując do pracy. Jest to ogólny dokument, najczęściej w formie krótkiego tekstu, który odpowiada na podstawowe pytania dotyczące strony merytorycznej – co, komu i dlaczego chcemy pokazać. Określenie celu działania pozwoli nam później łatwiej podejmować decyzje dotyczące kolejnych elementów (przestrzeń, wybór obiektów, teksty przybliżające koncepcję) oraz dokonywać ewentualnych korekt, to znaczy ustawiać priorytety na przykład w obliczu problemów budżetowych lub ograniczeń przestrzennych.

## Przestrzeń

---

Znalezienie i świadomy wybór przestrzeni wpływa na scenariusz wystawy, zwiększa możliwości odbioru dzieł, podnosi atrakcyjność wizualną i pozwala dotrzeć do specyficznej publiczności.

Większość twórców wystaw sztuki współczesnej decyduje się na tradycyjną, stacjonarną formułę. Podążając tą drogą, musimy pamiętać, że niezależnie od tego, jaką przestrzeń wybierzemy, będzie się ona wiązała z pewnymi kosztami, wśród których można wymienić czynsz, opłaty za media (woda, Internet, prąd), wynagrodzenie osób udostępniających ekspozycję (obsługa publiczności) oraz koszty ewentualnej ochrony lub dozoru. Ważne, abyśmy przed podjęciem decyzji o zorganizowaniu wystawy w danym miejscu sprawdzili, jaka jest wysokość pomieszczeń. Zależnie od typu przestrzeni, jaką wybierzemy, koszty poszczególnych elementów tej układanki mogą się wahać od zera do kilkudziesięciu tysięcy złotych miesięcznie. Jeśli postanowimy zorganizować wystawę w naszym własnym mieszkaniu, to opłaty związane z czynszem, energią i pracą osób udostępniających ekspozycję pozostaną właściwie niezauważalne (ponosimy je tak czy siak), musimy jednak pamiętać, że koszt związany



ze spadkiem komfortu życia może być wysoki (utrata prywatności, konieczność sprząwania po wielu osobach, napięcia z sąsiadami). Miejsca na wystawę poszukiwać można także w zasobach miejskich pustostanów (np. Urząd m.st. Warszawa oferuje najmy krótkoterminowe z niskim czynszem, za pokryciem kosztów zużycia energii), wśród prywatnych właścicieli domów i lokali użytkowych (czasem stoją puste i przy odrobinie szczęścia udaje się przekonać właściciela do ich udostępnienia – w tym wypadku musimy się jednak liczyć z kosztami sprząwania i przystosowania przestrzeni do naszych potrzeb oraz z koniecznością zapewnienia obsługi, która będzie otwierać i zamykać salę oraz udostępniać wystawę publiczności. Możemy próbować nawiązać współpracę z instytucją kultury (publiczną albo prywatną, nastawioną na zysk lub działającą non profit), dzięki czemu uzyskamy dostęp do istniejącej infrastruktury przystosowanej do prezentacji, a często również do wyspecjalizowanego personelu znającego specyfikę organizacji wystaw.

## Obiekty

---

Drugim – oprócz przestrzeni – kluczowym elementem każdej wystawy są prezentowane na niej obiekty. Zasadniczo wystawy dzielą się na indywidualne (wszystkie obiekty są jednego autorstwa) oraz zbiorowe (swe prace dostarcza wielu twórców / twórczyń). Niezależnie od tego, nad jaką wystawą pracujemy, przystępując do dzieła, powinniśmy w pierwszej kolejności zdobyć informacje dotyczące każdego z obiektów, które planujemy zaprezentować. Możemy je podzielić na te potrzebne do opracowania warstwy merytorycznej (autor/ka, tytuł, rok powstania, technika, opis odautorski) oraz te niezbędne w procesie organizacji (wymiary obiektu, wymiary oprawy, waga, wymagania dotyczące pakowania, adres odbioru, adres zwrotu, wartość do ubezpieczenia). Obiekty często wymagają specyficznych warunków ekspozycji – czasem jest to po prostu ściana, na której powiesimy obraz, innym razem postument, ekran do prezentacji wideo, system nagłośnienia lub hermetyczna gabłota zapewniająca odpowiedni mikroklimat. Przygotowując wystawę, musimy poznać te wymagania i zastanowić się, czy jesteśmy w stanie je spełnić.

Jeśli decydujemy się na produkcję nowych obiektów, warto zacząć przygotowywać je z odpowiednim wyprzedzeniem (unikniemy w ten sposób m.in. wieszania niewyschniętych obrazów na ścianach). Jeśli planujemy produkcję skomplikowanej instalacji, warto potraktować ten proces jako osobny projekt mający własny harmonogram i budżet. Jeśli w ramach wystawy planujemy

zaprezentować performans, zastanówmy się nad wyodrębnieniem procesu jego powstawania w ramach niezależnego podprojektu.

## Aranżacja

---

Projekt aranżacji przestrzennej to ważny element składający się na doświadczenie zwiedzania wystawy. Może on ograniczać się do planu rozmieszczenia obiektów na istniejących w danej przestrzeni elementach architektury lub przybrać formę projektu zakładającego przygotowanie specjalnych struktur i mebli dedykowanych poszczególnym pracom. Pracując nad wystawą, możemy również podjąć świadomą decyzję o montażu wystawy bez uprzedniego projektu (radzę wtedy zarezerwować odpowiednio dużo czasu na montaż). Niezależnie od skali wystawy, nad którą pracujemy, oraz tego, czy przygotowujemy projekt aranżacji samodzielnie, czy we współpracy z architektem, warto poznać i stosować ogólne wymagania dotyczące ekspozycji poszczególnych obiektów, tak aby zapewnić im bezpieczeństwo – na przykład prace na papierze nie powinny być wystawiane na długotrwałe działanie promieni słonecznych, małe obiekty należy umieszczać w gablotach, a obrazy lepiej wieszać na specjalnych zawieszach montowanych do podobrazia. Szczegółowe informacje dotyczące warunków ekspozycji i przechowywania dzieł sztuki można znaleźć na przykład w darmowych materiałach publikowanych w internecie przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zabytków (<http://nimoz.pl>).

## Transport i ubezpieczenie

---

Koszty związane z przewozem i ubezpieczeniem to zawsze pokaźne sumy w budżecie wystawy. Organizując transport, mamy do wyboru zarówno niewielkie firmy prywatne (od taksówek bagażowych kursujących po danym mieście po firmy spedycyjne organizujące przewozy na większe odległości), jak i firmy kurierskie świadczące usługi door to door w kraju i za granicą (Poczta Polska, DHL, DPD, FedEx, InPost) czy serwisy internetowe pośredniczące w zakresie zamawiania kuriera (Europaka, Sendit, Kurierovo, Furgonetka), kończąc na firmach wyspecjalizowanych w transporcie dzieł sztuki (Art Transporter, Art Transit, Art Logistic). Ważne, aby uważnie wybrać podmiot, który będzie realizować transport (wymieniłem je w kolejności od opcji najtańszej do najdroższej, ale również od najmniej bezpiecznej do najbezpieczniejszej). Przystępując do wyceny transportu, powinniśmy znać wszystkie

dane dotyczące prac, które chcemy przewieźć (patrz akapit dot. obiektów), tak by uniknąć nieprzewidzianych kosztów związanych np. ze zwrotem danego obiektu pod inny adres niż ten, z którego następował odbiór przed wystawą.

Gdy mamy już gotową listę obiektów, znamy ich wartość i wiemy, kto je przewiezie, możemy rozważyć wykupienie polisy ubezpieczeniowej typu nail-to-nail, która obejmie ochroną obiekty na każdym etapie przygotowania wystawy (przywóz, zabezpieczenie podczas trwania pokazu, transport zwrotny). Przy szacowaniu wartości ubezpieczeniowej danego obiektu nie warto sztucznie zawiązać jego ceny – spowoduje to wzrost wartości składki, a w wypadku likwidacji ewentualnej szkody ubezpieczyciel i tak powoła niezależnego biegłego, który ustali cenę rynkową uszkodzonych obiektów, a tym samym wysokość wypłaconego ubezpieczenia.

## Teksty

---

Po zamknięciu etapu researchu i przygotowania wystawy przychodzi czas na opracowanie tekstów oraz planu wydarzeń towarzyszących. Często na tę część przygotowań poświęcamy za mało czasu i przystępujemy do nich zbyt późno – a z perspektywy publiczności odwiedzającej wystawę to właśnie jeden z najważniejszych elementów. Jasne i klarowne wyrażenie intencji stojących za wystawą oraz poszczególnymi pracami jest warunkiem jej świadomego i pełnego odbioru przez zwiedzających. Przed przystąpieniem do pracy nad upowszechnieniem warto pamiętać, że teksty obecne na samej ekspozycji mają umożliwić jej samodzielne zwiedzanie nawet przypadkowym osobom niezwiązanym ze światem sztuki – powinny więc być napisane prostym i związłym językiem, a ich długość nie może przytłaczać. Dobrą praktyką jest korzystanie z internetowych aplikacji sprawdzających poziom trudności w odbiorze tekstu oraz szacujących czas potrzebny na ich przeczytanie. Warto zadać sobie pytanie, czy jeśli zwiedzający poświęca na obejrzenie wystawy średnio 20 minut, to będzie miał szansę przeczytać materiał wymagający skupienia podobnego jak przy tekście naukowym przez 50 minut?

## Montaż i demontaż

---

Przygotowując wystawę, musimy uważnie zaplanować czas poświęcany na montaż i demontaż prac. Warto kierować się prostą, wywiedzioną

z doświadczenia zasadą: montaż trwa co najmniej dwa razy dłużej niż demontaż. Przy rozpisywaniu tej części harmonogramu powinniśmy uwzględnić etap przygotowania przestrzeni, przyjęcia dostaw poszczególnych obiektów, a także zarezerwować czas na ich rozpakowanie i oględziny (prace najczęściej ulegają uszkodzeniu właśnie w trakcie transportu!) oraz na ich zamontowanie.

Ostatnim etapem jest praca nad oświetleniem oraz rozmieszczeniem tekstów, opisów i podpisów. Przygotowując listę niezbędnych czynności, możemy realnie oszacować czas potrzebny na ich wykonanie. Zakończenie montażu na kilka godzin przed planowanym otwarciem pozwoli zrobić parę testowych oprawdziań i wprowadzić ewentualne korekty.

Demontaż przebiega w odwrotnej kolejności od montażu. Warto wcześniej sprowadzić materiały do pakowania prac, umówić transport i zaplanować sprzątanie przestrzeni po zakończeniu robót. Zarówno przy montażu, jak i przy demontażu pomocna będzie kompletna lista obiektów oraz plan ich rozmieszczenia w przestrzeni.

## Katalog i publikacje

---

Przygotowanie katalogu, druków i publikacji towarzyszących wystawie to właściwie osobne projekty. Powinny zostać zaplanowane w ramach oddzielnego budżetu i harmonogramu i często wymagają odrębnego zespołu koordynującego ich powstanie. Praca nad publikacjami oznacza opracowanie koncepcji, zamówienie i napisanie tekstów, przygotowanie ilustracji, przeprowadzenie prac redakcyjnych i tłumaczeń, zrobienie projektu graficznego oraz domknięcie składu i druku. Każdy z tych etapów zajmuje sporo czasu, dlatego prace nad publikacjami wymagają wcześniejszych przygotowań toczących się równolegle do procesu powstawania samej wystawy.

## Strona www, wystawa wirtualna

---

Przestrzeń wystawy może przybrać formę niematerialną – może zaistnieć w internecie np. w formie katalogu online albo bardziej rozbudowanej strony www czy aplikacji. Zaletą takiego rozwiązania jest możliwość skalowania kosztów związanych z obecnością w sieci. Do wyboru mamy też wiele darmowych rozwiązań (popularne platformy społecznościowe, streaming, narzędzia do

intuicyjnego projektowania stron www). Możemy również uruchomić zainstalowane specjalnie dla nas aplikacje oraz strony, co jednak będzie się wiązać ze znacznie wyższymi kosztami i koniecznością powiększenia zespołu. Niewątpliwą zaletą takiego rozwiązania jest możliwość dotarcia do dużej liczby odbiorców (w ten sposób nie ograniczamy się do konkretnego miejsca) przez znacznie dłuższy czas niż w przypadku tradycyjnych wystaw stacjonarnych, które trwają zazwyczaj kilka tygodni. Internet dobrze sprawdzi się przy prezentacji treści tekstowych, graficznych, zdjęć i wideo. Trudniej będzie tu jednak uzyskać pożądany efekt związany z prezentacją obiektów unikatowych takich jak obrazy, rysunki i rzeźby czy nawet grafiki warsztatowe, które w procesie reprodukcji mogą stracić dużą część swojej aury.

## Ewaluacja

---

Ewaluacja to końcowy etap każdego projektu. Może ona przybrać formę luźniej rozmowy pomiędzy osobami zaangażowanymi w realizację wystawy albo ustrukturyzowanego procesu przeprowadzanego przez podmiot zewnętrzny. Niezależnie od formuły, jaką wybierzemy, warto pamiętać o takim podsumowaniu, pozwoli nam ono bowiem nie tylko ocenić, czy udało się zrealizować zakładane cele, ale również uzyskać wiedzę o tym, jak lepiej organizować prace nad kolejnymi wystawami.



## KOSZTORYS RAMOWY

Opis	Koszt Brutto
<b>PRODUKCJA WYSTAWY</b>	
Produkcja scenografii i architektury	
Produkcja nowych prac	
Sprzęt audio – wypożyczenie i montaż	
Wydruki prac	
Wydruki tekstów	
Transport techniczny (montaż / demontaż)	
Transport prac artystycznych (przyjazd / powrót)	
Ubezpieczenie prac	
Dodatkowa ochrona przestrzeni w trakcie montażu i demontażu wystawy	
Opieka konserwatorska (stan zachowania obiektu, przeglądy, demontaż)	
Redakcja i tłumaczenia tekstów towarzyszących wystawie (tekst kuratorski, opisy prac)	
Honoraria artystów	
Honorarium grafika (druki na wystawie)	
Honoraria współpracowników zewnętrznych (kuratorzy, producenci, asystenci)	
Honorarium architekta (projekt koncepcyjny i wykonawczy)	
Koszty podróży i noclegów współpracowników zewnętrznych	
Koszty delegacji krajowych i zagranicznych	
<b>WYDARZENIA TOWARZYSZĄCE</b>	
Wernisaż (ochrona, catering, obsługa widzów, sprząatanie)	
Finisaż (ochrona, catering, obsługa widzów, sprząatanie)	
Program wydarzeń towarzyszących (uwaga: potrzebny szczegółowy budżet)	
<b>PROMOCJA (jeśli przekazujemy na nią dodatkowe środki z budżetu projektu)</b>	
Honorarium grafika (promocja)	
Promocja wystawy (outdoor)	
Koszty druków towarzyszących wystawie	

## KATALOG

Honorarium redaktora prowadzącego

Koszty korekty językowej (w języku polskim i angielskim)

Koszty tłumaczeń tekstów

Honorarium grafika (projekt książki)

Honorarium grafika (skład książki)

Koszty wynagrodzeń i licencji (teksty + ilustracje)

Koszt druku

**SUMA**

zł

## Przykładowe koszty różnych typów wystaw:

### WYSTAWA OBJAZDOWA ZOGRANIZOWANA SAMODZIELNIE PRZEZ ARTYSTÓW

Budżet około 100 000 zł (wpłaty osób prywatnych i instytucji)

- honoraria: 0 zł
- produkcja scenografii: 60 000 zł
- transport: 10 000 zł
- ubezpieczenie prac: 5000 zł
- program publiczny: 25 000 zł

### WYSTAWA INDYWIDUALNA W GALERII PRYWATNEJ

Budżet około 2000 zł (środki galerii)

- honoraria: 0 zł (umowa między galerią a artystą o podziale środków z ewentualnej sprzedaży)
- koszt scenografii: 0 zł (wykorzystanie elementów z zasobu galerii, samodzielny montaż)
- produkcja prac: 2000 zł
- transport: 0 zł (wykorzystanie prywatnego samochodu)

- ubezpieczenie prac: 0 zł
- program publiczny: 0 zł (oprowadzania i spotkania realizowane przez artystę i pracowników galerii)

#### WYSTAWA INDYWIDUALNA W GALERII PUBLICZNEJ

Budżet około 20 000 zł (środki akademii sztuk pięknych, galerii, artystki)

- honoraria: 2000 zł
- koszt scenografii: 2000 zł
- produkcja prac: 13 000 zł
- transport: 1000 zł
- ubezpieczenie prac: 500 zł
- program publiczny: 0 zł (oprowadzania i spotkania realizowane przez artystę i pracowników galerii)

#### MIĘDZYNARODOWA WYSTAWA ZBIOROWA NA OKOŁO 50 ARTYSTÓW W INSTYTUCJI PUBLICZNEJ

Budżet około 620 000 tysięcy (środki instytucji oraz sponsorskie)

- honoraria: 150 000 zł
- produkcja prac: 60 000 zł
- koszt scenografii: 80 000 zł
- transport: 200 000 zł
- ubezpieczenie prac: 50 000 zł
- katalog: 40 000 zł
- program publiczny: 40 000 zł

## Przykładowy harmonogram

---

**Styczeń–maj:** opracowanie finalnej koncepcji kuratorskiej, prowadzenie researchu i kwerendy, zaplanowanie lokalizacji, rozpisanie planu produkcyjnego, podpisywanie umów, prace nad publikacją.

**Czerwiec–lipiec:** zaproszenie artystów i instytucji współpracujących, przygotowanie projektów aranżacji wystaw i interwencji artystycznych, nadzorowanie wypożyczeń i transportu prac na wystawę oraz interwencji artystycznych, pozyskiwanie patronatów medialnych.

**Sierpień–wrzesień:** prace aranżacyjne i produkcyjne, montażowe i konserwatorskie, transport, rezerwacje biletów lotniczych / kolejowych i hoteli, szkolenia dla zespołu edukacji oraz prowadzenie zajęć edukacyjnych (warsztaty, oprowadzania, lekcje muzealne), przygotowanie i prowadzenie strony internetowej, opracowanie, druk i dystrybucja materiałów promocyjnych.

**Październik–listopad:** prezentacja wystaw i interwencji artystycznych, realizacja programu publicznego oraz planu promocji projektu, zamknięcie wystawy, prace demontażowe, transport powrotny dzieł, promocja projektu i publikacji.

**Grudzień:** zamknięcie budżetu projektu, końcowe rozliczenia z wykonawcami, zebranie dokumentacji, ewaluacja.

*Za pomoc w przygotowaniu tekstu dziękuję Marynie Tomaszewskiej.*

# Podstawy prawa autorskiego, czyli ABC twórcy

Karolina Maria Wojciechowska

25 marca 2021 roku w ramach projektu Artysta – Zawodowiec wygłosiłam wykład dotyczący prawa autorskiego – tej niezwykle interesującej dziedziny, immanentnie związanej ze sztuką. Zakończył się on serią pytań zadawanych na czacie przez wirtualną widownię. Było ich tyle, że na niektóre z nich postanowiłam odpowiedzieć w nieco obszerniejszej formie. W moim tekście, stanowiącym prawne ABC twórcy, odniosłam się do najistotniejszych zagadnień dotyczących tej tematyki. Mam nadzieję, że przybliży on artystom tę część ich twórczego życia.

## Przeniesienie autorskich praw majątkowych czy udzielenie licencji?

---

Gdy chcemy korzystać z czyjegoś utworu, który podlega ochronie prawnoutorskiej – poza przypadkami, na które umożliwia dozwolony użytek publiczny – musimy mieć zgodę albo twórcy, albo podmiotu, któremu przysługują autorskie prawa majątkowe do utworu (np. wydawcy lub producenta). Zgoda ta powinna zostać wyrażona w formie umowy. W przypadku przeniesienia autorskich praw majątkowych czy udzielenia licencji konieczne musimy zawrzeć umowę w formie pisemnej. Jeśli nie zachowamy takiej formy, nasze upoważnienie do korzystania z tych praw będzie nieważne.

Poprzez taką zgodę twórca (lub inny uprawniony podmiot) rozporządza swoimi prawami do utworu. Rozporządzenie to może mieć skutek trwały – w przypadku definitywnego przeniesienia autorskich praw majątkowych, lub czasowy – w sytuacji udzielenia licencji. Trwałe przeniesienie autorskich praw majątkowych powoduje, że co do zasady nie możemy odwrócić jego skutków. Co do zasady – bo istnieje wyjątek. Twórca może odstąpić od umowy przenoszącej prawa majątkowe lub ją wypowiedzieć ze względu na swoje istotne interesy twórcze dotyczące sfery nie tyle majątkowej, ile związanej z osobistą

więzią z dziełem, opierającej się np. na kontekście jego wykorzystania. Takie samo uprawnienie przysługuje twórcy w przypadku umów licencyjnych.

Dla twórcy najkorzystniejszą formą rozporządzania swoimi prawami jest udzielenie licencji. Najlepiej, gdy będzie to licencja niewyłączna, uprawniająca wiele podmiotów do korzystania z konkretnego owocu jego twórczości. W przypadku przeniesienia autorskich praw do utworu co do zasady pozbawia się on możliwości korzystania ze swojego dzieła na zawsze. Przeniesienie to ma trwałe i definitywne skutki. Takie rozwiązanie będzie najbardziej korzystne dla nabywcy praw. Oczekiwaniom obydwu stron może wyjść naprzeciw wypracowany kompromis – licencja wyłączna. Na jej podstawie licencjobiorca będzie mógł korzystać z utworu na zasadzie wyłączności przez określony czas. Po jego upływie twórca będzie mógł znów swobodnie rozporządzać swoimi prawami.

## Jeśli licencja, to na jakich zasadach?

---

Zasadniczo licencje dzielimy na dwa rodzaje: wyłączne i niewyłączne. Te pierwsze muszą być udzielone w formie pisemnej, dla drugich zaś ustawodawca przewidział dowolną formę, nawet ustną. Oczywiście dla nas lepiej będzie, jeśli potwierdzimy udzielenie licencji niewyłącznej w formie spisanej umowy – tak, aby dobrze pamiętać, na co się umawialiśmy i co potem możemy egzekwować od naszych licencjobiorców. Poprzez udzielenie licencji wyłącznej uprawniamy jeden podmiot do korzystania z konkretnego utworu w zakresie, na który się umówiliśmy. Można powiedzieć, że ktoś ma naszą pracę na wyłączność. Licencje wyłączne są standardem przy umowach wydawniczych.

W przypadku licencji niewyłącznej możemy uprawnić wiele podmiotów do korzystania z efektów naszej pracy. Z licencjami niewyłącznymi mamy do czynienia np. w przypadku działalności fotografów sprzedających swoje zdjęcia kilku gazetom czy kilku agencjom fotograficznym. Udzielanie licencji niewyłącznych polecam szczególnie w sytuacjach, gdy sprzedając dzieła sztuki powstające w wielu egzemplarzach (np. grafika czy fotografia), chcemy upoważnić kilka instytucji do korzystania z ich reprodukcji. Pamiętajmy, że jeśli nie określimy w umowie rodzaju licencji, wówczas przyjmuje się, że autor utworu udzielił licencji niewyłącznej.

Kolejną rzeczą, która musi zostać zastrzeżona w umowie, aby licencjobiorca mógł z niej skutecznie korzystać, jest możliwość udzielania sublicencji. Dzięki sublicencji licencjobiorca będzie mógł upoważniać inne osoby do korzystania

z utworu na takich samych zasadach jak korzysta z niego on sam. Wyobraźmy sobie sytuację, w której teatr z Krakowa zamawia tekst dramatu, którego inscenizacja cieszy się następnie ogromnym sukcesem. Gdy będzie upoważniony do udzielania sublicencji, będzie mógł udzielić praw do spektaklu teatrowi z Warszawy bez uzyskiwania odrębnej zgody dramatopisarza. Oczywiście nie ominie go konieczność wypłaty stosownego wynagrodzenia twórcy spektaklu.

Odpłatność umowy licencyjnej, a co za tym idzie również umowy sublicencyjnej, jest jednym z jej najważniejszych elementów. Ustawodawca wyszedł naprzeciw oczekiwaniom twórców i wprowadził domniemanie odpłatności takich umów. Aby udzielić licencji nieodpłatnej np. na rzecz fundacji, musimy to wyraźnie zaznaczyć w umowie.

Licencje mogą być udzielane na czas oznaczony lub nieoznaczony. Czas oznaczony wiąże twórcę (licencjodawcę) z licencjobiorcą na z góry ustalony okres. Jeżeli nie umówimy się, że będziemy mogli tę licencję wypowiedzieć, to możemy potem mieć problem z zakończeniem np. niefortunnej współpracy przed upływem 5 lat okresu obowiązywania licencji. W przypadku licencji udzielanych na czas nieoznaczony twórca będzie mógł ją wypowiedzieć z zachowaniem terminów ustawowych (jeżeli umowa nie przewiduje innych), czyli na rok naprzód na koniec roku kalendarzowego. Jeżeli chodzi o sposób wypowiedzania umów licencyjnych, to możemy je porównać do umów najmu. Przy umowach zawartych na czas oznaczony bez możliwości wypowiedzenia zasadniczo będziemy musieli tkwić w wynajętym mieszkaniu. W przypadku tych zawartych na czas nieoznaczony będziemy mogli wypowiedzieć umowę i poszukać nowego domu spełniającego nasze oczekiwania. Jako twórcy oznaczamy czas trwania licencji, bo w przeciwnym razie przepisy prawa wypełnią tę lukę. Jeżeli nie zaznaczymy tego wyraźnie w umowie, to przyjmuje się, że licencja (zarówno wyłączna, jak i niewyłączna) zostaje udzielona na 5 lat.

## Najistotniejsze kwestie dotyczące umów prawnoautorskich

Musimy pamiętać, że sprzedając egzemplarz dzieła sztuki, np. obraz czy odbitkę, przenosimy własność rzeczy na kupującego. Tą rzeczą jest właśnie dany egzemplarz. Jeżeli podpiszemy zwykłą umowę sprzedaży, bez uregulowania kwestii prawnoautorskich, to nabywca praktycznie rzecz ujmując będzie mógł jedynie powiesić obraz czy odbitkę u siebie w domu. Na podstawie zwykłej umowy sprzedaży nie uzyska bowiem żadnych uprawnień (poza tymi wynikającymi z dozwolonego użytku publicznego, jak np. prezentowanie swojej



kolekcji na zasadach non profit) do korzystania z utworu utrwalonego w tym egzemplarzu dzieła sztuki. Musimy zatem odróżnić utwór od jego zewnętrznej formy, czyli rzeczy, która go oddaje.

Najlepszą, niezawodną i w niektórych przypadkach wymaganą przez prawo (przy przeniesieniu autorskich praw majątkowych lub udzieleniu licencji wyłącznej) formą uprawnienia do korzystania z naszego utworu jest spisana umowa. Może ona dotyczyć sprzedaży dzieła sztuki z określeniem kwestii prawnoautorskich, jak i tych dotyczących licencji.

W każdej umowie, która w jakimkolwiek stopniu odnosi się do kwestii zarówno autorskich, czy będzie to umowa licencyjna, czy umowa o przeniesieniu praw, nie powinniśmy pozostawić kilku najważniejszych spraw bez uregulowania.

Zacznijmy od dokładnego określenia przedmiotu umowy – utworu, którego ona dotyczy. Umowa powinna być skonstruowana tak, by nie było wątpliwości, który obraz, odbitka czy utwór muzyczny objęty jest jej zakresem. Jeżeli dotyczy kilku prac, stwórzmy załącznik – listę utworów, najlepiej z małymi reprodukcjami. W przypadku sprzedaży kilku prac do kolekcji ułatwi nam to późniejszą identyfikację naszych pozostałych zasobów. W odniesieniu do umowy o dzieło z udzieleniem licencji czy przeniesieniem praw, skrupulatnie określając utwór, jaki ma powstać – jeżeli wykonamy go według „wytycznych” – chronimy się przed późniejszymi zarzutami zamawiającego, że praca nie spełnia jego oczekiwań. Zdarzają się też sytuacje, gdy przedmiot umowy jest dość enigmatycznie określany – polecałabym tu jednak wręcz chirurgiczną precyzję. Pozwoli nam to uniknąć wielu późniejszych nieporozumień.

Fundamentem każdej umowy prawnoautorskiej jest określenie pól eksploatacji, których ona dotyczy. Bez tego ani rusz. Pola eksploatacji to sposoby korzystania z utworu. Muszą one zostać dokładnie zdefiniowane w umowie, bo to według nich określa się, jak nabywca praw lub licencjobiorca może korzystać z utworu. Wyznaczają one ramy jego uprawnień – może korzystać z utworu tylko na polach eksploatacji wskazanych w umowie. Wskazując je, możemy posiłkować się Ustawą o prawie autorskim i prawach pokrewnych, a konkretnie jej art. 50, w którym znajdziemy przykładowe pola eksploatacji (w praktyce w wielu umowach prawnoautorskich możemy znaleźć dokładnie takie wyliczenie):

1. „w zakresie utrwalania i zwielokrotniania utworu – wytwarzanie określoną techniką egzemplarzy utworu, w tym techniką drukarską, reprograficzną, zapisu magnetycznego oraz techniką cyfrową;

2. w zakresie obrotu oryginałem albo egzemplarzami, na których utwór utrwalono – wprowadzanie do obrotu, użyczenie lub najem oryginału albo egzemplarzy;
3. w zakresie rozpowszechniania utworu w sposób inny niż określony w punkcie 2 – publiczne wykonanie, wystawienie, wyświetlenie, odtworzenie oraz nadawanie i reemitowanie, a także publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym”.

Są to trzy kategorie pól eksploatacji. Pierwsza dotyczy tworzenia różnego rodzaju „produktów” na podstawie utworu: książek, płyt, kopii filmu itd. Druga w dużym skrócie dotyczy handlu, czyli wprowadzenia do sprzedaży efektów tej produkcji. Trzecia kategoria to różne inne formy rozpowszechniania utworu, np. poprzez zorganizowanie wystawy, emisję w telewizji czy udostępnianie w Internecie.

Oczywiście w rozbudowanych umowach prawnoautorskich, np. tych dotyczących produkcji filmu, pola eksploatacji będą bardziej szczegółowo i „obficie” ujęte aniżeli te przywołane w ustawie. Pamiętajmy, że wskazane przez ustawodawcę pola eksploatacji to tylko przykładowe sposoby korzystania z dzieła. Wraz z rozwojem techniki pojawiają się i będą się pojawiać nowe pola eksploatacji. W umowie nie możemy jednak wskazać pól eksploatacji, które są nieznane w chwili jej zawarcia – niemożliwe będzie zatem, aby nabywca praw uzyskał już dzisiaj możliwość nadawania spektaklu naszego autorstwa na Marsie przy użyciu hologramów zamiast aktorów. Nie możemy też przenieść praw do wszystkich naszych utworów lub utworów określonego rodzaju mających powstać w przyszłości. W tej części, w odniesieniu do tego zapisu umowa będzie nieważna.

W umowie, podobnie jak w życiu, niezmiernie ważne są kwestie finansowe. Jeżeli nie określimy wprost, że przekazanie jest nieodpłatne, to przysługuje nam wynagrodzenie. Musimy dokładnie określić jego wysokość oraz, co również istotne: termin płatności. Ustalając wynagrodzenie, możemy posiłkować się tendencjami na rynku w tej kwestii oraz własną praktyką w podobnych sytuacjach. Zwróćmy uwagę, na jaką kwotę umawiamy się netto i brutto, aby uniknąć rozczarowania po otrzymaniu przelewu uwzględniającego odjęcie stosownych podatków. Nie możemy też przeoczyć zapisów o karach umownych, np. w przypadku opóźnienia w oddaniu dzieła. Ich zastrzeżenie w umowie przez licencjobiorcę czy zamawiającego może mieć dla nas bardzo niekorzystne konsekwencje.

Równie ważną kwestią, niekiedy ważniejszą niż pieniądze, jest czas. Chodzi tu o okres obowiązywania umowy. Dotyczy on głównie umów licencyjnych, choć możliwe jest też czasowe przeniesienie autorskich praw majątkowych. W przeważającej części przypadków jeżeli mowa jest o czasowym korzystaniu z naszego utworu, to znaczy, że mamy do czynienia z licencją. Może ona zostać udzielona na czas oznaczony lub nieoznaczony. Zwróćmy uwagę, na jakich zasadach i kiedy możemy ją wypowiedzieć jako licencjodawcy. W umowie możemy też określić, od kiedy dojdzie do udzielenia licencji czy nabycia praw. Dla twórców najkorzystniejszym zapisem będzie ten, który wskaże ten moment jako moment wypłaty wynagrodzenia. Jeżeli tego nie zrobimy, domniemuje się, że przejście tych praw następuje w momencie przyjęcia utworu.

W umowach prawnoautorskich mogą się też znaleźć zapisy o sublicencji w przypadku umów licencyjnych, na podstawie których licencjobiorca będzie mógł dalej „przekazywać” licencję, oraz te dotyczące praw zależnych, czyli możliwości dokonywania zmian w utworze. Bez uregulowania kwestii praw zależnych nabywca „nie może, bez zgody twórcy, czynić zmian w utworze, chyba że są one spowodowane oczywistą koniecznością, a twórca nie miałby słusznej podstawy im się sprzeciwić” – zgodnie z art. 49 ust. 2 Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.

## Zapis sesji Q&A po wykładzie z 25 marca 2021 roku:

---

**Czy jeśli wykład albo performans nie został nagrany ani w jakikolwiek sposób utrwalony, to jest chroniony prawem autorskim?**

Jeżeli mamy do czynienia z utworem podlegającym ochronie prawnoautorskiej, czyli „przejawem działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalonym w jakiegokolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia” (art. 1 ust. 1 Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych), to „automatycznie”, bez obowiązku spełnienia jakichkolwiek formalności przez twórcę, od chwili jego ustalenia, nawet w najbardziej ulotnej i nietrwałej postaci, podlega on ochronie. Ustaleniem jest jego zaistnienie w świecie zewnętrznym w formie, dzięki której będziemy mogli się z nim zapoznać – nawet przez ulotną chwilę. Ustaleniem jak najbardziej może być performans czy forma ustna, np. przeprowadzenie wykładu spełniającego cechy utworu.

**Zajmuję się sitodrukiem. Jak zabezpieczyć każdą odbitkę mojej grafiki i druku? Czy wystarczy podpisać ją imieniem, nazwiskiem, datą i liczbą odbitek? Oraz czy pierwsza odbitka jest ważniejsza niż wszystkie inne i czy należy ją zachować?**

Odbitka, a więc uzewnętrznienie utworu graficznego, podlega ochronie prawnoautorskiej już od momentu jej ustalenia, bez konieczności spełnienia jakichkolwiek formalności przez twórcę. Jednak z punktu widzenia przepisów odnoszących się do *droit de suite* przywilejem wynikającym z tytułu tego wynagrodzenia objęte są oryginalne egzemplarze dzieła sztuki. W przypadku obrazu mamy do czynienia z jednym oryginalnym egzemplarzem, ale w przypadku odbitek fotograficznych czy sitodruków, aby móc mówić o oryginalnym egzemplarzu dzieła sztuki, musimy wykonać tę odbitkę osobiście lub musi ona powstać pod naszym nadzorem, w ograniczonej liczbie, powinniśmy też każdą podpisać i ponumerować. Oznaczenie daty nie jest wymagane przez regulacje odnoszące się do *droit de suite*, ale w obiegu kolekcjonerskim jest niemalże konieczne, stanowi bowiem kolejną cechę identyfikującą pochodzenie odbitki, a w przypadku fotografii pozwoli nam odróżnić, czy mamy do czynienia z *vintage print*, *life time print* czy *modern print*.

Z punktu widzenia prawa autorskiego pierwsza odbitka nie jest ważniejsza niż następne. Inne zwyczaje pod tym względem mogą panować na rynku kolekcjonerskim, który rządzi się własnymi prawami.

**Co się dzieje z prawami, jeśli dzieło zostało wykonane przez dwóch partnerów, którzy zakończyli współpracę w niezgodzie, a nie została podpisana żadna umowa? Jeden z partnerów po rozstaniu nadal chciałby korzystać z dzieła (fotografia). Jak rozwiązać kwestię praw autorskich?**

Zdarza się, że nad utworem pracuje wielu autorów, a przynajmniej dwóch. Mamy wtedy do czynienia ze współautorstwem. Jednak nie zawsze każda osoba, która brała udział w powstawaniu utworu, np. fotografii, będzie miała status współautora. Wkład autora w powstanie dzieła musi mieć charakter twórczy, a o tym decyduje stan faktyczny, a nie ustalenia pomiędzy stronami przedsięwzięcia. Współtwórcą nie jest pomysłodawca utworu, bo pomysł sam w sobie nie jest chroniony przez prawo autorskie.

W przypadku korzystania z utworu współautorskiego niezbędna jest zgoda wszystkich współtwórców. Jeżeli chcemy udzielić prawa do tego rodzaju utworu, musimy mieć zgodę wszystkich współtwórców, nawet tych, którzy

wnieśli jedynie drobny wkład twórczy. Na podstawie przepisów prawa istnieje domniemanie, że wkłady współtwórców są równe, ale w umowie można to określić odmiennie – w sposób odzwierciedlający rzeczywisty wkład wniesiony w powstanie utworu. W umowie można też upoważnić jednego ze współautorów do udzielania licencji dotyczących utworu. Pisemne ustalenia co do sposobu dysponowania utworem współautorskim będą zdecydowanie lepszą i mniej czasochłonną formą rozwiązania kwestii współautorskich aniżeli żądanie określenia wielkości udziałów przez sąd, na podstawie wkładów pracy twórczej, które też w ostateczności może być realizowane przez współtwórców.

W przypadku naruszenia autorskich praw majątkowych do całości utworu, np. poprzez wykorzystanie bez zgody fotografii na stronie internetowej, roszczenia przysługują każdemu ze współtwórców w odniesieniu do całości utworu, a nie tylko ich wkładu.

**Jeśli znajdę zdjęcie, które mi się podoba, np. na Facebooku, i je namaluję – to plagiat? Czy obraz malowany w kolorze na podstawie czarno-białego zdjęcia to plagiat? Czy potrzebujemy zgody autora zdjęcia? Czy mogę przerobić reklamę lub plakat reklamowy znanej firmy, np. wstawiając do niego własne zdjęcie, co nadawałoby temu plakatowi nowy sens i byłoby wykorzystaniem go do przekazania mojej koncepcji? Czy jeśli obraz jest inspirowany fotografią, to działa prawo cytatu? Kiedy możemy powiedzieć, że coś jest plagiatem, jeśli jest to inne medium?**

Jeżeli dana fotografia jest utworem w świetle prawa autorskiego, a dla naszego bezpieczeństwa założymy, że każda z nich jest, to w pełni legalnie możemy się nią jedynie zainspirować. Inspiracją jest odniesienie się do konkretnego utworu bez przejmowania jego cech twórczych. Jeżeli przyjmujemy że w sztuce wszystko zostało już powiedziane, możemy dojść do przykrych wniosków, że dzieła, które będziemy tworzyć, będą tylko owocem inspiracji lub opracowaniem.

Możemy się inspirować tematem, stylem lub formą. Wtedy nie potrzebujemy zgody autora utworu, z którego czerpaliśmy naszą inspirację. Te elementy czyjegoś dzieła nie podlegają ochronie prawnoautorskiej. Jeżeli jednak przejmujemy elementy twórcze z czyjejś pracy i nadbudujemy je własnym, indywidualnym wkładem twórczym, mowa wtedy o opracowaniu, czyli o utworze, co do którego powstają prawa zależne. W tym wypadku odbiorca naszej pracy bez problemu znajdzie w niej odzwierciedlenie tej, z której czerpaliśmy. Nasze elementy twórcze współtworzą z elementami twórczymi innego autora całość,

która sama w sobie jest już nowym utworem podlegającym ochronie prawnoautorskiej. Dzieje się tak np. wtedy, gdy przerabiamy plakat czy reklamę i poprzez to nadajemy im zupełnie inny sens. Jednak aby korzystać z naszego opracowania, musimy mieć zgodę twórcy utworu, który opracowaliśmy. Na jego stworzenie takiej zgody nie musimy mieć, ale bez niej naszą pracę, praktycznie rzecz ujmując, możemy schować do szuflady. Wykorzystując takie opracowanie bez podania autora opracowanego utworu, popełniamy plagiat. Może on mieć charakter jawny, gdy przypiszemy sobie autorstwo całego cudzego dzieła (bez wniesienia jakiegokolwiek naszego elementu twórczego) albo ukryty, gdy przypiszemy sobie autorstwo cudzych elementów twórczych wykorzystanych w naszym dziele.

Granica pomiędzy inspiracją a opracowaniem, które bez prawidłowego oznaczenia autorstwa prowadzi ponadto do plagiatu ukrytego, jest często bardzo cienka. Jeżeli przemalujemy czyjąś fotografię „jeden do jednego”, to z pewnością naruszymy prawa tej osoby. Jeżeli dodatkowo przypiszemy sobie w całości autorstwo tak powstałego dzieła, dojdzie do plagiatu.

Przeniesienie utworu z jednej dziedziny do innej może prowadzić do powstania opracowania, a nie bezpieczniejszego dla nas utworu inspirowanego. Wykorzystanie innego medium nie będzie wykluczało powstania utworu zależnego. Ale w sztuce, podobnie jak w prawie autorskim, jest też szara strefa. Niektórzy z „twórczego” kopiowania stworzyli swój znak rozpoznawczy, tworząc w nurcie appropriation art. Nie ma tu jasnych reguł ani wytycznych wskazujących, co jest opracowaniem, a co efektem inspiracji. Każdy przypadek należy traktować oddzielnie, choć dobry prawnik już na wstępie określi, że przemalowanie akwareli na obraz olejny, ustawienie kompozycji obrazu według kompozycji z czyjegoś zdjęcia, przemalowanie czarno-białego zdjęcia na kolorowy obraz czy stworzenie gry komputerowej w oparciu o ciekawą książkę jest opracowaniem, i potrzebujemy na to zgody twórcy, jeżeli nie udostępnił on swoich prac np. na licencjach Creative Commons pod warunkami umożliwiającymi ich opracowanie.

### **A jak to wygląda z autorską techniką? Czy podlega ona prawom autorskim?**

Nawet nowo powstała technika, styl czy maniera nie podlegają ochronie prawnoautorskiej.

## **Czy mogę zatytułować obraz tytułem książki, który jest neologizmem?**

Neologizmy same w sobie nie podlegają ochronie przewidzianej przez przepisy prawa autorskiego. Pojedyncze słowa również. Tytuł książki też zasadniczo nie będzie podlegał ochronie, chyba że sam w sobie, mimo krótkiej formy (bardzo krótkie utwory – np. haiku – mogą być chronione), spełnia cechę twórczości w oderwaniu od dzieła, z którym jest powiązany. Może być jednak zastrzeżony jako znak towarowy, i wtedy podlega ochronie w oparciu o reżim prawa własności przemysłowej.

## **Czy mogę zatytułować obraz cytatem z piosenki?**

Jednym z dobrodziejstw, jakie przynosi nam dozwolony użytek publiczny, czyli zasadniczo nieodpłatne i niewymagające zgody twórcy korzystanie z rozpowszechnionego utworu, jest jedna z jego form, czyli słynne w świecie sztuki prawo cytatu. Dzięki temu prawu możemy przytaczać, inkorporować do naszej twórczości (obraz jest niewątpliwie wyrazem naszej twórczości) fragmenty utworów – czyli również utworu słownego tworzącego wraz z warstwą muzyczną piosenkę – bądź drobne utwory w całości, w zakresie uzasadnionymi celami cytatu. A są nimi zgodnie z brzmieniem art. 29 Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych: wyjaśnianie, polemika, analiza, krytyczna lub naukowa, nauczanie lub prawa gatunku twórczości. Pamiętajmy, że najważniejszy jest cel – jest on nawet istotniejszy niż rozmiar używanego cytatu. Cytat musi być „włączony” do samoistnego utworu (czyli takiego, który sam spełnia przesłanki pozwalające uznać go za utwór) w niezmienionej postaci. Musi być możliwy do wyróżnienia, czyli np. powinniśmy ująć go w cudzysłów. Musimy również poinformować o autorstwie i źródle pochodzenia. Użycie fragmentu piosenki jako tytułu obrazu może spełniać przesłanki korzystania z prawa cytatu.

## **Jak działa prawo wobec kolaży cyfrowych? Czy każdy element musi być na pozwalającej na to licencji?**

Nie zawsze. W ramach dozwolonego użytku w prawie autorskim możemy cytować. Cytat wielu osobom kojarzy się głównie z utworami literackimi, ale już choćby w polskiej Ustawie o prawie autorskim z 1926 roku oprócz cytatu dotyczącego dziedziny piśmiennictwa czy dzieł muzycznych uregulowano cytaty dotyczący dzieł rysunkowych, malarskich, graficznych, rzeźbiarskich, architektonicznych i fotograficznych – jest to wtedy quasi-cytat.



Obecnie możemy inkorporować do stworzonych przez nas dzieł urywki utworów rozpowszechnionych lub drobne utwory w całości. Dotyczy to również dzieł plastycznych i fotograficznych. Nowelizacja Ustawy o prawie autorskim z dnia 11 września 2015 roku usunęła wątpliwości dotyczące tego, które z drobnych utworów możemy cytować w całości, a które możemy przytaczać tylko we fragmentach. Przepisy zezwalają na cytowanie utworów plastycznych i fotograficznych w całości.

Użycie cytatu musi być podyktowane określonymi celami, takimi jak wyjaśnianie, polemika, analiza krytyczna lub naukowa albo nauczanie, lub prawami gatunku twórczości. W przypadku twórczości wizualnej cytowanie na ogół dotyczy praw gatunku twórczości, wykorzystania cytatu w konwencji pastiszu lub kolażu (w tym kolażu cyfrowego), appropriation art czy found footage. Cytat nie może być głównym elementem dzieła – ma je jedynie „wspierać”, pełnić funkcję podrzędną w stosunku do całości, musi pozostawać w ścisłym związku z zamysłem artystycznym twórcy oraz celem, jakemu służy. Może być międzygatunkowy. Cytat musi być też rozpoznawalny, należy podać autora oraz źródło, co w przypadku np. kolaży może nastroczać wiele trudności.

**Czy tworząc własną publikację i umieszczając w niej konkretne dzieła artystów (odpowiednio je podpisując), potrzebujemy zgody od autorów, czy korzystamy z prawa cytatu?**

Jeżeli nie znajdziemy podstaw do zastosowania prawa cytatu, to w stosunku do użycia wszystkich prac objętych ochroną prawnoautorską, ze względu na czas trwania autorskich praw majątkowych, musimy mieć zgodę ich autorów.

**Czy mogę skopiować tekst krytyka o mojej wystawie z gazety (teksty są dostępne online) na moją stronę i do mojego portfolio?**

Takie użycie tekstu krytyka może się mieścić w granicach dozwolonego użytku publicznego. Bardzo ważne jest, aby nie wypaczyć kontekstu tych tekstów i nie naruszyć integralności danego utworu np. poprzez nadmierną edycję. Koniecznie trzeba oznaczyć autorstwo i podać źródło pochodzenia tekstów.

**Czy w sytuacji, kiedy ktoś bez podpisania żadnej umowy wykonuje pracę malarską zamiast osoby, która później jest oficjalnym autorem danego dzieła, rzeczywisty wykonawca ma jakiegokolwiek prawa do dzieła?**

Taką sytuację możemy określić mianem ghostpainting, uprawiając grę słowną na podstawie odpowiednika tego zjawiska w świecie literatury. Bez odpowiedniej umowy rzeczywisty wykonawca co najwyżej udzielił licencji niewyłącznej do obrazu swojego autorstwa, na okres 5 lat (to wszystko można określić na podstawie domniemań wynikających z przepisów prawa autorskiego), z obowiązkiem oznaczenia jego jako autora przy każdorazowej eksploatacji dzieła. Jeśli zamawiający tego typu pracę oznacza ją swoim nazwiskiem, popełnia plagiat i narusza prawa rzeczywistego wykonawcy.

Nie wyobrażam sobie jednak sytuacji, w której przy takim rodzaju pomocy twórczej zamawiający nie zawarłby z wykonawcą stosownej umowy. Umowy tego rodzaju są często spotykane w świecie literatury, w przypadku ghostpaintingu też mają uzasadnioną rację bytu. Konieczne będzie umieszczenie w niej zobowiązania wykonawcy, że nie będzie oznaczał swojego autorstwa oraz zrezygnuje z prawa do decydowania, kiedy i gdzie obraz będzie po raz pierwszy zaprezentowany. Musi on też zezwolić na wskazanie zamawiającego jako autora, czyli – jak łatwo wywnioskować – obie strony umawiają się, że wprowadzą odbiorców w błąd. Jest to działanie, delikatnie rzecz ujmując, na granicy prawa autorskiego.

Ponadto aby zamawiający mógł swobodnie dysponować obrazem, wykonawca musi przenieść na niego autorskie prawa majątkowe. W tym wypadku rzeczywisty twórca nie będzie miał jakiegokolwiek praw do obrazu. Snując taką umowną intrygę, nie można zapomnieć o dopisaniu do umowy klauzuli poufności. W przypadku umów dotyczących książek stosuje się również kary umowne za złamanie postanowień kontraktu. Można to przenieść na umowy dotyczące dzieł plastycznych.

**Jak wygląda sprawa wykładów online? Czy studenci mogą bez wiedzy nauczyciela nagrywać wykłady, a potem wykorzystać je np. w pracy licencjackiej? A co jeśli robią to za pozwoleniem wykładowcy – czy mogą to wykorzystywać dalej...?**

Wykład online, jeżeli spełnia przesłanki uznania go za utwór, a więc jest na tyle twórczy, podlega ochronie prawnoautorskiej. I nie tylko. Działają tu również przepisy o ochronie danych osobowych, czyli słynne RODO, oraz przepisy

chroniące dobra osobiste wykładowcy – musi on wyrazić zgodę na nagrywanie i rozpowszechnianie swojego wykładu. Zaznaczę, że na niektórych uczelniach nagrywanie zajęć i/lub korzystanie z takiego nagrania stanowi podstawę wszczęcia postępowania dyscyplinarnego przeciwko studentowi.

**Czy portret rzeźbiony, przetworzony (podobny, ale nie hiperrealistyczny) też podlega ochronie wizerunku? Czy taki portret wymaga zgody modela? Oraz jaka jest Pani opinia na temat publikacji na Instagramie albo stronie www będącej portfolio zdjęć reportażowych, portretów z podróży, żeby nie nadużywać wizerunku osób niemających nad tym kontroli?**

Niestety nie znajdziemy w przepisach prawa autorskiego definicji wizerunku. Słownik języka polskiego definiuje pojęcie wizerunku jako „czyjaś podobiznę na rysunku, obrazie, zdjęciu itp.”. Na pewno można stwierdzić, że jest to zespół cech, które nas identyfikują, czynią nas – jako jednostki – rozpoznawalnymi. Jeżeli na podstawie tej rzeźby dałoby się zidentyfikować modela bez żadnych dodatkowych wskazówek i przez osoby niebędące członkami rodziny, to twórca tej rzeźby musi uzyskać zgodę modela na rozpowszechnianie jego wizerunku. Rozpowszechnianie wizerunku nie będzie wymagało pozyskania zgody w kilku przypadkach: gdy zapłacimy naszemu modelowi za pozowanie albo gdy sprawa dotyczy osoby powszechnie znanej – ale tylko w związku z pełnieniem przez nią funkcji publicznych – oraz jeżeli wizerunek danej osoby stanowi szczegół większej całości, tj. krajobrazu, zgromadzenia czy publicznej imprezy.

Zgodę na rozpowszechnienie wizerunku można cofnąć – o tym też musimy pamiętać. Nie można zapisywać w umowach nieodwołalności zgody. Publikowanie na Instagramie zdjęć z czyimś wizerunkiem poza wyraźnie wskazanymi przez ustawę wypadkami też wymaga zgody osoby, której wizerunek jest rozpowszechniany.

A czy pies lub koń może mieć wizerunek? Niestety chociaż piękne i bardzo nam oddane, wizerunku nie mają, bo w świetle polskiego prawa jest to cecha przynależna wyłącznie człowiekowi.

**Czy można używać fotografii cudzych domów w swojej sztuce?**

Nie każdy budynek będzie przedmiotem ochrony prawnoautorskiej. O tym decyduje m.in. to, czy jego walory artystyczne przeważają nad walorami

technicznymi, czy wyszedł spod ręki artysty, czy inżyniera. Jeżeli mamy do czynienia z pracą artysty, to możemy korzystać z odzwierciedlenia danego budynku dzięki tzw. prawu panoramy, będącemu formą dozwolonego użytku publicznego. Dzięki niemu w naszych utworach – najczęściej fotograficznych, ale nie tylko – możemy rozpowszechniać, czyli publicznie udostępniać nieokreślonej liczbie potencjalnych odbiorców utwory dostępne na stałe w przestrzeni publicznej, a więc parki, ulice, place czy ogrody bez konieczności uzyskania zgody ich twórców oraz bez zapłaty wynagrodzenia. Klasycznym tego typu utworem będzie rzeźba trwale osadzona w tkance miejskiej, ale może nim być też utwór architektoniczny, czyli budynek. Jeśli nie jest zastrzeżony jako znak towarowy, to może być rozpowszechniany w fotografii.

**Czy jeśli wysyłając tekst książki do wydawnictwa (często do kilku), podaję tytuł książki, to jest on już chroniony, czy muszę zamieścić go na okładce, opublikować na swojej stronie i dopiero wówczas będzie chroniony?**

Sam tytuł książki nie podlega ochronie, jeżeli w oderwaniu od książki nie będzie utworem w świetle przepisów prawa autorskiego. Ale tekst książki jako utwór literacki z pewnością już tak. Utwór ten będzie chroniony od momentu jego ustalenia, np. zapisania w formie pliku word. Wydawnictwa nie będą mogły „splagiatować” tej książki bez konsekwencji związanych z naruszeniem praw autorskich twórcy.

**Czy mogę w swojej pracy wizualnej zamieścić fragment rękopisu i podpisu Chopina? Instytut Fryderyka Chopina pobiera opłaty za udzielanie licencji na korzystanie z wizerunku tego kompozytora. Jak to możliwe?**

Wizerunek, nazwisko i twórczość Fryderyka Chopina jest dobrem szczególnym, w wymiarze nie tylko kulturowym, ale i prawnym. Co prawda autorskie prawa majątkowe do jego utworów dawno już wygasły i możemy z nich korzystać (pamiętając równocześnie o prawach obecnie żyjących artystów wykonujących jego kompozycje), ale ochrona nazwiska i wizerunku na zasadach zbliżonych do ochrony dóbr osobistych nadal trwa. Pieczę nad tym sprawuje Narodowy Instytut Fryderyka Chopina (NIFC). Nazwisko Chopina jest ponadto zastrzeżone jako znak towarowy, a licencji na użycie go w określony sposób udziela właśnie NIFC. Jest to sytuacja szczególna na skalę światową.

Przed oznaczeniem produktu nazwiskiem kompozytora musimy uzyskać zgodę, a podstawą tego jest ustawa o ochronie jego dziedzictwa. Na bazie tej ustawy

zadaniem NIFC jest właśnie ochrona dziedzictwa Chopina. Wykorzystanie fragmentu rękopisu i podpisu w pracy wizualnej raczej nie będzie jednak wymagało uzyskania licencji. Problem może się pojawić w chwili, gdy zostaną one wykorzystane w negatywnym kontekście.

### **Chciałam zapytać o wykorzystywanie i cytowanie zdjęć satelitarnych obiektów astronomicznych – księżyców, planet czy galaktyk fotografowanych np. z teleskopu Hubble’a.**

Astrofotografia to temat, który wraz z dalszym podbojem kosmosu będzie zyskiwał na ważności. Teleskop Hubble’a, czyli teleskop kosmiczny poruszający się po orbicie okołoziemskiej, powstał we współpracy NASA i ESA (Europejska Agencja Kosmiczna). Na podstawie prawa amerykańskiego NASA nie posiada praw autorskich do swoich zdjęć – należą one do ludzkości. W przypadku ESA agencja uwolniła swoje zdjęcia na zasadzie licencji Creative Commons uznanie autorstwa: CC BY-SA 3.0 IGO. Korzystajmy więc z magii konstelacji w naszej twórczości.

### **Na czym dokładnie polega autorskie prawo osobiste do decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności?**

Decydowanie o pierwszym udostępnieniu utworu przez twórcę jest jednym z tych praw, które odnoszą się do autorskich praw osobistych. Jest ono niezbywalne, w przeciwieństwie do autorskich praw majątkowych, które można przenieść. Twórca może jedynie upoważnić inne podmioty do wykonywania praw osobistych w jego imieniu. Dzięki prawu do decydowania o pierwszym udostępnieniu publiczności autor decyduje, kiedy jego utwór ma być rozpowszechniony – w przypadku obrazu zaprezentowany publiczności, a w przypadku książki opublikowany.

Jest to niezmiernie ważne w przypadku dzieł, które mają dopiero powstać na czyjeś zamówienie, pozwala bowiem twórcy decydować o ostatecznym kształcie danej pracy – a to ważne dla recepcji jego twórczości. Możemy powierzyć tę decyzję innej osobie, np. wydawcy (tak najczęściej się dzieje w przypadku umów wydawniczych), ale musimy pamiętać, że jeżeli nie ujmijemy tego w umowie, to prawo do podjęcia tej decyzji zostaje przy nas.

## **Czy graffiti (nielegalne) podlega zapisom prawa autorskiego?**

Graffiti, które przejawia cechy twórcze, nawet jeśli jego wykonanie łamie inne przepisy, jak najbardziej podlega ochronie prawnoautorskiej. Można powiedzieć, że w świetle prawa autorskiego żadna sztuka nie jest nielegalna, o ile jest sztuką. Pamiętajmy jednak, że równoległe do naszej wolności artystycznej funkcjonują także prawa innych, w tym ich dobra osobiste lub inne dobra prawnie chronione. Niczym nieskrępowana twórczość niekiedy może stać w kolizji z dobrem innych.

**Tworzę (niekomercyjnie) książkę, która jest złożona z cudzych fotografii. Są one podpisane na końcu książki. Zderzam zdjęcia i tworzę nowe sensy. Część tych fotografii jest w domenie publicznej, część oparta na CC. Co z resztą zdjęć? Czy powinienem postarać się dotrzeć do wszystkich autorów i poprosić ich o zgodę? Czy nie mogę po prostu założyć, że działam w ramach prawa cytatu? Czy wystarczy zgoda w formie maila / wiadomości na Facebooku? Autorzy pochodzą z różnych krajów. Czy mogę te zdjęcia dowolnie kadrować? To jest pewien rodzaj ingerencji w wygląd dzieła.**

Fakt tworzenia czegokolwiek komercyjnie czy niekomercyjnie nie ma wpływu na to, że materiały składające się na to tworzenie musimy pozyskać legalnie. Albo uzyskamy zgodę twórców lub ich spadkobierców, albo sięgniemy do zasobów domeny publicznej lub licencji Creative Commons. Zgoda – jeżeli chodzi o licencję niewyłączną, może zostać udzielona mailem lub w formie wiadomości na Facebooku. Możemy też posłużyć się prawem cytatu, ale uważajmy, by go nie przekroczyć. W odniesieniu do cytatu każdy przypadek powinno się tak naprawdę rozpatrywać indywidualnie. Niestety autorzy często zdają się na intuicję. Dowolne kadrowanie zdjęcia, które wypaczy jego sens, może nas narazić na zarzut o naruszenie prawa do integralności i rzetelnego wykorzystania tak zmodyfikowanego utworu. Opracowując zdjęcia, poprzez nadawanie im nowego sensu możemy stworzyć utwór zależny – a na to też musimy mieć zgodę autora. W przypadku Creative Commons niektóre z wariantów licencji dopuszczają taką możliwość, ale nie wszystkie.

**Czy mogę udostępnić w Internecie cudze pocztówki, a dokładnie tekst, który się na nich znajduje? Są podpisane jedynie imieniem.**

Zasadniczo na ujawnienie treści korespondencji musi wyrazić zgodę jej adresat lub jego spadkobiercy. Nie dotyczy to wypadków, gdy od śmierci adresata

minęło 20 lat. W opisanym przez Panią przypadku adresat jest trudny do zidentyfikowania, co jednak nie oznacza, że nie istnieje. Na pocztówce mogą się ponadto znajdować treści, które naruszają dobra osobiste, np. prawo do prywatności. Istnieje tu ryzyko naruszenia praw, choć trzeba je umiejętnie ocenić.

**Czy właściciel majątkowych praw autorskich może je przekazać (odpłatnie) na określony czas, np. na 5 lat, i czy różni się to od licencji wyłącznej?**

Przeniesienie autorskich praw majątkowych do utworu jest w zasadzie definitywne i trwałe. Można jednak spotkać się z umowami, w których przeniesienie następuje na czas określony, a po jego upływie prawa wracają do twórcy. W trakcie trwania tego przeniesienia nabywcy przysługują prawa do utworu – w tym prawo do uzyskiwania korzyści z jego eksploatacji, np. tantiem.

W przypadku licencji, wyłącznej lub niewyłącznej, prawa te pozostają przy twórcy, a licencjobiorca nabywa jedynie uprawnienie do korzystania z utworu. W praktyce umowy dotyczące przeniesienia autorskich praw majątkowych na określony czas dotyczą utworów, z których twórca mógłby otrzymywać należne mu tantiemy, np. za pośrednictwem ZAIKS-u. Przy ich czasowym przeniesieniu prawa do tantiem z tekstów piosenek czy kompozycji będą przysługiwać nabywcy – inaczej niż w przypadku udzielenia licencji.

**Jaka jest odpowiedzialność twórcy, jeśli udzieli (na piśmie) w tym samym czasie licencji wyłącznej jednemu nabywcy i licencji niewyłącznej innemu nabywcy? Lub gdy udzieli, na ten sam czas, licencji wyłącznej dwóm nabywcom?**

Udzielenie licencji wyłącznej w prosty sposób prowadzi do tego, że twórca (licencjodawca) nie może udzielić nikomu innemu licencji do utworu w tym zakresie, jakim objęta jest wyłączność. Zakres dotyczy w tym wypadku pól eksploatacji, czyli sposobów korzystania z utworu. Gdy twórca udzieli licencji niewyłącznej do utworu objętego wyłącznością, to mamy do czynienia z sytuacją, w której autor nie był uprawniony do udzielenia praw do utworu, wobec czego jego eksploatacja naruszy prawa innych osób. Twórca będzie wówczas ponosił odpowiedzialność odszkodowawczą wobec licencjobiorcy. Dzieje się tak np. w sytuacji, gdy autor udzieli licencji wyłącznej na druk swojej książki jednemu wydawnictwu, a licencji niewyłącznej do tej samej książki drugiemu wydawnictwu. Na rynku pojawi się ta sama książka wydrukowana przez dwa różne wydawnictwa, a przez to każde z nich odnotuje straty w sprzedaży



swoich egzemplarzy. Odpowiedzialnością cywilnoprawną za to obarczony zostanie twórca.

**Czy w grafice warsztatowej, np. w przypadku serigrafii, jeśli przeniosę prawa majątkowe do jednej odbitki z danej edycji na instytucję to nadal zachowuję prawo majątkowe do pozostałych odbitek?**

W grafice warsztatowej, w przypadku np. serigrafii mamy do czynienia z tworzeniem wielu odbitek, które są oryginalnymi egzemplarzami dzieła sztuki. Podobnie w przypadku fotografii. Odbitki są materialnym nośnikiem utworu graficznego czy fotograficznego. Autorskie prawa majątkowe przenosimy właśnie w odniesieniu do utworu. Przenosząc je na rzecz jednego podmiotu – np. instytucji kultury – możemy pozbawić się możliwości dysponowania naszymi prawami w stosunku do utworu i jego eksploatacji również poprzez utwalenie go i zwielokrotnienie w formie odbitki.

Najbezpieczniej będzie, jeśli udzielimy licencji niewyłącznej do utworu uze-wnętrznionego w odbitce bez pola eksploatacji umożliwiającego jego powie-lenie. W umowie możemy zezwolić na publiczne prezentowanie odbitki (wystawa) oraz użycie jej reprodukcji w celach związanych z promocją zasobów danej instytucji.

**Czy podpisując umowę komisu z galerią sztuki lub domem aukcyjnym, powinienam podpisać dodatkową umowę z nowym właścicielem pracy? Jak, albo może do kogo zgłaszać się w sprawie *droit de suite*?**

Przy sprzedaży pracy na podstawie umowy komisu przez galerię twórca nie musi zawierać dodatkowej umowy z nowym właścicielem. Jeżeli jednak nabywca będzie chciał korzystać z pracy w sposób przekraczający dozwolony użytek prywatny (np. powieszenie obrazu na ścianie w swoim mieszkaniu) czy dozwolony użytek publiczny (np. wystawienie pracy w ramach wystawy non profit), to w jego interesie leży podpisanie umowy z twórcą, jego agentem lub ewentualnie galerią, która go reprezentuje – jeżeli będzie uprawniona do dysponowania autorskimi prawami majątkowymi twórcy. W tej umowie strony dokładnie określą zakres eksploatacji dzieła przez nowego właściciela.

*Droit de suite*, czyli procentowo określone wynagrodzenie przysługujące twórcy oraz jego spadkobiercom, należy się od każdej profesjonalnej (czyli przeprowadzonej przez galerię lub dom aukcyjny) odsprzedaży oryginalnego

egzemplarza dzieła sztuki (obrazu, rzeźby, ale i odbitki graficznej czy fotograficznej). Twórca lub jego spadkobiercy powinni zgłosić się po wypłatę należnego wynagrodzenia bezpośrednio do sprzedawcy takiego dzieła – w dowolnej formie. Pamiętajmy, że podmioty, które zajmują się zawodowo sprzedażą dzieł sztuki, są zobowiązane do wypłaty *droit de suite*. Jest to przywilej twórcy. Pamiętajmy również o tym, że mamy określony czas na zgłoszenie się do sprzedawcy po należne nam pieniądze – 6 lat od końca roku kalendarzowego, w którym nastąpiła sprzedaż dzieła. Po upływie tego terminu dojdzie do przedawnienia i nie będziemy mogli ubiegać się o *droit de suite*.

**Sprzedaję obraz osobie prywatnej. Chciałabym zachować prawo do wystawienia jego reprodukcji do konkursu, a w przypadku zakwalifikowania się do finału – móc wypożyczyć go na wystawę pokonkursową. Jak znaleźć wzór takiej umowy? Jak ją napisać? Czy konieczna jest pomoc prawnika?**

Rzeczywiście najlepszym rozwiązaniem w takiej sytuacji jest zasięgnięcie porady prawnika. Wzory umów dostępne w Internecie, jak to wynika z nazwy, są tylko wzorami, niestety nie zawsze prawidłowymi. Dobry prawnik przygotowuje umowę dostosowaną do indywidualnych potrzeb. Czy gdy chcemy się leczyć, sami wypisujemy sobie receptę? Zdecydowanie nie. Oddajmy pewne sfery naszego życia, szczególnie te dotyczące tak kruchej i pięknej materii, jaką jest twórczość, w ręce profesjonalistów.

Sprzedając obraz osobie prywatnej, możemy zagwarantować w umowie, że będziemy mogli wypożyczać go na wystawy. Jeżeli chodzi o użycie reprodukcji, to jeżeli w takiej umowie nie przeniesiemy autorskich praw majątkowych albo nie udzielimy licencji wyłącznej do utworu w określonym zakresie, to bez żadnych dodatkowych zapisów, na podstawie przepisów prawa autorskiego, będziemy mogli korzystać z reprodukcji. Kupując obraz, nabywca kupuje tzw. nośnik materialny utworu, a nie autorskie prawa majątkowe do dzieła. Jeżeli jednak rozporządzamy również prawami autorskimi, to warto dokładnie określić w umowie, czy i na jakich zasadach możemy korzystać z reprodukcji.

**Dostałam zlecenie stworzenia okładki płyty dla zagranicznego zespołu muzycznego. Jak powinien wyglądać podział praw do tej grafiki? Jak powinna zostać skonstruowana umowa i co powinna zawierać? Czy mogę znaleźć szablon takiej umowy w Internecie?**

Zacznę od tego, że lepiej skonsultować to z prawnikiem, a nie szukać szablonu w sieci. W opisaney przez Panią sytuacji najlepiej byłoby udzielić licencji niewyłącznej (chyba że dostaniemy takie wynagrodzenie, że opłaca się przenieść autorskie prawa majątkowe na zawsze). Przy udzieleniu licencji prawa pozostaną przy nas (prawa do grafiki, jeśli jesteśmy jej jedynym autorem, należą się nam w 100%), a my jedynie uprawnimy przez jakiś czas do korzystania z naszego utworu, a po upływie tego czasu możemy negocjować przedłużenie licencji za kolejnym wynagrodzeniem.

Jeśli przeniesiemy autorskie prawa majątkowe, to pozbędziemy się możliwości uzyskania dodatkowego wynagrodzenia. W umowie koniecznie trzeba więc określić, czy dotyczy ona licencji, czy też przeniesienia praw. Jeśli mowa o licencji, to zaznaczmy, na jaki czas i czy na terenie całego świata. Musimy także wskazać pola eksploatacji i solidnie przemyśleć kwestię wynagrodzenia.

**W jaki sposób mogę ubiegać się o prawo do umieszczenia jakiegoś utworu w nakręconym przeze mnie filmie? Jeśli autorką jest np. Beyonce, raczej nie ma szans na kontakt i uzyskanie zgody...**

Korzystając z utworu muzycznego w naszym filmie, bez względu na to, czy film będzie miał charakter komercyjny, czy niekomercyjny, musimy uzyskać zgodę właścicieli praw do np. piosenki – bez względu na długość fragmentu, który chcemy wykorzystać. Możemy uzyskać taką zgodę poprzez stosowną organizację zbiorowego zarządzania prawami, która będzie pośredniczyć w uzyskaniu zezwolenia dotyczącego utworu zagranicznego. W uzasadnionych przypadkach, tj. tych związanych z wyjaśnianiem, polemiką, analizą krytyczną lub naukową, nauczaniem lub prawami gatunku twórczości, możemy skorzystać z prawa cytatu. Niestety granica pomiędzy legalnym korzystaniem z utworu muzycznego na zasadzie prawa cytatu a jego nieuprawnionym użyciem bez stosownej zgody w niektórych przypadkach może być bardzo cienka. Musimy mieć solidną podstawę do korzystania z dobrodziejstw dozwolonego użytku publicznego, jakim jest właśnie prawo cytatu.

# Samoorganizacja

Agnieszka Sural

## Formy działalności

---

W świecie sztuki prawie zawsze jest się wolnym strzelcem, czyli pracuje się bez etatu, realizując projekty w ramach umowy o dzieło lub umowy-zlecenia. Czy to oznacza, że jesteś sama lub sam? Nie. Poniżej znajdziesz kilka przykładów działalności, jakie możesz zainicjować, otaczając się ludźmi w podobnej sytuacji do Twojej.

Możesz założyć:

- grupę artystyczną,
- start-up, inkubator idei,
- fundację lub stowarzyszenie,
- spółdzielnię albo kooperatywę.

Możesz również zapisać się do jednej z już istniejących organizacji, które wspierają artystki i artystów np. w sytuacji nieporozumienia z pracodawcą lub braku ubezpieczenia zdrowotnego. Są to:

- Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej (w Polsce) / Samoobrona Pracowników Sztuki (ICTM – w Ukrainie) / Haben und Brauchen (w Niemczech),
- Komisja Środowiskowa Pracowników Sztuki przy OZZ Inicjatywa Pracownicza,
- Związek Polskich Artystów Plastyków,
- Związek Polskich Artystów Fotografików,
- Polska Izba Artystów i proponowana przez nią Ustawa o statusie artysty zawodowego (w planach).

Możesz prowadzić różne rodzaje działalności, na przykład:

- **Bezrobotna / bezrobotny**

W przypadku braku pracy warto zarejestrować się jako bezrobotna lub bezrobotny. Dzięki temu będziesz mieć ubezpieczenie zdrowotne, czyli darmową opiekę lekarską. Istnieje również możliwość otrzymania zasiłku finansowego, jeśli masz na koncie co najmniej roczny staż pracy oraz wykażesz, że przepracowałaś lub przepracowałeś 365 dni w ciągu 18 miesięcy poprzedzających rejestrację, otrzymując nie mniej niż minimalne wynagrodzenie (w 2021 roku wynosi ono 2800 zł brutto).

Ważne: jako bezrobotna lub bezrobotny można się rejestrować w przerwach pomiędzy jedną umową o dzieło lub umową-zleceniem a drugą, nawet jeśli te przerwy trwają tylko kilka tygodni.

- **Działalność nierejestrowana**

Możesz sprzedawać swoje prace z pracowni lub udzielać lekcji rysunku bez zakładania działalności gospodarczej, jednak tylko wtedy, gdy twój miesięczny przychód nie przekroczy określonej kwoty – w 2021 roku jest to 1400 złotych (ta kwota co roku się zmienia). Jeśli raz ją przekroczysz, masz 7 dni na założenie działalności gospodarczej. Jeżeli nie przekroczysz, to musisz wykazać te przychody w rozliczeniu rocznym, czyli w PIT-36 (więcej informacji poniżej). Ważne: działalność nierejestrowaną mogą prowadzić tylko te osoby, które w ciągu ostatnich 60 miesięcy nie prowadziły działalności gospodarczej.

- **Umowa o dzieło / umowa-zlecenie / licencja**

To przykłady najczęściej podpisywanych umów z artystkami i artystami. Więcej informacji znajdziesz w dziale Umowy.

- **Umowa o pracę**

Stałe zatrudnienie zdarza się wśród artystów naprawdę rzadko i zwykle wiąże się z wykonywaniem innej pracy zarobkowej niż działalność artystyczna.

- **Działalność gospodarcza**

To zdecydowanie najbardziej czasochłonna i kosztowna forma działalności, wiąże się bowiem z comiesięcznymi składkami odprowadzanymi do ZUS-u, ale za to dzięki niej mamy ubezpieczenie zdrowotne, czyli bezpłatną opiekę lekarską, i odkładamy na swoją emeryturę. Koszt składek do ZUS-u zmienia się co roku, w 2021 roku wynosi prawie 1500 złotych miesięcznie.

Ważne: w niektórych przypadkach można uzyskać ulgę w płaceniu składek dla ZUS-u (tzw. Ulga na start przez pierwsze 6 miesięcy działalności i **Mały ZUS plus** przez 24 miesiące).

W przypadku artystek i artystów vatowców wysokość podatku wynosi 23%. Stawka ta obniża się jednak do 8%, gdy dzieło jest wykonywane samodzielnie lub na podstawie oryginalnych wzorów. Więcej informacji znajdziesz w części o podatkach.

W ostatnich latach freelance staje się coraz powszechniejszy, dlatego warto wiedzieć, co jest mitem, a co faktem w kontekście tego rodzaju działalności.

#### **Mity o wolnym strzelcu:**

- Możesz pracować bez umowy.
- Umowa, którą z kimś zawierasz, musi mieć formę pisemną.
- Musisz mieć firmę.
- Musisz móc wystawiać faktury.

#### **Fakty o wolnym strzelcu:**

- Umowa to twoja gwarancja, że to, co ustaliliście, zostanie wykonane.
- Umowa może być zawarta ustnie lub mieć formę mejla. W takim przypadku wiążące są ustalenia dotyczące charakteru dzieła, terminu wykonania, wysokości wynagrodzenia oraz sposobu wykorzystania tego dzieła. Nie jest to jednak dokument, na podstawie którego można zapłacić podatek w Urzędzie Skarbowym lub ubezpieczenie w Zakładzie Ubezpieczeń Społecznych.
- Nie musisz zakładać firmy ani prowadzić księgowości. Jeśli ktoś daje Ci pracę, jest zobowiązany w takiej sytuacji podpisać z Tobą umowę o dzieło, licencyjną lub zlecenie.

Możesz wystawiać faktury bez obowiązku prowadzenia działalności gospodarczej, np. za pomocą zewnętrznych serwisów, takich jak Useme.com. Platforma ta wystawia fakturę na siebie, a Tobie przesyła umowę o dzieło lub umowę-zlecenie. Wszystkie kwestie podatkowe załatwia serwis, a pod koniec roku przesyła Ci odpowiedni PIT. Koszt takiej usługi zależy od wysokości kwoty na fakturze, ale minimalna prowizja wynosi 10 zł.

### Jakiego rodzaju lokal można wynająć na działalność artystyczną?

Rozróżnia się dwie podstawowe kategorie lokali miejskich: lokale użytkowe (wynajem na czas określony: do 3 lat lub na 3–10 lat, z możliwością przedłużenia umowy) oraz mieszkalne (wynajem na czas nieokreślony, zwykle dożywotnio).

Czynsz za lokal użytkowy jest zazwyczaj wyższy niż za mieszkalny, gdyż zakłada możliwość zarabiania na świadczonych tam usługach.

Oprócz tego na rynku dostępne są również lokale prywatne.

### Gdzie szukać lokalu?

- w swojej okolicy;
- w programach miejskich ogłaszanych przez wydziały kultury lub zarządy gospodarowania nieruchomościami w danym mieście (np. Gdańskie *Otwarte Pracownie*, *Lokal na Kulturę* w Katowicach, *Program mecenatu artystycznego i usług publicznych w zakresie kultury – pracownie twórcze* w Krakowie);
- w konkursach ofert albo przetargach ogłaszanych przez urzędy miast lub spółdzielnie mieszkaniowe;
- na listach miejskich lokali użytkowych i mieszkalnych, które są dostępne „od ręki” i bez konkursu (listy udostępniane są przez wydziały kultury lub zarządy gospodarowania nieruchomościami w danym mieście);
- na terenach prywatnych;
- w pustostanach (mogą być miejskie lub prywatne; w przypadku takich lokali zwykle zawiera się umowy krótkoterminowe, do 3 miesięcy);
- na terenach przemysłowych i poprzemysłowych (mogą być miejskie lub prywatne);
- w ramach rezydencji artystycznej.

### Warto wiedzieć:

- Czynsz za lokal miejski, bez względu na miasto, wynosi od około 2 zł/m<sup>2</sup>.
- Gdy wynajmuje się lokal użytkowy na pracownię lub działalność artystyczną, wynajmującemu przysługuje prawo do czynszu jak za lokal mieszkaniowy.
- W lokalach mieszkaniowych przysługują obniżki opłat za media (woda, śmieci, prąd, ogrzewanie, gaz).



- Możliwy jest zwrot kosztów za remont, który wykonaliśmy we własnym zakresie, trzeba to jednak wcześniej zgłosić w urzędzie, od którego wynajmujemy lokal.
- W Polsce obowiązuje zasada „jeden artysta – jedna pracownia”: „Pracownię dostanie artysta, który obecnie nie ma prawa do innej na terenie Polski”.

#### **Warunki, jakie należy spełnić:**

- Żeby wynająć lokal użytkowy lub mieszkalny na pracownię, galerię lub inną działalność artystyczną, nie trzeba prowadzić działalności gospodarczej ani organizacji pozarządowej. Wystarczy mieć dowód osobisty.
- Należy posiadać dyplom uczelni artystycznej lub dowód członkostwa w związku lub stowarzyszeniu albo uprawnienia do wykonywania zawodu artysty. Jeśli jesteś jeszcze studentką lub studentem, wystarczy oświadczenie z sekretariatu szkoły.
- Dobrze widziana jest działalność związana z życiem danego miasta.

#### **Zazwyczaj wymagane dokumenty, oprócz wypełnionego wniosku:**

- życiorys;
- portfolio;
- dokumentacja twórczości i wystaw (katalogi, foldery itp.) – mogą być w formie elektronicznej;
- rekomendacje lub recenzje;
- oświadczenie / zaświadczenie o aktualnych warunkach mieszkaniowych;
- oświadczenie o nieposiadaniu prawa do używania innej pracowni artystycznej w Polsce;
- dyplom ukończenia uczelni artystycznej lub oświadczenie / zaświadczenie o przynależności do związków twórczych lub oświadczenie / zaświadczenie z uczelni o odbywaniu studiów artystycznych.

## Słowniczek

**netto** – kwota, którą zarabiamy na rękę.

**brutto** – kwota z podatkiem (zawsze wyższa niż netto);

brutto = netto + podatek.

RODZAJ UMOWY	Brutto	Netto
umowa o dzieło z przeniesieniem autorskich praw majątkowych (50% kosztów uzyskania przychodu)	2000	1830
umowa o dzieło z przeniesieniem autorskich praw majątkowych (20% kosztów uzyskania przychodu)	2000	1728
umowa-zlecenie dla studenta poniżej 26. roku życia	2000	2000
umowa-zlecenie dla osoby poniżej 26. roku życia, ze składkami ZUS i ubezpieczeniem zdrowotnym i chorobowym	2000	1570,48
umowa-zlecenie dla osoby poniżej 26. roku życia, ze składkami ZUS i ubezpieczeniem zdrowotnym, bez chorobowego	2000	1615,07
umowa-zlecenie dla osoby powyżej 26. roku życia, ze składkami ZUS i ubezpieczeniem zdrowotnym i chorobowym	2000	1469,48
umowa-zlecenie dla osoby powyżej 26. roku życia, ze składkami ZUS i ubezpieczeniem zdrowotnym, bez chorobowego	2000	1511,07
umowa o pracę dla osoby poniżej 26. roku życia, z ulgą podatkową, koszty uzyskania 250 zł	2000	1570,48
umowa o pracę dla osoby powyżej 26. roku życia, z ulgą podatkową, koszty uzyskania 250 zł	2000	1497,48

**dochód** – kwota, którą zarabiamy (w przypadku działalności finansowej może to być dochód brutto lub dochód netto).

**koszty uzyskania przychodu** (dotyczą tylko umów o dzieło) – koszty, które musimy ponieść, żeby osiągnąć dochód, np. koszt dojazdu do miejsca wykonania pracy, czyli cena paliwa lub biletu autobusowego; opłata za internet i telefon, które są nam niezbędne do pracy; zakup materiałów niezbędnych do wykonania pracy itp. W Polsce koszty uzyskania przychodu mogą wynosić 20% lub 50%. W przypadku działalności artystycznej wynoszą zazwyczaj 50% i tak jest korzystniej dla twórców.

W praktyce koszt ten wyznacza kwotę, od której pracodawca odliczy podatek. Na przykład jeśli mamy otrzymać honorarium 1000 złotych brutto (to będzie nasz przychód), to przy pięćdziesięcioprocentowych kosztach uzyskania pracodawca bierze 50% przychodu, czyli 500 złotych, i od tego odlicza 17% podatku dochodowego. W tym przypadku kwota netto wyniesie 915 złotych.

**przychód** = dochód + koszty uzyskania przychodu (20% lub 50%).

**pole eksploatacji** – sposób wykorzystania dzieła, np. prezentacja na wystawie, wydrukowanie wizerunku dzieła w katalogu lub pokaz w internecie.

Warto zwrócić uwagę, żeby ten zapis był jak najbardziej precyzyjny, np. „pokaz pracy na wystawie X w miejscu X w terminie X” albo „wydruk reprodukcji pracy w książce X wydanej w nakładzie X”. Im mniej pól eksploatacji w jednej umowie, tym lepiej. Nie można zawrzeć umowy na „wszystkie pola eksploatacji”.

POLE EKSPLOATACJI	PRZYKŁAD WYKORZYSTANIA
technika drukarska	wydanie powieści w formie drukowanej książki
zapis magnetyczny	utrwalenie filmu na kasetach wideo
dźwiękowy zapis cyfrowy	wydanie powieści w formie audiobooka zapisanego w plikach mp3
publiczne wykonanie	zaśpiewanie piosenki podczas koncertu
publiczne odtwarzanie	odtworzenie piosenki na dyskotecie
publiczne udostępnianie utworu w taki sposób, aby każdy mógł mieć do niego dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym	udostępnienie fotografii cyfrowych w Internecie

Na swojej drodze zawodowej zetkniesz się z różnego rodzaju umowami. Poniżej znajdziesz przykłady umów najczęściej spotykanych w świecie sztuki.

### Umowa o dzieło

Artyści i artystki najczęściej podpisują właśnie takie umowy. Ich największą zaletą jest to, że dostajemy najwięcej na rękę, bo w tym wariantcie nie płacimy kosztów ubezpieczenia. I to jest jednocześnie największą wadą umowy o dzieło, nie zapewnia ona bowiem ani darmowej opieki lekarskiej, ani przyszłej emerytury. Umowę o dzieło podpisujemy, gdy mamy stworzyć nowe dzieło.

Cechy dzieła:

- jest to najczęściej rezultat pracy umysłowej, twórczej lub artystycznej;
- wymaga posiadania specjalnych umiejętności;
- najczęściej jest jednorazowe;
- autor zobowiązuje się do zrealizowania „określonego rezultatu”;
- miejsce i sposób wykonania dzieła są dowolne.

Prawie każda umowa o dzieło zakłada przeniesienie autorskich praw majątkowych – lub brak takiego przeniesienia. To ważne, bo dotyczy warunków sprzedaży dzieła oraz tego, co jego przyszły właściciel będzie mógł z nim zrobić. W przypadku umowy bez przeniesienia autorskich praw majątkowych zmieniają się koszty uzyskania przychodu – wynoszą wówczas 20%. Przeczytaj tekst o prawie autorskim w poprzednim rozdziale.

### Umowa-zlecenie

Umowa-zlecenie, w przeciwieństwie do dzieła, jest oskładkowana, czyli gwarantuje nam darmową opiekę medyczną oraz opłacenie składek na naszą przyszłą emeryturę – oczywiście tylko w czasie obowiązywania tej umowy.

Cechy zlecenia:

- jest to wykonanie określonej czynności;
- najczęściej określa się tak zadanie powtarzalne, cykliczne;
- wykonawca zobowiązuje się do dochowania „należytej staranności”;
- miejsce i sposób wykonania zlecenia jest dowolny (precyzyjne określenie miejsca i czasu wykonywania pracy może być zawarte w umowie tylko i wyłącznie jako ustalenie wynikające z wolnej woli obydwu stron).

### **Umowa licencyjna**

To umowa podpisywana w sytuacji, gdy ktoś chce skorzystać z już istniejącego dzieła.

Cechy licencji:

- jest to udzielenie zgody na określone wykorzystanie utworu;
- twórcy nadal przysługują autorskie prawa majątkowe do utworu;
- może mieć charakter niewyłączny (wiele osób może w tym samym czasie korzystać z utworu na tych samych polach eksploatacji; może być zawarta ustnie) lub wyłączny (w czasie określonym w umowie z utworu może korzystać tylko jedna osoba / instytucja);
- licencję można cofnąć.

### **Umowa kupna–sprzedaży**

Jeśli sprzedajecie swoje prace bezpośrednio z pracowni lub w Internecie, to taka działalność nie wymaga rejestrowania, o ile przychód w danym miesiącu nie przekroczy 1400 złotych. Patrz wyżej – w części o formach działalności. Taka transakcja nie wymaga również formy pisemnej, ale warto określić i zagwarantować sobie warunki tej sprzedaży oraz pola eksploatacji w umowie kupna–sprzedaży.

### **Umowa zagraniczna**

Przy podpisywaniu umowy z zagraniczną instytucją lub organizacją zostaniecie poproszeni o przedstawienie tzw. certyfikatu rezydencji podatkowej w celu uniknięcia podwójnego opodatkowania. To dokument poświadczający miejsce, w którym odprowadzacie podatki. Można go uzyskać w swoim urzędzie skarbowym po złożeniu odpowiedniego wniosku i uiszczeniu opłaty (17 zł). Certyfikat zazwyczaj jest ważny do końca roku podatkowego, w którym został wystawiony; uzyskanie go zajmuje od kilku do kilkunastu dni.

### **Umowa z galerią**

W Polsce współpraca z prywatną galerią komercyjną często opiera się na tzw. umowie dżentelmeńskiej, czyli ma formę ustnego ustalenia pomiędzy galerią i artystką lub artystą. Pozwala na to tzw. zasada swobody umów traktująca o tym, że umowa sprzedaży nie musi mieć formy pisemnej.

### **Pole pisemnego porozumienia:**

- umowa o współpracy,
- umowa komisowa.

Pamiętaj, że po każdym spotkaniu, na którym ktoś zaproponował Ci współpracę, możesz te ustalenia spisać, wysłać mejlem i poprosić o ich potwierdzenie.

Warto wówczas zwrócić uwagę:

- jaką ustalacie kwotę honorarium netto / brutto;
- jakie są terminy realizacji dzieła;
- czy zostaną przeniesione autorskie prawa majątkowe;
- w jaki sposób i w jakim terminie Twoje dzieło będzie wykorzystane (tzw. pola eksploatacji);
- jaki rodzaj umowy podpiszecie.

## Podatki

---

Jakie podatki dotyczą artystek i artystów?

- PIT,
- VAT,
- PCC.

### **PIT, czyli podatek dochodowy od osób fizycznych**

Każda osoba, która wykonuje swoją pracę zarobkowo lub w jakikolwiek inny sposób się wzbogaca, jest zobowiązana do złożenia deklaracji podatkowej raz w roku – w nieprzekraczalnym terminie do 30 kwietnia. W przypadku osób pracujących na umowy o dzieło lub zlecenie jest to deklaracja PIT-36, a dla prowadzących działalność gospodarczą – PIT-37.

Deklarację podatkową składa się za otrzymane m.in.:

- honoraria;
- wygrane w konkursach;
- stypendia;
- pomoc socjalną;
- spadki;
- darowizny.

### **VAT, czyli podatek od towarów i usług**

Jest to podatek, który dotyczy osób prowadzących działalność gospodarczą.

Stawka podstawowa w przypadku artystek i artystów vatowców to 23%. Podatek ten obniża się jednak do 8%, gdy dzieło jest wykonywane samodzielnie lub na podstawie oryginalnych wzorów.

Mogą to być:

- obrazy, kolaże i płyty dekoracyjne, rysunki i pastele, oryginalne sztychy, druki i litografie, sporządzone w ograniczonej liczbie egzemplarzy, czarno-białe lub kolorowe, złożone z jednego lub kilku arkuszy;
- oryginalne rzeźby oraz posągi z dowolnego materiału, a także odlewy rzeźby, których liczba jest ograniczona do 8 egzemplarzy;
- gobeliny i tkaniny ścienne, pod warunkiem, że ich liczba jest ograniczona do 8 egzemplarzy;
- fotografie, ograniczone do 30 egzemplarzy we wszystkich rozmiarach i oprawach.

### **PCC, czyli podatek od czynności cywilnoprawnych**

Jest to podatek, który płaci osoba kupująca dzieło bezpośrednio od artystki lub artysty, jeśli wartość tego dzieła przekracza 1000 złotych. Artystka lub artysta nie mają obowiązku sprawdzać, czy kupujący odprowadził taki podatek. Jest jednak jeden przypadek, w którym to artystka lub artysta muszą zapłacić podatek PCC. Dzieje się tak w momencie, gdy wymieni się z inną artystką lub artystą na dzieło i wartość każdego z tych dzieł przekracza 1000 złotych. Wtedy każda ze stron zobowiązana jest do zapłacenia podatku od czynności cywilnoprawnej. Podatek ten wynosi 2%.

## Ubezpieczenie

---

### **Warto wiedzieć:**

- Na emeryturę zaczynamy pracować od 26. roku życia.
- Wiek emerytalny w przypadku kobiet wynosi 60 lat, dla mężczyzn to 65 lat.
- Minimalny staż pracy potrzebny do otrzymania najniższej emerytury to 25 lat dla mężczyzn i 22 lata dla kobiet.

Ubezpieczenia dzielą się na społeczne i zdrowotne.

### Ubezpieczenia społeczne:

- emerytalne – emerytura;
- rentowe – renta dla osób niezdolnych do pracy (np. inwalidów) oraz dla rodziny po śmierci ubezpieczonego;
- chorobowe – zasiłek w razie choroby i wynagrodzenie w czasie urlopu macierzyńskiego;
- wypadkowe – odszkodowanie i zasiłek po wypadku przy pracy lub w razie choroby zawodowej.



Ubezpieczenie zdrowotne:

- bezpłatna opieka lekarska w państwowych przychodniach i szpitalach.

### **Co zrobić, gdy nie jesteś ubezpieczona / ubezpieczony?**

Jeśli nie masz podpisanej żadnej umowy-zlecenia ani umowy o pracę (chodzi o te, które są oskładkowane), nie prowadzisz działalności gospodarczej ani nie jesteś zarejestrowana lub zarejestrowany jako bezrobotny, możesz ubezpieczyć się na własną rękę. Pamiętaj jednak, że samodzielnie możesz opłacić tylko ubezpieczenie zdrowotne.

### **Jak możesz samodzielnie się ubezpieczyć?**

- Zgłaszając się do ZUS-u jako członek rodziny osoby ubezpieczonej (w praktyce zgłasza cię osoba ubezpieczona). Jeśli Twoja partnerka lub partner jest ubezpieczony, możesz podłączyć się pod jej lub jego ubezpieczenie. Ważne! Jeśli jesteś osobą ubezpieczoną, masz obowiązek zgłosić do ubezpieczenia zdrowotnego tych członków rodziny, którzy nie mają innego tytułu do ubezpieczenia.
- Wykupując **ubezpieczenie dobrowolne w NFZ** (miesięczny koszt w pierwszym kwartale 2021 roku wynosił około 510 zł).
- Wykupując ubezpieczenie prywatne, np. na stronie Zawodytworcze.pl (miesięczny koszt to 200–500 zł).
- Wpisując się na listę twórców przy Ministerstwie Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu (Komisja ds. Emerytalnego Zaopatrzenia Twórców) lub na listę Polskiej Izby Artystów (w planach).

### **Warto wiedzieć:**

Osoba, która składa wniosek o dobrowolne ubezpieczenie zdrowotne, ale miała przerwę w opłacaniu składek, podlega opłacie dodatkowej.

Jeżeli przerwa w ubezpieczeniu zdrowotnym i opłacaniu składek wynosiła nieprzerwanie:

- od 3 miesięcy do roku – opłata dodatkowa wynosi 20% dochodów przyjętych jako podstawa wymiaru składki;
- powyżej roku do 2 lat – opłata dodatkowa wynosi 50% dochodów przyjętych jako podstawa wymiaru składki;
- powyżej 2 lat do 5 lat – opłata dodatkowa wynosi 100% dochodów przyjętych jako podstawa wymiaru składki;
- powyżej 5 lat do 10 lat – opłata dodatkowa wynosi 150% dochodów przyjętych jako podstawa wymiaru składki;
- powyżej 10 lat – opłata dodatkowa wynosi 200% dochodów przyjętych jako podstawa wymiaru składki.

### Jak uzyskać zwolnienie z opłaty dodatkowej?

- Możesz złożyć wniosek o zwolnienie lub rozłożenie na raty opłaty dodatkowej w związku z trudną sytuacją materialną i życiową.
- Możesz wykonać pracę na umowę-zlecenie i od razu po zakończeniu obowiązywania tej umowy udać się do NFZ w sprawie dobrowolnego ubezpieczenia.

## Polecane lektury:

---

- Aleksander Wallis, *Artyści-plastycy: zawód i środowisko*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1964.
- Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. Hubert Orłowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku: mitologia i rzeczywistość*, red. Andrzej Pieńkos, Neriton, Warszawa 2002.
- Gregory Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, London 2010.
- Sarah Thornton, *Siedem dni w świecie sztuki*, przeł. Małgorzata Kuliś, Fundacja Propaganda, Warszawa 2011.
- *Praktyczny poradnik dla artystów*, red. Agnieszka Pindera, Stowarzyszenie Sztuka Cię Szuka, Toruń 2012.
- *Inicjatywy i galerie artystów*, red. Agnieszka Pindera, Anna Ptak, Wiktoria Szczupacka, Stowarzyszenie Sztuka Cię Szuka, Toruń 2014.
- *Fabryka Sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce*, red. Michał Kozłowski, Jan Sowa, Kuba Szreder, Wolny Uniwersytet Warszawy, Warszawa 2014.
- *Czarna księga polskich artystów*, red. Katarzyna Górna, Karol Sienkiewicz, Mikołaj Iwański, Kuba Szreder, Stanisław Ruksza, Joanna Figiel, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

# Robić, oglądać, rozmawiać

## Magdalena Komornicka

W ramach obchodów 160-lecia Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych 15 grudnia 2020 roku odbyło się spotkanie z trzema dyrektorkami Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki: Andą Rottenberg, Agnieszką Morawińską i Hanną Wróblewską. Na zakończenie wśród głosów publiczności pojawiła się prośba o radę – ktoś zapytał, czym powinni się kierować młodzi kuratorzy i badacze sztuki współczesnej. Anda Rottenberg powiedziała, że najlepiej rzucić się od razu na głęboką wodę i uczyć się zawodu w działaniu, a żadne teoretyczne wskazówki nic tu nie pomogą. Agnieszka Morawińska dodała: „Oglądać, oglądać, oglądać”, a Hanna Wróblewska radziła rozmawiać z artystami oraz podejmować decyzje i brać za nie odpowiedzialność. Te trzy wypowiedzi, które można podsumować prostym hasłem: **ROBIĆ, OGLĄDAĆ, ROZMAWIAĆ**, wydają się najlepszą wskazówką, jaką możemy dać innym, a także sami i same możemy wcielać w życie jako kuratorzy i kuratorki czy artyści i artystki.

Kurator (z łac. *curare* – opiekować się) tradycyjnie traktowany jest jako nadzorca i opiekun kolekcji, odpowiedzialny za zbiory danej instytucji i zajmujący się ich interpretacją. W starożytnym Rzymie *curatores* byli urzędnikami państwowymi odpowiedzialnymi za koordynację robót publicznych, a w kolejnych wiekach termin *curare* odnosił się przede wszystkim do „leczenia dusz” i oznaczał duszpasterza, wikarego (*curate*). W XX wieku kurator lub kuratorka to przede wszystkim osoba zatrudniona przez muzeum lub galerię do zarządzania kolekcją dzieł sztuki. Jego lub jej rolą było pozyskiwanie, pielęgnowanie i rozwijanie kolekcji oraz jej interpretacja i prezentacja. W ciągu ostatnich 20 lat rola kuratorów i kuratorek ewoluowała do roli organizatorów i twórczyń wystaw niekoniernie związanych z instytucjami i kolekcjami. W ostatnich latach „kuratorstwo” stało się także narzędziem marketingowym, kuratorzy – „selekcjonerami czegokolwiek”, a sam termin wydaje się jednym z najbardziej nadużywanych współcześnie słów.

Pewnie także dlatego, a nie tylko z potrzeby uwspółcześnienia dyskursu, tak często zastanawiamy się dziś, jak inaczej opisać rolę, funkcję oraz obowiązki kuratorów i kuratorek sztuki współczesnej. Mówimy o komisarzach i badaczach powoływanych do realizacji konkretnych zadań i misji albo o opiekunach i opiekunkach, podkreślając pewien system zależności w relacji z artystami

i artystkami. Mówimy o tłumaczach pełniących funkcję pośredników czy edukatorów publiczności. O producentkach i współpracownikach czy facylitatorach, podkreślając znaczenie pracy zespołowej przy organizacji wystaw. Do tej wielości określeń dodałabym role, które wydają mi się szczególnie ważne w dzisiejszej rzeczywistości, a oparte są na budowaniu relacji i wsparciu – mianowicie role kuratora i kuratorki, którzy są sojusznikami, sprzymierzeńcami i towarzyszkami.

W książce *Kuratorzy* Maryna Tomaszewska przypomina pracę grupy Azorro z 2002 roku zatytułowaną *Portret z kuratorem w tle*. Ustawiając kamerę wśród gości wernisaży, artyści pozwolili tak, by w tle uchwycić znanych kuratorów. „Było to w czasach, gdy prestiż tego zawodu był najwyższy, a praca Azorro zwracała uwagę na zależność artystów od władzy instytucji i jej prominentnych przedstawicieli. [...] Dziś, gdy niemal każda galeria, nawet związkowa czy akademicka, ma swojego kuratora, a ogromna rzesza absolwentów historii sztuki i studiów kuratorskich zasila to zawodowe pole, warto znów ustawić kamerę tak, by uchwycić w kadrze przedstawicieli tego bodaj najbardziej zmitologizowanego zawodu w sektorze kultury. Sprawdzić, co kryje się za fantazją” – pisze Tomaszewska. W ramach swojego projektu wyruszyła w podróż po Polsce, by sprawdzić, kim są, ilu ich jest i czym się zajmują. Myślała, że dotrze do około trzystu osób, ale okazało się, że bardzo się pomyliła, a na sporządzonej przez nią liście znalazło się o wiele, wiele więcej nazwisk.

Można pokusić się o tezę, że ilu kuratorów, tyle strategii, dlatego też większość książek i tekstów o modelach, znaczeniu i historii tej profesji to wywiady. *Krótką historią kuratorstwa* Hansa Ulricha Obrista składa się z wywiadów z Johannesem Claddersem, Anne d’Harnoncourt, Wernerem Hofmannem, Walterem Hoppsem, Pontusem Hulténem, Jeanem Leeringiem, Lucy Lippard, Franzem Meyerem, Sethem Siegelauhem, Haraldem Szeemannem i Walterem Zaninem. Natomiast Marta Czyż i Julia Wielgus w książce *W ramach wystawy* wypytyują o strategię kuratorską Marię Brewińską, Sebastiana Cichockiego, Łukasza Rondudę, Łukasza Gorczycę i Michała Kaczyńskiego, Wojciecha Kozłowskiego, Janka Simona, Stacha Szabłowskiego, Joannę Zielińską i Magdalenę Ziółkowską.

Radę, by **ROBIĆ I UCZYĆ SIĘ, ROBIĄC**, uzupełniłabym o wskazówkę, by także **PATRZEĆ, JAK TO ROBIĄ INNI** – i z tego też czerpać wiedzę i wyciągać wnioski. Można to robić np. czytając wywiady prasowe, uczestnicząc w oprowadzaniach czy zadając kuratorom pytania w towarzyskiej rozmowie. Inaczej nie dowiemy się, który kurator czy kuratorka odpowiadają tylko za koncepcję wystawy, tekst i kontakt z artystami i artystkami, a którzy aktywnie uczestniczą w jej realizacji,

organizują wypożyczenia i transport dzieł, produkują wraz z artystami prace, układają program publiczny i decydują o kształcie identyfikacji wizualnej czy nawet projektują ekspozycję. Nie dowiemy się, jak i czy kuratorzy i kuratorki budują zespół pracujący nad wystawą, kto im doradza i dlaczego, jakie cele sobie stawiają ani co chcą opowiedzieć publiczności. Inaczej nie dowiemy się też, kto woli wypożyczać już istniejące prace, bo daje mu to większą kontrolę nad procesem powstawania wystawy, a kto decyduje się na eksperymenty i sprawdzanie granic medium, ani czym różni się praca nad wystawą indywidualną, grupową i konkursową od pracy nad międzynarodowym biennale. Wiedzę na te tematy możecie czerpać między innymi z wywiadów z kuratorami w prasie branżowej i popularnej (jest ich sporo w internecie), a także z książek:

- Hans Ulrich Obrist, *Krótką historia kuratorstwa*, przeł. Martyna Nowicka, Korporacja Ha!art, Kraków 2016.
- „Krytyka Polityczna” nr 40–41: *Instytucja krytyczna*, opracowanie zbiorowe, 2015.
- Marta Czyż, Julia Wielgus, *W ramach wystawy*, Fundacja Sztuk Pięknych Kochański Suwalski Knut, Warszawa 2015.
- *Zawód kurator*, red. Marta Kosińska, Karolina Sikorska, Anna Czaban, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2014.
- Maura Reilly, *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*, Thames & Hudson, New York 2018.
- *How Institutions Think. Between Contemporary Art and Curatorial Discourse*, red. Paul O’Neill, Lucy Steeds, Mick Wilson, MIT Press, Cambridge 2017.
- *The New Curator [Researcher] [Commissioner] [Keeper] [Interpreter] [Producer] [Collaborator]*, red. Ben Borthwick, Coline Milliard, Rafal Niemojewski, Jonathan Watkins, Laurence King Publishing, London 2016.
- Adrian George, *The Curator’s Handbook: Museums, Commercial Galleries, Independent Spaces*, Thames & Hudson, New York 2015.
- Lucy Steeds, *Exhibition (Documents of Contemporary Art)*, Whitechapel, London 2014.
- Hans Ulrich Obrist, *Ways of Curating*, Penguin Books, London 2014.
- Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating*, Garage, New York 2012.
- Hans Ulrich Obrist, *Everything You Always Wanted to Know About Curating\*: \*But Were Afraid to Ask*, Sternberg Press, Berlin 2011.
- Maryna Tomaszewska, *Kuratorzy*, BWA, Wrocław 2019.

(Wybrałam książki wydane w ciągu ostatnich dziesięciu lat i dostępne w języku polskim lub w polskich bibliotekach).

Historia kuratorstwa opowiadana jest poprzez historię wystaw i dzieł. Na wystawę sztuki warto spojrzeć nie tylko jako na doświadczenie, ale także jako na specyficzne i złożone medium, dzieło komponowane z wielu innych dzieł, funkcjonującą w przestrzeni i czasie formę wykorzystującą różne modele narracji oraz jako na wydarzenie społeczne i polityczne. Wobec wielości mediów i praktyk ważne jest ciągłe aktualizowanie definicji tego medium oraz jego kontekstów interpretacyjnych. Warto sprawdzać granice i eksperymentować z formą w ramach własnej praktyki artystycznej, ale także uczyć się, **OGLĄDAJĄC KAŻDĄ WYSTAWĘ DWA RAZY** lub na dwa sposoby. W pierwszej kolejności tak, jak to mamy w zwyczaju i tak jak lubimy, skupiając się na pracach, a następnie w formie „ćwiczeń z patrzenia” – rozłożmy wtedy wystawę na czynniki pierwsze, np. poprzez odpowiadanie sobie na takie pytania:

- Jaki jest wybór prac? Czy rozumiem, z czego ten wybór wynika?
- Jak prace zostały pokazane i dlaczego?
- Czy można je było pokazać inaczej? Czy i co inna forma ekspozycji zmieniłaby w odbiorze wystawy?
- Jak zaprojektowana jest przestrzeń ekspozycji? Jaką buduje atmosferę?
- Czy intuicyjnie wiem, jak poruszać się po wystawie?
- Co widzę jako pierwsze, wchodząc na wystawę, i dlaczego? Na co patrzę w drugiej kolejności?
- Czy aranżacja i układ prac prowadzą mnie przez wystawę?
- Jak poszczególne prace są ze sobą zestawione? Jakie tworzą się między nimi relacje?
- Jak wybór prac, ich wzajemne relacje i aranżacja ekspozycji mają się do tematu wystawy?
- Czy sposób aranżacji przestrzeni wzmacnia koncepcję wystawy?
- Czy ta koncepcja została opisana w zrozumiały sposób?
- Czy po przeczytaniu tekstu wiem, jaki cel postawił sobie kurator / kuratorka albo artysta / artystka?
- Czy wystawa ma swoją dramaturgię?
- Jaką funkcję pełni teksty towarzyszące wystawie? Czy trzeba je czytać?
- Jaką funkcję pełni identyfikacja graficzna wystawy?
- Czy wystawie towarzyszy publikacja? Jeśli tak, to jaką pełni funkcję?
- Czy towarzyszy jej program publiczny? Jeśli tak, to na jaki aspekt wystawy zwraca uwagę?
- Jak wystawa została zrealizowana? Czy podczas jej oglądania zwróciłam/ em uwagę na sprawy techniczne i realizacyjne (kable, podpisy, czystość, ławki itp.)?
- Czy jest dostępna dla wszystkich?
- Czy uwzględnia aspekty środowiskowe?

- Czy pokazywana jest w dużej czy w małej instytucji? Jak jest finansowana? Czy i jak to wpływa na jej kształt?
- Co zapamiętałam/łem i dlaczego? Jak się czuję po wyjściu z wystawy i dlaczego?

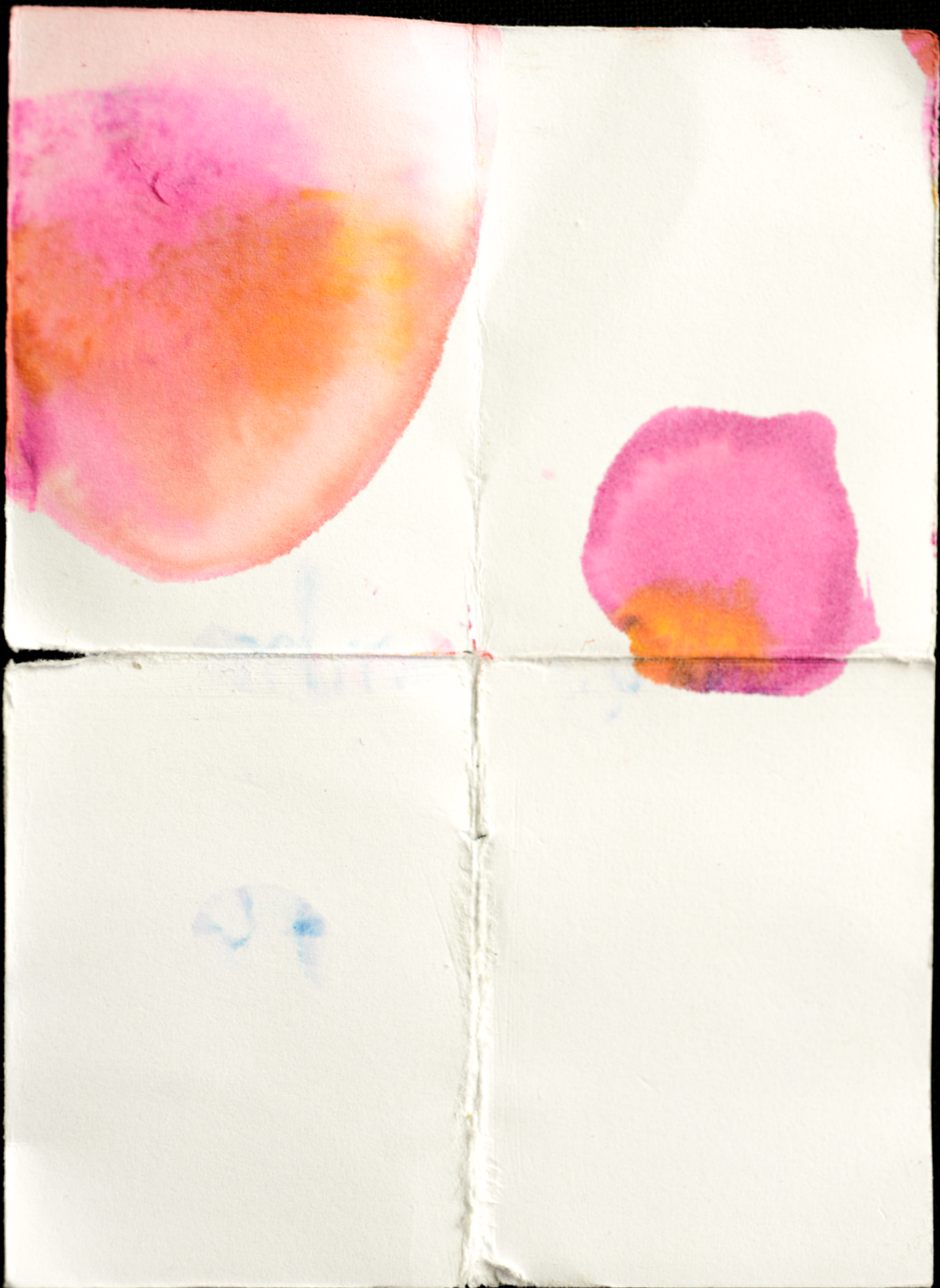
Warto również pamiętać, że przygotowywanie wystaw to zadanie drużynowe i sukces nie zależy tu nigdy od jednej osoby. Nad wystawą w zależności od okoliczności może pracować od kilku do kilkudziesięciu osób – mogą to być artyści i artystki, kuratorzy i kuratorki, badacze i ekspertki z różnych dziedzin, autorzy i autorki tekstów, ekipy montażowe i budowlane, producenci i koordynatorki, stażyści i stażystki, stolarze, ślusarze, szklarze, technicy audio-wideo, elektrycy, konserwatorki, inwentaryzatorzy, architekci, scenografki i graficzki, zespoły edukacyjne, edukatorki i przewodnicy, zespoły komunikacji, promocji i PR, redaktorki i tłumacze, specjaliści i specjalistki do spraw dostępności oraz IT, dostawcy materiałów i usług, kurierzy, zaopatrzeniowcy, firmy transportowe, inżynierzy, ochrona, serwis sprzętający, opiekunowie i opiekunki ekspozycji, kasjerzy, prawniczki, księgowi i wiele, wiele innych osób. Nie sposób wymienić wszystkich i zazwyczaj się tego nie robi, dlatego właśnie się na to tutaj zdecydowałam – poczucie, że jest się częścią dużego ekosystemu oraz świadomość potrzeby budowania relacji także z publicznością jest ważnym elementem pracy kuratorów i kuratorek oraz artystów i artystek.

„W centrum świata znajduje się Instytucja – miejsce, które decyduje o karierze, czyli życiu. Żeby wejść do wielkiej gry trzeba mieć co najmniej aparycję i determinację, dobrze jest też znać parę najważniejszych osób w mieście. Najlepsi spośród aspirujących mają również potencjał, dzięki któremu długo mogą utrzymać status dobrze zapowiadających się, a nawet coś zarobić. Większość bezpowrotnie wypada z tej gry natychmiast po trzydziestce i zostaje odcięta od szansy realizacji kolejnych projektów. Każdy, z lepszym lub gorszym skutkiem, stara się po prostu przetrwać, a jeden z nich – znaleźć jeszcze w tym sens”. Tak reklamowana jest książka Anny Sudoł *Projekt*, którą Piotr Policht nazwał satyrą na polski świat sztuki, a Jakub Banasiak ocenił jako szkodliwą i „krzywdzącą dla setek artystów, aktywistek, krytyków i kuratorek, którzy i które starali się, aby świat sztuki był choćby minimalnie lepszy, bardziej sprawiedliwy, zasobniejszy, społecznie zrozumiały, inkluzywny, przystępny”.

Można się spierać o jakość i wartość tekstu Anny Sudoł, ale nawet jeśli świat sztuki został w nim przedstawiony w krzywym zwierciadle, w sposób przerysowany czy humorystyczny, to wciąż jest to jedna z wielu możliwych wizji działania wspomnianego już mechanizmu, zwracająca uwagę na relacyjność naszej pracy. Ten tekst, jak każdy inny, oraz jak każda zasłyszana opinia, otrzymana



rada czy własna obserwacja, wymaga krytycznej analizy i podlega interpretacji. Fundamentem każdej relacji, nie tylko tej zawodowej, jest komunikacja; pamiętajmy, że ROZMAWIAĆ możemy nie tylko o sztuce i o wartościach, ale także o potrzebach, oczekiwaniach i zasadach współpracy – i nie na wszystko musimy się zgadzać.



[www.ingart.pl](http://www.ingart.pl)

Facebook: [facebook.com/fsping](https://facebook.com/fsping)

Instagram: [@ingpolishartfoundation](https://instagram.com/ingpolishartfoundation)