

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej

Natalia Brylowska

ZAWÓD ARTYSTA.
ZARZĄDZANIE KARIERĄ ARTYSTYCZNĄ W
CZASACH PÓŹNEGO KAPITALIZMU

Opiekun naukowy:
dr hab. Jan Stanisław
Wojciechowski

Kraków 2017

Spis treści

Wstęp.....	4
1. Czym jest sztuka? Kim jest artysta?	10
1.1. Sztuka – próba definicji	11
1.2. Tożsamość artysty.....	22
2. Po co nam sztuka i do czego służy artysta? O pozycji sztuki i rolach artysty.....	27
2.1. Historia czy mitologia sztuki?	28
2.2. Sztuka i artysta w dyskursie publicznym.....	33
2.3. Przemiany roli sztuki i artysty w życiu społecznym.....	36
2.4. Sztuka jest gdzie indziej. Aktualizacja systemu artystycznego.....	43
3. Edukacja artystyczna	45
3.1. Historia edukacji artystycznej	49
3.2. System kształcenia artystycznego w Polsce	52
3.3. Programy nauczania.....	58
3.4. Znaczenie dyplomów w rozwoju kariery.....	68
4. Współczesny świat sztuki i jego instytucje.....	73
4.1. „Otwieranie się” czy utrata autonomii świata sztuki	74
4.2. Transformacja polskiego świat sztuki	78
4.3. Sytuacja na rynku pracy artystów	84
4.4. Polityka kulturalna i wsparcie działalności artystycznej	96
4.5. Instytucje świata sztuki	112
4.6. Rynek sztuki.....	122
4.7. Sektor kreatywny i przemysł kultury.....	131
5. Kariera artystyczna.....	139
5.1. Sukces.....	144
5.2. Początek kariery	159
5.3. Kształtowanie własnej kariery.....	166
5.4. Modele kariery artystycznej.....	171
5.5. Artysta i rzeczywistość rynkowa	190
5.6. Zaangażowanie społeczne.....	203

5.7.	Tylko Sztuka.....	205
5.8.	Czwarty sektor?.....	206
6.	Sztuka i późny kapitalizm	208
6.1.	Nowy duch kapitalizmu.....	217
6.2.	„Artystyczny” model rynku pracy.....	221
6.3.	Realizm kapitalistyczny i alternatywne narracje.....	226
	Podsumowanie.....	231
	Bibliografia	238

Wstęp

Pytanie o ścieżki zawodowe artystów jest po części pytaniem o miejsce kultury i sztuki w dzisiejszym świecie zdominowanym przez ekonomiczną narrację kapitalizmu. Artyści i twórcy wobec nowej rzeczywistości rynkowej, wpisującej ich w obszar szerokiego sektora kreatywnego podporządkowanego regułom produkcji i sprzedaży reagują w różny sposób. Adaptują się do nowych sposobów ekonomicznego uzasadniania istotności kultury lub stają w opozycji do dominującej narracji, utrzymując autonomiczne pole sztuki. Musi ono pozostać niezależne od warunków dyktowanych zewnątrz, które mogłyby ingerować w jego system wartości i norm. Ostatnie lata są okresem zyskującego na znaczeniu dyskursu o sytuacji ekonomicznej i społecznej artystów jako grupy zawodowej, dążącego do poprawy ich warunków pracy. Wpisują się w narrację ekonomiczną, nie tyle podkreślając wpływ sztuki na wzrost gospodarczy, co uznając, iż warunki ekonomiczne mają wpływ na kształt sztuki. Bycie artystą to zawód jak każdy inny – praca, za którą należy się godne wynagrodzenie, niezależnie od romantycznych mitów, które dotychczas porządkowały relacje w obszarze sztuki i jej rolę w systemie społecznym.

Rynek pracy artystów i jego reguły autonomii i wolności są swego rodzaju laboratorium nowego modelu rynku pracy ukształtowanego przez zmieniającego się ducha kapitalizmu. „Artystyczny” model pracy przyjmuje się najszybciej w branżach sektora kreatywnego. Choć trend ten w krajach Europy Zachodniej jest obserwowany od lat 90., w Polsce nie jest jeszcze tak powszechny, co sprawia, że warunki i regulacje prawne stanowiące jego otoczenie są niedostosowane do potrzeb osób podejmujących taki typ kariery. Nowy duch kapitalizmu (Boltanski i Chiapello 2015) przejawia się w sposobach zarządzania porzucających hierarchie na rzecz autonomii, indywidualnej kreatywności i wolności decydowania o sobie. W wymiarze relacji na rynku pracy przekłada się na uelastycznienie form zatrudnienia i wzrost liczby osób samozatrudnionych, przez co sam rynek staje się mniej stabilny i przewidywalny. Późny kapitalizm przejmuje wartości symboliczne z obszaru kultury i sztuki, jak na przykład autentyczność czy kreatywność, które podlegają przejęciu przez porządek ekonomiczny.

Poznanie rynku pracy artystów jako modelu wyjściowego dla nowych sposobów organizacji pracy ma potencjał krytyczny. Humanistyczne nauki o zarządzaniu tworzą alternatywny do ekonomicznego paradygmat rozumienia tych relacji. Zarządzanie kulturą w obszarze pracy artystycznej powinno być więc oparte o wiedzę socjologiczną i kulturoznawczą refleksję nad praktykami artystów związanymi z rozwojem ich karier, uzupełnione o krytyczne spojrzenie na te standardy. Badania z tej dziedziny są źródłem rekomendacji dla kształtowania polityki publicznej porządkującej relacje na rynku pracy, ale też form wsparcia skierowanych bezpośrednio do artystów.

Rynek pracy artystów jest przedmiotem zainteresowania socjologii i ekonomiki kultury. Ekonomiczne uwarunkowania tego obszaru aktywności analizowała w książce *The Economics of Artists' Labour* Ruth Towse (Towse 1996). Jednym z najdłuższych doświadczeń, najszerzej opisujących jego reguły jest dorobek naukowy Davida Throsby'ego. Przedmiotem jego zainteresowania były preferowane wzory zatrudnienia i style pracy artystów oraz pracowników sektora kreatywnego (Throsby 2007), w szczególności zjawisko wielozatrudnienia (Throsby i Zednik 2011). Podstawą jego pracy są badania artystów jako grupy zawodowej realizowane w Australii. Badania poświęcone ścieżkom karier artystycznych prowadzone są także w Stanach Zjednoczonych jako część badań losów absolwentów uczelni (Center for Postsecondary Research 2011). Tam też przeprowadzone zostały badania dotyczące rodzajów podejmowanych przez artystów aktywności zawodowych w obszarach sektora prywatnego, publicznego i pozarządowego (Markusen i wsp. 2006) i roli oddolnych organizacji artystycznych w rozwoju indywidualnych karier (Markusen i Johnson 2006). Przemiany zachodzące na rynku pracy artystów związane z nowym modelem kapitalizmu i polityki publicznej prowadzone były w Wielkiej Brytanii i Francji (Benhamou 2000).

W socjologii za podstawy rozumienia organizacji rynku pracy artystów często przyjmowane są rozważania na temat pola sztuki u Pierre'a Bourdieu (Matuchniak-Krasuska 2010). W nawiązaniu do jego teorii Hans Abbing poświęcił swoją książkę pytaniu: *Why Are Artists Poor?* (Abbing 2008), dopatrując się odpowiedzi w uniwersalnych wewnętrznych normach i zasadach regulujących pole sztuki. Kirsten Forkert w książce

Artistic Lives przeprowadziła porównanie warunków życia i pracy artystycznej w Londynie i Berlinie (Forkert 2013) w oparciu o badania ich indywidualnych biografii i strategii zawodowych.

Obserwacje wynikające z badań rynku pracy i sytuacji artystów w krajach Europy Zachodniej i zachodniego kręgu kulturowego nie do końca odpowiadają jednak realiom, z jakimi mamy do czynienia w dzisiejszej Polsce. Inny jest sposób organizacji życia artystycznego i skala rozwoju rynku sztuki. Chociaż mamy do czynienia z podobnymi trendami w kształtach karier artystycznych i pewne ich cechy są uniwersalne, to rozwijają się one w innych warunkach i na innym podłożu historycznym – związanym z transformacją ustrojową i sposobami rozumienia roli sztuki. Być może zachowania są podobne, ale motywacje mogą być różne i wynikają z inaczej ukształtowanej refleksji dotyczącej postaci artysty.

Na gruncie polskiej socjologii badania poświęcone artystom plastykom jako grupie zawodowej już w latach 60. prowadził Aleksander Wallis (Wallis 1964). Ostatnie kilka lat zaowocowało badaniami rynku pracy artystów. Jednym z pierwszych całościowych opracowań dotyczących sposobów pracy i sytuacji ekonomicznej artystów był *Rynek pracy artystów i twórców w Polsce* (Ilczuk 2013). Badanie skupiające się na projektowym charakterze pracy w polskim sektorze kultury i sztuki stało się podstawą publikacji Wolnego Uniwersytetu Warszawy - *Fabryka sztuki* (Kozłowski i wsp. 2014). Charakter i praktyki środowisk twórczych były jednym z priorytetów nieistniejącego już programu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego - *Obserwatorium kultury*, dotującego badania w obszarze kultury. W efekcie tego wsparcia zrealizowano projekty badawcze, które przyczyniają się do poznania specyfiki polskiego rynku pracy artystów i roli twórców współczesnych. Projekt *Trajektorie sukcesu artystycznego* (Bachórz i Stachura 2015) był próbą odnalezienia wspólnych dla artystów ścieżek kariery i prawidłowości, które pozwoliłyby na wytyczenie drogi artystycznego „awansu”. Ze względu na własne zaangażowanie w realizację badania część materiału empirycznego zebranego w jego trakcie stała się podstawą niniejszej pracy. Raport z badania *Nowe role środowisk twórczych* (Kowalewski i wsp. 2016) poświęcony jest tematyce alternatywnych i

pozaartystycznych ról podejmowanych przez twórców. Autorki badania zrealizowanego przez Fundację Katarzyny Kozyry skupiły się na ścieżkach karier akademickich kobiet i roli płci w świecie sztuki (Gromada i wsp. 2015). Przedmiotem badań były też poszczególne systemy świata sztuki i kultury związane z dziedzinami twórczości, jak na przykład badanie pola literackiego w świetle teorii Pierre'a Bourdieu (Jankowicz i wsp. 2015). Bardzo wiele do wiedzy o polu sztuk wizualnych, które jest w centrum zainteresowania tej pracy, wniosło zrealizowane w zeszłym roku badanie *Wizualne niewidzialne* (Krajewski i Schmidt 2016b). Celem tego kompleksowego przedsięwzięcia była diagnoza pozycji zajmowanej przez sztuki wizualne we współczesnym systemie społecznym w Polsce, a więc też postrzeganie roli artysty i jego pracy. Wszystkie te badania mogą posłużyć jako podstawa projektowania rozwiązań dopasowanych do potrzeb poszczególnych grup zawodowych.

Badanie przeprowadzone na potrzeby tej pracy skupia się na grupie młodych artystów wizualnych i ich sposobach kierowania własną karierą zawodową. Swoimi opowieściami o karierze podzieliło się 20 absolwentów i absolwentek akademii sztuk pięknych – z Warszawy, Krakowa, Gdańska oraz Poznania: 8 - malarstwa, 8 - grafiki, 4 - rzeźby. Próba badawcza została dobrana metodą kuli śnieżnej – respondenci wskazywali kolejne osoby, które należały do wskazanych grup zawodowych i pasowały do profilu wiekowego. Indywidualne wywiady pogłębione oparte były na scenariuszu biograficznym, dawały respondentom możliwość budowania własnej opowieści o karierze z użyciem indywidualnego języka. Stały się podstawą do rekonstruowania obrazu rynku pracy i warunków funkcjonowania we współczesnym świecie sztuki. W teorii ugruntowanej, z której czerpie to badanie, wiedza jest konstruowana poprzez zaangażowanie badacza i badanych w świat i jego znaczenia. Według wersji teorii ugruntowanej proponowanej przez Kathy Charmaz (Charmaz i wsp. 2009) wynikiem badania są konstrukcje rzeczywistości, a nie teorie dające dostęp do dokładnego obrazu badanej rzeczywistości. Obraz badanego obszaru tworzy się jednocześnie od wewnątrz i od zewnątrz. Jest wynikiem interakcji badacza z badanymi – ich praktykami i perspektywami rozumienia świata.

Sztuki wizualne, głównie malarstwo, nadal są synonimem sztuki dla większości Polaków. Są to najbardziej klasyczne dziedziny sztuki, które przez stulecia były nośnikami nowych idei i nurtów artystycznych. W ostatnich dziesięcioleciach zaczęły tracić na znaczeniu w samym świecie sztuki, ale ich pozycja w szerokim kontekście rozumienia sztuki nie uległa zmianie. Zbadanie praktyk artystycznych malarzy i rzeźbiarzy oraz strategii kariery rozwijających się w obszarze tych dziedzin w reakcji na narracje ekonomii kreatywnej są szczególnie interesujące. Zestawienie ich z postawami przyjmowanymi przez grafików pozwala na uchwycenie różnic, które świadczą o znaczeniu sposobów definiowania roli sztuki w decyzjach dotyczących indywidualnych karier artystycznych. Grafika, która najbardziej balansuje na granicy sztuk pięknych i sztuki użytkowej, raz tracąc, raz zyskując na prestiżu w ramach świata sztuki, może reagować inaczej, bardziej elastycznie, na trendy „użyteczności” i urynkowienia sztuki.

Wybór grupy młodych artystów (do 10 lat po ukończeniu studiów) spowodowany był chęcią uchwycenia strategii osób, które nie mają jeszcze ugruntowanej pozycji w systemie artystycznym. Ich doświadczenie edukacyjne jest jeszcze świeże, co pozwala na zbadanie wpływu akademii na przyszłe wybory ścieżek kariery. Młodzi artyści mają też wspólne doświadczenie funkcjonowania w realiach kapitalistycznych – sami nie uczestniczyli wcześniej w innym sposobie organizowania rzeczywistości rynku pracy, kiedy różne role przypisywał sztuce system polityczny. Dodatkowo wciąż są „w szoku” wchodzenia i rozpoznawania reguł rynku pracy, który możemy poznać ich oczami.

Badanie zostało uzupełnione o analizy programów nauczania na wybranych kierunkach w polskich uczelniach artystycznych, które są podstawą refleksji na temat wzorów zachowań i norm świata sztuki przekazywanych w trakcie edukacji młodym artystom. Rolą akademii nie jest tylko formalne uczenie warsztatu, ale też przekazywanie z pokolenia na pokolenia wartości przypisywanych sztuce. Dodatkowo analiza dostępnych form wsparcia bezpośredniego i pośredniego (wynikającego z ustawodawstwa i regulacji prawnych) konstruuje ramy postrzegania roli artysty w społeczeństwie. Kształtuje też warunki rozwoju karier artystycznych, tworząc przestrzeń, w której rozwijają się ścieżki kariery. Podstawą do badania społecznego spojrzenia na współczesną rolę artystów i

kształt kariery artystycznej jest analiza dyskursu internetowego¹, która stanowi wycinek publicznego dyskursu w Polsce. Pozwala spojrzeć na sytuację artystów i kierunki rozwoju ich karier z różnych perspektyw.

Wyniki własnych badań staram się konfrontować z obserwacjami innych badaczy oraz dyskursem na temat sytuacji artystów w świecie współczesnym, skupiając się szczególnie na Polsce. Obraz świata sztuki skonstruowany w wypowiedziach artystów traktuję jako centrum, natomiast wiedza oparta o inne badania i literaturę z zakresu socjologii sztuki, kulturoznawstwa i zarządzania kulturą stanowi kontekst interpretacyjny.

Tłem intelektualnym dla rozważań na temat ścieżek kariery młodych artystów wizualnych jest socjologiczna, filozoficzna i kulturoznawcza refleksja na temat historycznych i obecnych kształtów pola sztuki – jego instytucji, norm i wartości – zmiennych sposobów porządkowania relacji między artystą a społeczeństwem. To jak zmieniała się rola sztuki wpływało na warunki pracy artystów, ale pozostawiło też ślad we współczesnym postrzeganiu ich miejsca w społeczeństwie. Stworzyło swego rodzaju mitologię sztuki jako zbiór mitów o jej regułach i figur artysty. Na kształt współczesnego świata sztuki duży wpływ ma narracja późnego kapitalizmu. Jego wartości, język i sposoby organizacji przenikają do pola sztuki i wpływają na sposoby „zarządzania” karierami artystycznymi.

W pracy będę posługiwać się zarówno językiem sztuki, jak i językiem ekonomii – mieszając je i łamiąc czasami granice tych pól. Język, jakim posługujemy się w zarządzaniu kulturą, jest silnie skolonizowany przez logikę ekonomiczną. Gdy używamy słów takich jak „kariera”, „kapitał” „marka”, „rynek” nie brzmią obco, ani nie budzą negatywnych skojarzeń, nie wymagają też uzasadnienia. Podobnie postrzegane są w dyskursie publicznym, któremu nadają powagi i sensu. Artyści i świat sztuki stawiają większy opór, który widoczny jest też w ich sposobach mówienia o sobie. Język humanistycznego dyskursu o sztuce, jest przechwytywany dla tworzenia aury wokół mechanizmów

¹ Poszerzona analiza dyskursu internetowego i środowiskowego znajduje się w raporcie badawczym *Trajektorie sukcesu artystycznego. Strategie adaptacji artystów w polu kultury* (Bachórz i Stachura 2015).

ekonomicznych, ale sam język sztuki jako sposób komunikacji, nie jest tak łatwy do przetłumaczenia i skolonizowania w przestrzeni wypowiedzi artystycznych. Czy wzajemne przenikanie się języka sztuki i języka ekonomii, jakie obserwujemy dzisiaj jest ostatnim etapem ich zlewania się, czy młode pokolenie artystów rozumie siebie równolegle w tych obu przestrzeniach, czy już poddało się powszechnej ekonomizacji dyskursu?

1. Czym jest sztuka? Kim jest artysta?

By zrozumieć trajektorie karier artystów musimy bliżej przyjrzeć się znaczeniu i funkcjonowaniu pojęć takich jak sztuka czy artysta. Różne sposoby rozumienia tego, czym jest sztuka, na czym polega jej rola i jaka jest pozycja artysty w społeczeństwie układają się w kulturową podstawę funkcjonowania świata sztuki w takim kształcie, jaki jest teraz. Uwarunkowania ekonomiczne wpływają na podejmowane przez młodych artystów działania. Wytworzona wokół tych pojęć swoista „mitologia” artysty ma bezpośredni wpływ na decyzje o podjęciu kariery artystycznej. Ścieżki rozwoju zawodowego prowadzone są pomiędzy różnymi koncepcjami, mitami, rolami społecznymi. Zastosowanie kulturoznawczego podejścia do badania sztuki opisuje Grzegorz Dziamski:

"Kulturoznawczy punkt widzenia nie sprowadza się do analizy instytucji sztuki, nie jest bowiem socjologią sztuki. Zajmuje się raczej tym, jaki obraz sztuki buduje instytucja sztuki. Obraz ten jest tworzony przez dominujące w instytucji sztuki dyskursy, które nie tyle oddzielają, co wytwarzają praktykę artystyczną, często wbrew panującej kulturze artystycznej. Można zatem powiedzieć, że kulturoznawczy punkt widzenia zajmuje się procesem ramowania, czyli tym, jak świadomość artystyczna, będąca częścią kultury, określa, czego w danym momencie oczekujemy od sztuki oraz co uważamy za ważne i wartościowe w działaniach aspirujących do miana sztuki, a więc w propozycjach wysuwanych jako kandydaci do bycia dziełem sztuki." (Dziamski 2001, s. 301)

Badanie ścieżek kariery artystów wymaga szerokiego spojrzenia na rzeczywistość, w jakiej funkcjonują, zarówno z perspektywy ekonomicznej, jak i socjologicznej i kulturoznawczej. Łączenie tych paradygmatów jest szczególnie uzasadnione w dziedzinie, jaką jest zarządzanie humanistyczne, którego podstawę stanowi kulturowy, czy można by

nawet powiedzieć, antropologiczny pierwiastek w naukach o zarządzaniu. Dlatego w swoim opracowaniu odnoszę się do teorii z obszarów socjologii sztuki, estetyki, filozofii kultury i historii sztuki. Odwołując się do słów Jana Stanisława Wojciechowskiego: „(...) śmielsze wędrówki na teren postrukturalistycznej antropologii są jednak konieczne, gdy badamy nie kulturę organizacji, lecz organizację kultury” (Wojciechowski op. 2015, s. 235). Możliwe i uzasadnione jest badanie sztuki w kontekście innym niż ekonomiczny, ponieważ stanowi ona autonomiczny obszar zjawisk, ludzi, obyczajów, technik, instytucji i mimo uwikłania w praktykę i dyskurs neoliberalnego nurtu ekonomii nie traci dotychczasowych funkcji i form komunikacji społecznej (Wojciechowski 2004, s. 129).

Używając definicji pojęć „sztuka” i „artysta” zaczerpniętych z dyskursu naukowego, zestawiam je z rozumieniem ich przez samych artystów i świat sztuki, ale także ich interpretacjami obecnymi w dyskursie publicznym. Dopiero takie zestawienie daje obraz kulturowego funkcjonowania tych pojęć. Tak jak kariery artystyczne są one budowane na styku praktyki artystycznej, refleksji filozoficznej i rzeczywistości społecznej.

1.1. Sztuka – próba definicji

W badaniu *Wizualne niewidzialne* autorzy zapytali różne grupy respondentów o to, czym jest sztuka i jakim dziedzinom twórczości są skłonni nadać miano sztuki. W opinii osób niezwiązanych ze sztuką najczęściej definiowana była ona jako konkretne praktyki artystyczne. Za sztukę uznawano malarstwo, rzeźbę, rysunek i grafikę (Krajewski i Schmidt 2016, s. 5–6). Okazało się, że to artystom najtrudniej było pogodzić się w kwestiach definicji sztuki. Najczęściej (47% badanych) określali ją jako formę komunikacji, a dla 31% jest ona po prostu częścią życia (Krajewski i Schmidt 2016, s. 5). Choć często sami artyści przyznają, że nie znają teorii estetycznych lub celowo je negują, tworząc własne definicje sztuki – nie powstają one bez kontekstu humanistycznego. Współczesne spojrzenie na sztukę jest efektem zmieniających się w czasie, ale też trwałych i nakładających się na siebie koncepcji sztuki wywodzących się z filozofii, socjologii i praktyki artystycznej (szczególnie awangardowej).

Efektem działań awangardy w lat 50. i 60. było ujawnienie słabości dotychczasowych teorii estetycznych, które stały się bezradne wobec nieustannie zmieniającej się praktyki artystycznej. Filozofowie anglosascy skupieni wokół nurtu antyesencjonalizmu udowodniali, że żadna teoria sztuki nie jest zadowalająca ani możliwa, a nawet nie jest nikomu potrzebna. W sferze praxis nie ma i nie może być ogólnych reguł tworzenia i oceniania dzieła. Paradoksalnie takie podejście doprowadziło do odrodzenia się teorii sztuki w latach 70. i 80. (Dziemidok op. 2014, s. 137, 141). Ich twórcy udowodnili, że choć nie istnieje idealna definicja sztuki, możliwe jest tworzenie filozoficznych koncepcji funkcjonowania sztuki, a sama jej definicja nie jest konieczna ani najważniejsza. Jest tylko wygodnym narzędziem dydaktycznym, które pozwala przekazywać i utrwaląć jej idee przewodnie.

Estetyka jako zbiór standardów i kryteriów tworzona jest społecznie w celu oddzielenia sztuki od nie-sztuki. Ustala konwencje i standardy oceny twórczości artystycznej (Mulkay i Chaplin 1982, s. 117). Historycznie koncepcje sztuki umieszczały ją w kontekście relacji *sacrum* i *profanum* – jako ucieleśnienie transcendencji w zsekularyzowanym świecie (Stalking Horse, Gift Horse, Trojan Horse 2012, s. 226) lub dokładnie na granicy między tymi dwoma światami. Sztuka jest linią, która może je łączyć lub właśnie rozdzielać (Introduction: Paragone of the Art World 2012, s. 9).

Sztuka jako nośnik wartości o doniosłym znaczeniu dla społeczeństwa utrwała je, kontestuje, komentuje. Obecnie status sztuki balansuje między doniosłością a marginesem dyskursu publicznego. Z jednej strony obserwujemy w społeczeństwie niewielkie zainteresowanie praktykami artystycznymi i uczestnictwem w kulturze artystycznej, więc sztuka części społeczeństwa jawi się jako elitarna i luksusowa, odległa od życia - a jednocześnie utrwała swój romantyczny mit bramy dającej dostęp do niecodziennych, transcendentnych wymiarów. Niewiele osób posiada dzieła sztuki, niewielu także dysponuje wiedzą o sztuce bardziej rozległą, która pozwalałaby na wymienienie im przykładów dzieł sztuki, które nie są częścią wypracowanego w toku edukacji kanonu (zob. Bachórz i wsp. 2016). Z drugiej strony w opinii społecznej sztuka ma do spełnienia ważne role i większość osób ma własne zdanie na jej temat. Około 70% Polaków uznaje, że

wspieranie rozwoju instytucji artystycznych i bezpłatna edukacja artystyczna jest obowiązkiem państwa (Krajewski i Schmidt 2016, s. 9).

Koncepcje estetyczne

Estetyka w XX wieku wielokrotnie próbowała uchwycić sztukę w ramy definicji, określając jej funkcje, cechy charakterystyczne czy definiując samo doświadczenie obcowania ze sztuką. Szukając odpowiedzi na pytanie, do czego jest ona ludziom potrzebna, Steven C. Pepper podzielił sztukę na tę dostarczającą czystego zadowolenia (*art of delight*), która pozbawiona jest elementów przykrych czy bolesnych oraz sztukę przynoszącą ulgę (*art of relief*) – wywołującą początkowo ból i przygnębienie, które ostatecznie pozwalają uwolnić się od negatywnych emocji (Dziemidok op. 2014, s. 125)². W społeczno-waloryzacyjnej koncepcji autorstwa Jerzego Kmity sztuka sytuowana jest pomiędzy czynnościami praktycznymi a sferą światopoglądową. Jej funkcją jest z jednej strony komunikacja między członkami społeczeństwa, a z drugiej dostarczanie im narzędzi wartościowania.

Filozofowie tacy jak Dewey i McLuhan poszerzają definicję sztuki o codzienne doświadczenia życia i jego estetyczne uporządkowanie. Według McLuhana sztuka jest instrumentem, który modyfikuje świat i świadomość człowieka. Oferując mu nowe sposoby rozumienia i doświadczania, kształtuje inne wzorce wrażliwości. Z jednej strony jest medium, które zapośrednicza świat, z drugiej - formą poznania go i walki z innymi mediami manipulującymi naszym doświadczaniem rzeczywistości. Rolą sztuki według McLuhana nie powinno być utrwalanie i odwzorowywanie rzeczywistości społecznej, ale tworzenie kontrastów, które pobudzają do innego spojrzenia na świat i uwolnienia się od władzy mediów (Kukiełko-Rogozińska 2014, s. 162–163).

Trudność ze zdefiniowaniem sztuki nie jest wyjątkowa dla naszych czasów, ale charakterystyczne dla sztuki współczesnej jest zacieranie jej granic. Jak pisze Grzegorz Dziamski:

² Chociaż należy uważać z „dawkowaniem”, jeśli przekroczymy „próg bólu”, ten rodzaj sztuki może wywołać, według amerykańskiego filozofa, głębokie stany depresyjne.

"Sztuka może dzisiaj wyglądać jak reklama, moda, rozrywka, może przypominać konsumpcyjne towary, zabawki, przyrządy gimnastyczne, sprzęt kuchenny, działalność społeczną lub polityczną - jednym słowem, może wyglądać jak cokolwiek, ale w przeciwieństwie do innych wytworów i działań musi być wolna. Wolność jest bowiem ostatnim wyróżnikiem sztuki." (Dziamski 2009, s. 7–8)

W kontekście płynności granic sztuki w wymiarze formy coraz częściej pojawia się postulat wolności i autonomii jako warunek konieczny jej istnienia. Sztuka przestała być uniwersalnym językiem komunikacji wizualnej – rozplywa się w szeroko pojętej kulturze wizualnej, która stała się głównym źródłem kształtującym naszą wiedzę o rzeczywistości. Całe nasze środowisko życia zostało poddane estetyzacji. By sztuka nie została pochłonięta przez kulturę wizualną, musi zachować wobec niej dystans, stać się rodzajem refleksji nad samą kulturą (Dziamski 2009, s. 19–21). Im bliżej jej do życia codziennego, tym bardziej musi podkreślać swoją niezależność, uwalniać się od użyteczności. Ma być tym, co wyłamuje się z codziennego rozumienia świata i tworzy dystans z rzeczywistością. Według zwolenników tej koncepcji sztuka musi pozostać bezcelowa, bezinteresowna i nieinstrumentalna, a linią jej obrony jest odwoływanie się do samej siebie. Sztuce w narracji kapitalistycznej grozi banalizacja i sprowadzenie do przedmiotu ekonomicznej spekulacji, rodzaju dobra inwestycyjnego. Krytycy i kulturoznawcy od lat 80. dostrzegają te tendencje w geniuszach estetyzacji i symulacji Jeffa Koonsa i Damiana Hirsta (Dziamski 2009, s. 243–244). Być może jest to nowy wymiar sztuki „użytkowej” i jedyną alternatywą jest powrót pojęcia sztuk „czystych”. Czy postulat sztuki dla sztuki jest możliwy do zrealizowania w praktyce artystycznej, która nieuchronnie styka się z praktyką ekonomiczną liberalnego kapitalizmu?

Socjologiczne ujęcia sztuki

Refleksja naukowa nad praktykami związanymi ze sztuką i środowiskiem artystycznym prowadzona jest na gruncie wielu dyscyplin. Artyści jako grupa zawodowa stanowią przedmiot zainteresowania socjologów i ekonomistów. Szczególnie bliskie mojej pracy badawczej są sposoby porządkowania wiedzy o tym obszarze powstałe na gruncie socjologii sztuki, takie jak koncepcja systemu artystycznego opracowana przez Mariana

Golkę czy teoria pola sztuki Pierre'a Bourdieu, które umieszczają sztukę w kontekście szerszego kontekstu społeczno-kulturowego. Sztuka nigdy nie jest do końca autonomiczna w takim ujęciu. Sztuka dla sztuki nie jest możliwa – dzieło pozbawione kontekstu społecznego, kontaktu z odbiorcą nie jest już dziełem sztuki. Indywidualny autonomiczny akt tworzenia nie wystarcza – konieczne jest zdefiniowanie dzieła przez odbiorcę. Być może granica między sztuką a nie-sztuką nie jest możliwa do odnalezienia w odpowiedzi na pytanie, czym jest sztuka, więc należałoby zadać je w innej formie: Kiedy coś sztuką się staje (Bharucha 2007, s. 415)? Jaki proces krytyczny, społeczny, filozoficzny, polityczny zachodzi w momencie uznania wytworu człowieka za sztukę? Sztuka wpisuje się w szeroki zmieniający się kontekst kulturowy i mimo swojej autonomicznej formy nie może obejść się bez relacji wobec innych obszarów życia, jest narzędziem społecznej samoprezentacji i odczytuje się ją w kontekście zbiorowych opinii (Wojciechowski op. 2015, s. 104).

Teoria systemu artystycznego

W teorii Mariana Golki system artystyczny jest „systemem społeczno-kulturowym”, czyli całością złożoną z wzajemnie współzależnych, powiązanych i względnie uporządkowanych składników, takich jak: ludzie występujący w różnych rolach, stosunkach, grupach i ich czynności oraz wytwory przeniknięte znaczeniami i wartościami przejawiającymi się w różnych dziedzinach sztuki. Definicja ta jest bardzo szeroka i jednocześnie na tyle uniwersalna, by służyć badaniu systemu artystycznego w jego różnych konfiguracjach. Nie zakłada ona, iż powiązania między jego elementami są stałe i niezmiennie, a raczej akcentuje możliwość ich dynamicznych przemian. Jedynymi stałymi elementami systemu artystycznego są jego instytucje³ i dzieła, czyli wytwory artystyczne. Za wytwory artystyczne uznawane są te związane z instytucjami, a instytucje są sankcjonowane przez powiązanie z dziełami sztuki (Golka 2008, s. 39, 42). Wydaje się, że taka wzajemna zależność tworzy system zamknięty i niepodatny na zmiany – jest to jednak tylko

³ W rozumieniu socjologicznym "instytucja jest zorganizowanym zespołem ludzi występujących w określonych rolach społecznych i posiadających odpowiednie środki (lokale, urządzenia, finanse, kompetencje), ich zachowań mających doniosłość publiczną, interakcji, świadomości, środków, działań i regulatywnych norm działania, a to wszystko razem służy realizacji określonych celów" (Golka 2008, s. 39,42).

abstrakcyjny model. W rzeczywistości ciągłe zmiany zarówno społeczne, jak i artystyczne (takie jak nowe kierunki i techniki w sztuce) doprowadzają do przemian instytucji oraz kryteriów artystycznych. Powstają nowe instytucje i nowe dzieła, ale ich wzajemna zależność jest właśnie trwałym elementem systemu artystycznego, ponieważ to właśnie w instytucjach zbiegają się interakcje towarzyszące powstawaniu, obiegowi i obecności sztuki w świecie oraz jej odbiorowi. Instytucje systemu artystycznego umożliwiają twórczość i ją inspirują, wprowadzają ją w obieg społeczny, selekcionują, stymulują odbiór dzieł i petryfikują jego efekty - utrwalają te wartości, które są uznane społecznie za ważne (Golka 2008, s. 43).

W systemie artystycznym instytucje można podzielić ze względu na funkcje w nim pełnione. Wyróżniamy więc:

- instytucje tworzenia: szkoły, twórcy, pracownie, kolonie artystów, salony, kawiarnie artystyczne, grupy artystyczne, związki twórcze
- instytucje obiegu: galerie, pisma, wydawnictwa, media, stowarzyszenia krytyków, biblioteki, urzędy państwowe decydujące o polityce kulturalnej, mecenat
- instytucje obecności: muzea, kolekcje prywatne, ekspozycje stałe
- instytucje odbioru: audytoria, stowarzyszenia przyjaciół sztuki, liderzy opinii (Golka 2008, s. 43).

Wymienione powyżej organizacje i instytucje są tylko przykładowe i we współczesnym świecie sztuki ich znaczenie jest często podważane, a one same zastępowane innymi rodzajami instytucji.

Kolejną przydatną cechą przyjętej definicji systemu artystycznego, która pozwala na wykorzystanie jej w analizie współczesnego świata sztuki, jest jej powiązanie z całym systemem społeczno-kulturowym. Golka wskazuje na takie cechy obecne w systemie artystycznym, które są uniwersalne dla systemów kulturowych, jak na przykład: przepływ wytworów, wartości, znaczeń i informacji, idei, wzorów, tematów, rozwiązań

technicznych, mechanizmy inspiracji i naśladownictwa, zaprzeczenia i przeciwstawienia. Częścią systemu artystycznego, jak i systemu kulturowego są także powiązania ekonomiczne i polityczne oraz kontakty personalne i wspólne przekonania co do pełnionych ról oraz normy regulujące działania (Golka 2008, s. 44–46). Paradoksalnie trwanie zarówno świata sztuki, jak i szerszego świata kultury, jest możliwe dzięki ruchom i tendencjom przeciwstawiającym się tym systemom. Pozwalają one na wpływ świeżych idei i przemiany instytucji, ale jednocześnie zmieniając system, nie dekonstruują go. Pod tym względem system artystyczny przypomina mechanizm ruchów społecznych, często radykalnie walczących o nowe idee – ich celem jest legitymizacja idei, a w przypadku sztuki - dzieła (Baumann 2007, s. 50–51).

Peter Burger posługuje się pojęciem "instytucja sztuki" (Dziamski 2001, s. 290–292) w trochę innym znaczeniu – jako pewnego rodzaju systemu artystycznego związanego z rozwojem mieszczaństwa. W jego ujęciu stanowi ona aparat wytwarzania i rozpowszechniania sztuki oraz panujące w danej epoce poglądy na jej temat, wywierające wpływ na odbiór poszczególnych dzieł. Tak rozumiana instytucja sztuki została zaatakowana przez awangardę artystyczną XX wieku poprzez wykroczenie poza autonomiczny obszar sztuki. Według Burgera same instytucje sztuki nie zostały zniesione przez awangardę, a wręcz przeciwnie - zyskały na znaczeniu przez swoją funkcję odróżniania sztuki od nie-sztuki – w świecie, w którym jest to coraz trudniejsze, gdzie ciągle ta granica jest dyskutowana. Same instytucje nie definiują sztuki, ale określają, czego od niej oczekujemy i jaka może być.

Obiegi sztuki

W teorii systemu artystycznego wyróżnia się cztery podstawowe typy obiegu sztuki (Golka 2008, s. 97–143):

- mecenat
- politykę państwa
- rynek sztuki

- sponsoring.

Ich rolą jest umożliwienie dziełu sztuki pokonania dystansu fizycznego i społecznego między twórcą a odbiorcą. We wszystkich obiegach istotną rolę odgrywają pieniądze. W obiegu opartym na mecenacie dominującą rolę gra nabywca, który sam wyznacza cenę według prywatnych kryteriów oceny. To zamawiający wybiera twórcę i akceptuje zamówione dzieło. Mecenat (Golka 2008, s. 99–103) wiąże się z podkreśleniem wyższości społecznej nabywcy i raczej nie sprzyja zmianom systemu kulturowego, ponieważ grupa społeczna kontrolująca ten obieg sztuki nie jest zainteresowana zmianą *status quo* i preferuje raczej wytwory zgodne z przyjętym kanonem. Z drugiej strony zapewnia stabilizację finansową, której często brakuje artystom działającym w warunkach rynkowych. To właśnie rozwój rynku sztuki wywołany przez większe zainteresowanie odbiorców mieszczańskich i gospodarka rynkowa stopniowo wyparty ten model finansowania. Pewną formą mecenatu zbiorowego, który przetrwał do naszych czasów, są np. zakupy i stypendia fundowane przez towarzystwa wspierające sztukę.

To, co często nazywane jest mecenatem państwa nad sztuką, w rzeczywistości jest przejawem polityki państwowej, która ma na celu umacnianie państwa przez wytwory kultury. Podstawową różnicą jest fakt, iż środki przekazywane na wspieranie działań artystycznych (stypendia, nagrody, zlecenia) nie są prywatne, a publiczne (Golka 2008, s. 103–109). Sama polityka państwa wobec sztuki zależna jest od systemu politycznego, a także sytuacji gospodarczej. W skrajnych przypadkach abstrakcyjny twór, jakim jest państwo, reprezentowane przez środowiska władzy, może traktować sztukę jako jedną z metod zarządzania państwem. Odgrywając dominującą rolę w systemie artystycznym, może manipulować wartościami poprzez przymus realizowania pewnych tematów i cenzurę. Jednocześnie odbiorcy tego typu wytworów artystycznych są anonimowi, a ich potrzeby kulturalne nie są uwzględniane.

Równoległe z polityką państwową na kształt systemu artystycznego ma wpływ rynek sztuki, w którym artyści stają się przedsiębiorcami, ponosząc ryzyko artystyczne i finansowe (Golka 2008, s. 109). Rynek sztuki wykształcił własne instytucje artystyczne,

takie jak galerie, domy aukcyjne czy agenci pośredniczący między artystami a odbiorcami dzieł sztuki. Choć mechanizmy rynkowe obracające dużymi sumami pieniędzy podkreślają różnice w dochodach między artystami oraz niestabilność karier artystycznych, nie są ich źródłem. Wszystkie te kwestie towarzyszą działalności artystycznej od wieków niezależnie od modelu systemu artystycznego, choć przez niektóre mogą być wzmacniane.

Typem obiegu sztuki, który łączy cechy mecenatu i polityki z mechanizmem rynkowym jest sponsoring (Golka 2008, s. 116). Motywem inwestowania w sztukę jest reklama i kształtowanie wizerunku. Wzrost znaczenia wizerunku marki skłonił wiele firm do promowania się w roli „mecenatów” wspierających sztukę czy działania charytatywne związane ze społeczną odpowiedzialnością biznesu. W gruncie rzeczy sponsoring jest działaniem w obszarze *public relations*, ale może realnie wspierać obieg sztuki.

Jak działa pole sztuki?

Wyodrębnienie sfery sztuki i praktyki artystycznej z szerszego systemu społeczno-kulturowego zakłada w różnym stopniu jej autonomiczność. W rzeczywistości autonomiczność ta opiera się głównie na wyznaczeniu schematów i praw wewnątrz tego, co Pierre Bourdieu nazywa polem sztuki. Ten zbiór fundamentalnych praw, które regulują: co jest sztuką, a co nie jest, komu przynależy jest status artysty, jak i sam postulat autonomii sztuki, nazywa *nomosem* pola sztuki (Forkert 2013, s. 14). Pole sztuki to pole walki o pozycje i prestiż, ale tylko według wewnętrznej logiki tego pola. Jego towarem są pomysły i artefakty. Aby funkcjonować w tym polu, konieczna jest absolutna akceptacja i internalizacja jego założeń. Artysta nie może podważać sposobu funkcjonowania samego pola. Autorefleksja środowiska artystycznego byłaby w takim pojęciu autodestrukcyjna dla samego pola sztuki. Funkcjonuje ono dzięki podtrzymywaniu *illusio*, założeniu, że warto grać w tę grę (Forkert 2013, s. 15). Kwestionowanie reguł może doprowadzić do wykluczenia z obiegu sztuki, dlatego w wielu badaniach środowisk artystycznych stosunkowo rzadko pojawia się wewnętrzna krytyka reguł działania pola sztuki. Winą za problemy, jakich doświadczają artyści, obarczane są zewnętrzne warunki ekonomiczne, czy na przykład brak zrozumienia i popytu na sztukę często uzasadniany brakiem odpowiedniej edukacji artystycznej reszty społeczeństwa (Kozłowski i wsp. 2014, s. 71).

Świat sztuki – instytucjonalna teoria sztuki

Współczesny system artystyczny opiera się na modelu, który silnie reguluje wewnętrzne reguły pola za pomocą instytucji. Jego kształt rozwijał się od końca XIX wieku do czasów współczesnych. Choć obecnie jego granice zaczynają się rozmywać i coraz częściej są przekraczane przez artystów, nadal jest głównym punktem odniesienia w praktykach artystycznych i zawodowych artystów. Świat sztuki definiowany jest jako koncentryczna sieć profesjonalistów, publicznych i prywatnych organizacji, które tworzą i prezentują sztukę, a także tych, które ułatwiają taką działalność i ją rozpowszechniają. Świat ten dzieli się na jeszcze mniejsze sieci powiązań między galeriami i marszandami. Jego podstawową działalnością jest produkcja (tutaj główną rolę odgrywają artyści, warsztaty, kolektywy twórcze, stowarzyszenia) i wystawianie sztuki (galerie, kolekcje). Temu rdzeniowi natomiast towarzyszy zakres podmiotów wspierających produkcję i prezentację sztuki, jak np. administracja publiczna, twórcy polityki kulturalnej, szkoły artystyczne, domy aukcyjne, menedżerowie sztuki, marketing i reklama oraz jej rozpowszechnianie: konkursy, festiwale, publikacje, magazyny artystyczne, internet itp. (Vickery 2006, s. 59).

Jedną z pierwszych osób podejmujących się stworzenia definicji świata sztuki przystającej do dwudziestowiecznych realiów był George Dickie. Według jego teorii istotą sztuki nie są jej cechy przedmiotowe czy funkcje społeczne, ale kontekst – czyli praktyka artystyczna realizowana w świecie sztuki postrzeganym jako instytucja społeczna - na podobnej zasadzie jak świat biznesu czy nauki. Jest on kulturową praktyką wytwarzania i konsumowania dzieł sztuki. „Sztuką jest to, co w Świecie Sztuki za sztukę uchodzi” (Dziemidok op. 2014, s. 195–219).

Rozumienie świata sztuki opiera się na trzech definicjach jego elementów:

- Artysta to osoba, która ze zrozumieniem uczestniczy w tworzeniu dzieła sztuki.
- Dzieło sztuki to artefakt stworzony, by przedstawić go pod ocenę publiczności Świata Sztuki, uzyskuje status „kandydata do oceny”, musi zostać instytucjonalnie uznany, co w praktyce oznacza, że dowolnemu przedmiotowi dowolny członek świata sztuki może nadać status dzieła.
- Publiczność - to zbiór osób, które są w pewnym stopniu przygotowane do rozumienia tego, co jest im przedstawiane (Vickery 2006, s. 59).

Dwudziestowieczny świat sztuki stworzył hermetyczny system, w którym autonomia sztuki mogła być realizowana według idei sztuki dla sztuki. Tak rozumiana autonomiczność świata sztuki nie jest możliwa, ponieważ jako instytucja społeczna powiązany jest z innymi elementami systemu społeczno-kulturowego, takimi jak religia, polityka i w rzeczywistości to pozaartystyczne motywacje członków świata sztuki mogą wpływać na ich decyzje dotyczące statusu danego dzieła czy artysty. Silną stroną tego sposobu myślenia o sztuce jest definiowanie jej przez praktykę artystyczną – co w czasie kryzysu definicji sztuki kształtowanej przez zewnętrznych obserwatorów niezaangażowanych w proces twórczy - krytyków czy filozofów sztuki, pozwoliło uwolnić pojęcie dzieła sztuki od formalnych ram wyznaczonych tradycją. Definicja sztuki tworzona jest w tym ujęciu na bieżąco przez praktykę artystyczną. „Filozof nie może nie uznać praktyki artystycznej, jeśli uznają ją artyści” (Dziemidok op. 2014, s. 195–219). Struktura świata sztuki opiera się na mniejszych systemach, stanowiących najbliższe ramy prezentacji dzieła, w których spotykają się artysta, dzieło sztuki i publiczność. Wielość tych systemów, które nadają kontekst i są wewnętrznie zróżnicowane, tworzy świat sztuki.

Instytucjonalna teoria sztuki daje moc tworzenia sztuki tylko w tym autonomicznym świecie, z którego opinii i statusy przenikają do innych sfer życia społecznego, takich jak media czy dyskurs publiczny. Rzeczywiście nic nie może zostać uznane za sztukę poza światem sztuki, ale nie można ignorować faktu, że to zewnętrzne instytucje decydują o

tym, w jakim kontekście dany wytwór będzie funkcjonował w szerszym obiegu społecznym (Szymańska-Palaczyk 2015, s. 4).

Teorie świata sztuki czy systemu artystycznego zakładają podział świata społecznego na różne podsystemy, które wytwarzają własne zasady działania i instytucje oraz uwalniają typowe procesy (takie jak wymiana ekonomiczna, administracja, sposoby komunikacji). W XX wieku idea sztuki dla sztuki doprowadziła do coraz większej autonomizacji systemu artystycznego – oczywiście nie działał on poza systemem społecznym, ale granice sztuki wyznaczały granice wiedzy, opinii, kompetencji i często gustu osób funkcjonujących wewnątrz tego hermetycznego świata, którego reguły pozostawały niezrozumiałe dla reszty społeczeństwa (van Maanen 2008, s. 283).

1.2. Tożsamość artysty

Nie można rozpatrywać zmieniającego się znaczenia sztuki dla społeczeństwa w oderwaniu od badania roli artysty w samym świecie sztuki, ale też w szerszym kontekście społeczno-kulturowym. Próbuąc znaleźć odpowiedzi na pytania: kim jest artysta, jaka jest jego rola i czego oczekuje od niego współczesne społeczeństwo, możemy posłużyć się definicją Mariana Golki, według której artysta to:

"człowiek zajmujący się działalnością twórczą o indywidualnym charakterze, znamionującą biegłość, a przy tym wykazującą zaangażowanie talentu, wyobraźni i innych cech osobowości, która to działalność pełni swoistą funkcję społeczną, zaakceptowaną przez zbiorowość w wyniku zapotrzebowania na określone wartości, które artysta może oferować" (Golka 2008, s. 77).

Definicję tę można wykorzystać nie jako odpowiedź na pytania, ale raczej wskazówkę, jakie dalsze pytania powinniśmy zadać, badając rolę artysty w dzisiejszej kulturze. Twórczy charakter działalności zdaje się już nie wyróżniać artystów spośród innych grup zawodowych. W czasach powszechnie oczekiwanej kreatywności i pogoni za innowacyjnością stają się one wymogiem kierowanym wobec osób pracujących w różnych obszarach. Tak zwana klasa kreatywna nie tylko w specyfice działania i charakterze pracy zbliża się do cech przypisywanych artystom, ale także naśladuje styl życia tradycyjnie

wiązany ze środowiskami artystycznymi. „Kreatywni” tworzą swoistą bohemę, z bogatym życiem towarzyskim, nocnymi rozrywkami. „Przesiadują” z laptopami w kawiarniach i prowadzą nomadyczny tryb życia, przemieszczając się między „kreatywnymi miastami”. Co w takim razie odróżnia artystów od szeroko rozumianej klasy kreatywnej? Czy w rzeczywistości, w której sztuka jest częścią przemysłów kreatywnych, artyści są po prostu podgrupą zawodową w ramach klasy kreatywnej? W rozumieniu rynkowym są przecież producentami – dostawcami dóbr do obiegu ekonomicznego (Towse 2011, s. 127).

W badaniach dotyczących artystów jako grupy zawodowej definiuje się ich poprzez rodzaj działalności i czas przeznaczony na pracę o charakterze artystycznym (Ilczuk 2013, s. 40). Czasami dodatkowym kryterium jest pozyskiwanie większości dochodów z działalności artystycznej, co w warunkach polskich może wykluczać sporą część aktywnych artystów. Nawet w badaniach dotyczących rynku pracy artystów w USA to kryterium, ustalone na podstawie danych ze spisu powszechnego i zeznań podatkowych, jest uznawane za kontrowersyjne. Większość badaczy stosuje kombinację kryteriów dochodowych, kwalifikacji zawodowych, przynależności do związków zawodowych lub stowarzyszeń artystycznych i uznania środowiskowego oraz autoidentyfikację osób wykonujących pracę artystyczną (Towse 2011, s. 338–339).

W terminologii francuskiej artysta-profesjonalista jest przeciwstawiany amatorowi, który nie uzyskuje dochodów ze swojej działalności i nie jest postrzegany jako artysta przez świat sztuki ani inne grupy społeczne. W socjologii anglosaskiej artysta profesjonalny to termin związany z wykonywanym zawodem i uzyskanym profesjonalnym, specjalistycznym wykształceniem (Heinich 2007, s. 24-). W podobnym rozumieniu będzie pojawiał się w tej pracy.

Artysta to osoba, która jest postrzegana jako artysta i posiada zdolność ekspresji i tworzenia dzieł sztuki – „łączenia faktów, które z osobna wzięte były już poprzednio rozpoznawane i doświadczane” (Golka 2008, s. 61), ale artysta potrafi ukazać je w nowy sposób, który nadaje im inne znaczenie. Prawie każda definicja artysty w jakimś stopniu

odwołuje się do jego miejsca w społeczeństwie i postrzegania danej osoby za artystę przez społeczność, w której żyje. Artystą nie jest ten, kto sam się tak definiuje – autodefinicja nie jest wystarczająca, musi nabrać społecznego kontekstu (Bendassolli i Wood, Thomaz, Jr. 2012, s. 5). W świetle teorii głoszącej „śmierć autora” (Dziamski 2009, s. 23) to kontekst społeczny tworzy dzieło sztuki – obraz sam poszukuje swojego znaczenia w kontakcie z odbiorcą i stawia pod znakiem zapytania znaczenie artysty jako autora jego sensu. Takie przesunięcie ciężaru definiowania sztuki z artysty na publiczność oraz poszerzenie ról zawodowych podejmowanych przez artystów poza światem sztuki sprawia, że ich tożsamość staje się płynna, a autoidentyfikacja nie jest już prostym wyborem roli artystycznej.

Autodefinicja

We współczesnym świecie funkcjonuje wiele wyobrażeń na temat roli artysty oraz często sprzecznych oczekiwań wobec twórczości artystycznej. Problem społecznej akceptacji artysty nakłada się na problem samej identyfikacji tego, kto jest artystą, a kto nie. Co z kolei ma wpływ na kształtowanie tożsamości przez artystów. Wewnątrz świata sztuki – w środowiskowych dyskusjach, praktykach i branżowych mediach kształtuje się równoległy dyskurs o sztuce współczesnej i jej miejscu w świecie. Warunkiem uczestniczenia w tym procesie jest wiedza o społecznych podstawach jego funkcjonowania i znajomość koncepcji filozoficznych kształtujących sztukę w przeszłości i obecnie. Tożsamość ta jest ciągłym stawianiem się – niezakończonym procesem (Wojciechowski 2004, s. 53). Jest to szczególnie widoczne w wypowiedziach młodych biorących udział w badaniu. Jedno z pierwszych pytań, zadawanych przeze mnie respondentom, dotyczyło ich autoidentyfikacji i własnej definicji artysty. Bardzo niewielu z nich potwierdzało, że czuje się artystą. Rozwijając temat i dopytując, kim według nich jest artysta, podejmowaliśmy próbę rekonstrukcji definicji pojęcia artysta funkcjonujących w świecie sztuki. W większości odpowiedzi pojawiała się figura „stawania się” artystą. Celem tworzenia jest uzyskanie statusu artysty, łączącego się z prestiżem i uznaniem.

Na miano artysty w oczach młodych twórców trzeba jeszcze sobie zasłużyć. Jest to rodzaj ideału, do którego dąży się przez osobisty rozwój artystyczny – by stać się artystą przez duże „A”:

„Jeśli mówimy o takim byciu artystą przez duże A, no to kompletnie nie (jestem), bo to przynajmniej według mnie, jest zarezerwowane dla naprawdę bardzo wąskiej grupy. Myślę, że też z tych artystów dyplomowych też bym nie każdego nazwał artystą przez duże A. Mogą jak najbardziej tytułować się tym mianem, no bo szkoła daje im taką możliwość, natomiast no... też bym nie nadużywał tego słowa.” (Grafik 29 lat, Gdańsk)

W perspektywie współczesnych artystów w Polsce „artystą się bywa” (Bachórz i Stachura 2015). Często uciekają oni od takiej autodefinicji, od mitów związanych z figurą artysty, raczej chcą przedstawić siebie jako zwykłych ludzi, którzy wybrali taki zawód. Nie chcą stawiać siebie ponad ani poza resztą społeczeństwa.

„Ja w ogóle nie lubię tego słowa artysta, wiesz. Wydaje mi się, że to jest takie populistyczne słowo. Bo przecież każdy artysta – cudzystów – wykonuje zawód, prawda?” (Grafik 25 lat, Warszawa)

Ale w wypowiedziach nieco starszych artystów nadal funkcjonuje mit artysty jako „medium” o wyjątkowej roli społecznej. Artysta to osoba:

„...która tworzy przede wszystkim. Tworzy i robi rzeczy, które są piękne, które mają ludziom przynosić radość. No i też zawsze jakieś nowe myśli, nowe nurty się odkrywa, coś tam... nowe światy.” (Malarka 36 lat, Poznań)

„(Artyści) po pierwsze zadają dużo pytań, pokazują inne światy, są częścią kultury, bez której sobie trudno wyobrazić (życie). No ktoś musi tworzyć ten świat, w którym wszyscy żyjemy” (Malarka 34 lata, Gdańsk)

Widzą siebie też jako komentatorów życia społecznego, a sztukę jako przestrzeń eksperymentu, w której wolno więcej niż w „zwykłym życiu”.

„Wydaje mi się, że (artyści) są takim trochę wentylem może. Bo jest tak dużo ludzi, tak ciasno pozapinanych po szyję w emocjach i tak dalej, że potrzeba jest ludzi, którzy są w

stanie czasem coś im unaocznić, coś pokazać, w jakiś sposób ich trochę nakłuć, jak taką bańkę. Wydaje mi się, że to jest ważne.” (Grafik 24 lata, Poznań)

Graficy i młodszy twórcy trochę częściej jednak skłaniają się ku rozumieniu artystów jako grupy zawodowej, wykonującej konkretną pracę:

„(Artysta) to jest osoba, która normalnie funkcjonuje w społeczeństwie. Bierze po prostu jakieś zlecenia. Dzisiaj tak widzę artystę współczesnego. Nie siedzi gdzieś tam w pracowni i nie dłubie. Musi się starać i szukać pracy w takiej rynkowej rzeczywistości. Musi się poddać temu systemowi.” (Graficzka 29 lat, Gdańsk)

Częściej też identyfikują się bardziej wąsko, przez wykonywaną profesję, a nie przynależność do mitycznego świata sztuki i wspólnoty artystów.

W porównawczym badaniu przeprowadzonym przez Kirsten Forkert dotyczącym biografii artystów żyjących w Londynie i Berlinie (Forkert 2013, s. 132) autorka zauważa różnice między dwoma badanymi środowiskami. Artyści londyńscy uwikłani w wiele ról i obowiązków zawodowych, podobnie jak w Polsce, mieli problem z określeniem siebie mianem artysty. W niektórych wywiadach sugerowali, że bardziej nadają się na urzędników, ponieważ więcej czasu zajmuje im aplikowanie o granty i uwikłanie w biurokrację niż sama praca artystyczna. W Berlinie problem ten występował zdecydowanie rzadziej – modelem kariery artystycznej w badanym środowisku był raczej styl życia bohemy. Respondenci mniej byli skupieni na kierowaniu własną karierą w sposób zawodowy czy „menedżerski” i częściej identyfikowali się jako artyści.

Niektóre przekonania wyrażane przez artystów w różnych badaniach są autostereotypem sytuowania się nieco poza szeroko rozumianym społeczeństwem i poczuciem bycia niezrozumianym (Kozłowski i wsp. 2014, s. 85). Jest to częścią doxy pola sztuki. Artyści traktują swoje działanie z ogromnym zaangażowaniem i pasją, którą są w stanie zrozumieć tylko osoby podzielające ich sposób postrzegania świata, wykonujące tę samą profesję. Częścią tej zbiorowej tożsamości staje się środowiskowy dyskurs o sytuacji ekonomicznej tej grupy społecznej, która w pewnym sensie umacnia mit poświęcenia się sztuce.

Większość artystów jest aktywna na wielu polach, które określają ich role i wyznaczają sposób myślenia o sobie w świecie. Wielość płynnych tożsamości jest kolejną cechą charakterystyczną współczesnej kultury. Trudno nam samym odnaleźć jedną wiodącą tożsamość przypisaną konkretnej roli społecznej. Zmieniające się konwencje, standardy i normy społeczne nie gwarantują stałego odniesienia w postaci gotowego wzorca społecznego. A jeszcze szybciej zmieniające się normy i wzorce estetyczne i filozoficzne w świecie sztuki stawiają tożsamość współczesnego artysty na bardzo płynnym podłożu, dodatkowo utrudniając ustalenie wewnętrznych psychologicznych źródeł ekspresji artystycznej (Wojciechowski op. 2015, s. 113).

2. Po co nam sztuka i do czego służy artysta? O pozycji sztuki i rolach artysty

Oczekiwania społeczeństw wobec sztuki i stosunek do niej w teorii socjologicznej powiązane są z typami systemów reprezentowanych przez same społeczeństwa. Monocentrycznie skonstruowane systemy społeczno-kulturowe zdają się nie sprzyjać twórczości. Zbyt ścisłe reguły kontrolujące życie społeczne hamują kreatywność, za to stwarzają doskonałe warunki do rozpowszechniania tego, co zyskało ideologiczną aprobatę. Z taką sytuacją mieliśmy do czynienia w państwach komunistycznych, w czasach, kiedy jedynie politycznie poprawna sztuka miała prawo istnienia. W społeczeństwach monocentrycznych procesy twórcze są wolniejsze, ale bardziej spektakularne (Golka 2008, s. 62). W Polsce po przemianach polityczno-gospodarczych po '89 roku wciąż pozostaje tęsknota za wielkimi przedsięwzięciami i spektakularnymi sukcesami artystycznymi. Współczesny system artystyczny dopuszcza jednak większą swobodę tworzenia, a więc również konkurencję między większą liczbą artystów. Współczesne sukcesy mają raczej charakter „marketingowy” niż ideologiczny i związane są z dość szybko zmieniającymi się trendami, często trudnymi do przewidzenia, stąd sukces często może wydawać się dziełem przypadku. W społeczeństwach klasyfikowanych jako otwarte istnieje większy przepływ (osób, idei i wytworów kultury) między klasami społecznymi. Twórczość artystyczna funkcjonuje jako odpowiedź na potrzeby społeczne,

które w takich warunkach są manifestowane bardziej swobodnie , ciągle się zmieniają i pojawiają się nowe (Golka 2008, s. 63).

Systemy społeczno-kulturowe różnią się również ze względu na stosunek do tradycji (Golka 2008, s. 61). W kulturach tradycyjnych twórczość jest nastawiona na powtarzalność, natomiast nowoczesne - industrialne społeczeństwa cenią nowość, odkrywanie i twórczość samą w sobie jako wartość. To, co charakteryzuje społeczeństwa nazywane ponowoczesnymi, w pewien sposób dyskutuje z tradycją: większa jest rola powtarzalności, pastiszu i synkretyzmu. Wydaje się, że we współczesnym świecie sztuki nowoczesność dyskutuje z ponowoczesnością. Preferowane wartości, takie jak indywidualizacja, gloryfikacja człowieka jako twórcy, kultura pracy i samorozwoju, sprzyjają ogólnej kreatywności, ale nie wyznaczają jasnych kryteriów sukcesu i dróg „awansu” artystycznego.

2.1. Historia czy mitologia sztuki?

Współcześnie nie jest już możliwe oddzielenie ról przypisywanych artystom i sztuce od swoistej mitologii sztuki, która jest ich podstawą. Co wyznacza społeczną rolę artysty – mieszające się chaotycznie mity artysty, będące echem poprzednich epok? Według socjologicznej definicji roli społecznej są to „wewnętrzne cechy i wpojone wzory zachowania się jednostki istotne we wzajemnych relacjach z innymi osobnikami”. Takiej roli się nie tworzy, ale odtwarza, według społecznie uznanego wzoru. Role społeczne wypełniane przez artystów w różnych momentach historycznych rozwoju kultury są pochodnymi mitów tworzących figurę artysty: od artysty-demiurga stwarzającego nowe światy, kapłana sztuki, mędrca, po reformatora działającego w służbie władzy bądź przeciwko niej. Spośród tych dość doniosłych ról wiele uległo dezaktualizacji i straciło na znaczeniu. Wydaje się, że powraca rola artysty dekoratora upiększającego świat naszej codzienności, dostarczającego przyjemności⁴. Jedną z ról jest jednak podstawowa dla obecności artystów w świecie społecznym - nazwana przez Mariana Golkę rolą „artysty

⁴ Czy w takim razie współcześni celebryci, gwiazdy filmowe są żywymi działaniami swojej własnej sztuki-życia, która dostarcza rozrywki i upiększa nudny świat monotonnej rzeczywistości społeczeństwa masowego?

jako artyści”, czyli osoby odtwarzającej mity zogniskowane wokół własnej postaci, od której oczekuje się niekonwencjonalnych, emocjonalnych i spontanicznych zachowań (Golka 2008, s. 82).

Marian Golka podjął próbę usystematyzowania przekonań dotyczących artystów i sztuki pojawiających się w różnych epokach (Golka 2008, s. 81–82). Wyróżnił 7 mitów:

- mit wyjątkowości – nadzwyczajnej odmienności od społeczeństwa
- mit indywidualności – artyści są niepowtarzalni, nieporównywalni
- mit powołania – artystą kieruje talent, geniusz uwalniający się niezależnie od jego woli
- mit bezinteresowności – sztuka nie może być tworzona z pobudek materialnych
- mit wolności – od ograniczeń w działalności artystycznej, stylu życia, norm prawnych
- mit cierpienia – udręka za zajmowanie się sztuką jest warunkiem twórczości
- mit odrzucenia – niezrozumienia przez resztę społeczeństwa.

Mity te nie są linearnie, historycznie następującymi po sobie koncepcjami sztuki wyznaczającymi konkretne role artystom – raczej mieszają się i występują w różnym natężeniu w konkretnych kontekstach społeczno-kulturowych, które mają wpływ na funkcjonowanie pola sztuki.

W teorii systemu artystycznego w ujęciu Marshalla McLuhana (Kukielko-Rogozińska 2014, s. 131) artysta wyodrębnia się ze społeczeństwa jako wyspecjalizowana jednostka o wyjątkowym statusie i umiejętnościach – nienależnie czy jest sytuowany wyżej, czy niżej w hierarchii społecznej – oddala się od plemienia, w którym wszyscy zaangażowani byli w tworzenie sztuki jako codziennej praktyki. Wraz z artystą sama sztuka oddala się od życia codziennego.

Sam termin artysta pojawia się w XVIII wieku we Francji jako określenie osoby studiującej sztuki wyzwolone, stopniowo przesuwana się w kierunku statusu twórcy sztuk pięknych i pojawia się w literaturze w 1776 roku w *Dictionnaire des artistes*, a na początku XIX wieku określenie to zaczyna być stosowane w stosunku do osób zajmujących się sztukami scenicznymi i muzyką (Heinich 2007, s. 30). Stosunkowo późne pojawienie się samego terminu nie oznacza, że wcześniej grupa ta nie była społecznie rozpoznawalna – raczej jest objawem uzyskiwania nowego statusu przez osoby zajmujące się twórczością artystyczną i stopniowego nadawania im wspólnej tożsamości. Do czasu wyodrębnienia pewnej kategorii działania i umiejętności, poprzez nazwanie ich sztukami pięknymi, artyści byli postrzegani podobnie jak rzemieślnicy - przez pryzmat poszczególnych kategorii zawodowych, takich jak rzeźbiarz, malarz. W średniowieczu artysta był postrzegany jako narzędzie w rękach Boga - przekształcał materię, naśladując akt twórczy.

Indywidualizacja geniuszu i mity romantyczne

Wraz z powstaniem wspólnej tożsamości artystów nastąpiło odchodzenie od cechów na rzecz indywidualnej działalności. Zaowocowało to wzrostem pozycji społecznej i statusu ekonomicznego wiążącego się ze stabilizacją materialną. Zmienił się styl życia artystów i narodził się mit artysty-intelektualisty – badacza, myśliciela, który odkrywa to, co dotąd nieznanne. Jest po części naukowcem, po części inżynierem. W tej swoistej mitologii sztuki akcent przesunął się z twórczości artystycznej, na duchowy i wewnętrzny aspekt osobowości samego artysty. Samo życie zaczęło ewoluować w stronę dzieła sztuki. Kreatywność została przypisana twórcy jako wartość indywidualna, a artysta zyskał wizerunek osoby o melancholijnym temperamencie, która pracuje w samotności. Geniusz jako figura artysty ma swoje źródła w postrzeganiu twórcy jako narzędzia zewnętrznej siły dającej moc sprawczą. Twórczość zaczęła być rozumiana w kategoriach doznania duchowego. Dzieło artystyczne stawało się drogą do sławy, trwałym śladem w historii⁵. W ujęciu Kanta geniusz to ucieleśnienie bezosobowej kreatywności, „rozkaz pozbawiony

⁵ Co ciekawe, taki obraz renesansowego geniusza dotrwał do naszych czasów, mimo iż w rzeczywistości artyści w tym okresie w większości pracowali w systemie warsztatów prowadzonych przez mistrzów odgrywających główną rolę w ówczesnym kształceniu świata sztuki (Forkert 2013, s. 15).

kogoś, kto by rozkazywał". Nie jest cechą charakteru artysty, ale zewnętrzną energią. "Geniusz nie potrafiłby wskazać, w jaki sposób jego idee pełne fantazji, a zarazem głębokich myśli, rodzą się i łączą w jego umyśle, dlatego że sam tego nie wie i nikogo zatem nauczyć tego nie może" (Land i Nick 2015, s. 106). Taki mit artysty-geniusza i kreatywności jest następstwem wyodrębnienia się nowego modelu produkcji opartej na relacji między zdolnościami intelektualnymi i manualnymi, wyróżniającej go od typowo rzemieślniczych praktyk. Kreatywność wymaga refleksyjności, wiedzy technicznej i świadomości procesu twórczego. Stała się cechą charakterystyczną przypisaną artystom, silnie powiązaną z indywidualizmem i talentem. Do dzisiaj istnieje relacja między kreatywnością a mitem artystycznego powołania do szczególnej misji, a co za tym idzie, przekonania, iż sztuka nie powinna być wykonywana z pobudek materialnych, ponieważ jest spełnieniem wręcz transcendentnych potrzeb i wartości, które nie powinny podlegać ocenie. Mit kreatywnego geniusza daje tym samym początek idei sztuki dla sztuki jako wartości autonomicznej.

Romantyzm przypisywał artystom niezwykłą, nadnaturalną moc, która dawała im dostęp do głębiej postrzeganej rzeczywistości. Dla twórcy naturalnym środowiskiem były uczucia, namiętności życia. Mit artysty romantycznego ma swoje dwie wersje – gwałtownego buntownika i wrażliwego samotnika. Artysta przekonany o swoim odrzuceniu uważa, iż nigdy ani on, ani jego twórczość nie będą rozumiane i akceptowane społecznie. W takim wypadku jego powołanie staje się udręką niedostarczającą środków na utrzymanie, zmieniając go w artystę-tułacza, a jednocześnie wszystkie jego życiowe cierpienia stają się warunkiem koniecznym do twórczości (Golka 2008, s. 81–82). Jednocześnie rozwijał się wątek intelektualnych rozmyślań nad znaczeniem sztuki. Stawała się ona ukoronowaniem ludzkiej działalności, a artysta – wcieleniem najdoskonalszej formy ludzkiego istnienia. Artysta-indywidualista uwolniony od użytkowego charakteru produkcji rzemieślniczej stał się także odpowiedzialny za kreowanie własnego losu. Stopniowo rozwijała się specjalizacja pracy w świecie sztuki. Już w XIX wieku pojawili się w polu sztuki aktorzy odpowiedzialni za promowanie dzieł na rynku – wzmacniając rolę przypisywaną talentowi, który musiał zostać odkryty przez kogoś (Forkert 2013, s. 16).

Narodził się model charyzmatycznego indywidualizmu, który nabierał też znaczenia w wymiarze rynkowym. Marszandzi i krytycy skupiali się już nie na samych dziełach, ale na osobie artysty. System ten dał początek spekulatywnemu rynkowi sztuki, jaki znamy dzisiaj.

Na rozwój rynku dzieł sztuki w szerszym obiegu miał też wpływ techniczny postęp w produkcji farb i rozwój malarstwa sztalugowego - więcej mniejszych, szybciej powstających obrazów zapełniało rynek (Wuggenig 2011, s. 63). Artyści przyjmowali różne stanowiska w stosunku do szerokiej publiczności, powiększającej się dzięki wprowadzeniu powszechnej edukacji. Część z nich włączyła się w ten proces, przyjmując na siebie rolę społecznego edukatora, a część, stając w opozycji do nowych bogacących się klas społecznych, wchodziła w rolę buntownika – outsidera. Intelktualną wyższość nad społeczeństwem skupionym na wartościach materialnych wyrażali w jawnej niechęci do mieszczańskiej publiczności, która paradoksalnie stanowiła w tym czasie największą grupę odbiorców tworzonych przez artystów dzieł (Golka 2008, s. 78). Jakkolwiek impresjonistów uznajemy za rewolucjonistów w dziedzinie technik artystycznych, ich wpływ na kształt współczesnego rynku sztuki jest równie znaczący, choć nie tak buntowniczy. Wielu z nich miało burżuazyjne pochodzenie i odpowiedni kapitał społeczny pozwalający na podejmowanie eksperymentów artystycznych i ustanowienie nowego modelu sztuki (Wuggenig 2011, s. 74).

Mity artystyczne tworzą mieszaną odmienności, nadnaturalnych zdolności i intelektualizacji sztuki dla sztuki, która przetrwała do czasów współczesnych i mimo wielu przeobrażeń społecznych nadal kształtuje wyobrażenia na temat środowisk artystycznych. (Krajewski i Schmidt 2016b, s. 21). Artysta jako człowiek natury i wolności - buntownik kontrastuje z mitami artysty polityka, dyplomaty, badacza, odkrywcy. Jawi się on jako przewodnik w głąb świata duchowego, czasami błędzący zbyt głęboko, niemoralny, zafascynowany złem i deformacją tego świata. Raz jest pochłoniętym sobą hedonistą i megalomanem, a raz bohaterem, obrońcą uciśnionych, walczącym o wolność. Ciągłe w powszechnych wyobrażeniach balansujemy między artystą poświęconym sztuce, skupionym wyłącznie na sobie – narcyzem, degeneratem, dekadentem, prowokatorem a

jego istotnymi rolami społecznymi - nauczyciela, zaangażowanego krytyka spraw społecznych. Jest w tej mitologii jednocześnie członkiem elity, gwiazdą opływającą w bogactwa i biednym wyrzutkiem społeczeństwa (Osęka 1978).

Mit jako forma świadomości cechuje się subiektywnym poczuciem prawdziwości, ale jego obiektywna weryfikacja jest niemożliwa. Funkcjonuje w zbiorowej wyobraźni w formie przekonań, emocji i obrazów (Golka 2008, s. 81–82). Kolejne mity wyrastają z poprzednich i chaotycznie łączą się w wyobrażenie o tym, kim jest artysta, stawiają sprzeczne oczekiwania wobec jego roli w społeczeństwie. A sami artyści eksperymentują poprzez grę z nimi. Wypróbują w narracjach o sobie i swoich ścieżkach kariery różne ich wersje (Osęka 1978, s. 179, 181).

2.2. Sztuka i artysta w dyskursie publicznym

Stosunek współczesnego społeczeństwa do artystów i sztuki charakteryzuje się podobną wewnętrzną sprzecznością. Utrzymuje ona mitologiczne przekonanie o artyście jako osobie o wyjątkowym statusie, a jednocześnie większość społeczeństwa dysponuje niewielką wiedzą na temat sztuki współczesnej i życia artystycznego⁶, która mogłaby zmienić ten wizerunek. Sztuka jest ceniona w społeczeństwie. Ludzie, chociaż nie uczestniczą czynnie w życiu artystycznym i mało interesują się tym, co dzieje się w świecie sztuki, są przekonani o jej doniosłej roli i chcą, aby państwo przyjęło na siebie obowiązek dbania o jej rozwój⁷.

Jednocześnie kwestie związane ze społecznym, ekonomicznym i prawnym funkcjonowaniem artystów w Polsce nie zostały odpowiednio uporządkowane. Chociaż prawo nie definiuje sztuki, to ma wpływ na to, w jaki sposób sztuka jest definiowana przez społeczeństwo. Na poziomie makro – reguluje społeczną rzeczywistość, w jakiej powstaje sztuka, poprzez kontekst ustroju państwowego, a w skali mikro – porządkuje kwestie praw

⁶ Jak podają autorzy badania *Wizualne- Niewidzialne* tylko około 3% Polaków interesuje się sztuką.

⁷ Około 70% Polaków uznaje, iż państwo powinno wspierać rozwój instytucji artystycznych i zapewniać bezpłatną edukację artystyczną (*Wizualne niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce, stan, rola i znaczenie. Najważniejsze ustalenia badawcze 2016*, s. 9)

autorskich, sprzedaży dóbr kultury, tworząc użytkowe definicje artysty czy dzieła sztuki. To kontekst społeczny funkcjonowania sztuki i roli artystów wpływa na indywidualne definiowanie tych pojęć i konkretne, także ekonomiczne, decyzje odbiorców sztuki. Wbrew teorii ekonomicznej racjonalnego wyboru (Towse 2011, s. 37) w sferze kultury i sztuki decyzje takie podejmowane są poprzez naśladowanie lub odróżnianie – chcemy tego, co jest za sztukę uważane społecznie lub tego, co nas wyróżni i nada wyższy status społeczny.

Artysta i świat sztuki – spojrzenie z zewnątrz

Dla większości społeczeństwa sztuka i artyści tworzą świat hermetyczny i niezrozumiały. Przekaz o nim dociera do ludzi głównie za pośrednictwem mediów – i to raczej nie tych branżowo zainteresowanych sztuką, w których tworzy się dyskurs o stanie i znaczeniu sztuki współczesnej. Wciąż brakuje nam „tłumaczy” sztuki, którzy mówiliby o niej w sposób zachęcający i przystępny, uwalniający dyskurs o sztuce z hermetycznego języka krytyki artystycznej (Szymańska-Palaczyk 2015, s. 20). Nie dysponujemy w Polsce dobrze rozwiniętym systemem edukacji kulturalnej, która stanowiłaby podstawę rozumienia rzeczywistości artystycznej. Wiedza o tym, co dzieje się w tym tajemniczym świecie, podawana jest w mediach popularnych w sposób uproszczony. O sztuce pisze się, gdy można ją przedstawić w sposób policzalny w postaci cen aukcyjnych, w kontekście sensacyjnym – kradzieże dzieł sztuki, skandale obyczajowych lub spektakularnym – sukces i sława artystyczna (Szymańska-Palaczyk 2015, s. 19).

Podobne wnioski płyną z analizy dyskursu internetowego przeprowadzonego na potrzeby badania trajektorii sukcesu zawodowego artystów, której celem było odtworzenie wiedzy o tym, czym zajmują się artyści i jak rozwija się ich kariera⁸. W

⁸ Jako „próbkę” do zbadania dyskursu wykorzystałam treści, które można odnaleźć w Internecie. Poszukując możliwie najszerzego dostępu do treści badanego dyskursu, posłużyłam się narzędziem monitorującym media internetowe SentiOne. Choć zazwyczaj jest wykorzystywane przez marketingowców i PR-owców do monitorowania treści dotyczących danej organizacji, osoby, firmy czy produktu, ma bardzo duży potencjał w monitorowaniu życia kulturalnego czy pewnych kwestii społecznych dyskutowanych publicznie. Przeanalizowany materiał obejmuje wypowiedzi z okresu jednego roku. Taki zasięg monitorowania wypowiedzi internetowych pozwolił na wyłowienie różnych kontekstów rozmów o

większości wypadków o artystach pisze się i rozmawia w kontekście ich biografii, wydarzeń związanych z rocznicami urodzin bądź śmierci. Artysta obecny w świadomości społecznej to raczej artysta, który już odniósł sukces. Przyglądamy mu się z pewnym uznaniem i dystansem, często czasowym. Narracje o karierze to narracje historyczne. Z jednej strony kariera artystyczna jest postrzegana jako wyjątkowa, w pewien sposób nobilitująca, na tle innych „zwykłych” ścieżek zawodowych – artyści zyskują sławę i uznanie społeczne. A jednocześnie ich droga życiowa jest uznawana za niepewną, ich los za „dramatyczny” – być może stąd bierze się tak duże zainteresowanie życiem prywatnym znanych artystów, które zbliża ich do roli celebrytów. Kształt współczesnego pola sztuki sprawia, że to właśnie tylko „sławom” świata artystycznego udaje się być zauważonym przez szeroką publiczność. W świetle wypowiedzi internetowych kształtuje się obraz artysty jako osoby w jakiś sposób odmiennej od ogółu, wyjątkowej, szczególnie „przeznaczonej” do tworzenia niejako przez „siły wyższe” – wskazuje na to przypisywanie sukcesu głównie cechom wrodzonym, takim jak osobowość, a przede wszystkim talent.

Na styku świata sztuki i życia społecznego funkcjonuje wciąż wiele stereotypów. Przykładem mogą być te zaobserwowane w trakcie badania dotyczącego nowych ról lokalnych środowisk twórczych. Dotyczą one już nie abstrakcyjnych postaci artysty, ale konkretnych osób funkcjonujących w lokalnych społecznościach, którym przylepia się etykietkę darmozjada – kogoś, kto nie wykonuje ciężkiej pracy a żąda wysokiego wynagrodzenia. Na styku lokalnego świata sztuki i świata polityki lokalnej artysta występuje także w roli ozdoby uroczystości miejskich, nadającej lokalny koloryt atrakcji turystycznej. Rzadko traktowany jest jako poważny partner w działaniu. Potwierdza to wypowiedź uczestnika badań:

„Jak się organizuje we wsi czy w małym miasteczku dożynki, imprezy, to jest zawsze w urzędzie taka lista adresowa lokalnych twórców. I często to ci urzędnicy czy organizatorzy, którzy darzą ich wielkim szacunkiem, bo wiadomo, że oni są stałym elementem gry, ale tak naprawdę nie traktują ich serio, jak człowiek poważny. Tacy „A to

pozycji artysty w Polsce i dał możliwość zgromadzenia bardzo różnorodnych wypowiedzi reprezentujących spojrzenia przedstawicieli różnych grup społecznych.

ci, co tam rzeźbią te... Rzeźbią te świątki, coś tam malują, te ich ulubione ptaki” – to są tacy wolnomyśliciele i oni więcej mogą, i mogą coś pałać, mogą coś powiedzieć, mogą się zachować inaczej, mogą się swobodniej nosić, mogą się upić bezkarnie” (Kowalewski i wsp. 2016, s. 32).

Utrzymywanie się mitów i stereotypów jest wyjątkowo trwałe. Aura tajemniczości otaczająca świat sztuki gwarantuje mu wysoki status symboliczny, ale już niekoniecznie ekonomiczny. Jaką więc rolę przypisuje się współcześnie sztuce? W jaki sposób przemiany historyczne ukształtowały relacje między światem sztuki a innymi obszarami życia społecznego?

2.3. Przemiany roli sztuki i artysty w życiu społecznym

W kontekście indywidualnym sztuka może być rozumiana jako narzędzie autoekspresji, wyróżnienia się w strukturze społecznej czy niezbędne narzędzie rozumienia świata. Tradycyjne teorie estetyki kładą nacisk na jej funkcje związane z wytwarzaniem piękna, odtwarzaniem rzeczywistości czy wywoływaniem wstrząsu. Doświadczenie estetyczne (Dziemidok op. 2014, s. 186) ma według nich dostarczać poczucia rozumienia – widzenia związków między wrażeniami i znaczeniami, co przyczynia się do integracji osobowości – samoakceptacji przez przezwyciężenie niepokojących uczuć. Zadaniem sztuki miałyby być wyrażanie niepokojów, radości i innych emocjonalnych nastrojów indywidualnych i społecznych (Wojciechowski op. 2015, s. 101).

Funkcja sztuki jako zracjonalizowanej duchowości czyni ją narzędziem różnych społecznych ideologii, nadającym symboliczną reprezentację nurtom filozoficznym i politycznym. (Wojciechowski op. 2015, s. 107–109). Czasy przemian i konfliktów społecznych w historii dawały szansę nowym koncepcjom artystycznym – by kulturowo odróżnić się od reszty, elity adaptowały pewne obszary działalności artystycznej jako swoją definicję sztuki wyższej (Baumann 2007, s. 53).

Czego oczekujemy współcześnie od sztuki – czy powinna być zaangażowana – zmieniać świat, być formą buntu? Czy raczej umacniać tradycyjne wartości religijne, czy państwowe, posługując się pięknem? W deklaracjach reprezentantów polskiego

społeczeństwa częściej pojawia się ta pierwsza rola (Krajewski i Schmidt 2016, s. 35). Wśród respondentów badania dominowało przekonanie, iż sztuka nie powinna niczemu ani nikomu służyć. Tradycyjne funkcje uruchamiania emocji i objaśniania rzeczywistości oraz tworzenia piękna potwierdzają się w opinii badanych (Krajewski i Schmidt 2016b, s. 17).

Artyści są bardziej krytyczni w stosunku do przypisywania sztuce funkcji społecznie zaangażowanych. Szczególnie ci, których artystyczna aktywność przypadała na czasy PRL (głównie lata 70. i 80.). Był to czas, kiedy sztuka z jednej strony wykorzystywana była w celach propagandowych, a z drugiej – był to okres pozwalający na dość odważne eksperymenty artystyczne w formie, ale nie w treści. Na przeciwległym biegunie sytuują się artyści aktywni w końcówce lat 80. i początku 90., gdy głównym nurtem sztuki obecnym w polskim świecie sztuki była sztuka krytycznie zaangażowana, celebrująca wolność jednostkową. Młodsze pokolenia artystów nie prezentują już tak zdecydowanych poglądów – ich spojrzenie na rolę sztuki jest zdecydowanie bardziej pluralistyczne, z dystansem do wielkich narracji (Krajewski i Schmidt 2016, s. 30–31).

Artyści kontra społeczeństwo

Sama sztuka sytuuje się raz w opozycji do ogółu społeczeństwa lub poza nim, a raz w kontekście swojej społecznej misji - czy to postępu, czy walki o wolność w różnych jej aspektach. Na początku XX wieku mit artysty outsidera i ekscentryka przetrwał w życiu cyganerii artystycznej. Bohema była jednocześnie sposobem na życie i jego interpretacją zarówno samej siebie, jak i społeczeństwa, wobec którego się dystansowała (Forkert 2013, s. 17). W wymiarze symbolicznym sztuka tego okresu zrywała sojusz między pięknem, prawdą i dobrem (Wojciechowski op. 2015, s. 106), a w sferze materialnej przestała podtrzymywać tradycyjne więzi społeczne i obyczaje. U początków XIX wieku grupa artystycznej cyganerii była jeszcze nieznaczna, ale już na przełomie XIX i XX wieku stanowiła rozpoznawalną i istotną grupę społeczną. Dla społeczeństwa burżuazyjnego bohema z jednej strony stała się przedmiotem pogardy, a z drugiej – zazdrości. Towarzyszył jej ciągły wzrost popularności artystów i sztuki – jako pokładów autentyczności.

W tym samym czasie kończy się era wielkich mecenasów sztuki. Na jej miejsce pojawia się szeroki rynek wytworów kulturowych, nad którym kontrolę utraciły cechy rzemieślnicze i akademie, a jeszcze nie został on zdominowany przez przemysłową produkcję. Bohema przyciągała nie tylko artystów, ale też osoby, dla których taki styl życia, demonstrujący się w odmiennym ubiorze, sposobie spędzania czasu, był atrakcyjny. Sztuka przestała być zawodem, który po prostu pozwala zarobić na życie, za to dała młodym mieszkańom możliwość życia przez pewien czas poza tradycyjnymi schematami społecznymi. Finansowy poziom życia bohemy był zbliżony do sytuacji ekonomicznej początkujących rzemieślników – dla młodych mieszczan z wyższych sfer był tylko tymczasowym eksperymentem (Heinich 2007, s. 44–47). Wybierali oni życie w ubóstwie, ale bez trosk. Sztuka i życie artystyczne przedstawiały się jako alternatywna reakcja na świat zdominowany przez rewolucję przemysłową. Taka popularność artystycznego stylu życia wymuszała na artystach konieczność udowodnienia swojej autentyczności (Abbing 2008, s. 26).

Styl życia środowisk artystycznych był utożsamiany z zaniedbaniem życia codziennego, nonszalanckim wyglądem i ignorowaniem zasad życia społecznego, a nawet przeciwstawieniem się im. Bunt społeczno-artystyczny w postaci bohemy stał się też wygodnym poligonem testowania potencjalnie zagrażających społeczeństwu postaw (Golka 2008, s. 69) – zamkniętym w odseparowanym środowisku nie destabilizował systemu społecznego. Idee buntu obecne w romantyzmie odżyły w czasach awangardy. Wyewoluowały od romantycznego stylu życia bohemy ku bardziej radykalnym formom buntu w stosunku do społecznego i politycznego *status quo* (Wojciechowski op. 2015, s. 106). Współcześnie termin „awangardowy” stał się synonimem przełamywania konwenansów i granic sztuki, ale też norm życia społecznego (Grenfell i Hardy 2003, s. 20). Podobnie kontrkultura lat 60. wędrująca w kierunku artystycznego stylu życia była buntem przeciwko kulturze konsumpcjonizmu, patriarchalnemu modelowi rodziny i państwa. Sprzeciwiała się sile korporacji przejmujących tożsamość jednostek. Paradoksalnie awangardowe działania podkreślające ekscentryczność artystów powodowały odsunięcie od publiczności (Heinich 2007, s. 62–63) i jej życia codziennego, na który sztuka chciała mieć wpływ.

Współcześnie artystyczny styl życia ponownie jest atrakcyjny dla szerszych grup społecznych niezwiązanych z praktyką twórczą. Poszukiwanie autentycznych doświadczeń i odrzucenie przymusu pracy w sztywnych hierarchiach jest przechwytywane przez rynek jako swego rodzaju towar – nowe, bardziej elastyczne formy regulacji stosunków pracy i lokalne, „autentyczne” towary⁹. Artystyczny styl życia staje się estetycznym wymiarem neoliberalnej ideologii (Osten 2011, s. 139). Romantyczny mit wolnego, kreatywnego artysty jest tak silny, że ciągle trwa, zarówno jako wzór dla nowych pokoleń, jak i punkt odniesienia dla kontestujących go nowych modeli życia artystycznego.

⁹ Nie bez znaczenia jest fakt, że trend ten zaczął intensywnie rozwijać się w latach 90., gdy kierownictwo w wielkich korporacjach przejmowało pokolenie dorastające w czasach kontrkultury.

Sztuka dla społeczeństwa

Wartości romantyczne zostały zakwestionowane przez pozytywizm, który powrócił do postrzegania artysty jako badacza. Proces twórczy został poddany intelektualizacji, a artysta miał stać się przewodnikiem, spełniając swój obowiązek działania na rzecz społeczeństwa. W wersji bardziej współczesnej sztuka służy społeczności i indywidualnym odbiorcom na różnych poziomach. Bliska tej funkcji sztuki jest koncepcja roli artysty jako re-prezentanta. Jest ona powiązana z dyskursem "kulturalnego populizmu" (cultural populism), który wyrósł w opozycji do teorii "kulturalnego elitaryzmu" F.R. Leavisa. Według Leavisa treści kulturowe, a przede wszystkim sztuka, tworzone są przez i dla bardzo wąskiej mniejszości. R. Williams zarzucił tej koncepcji, iż skupienie się na badaniu tej wąskiej grupy pomija większość społeczeństwa i nie daje pełnego obrazu obiegu treści kulturowych (Gaztambide-Fernandez 2008, s. 248). Chociaż teoria ta odnosi się głównie do symbolicznej reprezentacji często dyskryminowanych grup społecznych, zwraca ona uwagę na rolę dzieła sztuki jako medium wartości symbolicznych związanych z tożsamością zbiorową.

W latach 60. i 70. praktyka sztuki związana z nurtem *community arts* kładła nacisk na powstawanie dzieł sztuki zaangażowanych społecznie i politycznie, dających miejsce grupom dewaloryzowanym – kobietom, mniejszościom etnicznym. Szczególnie silnie wpłynęło to na kształt pola sztuki w Stanach Zjednoczonych, gdzie powstawało coraz więcej oddolnych organizacji kulturalnych zarządzanych przez samych artystów, które funkcjonują do dzisiaj. Ich rolą było podważanie reguły pola sztuki kontrolowanego przez duże instytucje poprzez głęboką autorefleksję nad własnym miejscem w kontekście całego społeczeństwa. Był to też okres silnego rozwoju edukacji artystycznej dostępnej dla ludzi z coraz szerszych kręgów społecznych. Co ciekawe, był to też czas dużej popularności postaci związanych ze światem sztuki, takich jak Kossuth czy Warhol, wtapiających się w model konsumpcyjnego społeczeństwa, w którym coraz szybciej zmieniają się mody (Forkert 2013, s. 21), wymuszając szybką produkcję artystyczną na wręcz masową skalę.

Społeczne zaangażowanie współczesnych artystów było przedmiotem badań nowych ról środowisk twórczych (Kowalewski i wsp. 2016, s. 5). Badacze stawiali pytanie:

Czy twórcy mogą się stać terapeutami i wyręczać system pomocy społecznej? Przedstawili figurę artysty animatora lokalnej społeczności, którego zadaniem jest rozwiązywanie i łagodzenie napięć społecznych. Czy taka rola wynika z rzeczywistych potrzeb artystów związanych z aktywnością społeczną, z takim rozumieniem funkcji sztuki? Czy jest wynikiem dostosowania do lokalnej polityki publicznej „używającej” sztuki jako narzędzia rozwiązywania problemów społecznych? Przegląd polityki kulturalnej polskich miast (Celiński i wsp. 2016) wskazuje, że coraz częściej kultura i sztuka pojawiają się w takim kontekście jako narzędzia osiągania celów społecznego rozwoju, co również coraz częściej spotyka się z postulatami odpolitycznienia i autonomii sztuki wnoszonymi przez środowiska artystyczne.

Sztuka w społeczeństwie

Awangardowa idea sztuki obejmującej życie przekształciła się we współczesnych praktykach kulturowych w chęć uczynienia ze sztuki części swojego życia codziennego. Celem awangardy było podważenie sztuki jako narzędzia przedstawiania i wyrażania świata (Kukielko-Rogozńska 2014, s. 177). Szczególną rolę badacze sztuki przypisują w tym wypadku pop-artowi. Sztuka abstrakcyjna, ekspresjonistyczna nie musiała być niczym innym, nie odgrywała szerszej społecznej roli - pojawiała się w szerszym obiegu jako przedmiot kolekcjonerski, ale niezaangażowany bezpośrednio w życie. Według Artura Danto to właśnie pop-art miał przywrócić kontakt między sztuką i życiem (Danto 2013, s. 163).

W teorii sztuki Marshalla McLuhana neoawangarda jest zwrotem ku codzienności, która sama w sobie staje się dziełem sztuki. Koniec sztuki następuje tutaj w momencie zniesienia granicy między życiem a sztuką. Każdy może być artystą i wszystko może być sztuką, jeśli twórca jest świadomy konsekwencji tych działań (Kukielko-Rogozńska 2014, s. 180–186). Wiąże się to z odrzuceniem przedmiotu artystycznego. Upowszechnienie środków masowego przekazu sprawiło, że rolą artysty nie jest wytwarzanie przedmiotów artystycznych, a raczej aranżowanie sytuacji. Artysta odrzuca potrzebę autoekspresji indywidualnej, by wyrazić rzeczywistość, w której żyje i nauczyć innych sposobów jej percepcji poprzez tworzenie kontrastu i czynienie niewidocznego widocznym. "Funkcją

sztuki nie jest komunikowanie myśli czy uczuć, które mają być bardziej uporządkowane pojęciowo, lecz bezpośredni udział w doświadczeniu. Tendencją współczesnej komunikacji(...) jest bardziej uczestniczenie w procesie, aniżeli przyswajanie pojęć" (Kukiełko-Rogozińska 2014, s. 180–186). Stąd brał się na przykład bunt przeciwko muzeom pozbawiającym sztukę jej pierwotnego sensu w obiegu społecznym.

Rolą artysty w takim ujęciu staje się dostarczanie narzędzi, za pomocą których sztuka może wejść w życie odbiorcy. Dzieło oderwane od twórcy może stanowić reprezentację indywidualnej tożsamości odbiorcy. Zgodnie z najnowszymi trendami narzędzia te powinny być spersonalizowane (choć niekoniecznie zindywidualizowane), czyli dopasowane do specyficznych potrzeb odbiorcy-użytkownika, najbliższe jego preferencjom, odczuciom i doświadczeniom. Za pomocą dzieła sztuki swoje emocje wyraża już nie tylko jego pierwotny twórca, ale również odbiorca, który często staje się prze-twórcą wytworu artystycznego, którego używa i który prze-twarza jako reprezentację swoich uczuć komunikowanych w społeczeństwie często za pomocą internetu.

Rodzi się nowy sposób komunikacji między jednostkami za pomocą swego rodzaju cytatów z treści kultury masowej, jak i historycznie uznawanej za "wysoką", którego rozwój przyspieszają media społecznościowe, nie tylko Facebook, ale przede wszystkim serwisy, takie jak Pinterest czy Tumblr. Odnosząc się do teorii Barthesa i Foucault, według których artyści pełnią minimalną rolę jako twórcy w procesie nadawania znaczenia dziełom sztuki, życie wytworów współczesnej kultury i sztuki jest niezależne od ich autorów, zredukowanych do roli skrybów. Z takiego punktu widzenia „ich stylizowane inskrypcje są tylko reprezentacjami zmagających (społecznych), które nabierają znaczenia przez interakcję między przemysłami kultury i wzorami konsumpcji publiczności na rynku produktów kultury” (GAZTAMBIDE-FERNÁNDEZ 2008, s. 249). Według McLuhana sztuka nie jest dodatkiem do życia czy ucieczką od codzienności, ale podstawowym elementem koniecznym do rozumienia naszego miejsca w świecie. W powrocie do quasi-plemiennego statusu sztuka zostaje wbudowana w środowisko i porzuca podział na *sacrum* i *profanum*. Wszystko staje się dziełem sztuki, a jednocześnie jest zwyczajne, codzienne i użyteczne w kontekście relacji między jednostką a środowiskiem. Rolą artystów przed ostatecznym

złaniem się sztuki i życia codziennego – czyli przywróceniem do pierwotnego stanu globalnej wioski - jest funkcja systemu wczesnego ostrzegania (Kukiełko-Rogozińska 2014, s. 150–151, 153-155). Jako jedyni mają pełną świadomość tego, jak media i technika zaburza percepcję świata. Sztuka ma uświadamiać konsekwencje życia w medialnej rzeczywistości, w której nowe technologie przekształcają środowisko i wpływają na naszą naturalną percepcję świata. Jeśli chodzi o rozwój nowych technologii, sztuka wyprzedza naukę i technikę o pokolenie, dlatego jej „profetyczny” charakter może nam uświadomić konsekwencje przemian techno-społecznych.

2.4. Sztuka jest gdzie indziej. Aktualizacja systemu artystycznego

Być może sztuka współcześnie „jest czymś innymi niż większość z nas myślała i czegoś innego należy od niej oczekiwać. Tymczasem wiele osób nadal chciałoby widzieć sztukę tam, gdzie kiedyś była” (Dziamski 2009, s. 34). Gdzie w takim razie jest teraz sztuka? Świat sztuki i system kulturowo-społeczny są w dzisiejszych czasach nie tylko ściśle powiązane hierarchicznie (pierwszy zawiera się w drugim), ale także można ryzykować stwierdzenie, iż sztuka rzeczywiście zaczyna rozpyływać się w kulturze życia codziennego. Odnalezienie granic między tym, co jest sztuką (rozumianą w kategoriach *sacrum*), a co jest zwykłym elementem prozy życia (*profanum*), jest równie trudne jak wyznaczenie wewnątrz samego systemu artystycznego granicy między sztuką „wysoką” a popularną.

Być może jest to wynik działań awangardowych ruchów artystycznych, które same dążyły długo do zatarcia granic między sztuką a życiem, chcąc uczynić z życia dzieło sztuki. Współcześnie quasi-awangardowe praktyki artystyczne stają się codziennymi praktykami zwykłych ludzi, poprzez które kreują oni własne strategie życiowe (Wojciechowski 2004, s. 63). A być może zamyka się pewien cykl i rola artysty oraz rola rzemieślnika, tworzącego na potrzeby życia codziennego, ponownie zbliżają się do siebie po wiekach dążenia do emancypacji artysty i sytuowania do w kręgach intelektualistów. Zmieniające się instytucje świata sztuki poprzez dyskurs uczestniczą w wytwarzaniu praktyki artystycznej, a nie szukają już definicji (Dziamski 2001, s. 300). Sztuka tworzy się przez praktykę, a praktyka zmienia się w dzisiejszych czasach diametralnie. Dlatego też instytucje świata sztuki podlegają przemianom, na scenę wkraczają nowi aktorzy i nowe role.

Dzisiejszy świat, w dużej mierze oparty już na sieciowych powiązaniach wytwarzanych w sferze Internetu oraz łatwo dostępnych¹⁰ nowych technologii, pozwala na skrócenie dystansu między twórcą a odbiorcą, ale też granicy między tymi funkcjami. Droga, jaką przebywa dzieło, może być bardzo bezpośrednia lub wręcz niewiarygodnie skomplikowana, a sam wytwór artystyczny ulega w jej trakcie wielokrotnej przemianie. W tym świecie dostępności treści kultury i sztuki pojęcie autorstwa również zaczyna się rozmywać. Jednocześnie wydaje się, że coraz mniej osób zabiega o tradycyjnie rozumiane „instytucjonalne” sankcjonowanie swoich dzieł związane z uznaniem ze strony profesjonalnego świata sztuki, a wystarczające okazuje się uznanie ze strony odbiorców-użytkowników. Odbiorcy z jednej strony masowo korzystają z wytworów artystycznych, których autorów nie znają, ale jednocześnie relacje między odbiorcą a artystą postrzeganym jako konkretna osoba stają się coraz bardziej bezpośrednie. Odbiorcy dzieła szukają kontaktu z jego autorem, interesują się jego życiem, szukają autentycznego, bezpośredniego przekazu. Ten trend jest szczególnie widoczny w komunikacji w mediach społecznościowych, gdzie w wersji eskalowanej przez przemysły kultury artyści stają się celebrytami codziennego życia, których można śledzić na bieżąco. Z drugiej strony ten objaw tęsknoty za artystą jako kimś wyjątkowym nie pozostaje bez wpływu na sytuację artystów na rynku. Eksperyment wykazał, że młodzi ludzie chętniej płacą za możliwość kontaktu z twórcą niż za jego dzieło. „Artyści muszą przestać zarabiać jako dostawcy „sztuki z pudełka” i muszą stać się tym, kim byli – centrum społeczności i animatorami jej życia. I właśnie dzięki takiej zmianie mają z powrotem szansę na sprawiedliwe zarobki” (Danecki i Kuba 2013).

Poszukiwanie samego siebie poprzez sztukę też nie jest już cechą wyłączną artystów. Współcześnie kultura, sztuka i jej wytwory używane są często właśnie w procesie poszukiwania własnej tożsamości lub jej wyrażania. W takim razie czy wszyscy jesteśmy artystami? Możliwe, że mity artystyczne stały się medialną fantazją (Forkert

¹⁰ Oczywiście, w pewnych sferach kulturowych, rozumianych jako współczesne centrum, które już niekoniecznie są powiązane geograficznie. Dzisiejszy podział na „centrum” i „peryferia” opiera się raczej na różnicach w szybkości informacyjnej związanej właśnie z dostępem do infrastruktury, takiej jak połączenia internetowe, odpowiednie oprogramowanie, portale internetowe.

2013, s. 29) o powszechnej kreatywności i tworzeniu czegoś z niczego, zinstytucjonalizowaną przez politykę rozwoju ekonomicznego i to w ich obszarze rozgrywa się dyskusja dotycząca tego, czym jest i po co jest sztuka współczesna.

Być może odnosimy wrażenie, że system artystyczny jako taki zaczyna się rozpadać, ponieważ nie zidentyfikowaliśmy jeszcze nowych rodzajów instytucji i ich znaczenia. Ciągłe spoglądamy w stronę akademii, krytyki artystycznej, szukając odpowiedzi na pytania nurtujące współczesny świat sztuki, a być może nie są one już w stanie nam ich udzielić.

3. Edukacja artystyczna

Zmieniające się realia współczesnej sztuki i rynku pracy artystów wpływają na kształt edukacji artystycznej. Na znaczeniu traci formalna edukacja potwierdzona dyplomem. Generalnym trendem w kształtowaniu programów nauczania na uczelniach wyższych jest próba ich dostosowania do potrzeb rynku pracy. Na uczelniach artystycznych, szczególnie w Wielkiej Brytanii, od lat 80. programy nauczania zawierają treści, które mają przygotować absolwentów na moment opuszczenia akademii i wejścia na rynek pracy. W Polsce takie elementy są wprowadzane, ale w znacznie mniejszej skali i dopiero od niedawna.

Mimo tych przemian akademie artystyczne wciąż postrzegane są jako instytucje podtrzymujące mity artystyczne. Studenci kierunków artystycznych w trakcie studiów głównie zdobywają wiedzę o hermetycznym świecie sztuki, szczególnie podsystemie samych akademii oraz jego wartościach. System kształcenia podtrzymuje i wzmacnia *illusio* pola sztuki¹¹. Przekazywanie mitologii artystycznej i uczenie przypisanych ról społecznych oraz kontynuowanie tradycji są jednymi z podstawowych funkcji nauczania sztuki. W trakcie studiów artystycznych nie tylko dostarczana jest wiedza, umiejętności i wsparcie w rozwijaniu talentu, ale też wzorce osobowe – przekonanie o tym, co to znaczy być artystą (Golka 2008, s. 89).

¹¹ W badaniu przeprowadzonym przez Fundację Katarzyny Kozyry (Gromada i wsp. 2015, s. 36–37) zaobserwowano wzrost poczucia celowości w samej sztuce wśród studentów akademii, co ciekawe, w trakcie studiów spada ocena samopoczucia.

wspomnieniach młodych artystów wizualnych czasy studenckie są jeszcze bardzo blisko, choć wśród starszych da się zauważyć pewną nostalgię za poczuciem przynależności do świata, który rozumieją lepiej niż sytuację, w której znaleźli się po wyjściu z akademii:

„Chciałam jak najwięcej czerpać z tej szkoły. Nie chodzi o takie tam zabawy, bo to też oczywiście jest ważne, to takie życie studenckie, czy tam życie w akademiku, czasami męczące, ale... myślę, że fajnie tak w takiej grupie podobnie myślących osób, podobnie czujących, wrażliwych...” (Rzeźbiarka 34 lata, Kraków)

Gdy wspominają o decyzji podjęcia studiów, część z nich powołuje się na chęć uzyskania dyplomu – jednak z perspektywy ich obecnych doświadczeń, okazuje się on mało istotny.

„No tak, dla mnie uzyskanie tego dyplomu, skończenie ASP, to było ważne, myślałem, że będą mnie traktować poważniej.” (Malarz 29 lat, Gdańsk)

„Na początku był, ważny, ale później już coraz mniej, bo już na studiach musiałam jakoś sobie organizować pracę.” (Graficzka 29 lat, Gdańsk)

Młodzi ludzie, podejmując decyzję o wyborze studiów artystycznych, rzadko kierują się rzeczywistymi szansami na rozwój późniejszej kariery. Raczej dają się „uwieść” mitom artystycznym. Jak pisze Andrzej Osęka:

"Každy z nich dał się w młodości zauroczyć legendą artysty w jakimś jej wcieleniu. Zapragnął sławy albo zobaczył siebie w roli cygana malującego arcydzieła w zimnej pracowni na mansardzie. czy też powiedziano mu, kiedy rysował w szkole, że ma talent - poszedł więc za talentem, nie bardzo zdając sobie sprawę, dokąd go ta magiczna rzecz zaprowadzi." (Osęka 1978, s. 178)

Studenci pytani o motywacje do podjęcia studiów artystycznych zazwyczaj podają ogólnie zainteresowanie sztuką oraz „talent” rozumiany jako predyspozycje i umiejętności artystyczne. Tylko dla 1/3 studia stanowią kontynuację wcześniejszych etapów edukacji artystycznej (Krajewski i Schmidt 2016b, s. 25–26). Osoby decydujące się na ten krok raczej ignorują powszechne opinie o nieprzydatności edukacji artystycznej na dzisiejszym

ryнку pracy. Jak na przykład w tym fragmencie opisu kierunku studiów z jednego z portali przeznaczonych dla osób podejmujących decyzję o wyborze studiów:

„Malarstwo wykonywane jest najczęściej jako wolny zawód. XXI wiek to czas, w którym nie ma już mecenasów sztuki oraz monarchów, którzy zatrudniali malarzy. Absolwent kierunku malarskiego zmuszony jest radzić sobie sam na wolnym rynku, w warunkach wzmożonej konkurencji. Dobry malarz z pewnością znajdzie krajowych i zagranicznych odbiorców swojej sztuki. Na szczęście studia w pewnej mierze przygotowują do stąpania po twardym gruncie realiów handlu sztuką. Malarz może także wybrać ścieżkę dydaktyczną, w ramach której zostaje belfrem akademickim lub nauczycielem przedmiotów artystycznych w liceum plastycznym lub w innych publicznych szkołach powszechnych. Także domy i centra kultury oraz placówki realizujące projekty edukacji artystycznej chętnie zatrudniają absolwentów malarstwa, o ile w ramach studiów zdobyli oni przygotowanie pedagogiczne” (malarstwo).

Mimo tych zniechęcających opinii podkreślających także duże koszty samych studiów, związane z zakupem farb czy innych materiałów koniecznych do pracy, liczba osób podejmujących studia artystyczne wciąż rośnie. Wśród badanych absolwentów z ostatnich 10 lat pojawiły się w większości zapewnienia o tym, że byli świadomi ryzyka związanego z podejmowanym zawodem, ale też racjonalizacje, które ryzyko przypisywały po prostu współczesnej rzeczywistości.

„W dzisiejszych czasach, nie ma studiów, które gwarantują ci pracę (...) już lepiej zajmować się czymś, co się lubi, niż czymś, czego się nie znosi. To w końcu część twojego życia” (Malarka 27 lat, Kraków)

Jednocześnie neoliberalna narracja ekonomiczna o znaczeniu kreatywności i kultury we współczesnej gospodarce wspiera wyobrażenie młodych artystów o słusznym wyborze kierunku studiów, jednak nie opiera się na rzeczywistych danych dotyczących sytuacji na rynku pracy (Clews b.d. s. 25). Większość studentów w przyszłości widzi siebie jako czynnych artystycznie twórców w zawodach związanych ze sztuką (Gromada i wsp. 2015, s. 28). Chcieliby dalej rozwijać się artystycznie, współpracować z galeriami i utrzymywać się ze sprzedaży swoich prac (Neher 2010, s. 117). Mimo iż taka ścieżka

kariery jest dostępna, każdy ze studentów ma nadzieję, że to akurat jemu uda się osiągnąć sukces. Zjawisko to autorzy raportu *Wizualne niewidzialne* nazywają „efektem Sasnała” (Krajewski i Schmidt 2016, s. 41–42). Nieliczne przypadki sukcesów artystycznych połączonych z sukcesem komercyjnym zachęcają kolejnych kandydatów do wkraczania w świat sztuki z nadzieją. Jak większość studentów także innych kierunków po ukończeniu akademii doświadczają rozczarowania związanego z nierealistycznymi oczekiwaniami co do przyszłej kariery (Bridgstock 2013, s. 180) i muszą dostosować swoje ścieżki kariery do rzeczywistości rynku pracy.

Następują tu jednak pewne zmiany i przesunięcia. Młodsze pokolenie artystów wychowanych już w rzeczywistości kapitalizmu ma świadomość rynkowych uwarunkowań swojej kariery i widzi szansę w zawodach artystycznych jako dających źródła utrzymania, ale nie są to już kierunki klasyczne, takie jak malarstwo czy rzeźba. Zajęcia związane z grafiką użytkową i projektowaniem wybierane są przez studentów jako „zabezpieczenie” – nadal pozostają w kręgu swoich artystycznych zainteresowań, ale zyskują więcej praktycznych umiejętności przydatnych na rynku pracy. Skupienie na poszukiwaniu wiedzy przydatnej w przechodzeniu ze świata akademii na rynek pracy jest szczególnie intensywne w ostatnich latach studiów. Co ciekawe, takie decyzje nie spotykają się z uznaniem wśród pracowników merytorycznych polskich uczelni artystycznych (Worpus 2016, s. 42). Część z nich krytykuje komercyjne zainteresowanie rynkiem sztuki ze strony studentów, choć widzi konieczność dostosowania programów nauczania, by lepiej przygotowywały do wejścia na rynek sztuki i rynek pracy.

Same reguły wejścia w świat akademii nadają aurę wyjątkowości nie tylko uczelni, ale też kandydatowi – już przyjęcie na studia jest testem talentu – jednej z podstawowych wartości utrzymujących mity artystyczne przy życiu. Student, w którym rozpoznano tę „nadprzyrodzoną” cechę, wkracza w przestrzeń mitów sztuki - kształtowanych przez system edukacji artystycznej. Rekrutacja na kierunki artystyczne i przekonania osób odpowiedzialnych za nią ciąży w stronę mitycznego „odkrywania” talentu. Wciąż żywe są dyskusje wokół natury talentu, towarzyszące edukacji artystycznej od starożytności. Już Horacy pisał: "Czy udatny utwór poetycki powstaje dzięki talentowi, czy dzięki sztuce,

pytanie to nieraz rozstrzygano. Co do mnie, to nie widzę, na co by się zdała tam nauka bez bogatej żyłki poetyckiej ani talent bez wykształcenia”. Badania edukacyjne wskazują, że bardzo istotne dla rozwoju artystycznego jest wsparcie rodziców i nauczycieli systematycznie kierujących rozwojem umiejętności oraz sieć kontaktów społecznych wspierających motywację kandydata.

3.1. Historia edukacji artystycznej

Nauczanie sztuki i zawodów artystycznych w przeszłości występowało w różnych formach i systemach, których pozostałości można dostrzec także we współczesnym systemie edukacji artystycznej. Podstawowym i historycznie najwcześniejszym sposobem przekazywania wiedzy o sztuce i technikach artystycznych jest kontakt uczeń - mistrz. Dominował on do przełomu XVIII i XIX wieku. Jego źródłem jest nauczanie cechowe, w którym praktyki w warsztacie mistrza malarskiego trwały około 8-10 lat, a w ich trakcie uczeń wykonywał najpierw prace pomocnicze, potem ważniejsze elementy kompozycji, aż do tworzenia całych obrazów w oparciu o szkice mistrza.

System akademicki

Wraz z uznaniem malarstwa za jedną ze sztuk wyzwolonych zmienił się jego status. Coraz bliżej mu było do wyższych klas społecznych. Ta zmiana wymagała także zmiany systemu nauczania z rzemieślniczego na akademicki. Pierwsza akademia sztuki *Accademia della Arte de Disegno* została założona przez Giorgio Vasariego w 1563 roku we Florencji (Golka 2008, s. 90–92). Kolejną była Akademia Świętego Łukasza w Rzymie, która posiadała stałe pomieszczenia i program nauczania stanowiący wzór dla innych uczelni. Szczególne znaczenie w nadawaniu kształtu światu sztuki miała francuska Akademia Królewska (*Academie Royale de Peinture et de Sculpture* założona w 1648), która w praktyce uzyskała monopol na nauczanie malarstwa i rzeźby we Francji.

Zasadniczą różnicą między systemem cechowym a akademickim był status kandydata. Przyjmowano osoby, które mogły już wykazać się doświadczeniem w praktyce artystycznej, ponieważ miały stworzyć elitę artystyczną w danej dziedzinie. Od członków akademii nie pobierano opłat – stąd konieczne było państwowe finansowanie instytucji,

które jednocześnie dawało artystom w niej zrzeszonym prestiż tworzenia pod opieką króla. Akademie wypracowywały standardy praktyki zawodowej i przyczyniły się też do intelektualizacji zawodów artystycznych. Z konieczności program nauczania musiał być bardziej znormalizowany i teoretyczny niż nauka w pracowni mistrza. Wypracowany system założeń teoretycznych wyznaczał ramy sztuki danego czasu i miejsca – uznanie przez akademię dzieła za zgodne z tymi normami było warunkiem dołączenia do prestiżowej grupy artystycznej, która w rzeczywistości stanowiła tylko 8% praktykujących we Francji artystów (Heinich 2007, s. 22–23). W większości rekrutowali się oni z wyższych sfer.

System akademicki wspierał tylko jedną klasyczną wizję sztuki, a wszelkie innowacje były niemile widziane. Artyści symbolicznie „odchodzili od kramów” ku intelektualnej rozrywce wyższych sfer, gdzie wartością najważniejszą była sztuka i technika, a o pieniądzach nie wypadało mówić. W wyniku nobilitacji zawodu artysty, popularyzacji sztuki poprzez salony oraz łatwiejszego dostępu do techniki (np. farb w tubkach, które nie wymagały znajomości technik mieszania barwników) wzrosła liczba artystów (Heinich 2007, s. 33), którzy pozostawali poza hermetycznym systemem akademii reprodukcją kanonów i autorytetów. Zniesienie monopolu akademii we Francji zaowocowało powstaniem wielu prywatnych szkół artystycznych. Problemem XIX wieku byli także artyści o nieformalnym statusie, pozbawieni ochrony grupowych interesów. Podobnie jak współcześnie w Polsce, system artystyczny nie był w stanie pomieścić i uporządkować tego, co rzeczywiście w świecie sztuki się działo.

W Polsce kierunki artystyczne pojawiły się najpierw na Uniwersytetach. Wydział Sztuk Pięknych przy Uniwersytecie Warszawskim powstał w 1817 roku. W 1818 założona została szkoła malarstwa i rysunku przy Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. W połowie XIX wieku kierunki artystyczne uzyskały status niezależnych jednostek szkolnictwa wyższego (w 1864 Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie i w 1873 w Krakowie) (Golka 2008, s. 90–92).

Nowe kierunki nauczania artystycznego

Wzrost zainteresowania karierą artystyczną jako wynik przemiany roli społecznej artysty do dzisiaj wpływa na liczbę osób chętnych do podjęcia edukacji artystycznej. Tak jak w tamtych czasach zmiany technologiczne doprowadzają do sytuacji, w której wykształcenie formalne nie jest tak bardzo konieczne do praktykowania sztuki. W XIX wieku wraz ze wzrostem zapotrzebowania na dzieła sztuki o charakterze dekoracyjnym, wywołanym zwiększeniem się zamożności społeczeństwa, pojawiła się możliwość wynajmu obrazów. Podobnie masowa produkcja i powielanie dzieł sztuki w czasach nam współczesnym jest odpowiedzią na zapotrzebowanie na treści kulturowe. Coraz większy popyt na obiekty artystyczne z obszaru sztuki stosowanej spowodował rozwój przemysłu artystycznego i wzornictwa przemysłowego, którego system cechowy nie był już w stanie zapewnić. W Szwajcarii, Austrii i Francji powstawały szkoły sztuki stosowanej, które miały kształcić nowe umiejętności i wiedzę, potrzebne do funkcjonowania w cywilizacji przemysłowej. W Wielkiej Brytanii szkoły projektowania artystycznego przyjmowały model rzemieślniczy i tworzyły silne powiązania z lokalnym przemysłem wytwórczym, co jest również istotną cechą charakterystyczną dla brytyjskich programów nauczania dostosowywanych do współczesnych realiów przemysłów kultury. Odchodzono od nauczania według instrukcji ku grupowym formom edukacji - wzajemnego uczenia się od siebie w praktyce. Liderami grup nauczania były osoby praktykujące w danej dziedzinie w lokalnym otoczeniu, a nie mistrzowie akademicki. Powstanie Bauhausu w 1918 roku wyraźnie zaznaczyło zmianę w sposobie nauczania w dziedzinie sztuk stosowanych, która polegała na stopniowym integrowaniu różnych dziedzin sztuki (Golka 2008, s. 94).

Współczesny system nauczania wykorzystuje formy nauczania zaczerpnięte z poprzednich epok. Łączy bardziej sformalizowany system nauczania teoretycznego z odpowiednim kontaktem studentów z wykładowcami, opiekunami warsztatów i pracowni, którzy mają spełniać rolę mistrzów. Nadal edukacja artystyczna w największym stopniu opiera się na systemie prestiżowych akademii, ale coraz częściej na znaczeniu zyskują nieformalne sposoby rozwijania umiejętności artystycznych, opierające się na współpracy artystów poza systemem akademickim, np. we wspólnych pracowniach.

W krajach Unii Europejskiej w znacznej mierze wyższe szkolnictwo artystyczne jest finansowane ze środków publicznych¹², a powszechny bezpłatny dostęp do edukacji artystycznej jest elementem polityki publicznej w dziedzinie kultury, która ma gwarantować wyrównywanie szans osób pochodzących z różnych środowisk społecznych.

3.2. System kształcenia artystycznego w Polsce

System kształcenia artystycznego w Polsce składa się z różnych poziomów: ogólnokształcących szkół sztuk pięknych z sześcioletnim programem nauczania, czteroletnich liceów plastycznych i akademii sztuk pięknych o statusie uniwersyteckim. Przedmiotem analizy jest jednak tylko system kształcenia wyższego. W kraju funkcjonuje siedem Akademii Sztuk Pięknych w: Gdańsku, Warszawie, Łodzi, Poznaniu (Uniwersytet Artystyczny), Wrocławiu, Krakowie, Katowicach oraz najmłodsza – Akademia Sztuki w Szczecinie. Specjalizacje będące w zakresie zainteresowania tego badania, czyli malarstwo, grafika i rzeźba, nauczane są nie tylko w programach kierunków państwowych uczelni artystycznych.

malarstwo	rzeźba	grafika¹³
Akademia Finansów i Biznesu Vistula	Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu	Akademia Finansów i Biznesu Vistula
Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie	Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie	Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi
Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu	Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi	Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie	Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku	Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we

¹² Nie zawsze wsparcie pokrywa 100% kosztów edukacji, ale istnieją na przykład stypendia, zasiłki i niskoprocentowane kredyty dla studentów, które finansowane są ze środków publicznych (Ilczuk 2012, s. 78).

¹³ Kierunki graficzne o różnych specjalizacjach.

		Wrocławiu
Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi	Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie	Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku		Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi
Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach		Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie		Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach
Akademia Sztuki w Szczecinie		Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego w Krakowie		Akademia Sztuki w Szczecinie
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu		Collegium Da Vinci z siedzibą w Poznaniu
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie		Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Tarnowie
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu		Politechnika Białostocka
Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie		Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych
Uniwersytet Technologiczno-Humanistyczny im. Kazimierza Pułaskiego w Radomiu		Spółeczna Akademia Nauk z siedzibą w Łodzi

Uniwersytet Zielonogórski		SWPS Uniwersytet Humanistyczno-społeczny z siedzibą w Warszawie
Wyższa Szkoła Artystyczna w Warszawie		Śląska Wyższa Szkoła Informatyczno-Medyczna w Chorzowie
		Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
		Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
		Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
		Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
		Uniwersytet Rzeszowski
		Uniwersytet Śląski w Katowicach
		Uniwersytet Technologiczno-Humanistyczny im. Kazimierza Pułaskiego w Radomiu
		Uniwersytet Zielonogórski
		Wyższa Szkoła Informatyki i Umiejętności z siedzibą w Łodzi

		Wyższa Szkoła Informatyki Stosowanej i Zarządzania w Warszawie
		Wyższa Szkoła Techniczna w Katowicach
		Wyższa Szkoła Technologii Informatycznych w Katowicach

Uczelnie artystyczne podlegają nadzorowi Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, ale ich działalność jest regulowana tą samą ustawą *Prawo o szkolnictwie wyższym*, która dotyczy wszystkich szkół wyższych w Polsce. Wynikające z tego problemy były krytykowane przez pracowników uczelni już w 2009 roku. Głównymi zarzutami było stosowanie tych samych wymogów kadrowych, co w przypadku uczelni artystycznych doprowadzało do absurdalnych sytuacji (np. liczba wymaganych nauczycieli akademickich na danym kierunku przewyższała liczbę studentów) (Pawłowski 2009, s. 43).

Programy nauczania w szkołach artystycznych I i II stopnia powstają pod nadzorem MKiDN oraz funkcjonującej przy ministerstwie Rady do Spraw Szkolnictwa Artystycznego, która powoływana jest na podstawie zarządzenia Ministra zgodnie z *Ustawą o systemie oświaty* art. 47 ust 1 ustawy z dnia 7 września 1991 r. (Dz. U. z 2004 r. Nr 256, poz. 2572 z późn. zm.). W szkołach niższego stopnia sformalizowany system nauczania dotyczy kierunków: aktor cyrkowy, aktor scen muzycznych, animator kultury, bibliotekarz, muzyk, plastyk, tancerz. Według wymogów określonych na podstawie specjalnego rozporządzenia (Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego 2014, s. par 1) programy kształcenia na kierunkach artystycznych w szkołach wyższych są regulowane w ramach *ustawy Prawo o szkolnictwie wyższym* (Ustawa z dnia 27 lipca 2005 r. Prawo o szkolnictwie wyższym Dz.U.2012.572). Ministerstwo Szkolnictwa Wyższego mocą rozporządzenia wprowadziło

Krajowe Ramy Kwalifikacji, czyli opisy wiedzy i efektów kształcenia wybranych kierunków studiów, w tym także artystycznych. Brakuje przy tym wypracowanej metody nadzoru MKiDN nad uczelniami artystycznymi w praktyce (Pawłowski 2009, s. 40). Kształt systemu szkolnictwa artystycznego wynika z bieżącej polityki publicznej w tej dziedzinie, zasobów i oczekiwań wobec uczelni ze strony zewnętrznego środowiska, ale też samego kształtu i sposobu organizacji uczelni wewnątrz i jej kultury organizacyjnej.

Edukacja artystyczna jest jedną z najdroższych form nauczania akademickiego. W Polsce koszt wykształcenia jednego studenta kierunku artystycznego to około 37,8 tys. złotych, w porównaniu do 17, 6 tysięcy przeznaczanych na studentów innych uniwersytetów (Gromada i wsp. 2015, s. 10). Wynika to ze specyfiki nauczania opartego o system mistrz-uczeń – najbardziej spersonalizowanego i uważanego za gwarantujący najwyższą jakość kształcenia. Liczba studentów przypadających na jednego nauczyciela akademickiego to w przypadku uczelni artystycznych 4,7, natomiast średnia wartość tego współczynnika dla innych uczelni wynosi 16 (Gromada i wsp. 2015, s. 42–43, 2015, s. 10). Jest to jednocześnie system, w którym duże znaczenie mają personalne relacje między studentami a nauczycielami, a sama osoba nauczyciela w roli mentora ma ogromny wpływ na sam proces kształcenia. To, w jaki sposób odbywa się proces edukacji w zakresie dziedzin artystycznych, zależy od doświadczeń, które mentorzy wynieśli sami z czasów swojej edukacji. W ten sposób odbywa się przekazanie wiedzy o regułach pola sztuki.

Środowisko akademickie

Akademie Sztuk Pięknych w Polsce to środowisko, w którym występują znaczące dysproporcje pod względem płci – zjawisko to szczegółowo zbadały autorki raportu *Marne szanse na awanse* poświęconego obecności kobiet na uczelniach artystycznych. Większość studentów akademii to kobiety, natomiast wśród pracowników zdecydowanie dominują mężczyźni. Mimo tendencji wzrostowej - kobiety stanowią obecnie 35% kadry merytorycznej akademii – przy czym im wyższe stanowiska, tym jest ich mniej. W trakcie badania żadna z uczelni plastycznych nie miała więcej niż jednej kobiety na pozycjach rektora lub prorektora, a wśród 28 osób zajmujących te stanowiska na polskich uczelniach było ich tylko 5. (Gromada i wsp. 2015, s. 5–7).

Powielanie tej dysproporcji jest cechą kulturową systemu edukacji artystycznej przekazywaną w trakcie nauczania. Podczas badań zaobserwowano także, że kobiety w trakcie studiów są rzadziej zachęcane do podjęcia kariery akademickiej. Paradoksalnie najmniej wsparcia w procesie nauczania otrzymują kobiety od kobiet, natomiast najwięcej mężczyźni od mężczyzn (Gromada i wsp. 2015, s. 42–43). Utrwała to stereotypowy obraz środowiska zdominowanego przez mężczyzn, opartego na silnej tradycji i niechętnego zmianom. Większość wykładowców przyznaje się do zmęczenia i wycofania z bieżącego życia artystycznego poza uczelnią. Część uzasadnia to negatywnymi reakcjami współpracowników na ich sukcesy i brakiem wsparcia ze strony uczelni. Kariera akademicka wiązała się zatem dla nich z wycofaniem, ale stanowi też pewną bezpieczną przystań, dzięki wypracowaniu pozycji w tym subsystemie świata sztuki, która gwarantuje stały dochód i utrzymanie więzi społecznych (Gromada i wsp. 2015, s. 56). Tak ukształtowane środowisko nauczycieli akademickich w polskim systemie nauczania stanowi kontrast dla systemu brytyjskiego (Clews b.d., s. 31), w którym od lat kładzie się bardzo duży nacisk na zatrudnianie osób czynnych zawodowo poza akademią. Mentorzy grają dużą rolę w procesie wkraczania młodych artystów do świata sztuki – powinni dzielić się wiedzą na temat funkcjonowania rynku, możliwych ścieżek kariery, czy bieżących trendów w sztuce. Trudno osiągnąć taki efekt, który wspomagałby rozwój karier absolwentów przy wsparciu osób, które same, często dobrowolnie, wycofały się z czynnego życia artystycznego. Sami nauczyciele podkreślają, jak istotna jest wiedza na temat branży i nawiązywanie odpowiednich kontaktów w świecie sztuki, natomiast nie zawsze są w stanie przekazać ją swoim studentom. Wśród nich nierzadko pojawiają się opinie o niskiej jakości nauczania oferowanej przez uczelnie. „Tylko niektórzy spośród nauczycieli są faktycznie mistrzami i potrafią przekazać coś studentom, niektórzy nauczyciele akademicy nie praktykują w swoich dziedzinach, instrumentalności nie grają, malarze nie malują.” (Pawłowski 2009, s. 40) Brakuje im praktycznych umiejętności i nie nadążają za zmieniającą się praktyką sztuki, trendami i technikami.

3.3. Programy nauczania

Nauczanie na kierunkach artystycznych zmienia się w ciągu ostatnich 10 lat ze względu na reformy szkolnictwa wyższego (Pawłowski 2009, s. 42) i konieczność dostosowania uczelni do trendu włączającego artystów w rozwój przemysłów kreatywnych. Krajowe ramy kwalifikacji przewidziane dla sztuk plastycznych (Minister Nauki i Szkolnictwa Wyższego, s. załącznik 8) opisują wiedzę, umiejętności i kompetencje społeczne, jakie powinni posiadać absolwenci studiów artystycznych pierwszego i drugiego stopnia.

Wiedza ta w przeważającej części dotyczy znajomości środków ekspresji w danej dyscyplinie, założeń teoretycznych zagadnień dotyczących sztuki oraz kontekstu jej funkcjonowania. Przewiduje także już na poziomie kształcenia I stopnia znajomość zagadnień związanych z finansowymi, marketingowymi i prawnymi aspektami pracy artystycznej, jednakże niewiele programów nauczania kładzie nacisk na te obszary kształcenia. Umiejętności warsztatowe, sprawność w pracy zespołowej i kreacji artystycznej nie są uzupełniane w programach nauczania o zagadnienia związane z praktyką zawodową, a głównie kształci się odpowiedzialność i umiejętność publicznej prezentacji własnych dokonań. Wśród kompetencji społecznych najbardziej podkreślaną wartością dla młodego artysty jest jego niezależność i samodzielność. Choć w praktyce niezwiązanej z pracą warsztatową i rozwojem techniki studenci mają niewiele szans na rozwijanie tych umiejętności.

Podkreślanie w krajowych ramach kwalifikacji psychologicznych uwarunkowań absolwentów sztuki, takich jak wyobraźnia, elastyczność, przeciwdziałanie lękom i stresom świadczy o trwałości mitów artystycznych w akademii i w bardzo przewrotny być może sposób wzmacnia narrację kreatywności i elastyczności jako wyznacznika naszych czasów, w których wszyscy pracownicy powinni posiadać takie umiejętności i cechy jak niezależność i elastyczność, by rynek pracy mógł sprawnie funkcjonować.

Modele nauczania

W nauczaniu na kierunkach artystycznych funkcjonują różne modele praktykowane przez wykładowców. Badacze z Wielkiej Brytanii wyróżnili następujące: tradycyjalistyczny,

społecznej rekonstrukcji, przedsiębiorczy oraz progresywny (Wareham 2008, s. 5.) Akademyści pracujący ze studentami według modelu tradycjonalistycznego kładą nacisk na kształtowanie umiejętności technicznych do momentu, w którym ich podopieczni osiągną poziom profesjonalny. Model progresywny, praktykowany przez większość osób objętych badaniem, skupia się na przekazaniu krytycznego podejścia do danej dyscypliny sztuki, a sam rozwój techniki schodzi w tym przypadku na drugi plan. Stosunkowo niewielu nauczycieli akademickich przyznaje, że ich najważniejszym zadaniem jest zwracanie uwagi studentów na życie społeczne i zmiany w nim zachodzące. Wielu wykładowców uznaje, iż model przedsiębiorczego nauczania jest koniecznym elementem programu studiów, ale nie jest głównym celem nauczania na kierunkach artystycznych, choć nierzadko sami nauczyciele podzielają opinie studentów o braku w nauczaniu umiejętności koniecznych do przetrwania poza akademią (*real life skills*) (Neher 2010, s. 118). Studenci zaś zgłaszają potrzeby uaktualniania programów nauczani tak, by lepiej przygotowywały ich do wykorzystania umiejętności zdobytych na uczelni w praktyce pozaakademickiej i nadążały za zmianami technologicznymi w sztuce (szczególnie rozwój nowych mediów, oprogramowania, produkcji) (Pawłowski 2009, s. 41).

Według badań przeprowadzanych w Wielkiej Brytanii (Brown 2007, s. 45) młodzi artyści najbardziej cenią sobie możliwość kontaktu z praktykami ze świata sztuki, poznawanie procesu twórczego w rzeczywistym, a nie spreparowanym środowisku pracowni uczelnianej, obserwowanie go od momentu pomysłu do realizacji i wejścia w obieg sztuki. Wartości te są szczególnie istotne dla osób studiujących na kierunkach, które są podstawą funkcjonowania przemysłów kreatywnych (Brown 2007, s. 31). Programy kształcenia na tych kierunkach zgodnie z oczekiwaniami sektora powinny oferować więcej zajęć kształcących w technikach wykorzystywanych w sektorze komercyjnym, uczyć, jak nawiązywać współpracę z podmiotami z branży, które oferowałyby praktyki studentom oraz rozwijać umiejętności przedsiębiorcze wśród studentów. Jednocześnie powinny być na bieżąco z praktykami i technikami współczesnego świata, szczególnie w zakresie nowych mediów, materiałów i form artystycznych (Markusen i wsp. 2006, s. 9). Modelowy absolwent wkraczający na rynek przemysłów kreatywnych powinien być jednostką

samodzielną, zdolną do tworzenia nowej wiedzy i form artystycznych w kontekście pragmatyki przemysłowej, a jednocześnie potrafiącą sprostać wymaganiom społecznej odpowiedzialności branży(Wareham 2008, s. 3). Czy to nie za dużo oczekiwać?

Zarządzanie karierą w programach nauczania

Zarzut „produkcji bezrobotnych” wobec instytucji edukacji artystycznej, jak i generalnie kierunków humanistycznych, wynika z niezrozumienia realiów współczesnego rynku pracy w sektorze kreatywnym. Wiedza i umiejętności przekazywane w procesie kształcenia często rozmiągają się z oczekiwaniami pracodawców, jak i charakterem form zatrudnienia. Z drugiej strony wiele umiejętności wykształconych w trakcie studiów artystycznych i humanistycznych pozostaje niezidentyfikowanych przez same instytucje edukacyjne, jak i absolwentów. W badaniach przeprowadzonych przez North West Labour Market Partnership za wartościowe dla sektora kreatywnego i poszukiwane przez pracodawców umiejętności uznano: komunikację, współpracę, umiejętności analityczne, dążenie do samorozwoju i rozwiązywanie problemów. Jako istotne zostały wymienione także zdolności związane ze specyfiką wykonywanej pracy oraz motywacja (Brown 2007, s. 39). Są to umiejętności cenione również w trakcie edukacji artystycznej w wielu ośrodkach akademickich, kształcone niejako „przy okazji”. W wielu akademiach artystycznych i uniwersytetach prowadzących kierunki artystyczne zaczęto wprowadzać specjalne programy kładące nacisk na zdobywanie wiedzy i umiejętności potrzebnych na rynku pracy.

W Wielkiej Brytanii wprowadzono w instytucjach szkolnictwa wyższego tzw. *policies for personal development planning*, które mają pomóc studentom w ocenie ich doświadczenia zdobywanego w trakcie studiów w kontekście planowania przyszłej kariery i rozpoznawania umiejętności ważnych z punktu widzenia osobistego rozwoju zawodowego (Brown 2007, s.44). W programach nauczania znalazły się przedmioty poświęcone planowaniu kariery, poznawaniu rynku pracy, ćwiczenia rozmów kwalifikacyjnych, pisanie CV itp. Elementy te zostały również wprowadzone w program kształcenia w ramach innych przedmiotów. Wszystkie programy tego typu powinny kłaść nacisk na tak zwane umiejętności transferowane, czyli takie, które zdobyte w procesie

kształcenia, w konkretnych sytuacjach, będą mogły stanowić kapitał doświadczenia absolwenta i zostaną przeniesione na inne aktywności w nowych sytuacjach w przyszłości (Brown 2007, s. 41). To właśnie tego typu cechy i umiejętności są najbardziej cenione na rynku pracy, zarówno przez pracodawców, jak i w prowadzeniu własnej działalności w sektorze kreatywnym, w sytuacji silnej konkurencji w przemysłach kultury.

System brytyjski i polski a przemysły kreatywne

Liderami w rozwijaniu programów nauczania w odpowiedzi na potrzeby przemysłów kreatywnych są właśnie Brytyjczycy. Już w latach 60. i 70. musieli oni poradzić sobie z rosnącą liczbą studentów kierunków artystycznych przy jednoczesnym ograniczeniu środków publicznych i inwestycji w system edukacji. Akademie starały się sprostać rosnącym oczekiwaniom związanym z zatrudnianiem absolwentów (Clews b.d., s. 21). Pierwsze programy wspierające absolwentów kierunków artystycznych we wchodzeniu na rynek pracy wprowadzane były pod koniec lat 70., a rozwijane w latach 80. (Emergent Practices in Entrepreneurship Education for Creatives 2006, s. 11–12). Rozwój tego typu nauczania jest wynikiem polityki państwowej, która kładzie nacisk na rozwój przemysłów kreatywnych. Istnieją organizacje zachęcające uczelnie do współpracy z sektorem biznesowym i kształtowania przedsiębiorczych postaw absolwentów (Creative Enterprise in Higher Education 2005).

Włączenia wiedzy związanej z zatrudnianiem studentów na rynku pracy może odbywać się w dwóch modelach: włączania wątków związanych z rykiem pracy w istniejące programy nauczania innych przedmiotów lub tworzenie odrębnych kursów poświęconych tylko wiedzy i umiejętnościom kształtowania przyszłej kariery (Brown 2007, s. 38). Przegląd brytyjskich programów nauczania oferuje wiele sposobów przekazywania wiedzy i umiejętności od symulacji biznesowych, poprzez mentoring, coaching, kreatywne inkubatory, *action learning*, programy szkół letnich, czy sieciowanie z lokalnym biznesem (Emergent Practices in Entrepreneurship Education for Creatives 2006, s. 25–27). W szkockich szkołach artystycznych funkcjonuje program *Kreatywni absolwenci* realizowany we współpracy z instytucjami artystycznymi z tego regionu. Studenci mają możliwość uczestniczenia w wystawach, projektach kreatywnych, praktykach spoza akademii i

konsultacjach z pracodawcami (Wareham 2008, s. 7). Uczestnicy w podobnego typu programach są zachęceni do podejmowania pracy poza uczelnią już w trakcie studiów (*earn as you learn*) – co ma złagodzić ich przejście ze świata akademii na rynek pracy. Oferuje się im też więcej możliwości zgłaszania własnych pomysłów, negocjowania ich i odpowiedzialności za własną pracę (How Much Does Higher Education Enhance the Employability of Graduates? 2003, s. 19). Wsparcie mentorów – praktyków w branży, umożliwia projektom studenckim rzeczywistą realizację na rynku, a nie w spreparowanej przestrzeni akademii (Bridgstock 2013, s. 185).

W polskich warunkach przyszłość kształcenia artystycznego w kontekście przemysłów kreatywnych wymaga jeszcze dużych zmian. Zauważają to zarówno pracodawcy, studenci, jak i rektorzy uczelni, którzy chcieliby, aby uczelnie wyposażały absolwentów w umiejętności przydatne na współczesnym rynku pracy (Ilczuk 2013, s. 225), (Pawłowski 2009, s. 55). Z wypowiedzi studentów i absolwentów kierunków artystycznych wyłania się krytyczny obraz funkcjonowania polskich uczelni, które zdecydowanie nie zaspokajają ich potrzeb związanych z wchodzeniem na rynek pracy (Gromada i wsp. 2015, s. 50). Problemem jest także brak odniesienia do współczesnej praktyki artystycznej, nadmierne przywiązanie do techniki, brak informacji o możliwych ścieżkach kariery (Jarosz i wsp. 2012, s. 27–32).

W ośrodkach akademickich także w Polsce powstają biura karier prowadzone w różnej formie. Niestety, często brak im przemyślanej i spójnej strategii działania oraz odpowiedniej komunikacji ze studentami. Według badań przeprowadzonych w Wielkiej Brytanii 61% studentów nie było w stanie wskazać, jakiego typu wsparcie i poradę oferuje biuro karier ich uczelni. Ci, którzy byli zaznajomieni z ofertą tego typu ośrodków, nisko oceniali uzyskaną pomoc, określając ją jako niekonkretną i mało praktyczną (Brown 2007, s. 46). W Polsce sytuacja jest bardzo podobna, większość młodych artystów biorących udział w badaniu nie znała oferty uczelnianych biur karier lub nawet nie wiedziała o ich istnieniu – wyjątkiem było biuro karier działające przy krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Choć większość uczelni artystycznych deklaruje wsparcie studentów w prezentowaniu ich twórczości i współpracę z instytucjami i galeriami w danym mieście, czy

też tworzenie własnych przestrzeni wystawienniczych, w znikomym stopniu przyczynia się to do obecności absolwentów w obiegu sztuki, podobnie jak organizacja konkursów uczelnianych z nagrodą w postaci wystawy w akademickiej galerii. Część wykładowców stara się wspomagać ponadprogramowo studentów w kontaktach ze światem sztuki. Organizują zajęcia i praktyki w galeriach państwowych i prywatnych, jednak nie jest to element programów nauczania na prowadzonych przez nich kierunkach. Niektórzy wykładowcy uważają, że odpowiedzialność leży po stronie studentów, którzy powinni być bardziej aktywni i poszukiwać możliwości pracy po ukończeniu studiów, ale sami nie potrafią wskazać, w jaki sposób można skontaktować się z galerią w celu zorganizowania wystawy lub udzielają wskazówek niezgodnych z praktyką galerii (Worpus 2016, s. 44–46).

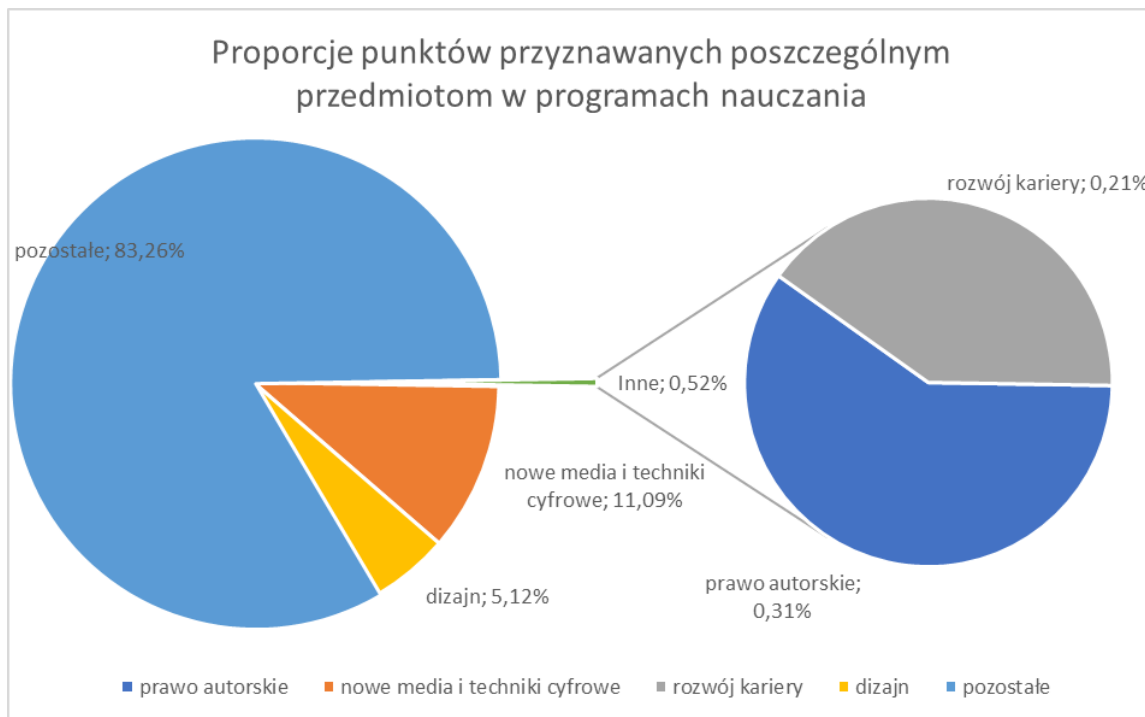
System kształcenia artystycznego skupia się raczej na kształtowaniu kreatywnych jednostek niż *stricte* przygotowaniu absolwentów do wejścia w świat przemysłów kreatywnych. Ale czy rzeczywiście powinniśmy to krytykować? Przemysły kreatywne to tylko jedna z możliwych dróg kariery absolwentów szkół artystycznych. Czy programy kształcenia na kierunkach takich jak malarstwo i rzeźba powinny zostać zmienione zgodnie z wymogami rosnącego kapitału przemysłów kreatywnych, czy może mogłyby w ogóle zniknąć jako nieużyteczne dla nowego modelu gospodarki?

Analiza programów nauczania na kierunkach artystycznych w Polsce
Porównanie programów nauczania na kierunkach malarstwo, grafika i rzeźba na polskich uczelniach artystycznych¹⁴ ukazuje, jakie miejsce w trakcie kształcenia absolwentów zajmują przedmioty związane z funkcjonowaniem w środowisku zawodowym – poświęcone prawu autorskiemu czy wątkom rozwoju karier oraz przedmioty wykorzystujące nowe technologie i dizajn jako elementy wpisujące się w kształt współczesnego rynku pracy w obszarach przemysłów kreatywnych. Łącznie przedmioty te stanowią niecałe 17%¹⁵ w programach nauczania, z czego te poświęcone umiejętnościom

¹⁴ Ze względu na dostępność szczegółowych danych analizie poddane zostały kierunki na uczelniach: ASP w Krakowie, ASP w Gdańsku, UA w Poznaniu, ASP w Katowicach, ASP w Warszawie oraz ASP we Wrocławiu.

¹⁵ Jako wskaźnik przyjęłam liczbę punktów ECTS przyznawaną poszczególnym przedmiotom w trakcie nauczania. Analizowałam także liczbę przedmiotów oraz liczbę godzin poświęconych na konkretny

rozwoju kariery i jej warunkom prawnym to tylko około 0,5%. Największą grupę wśród analizowanych przedmiotów stanowią te poświęcone nowym mediom i technikom cyfrowym (około 11%) – są one obecne na wszystkich kierunkach nauczania, natomiast dizajn jest obecny tylko na kierunkach malarskich i graficznych. Nauczanie na wybranych kierunkach polskich uczelni artystycznych jest głównie skupione na warsztacie oraz przedmiotach wykładowych poświęconych sztuce, jej historii i teorii.

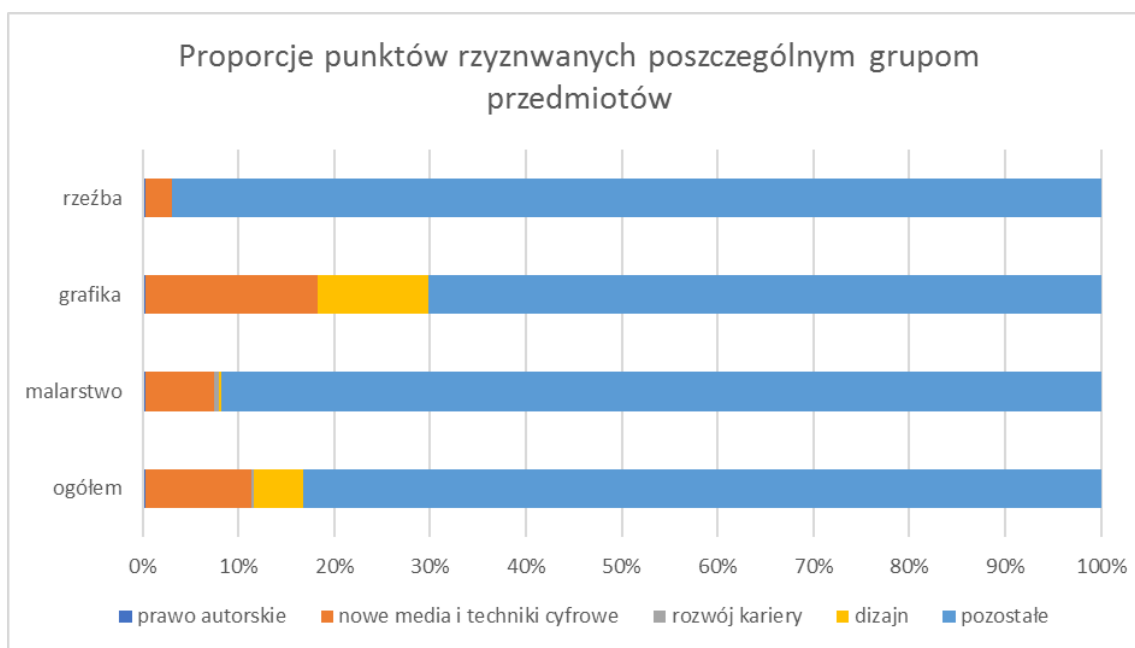


Wykres 1. Udział procentowy punktów ECTS przyznawanych przedmiotom w programach nauczania ogółem na wszystkich analizowanych kierunkach. Źródło: opracowanie własne na podstawie danych uzyskanych z uczelni artystycznych w 2016 roku.

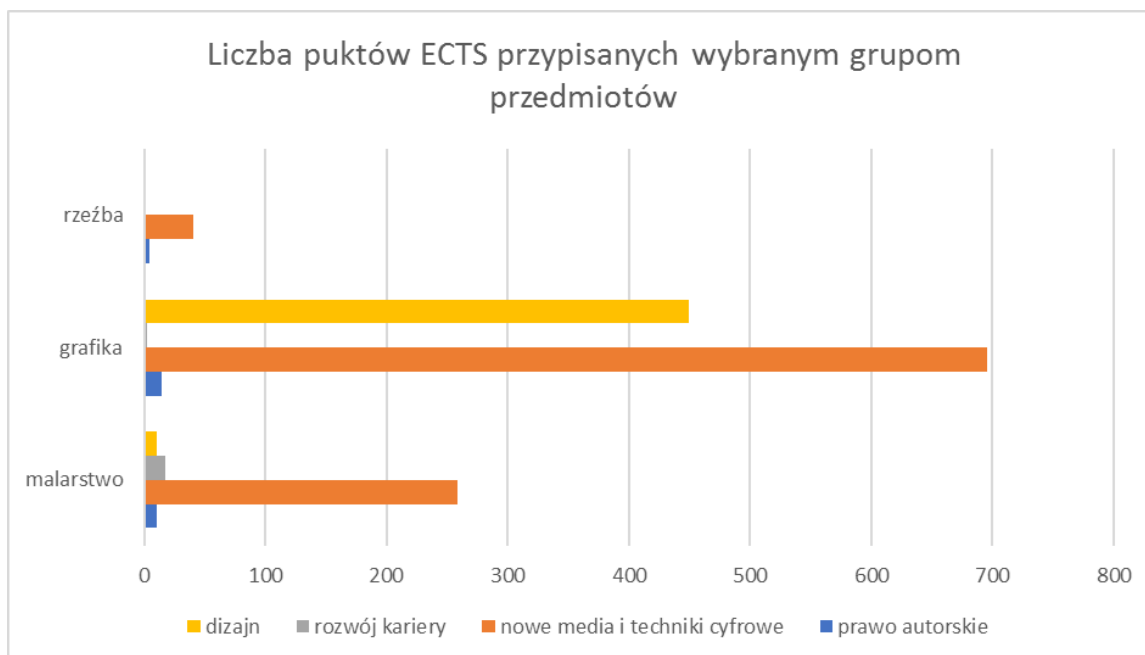
Najwięcej miejsca przedmioty z wybranych grup zajmują w programach nauczania na kierunkach graficznych (około 30%), co potwierdza tezę, iż są to kierunki najlepiej i najszybciej dopasowujące się do warunków na rynku pracy. Najmniej obecne są one w toku nauczania studentów kierunków rzeźby – tutaj jedynie prawo autorskie jest obowiązkowo umieszczone w programie studiów. Najciekawszą obserwacją wynikającą z analizy

przedmiot, różnice w proporcjach pomiędzy różnymi ujęciami analitycznymi nie są znaczące, natomiast liczba punktów najlepiej odzwierciedla zarówno czas przeznaczony na nauczanie, jak i wagę przyznaną danemu przedmiotowi przez twórców programów nauczania.

programów nauczania jest fakt że to na kierunkach malarskich najwięcej czasu poświęca się na wprowadzanie studentów na rynek pracy. Choć wciąż jest to mały odsetek, pojawiają się przedmioty dotyczące nie tylko praw autorskich, ale też umiejętności marketingowych i sytuacji zawodowej artystów we współczesnym świecie. Poszczególne uczelnie znacznie różnią się od siebie w podejściu do nauczania na konkretnych kierunkach artystycznych oraz umieszczania w programach nauczania treści dotyczących rozwoju kariery artystycznej. Dla przyszłych absolwentów ma więc duże znaczenie wybór konkretnej uczelni, która ukształtuje ich wiedzę i umiejętności stanowiące bazę dla późniejszego zarządzania karierą. Jednak niewielu studentów dokonuje tego wyboru, posiadając odpowiednią wiedzę na temat sposobów nauczania, a nawet samych programów. Dostęp do nich nie jest wcale tak łatwy jak sugerowałyby to informatory uczelni. W rezultacie decyzje te podejmowane są w oparciu o obiegowe opinie i prestiż danej uczelni oraz doświadczenia znajomych studentów wyższych lat.



Wykres 2. Udział procentowy punktów ECTS przyznawanych przedmiotom w programach nauczania na poszczególnych kierunkach artystycznych. Źródło: opracowanie własne na podstawie danych uzyskanych z uczelni artystycznych w 2016 roku.



Wykres 3. Liczba punktów ECTS przyznawanych wybranym przedmiotom w programach nauczania na poszczególnych kierunkach artystycznych. Źródło: opracowanie własne na podstawie danych uzyskanych z uczelni artystycznych w 2016 roku.

Niewielki udział przedmiotów poświęconych karierze artystycznej w programach nauczania nie oznacza, że wiedza ta nie jest przekazywana w toku nauczania. Część tej wiedzy studenci uzyskują dzięki kontaktowi z artystami opiekującymi się pracownią oraz starszymi znajomymi z uczelni, którzy mają już doświadczenie zawodowe. Obieg tej wiedzy ma charakter nieformalny. Jednak brak jasno określonych obszarów wiedzy przydatnych w zarządzaniu karierą sprawia, że studenci nie są w stanie priorytetyzować swoich działań w przyszłości – nie wiedzą, co mogłoby mieć największe znaczenie dla kształtowania własnej ścieżki zawodowej. Utrwała się także niejasny i „tajemniczy” charakter świata sztuki, gdzie o pewnych sprawach nie wolno rozmawiać wprost. A brak tak prostego sygnału jak obecność w programie nauczania przedmiotów, których same nazwy wskazują na rzeczywistość poza uczelnią i warunki pracy artystycznej na szerokim rynku sztuki i sektora kreatywnego, sprawia, że wiedza ta jest bagatelizowana przez studentów, którzy przejmują w ten sposób podejście sugerowane przez reprezentantów akademii.

„Produkcja” absolwentów na rynek pracy

Na drugim biegunie znajdują się tendencje do zbyt ekonomicznego podejścia do nauczania na kierunkach artystycznych. O ile doświadczenie w pracy podczas studiów zwiększa szansę na zatrudnienie absolwenta, o tyle nie ma dowodów na to, że przekazywanie teoretycznej wiedzy i konkretnych umiejętności w poszukiwaniu pracy wpływa w jakikolwiek sposób na jakość pracy absolwentów (How Much Does Higher Education Enhance the Employability of Graduates? 2003, s. 10). System skupiony na osiągnięciu wysokich wskaźników zatrudnialności absolwentów i kształtowaniu umiejętności zarządzania własną karierą może według niektórych badaczy (Forkert 2013, s. 83) skutkować deprofesjonalizacją w praktyce artystycznej. Skupienie na wynikach ekonomicznych odbiera studentom czas na bezpieczne eksperymenty artystyczne, które w przyszłości pozwoliłyby im rozwijać się artystycznie. W krytyce brytyjskiego systemu nauczania na kierunkach artystycznych pojawia się również zarzut formalizacji relacji między studentami a nauczycielami, ograniczonego czasu pracy w pracowniach i konieczności podejmowania pracy podczas studiów wynikającej z wzrostu opłat za czesne. Z drugiej strony można potraktować taki system jak swego rodzaju filtr rzeczywistości świata sztuki – studenci wystawieni są na takie warunki, z jakimi spotkają się później poza akademią. Przetrwają tylko ci najbardziej zdeterminowani, czy raczej ci, którzy dysponują wystarczającym kapitałem na utrzymanie się na kierunkach artystycznych. Coraz więcej osób zauważa, że taki system nauczania zamyka drogę awansu poprzez karierę artystyczną, jaki był dostępny dla osób z niższych klas społecznych jeszcze w latach 60. i 70.

Podporządkowanie całej edukacji wymogom rynku pracy jest także krytykowane przez ekonomistów badających rynek edukacyjny (Towse 2011, s. 351–353), ponieważ nie uwzględnia ono zmienności, a w szczególności dynamiczności rynku pracy artystów, a więc sporządzanie długofalowych prognoz zatrudnialności jest praktycznie niemożliwe. Stawianie na realia przemysłów kreatywnych jest ryzykowne. „Produkuje” absolwentów, którzy bezkrytycznie poddają się regułom działania logiki późnego kapitalizmu, która stawia na elastyczność i kreatywność jako wartości rozwijające gospodarkę. W

rzeczywistość pozycja artystów w tym sektorze może doprowadzić do „drenażu kreatywności”, która przestaje być wartością indywidualnej twórczości, a staje się konieczna do przetrwania ekonomicznego. Nauczanie przedsiębiorczości w kulturze nie powinno być elementem neoliberalnej ideologii promującej samozatrudnienie jako najbardziej „indywidualistyczną” i „wolną” formę pracy. Raczej powinno rozwijać się w kierunku refleksji nad kształtem współczesnego rynku pracy, a od strony praktycznej - kształcić umiejętności rozwiązywania problemów i świadomego poruszania się pomiędzy możliwymi rozwiązaniami i ścieżkami kariery.

Proste kopiowanie rozwiązań programowych z innych krajów i systemów nauczania nie jest dobrym rozwiązaniem, jeśli chodzi o przyszłość edukacji artystycznej w Polsce. Różnice kontekstu sztuki, jej społecznego funkcjonowania, a także możliwości oferowanych przez lokalne warunki, nie pozwalają na bezrefleksyjne przejmowanie gotowych modeli edukacyjnych (Wareham 2008, s. 3). Edukacja artystyczna powinna kształtować w młodych artystach umiejętności i postawy, które pozwolą im odnaleźć się w bardzo zróżnicowanym świecie współczesnej kultury. Nie może negować znaczenia przemysłów kultury dla samej sztuki, jak i odwrotnie – stawiać sztukę na peryferiach sektora kreatywnego lub poza nim. Absolwenci powinni mieć możliwość wyboru między różnymi ścieżkami kariery i uzyskania umiejętności poruszania się między nimi. Zadaniem edukacji nie jest wprowadzenie młodych artystów na jedną „właściwą” drogę, ponieważ taka nie istnieje. Chodzi o ukazanie możliwości wyboru i wykształcenie umiejętności identyfikowania potencjału swojego rozwoju w różnych obszarach. Celem edukacji artystycznej powinno być kształtowanie w absolwentach świadomości własnych umiejętności, wartości i aspiracji życiowych oraz zdolności refleksyjnego spojrzenia na warunki, w jakich rozwijają się ich kariery, a także podejmowania samodzielnych decyzji, które pozwolą im odpowiedzialnie nią pokierować (Bridgstock 2013, s. 180).

3.4. Znaczenie dyplomów w rozwoju kariery

W trakcie studiów młodzi artyści uzyskują wiele umiejętności niezwiązanych z samym procesem artystycznym, których znaczenia sobie nie uświadamiają (Brown 2007, s. 33). Tym trudniejszy jest dla nich ich transfer na rynek pracy i inne aktywności oraz nowe

sytuacje w praktyce zawodowej. Sama edukacja formalna uzyskiwana na uczelniach wyższych we współczesnym świecie sztuki traci na znaczeniu. W ekonomicznym ujęciu edukacji – dyplomy nie są rzeczywistym potwierdzeniem umiejętności, ale systemem sygnałów dawanych pracodawcom, który ułatwia im rekrutację przyszłych pracowników (*sorting theory*) (Towse 2011, s. 324–326). Uzyskanie dyplomu nie mówi nic o jakości pracy danej osoby, a w przypadku absolwentów kierunków artystycznych o ich pracy autorskiej. Raczej poświadczą, że rozumieją grę pola sztuki, w którą się włączają – przyswoili system norm przekazywanych za pośrednictwem mitów sztuki. Z drugiej strony w sytuacji polskiego systemu szkolnictwa może wręcz świadczyć o całkowitym niedostosowaniu do realiów rzeczywistego działania na rynku sztuki i przemysłów kreatywnych. Niektórzy uważają, że akademie w jakiś sposób „oszukują” swoich studentów – przyjmując więcej kandydatów i wypuszczając na rynek więcej absolwentów niż jest on w stanie zatrudnić. Jak opisuje to jedna z artystek biorących udział w badaniu *Fabryka sztuki*, edukacja jest:

„Nabijaniem młodych ludzi w butelkę, bo na studiach mówi im się, że będziesz artystą. Od razu będziesz w Tate Modern i twoje prace będą kosztowały krocie. I mówią to artyści starej daty, którzy nigdy w życiu własnej pracy nie sprzedali. A tym młodym ludziom się to wpaja i potem jest, no, totalne rozczarowanie, smutek, depresja, no i generalnie dupa, no.” (Kozłowski i wsp. 2014, s. 266–267)

Jednej z młodych artystów wizualnych proponuje ironicznie drastyczne zmniejszenie liczby osób przyjmowanych na studia artystyczne:

„Ja bym przyjął zasadę pod tytułem przyjmuję tyle osób, ile ja uważam, że będą zajebistymi artystami. Jeżeli na roku miałyby być 5 osób, to przyjmuję 5.(...) Nie wiem. To wtedy zrobić jedną szkołę artystyczną w Polsce. Mówię, to jest abstrakcja, to nie może tak być. ale jakbym ja miał taką władzę, to ja bym zrobił jedną szkołę artystyczną. Do tej jednej szkoły bym przyjął 20 osób, które ja naprawdę czuję - kompletny czad i po prostu kształcę ich tak, żeby to byli artyści najwyższej próby.” (Rzeźbiarz 25 lat, Kraków)

Większa liczba absolwentów z tytułami akademickimi zakłóca funkcje sygnalizacji na rynku pracy (Boltanski i Chiapello 2015, s. 19) – nie pozwala już na jasne określenie wyobrażeń na temat osób, które ukończyły tę samą uczelnię. Absolwenci stanowią zbyt zróżnicowaną

wewnętrznie grupę, a jeszcze bardziej młodzi artyści opuszczający akademię różnią się od swoich poprzedników reprezentujących starsze pokolenia, tak samo jak różnią się warunki ich funkcjonowania w świecie sztuki.

Jedynie 1/4 artystów w Polsce uważa, że dyplom jest wystarczającym warunkiem do określenia kogoś mianem artysty¹⁶ (Krajewski i Schmidt 2016b, s. 20). Stawiają przede wszystkim na umiejętności i jakości pracy artystycznej jako wartości istotnych na rynku pracy:

„Warsztat to jest wypracowany przez wiele, wiele lat, nie tylko studia, bo to niekoniecznie trzeba kończyć. Nie mówię... ktoś, kto nie skończył studiów artystycznych, ale ma opanowany bardzo dobrze warsztat, to może być super, może być lepszym od kogoś, kto skończył studia. To różnie bywa.” (Rzeźbiarz 37 lat, Kraków)

Posługiwanie się dyplomem jako dokumentem uprawniającym do wejścia w świat sztuki postrzegają jako pozostałość minionych czasów.

„Myślę, że te czasy już dawno minęły. Kiedyś, żeby mieć tytuł artysty, należało skończyć szkołę i to wręcz szkołę artystyczną, akademię sztuk pięknych albo akademię teatralną, bo tylko wówczas przysługiwał... to było za czasów minionych, w PRL-u ... i tylko wówczas przysługiwał takiemu człowiekowi status artysty. Jest wiele bardzo utalentowanych osób, które mienią się tytułem artysty i nikt tego nie kwestionuje.” (Graficzka 27 lat, Kraków)

Wykształcenie kierunkowe ma za to większe znaczenie dla osób zaangażowanych w nieartystyczną pracę w świecie sztuki: krytyków, kuratorów, menedżerów, którzy doceniają jej wartość jako możliwość nawiązania kontaktów, ale też podobnie jak artyści w mniejszym stopniu uznają edukację za narzędzie zdobycia wiedzy o sztuce współczesnej (Kozłowski i wsp. 2014, s. 266–267). W przypadku artystów większe znaczenie ma reputacja i rozpoznawalność oraz uznanie w świecie sztuki, czyli odpowiedni kapitał społeczny. Badania przeprowadzone w Danii (Bille 2008, s. 5) wskazują na brak zależności między uzyskanym formalnym wykształceniem w prestiżowych akademiach a wysokością

¹⁶ Przekonanie o znaczeniu dyplomu jest trochę wyższe w ogólnej opinii społecznej, gdzie dla 35% osób jest to warunek wystarczający do określenia kogoś mianem artysty.

zarobków artystów. W Polsce wśród osób uzyskujących co najmniej połowę swoich dochodów z pracy artystycznej tylko około 30% ukończyło wyższą szkołę artystyczną, a jedynie 11 % posiada wykształcenie artystyczne na poziomie szkoły średniej (Dudzik i Ilczuk 2013, s. 129). W przypadku artystów wizualnych 68% ankietowanych nie ukończyło uczelni artystycznej (Ilczuk 2013, s. 179).

Badania losów absolwentów

W wielu krajach prowadzi się badania losów absolwentów uczelni artystycznych. W USA system SNAAP (Center for Postsecondary Research 2011, s. 4) oparty na corocznym badaniu ankietowych online ma dostarczać wiedzy, która może być wykorzystana w planowaniu zmian w systemie edukacji artystycznej. Badanie ma pomóc w zrozumieniu, jakie czynniki decydują o ścieżkach kariery absolwentów, dlaczego kontynuują lub porzucają pracę artystyczną. Według danych zebranych podczas tego badania 92% osób, które po ukończeniu studiów artystycznych chciało kontynuować tę ścieżkę kariery, znalazło pracę – 2/3 z nich zbliżoną do takiej, jaką chcieliby wykonywać. 57% pracuje jako zawodowo czynni artyści i taka sama część badanych pracuje jednocześnie w dwóch miejscach, a 63% ma doświadczenie samozatrudnienia, ale tylko 14% założyło własną samodzielną firmę. W przeciwieństwie do badanych studentów polskich szkół artystycznych 90% osób opuszczających szkoły artystyczne w USA jest zadowolonych z edukacji uzyskanej w szkole, a 76% wybrałoby tę samą uczelnię (Center for Postsecondary Research 2011, s. 1). W przypadku artystów zajmujących się klasycznymi dziedzinami sztuki współczynnik zadowolenia wynosi już tylko 49%, tylko 14% pracuje w zawodzie, a jeszcze mniej (8%) jest zadowolonych z zarobków (Center for Postsecondary Research 2011, s. 8). Widać tutaj wyraźną różnicę między osobami kończącymi studia na kierunkach klasycznych a tymi bardziej związanymi z obecnymi trendami (jak projektowanie, grafika, projektowanie mody), które przesuwają praktykę artystyczną w stronę użytkową. Przyszłość nauczania kierunków takich jak malarstwo czy rzeźba jest pod tym względem wyjątkowo trudna. Nie ma też jednoznacznych odpowiedzi wyznaczających kierunek zmian. Być może w przyszłości znaczenie tych dziedzin z konieczności będzie coraz bardziej marginalne. W szerszym społecznym kontekście pozostaną jako synonimy sztuki, ale raczej

postrzeganej jako dorobek cywilizacyjny – z naciskiem na dziedzictwo kulturowe, mity artystyczne, a nie sztukę współczesną i praktykę artystyczną. Te dziedziny pozostaną elitarne i przestrzeń ich rozwoju będzie tylko „intelektualną zabawą” akademików.

Próba stworzenia polskiego systemu badającego losy absolwentów (Ogólnopolski system monitorowania Ekonomicznych Losów Absolwentów szkół wyższych) opiera się na danych z systemu informacji o szkolnictwie wyższym Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego oraz danych z systemu ZUS. W przypadku kierunków artystycznych system ten ma bardzo wiele wad – po pierwsze liczba absolwentów niektórych kierunków, jak na przykład rzeźba, na polskich uczelniach jest tak niewielka, że nie pozwala na analizę danych zawartych w systemie. Ostatnie dane dostępne w systemie dotyczą absolwentów kończących studia w 2014 roku. Według tych danych studia ukończyło w tym roku 266 grafików, 121 malarzy oraz 53 rzeźbiarzy. Proporcje te potwierdzają tendencje do wybierania kierunków postrzeganych jako bardziej praktyczne.

Statystycznie poszukiwanie pierwszej pracy po studiach artystycznych trwa niecałe pół roku, a najdłużej zatrudnienia szukają rzeźbiarze. Wartości te różnią się też ze względu na miejsce ukończenia studiów – jak łatwo się domyślić, najtrudniej jest znaleźć pracę absolwentom uczelni z mniejszych ośrodków miejskich. Rzeźbiarze są również najbardziej zagrożeni bezrobociem (współczynnik ten wynosi około 25), natomiast różnice między grafikami i malarzami są nieznaczne. Średnia miesięczna pensja młodego artysty to około 1095 złotych. Najwyższa to 2092 zł w przypadku absolwentów grafiki na krakowskim Uniwersytecie Pedagogicznym, najniższa - 598 zł, też dotyczy grafików – absolwentów ASP w Katowicach. Najniższe średnie pensje otrzymują młodzi rzeźbiarze, a różnice między malarstwem a grafiką są niewielkie. Ponownie największym czynnikiem wpływającym na dochody jest miejsce ukończenia studiów. Obliczenia te oparte są o statystyki ZUS, związane z zatrudnieniem etatowym bądź na umowę zlecenie. Nie są więc miarodajne dla sytuacji ekonomicznej młodych artystów, którzy mogą osiągać dochody ze sprzedaży swoich dzieł lub w oparciu o umowę o dzieło.

Niektóre uniwersytety prowadzą badania dotyczące losów swoich absolwentów, ale wszystkie tego typu przedsięwzięcia spotykają się z trudnościami w dotarciu do absolwentów, którzy tracą kontakt z uczelnią. Brakuje badań, które pozwalałyby na porównanie danych z różnych uczelni i które byłyby dostosowane do charakteru rynku pracy artystów w Polsce. Próbą uchwycenia losów absolwentów kierunków związanych ze sztukami wizualnymi była część badania *Wizualne niewidzialne*. 68% absolwentów biorących udział w tym badaniu deklaruje, że pracuje w zawodzie ściśle związanym z uzyskanym wykształceniem, a tylko 3% podjęło pracę zupełnie niezwiązaną ze sztuką (Krajewski i Schmidt 2016b, s. 26). Edukacja artystyczna widziana jako proces uczenia się przez całe życie jest nakierowana raczej na rozwój artystyczny. Stosunkowo niewiele osób kontynuuje naukę formalną (około 22%), a jeśli tak, są to studia podyplomowe, głównie w dziedzinach menedżerskich lub dające uprawnienia do nauczania (Dudzik i Ilczuk 2013, s. 129). Częściej na taką formę kontynuacji edukacji decydują się kobiety, a najmniej osób podejmujących kolejne studia jest wśród artystów wizualnych (około 9%) (Ilczuk 2013, s. 171), co znajduje też potwierdzenie w wypowiedziach młodych artystów udzielanych w trakcie wywiadów indywidualnych.

Rozwój artystyczny jest domeną edukacji nieformalnej opartej na praktyce i wymianie doświadczeń, obserwowaniu innych artystów i trendów we współczesnym świecie sztuki. Nauka nowych technik częściej ma miejsce we wspólnych pracowniach czy inkubatorach sztuki (których w Polsce jest stosunkowo mało) (Bryłowska 2013). Nieformalna edukacja artystyczna ma coraz większe znaczenie – artyści bez kierunkowego wykształcenia akademickiego stanowią znaczną część twórców obecnych na rynku pracy w Polsce. Dostęp do technik pracy artystycznej nie jest już zarezerwowany dla instytucji akademickich, które w wielu wypadkach nie nadążają za zmieniającą się praktyką artystyczną, techniką i relacjami we współczesnym świecie sztuki.

4. Współczesny świat sztuki i jego instytucje

Świat sztuki jest przestrzenią dyskursu – polem ścierania się sił w walce o pozycję i dostęp do prestiżu, który jest ograniczony. Dzieła sztuki oceniane są według kryteriów

uznawanych przez wąskie grono osób posiadających wysoki kapitał kulturowy. Jednostki i organizacje/instytucje walczą o powiększenie swojego kapitału kulturowego, ale tylko według wewnętrznej logiki tego świata, którego fikcyjną walutą mająca znaczenie tylko wewnątrz tego obiegu są idee, koncepcje i obiekty sztuki. Przez ostatnie 100 lat stawał się on coraz bardziej zamkniętym systemem podobnie jak świat wielkich korporacji, w którym nie mamy pełnego dostępu do konstytuujących go wewnętrznych wartości. (Vickery 2006, s. 60–61). Zamknięty system Świata Sztuki pozostawił odbiorców spoza niego w roli biernych widzów spektaklu jego prowokacyjnych ocen i nobilitacji. Natomiast młodzi artyści pretendujący do wejścia w ten świat długo muszą uczyć się logiki rządzących nim reguł. Trafiając na bariery przy wejściu, zaczynają poszerzać przestrzeń praktyki artystycznej o obszary, które nie są częścią systemu świata sztuki. Jednak czy możliwa jest sztuka poza światem sztuki?

Sztuka i system artystyczny jako autonomiczna sfera życia społecznego, skupiona wokół pewnej grupy społeczno-zawodowej o określonych ścieżkach kariery, realizującej określone wartości autonomiczne (Wojciechowski 2004, s. 127), przestaje przystawać do realiów współczesnych obiegów kultury. Przesunięcie wartości zarówno w stronę rynku i przemysłów kultury, jak i ideologii społeczeństwa kreatywnego, w którym zacierają się granice między sztuką profesjonalną a amatorską, skutkuje utratą monopolu na kulturę symboliczną przez świat sztuki. (Wojciechowski 2004, s. 127–128).

4.1. „Otwieranie się” czy utrata autonomii świata sztuki

Zdecydowanie współczesny świat sztuki zaczyna tracić swoje granice i otwiera się na świat zewnętrzny. Nie jest w stanie utrzymać mitu autonomii i samowystarczalności. Obieg sztuki poszerza się i dzieła przedstawiane są coraz szerszej publiczności o różnych zasobach kapitałów społecznych, ekonomicznych czy kulturowych (Klamer i Petrova 2007, s. 252). Poszerza się też kontekst, w jakim konstruowany jest sam dyskurs o sztuce na temat tego, czego od niej oczekujemy i co uznawane jest za wartościowe przez społeczeństwo. Zewnętrznych czynników ekonomicznych i społecznych nie da się dłużej ignorować, a strategie oporu zaczynają się wyczerpywać, szczególnie w przypadku młodych artystów wychowanych w nowej rzeczywistości ekonomiczno-społecznej.

Widocznym przykładem jest zmiana postrzegania malarstwa przez samych artystów i świat sztuki. Z jednej strony nadal w społecznym wyobrażeniu jest najczęściej kojarzone ze sztuką, ale podlega odmitologizowaniu i „zwolnione” ze swoich obowiązków narzucanych mu przez świat sztuki pozostaje medium modernistycznego rozwoju sztuki dla sztuki. Postmodernizm zdekonstruował jego ramy formalne. Wewnątrz świata sztuki przeszło drogę, która sprawiła, że poza tym systemem przestało być zrozumiałe, a wewnątrz niego utraciło wiodącą rolę. Młodzi artyści traktują to po części jako szansę na uwolnienie od tradycji i oczekiwań – malarstwo może być po prostu „fajne” (Policht 2017, s. 58) i funkcjonować w szerszym obiegu społecznym niż dotychczas.

Świat sztuki nie jest „mityczną wspólnotą artystów i krytyków, lecz skupioną wokół instytucji, galerii, muzeów, pism i kolekcjonerów” (Dziamski 2009, s. 176–177) – czy zatem możliwe jest uwolnienie świata sztuki od tych instytucji? Jakkolwiek to wewnętrzne wartości świata sztuki kształtują systemy edukacji, pracy artystycznej czy kryteriów oceny, to nadal jest on częścią świata społecznego, który określa warunki jego działania i coraz bardziej wnika do jego wnętrza (Krajewski i Schmidt 2016, s. 4). Zmiany organizacji produkcji artystycznej wynikające z systemu projektowego, który z kolei jest konsekwencją grantowego finansowania sztuki, wpływają na wewnętrzną logikę relacji i sieci (choć pewnie nie tak bardzo, jak widzą to niektórzy badacze) (Kozłowski i wsp. 2014, s. 62). Poszerzanie obiegu sztuki i globalizacja rynku (także projektowego) sprawiły, że stare struktury relacji między elementami świata sztuki przestały być użyteczne, ale nie neguje to istnienia samych jego instytucji i wartości. Układ i relacje zmieniają się bardzo szybko jak w kalejdoskopie – krajobraz współczesnego świata sztuki wygląda trochę jak obserwowana pod mikroskopem dzieląca się komórka – rozpadająca się i budująca nowe kształty z tych samych elementów, ale już w innym układzie.

Wizja sztuki jako autonomicznego systemu, będącego swego rodzajem komentarzem do rzeczywistości, nie ziszcza się – sztuka tak rozumiana nie może istnieć bez zewnętrznego odbioru, bez interpretacji, a do takiego oderwania doprowadziły koncepcje artystyczne rozwijane przez awangardę XX wieku (van Maanen 2008, s. 288). Świat zewnętrzny zaczął upominać się o sztukę. Chociaż wśród polskich artystów panuje

przekonanie, iż „sztuka ma sens, o ile pozostaje sztuką, gdy zaś zaczyna angażować się w zjawiska pozaartystyczne, czy wypełniać czyjeś oczekiwania, traci swoje podstawowe własności” (Krajewski i Schmidt 2016b, s. 18), to są oni świadomi, że nie jest ona przestrzenią, o której regułach i miejscu decydują sami artyści. Zainteresowanie sztuką w szerszym kontekście i obiegu jest wynikiem czynników ekonomicznych, takich jak: wzrost zamożności części społeczeństwa, dostrzeżenia ekonomicznej roli i wartości kultury; edukacyjnych – szerszego dostępu do edukacji kulturalnej w wielu państwach Europy Zachodniej, ale też estetycznych – odwrócenie samej praktyki sztuki od kierunków artystycznych trudnych w odbiorze (Worpus 2016, s. 3).

Dla samej sztuki coraz większe znaczenia ma odbiorca i społeczny kontekst jej funkcjonowania. Kształtuje się sztuka postmuzealna, wymagająca bezpośredniego kontaktu z odbiorcą i jego życiem. Jej celem nie jest już tworzenie nowych jakości estetycznych, ale oddawanie głosu społeczności w kwestiach estetyki, środowisku, w którym żyją artyści (Danto 2013, s. 272–275). Z drugiej strony odbiorca pojawia się w przestrzeni sztuki także w wymiarze ekonomicznym i rynkowym – jako klient, i to innego rodzaju niż dotychczas, który wymaga innego sposobu komunikowania sztuki. Wysokie dochody osiągnięte przez nieliczne gwiazdy są także efektem wyborów pewnej grupy klientów (Abbing 2008, s. 122) i wartości, jakich poszukują w sztuce, czyli przede wszystkim autentyczności. Ekonomiczny kontekst funkcjonowania sztuki ma coraz większy wpływ na pole sztuki. Niektórzy badacze nazywają jego ekonomię „okrutną”, a wynika ona ze swego rodzaju nadprodukcji artystycznej. "Niewiele jest działań, które powodują powstanie tylu odpadów co działalność artystyczna" (Boltanski i Esquerre 2015, s. 138).

Trwałość świata sztuki

Czy współcześnie świat sztuki, w pewien sposób zsakralizowany, jest wchłaniany przez profaniczną kulturę codzienności? Czy po prostu przeobraża się i asymiluje do zewnętrznych warunków kosztem swojej autonomii, która być może była zawsze tylko pewnym złudzeniem? Zmiany te mogą też zachodzić tylko na powierzchni, nie naruszając rdzennych wartości systemu świata sztuki. Być może dowodem na to są wciąż utrzymujące się, mimo iż szeroko kontestowane w dyskursie artystycznym, mity tego

świata, takie jak świętość i autonomia sztuki, wolność ekspresji artystycznej, talent jako dar, opór wobec komercjalizacji, cierpienie dla sztuki (Abbing 2008, s. 31). Zachowały się także rytuały, takie jak wernisaże, dyplomy czy nagrody praktykowane przez środowisko artystyczne, dzielące się na kręgi uznania (Heinich 2007, s. 84) (artyści, krytycy, galerie i instytucje¹⁷, publiczność), które w tej chwili zaczynają zmieniać swoją pozycję w hierarchii.

Sieciowe funkcjonowanie świata sztuki i hermetyczność środowiska artystycznego zachowuje swój charakter, mimo że przeobraża się wewnętrzna struktura tych sieci. Dla wielu funkcjonujących w czasach zmian artystów staje się nieczytelna lub też niewłaściwa, a więc niesprawiedliwa – czego obrazem są dyskusje i spory, jak ten wokół „układów” (Monika Małkowska i Iwo Zmysłony)¹⁸. Sieciowość świata sztuki jest nie do uniknięcia, bo u jego źródeł tkwią właśnie relacje środowiskowego wyróżniania.

Początki tego, co później przerodziło się w świat sztuki, można znaleźć już w środowiskach związanych ze sztuką dworską, a później systemem akademickim. Przynależność do środowiska związanego z Akademią dawała prestiż i status materialny, jednak kosztem poddania się preferencjom protektora (Golka 2008, s. 78). W XIX wieku w wyniku walki impresjonistów z Salonem Paryskim wytworzył się model zwany *critic-dealer system* opierający się na zasadach wolnego rynku, w którym duże znaczenie zyskali krytycy i galerie zastępujące salony i akademie. Model ten dominował po I wojnie światowej, a jego rozkwit przypada na lata po II wojnie światowej. W pewnym momencie system ten zaczął się zamykać, a jedynym punktem odniesienia stał się sam świat sztuki, wskutek czego dzieło wartościowe jest możliwe tylko wewnątrz niego, a jego wartość przesunęła się z estetycznej ku dyskursywnej (Vickery 2006, s. 56).

¹⁷ Stosunkowo niewiele miejsca w badaniach dotyczących współczesnego świata sztuki poświęca się menedżerom kultury jako aktorom mającym wpływ a to, co jest widoczne w sztuce, ale też na samo jego funkcjonowanie od strony praktycznej, twórczej, ale i komunikacyjnej.

¹⁸ Z jednej strony zarzuty o opanowanie świata sztuki, instytucji publicznych i prywatnych galerii przez prywatne układy, z drugiej obrona tych układów jako gwarancji jakości sztuki współczesnej, dzięki kompetencjom osób tworzących sieć świata sztuki.

Kolejnym etapem był tak zwany przemysł artystyczny (*art industry*), którego początki mają swoje źródła w latach 60. To pojęcie stworzone zostało przez Jeffa Deitcha jako nieoczekiwany skutek awangardowych dążeń do zatarcia granicy między sztuką a niesztuką. W latach 70. treści kontrkulturowe ulegały ekonomicznej racjonalności produkcji i mimo obaw nie dokonały tak wielkich zmian w gospodarce jakie przewidywano. Stały się przedmiotem „kontrkulturowego show-biznesu” (Wojciechowski op. 2015, s. 120). Sztuka wkroczyła w obszar konsumpcyjny, a w latach 80. stała się sposobem na biznes (Dziamski 2001, s. 293). Jednocześnie świat wszedł w nową fazę refleksji postmodernistycznej, w której kultura przestała być żywym zbiorem regulacji życia społecznego, a stała się katalogiem płynnych tożsamości i treści. Nowy duch kapitalizmu wymagał zaakceptowania reguł jako gwarancji wolności ekspresji artystycznej (Wojciechowski op. 2015, s. 74–76), ale jednocześnie za przedmiot krytyki obrane zostały zachowania społeczne, takie jak konsumpcjonizm i ponownie konflikt obyczajowy między artystyczną bohemą a klasą średnią, dla której sztuka stała się częścią codziennego życia jako wyznacznik statusu społecznego.

4.2. Transformacja polskiego świata sztuki

W Polsce system artystyczny ukształtowany w realiach państwa komunistycznego podzielony na obieg oficjalny i „podziemny” po części funkcjonował poza światem sztuki Zachodu, wytwarzając własne instytucje. Okresy większej swobody artystycznej jak np. lata 70., gdy nowa awangarda poszerzała przestrzeń wolności twórczej, kończyły się w efekcie wydarzeń politycznych. W momencie przemian politycznych i gospodarczych po 1989 roku również i ten hermetyczny system w pewien sposób się załamał. Rynek sztuki gwałtownie wkroczył w system artystyczny, nie do końca na niego przygotowany. Środowiska artystyczne zdawały sobie sprawę z pewnego zapóźnienia wobec trendów świata sztuki, które starały się szybko nadgonić. Powstało wiele galerii komercyjnych, a regulacje dotyczące prawa autorskiego zmieniły warunki zawodowego funkcjonowania na rynku sztuki.

Był to okres niepewności finansowej – zmieniły się warunki ekonomiczne, formy finansowania, takie jak przyznawanie stypendiów, grantów, pracowni. Rola środowiska

artystycznego w sankcjonowaniu dzieł sztuki zmalała na rzecz profesjonalnych instytucji. Wypracowane ścieżki kariery artystycznej również ulegały zmianie i indywidualizacji, a na znaczeniu straciły związki zawodowe artystów. W wielu krajach postkomunistycznych miał miejsce podobny proces – kultura i sztuka przez lata tworzone w ramach państwowych (z jednej strony cenzura, a z drugiej - opieka finansowa) zyskały wolność, ale utraciły finansową i systemową stabilizację. Wśród niektórych artystów pojawia się dziś nostalgia za takimi warunkami tworzenia, szczególnie w krajach, gdzie otrzymanie statusu artysty państwowego wiązało się ze stałym zabezpieczeniem finansowym i systemem ubezpieczeń społecznych (Ratiu 2007, s. 210). Na komercjalizację obiegu sztuki szczególnie negatywnie odpowiadały środowiska awangardowe, które sztukę traktowały jako sposób na życie, a nie zawód dający utrzymanie.

Po upadku komunistycznego systemu zarządzania kulturą konieczne stało się wypracowanie nowych kanałów współpracy, które dawały dostęp do sukcesu, publiczności i krytyków. Kolejnymi znakami stały się nowe formy wyrazu artystycznego, a także zmiana znaczenia profesjonalizmu i uzyskanego dyplomu szkoły artystycznej oraz kompetencji i preferencji kulturowych odbiorców. (Wojciechowski 2004, s. 131–133). Również potrzeby samych artystów uległy zmianie, za którą nie zawsze nadąża edukacja artystyczna. Te przemiany ustrojowe i wewnątrz systemu artystycznego nałożyły się na zmiany w globalnym systemie artystycznym.

Okazało się, że świat sztuki, który lokalne środowiska artystyczne starały się dogonić, sam podlega ogromnym przemianom. Boom artystyczny z lat 80., któremu towarzyszyły tezy o końcu sztuki (Danto 2013, s. 49) jako narracji, zapewniał wolność twórczą i atmosferę kreatywności oraz gwałtownie rosnący popyt na dzieła sztuki na rynku. Wydawało się, że mit biednego artysty zupełnie się zdezaktualizował – młodzi artyści wizualni oczekiwali natychmiastowego sukcesu – nie było konieczności przechodzenia przez klasyczne etapy mitycznej biografii artystycznej: braku widoczności, biedy, cierpienia dla sztuki. Ten radosny okres zakończył się w połowie lat 90. Polski świat sztuki zafascynowany rynkowymi możliwościami gonił ten sen, który miał się szybko skończyć nawet w dojrzałych i rozwiniętych systemach komercyjnego obiegu sztuki.

Gwałtowne zmiany w polskim świecie artystycznym po '89 roku były w gruncie rzeczy zapowiedzią sytuacji, w której obecnie się znajdujemy. Polski świat sztuki otworzył się na Zachód, co wymagało od polskich artystów nowego zdefiniowania się w szerszym kontekście. Zmieniały się lokalne hierarchie, struktury społeczne i instytucjonalne oraz regulacje dotyczące prawa autorskiego. Reforma administracyjna zdecentralizowała finansowanie sztuki. Był to czas nieustannych zmian koncepcji polityki kulturalnej oraz wspierania kultury i sztuki na poziomie ministerialnym – powstawały liczne programy grantowe i stypendialne, które bardzo szybko przestawały funkcjonować i były zastępowane przez kolejne. Nowe regulacje dotyczące reprivatyzacji zmieniły sytuację artystów poszukujących pracowni – w wynajem tych przestrzeni również wkroczyły relacje rynkowe, co sprawiło, że wielu artystów po prostu nie było w stanie utrzymać swoich pracowni. Zmieniły się także techniki artystyczne, coraz częściej sięgano po nietradycyjne formy wyrazu przenoszące ciężar z warsztatu na technologie.

W latach 90. pojawiły się nowe prądy artystyczne (Dziamski 2009, s. 155), (Wojciechowski 2004, s. 135–140), (Zydorowicz 2005), takie jak sztuka krytyczna, rozwijająca dyskurs polityczno-gospodarczy oraz dyskusję wokół znaczenia ciała. Nowa sztuka publiczna prowadząca dialog z miejscem – wchodziła w przestrzenie publiczne pozainstytucjonalne (np. Galeria Zewnętrzna AMS) i przestrzenie medialne – jako jeden z głosów, ale już zdając sobie sprawę, że nie jest jedynym głosem na forum.

Polscy reprezentanci sztuk wizualnych nie weszli na rynek międzynarodowy na równych warunkach. Rynek sztuki funkcjonował (i nadal funkcjonuje) na marginesie światowego obiegu. W globalnym świecie sztuki malarstwo i rzeźba stały się przedmiotem krytyki postmodernistycznej, jako utrzymujące instytucjonalne i społeczne *status quo* (Danto 2013, s. 221–224). Traktowane jako narzędzia opresji i przemocy symbolicznej, nie mogły być jednocześnie narzędziami oporu i zmiany. Paradoksalnie ponowoczesność w sztuce polskiej stała się atrakcyjna rynkowo. Sztuka krytyczna wypełniała galerie, stanowiąc paradoksalnie symboliczny, kreatywny kontrast dla liberalnego kapitalizmu, jednocześnie stając się rynkowo napędzającą go siłą (Wojciechowski op. 2015, s. 251–252). Spadek dochodów wśród kręgów inteligentnych sprawił, że relacje z nowymi

odbiorcami sztuki marginalizowały znaczenie wykształcenia i kompetencji koniecznych do rozumienia przekazu, decydująca stała się chęć zakupu dzieła przez klienta. Pojawiły się też nowe obszary zawodowej aktywności artystów związane z rozwojem usług reklamowych. Sztuka znalazła się w kontekście rozrywkowo-komercyjnym, w którym gusta i style życia kształtowane były przez oligopole (Ilczuk 2012, s. 97) dystrybutorów zagranicznych treści kulturowych, które funkcjonowały w oparciu o kapitał zagraniczny. Polska zafascynowana ekonomią wolnego rynku tworzyła obraz chaotyczny (Rolnik 2011, s. 32).

Jednocześnie był to też czas szczególnie obfitujący w niezależne inicjatywy artystyczne, próby samofinansowania i szukania sponsorów. Powstawały nowe stowarzyszenia, czasopisma branżowe, aktywizowały się środowiska galerii i krytyki artystycznej. Były to inicjatywy po części zarządzane amatorsko, które szybko zniknęły, a te, które przetrwały, zaczęły profesjonalizować się lub podlegać instytucjonalizacji na początku XXI wieku (Dziamski 2009, s. 231–232). Pojawili się także artyści wybierający świadomie drogę na styku wolnego rynku i globalnego kapitalizmu, kreując swój wizerunek zgodnie z kryteriami nowych reguł świata sztuki, w których drogę sukcesu wyznaczają wielkie gwiazdy artystycznej sceny, takie jak Damien Hirst czy Jeff Koons, i nowy model artysty-biznesmena. Wartość dzieła sztuki, czy też już bardziej faktów kulturowych (Zagula), zależna jest w obiegu komercyjnym od marki jego twórcy. Początek XXI wieku to także czas wielkich artystycznych gwiazdorskich karier – epoka wielkich wystaw i kuratorów. Obrona kanonów sztuki przeniosła się z artystycznych manifestów i wielkich narracji na wielkie nazwiska i wydarzenia, na których prezentowane są ich dokonania (Dziamski 2009, s. 13).

Centrum i peryferia

Stopniowo obieg sztuki europejskiej po okresie otwierania się w latach 90. ponownie scentralizował się w największych ośrodkach, w stosunku do których Polska stanowi peryferia. Podobnie krajowy obieg sztuki skupił się wokół galerii i instytucji warszawskich. Podział na centrum i peryferia najbardziej różnicuje sytuację ekonomiczną artystów. W

oglądzie artystów biorących udział w badaniu Warszawa to inny świat i inny wymiar finansowy:

„(Sukces finansowy) to raczej dotyczy stolicy, dotyczy Warszawy - tam rynek sztuki - u nas nie ma rynku sztuki, nie wydaje mi się. Być może. no może osiągnęli sukces finansowy ludzie, których ja nie znam, tacy artyści, którzy uprawiają taką sztukę... no... bardziej komercyjną, ja mam mały kontakt z nimi” (Malarz 27 lat, Poznań)

Niewiele polskich nazwisk obecnych jest w międzynarodowym obiegu sztuki. Ci artyści i instytucje, które rozpoznawalne są w zagranicznych środowiskach artystycznych, są w centrum zainteresowania mediów branżowych także w Polsce. Sukces poza Polską legitymizuje markę (Szymańska-Palaczyk 2015, s. 25–26) artyści w krajowym obiegu. Mapa sztuki Europy Wschodniej (Dziamski 2009, s. 233–234) opracowana przez około 20 krytyków i historyków sztuki z tego regionu dzieli środowisko na kilka kategorii grupujących różne modele artystycznej biografii. Są wśród nich:

- artyści emigranci, którzy osiągnęli międzynarodowy sukces, tworząc poza granicami swojego kraju, jak Marina Abramovic, Roman Opałka;
- artyści istotni w swoich krajach jako symbole awangardy i doceniani jednocześnie za granicą (np. Tadeusz Kantor);
- artyści niedocenieni w swoich krajach, ale obecni w obiegu zagranicznym;
- twórcy mocniej związani z własnym lokalnym kontekstem społecznym;
- grupa artystów, która zyskała na otwarciu się międzynarodowego rynku na nowości z tego dotychczas zamkniętego obszaru Europy, którzy debiutowali w latach 80. i 90. (Katarzyna Kozyra, Zbigniew Libera).

W badaniach widoczności sztuki w obiegu medialnym (Krajewski i Schmidt 2016c, s. 12) najczęściej pojawiają się podobne nazwiska. Istnieje wąska grupa, która pojawia się w nich bardzo często (11 artystów pojawia się ponad 50 razy), nieco większa - obecna w nich rzadziej i bardzo szerokie grono, które tylko sporadycznie jest widoczne w przekazach

medialnych (około połowa badanej próby). Pojawiają się oni w prasie jako przedstawiciele kanonu sztuki, wydarzeń artystycznych, wartości rynkowej ich prac, wyjątkowych sukcesów, skandali, sporów (Krajewski i Schmidt 2016c, s. 15–22). Prawie połowa z tych osób to artyści już nie tworzący lub reprezentujący starsze pokolenie, tylko 15% z artystów obecnych w mediach nie ma jeszcze 35 lat. Najślabiej widoczni są artyści w wieku 45-65 lat – minął czas ich debiutów, ale jeszcze nie osiągnęli statusu artysty kanonicznego. Występuje też bardzo silna dysproporcja widoczności w mediach uzyskiwanej przez artystów i artystki. Mężczyźni stanowią 75% osób reprezentujących sztuki wizualne – a wśród 10 najczęściej pojawiających się nazwisk tylko jedno należy do kobiety (Katarzyna Kozyra). Obraz współczesnej sztuki reprezentowanej w polskich mediach potwierdza, że to wciąż malarstwo jest dziedziną najbardziej reprezentującą świat sztuki w szerszym obiegu społecznym. Jego klasyczne znaczenie jest udowodniane przez malarzy i malarki, które stanowią ponad połowę artystów wspomnianych w przekazach medialnych.

„Kreatywna” polityka publiczna

Uczestnictwo w kulturze jest coraz bardziej zapośredniczone przez mechanizmy rynkowe. Kultura i sztuka włączane są w narrację ekonomiczną – także w polityce publicznej na szczeblach lokalnych, państwowych, ale też międzynarodowych. Kreatywna rewolucja wcieliła je w przestrzeń twórczej aktywności człowieka także w obszarach takich jak technologia czy przedsiębiorczość. Elitarne rozumienie sztuki w tej wizji ustępuje demokratycznej kreatywności (Galloway i Dunlop 2007, s. 18). W 1998 roku komisja UNESCO do spraw kultury i rozwoju wyznaczyła (Throsby 2010, s. 128–129) główne zadania polityki publicznej, wśród których znaczące miejsce przypadło kulturze jako narzędziu rozwoju oraz promowaniu przemysłów kreatywnych oraz samej kreatywności jako partycypacji w życiu kulturalnym. Przemysły w kategoriach kulturowych pojawiają się już znacznie wcześniej. Początkowo utożsamiane były z negatywnym wpływem masowej produkcji na kulturę. W latach 80. i 90. w krajach Europy Zachodniej zaczęto używać tego określenia dla podkreślenia ekonomicznego znaczenia kultury jako sektora gospodarki (Galloway i Dunlop 2007, s. 18). Także w latach 90. krytyka komercjalizacji sztuki była żywa

w środowiskach intelektualnych, wobec konieczności obrony wartości kultury wysokiej. Spór ten jest w Polsce nadal żywy.

Choć bezpośredni wpływ sektora kreatywnego na gospodarkę krajową, jak i samo określenie jego wielkości jest wciąż trudne do zbadania¹⁹, jego rozwój stał się jednym z celów polityki publicznej w Polsce. Dominujący również współcześnie nowy duch kapitalizmu (Boltanski i Chiapello 2015, s. 55–69) wspieranego narracją o kreatywności i jej ekonomicznym znaczeniu jest silnym czynnikiem kształtującym rzeczywistość pola sztuki. Czy sztuka, włączając się w neoliberalną przestrzeń ekonomiczno-społeczną, utraci swój krytyczny potencjał? „Kreatywny” styl życia staje się marką sprzedającą lofty w modnych dzielnicach. „Artystyczny” styl pracy związany z jednej strony z niepewnością ekonomiczną, z drugiej kojarzony z autonomią i samorealizacją, staje się nowym modelem obowiązującym także w innych obszarach rynku pracy. Oferuje pozorną wolność, kosztem poczucia bezpieczeństwa.

4.3. Sytuacja na rynku pracy artystów

Rynek pracy artystów jest hermetyczny, oparty na relacjach społecznych o silnych barierach wejścia. Badania dotyczące sytuacji zawodowej są coraz częściej przedmiotem zainteresowania socjologów i ekonomistów. Do niedawna był to rzadko podejmowany temat badawczy w Polsce. Nadal podstawowy problem stanowi statystyka publiczna, której kształt nie pozwala na określenie np. liczby osób zajmujących się zawodowo działalnością artystyczną ani określenie wielkości sektora kultury czy szerzej – sektora kreatywnego. Jednak coraz więcej badaczy, zarówno ekonomistów kultury, jak i socjologów sztuki czy kulturoznawców, zajmuje się tym tematem. Stał się on też przedmiotem zainteresowania polityki publicznej, szczególnie ze strony Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W ogłoszonym w 2014 roku naborze wniosków

¹⁹ Wciąż nie istnieje na przykład jedna definicja pozwalająca na jasne określenie, które dziedziny twórczości i ludzkiej kreatywności są jego częścią, co prowadzi do rozbieżności w statystykach nie tylko międzynarodowych, ale także lokalnych raportach dotyczących przemysłów kreatywnych i kulturowych – też czasami stosowanych jako synonimy, szczególnie w dokumentach kreujących politykę publiczną.

badawczych do programu *Obserwatorium Kultury* sytuacja polskiego środowiska artystycznego była jednym z priorytetów badawczych.

W Polsce rynek pracy artystów doczekał się analiz ekonomicznych (Ilczuk 2013), wewnętrznej organizacji pola sztuki (Kozłowski i wsp. 2014) i trajektorii sukcesu zawodowego (Bachórz i Stachura 2015). Wszystkie te opracowania przedstawiają go jako wyjątkowo trudny i nieprzewidywalny obszar budowania kariery. Problematyczne są zarówno kwestie związane z wysokością zarobków, jak i niestabilnym charakterem projektowej pracy. Wymaga to od artystów dużej wprawy w nawigowaniu pomiędzy różnymi źródłami dochodu i ważnymi instytucjami świata sztuki, gromadzenia kapitału społecznego, który mógłby zostać wymieniony na ekonomiczny. Dominują nieetatowe formy zatrudnienia, wielozatrudnienie (*multiple job holding*) i samozatrudnienie. Artyści to grupa zawodowa charakteryzująca się stosunkowo dobrym pochodzeniem społecznym, które pozwala im na podjęcie edukacji i pracy artystycznej²⁰. Rzadziej niż rówieśnicy, pracujących w innych obszarach, posiadają dzieci i częściej polegają na finansowym wsparciu partnera i rodziny. Jest to też grupa, dla której pojęcie *work-life balance* właściwie nie ma zastosowania. Najpełniej integrują życie osobiste z zawodowym, przekraczając granice między sztuką a życiem. Zagrożenie bezrobociem absolwentów kierunków artystycznych jest wysokie. Ich podstawowym problemem jest dostęp do rynku pracy i możliwości pracy zarobkowej. Sukces artystyczny nie gwarantuje wzrostu dochodów i stabilizacji finansowej. Wśród artystów kontynuujących karierę bezrobocie jest stosunkowo niskie, ale wiąże się z koniecznością podejmowania wielu prac jednocześnie, także w sferze pozaartystycznej. Jako grupa zawodowa artyści wykazują się wysoką mobilnością międzysektorową (Ilczuk 2013, s. 225). Rosną też szanse zatrudnienia artystów w obszarach sektora kreatywnego nie związanych tak ściśle z działalnością artystyczną.

²⁰ Elementem tej obserwacji jest sytuacja mieszkaniowa. Niewielu artystów posiada kredyty. Trudniej byłoby im je otrzymać w związku z nieregularnymi dochodami, ale jednocześnie częściej posiadają mieszkania własnościowe – prawdopodobnie odziedziczone po członkach rodziny (Kozłowski i wsp. 2014, s. 198).

Uwarunkowania finansowe

Artyści jako grupa zawodowa są ponadprzeciętnie zróżnicowani wewnętrznie pod względem wysokości osiągniętych dochodów, a wśród artystów wizualnych różnice te są najbardziej wyraźne i najczęściej są oni najgorzej opłacaną grupą zawodową (Ilczuk 2013, s. 110). Średnie zarobki osiągnięte przez artystów biorących udział w badaniu zespołu prof. Ilczuk w 2010 roku wynosiły 4592,64 złotych brutto²¹ i były wyższe od średniej krajowej w tym czasie. Zdecydowanie większe zarobki osiągały osoby zatrudnione w sektorze prywatnym – około 184% średnich zarobków osób pracujących w sektorze publicznym. Najwięcej zarabiali mężczyźni w starszych grupach wiekowych²². Stawki wynagrodzenia kobiet systematycznie rosły, ale nie osiągały takiego samego poziomu (Ilczuk 2013, s. 77–78). W badaniach międzynarodowych obserwacje wskazują, że zarobki artystów rosną wolniej niż w innych dziedzinach gospodarki (Towse 2011, s. 310).

Rynek pracy artystów jest bardzo zróżnicowany w obrębie konkretnych państw ze względu na konteksty historyczne, lokalną politykę i system edukacji wsparcia artystów. Sami artyści oceniają swoją sytuację jako niekorzystną szczególnie, gdy porównują warunki pracy i zarobki artystów w krajach Europy Zachodniej.

„Rzeczywistość jest taka dosyć ciężka, zwłaszcza w tym takim dzikim kapitalizmie, który dopiero u nas coś tam się zaczyna, a jeszcze nie jest tak jak gdzieś tam na Zachodzie, jak się porównuje na przykład życie artysty na Zachodzie a życie tutaj w Polsce, to jednak nie jest tak łatwo.” (Malarka 34 lata, Warszawa)

Artyści biorący udział w badaniu *Fabryka sztuki* (Kozłowski i wsp. 2014, s. 183–193) deklarowali, że jedynie 14% ich budżetów pochodzi ze sprzedaży prac, a tylko 2% z nich utrzymuje się wyłącznie z dochodów z rynku sztuki. Wśród badanych znalazły się tylko dwie osoby, których przychody ze sprzedaży prac przekroczyły 70% ich budżetu (Kozłowski i wsp. 2014, s. 68). W przypadku artystów wizualnych istnieje wąska grupa (14%)

²¹ Zgodnie z zasadami panującymi w polu sztuki wiele osób biorących udział w badaniu odmówiło odpowiedzi na to pytanie (22%) lub odpowiedziało nie wiem (23%).

²² Ciekawie sytuację tę przedstawia opracowanie dotyczące struktury społecznej ruchu Young British Artists – byli to głównie biali mężczyźni mieszkający w Londynie (Grenfell i Hardy 2003, s. 30–31).

(Krajewski i Schmidt 2016, s. 37–39), która w dużej mierze utrzymuje się z grantów i stypendiów. Okazuje się, że pomoc rodziny ma w tej grupie większe znaczenie niż dochody z rynku sztuki czy wsparcia udzielanego ze strony państwa, organizacji pozarządowych czy prywatnych sponsorów, np. w postaci stypendiów. Autorzy raportu komentują: „Tak wysoki udział transferów ekonomicznych spoza pola sztuki (...) wskazuje na to, że osobom pracującym w polu sztuki niezwykle trudno osiągnąć ekonomiczną niezależność, a sama obecność i aktywność w polu w dłuższej perspektywie uzależniona jest od finansowego wsparcia najbliższych.” (Kozłowski i wsp. 2014, s. 193)

Koszty funkcjonowania na rynku sztuki i pracy w kulturze wiążą się z inwestowaniem we własną pracę, a także zapewnieniem miejsca do pracy i mieszkania. Koszty te to około 16% całości wydatków (Kozłowski i wsp. 2014, s. 204). Wynagrodzenie artysty nie jest prostą kalkulacją wynikającą z godzinowej stawki za wykonana pracę twórczą, ani poniesionych inwestycji w powstanie dzieła, dlatego bardzo trudno przewidzieć zyski płynące z inwestycji w kolejne przedsięwzięcia. Wielu młodych artystów przenosi się do dużych ośrodków miejskich, gdzie koszty wynajmu pracowni czy mieszkań są wyższe. Robią to ze względu na lepszy dostęp do infrastruktury i sieci znajomości, które pozwalają na utrzymanie się w obiegu sztuki. Wydaje się, że programy zapewniające możliwości tańszego wynajęcia pracowni w mniej atrakcyjnych lokalizacjach, w których brakuje rozbudowanego środowiska artystycznego, mijają się z oczekiwaniami artystów. Wiele miast na fali polityki klasy kreatywnej zainspirowanej przez *Narodziny klasy kreatywnej* Floridy (przypis), stara się przyciągnąć w ten sposób artystów, których obecność ma przyczynić się do rewitalizacji danej dzielnicy czy obszaru i zagwarantować wzrost gospodarczy generowany przez przemysły kreatywne. Jednak ze względu na niestabilny dochód niewielu artystów decyduje się na zakup mieszkania czy lokalu przeznaczonego na pracownię. Okazuje się, że posiadanie mieszkania odziedziczonego po poprzednich pokoleniach staje się czynnikiem decydującym o utrzymaniu się w polu sztuki, ponieważ znacznie obniża koszty funkcjonowania na rynku artystycznym (Kozłowski i wsp. 2014, s. 198).

Źródła dochodu

W kwestii wielości podejmowanych aktywności przez artystów badania rynku pracy przeprowadzone przez zespół profesor Ilczuk zdają się przeczyć obserwacjom wynikającym z innych badań w większości przeprowadzanych w krajach Europy Zachodniej, Stanach Zjednoczonych czy nowej Zelandii, a także tym przeprowadzonym wśród osób pracujących w polu sztuk wizualnych. Wyniki badań wskazują, że ponad 60% badanych wykonuje tylko jeden zawód i ma jedno źródło pozyskiwania przychodów, 20,8 % - dwa źródła, bardzo rzadko – trzy i cztery (Dudzik i Ilczuk 2013, s. 130). Statystycznie to artyści wizualni najwięcej godzin tygodniowo przeznaczają na pracę artystyczną (Ilczuk 2013, s. 97), najczęściej pracują w oparciu o umowy o dzieło i najrzadziej są zatrudniani na etatach (Ilczuk 2013, s. 93). Jednak w badaniach przeprowadzonych w 2016 roku wśród artystów wizualnych (Krajewski i Schmidt 2016s. 37–39) obraz ten kształtuje się już zupełnie inaczej. System niezatrudnienia jest bardziej zbliżony do warunków w innych krajach – większość badanych utrzymuje się z 3-4 źródeł. Około 1/4 podejmowanych aktywności to praca twórcza²³, prawie połowa to prace, które wymagają umiejętności artystycznych, ale nie zawsze zgodnie z uzyskanym wykształceniem – najczęściej są to zajęcia edukacyjne lub prace w obszarze sztuki użytkowej. Różnice w obserwacji tych dwóch badań mogą wynikać ze struktury próby objętej badaniem – w przypadku pierwszego badania ważnym kryterium było osiągnięcie połowy dochodu ze źródeł związanych bezpośrednio z pracą artystyczną, w drugim nie zostało ono zastosowane. Może to wskazywać na dość szybko zachodzące zmiany na rynku pracy artystów na przestrzeni 5 lat pomiędzy realizacją obu badań. Może też być wynikiem specyfiki pola sztuk wizualnych, które na polskim gruncie wyróżnia się pod względem sposobów łączenia pracy artystycznej i nieartystycznej ze względu na ograniczone pole do uzyskiwania dochodów ze sprzedaży dzieł na rynku sztuki.

Badania międzynarodowe potwierdzają, że zarobki mają dla artystów inne znaczenie motywacyjne niż rozumiane w klasycznej ekonomii wynagrodzenia za ograniczenie czasu wolnego (Towse 2011, s. 313–314). Po osiągnięciu pewnej stabilizacji

²³ Dla porównania w Australii 41% artystów jest w stanie poświęcić się w 100% pracy artystycznej (Throsby 2007, s. 396).

finansowej w dochodach z pracy artystycznej artyści nie tracą motywacji, a wręcz przeciwnie, bardziej się w nią angażują. Czas przeznaczony na pracę pozaartystyczną jest ograniczeniem czasu, jaki mogliby poświęcać na własną twórczość. Dlatego artyści częściej pracują za niższe wynagrodzenia, pozostając w kontakcie ze sztuką, chociaż mogliby uzyskać wyższe, zatrudniając się w innym zawodzie, a wzrost wynagrodzenia uzyskiwanego z pracy pozaartystycznej przyczynia się do większej aktywności twórczej (Towse 2011, s. 314). Wśród artystów wizualnych w Polsce (Krajewski i Schmidt 2016b, s. 143) różnice w zarobkach wskazują też na porzucanie zajęć pozaartystycznych w przypadku sukcesów na polu artystycznym lub stabilizacji związanej z etatem na uczelniach artystycznych. Największe dochody uzyskują te osoby, które w całości mogą poświęcić się pracy artystycznej. Pozostali z konieczności podejmują pracę zarobkową, która pomaga im uzupełniać budżet, ale są to zajęcia raczej niskopłatne.

Formy zatrudnienia

Na rynku pracy artystów dla pracodawców liczy się ich kreatywność i innowacyjność, jakość wykonania, ale też cenieni są artyści o znanych nazwiskach, którzy przyciągają uwagę, a współpraca z nimi stanowi element promocji samego pracodawcy (Ilczuk 2013, s. 208). Jednak często uzyskiwane przez pracodawcę zyski z tytułu sukcesu artystycznego przedsięwzięcia nie przekładają się na wzrost wynagrodzenia artystów. W latach 80. i 90. światowy rynek pracy artystów dynamicznie się rozwijał (Benhamou 2000, s. 301–302)²⁴, czemu towarzyszył wzrost udziału osób samozatrudnionych i uelastycznienie form zatrudnienia. Według teorii ekonomicznych (Simon 1951) pracownicy są podmiotami sprzedającymi swoje umiejętności na pewną określoną cenę. Organizacja wiąże ich ze sobą poprzez kontrakt - sprzedaży bądź pracy (zatrudnienie). Zatrudnienie jest racjonalnie preferowane w niepewnych okolicznościach - umowa o pracę określa pewne zachowania, pozostawia je pod kontrolą pracodawcy, a jeszcze inne pozostają do decyzji pracownika. Zarówno pracownik, jak i pracodawca dążą do maksymalizacji efektywności pracy, pracownicy dostosowują się do czasu pracy, maksymalizują dochody, a pracodawcy

²⁴ We Francji i Wielkiej Brytanii w tym okresie wzrost ten osiągnął odpowiednio 37% i 34%.

wypracowują taki rodzaj organizacji pracy, który odpowiada ich potrzebie elastyczności produkcji. Samozatrudnienie i praca etatowa mogą być rozważane w tym kontekście jako konsekwencje racjonalnych decyzji wyboru między kontraktem sprzedaży lub umową o pracę w sytuacji niepewnych informacji. Pracownicy poddają się narracji szybko rozwijającego się sektora i powstających miejsc pracy, rozwój organizacji opierających się na projektowym działaniu faworyzuje powstawanie serii kontraktów sprzedaży. Kiedy rośnie niepewność, korzystna dla pracowników jest praca na etat, ale dla pracodawcy - seria krótkich kontraktów. Stąd wrażenie wzrostu miejsc pracy w sektorze kreatywnym.

Rynek pracy w publicznym sektorze kultury również przeszedł transformację w kierunku projektowym. W Europie Zachodniej już w latach 80. i 90. stało się to w wyniku wzrostu liczby festiwali. Uelastycznienie form pracy przyjęło dwie strategie: we Francji wzrosło zatrudnienie tymczasowe, odzwierciedlając potrzeby i preferencje umów o pracę wśród pracowników i pracodawców. Natomiast w Wielkiej Brytanii zatrudnienie w niepełnym wymiarze godzin spadło, a już wcześniej było postrzegane jako niekorzystne. Za to zastąpiło je samozatrudnienie, które wchłonęło koszty nieregularnego rynku produkcyjnego. Strategia firm prywatnych polegała na wytworzeniu bezrobocia w trakcie niższej aktywności, co przenosiło koszty utrzymania pracowników na państwo oraz/lub obniżanie kosztów przez skracanie kontraktów. Efektem końcowym było stworzenie dużej grupy kandydatów ubiegających się o pracę i wytworzenia iluzji rozwijającego się rynku pracy i niskich barier wejścia (Benhamou 2000, s. 312–314).

Sytuacja ekonomiczna artystów w Polsce jest związana ze słabo rozwiniętym rynkiem sztuki, projektowym charakterem wsparcia sztuki ze środków publicznych, ale też wciąż utrzymującymi się mitami, które sprawiają, że wiele osób jest w stanie godzić się na niskie zarobki, by pozostać w obiegu świata sztuki, otrzymując wynagrodzenie w postaci możliwości samorealizacji za pośrednictwem sztuki tworzonej dla pasji, z poczuciem misji. Według badań około połowa osób pracujących w polu sztuki deklaruje, że nie więcej niż połowa ich pracy jest opłacana, a ponad 1/3 respondentów pracuje w większości za darmo (Kozłowski i wsp. 2014, s. 51–52). Stereotypowo postrzegany przez pracodawców artysta to: „człowiek z pasją, błyskiem w oku”, „inny”, „kreatywny”, „przełamujący

konwenanse”, ale także mający twarde kompetencje zawodowe (Dudzik i Ilczuk 2013, s. 133). Artyści dają się złapać w pułapkę darmowej pracy, w nadziei, że każde kolejne przedsięwzięcie zostanie lepiej opłacone i pozwoli im z niej wyjść. Sytuację utrudnia fakt, że stawki na rynku pracy artystów są niejawne – brakuje klasycznych wyznaczników wiążących jakość pracy danej osoby z jej wynagrodzeniem, przez co „artystę cenią tak jak on sam się ceni”. W efekcie osoby uznające samych siebie za artystów odnoszących sukcesy i wyceniających swoją pracę wyżej rzadziej pracują za niższe stawki.

Na projektowym rynku pracy pojawia zjawisko zwane *work bulimia* (Kozłowski i wsp. 2014, s. 275), czyli okresowe zaangażowanie w dużą liczbę projektów. Momentem określania wartości jednostki na rynku pracy jest okres naboru do nowych projektów. W Polsce mamy do czynienia z sytuacją, w której większość projektów artystycznych i kulturalnych jest bezpośrednio lub pośrednio realizowana ze środków publicznych. Programy grantowe sprofilowane pod konkretne dziedziny artystyczne tworzą przewidywalny harmonogram przepływu ludzi między projektami i dla większości zainteresowanych osób kumulują ten krótki okres w czasie naboru do konkursów grantowych.

Nawet gdy artyści nie zarabiają mniej niż mogliby zarabiać, podejmując inną ścieżkę zawodową (Victor A. Ginsburgh 2012, s. 8), problemem pozostaje niepewność i brak stabilizacji na rynku pracy – choć prywatyzacji nie powinno się utożsamiać z biedą²⁵.

„Czy będę wiedział, czy nie, czy będę mógł zapłacić za czynsz, na przykład. Wiem, że mogę za ten, wiem, że mogę za następny, ale generalnie, czy będę mógł to zrobić za 2 miesiące, no nie wiem tego. I to jest taki chyba podstawowy klimat, że człowiek gdzieś tam ma to w głowie i się wiesz... No to nie jest tak, że cały czas o tym myślę i tam się zastanawiam. Tylko pewnie gdzieś tam podświadomie, gdzieś tam odbija.” (Grafik 31 lat, Poznań)

²⁵ Zarobki artystów osiągnęte w niestabilnych warunkach są wyższe niż pracowników wsparcia w sektorze kultury i sztuki, którzy w 60% pracują na etatach (Kozłowski i wsp. 2014, s. 47–48).

Autorzy badania *Fabryka sztuki* (Kozłowski i wsp. 2014, s. 143) wyróżnili trzy kategorie artystów funkcjonujące na różnych poziomach niepewności:

- prekariat – aktywności podejmowane z wysokim poziomem niepewności (około 1/5 badanej grupy)
- kompensacja – wśród aktywności znajduje się co najmniej jedna charakteryzująca się wysokim poziomem niepewności (około połowa badanych)
- salariat – wszystkie podejmowane aktywności zawodowe są mało ryzykowne (1/3 badanych).

Zatrudnialność

W opracowaniach dotyczących współczesnych systemów zatrudnienia coraz więcej uwagi zwraca się na przeniesienie znaczenia stabilności zatrudnienia na projektowość,

w której wartością staje się zatrudnialność. Na tak ukształtowanych rynkach wielość zmian w trakcie kariery jest wyznacznikiem prestiżu, jakości pracy i reputacji. Podobne zjawiska obserwuje się w branży IT – tam jednak mechanizm zatrudnialności częściej przekłada się na rosnące zarobki freelancerów (Benhamou 2000, s. 308–311). W polu sztuki i kultury sam udział w kolejnych projektach nie jest celem, ale środkiem do realizacji artystycznych celów. Konwersja kapitałów w polu sztuki raczej odbywa się w kategoriach widoczności i prestiżu związanego ze społecznymi sieciami powiązań, jednak znacznie trudniej zachodzi w przestrzeni kapitałów ekonomicznych. Współpraca projektowa ma jednak wartość w postaci rozwoju artystycznego – wzajemnego uczenia się od siebie w trakcie realizacji projektów.

Ekonomia moralna (Kozłowski i wsp. 2014, s. 284) pola sztuki w Polsce charakteryzuje się przekonaniem o merytoryczności i równości szans. Na rynku projektów artystycznych dominuje strategia unikania konfliktów, czy też nieujawniania ich publicznie (Kozłowski i wsp. 2014, s. 93). Rozmowa o otrzymywanych wynagrodzeniach jest źle widziana. W rzeczywistości grupa artystów odnoszących sukcesy ekonomiczne jest tak nieliczna, że w praktyce oderwana od reszty twórców będących w obiegu rynku pracy.

System „zwycięzca bierze wszystko” jest znany od wielu setek lat na różnych polach aktywności ludzkiej. Supergwiazdy (Towse 2011, s. 319–321) dominują w świecie sztuki, gdzie niewielkie różnice w poziomie artystycznym są wyolbrzymiane przez ogromne różnice w wycenie dzieł i uzyskiwanych dochodach. Sukces rodzi sukces, ponieważ ogranicza to koszty uzyskania informacji o jakości przez konsumenta - jej wyznacznikiem staje się popularność. Mechanizm ten wprowadza duże ryzyko w branżę, w których dominuje. Stanowi pewien rodzaj bariery, ale i zachęty dla osób wchodzących na rynek pracy. W polskim świecie sztuki zjawisko to nazywane jest „efektem Sasnała” (Krajewski i Schmidt 2016, s. 41–42). Normalizuje ono niepewność i trudne warunki pola sztuki, ponieważ buduje atmosferę, w której to przypadek decyduje o sukcesie, więc każdy ma równe szanse, a przecież wszyscy chcą „znaleźć się wśród wybrańców”. Choć jednocześnie w polskich warunkach nawet osoby najbardziej widoczne jako elita świata sztuki osiągają przeciętny poziom dochodów (Krajewski i Schmidt 2016, s. 40) – brak tutaj gwiazd na miarę Warhola, Koonsa czy Hirsta.

Przyczyny niekorzystnej sytuacji artystów

W polskim świecie sztuki panuje przekonanie o niekorzystnej sytuacji artystów i zgoda co do tego, iż są oni najbardziej ekonomicznie pokrzywdzoną grupą – nie otrzymują odpowiedniego wynagrodzenia za swój wkład w pracę w polu sztuki. Jest to opinia podzielana nie tylko przez środowisko twórców, ale też kuratorów i menedżerów (Kozłowski i wsp. 2014, s. 208–218). Duża akceptacja trudnej sytuacji ekonomicznej staje się elementem systemu norm pola sztuki – konsekwencją wyboru takiej drogi zawodowej. Danto nazywa to „patologią uzalania się nad sobą, czego ofiarą pada każda artystyczna, a być może każda kreatywna osobowość pod każdą szerokością geograficzną” (Danto 2013, s. 220). Sami artyści nie upatrują przyczyn swojej trudnej sytuacji ekonomicznej w wewnętrznej kulturze organizacyjnej pola sztuki w Polsce. Raczej przypisują ją czynnikom zewnętrznym, takim jak np. niewielkie znaczenie sztuki w hierarchii wartości polskiego społeczeństwa.

Największym problemem (Krajewski i Schmidt 2016, s. 41–42) wskazywanym przez 71% artystów wizualnych jest brak rozwiniętego rynku sztuki i niewielka grupa

kolekcjonerów (32%) (Por. Ilczuk 2013, s. 221–222)., co może wynikać z rozwarstwionej struktury społecznej, w której większość Polaków wciąż skupiona jest na zaspokajaniu podstawowych potrzeb egzystencjalnych.

Artyści, którzy podejmują się ról edukacyjnych, częściej dostrzegają tego typu problemy przez własne doświadczenia. Przykładem może być wypowiedź artystki, która pracuje jako nauczycielka plastyki w szkole w niedużym mieście:

„No i zresztą to się styka z taką, no... z biedą ludzi. Bo dużo jest dzieci, które... na przykład nie stać ich, żeby rodzice kupili blok, żeby kupili farby, żeby kupili pędzle. To też jest problem. Później nauczyciel plastyki to musi nosić swoje rzeczy i właściwie to jest taka praca charytatywna.” (Malarka 36 lat, Poznań)

Niektórzy artyści widzą problem szerzej, ale nie potrafią odnaleźć jednego jego źródła.

„Pani by chciała usłyszeć ode mnie, że to z powodu braku edukacji, bycia ze sztuką, niezrozumienia, no i no tak, w pewnym sensie jest, dlatego że im wyżej, na wyższym stopniu rozwoju są społeczeństwa, to wtedy i artystów szanują bardziej i zauważają ich potrzebę. Ale z drugiej strony, niech pani zajrzy do jakiejś wioski afrykańskiej - tam też mają swoich szamanów, swoich artystów i też ich szanują. Więc to byłaby klisza, gdyby mówić, że to jest zależne od wykształcenia czy zamożności społeczeństwa. Jest bardzo wiele też powierzchownych opinii.” (Rzeźbiarz 35 lat, Kraków)

Według części badaczy to słaba edukacja kulturalna społeczeństwa najbardziej odbijają się na kształcie polityki publicznej i niewystraszającym wsparciu kultury ze strony państwa. Istnieje też silne poczucie, że jest to sytuacja, której nie można zmienić, głównie ze względu na uzależnienie sztuk wizualnych od publicznych pieniędzy.

„No myślę, że zawsze będzie za mało pieniędzy na sztukę i na artystów, no co tu dużo mówić, to w budżecie w naszym kraju nigdy nie jest wystarczające. Mało tego, to jeszcze musi wystarczyć na wszystko, bo tak zwana kultura to jest i zarówno kultura wysoka, jak i plebejskie zabawy. I to jest ten sam worek, z którego wszyscy muszą coś sobie wyluskać.” (Rzeźbiarka 34 lata, Warszawa)

Funkcjonowanie w niestabilnych warunkach wymaga od artystów szczególnych umiejętności przetrwania w zmaganiach z codzienną rzeczywistością (Wizualne niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce, stan, rola i znaczenie. Krajewski i Schmidt 2016 2016, s. 39). Podobne przekonanie panowało w środowisku artystycznym także w czasach PRL: "(...) energia twórcza rozplywa się w załatwianiu spraw, na ogół trudnych do załatwienia - właśnie dlatego, że miejsce to jest takie niewydarzone, zbudowane ze złudzeń, mitów i z konieczności administracyjnych" (Osęka 1978, s. 178). Narracja ta stała się wspólnym doświadczeniem wpisanym w zawód artysty.

Sama narracja o istotnej wartości ekonomicznej kultury dla naszej gospodarki nie ma wpływu na sytuację ekonomiczną artystów. Liczba badań na temat sytuacji ekonomicznej i społecznej artystów jest wynikiem rosnącego zainteresowania tą tematyką, ale też coraz silniejszej ekonomizacji dyskursu o kulturze i sztuce oraz rosnącej samoświadomości środowisk artystycznych. Wydaje się, że wzrost zainteresowania badawczego wynika z poszukiwania rozwiązań, które mogłyby mieć wpływ na sytuację artystów w Polsce i stanowić wsparcie dla osób działających w różnych sektorach, a także tych dopiero wkraczających na rynek pracy czy rynek sztuki. W tej chwili brak konkretnych działań w obszarze polityki kulturalnej w zakresie wspierania działalności artystycznej sprawia, że trudno jest jeszcze ocenić, czy zainteresowanie to jest tylko wynikiem zaangażowania środowiska badawczego, czy będzie miało przełożenie na kształt polityki kulturalnej na poziomie lokalnym czy państwowym, a w konsekwencji na działania organizacji czy instytucji funkcjonujących w polu kultury.

Badania warunków, w jakich działają artyści, ma również znaczenie dla świadomości badanych (Kozłowski i wsp. 2014). Dzięki zadawanym przez współczesnych badaczy pytaniom i poruszonym tematom sami zaczynają się zastanawiać nad tym, w jaki sposób kierują swoją karierą oraz jaki wpływ ma sytuacja społeczna, kulturowa i polityczna na ich życie i twórczość. Takie zadanie uświadamiające jest jednym z celów, jakie stawia sobie zarządzanie humanistyczne, a szczególnie nurt krytyczny (*critical management studies*). Poprzez badania aktorzy w sieci czy organizacji uświadamiają sobie rządzące nimi prawa oraz sposoby działania i mogą je samodzielnie oceniać, a w przypadku, gdy uznają je

za niesprawiedliwe – buntować się przeciwko nim i dążyć do zmiany. W przypadku badanego środowiska artystycznego może mieć to szczególne znaczenie w obliczu zaobserwowanych w przeprowadzonych przez polskich naukowców badaniach – braku wspólnej tożsamości grupowej i osłabienia znaczenia związków zawodowych we współczesnym polu sztuki w Polsce. Zainteresowanie ze strony badaczy może mieć wpływ na zmianę tej sytuacji. Być może artyści, poznając swoją sytuację i mechanizmy działające w polu sztuki i kultury, będą w stanie silniej bronić swoich racji w dyskursie publicznym i wspólnie stworzą nowe formy organizacji środowiska, które będą odpowiedzią na zmianę sytuacji na współczesnym rynku pracy i rynku sztuki, a w konsekwencji lepiej spełnią potrzeby współczesnych artystów.

4.4. Polityka kulturalna i wsparcie działalności artystycznej

Na sposób funkcjonowania lokalnych systemów świata sztuki mają wpływ uwarunkowania prawne i prowadzona polityka publiczna. Oba narzędzia umożliwiają państwu wspieranie działalności artystycznej. Prawo i polityka publiczna mają też wpływ na to, jaką pozycję sztuka zajmuje w systemie społecznym i hierarchii wartości. Kultura i sztuka są obszarami polityki publicznej, nie tylko polityki kulturalnej. Coraz częściej kultura wpisywana jest w obszary polityki społecznej i gospodarczej. Uzasadnienia dla prowadzenia polityki w zakresie kultury i wspierania działalności artystycznej ze środków państwowych są różne, w zależności od kierunku polityki publicznej. Podstawowym powodem do wspierania kultury jest uznanie jej z istotną wartość dla społeczeństwa, dostrzeżenie, że sztuka jest dobrem publicznym, które przyczyni się do jakości życia nie tylko osób bezpośrednio z niej korzystających. Sztuka coraz częściej postrzegana jest jako narzędzie społecznej integracji, wypracowywania postaw prospołeczny, edukacji. Wspieranie finansowe twórców i instytucji kulturalnych ma zapewnić całemu społeczeństwu jak najbardziej demokratyczny dostęp do uczestnictwa w kulturze i jej współtworzenia – bez względu na status społeczny i finansowy. Kultura i sztuka są także elementami gospodarki, które mają zdolność do wpływania na rozwój kolejnych sektorów, jak na przykład turystyka czy przemysł kreatywne, więc wspieranie jej pośrednio jest wspieraniem rozwoju gospodarczego kraju.

Problemem realizacji polityki publicznej jest słabe przełożenie zapisów politycznych strategii na rzeczywiste działania. Sama polityka kulturalna często jest traktowana jako mało istotny obszar polityki publicznej, co przekłada się też na mniejsze dofinansowanie sfery publicznej w tym obszarze. Decydenci publiczni podejmują decyzje nie w oparciu o rzeczywiste potrzeby (Towse 2011, s. 280) i dobro wspólne w obszarze kultury, ale tak, by zagwarantować sobie reelekcję lub stworzyć korzystny wizerunek kraju zgodnie z przekonaniem polityków aktualnie sprawujących władzę. Związek polityki kulturalnej z sytuacją i systemem politycznym państwa jest szczególnie kontrowersyjny w krajach postkomunistycznych (Ratiu 2007, s. 208), w których kojarzy się z cenzurą i narzucaniem treści kulturowych przez partie polityczne poprzez stosowanie głównie instrumentów finansowych. W wielu krajach polityka kulturalna jest narzędziem realizacji celów polityki państwowej, tej związanej z dyplomacją, ochroną dóbr narodowych, po przypadki nacjonalistycznego kształtowania kultury (Lent, Feldman i wsp. 2016). W krajach postkomunistycznych cenzurę polityczną często zastępowała religijna czy narodowa. Kultura uwikłana została w politykę poprzez „idealizowanie i mistyfikowanie przeszłości” (Dziamski 2009, s. 225).

Ekonomizacja polityki kulturalnej

Rozwój polityki kulturalnej w krajach zachodnich (Throsby 2010, s. 127–132) przebiegał od linii powszechnej edukacji społeczeństwa, poprzez egalitarną strategię równego dostępu do kultury w latach 50. i 60., kiedy rozwijały się idee partycypacji społecznej, pracy z lokalnymi społecznościami, wspieranie działań artystycznych. Do tych idei często powraca się obecnie, ale jednocześnie w narracji widoczna jest rozwijana od lat 70. polityka kulturalna uzasadniona ekonomicznym aspektem kultury, która w latach 90. osiągnęła dominujący status i została przejęta przez państwa młodego kapitalizmu. Wraz z rozwojem przemysłów kultury coraz bardziej punkt ciężkości przesuwiał się ku potencjałowi zatrudnienia, rozwoju gospodarczego czy turystyki związanych z kulturą i sztuką. Celem polityki, szczególnie miejskiej, jest w takim ujęciu przyciąganie inwestycji i wykorzystanie lokalnego potencjału ekonomicznego przez przyciąganie ożywionym klimatem kulturalnym inwestorów i klasy kreatywnej. Taki model stara się odejść od dominacji sektora

publicznego i przenieść ciężar wspierania sztuki na sektor prywatny. To przejście było szczególnie widoczne w historii przemian polityki kulturalnej Wielkiej Brytanii (Alexander 2007, s. 188), gdzie w latach 80. znacząco zmniejszyły się publiczne inwestycje w kulturę i zmienił się sposób zarządzania instytucjami kultury. Wprowadzono za to finansowe zachęty w postaci zwolnień podatkowych dla prywatnych inwestorów – głównie korporacji. Zarządzanie kulturą zostało nakierunkowane na mechanizmy przedsiębiorczości, która miała uniezależnić sektor kultury od wsparcia publicznego.

Wypracowany w tamtym okresie język narracji o ekonomicznej wartości kultury jest obecny do dzisiaj w neoliberalnych programach polityki kulturalnej, także w innych krajach postkomunistycznych. Problemem realizacji takich założeń w tych krajach (Dragičević Šešić i wsp. 2010, s. 33–34) było jednak przecenianie roli dopiero otwierającego się rynku sztuki i kierowanie rozwoju instytucji sztuki w kierunku obrotu handlowego. W tym samym czasie następowało zmniejszenie zainteresowania publiczności działalnością artystyczną, która utraciła swój walor intelektualnej ucieczki lub buntu przeciwko totalitaryzmowi. Głównym zadaniem polityki stało się zatem zwiększenie aktywności kulturalnej mieszkańców tak, by zwiększyć ekonomiczną wydajność przedsięwzięć kulturalnych. Punktem zwrotnym w sposobach myślenia o polityce kulturalnej jest też epoka globalizacji kulturowej i gospodarczej. W odpowiedzi na tendencje do homogenizacji rynku dóbr kultury na znaczeniu zaczęły zyskiwać lokalne tożsamości.

Narzędzia publicznego wspierania działalności artystycznej

Twórcy polityki kulturalnej dysponują różnymi narzędziami wsparcia – pośredniego (jak na przykład ulgi podatkowe) i bezpośredniego (granty, stypendia). Preferowane sposoby wspierania działalności artystycznej odzwierciedlają też postrzeganie roli artysty w systemie społecznym. W USA, gdzie bardziej rozpowszechnione są dobrowolne, prywatne wpłaty na rzecz kultury, większość wsparcia trafia do artystów pośrednio, poprzez zwolnienia podatkowe lub organizacje pozarządowe. W krajach europejskich o modelu państwa opiekuńczego inwestycje publiczne w kulturę postrzegane są jako bardziej uzasadnione ze względów na wyrównywanie szans i poprawę warunków uczestnictwa w

kulturze. W niektórych krajach wsparcie finansowe dla artystów jest przyznawane w bardziej bezpośredni sposób - granty i stypendia szczególnie osobom rozpoczynającym karierę (Estonia, Szwecja, Holandia) lub tym o uznanym statusie (Duńska Fundacja sztuki przyznaje dożywotnie granty artystom) (Lent, Feldman i wsp. 2016).

Regulacje prawne

Kultura jest ważnym aspektem współpracy międzynarodowej wewnątrz Unii Europejskiej – zapisy traktatowe i regulacje dotyczące innych obszarów współpracy uwzględniają specyfikę obiegu treści kulturowych (Ilczuk 2013, s. 83–84). W USA pierwsza poprawka do Konstytucji dotycząca także wolności wyrazu artystycznego jest głęboko zakorzeniona i tworzy ramy, które pozwalają na wyrażanie i eksperymentowanie z tym, co w innych obszarach życia społecznego byłoby nieakceptowane i kontrowersyjne. Przeciwdziała to mechanizmowi homogenizacji sztuki według gustów większości, zderzając ludzi z tematami, kwestiami i zjawiskami, z którymi sami nie odważyliby się zetknąć (Rotter 2008, s. 285). W polskiej konstytucji nie ma bezpośrednich zapisów dotyczących działalności artystycznej. Warunki działalności artystycznej i kulturalnej podlegają też regulacjom prawnym ze strony państwa: *Ustawa z dnia 25 października 1991r. r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej* (Dz. U. Nr 13, poz. 123, ze zm.); *Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych* (tj. Dz. U. z 2017 r., poz. 880); *Ustawa z dnia 7 września 1991 r. o systemie oświaty* (Dz. U. Nr 256, poz. 2572, ze zm.) *Ustawa z dnia 27 lipca 2005 r. – Prawo o szkolnictwie wyższym* (Dz. U. poz. 572, ze zm.); *Ustawa z dnia 22 marca 1989 r. o rzemiośle* (Dz. U. z 2015 r. poz. 1182, ze zm.). W wielu przypadkach ustawy nie dotyczące bezpośrednio kultury także wpływają na sposób funkcjonowania artystów na rynku pracy i w obrocie handlowym. Często nie są one dostosowane do specyfiki świata sztuki i sposobów jego organizacji (Worpus 2016, s. 19).

Podatki

Działalność artystyczna podlega także regulacjom związanym z prawem podatkowym. Dopóki jest wykonywana osobiście, nie jest działalnością gospodarczą w rozumieniu ustawy o podatku dochodowym od osób fizycznych, ale od zysków osiągniętych z przychodu należy pobrać zaliczkę na podatek dochodowy. Obrót dziełami sztuki podlega regulacjom

dotyczącym podatku VAT (Białynicka-Birula 2008, s. 11). Mogą zostać z niego zwolnione, jeśli twórca będzie prowadził ewidencję sprzedaży. Jeśli artysta decyduje się na założenie działalności gospodarczej, staje się podatnikiem VAT, wpisanym do ewidencji działalności gospodarczej i podlegającym obowiązkowym opłatom ubezpieczenia ZUS, nawet w przypadku nieosiągnięcia przychodów. Regulacje podatkowe są jednym z narzędzi wspierania działalności artystycznej, na przykład poprzez podwyższenie kwot możliwych do odliczenia jako koszty uzyskania przychodu, uśrednianie dochodów uzyskiwanych przez okres kilku lat, obniżone stawki VAT i ulgi podatkowe dla osób samozatrudnionych w obszarze sztuki i umożliwienie im odliczania wydatków i inwestycji w prowadzenie działalności, jak na przykład dokończanie się, zakup sprzętu (Ilczuk 2013, s. 52).

Prawa autorskie

Coraz większe znaczenie ma też kształt regulacji dotyczących prawa autorskiego. Jest to dziedzina, która wymaga częstej aktualizacji do nowych praktyk pojawiających się w obiegach kultury i sztuki. Wzrost ich znaczenia nastąpił wraz ze wzrostem masowej reprodukcji dzieł sztuki. Kolejną rewolucją jest obieg internetowy treści kulturowych, który wymaga od ustawodawców dostosowania regulacji prawnych. Niektórzy badacze (Alcalá i González-Maestre 2012, s. 633) uważają, że obecny stan prawodawstwa dotyczącego praw autorskich jest niekorzystny dla samych artystów i bardziej chroni interesy korporacji, które zajmują się dystrybucją dzieł, a jednocześnie sprzyja powiększaniu się różnic majątkowych pomiędzy artystami, eskalując efekt supergwiazd artystycznych. Pomimo iż na uczelniach artystycznych wprowadzono zajęcia dotyczące praw autorskich, w praktyce wielu artystów ma problem z ich stosowaniem. Pewnego rodzaju uproszczeniem w stosowaniu i rozumieniu praw jest system Creative Commons (Creative Commons Polska 2017) opracowany przez amerykańskiego prawnika Lawrence'a Lessinga. Daje on większy wpływ artystom na sposoby wykorzystywania ich dzieł, nie zmieniając istniejących regulacji prawnych.

Pochodną regulacji praw autorskich jest prawo do uzyskiwania korzyści z obiegu dzieła na rynku sztuki *droit de suite*, które jest rodzajem odpowiednika tantiemy dla artystów tworzących w obszarze sztuk wizualnych. W przypadku odsprzedania dzieła

kolejnemu kolekcjonerowi artysta ma prawo do uzyskania części kwoty tej transakcji. Ma to szczególnie duże znaczenie w świecie sztuki, gdzie prace młodych, początkujących artystów często sprzedawane są po niskich cenach, a zyskują na wartości w czasie (Rotter 2008, s. 294). Polska zobowiązana jest do prowadzenia takich zasad obrotu na rynku sztuki na mocy Dyrektywy nr 2001/84/WE (Białynicka-Birula 2008, s. 6). W praktyce brakuje jednak podmiotów odpowiedzialnych za ich egzekwowanie związane z uzyskiwaniem informacji o sprzedaży konkretnych dzieł, pobieraniem opłat od sprzedawców i ich redystrybucją wśród artystów. Kształtowanie dobrych warunków dla rozwoju rynku sztuki jest równie ważnym elementem polityki wspierania działalności artystycznej. Istotne w polskiej perspektywie jest powiązanie rynku krajowego z międzynarodowym i pobudzenie popytu na sztukę wśród prywatnych inwestorów. Ciekawym wzorem jest program *Own Art* (Alexander 2007, s. 194), pozwalający uzyskać nieoprocentowaną pożyczkę na zakup dzieła sztuki (w 2005/2006 roku skorzystało z niego 2600 osób – dla 29% z nich był to pierwszy zakup dzieła sztuki). Program ten wspiera również profesjonalizację rynku sztuki i jego instytucji, takich jak galerie i pośrednicy, ponieważ tylko artyści współpracujący z nimi mogą w ten sposób sprzedawać swoje dzieła.

Ubezpieczenia społeczne

Bardzo ważnym obszarem regulacji prawnych na poziomie państwowym jest kwestia ubezpieczeń społecznych artystów (zdrowotnych, emerytalnych, bezrobocia). Jak sugerują badacze: "(...) zdrowy ekosystem artystyczny to taki, który oferuje możliwość utrzymania się z pracy artystycznej niezależnie od podziałów socjoekonomicznych" (Lent, Feldman i wsp. 2016). Na świecie funkcjonuje bardzo wiele różnych rozwiązań dotyczących tych kwestii (Ilczuk 2013, s. 63–64). Artyści w Stanach Zjednoczonych w większość uzyskują ubezpieczenie z tytułu pracy pozaartystycznej. W niektórych krajach istnieją systemy wsparcia dla bezrobotnych artystów (Dania, Holandia), programy emerytalne (Austria, Słowenia, Finlandia, Włochy), czy specjalne systemy ubezpieczeń dostosowane do specyfiki osób podejmujących samozatrudnienie (Niemcy, Austria) (Forkert 2013, s. 118–119; Ilczuk 2013, s. 63).

Szczególnie rozwinięty jest system niemiecki Künstlersozialekasse. Powstał on w 1983 roku jako efekt przemian na rynku pracy, które wymagały objęcia opieką freelancerów podejmujących pracę w rosnącym sektorze kultury i mediów. 50% kosztów jest pokrywanych z indywidualnych składek, kolejne 30% z podatków uzyskiwanych z sektora przemysłów kultury, a 20% - przez państwo. Osoby, które chcą skorzystać z tego programu, muszą uzyskiwać minimalny wyznaczony przez organizację dochód z działalności artystycznej (ale jest on obniżany dla osób dopiero wchodzących na rynek pracy) (Forkert 2013, s. 118–119). W innych państwach (np. Rosja, Egipt) status zawodowego artysty wiąże się z zabezpieczeniem socjalnym, zdrowotnym i emerytalnym - często w takich systemach państwo przejmuje też system zarządzania prawami autorskimi poprzez państwowe organizacje związkowe. W pozostałych krajach sami artyści rzadko dobrowolnie korzystają z programów emerytalnych (Towse 2011, s. 347) i z programów pomocy społecznej (Forkert 2013, s. 78). W Holandii specjalny program dla artystów wizualnych umożliwiał artystom uzyskującym niskie przychody uzupełnienie dochodu przez wykup dzieł przez władze lokalne, ale pojawił się problem kosztów magazynowania tak dużych kolekcji i program został zamknięty w 1987 roku. W zamian w 1999 roku wprowadzono prawo o zasiłkach dla artystów nieuzyskujących wystarczającego dochodu z pracy artystycznej, który miał im umożliwić pozostanie w zawodzie (Towse 2011, s. 330).

W Polsce, aby otrzymać ubezpieczenie zdrowotne i emerytalne, artyści preferują zatrudnienie etatowe, nawet w niepełnym wymiarze lub rejestrują się w KRUS albo w urzędach pracy jako osoby bezrobotne (Białynicka-Birula 2008, s. 11). Niewielu artystów (około 15%) korzysta natomiast z dobrowolnego ubezpieczenia ZUS poprzez zgłoszenie się do Komisji DS. Emerytalnego Zaopatrzenia Twórców MKiDN.

Wsparcie bezpośrednie

Wśród narzędzi wsparcia bezpośredniego występują także specjalne granty na podróże, korzystne pożyczki i fundusze na zakup materiałów potrzebnych do realizacji działań, wykup dzieł do państwowych kolekcji sztuki, nagrody, preferencyjne stawki wynajmu pracowni, stypendia. Artyści zazwyczaj preferują te formy wsparcia, które pozwalają na uniknięcie zbyt rozbudowanej biurokracji i w mniejszym stopniu angażują ich w kwestie

związane z administrowaniem i rozliczaniem środków. Wadą systemu grantowego jest to, że nie zawsze wygrywają artyści proponujący lepszej jakości projekty artystyczne, a częściej ci, którzy posiadają lepsze kompetencje i doświadczenie związane z aplikowaniem o środki (Jackson 2004, s. 49). Panuje też przekonanie o niewielkich korzyściach finansowych, jakie mogą pozyskać w efekcie realizacji projektu i brakach merytorycznej oceny zarówno aplikacji, jak i efektów pracy:

„Nie, no stypendia to jest fajna rzecz na pewno, tylko żeby to była jakaś sensowna kwota, taka, że jeżeli się robi, przecież pisze się projekt, pisze się, ile pieniędzy potrzeba na zrealizowanie, no to powinno być w jakiś sposób uwzględnione. I to rozpatrywać te projekty w zależności od tego też, jakie są osiągnięcia artysty, co robi i że rzeczywiście się wykazuje i ma... jakieś efekty są tego.” (Rzeźbiarz 32 lata, Warszawa)

Wiele osób rezygnuje z aplikowania z powodu braku informacji lub przekonania o dużej konkurencji i zbyt wymagającym procesie aplikowania w stosunku do możliwej do uzyskania nagrody. Dlatego ważnym elementem wpływającym na jakość systemów wsparcia artystów jest także odpowiednia komunikacja i dostęp do informacji o możliwych źródłach otrzymania pomocy w postaci grantów, stypendiów, ale też wiedzy o prowadzeniu własnej działalności i warunkach prawnych²⁶. Młodzi artyści bardziej nakierowani na autonomiczne kariery w przestrzeni rynkowej nie mają oczekiwań co do wsparcia ze strony władz lokalnych czy państwowych. Nie szukają ich intensywnie, przyznają, że nie wiedzą o takich możliwościach uzyskania dofinansowania, ale nie uważają ich za nieprzydatne – raczej uznają je za element obowiązku wspierania sztuki przez państwo w sensie ogólnym, ale indywidualnym.

Walka o środki publiczne wprowadza konkurencję, która ma wpływ na życiowe wybory artystów. Artyści z mniejszych miejscowości widzą większe szanse dla siebie w pozyskiwaniu lepszej pozycji w polu sztuki w dużych ośrodkach, natomiast osoby z dużych

²⁶ Dobrym przykładem jest strona australijskiego programu dla młodych artystów <http://www.artstartgrant.com.au/>.

miast uważają, że mniejsza konkurencja w małym środowisku sprawia, że łatwiej o widoczność, ale też uzyskanie dofinansowania ze strony władz publicznych.

„Tutaj byłoby trudniej, bo tutaj jest większe skupisko ludzi, a tam to jest wow” (Graficzka 29 lat, Gdańsk)

Presja ciągłego udowadniania własnej wartości i budowania rozległych kontaktów sprawia, że artyści przenoszą się na przykład do miejsc, gdzie konkurencja o środki grantowe jest mniejsza, ale jednocześnie godzą się na mniejszą widoczność w świecie sztuki i często niższe dofinansowania, ale większe szanse na ich uzyskanie (Forkert 2013, s. 73).

W Finlandii indywidualne wsparcie artystów systemem państwowych grantów jest jednym z najważniejszych elementów polityki kulturalnej (Ilczuk 2012, s. 58–59). We Francji istnieją specjalne fundusze (FIACRE i DICREAM), których środki przeznaczane są na granty dla artystów, pracownie artystyczne, wspieranie wystaw debutantów, rozwój nowych technologii. W Niemczech Fundacja Sztuk Wizualnych prowadzi federalny program zakupu dzieł sztuki współczesnej. W Polsce Fundusz Promocji Kultury w swoich zadaniach ma między innymi wspieranie młodych artystów i przedsięwzięć artystycznych. W niektórych krajach dystrybucja środków publicznych na kulturę odbywa się za pośrednictwem instytucji „długiego ramienia” (*arm’s lenght*), jak na przykład rady sztuki (*arts council*) w Wielkiej Brytanii czy Australii. Jednak rzadko lub w niewielkim zakresie realizują one programy przeznaczone dla indywidualnych artystów.

Ciekawą formą wspierania artystów na rynku pracy i wchodzenia w obieg komercyjny są inkubatory sztuki (Bryłowska 2013), które udzielają wsparcia merytorycznego w zakresie prawa, marketingu, umiejętności biznesowych, a jednocześnie udostępniają przestrzeń potrzebną na pracownie artystyczne. Część z nich działa komercyjnie, pobierając opłaty, ale bardzo wiele powstało jako narzędzia publicznego wsparcia sektora kultury, jako instytucje publiczne lub dotowane w pewnej części ze środków publicznych, organizacje pozarządowe.

Dominacja publicznego finansowania kultury

W obecnym systemie polskiego świata sztuki zdominowanego przez granty publiczne utrzymanie się w nurcie sztuki finansowanej publicznie nadaje prestiż i możliwość wejścia w obieg sztuki, oczyszczając też artystę z zarzutów komercyjnych pobudek tworzenia sztuki (Jarosz i wsp. 2012, s. 26). Najczęściej artyści uzyskują dofinansowanie publiczne z tytułu nagród i grantów (Ilczuk 2013, s. 180). Środki prywatne są tylko uzupełnieniem, natomiast nie stanowią alternatywnego źródła dochodu dla większości artystów tworzących współcześnie w Polsce. Państwo zdecentralizowało system subsydiowania twórczości, oddając go w ręce samorządów. Jednocześnie pozostały centralne programy dotacyjne administrowane przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Część środków trafia bezpośrednio do artystów w postaci grantów i stypendiów, a część pośrednio - poprzez wsparcie udzielane projektom artystycznym realizowanym przez nich i instytucje publiczne.

Słabością polskiego systemu (Ilczuk 2012, s. 82–91) jest wykorzystywanie grantów i instrumentów finansowych do wpływu na merytoryczne działania instytucji kultury. Brakuje też systemów ewaluujących realizację merytoryczną i wpływ wsparcia publicznego na rozwój sektora kultury. System wsparcia bezpośredniego artystów, który tworzyłby warunki do rozwoju twórczości artystycznej, jest słabo rozwinięty i mało stabilny. Zbyt duże uzależnienie świata sztuki od wsparcia publicznego sprawia, że jest on podatny na wszelkie zachwiania w sferze polityk publicznych. Artyści wizualni bardzo źle oceniają system wsparcia ich działalności i zaliczają go do największych zagrożeń dla własnej kariery i to właśnie w tej sferze oczekują największych zmian (Ilczuk 2013, s. 113). Problemem jest też rytm naboru do programów (Kozłowski i wsp. 2014, s. 291) grantowych, który wymusza kumulowanie pracy i projektów w trakcie roku. Brakuje też regulacji, które wspomogłyby artystów w podpisywaniu korzystnych umów z instytucjami i organizacjami artystycznymi.

Niektórzy badacze poddają w wątpliwość skuteczność istniejących programów wsparcia kultury i sztuki. Wskazują, że pozycja społeczno-ekonomiczna artystów nie uległa zmianie od momentu ich wprowadzenia (Ratiu 2007, s. 215), a ich jedynym skutkiem jest

większa liczba osób podejmujących artystyczną karierę, przy niepowiększającym się rynku pracy ani rynku sztuki. Hans Abbing (Abbing 2008, s. 291) sugeruje, że im mniejsza jest sfera wpływu wsparcia publicznego, tym mniej okrutna staje się ekonomia sztuki. Jednak w jego opinii zmniejszenie dotacji nie jest w tej chwili możliwe, ponieważ wpłynęłoby to na obniżenie prestiżu sztuki i utratę jej wyjątkowego statusu, który umożliwia jej funkcjonowanie w systemie społecznym. Organizacje artystyczne uzależniają się od wsparcia publicznego i dostosowują swoje działania do aktualnej polityki kulturalnej państwa czy samorządu.

Nie udowodniono także efektu przyciągania prywatnych inwestycji w kulturze poprzez publiczne finansowanie sztuki – wydaje się, że w Polsce mamy do czynienia z odwrotnym zjawiskiem – sztuka i kultura wciąż postrzegana jest jako domena odpowiedzialności państwa, niejako przez nią „zaopiekowana”, nie jest polem aktywności podmiotów prywatnych. Wiele systemów grantowych pogłębia różnice wynikające ze zjawiska „zwycięzca bierze wszystko”²⁷. Wykształca się grupa artystów sprawnych w pisaniu aplikacji grantowych, a często przebieg ich kariery wyznaczają kolejne zwroty w oficjalnej polityce kulturalnej reprezentowanej przez konkursy. Sam zbiurokratyzowany system przyznawania dotacji nie zapewnia różnorodności i wielokierunkowego rozwoju kultury i sztuki.

Ewaluacja tych projektów często wymaga podawania wskaźników frekwencji (najbardziej zrytualizowanego wskaźnika w sferze kultury). A konieczność realizacji działań zgodnie z przedstawionym mało elastycznym planem zmniejsza liczbę spontanicznych inicjatyw artystycznych (Forkert 2013, s. 1). Twórcy z większym dystansem podchodzą do tego systemu. Boją się, że ich praca oceniana jest przez osoby niekompetentne w obszarze wiedzy o sztuce współczesnej, a kryterium częściej pojawiającym się w ich ocenach jest społeczna użyteczność sztuki (Forkert 2013, s. 85). Artyści zaczynają też zastanawiać się nad tym, na ile oferowane wsparcie i możliwe drogi jego uzyskania jest rzeczywiście

²⁷ W Wielkiej Brytanii pojawiła się strategia przenoszenia projektów artystycznych poza miejsce zamieszkania artysty – w rejony o mniejszej konkurencji wśród aplikujących o wsparcie grantowe (Forkert 2013, s. 73).

pomocą w rozwoju kariery artystycznej, a na ile próbą wpisania artystów w realizację polityki publicznej.

Polityka kulturalna a sytuacja zawodowa artystów

Nowe ekonomiczne i społeczne aspekty polityki kulturalnej wyznaczają też nowe role artystów, którzy powinni wspierać rozwój ekonomiczny i gospodarczy (Heinsius i Lehtikoinen 2013). Jak wspomniano wcześniej – artyści, szczególnie starszych pokoleń, są bardzo niechętni do „używania” sztuki jako narzędzia. Tym bardziej że nawet współcześnie widać sytuacje, w których publiczne wsparcie sztuki wpływa na jej treść merytoryczną (Lent, Feldman i wsp. 2016). Na zagrożenie polityzacją administracji publicznej wskazywała już Grażyna Praweńska-Skrzypek (Praweńska-Skrzypek 2003, s. 14). Strategie rozwoju kultury i inne dokumenty tworzące politykę publiczną są tworzone w dużej mierze przez samą administrację²⁸, a ich konsultacje społeczne są rytualne i nie mają większego wpływu na ich ostateczny kształt. Ich treść dotyczy głównie specyfiki publicznych instytucji kultury i pomija szereg zjawisk kulturowych pojawiających się poza nimi. Problemem tych dokumentów jest także ich oderwanie od rzeczywistości i praktyki kultury w ich realizacji. W wielu przypadkach pozostają one tylko na papierze i nie przekładają się na rzeczywiste działania. Na etapie tworzenia „ma miejsce swoista blokada kreatywności, powtarzanie tych samych argumentów, bezwład sformułowań, niemożność lub nieumiejętność wyartykułowania polityki, która korespondowałaby z narodową strategią rozwoju, a nie służyła doraźnym celom partii lub określonych środowisk kultury, ani nie była „kalką” pomysłów realizowanych za granicą” (Praweńska-Skrzypek 2003, s. 19). Choć dużo zmienia się w dyskursie o kształtowaniu polityki kulturalnej w Polsce, w praktyce nadal zmiany zachodzą w sposób nieskoordynowany, punktowy. Brakuje instrumentów dopasowanych do współczesnych praktyk kulturowych i potrzeb twórców. A sama polityka kulturalna często zajmuje na szczeblu lokalnym marginalne miejsce zarówno w procesie podejmowania decyzji merytorycznych, jak i finansowych.

²⁸ Przykładem może być tutaj sposób powstawania *Programów operacyjnych* w obszarze kultury w Gdańsku – nadzorowany w całości przez Urząd Miasta i osoby zarządzające ogólnie instytucjami kultury.

Czy celem polityki kulturalnej powinna być edukacja społeczeństwa, pobudzanie popytu na kulturę czy zaspokajanie potrzeb kulturalnych obywateli? Ważną rolą wsparcia publicznego jest stymulowanie rozwoju kultury – w przypadku, gdy rynek niechętnie podejmuje inwestycje w ryzykowne przedsięwzięcia artystyczne. W praktyce jednak często zdarza się, że instytucje publiczne oferują ten sam zestaw sprawdzonych artystycznych gwiazd i kanonów sztuki, by uniknąć krytyki ze strony swoich odbiorców, z których podatków utrzymywane są te organizacje (Towse 2011, s. 289–291).

Polityka publiczna wpływa też na rynek sztuki poprzez kształtowanie gustów estetycznych. Większość zachodnioeuropejskich elit politycznych opowiedziała się po stronie awangardowej sztuki (Abbing 2008, s. 77). Wybór estetyczny przełożył się na widoczność tego nurtu w publicznych instytucjach dostępnych dla szerokiej publiczności. Motywacje do uchronienia „wysokiej jakości” artystycznej od komercjalizacji spowalniają rozprzestrzenianie się nowych zjawisk artystycznych i być może sfera eksperymentu przenosi się do sektora komercyjnego, gdzie jednak na takie działania mogą pozwolić sobie tylko artyści o ustabilizowanym statusie.

Zmniejszenie publicznego wsparcia dla sztuki zagraża jej i tak niskiej pozycji w hierarchii wartości i indywidualnych wyborów ekonomicznych, z drugiej strony zbyt duże wsparcie jest kosztowne i też nie gwarantuje różnorodności. Sektor komercyjny dostosowuje produkcję artystyczną do gustów statystycznego konsumenta, a publiczny do oczekiwań statystycznego bywalca instytucji publicznych. W obu sferach można jednak znaleźć nisze, w których twórczość artystyczna ma szanse rozwijać się w różnych kierunkach.

Wydaje się ze najlepszym rozwiązaniem kwestii współczesnej polityki kulturalnej jest odejście od myślenia o niej w kategoriach strategicznego, celowego zarządzania kulturą w danym obszarze, a raczej stworzenie stabilnego systemu, wewnątrz którego mogłaby rozwijać się twórczość i partycypacja w kulturze – raczej zarządzanie procesami zmiany, a nie sterowanie nimi (Throsby 2010, s. 127–132). Stąd też coraz więcej rekomendacji przywiązuje wagę do pośrednich sposobów wspierania działalności

artystycznej. Badacze polityki kulturalnej zwracają uwagę na konieczność uzupełnienia standardowych systemów wsparcia artystów skupionych na narzędziach finansowych, takich jak nagrody, stypendia, granty projektowe, o mechanizmy pozafinansowe.

Według badaczy (Jackson 2004, s. 43–58) sześć czynników decyduje o tym, czy środowisko jest przyjazne dla artystów i rozwoju ich karier:

- Uznanie – nadawanie wartości działalności artystycznej. Chodzi tu o możliwość bycia rozpoznany w środowisku artystycznym, ale także ze strony publiczności i generalnie rozpoznawalność w sferze publicznej, co przekłada się na frekwencję podczas wydarzeń, odsetek osób powracających na kolejne wydarzenia, przedstawienia, wystawy, ich chęć do interakcji z artystą i zakupu jego wytworów. Środowisko, w którym instytucje kultury oraz rozpowszechnianie i udostępnianie dzieł sztuki dominują w dyskursie publicznym, w mediach, dokumentach publicznych, czy źródłach informacji na temat miasta, nie jest wcale tak dobrze oceniane. Kluczowe wydają się być okazje do bezpośredniego kontaktu między artystą a publicznością.
- Popyt i rynek sztuki – to, jakie jest zapotrzebowanie lokalnej społeczności na wytwory artystyczne i w jaki sposób rynek przetwarza je na wartości materialne i wynagrodzenie finansowe.
- Wsparcie materialne – dostęp do środków finansowych, materialnych, koniecznych do prowadzenia działalności artystycznej, takich jak: możliwość zatrudnienia, ubezpieczenie, nagrody, przestrzeń do pracy, narzędzia i materiały.
- Edukacja i rozwój zawodowy - tradycyjne i pozainstytucjonalne możliwości uczenia się, zdobywania nowej wiedzy, umiejętności i kwalifikacji. Umiejętności i wiedza związana z poruszaniem się po rynku sztuki i biznesu nie są dostępne w trybie tradycyjnej edukacji artystycznej. Powstają więc organizacje i sieci współpracy, agencje, czy lokalne kolonie artystyczne, oferujące uzupełnienie artystycznej edukacji i poszerzenie umiejętności.

- Środowisko i sieci artystyczne - kontakt i możliwość współpracy z artystami i sektorem kultury oraz na zewnątrz środowiska z innymi sektorami i profesjami. Powiązania wewnętrzne między artystami są często nietrwałe, natomiast zorganizowane stowarzyszenia i organizacje artystyczne mogą tworzyć wysokie bariery wejścia dla mniej konwencjonalnych czy młodszych artystów. Organizacje pozarządowe i nieformalne grupy artystyczne są często wylęgarnią pomysłów i nowych form artystycznych i młodych twórców, dostarczając treści kulturowych do sektora komercyjnego i publicznego. Są przestrzenią eksperymentu.
- Informacja - źródła wiedza o artystach i dla artystów, o ważnych trendach, wzorach i zmianach w świecie sztuki, monitorujące także źródła wsparcia dla artystów oraz obszary wymagające wsparcia.

Rekomendacje dla systemu wsparcia działalności artystycznej na poziomie państwowym (Białynicka-Birula 2008, s. 35–37) skupiają się na kilku zasadniczych kwestiach:

- uregulowanie zabezpieczenia socjalnego artystów, ułatwienie odprowadzania składek
- ułatwienie sposobu rozliczania podatków, możliwość uśredniania dochodów z kilku lat, utrzymanie wysokich kosztów przychodu
- wsparcie rozwoju rynku sztuki poprzez wsparcie przedsiębiorstw działających w tym obszarze oraz prywatnych kolekcjonerów, np. poprzez wprowadzenie ulg podatkowych
- wprowadzenie systemu egzekwowania *droit de suite*
- wsparcie finansowe i materialne w postaci pożyczek na prowadzenie działalności, preferencyjne systemy korzystania z pracowni.

Sponsoring i wsparcie prywatne

Prywatne środki przeznaczane na kulturę i sztukę stanowią w większości europejskich krajów tylko niewielkie uzupełnienie, a nie rzeczywistą alternatywę jako źródło

finansowania działalności artystycznej (szczególnie w Polsce). Dodatkowo w rezultacie kryzysu gospodarczego znacznie się zmniejszyły. Sponsoring w pewnym sensie jest współczesną wersją mecenatu, w którym dominująca rolę miały prywatne kryteria wyboru artysty i kształtu dzieła. Mecenat podkreśla społeczną wyższość nabywcy i konserwuje system kulturowy – elity dążą raczej do utrzymania *status quo* i wybierają to, co zgodne jest z uznanym kanonem (Golka 2008, s. 99–103). Motywacje sponsora są głównie skupione wokół wartości promocyjnych lub związane są z polityką CSR (*corporate social responsibility*). W krajach zachodnich często to duże organizacje biznesowe postrzegają wspieranie sztuki jako korzystny zabieg wizerunkowy, ale też wkraczają w obrót działami sztuki, kreując swoją ofertę do zamożnych grup klientów. Współpraca sponsorska często zależy również od umiejętności kształtowania wizerunku ze strony podmiotów systemu artystycznego, często oparta jest na kontaktach osobistych. Jednak rzadko spotykana jest współpraca z indywidualnym artystą. Przyczyną może być po prostu zasięg odbioru prac, jak i samej osoby artysty. Skuteczniejsze marketingowo jest zaprezentowanie marki przedsiębiorstwa na dużym festiwalu gromadzącym dziesiątki tysięcy osób niż na wernisażu nawet znanego artysty, na którym pojawi się maksymalnie około stu osób, częściowo zależnych od krytyki mecenasów- sponsorów. Sponsorowane są prestiżowe targi sztuki, które stanowią miejsce spotkań elit - grupy docelowych klientów wielkich korporacji finansowych (Wealth Solutions 2012, s. 3–4).

Częściej spotykanym narzędziem towarzyszącym sponsoringowi są konkursy, które stanowią jeden z elementów współczesnego modelu systemu artystycznego i wspierają obieg sztuki. Nagrody na tak prestiżowych biennale jak to w Wenecji są szansą na zyskanie popularności, a co za tym idzie - zysków finansowych. Artyści świadomi mechanizmów rządzących rynkiem sztuki traktują je jako rodzaj reklamy (Golka 2008, s. 138–144). Jednak w szerszym obiegu sztuki reklama często nie jest dopasowana do przedmiotu, który ma promować i jest nieumiejętnie stosowana przez artystów, którym brak podstawowej wiedzy na temat mechanizmów i technik związanych z marketingiem i public relations. Część z nich radzi sobie bardzo dobrze, posługując się własnym instynktem, są to jednak przypadki wyjątkowe. Artyści, promując swoje nazwisko, analogicznie do znaków

firmowych kreują rozpoznawalną markę wśród odbiorców, którzy w świecie szybkiego obrotu wytworami kultury nie mają czasu na dokonywanie własnych wyborów i kierują się mechanizmem znanym z półek sklepowych - wybierają to, co znane.

4.5. Instytucje świata sztuki

Środowisko artystyczne

Według definicji socjologicznej środowiska artystyczne są to "zbiorowości o zróżnicowanej i zazwyczaj nieformalnej strukturze, a także przynależności, powiązane wzajemnymi oddziaływaniami i współzależnościami, posiadające własną ideologię zawodową i ośrodki skupienia" (Golka 2008, s. 85). Według wielu badaczy poznanie tego podsystemu jest kluczowe dla zrozumienia społecznego funkcjonowania sztuki. Artysty skupieni wokół jednego środowiska stanowią dla siebie wzajemną inspirację i działają według podobnych założeń, czego dobrym przykładem są kolonie artystyczne, czy wcześniej jeszcze salony, kawiarnie, grupy artystyczne, często związane z kręgami pokoleniowymi. Takim grupom towarzyszyła wspólna aura obyczajowa, gloryfikowanie wolnego czasu (Golka 2008, s. 85) jako zaprzeczenie mieszczańskiej moralności. Taki obraz środowiska artystycznego wyrósł z opozycji do środowisk związanych z akademiami sztuki, w których z kolei dominowało zamknięte pojęcie sztuki, jej uniwersalna definicja, stawiająca tradycję jako wzór, która jednocześnie umożliwiała stworzenie jasnych reguł kształcenia (Dziamski 2001, s. 293). Niektórzy badacze dowodzą, że mechanizmy zachodzące wewnątrz środowiska artystycznego są głównym źródłem sukcesu danego artysty. To nie jakość twórczości decyduje o jego pozycji, a grupowe promowanie wybranego twórcy przez osoby o silnej pozycji środowiskowej (Mulkay i Chaplin 1982, s. 117). Często jednak w tych koncepcjach brakowało rozumienia relacji między środowiskiem artystycznym a jego szerszym społecznym kontekstem, szczególnie istotnym w lokalnym wymiarze systemów świata sztuki. Autorzy badania *Nowe role środowisk twórczych* (Kowalewski i wsp. 2016, s. 11–12) proponują definicję, w której „środowisko twórcze to całość powstająca we wzajemnym oddziaływaniu twórców, odbiorców i społecznego otoczenia w miejscu aktywności twórczej”. Twórcy postrzegani są z zewnątrz jako grupa mniej różnorodna niż wewnętrzna rzeczywistość środowiskowa.

Polskie środowisko artystyczne tworzy się w ciągłym obiegu realizacji projektowych i po części wyklucza osoby, które nie podejmują takich praktyk lub wypadają z systemu projektowego. Wewnątrz środowiska tworzy się wycinkowy obraz artystów o zbliżonych praktykach i doświadczeniach. Tworzą się raczej grupy współpracujących ze sobą artystów, często o silnie lokalnym charakterze (Kowalewski i wsp. 2016, s. 14–15). W doświadczeniu artystów opowiadających o swoich karierach to wspólne projekty są zarówno efektem i narzędziem tworzenia środowiska artystycznego:

„Dla artystów, no w grupie jest zawsze różniej. Po pierwsze jest łatwiej organizować wystawy, za chwilę ma pani otwarcie wystawy "Znajomi znad morza". Tam jest kilkanaście różnych nazwisk, ludzie się skrzyknęli, robią razem wystawę i to jest środowisko. To jest środowisko tej konkretnej wystawy, czy też tego konkretnego pokazu” (Grafik 33 lata, Gdańsk).

W tych lokalnych środowiskach liczy się rozpoznawalność i swego rodzaju polityczne namaszczenie artystów – szczególnie w małych miejscowościach. Tam, gdzie wąskie jest grono twórców, jak i odbiorców, oraz brakuje zróżnicowania czy wewnętrznego fermentu, artyści łączą role twórców i organizatorów wydarzeń kulturalnych. Przez lokalne władze często widziani są jako „ozdoby”, jeśli współpracują przy budowaniu relacji społecznych na linii władza – społeczeństwo lub „podmiot narzekający”, gdy starają się o pozyskanie funduszy na swoje przedsięwzięcia. W dużych miastach silna jest atomizacja środowisk twórczych, skupionych wokół wąskich specjalizacji, funkcjonujących w warunkach konkurencji. W mniejszych miastach artyści znają się „z konieczności”:

No tu jest małe środowisko, bardzo malutkie. Jest kilka osób po studiach wyższych, po plastycznych. Można policzyć na palcach jednej ręki właściwie. (Malarka 36 lat, Poznań)

Ale nie tworzą grup, które współpracują, czasami organizują wspólnie przedsięwzięcia artystyczne i włączają w nie także artystów „nieprofesjonalnych” – czyli nieposiadających dyplomu uczelni artystycznej.

W opowieściach o karierze artystycznej twórcy widzą rolę środowiska bardziej jako relacje towarzyskie i „bywanie”:

„Zawsze jest środowisko. Czy była to paryska bohema, do której się doklejali jacyś moiżni, którzy utrzymywali artystów. Czy jest to środowisko gdańskie, które też gdzieś się dzieli na różne stajnie, ale można mówić o środowisku. Środowisko jest zależne geograficznie, czyli od miejsca, w którym się mieszka, studiowało, towarzysko oczywiście, jedni bywają tu, inni gdzie indziej, są tacy którzy bywają w wielu miejscach i można ich spotkać wszędzie” (Malarz 32 lata, Gdańsk)

i wspólnego spędzania czasu:

„No trzeba czasami się z kimś spotkać, pogadać, napić się wina, zapalić trawkę... no nie wiem co jeszcze” (Malarz 28 lat, Warszawa).

Nie istnieje więc wspólna tożsamość artystów jako grupy zawodowej, na co często zwracają uwagę badani, choć rzadko wspominają, iż przynależność do takiego środowiska jest dla nich istotna. Jedynym problemem związanym z brakiem wspólnotowego myślenia o artystach jako grupie zawodowej jest trudność w lobowaniu na rzecz lepszego systemu wsparcia artystów, który zapewniłby im bardziej stabilne warunki pracy.

Bardziej zinstytucjonalizowaną formę stanowią organizacje i związki zawodowe artystów. W teorii powinny dostarczać artystom okazji do współpracy, wymiany doświadczeń, doradztwa w sprawach kariery, pozyskiwania funduszy, dokształcania warsztatowego, czy nawet finansowego (Markusen i wsp. 2006, s. 9). W instytucjach zatrudniających artystów mogą brać udział w ustalaniu wynagrodzeń. W praktyce niewiele związków artystycznych, szczególnie w Polsce, działa w taki sposób. W większości postrzegane są one jako skostniałe struktury, które nie dostosowują się do realiów zmian w świecie sztuki. Około połowa artystów nie należy do żadnych związków zawodowych, większość ich członków to osoby starsze, dla których znaczenie mają głównie kontakty społeczne. Mniej więcej połowa artystów w Polsce nie widzi też żadnych korzyści związanych z przynależnością do istniejących organizacji (Ilczuk 2013, s. 186).

Niektórzy odczuwają brak takiej współpracy jako niekorzystny:

„Jesteśmy jak w takim chocholim tańcu. Że byśmy coś tam chcieli, ale każdy właściwie na swoją stronę ciągnie, nie ma takiego myślenia, że coś wspólnie zrobić.” (Rzeźbiarz 32 lata, Warszawa)

Podobną diagnozę środowiskom artystycznym stawiał pod koniec lat 70. Andrzej Osęka (Osęka 1978, s. 177–178):

"Stanowią tłum liczny a niezborny, jak z poczekalni dworcowej. Łączy ich codzienna krzątania, jakieś wspólnie wykonane chałtury, wspólna niejasna sytuacja: nie są zbuntowanymi outsiderami, a jednocześnie nikt się nimi specjalnie nie interesuje; przyjeżdża na otwarcie ich wystaw ekipa dziennika telewizyjnego, ale nie bardzo wiadomo po co, w pewnej mierze z nawyku. (...) prowadzi się jakieś działania szalenie na wyrost, według dawniejszych potrzeb, dawniej ustalonej miary. (...) Kształci się setki młodych twórców, jakby na ich dzieła czekały rzesze. Przypomina to wszystko wspaniały pałac, opuszczony i zajęty przez przypadkowych ludzi".

Inicjatywy środowiskowe w Polsce

Wciąż niewykorzystany jest ich potencjał reprezentowania interesów wspólnych środowisk twórczych na zewnątrz w szczególnie istotnych sprawach wymagających zmian systemowych w otoczeniu prawnym czy politycznym. Próba takiego wspólnego głosu jest powstanie Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej, które lobbuje na rzecz zabezpieczeń socjalnych artystów i lepszej pozycji negocjacyjnej artystów w kontaktach z instytucjami sztuki. Organizacja skupia głównie reprezentantów sztuk wizualnych. Jednym z ich projektów była próba ustalenia minimalnej stawki wynagrodzenia za wystawy w instytucjach. Była to reakcja na praktyki związane z organizacją wystaw, w których artyści otrzymywali bardzo niskie lub zupełnie nie otrzymywali wynagrodzenia, a w skrajnych przypadkach byli obarczani kosztami realizacji wystawy własnych prac w galerii. Instytucje wystawiennicze zostały poproszone o podpisanie deklaracji, w której zobowiązywały się do wynagradzania artystów za wystawy na minimalnym poziomie. Wiele instytucji o uznanej pozycji udzieliło takiej deklaracji, natomiast problem pozostaje, szczególnie w obszarach peryferyjnych do centrum świata sztuki.

Kolejnym przedsięwzięciem grupowym jest Komisja Środowiskowa Pracowników Sztuki. Inicjatywa *Dzień bez sztuki* zorganizowana w 2012 roku pozbawiona jednak była wydźwięku medialnego poza prasą branżową i pozostała w wewnętrznym dyskursie świata sztuki, nie miała więc szans na realizację swoich zamierzeń. Jako grupa zawodowa artyści nie mają takiego ekonomicznego i społecznego znaczenia, które umożliwiłoby im tego rodzaju walkę o własne potrzeby.

Efemeryczność relacji środowiskowych

Pojawiają się nawet tezy zaprzeczające istnieniu polskiego środowiska artystycznego (Krajewski i Schmidt 2016a, s. 9), wynikające z jego wewnętrznego zróżnicowania i wielości wewnętrznych obiegów współczesnego świata sztuki. Większość powstających grup ma charakter efemeryczny – łączą artystów w sposób punktowy wokół konkretnej sprawy, osoby, instytucji. Być może taki jest nowy model działania środowiska, które na skutek indywidualizacji ścieżek kariery coraz mniej odczuwa potrzebę współpracy. Artyści w Polsce łączą się w grupy w momencie, gdy pojawiają się zewnętrzne zagrożenia ingerencji w kształt pola sztuki, próba jego zmiany. Podobnie jak w celu rozwijania umiejętności warsztatowych łączą się w krótkie projekty artystyczne, czasami dołączają do wspólnych pracowni, ale niekoniecznie utrzymują te powiązania przez dłuższy okres kariery. Szczególnie w momencie wchodzenia na rynek sztuki duże znaczenie mają relacje związane z osobami, które ukończyły tę samą szkołę, biorą udział w tych samych wystawach, współpracują z podobnymi instytucjami i galeriami, czy mieszkają po prostu w tej samej okolicy. Jednak w miarę rozwoju kariery więzi te ulegają rozluźnieniu (While 2003, s. 257).

Brak zbiorowej tożsamości wiąże się z wciąż silnym romantycznym mitem artysty samotnika, indywidualnego geniusza mimo alternatywnych praktyk i sposobem działania środowisk artystycznych skupionych wokół neawangardy czy praktyk takich jak *community arts*. Artyści raczej postrzegają siebie w sieci prywatno-zawodowych relacji (Bridgstock 2013, s. 183), które pomagają im w rozwijaniu kariery w różnych aspektach. W gruncie rzeczy jest to słuszna strategia w warunkach brutalnej gry o uzyskanie prestiżu i sławy,

które mogłyby przerodzić się w sukces finansowy. Paradoksalnie tym, co spaja świat sztuki, jest akceptowanie takich reguł gry.

Krytyka artystyczna

W systemie artystycznym krytycy stanowią również silną grupę społeczno-zawodową, a ich działalność jest źródłem utrzymania i satysfakcji zawodowej. Zadaniem krytyki artystycznej wobec całego systemu społeczno-kulturowego jest wprowadzenie sztuki do świadomości społecznej, upowszechnianie i współtworzenie nowych sensów i ich interpretacji. Krytyk powinien pomagać w zrozumieniu sztuki przez przywoływanie kontekstów dzieła i osoby samego artysty. Jednak w obiegu sztuki zamykającym się wewnątrz świata sztuki funkcja ta jest realizowana w znikomym stopniu. Niewiele wydostaje się poza hermetyczne środowisko związane z tym modelem systemu artystycznego. Z punktu widzenia systemu artystycznego krytyka pełni istotne funkcje zarówno na rzecz systemu kulturowo-społecznego, jak i wobec elementów systemu artystycznego (Golka 2008, s. 121). To siła krytyki może wprowadzać i wytrącać dzieła sztuki z obiegu, ona je hierarchizuje, choć bezpośrednio bardziej działa na rynek sztuki niż na samych artystów, którzy często mają do niej ambiwalentny stosunek. To krytycy częściej tworzą teorię wokół dzieła sztuki, co uważają za swój obowiązek wobec samej sztuki, a nie jej twórcy czy odbiorcy (Greenfeld 1988, s. 913–914).

U szczytu rozwoju dwudziestowiecznego świata sztuki krytyk był swego rodzaju namaszczonej wyrocznią o nadprzyrodzonych prawie zdolnościach rozpoznawania „dobrej sztuki” dzięki „wyćwiczonemu oku”, jak twierdził Greenberg (Danto 2013, s. 141). W latach 80. w krajach Europy Zachodniej i Stanach Zjednoczonych krytycy i kuratorzy tworzyli elitarną grupę (Greenfeld 1988, s. 915–916), która publiczność dzieliła na kategorie aktywnych – rozumujących sztukę i powiązanych ze światem sztuki, oraz pasywnych, którzy nie starają się sztuki rozumieć. Ambicją krytyka stało się dokonywanie odkryć artystycznych, które zapewniłyby mu wyższą pozycję w świecie sztuki. Taka postawa w jasny sposób określała wyższość konkretnej grupy i sprzyjała postrzeganiu sztuki jako dobra przynależnego tylko klasom wyższym. We współczesnym świecie jednak takie spojrzenie wydaje się anachroniczne i ogranicza rolę krytyków do bardzo wąsko

rozumianego świata sztuki. Skoro sztuka staje się dziełem życia artysty, a życie dziełem sztuki w kontekście społeczno-kulturowym, to i krytyk musi stać się kulturoznawcą - szerzej spoglądać na rzeczywistość humanistyczną niż tylko w kontekście artystyczno-estetycznym (Wojciechowski 2004, s. 63). Wciąż jednak brakuje tłumaczy/pośredników (Szymańska-Palaczyk 2015, s. 20) między światem sztuki a jego otoczeniem społecznym. Dla wielu osób sztuka pozostaje elitarna, a język, jakim posługują się jej autorzy – hermetyczny, niezrozumiały i zniechęcający do kontaktu.

Po części role krytyków w świecie sztuki przejęli kuratorzy, na których przeniesiona została odpowiedzialność za koncepcje merytoryczne realizowanych przedsięwzięć. Krytycy funkcjonujący jako *gatekeeperzy* w wielu obszarach sztuki zaczynają tracić na znaczeniu w szerszych obiegach treści kulturowych. Jednak zawsze obszar sztuki potrzebuje selekcyonerów wyznaczających granice sztuki - nawet jeśli nie są już oni zgodni co do tego, gdzie ona przebiega. W poszerzonym o przestrzeń wirtualną obiegu treści kulturowych widać ten mechanizm. *Influencerzy* selekcionują treści odpowiadające ich gustom i naprowadzają na nie osoby o zbliżonych do siebie gustach w konkretnych dziedzinach. Świat mody od dłuższego czasu obserwuje przejście roli trendsettrów z wielkich domów mody na rzecz vlogerów modowych. W silnie zinstytucjonalizowanym obiegu sztuk wizualnych mechanizm ten nie jest jeszcze tak widoczny, ale olbrzymie obszary twórczości związanej z grafiką wypracowały swoje narzędzia prezentacji i selekcji treści artystycznych w internecie.

Dla wielu młodych artystów reprezentujących dziedziny takie jak malarstwo czy rzeźba ta droga prezentacji swoich dzieł ma jednak marginalne znaczenie, a wciąż decydująca jest widoczność w obiegu instytucjonalnym. A jednocześnie w polskim świecie sztuki coraz więcej osób zauważa słabość krytyki artystycznej – mniej profesjonalistów zajmuje się tą dziedziną, a jeszcze mniej jest w stanie wpływać na widoczność sztuki w publicznym dyskursie. W mediach często nie zatrudnia się już krytyków, a dziennikarze rzadko zajmują się samą sztuką – a jeszcze rzadziej specjalizują się w konkretnej jej dziedzinie i posiadają rozległą wiedzę na temat sztuki współczesnej. Obieg zamyka się do kilku pism branżowych, którym z kolei brakuje umiejętności łączenia świata sztuki z

trendami kulturowymi związanymi ze zmieniającymi się stylami życia odbiorców sztuki. Decyzje o widoczności podejmują raczej osoby zarządzające publicznymi instytucjami sztuki.

Instytucje publiczne

Polski świat sztuki, a w szczególności obieg sztuk wizualnych jest silnie zinstytucjonalizowany. Regularną współpracę z instytucjami podejmuje około 70 % artystów biorących udział w badaniu rynku pracy artystów (Dudzik i Ilczuk 2013, s. 130). Artyści istniejący w obiegu utrzymują współpracę najczęściej z 2-3 instytucjami jednocześnie (Ilczuk 2013, s. 95). Obecność w jednej instytucji staje się gwarancją jakości, która pozwala na rozwijanie współpracy z kolejnymi. Dla około 11% artystów instytucje kultury stanowią stałe miejsce pracy.

Większość instytucji zlokalizowana jest w Warszawie, co jest charakterystyczne dla całego scentralizowanego świata sztuki w Polsce. Tutaj instytucje mają większe budżety, a publiczność jest lepiej przygotowana do odbioru sztuki, co zmniejsza dylemat osób zarządzających, które muszą często w innych okolicznościach balansować między elitarnością a frekwencją na wystawach. W Warszawie elitarna publiczność świata sztuki jest na tyle szeroka, że zapewnia frekwencję na większości wydarzeń artystycznych. Instytucje te przyciągają też największą uwagę mediów (Krajewski i Schmidt 2016c, s. 54–58) - jest to koło 10 muzeów i galerii, między innymi: Zachęta, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, CSW Zamek Ujazdowski. W czołówce znajdują się tylko 3 podmioty prywatne. W drugiej lidze obecne są podmioty z dużych miast, takich jak Sopot, Toruń, Białystok, Gdańsk, których jest już kilkadziesiąt.

Promocja instytucji sztuki (Szymańska-Palaczyk 2015, s. 31–45) nie może być nachalna, konieczne jest pielęgnowanie *public relations*, szczególnie za pośrednictwem niewielkiego świata branżowych mediów i krytyków. Otwarciem na świat zewnętrzny jest posiadanie kanałów komunikacyjnych w mediach społecznościowych, które preferowane są przez młodszą część odbiorców zainteresowanych światem sztuki, którzy używają marki instytucji do tworzenia własnej tożsamości. Pośrednio do instytucji przyciągają także

działania edukacyjne, które przez wielu dyrektorów postrzegane są jako narzędzie „wychowywania nowej publiczności”. Coraz więcej uwagi przywiązują oni także do doświadczeń odbiorców podczas wizyt w instytucji i wiele strategii opiera się na samej materialnej sferze budynku i jego architektonicznych walorach (szczególnie w przypadku nowych inwestycji). To dyrektorzy też mają największy wpływ na kreowanie prestiżu danej instytucji, oni też decydują o wyborze kuratorów i tworzeniu „stajni” artystów współpracujących z daną instytucją. Największe polskie instytucje współpracują (Worpus 2016, s. 26) w większości ze sobą lub z instytucjami zagranicznymi na zasadzie organizacji wystaw i wypożyczeń dzieł sztuki.

Publiczny obieg wyznacza także trendy na niewielkim rynku sztuki. Kolekcjonerzy (Szymańska-Palaczyk 2015, s. 28) obserwują instytucje, takie jak MOCAK w Krakowie, BWA w Białymstoku, które upubliczniają informacje o dokonywanych przez siebie zakupach i bazują na wyborach tych instytucji przy podejmowaniu własnych inwestycji w kolekcje. Monopol nadawania wartości symbolicznej i rynkowej pozostaje więc w polskim świecie sztuki silnie zinstytucjonalizowany²⁹.

Instytucje mają nie tylko żywy wpływ na widoczność konkretnych artystów i trendów w sztuce, ale także na sytuację ekonomiczną tej grupy zawodowej. Artysty często krytykują (Kozłowski i wsp. 2014, s. 224) honoraria w projektach realizowanych przez instytucje lub ich całkowity brak. W zamian mają zadowolić się właśnie widocznością i możliwością sprzedaży prac po zakończeniu projektu. Udział w prestiżowych przedsięwzięciach świata sztuki często jest przez nich finansowany z mniej widocznych działań artystycznych po to, by móc zapewnić sobie pozostanie w oficjalnym obiegu sztuki. Paradoxem tej sytuacji jest fakt, że do prestiżowych instytucji zazwyczaj zapraszani są artyści o już ugruntowanej pozycji.

²⁹ Zupełnie inny model zależności między rynkiem sztuki a obiegiem publicznym rozwinął się w Izraelu w latach 80. Funkcjonowały w miarę niezależnie, a nawet w pewnej opozycji. Obieg instytucjonalny skupiał wokół siebie kuratorów, krytyków, którzy kontynuowali rozwój ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Natomiast rynek prywatnych galerii wyspecjalizował się w tradycyjnej sztuce figuratywnej i nie był tak wewnętrznie zsięgowany jak publiczny (Greenfeld 1988, s. 903)

Zarządzający instytucjami publicznymi często dostrzegają problemy związane z funkcjonowaniem artystów w polskim świecie sztuki jednak utwierdzają też mity artysty jako poświęconego sztuce. Według menedżerów z dużych instytucji artysta „być szczery, ryzykować i poszukiwać nowych obszarów w sztuce, funkcjonowanie w odniesieniu do rzeczywistości a nie w oderwaniu od niej, krytyczne spojrzenie na świat, wolność” (Worpus 2016, s. 31-). W mniejszych instytucjach miejskich i samorządowych częściej dostrzega się problemy finansowe i trudne warunki na rynku pracy artystów, ale jednocześnie podkreśla się, że praca artystyczna jest praca z pasji i serca a nie motywowana zyskami finansowymi, dlatego nie artyści nie powinni oczekiwać dużej gratyfikacji za swoje działania.

Artyści dostrzegają też swoje niewielkie możliwości negocjacji (Ilczuk 2013, s. 100) tej sytuacji w kontaktach z instytucjami. Ale w doświadczeniu młodych artystów pojawiły się też pozytywne przykłady współpracy z instytucjami publicznymi, które szczególnie w obszarze realizacji użytkowych (grafika, identyfikacja wizualna, projektowanie plakatów i ulotek) starają się dać szansę młodym artystom. Ci zaś wyróżniali te instytucje, które aktywnie poszukują nowych osób wchodzących w świat sztuki i tworzą im przestrzeń do pierwszych prezentacji własnej twórczości, dając przepustkę do szerszego obiegu artystycznego.

Niewiele pojawia się alternatyw czy krytyki wobec tego obiegu sztuki. Silny nurt krytyki instytucjonalnej (Markowska, s. 379–392) w sztuce światowej w zasadzie w Polsce nie miał szans się rozwinąć. Krytyka kolekcji i sposobu funkcjonowania instytucji przez artystów pojawiała się w pracach takich jak „Bardzo nam się podoba” grupy Azorro czy „Portret z kuratorem w tle”. W gruncie rzeczy sama krytyka jest grą tylko dla wtajemniczonych, a demokratyzacja publiczności instytucji kultury, jaki stawiała sobie za cel w innych krajach, w Polsce zupełnie był niewidoczny poza światem sztuki. W gruncie rzeczy kultura wizualna nie postawiła sobie zadania budowy demokratycznej publiczności, miała ona pozostać przy wszystkich wielkich zmianach taka sama - „wierząca naukowości i smakowi prezentowanych narracji, szanująca autorytet instytucji i święty spokój”(Markowska, s. 379–392).

Rzadkie są organizacje czy galerie i przestrzenie sztuki zarządzane przez artystów. W Kanadzie system taki szczególnie intensywnie rozwinął się w latach 60. i 70., ale był też wynikiem wsparcia ze strony polityki publicznej. W Polsce nie istnieją fundusze, które zachęcałyby artystów do takich działań. Przedsięwzięcia, które powstały po okresie transformacji i w latach 90. nie przetrwały lub zostały zinstytucjonalizowane (np. CSW Łaźnia w Gdańsku i ostatnio zamknięty Instytut Sztuki Wyspa). Akceptacja dominacji instytucji publicznych jest kolejnym elementem, który stał się częścią normatywną polskiego świata sztuki.

4.6. Rynek sztuki

Model rynkowy ściśle związany jest z rozwojem świata sztuki w XX wieku. Choć mechanizmy rynkowe znane są w przestrzeni sztuki od wielu stuleci – rynek sztuki jaki znamy współcześnie ukształtował się w warunkach poprzedniego stulecia. Wcześniej artyści tworzyli częściej na zamówienie – ich dzieła przygotowywane były zgodnie z wytycznymi zleceniodawcy. W przeciwieństwie do powszechnego obiegu wytworów artystycznych gwarantował wyższe zarobki i prestiż. Wraz z rozwojem nowych technik produkcji (Heinich 2007, s. 95–97) (jak malarstwo sztalugowe na przykład) możliwe było tworzenie większej liczby dzieł mniejszym kosztem - ryzyko tworzenia bez pewności sprzedaży znacznie się zmniejszyło – co pozwoliło wielu artystom na sprzedaż gotowych dzieł klienteli mieszczańskiej.

System szybko zaczął się specjalizować i wykształcił role pośredników w postaci marszandów, później salonów i wystaw artystycznych, aż w końcu do znanych nam współcześnie galerii dzieł sztuki zajmujących się handlem. Jeszcze w XIX wieku system zamówień publicznych i prywatnych stanowił większość obiegu dzieł sztuki – rynek natomiast był przestrzenią, w której mogły rozwijać się nowe trendy i kierunki, a system zamówień nie były w stanie ich wchłonąć. W tym samym czasie zaczęła rosnąć rola krytyków jako swego rodzaju doradców klienta. Rozpoczęły się też gry rynkowe³⁰ mające

³⁰ Niektórzy historycy sztuki dowodzą, że mit artysty, który uznanie zyskuje dopiero po śmierci, jest efektem strategii rynkowych stosowanych przez marszandów szczególnie na rynku dzieł impresjonistycznych (Heinich i Mazur 2007, s. 36–37).

na celu podniesienie wartości towaru, jakim obracają, czyli dzieł sztuki. Marszandzi, ukrywając nadmiar prac w galeriach, czy monopolizując sprzedaż prac jednego artysty, lokując je w prestiżowych kolekcjach, mogą kontrolować ceny. Bardziej świadomi marketingowo artyści kontrolują obieg własnych prac, zaprzestając sprzedaży na pewien czas, czy przekazując swoje prace do znanych kolekcji. Często po wypracowaniu akceptowanego przez odbiorców stylu utrzymują go przez długi czas, aby nie stracić klientów (Golka 2008, s. 112–113).

Centralizacja obiegu rynkowego

Rynek sztuki ma tendencje do koncentrowania obiegu w wielkich miastach. Przez wiele lat na rynku dominował Paryż (Verger 1995, s. 64–66) – większość międzynarodowych wystaw i targów sztuki prezentowała dzieła francuskich artystów. Źródłem tej dominacji była sytuacja polityczna w Europie w latach 30., kiedy intensywnie rozwijała się sztuka awangardowa, a w wielu krajach, jak Niemcy czy Związek Radziecki, artystom nie wolno było publicznie wystawiać takich prac. Paryż korzystał także z międzynarodowej społeczności, a w szczególności amerykańskiej klienteli, która zamieszkiwała miasto. Po II wojnie światowej na znaczeniu zaczęły zyskiwać Niemcy, które intensywnie odbudowywały sektor kultury i wizerunek niemieckiej sztuki, przyciągając artystów, którzy rozproszeni byli po wojnie po całej Europie. Polityka kulturalna skupiła się na wspieraniu dużych międzynarodowych i krajowych wystaw jak Documenta (1955), które zaczęły zyskiwać na prestiżu. Ulgi podatkowe wsparły powstanie środowiska kolekcjonerów i prywatnych galerii (Verger 1995, s. 80–85). Rynek sztuki wcześniej skoncentrowany w Kolonii po zjednoczeniu Niemiec rozwinął się w Berlinie.

Jednak od lat 60. rynek sztuki staje się coraz bardziej międzynarodowy – Berlin zajmuje w nim kluczowe miejsce jako źródło artystycznej produkcji, ponieważ koszty życia, tworzenia i prezentacji dzieł są tam znacznie tańsze (Forkert 2013, s. 106–107). Natomiast centralnym punktem obrotu dziełami sztuki jest rynek aukcyjny w Londynie. Obecnie na znaczeniu zyskują kolekcjonerzy z krajów wschodnich, którzy od wielu lat aktywni są na zachodnich rynkach, ale dynamicznie rozwijają się także ich lokalne rynki, np. azjatycki. Nie następuje jednak tak duża globalizacja rynku, która umożliwiłaby samym artystom

zaistnienie w międzynarodowym obiegu sztuki. Rynek sztuki pozostał lokalny w wymiarze twórczym (While 2003, s. 255), globalni liderzy rynku posiadają lokalne oddziały, których celem jest odkrywanie scen i ruchów w konkretnym miejscu, które relatywnie tanio można wypromować i z zyskiem wprowadzić na rynek międzynarodowy.

Czy istnieje rynek sztuki w Polsce?

Polski rynek sztuki często określany jest jako słabo rozwinięty, niektórzy nawet uważają go za „zjawisko niszowe” w świecie sztuki. W czasach PRL handel sztuką był kontrolowany silnie przez państwo za pomocą Desy, czyli państwowego przedsiębiorstwa handlu sztuką zarządzanego przez władze ministerialne. Aukcje sztuki organizowane w Polsce w latach 80. miały charakter dobroczynny. Rynek otworzył się gwałtownie po upadku komunizmu. Zaczynały powstawać domy aukcyjne, galerie, które szybko też upadały i niewiele z nich przetrwało do dzisiaj. Większość nie była przedsięwzięciami o wystarczającym zapleczu merytorycznym i odbiegała znacząco od profesjonalnych standardów europejskiego rynku sztuki. Trend inwestowania w sztukę bardzo szybko się wyczerpał. Boom z początku lat 90. spowodowany wzrostem popytu na dzieła sztuki na uwolnionym rynku spowodował wysoki skok cen, przez co dla wielu inwestorów założenie firmy specjalizującej się w pośrednictwie handlu sztuką wydawało się złotym interesem, także do prania brudnych pieniędzy³¹. Szybko jednak rynek nabywców zaczął się kurczyć. Polska sztuka na rynku międzynarodowym ponownie wzbudziła zainteresowanie po roku 2010. Był to też okres rosnącego popytu na nią wśród międzynarodowych kolekcjonerów, wywołany sukcesami kilku artystów polskich związanych z domem aukcyjnym Saatchi. Raporty dotyczące rynku sztuki wskazywały na wzrost zainteresowania samych Polaków kolekcjonowaniem dzieł sztuki i wzrost wewnętrznego rynku o 20-30% rocznie. W obiegu dominuje malarstwo tworzone przez polskich artystów, rzadko pojawiają się prace autorów z zagranicy. W dużej mierze są to prace nieżyjących już artystów (Białynicka-Birula 2008, s. 25).

Obecnie większość galerii prywatnych i domów aukcyjnych skupiona jest w Warszawie, podobnie jak instytucje publiczne kształtujące obraz polskiego świata sztuki.

³¹ Jednym z największych skandali finansowych lat 90. była działalność spółki Art.-B specjalizującej się w inwestycjach w sztukę, szczególnie w XIX wieku (Ilczuk 2012, s. 142–146).

Prywatne galerie rzadko współpracują ze sobą (Worpus 2016, s. 26), ale w ośrodkach takich jak Warszawa czy Kraków pojawiły się inicjatywy Gallery Weekend, które są wspólnym przedsięwzięciem promującym lokalne galerie.

Rynek sztuki współczesnej mimo wysokiego poziomu jakości twórczości artystycznej nie jest na tyle rozbudowany i sprofesjonalizowany, by pozwalał artystom na osiągnięcie dużych dochodów z tego źródła (Kozłowski i wsp. 2014, s. 32). Ostatnie lata to okres wielkich zmian na rynku sztuki (Nizińska i Dominika 2015), zarówno pod względem organizacji, jak i oczekiwań klientów, czy chociażby dostępu do informacji o obiegu dzieł. Ale nadal działa na nim wiele nieprofesjonalnych podmiotów. Problemem jest także jego płytkość i niestabilność otoczenia (Ilczuk 2012, s. 142–146), brak narzędzi wspierających rozwój kolekcjonerstwa, brak systemu informacji i weryfikacji danych oraz słabo rozwinięte rzeczoznawstwo. Rynek ten wciąż jest w pewien sposób niedojrzały (Krajewski i Schmidt 2016, s. 42) - w dużej mierze obrót dziełami sztuki odbywa się bez pośredników, w wąskich kręgach społecznych relacji. Rzadko korzysta się ze wsparcia profesjonalnego, a częściej działa na własną rękę, na przykład za pomocą internetu.

Wartość rynkowa a kapitał symboliczny

Dzieła sztuki znajdujące się w obiegu rynkowym mają jednocześnie charakter własności prywatnej, ale i dobra publicznego. Są to trwałe dobra prywatne, a jednocześnie tworzą kapitał kulturowy społeczeństwa (Throsby 2010, s. 112–113). Z jednej strony podlega on prawom podaży i popytu, ale także wartościom i normom ustalonym wewnątrz świata sztuki, a także znaczeniu sztuki w jej wymiarze symbolicznym i kulturowym dla całego społeczeństwa. Jego otoczenie tworzą także regulacje prawne specjalnie dostosowane do obrotu dobrami kultury ze względu na ich wyjątkowy status.

Badania rynku sztuki powinny skupiać się więc także na kwestiach związanych z decyzjami podejmowanymi przez inwestorów, ich motywacjami do dokonywania zakupów i mechanizmami strategii rynkowych praktykowanych przez marszandów i galerie. Rola rankingów cenowych i metod ilościowych w badaniu rynku sztuki jest wciąż dominująca, choć jest to sprzeczne z doświadczeniami osób zajmujących się w praktyce sztuką. Od

1955 roku czasopismo *Connaissance des arts* (Verger 1995, s. 67–71) publikuje ranking obiecujących artystów, który ma pomóc inwestorom szukać młodych talentów. Ocena oparta jest o panel ekspertów złożony z elit świata sztuki. Choć nie zawsze sędziowie byli zgodni w swoich wyborach (najczęściej wyróżniali się zaproszeni do udziału artyści), ranking dawał w ten sposób pozornie obiektywne narzędzie oceny ryzyka inwestycji na rynku sztuki. W 1976 roku dziennikarz pracujący dla czasopisma *Kunst und Kommerz* (Verger 1995, s. 86–90) przedstawił wyniki swojego badania systemu świata sztuki skupionego wokół nowojorskich kręgów. Dostrzegł on specyfikę relacji galerii z klientami i artystami, które były niejasne dla osób z zewnątrz, miały bardzo poufny charakter i silnie związane były z mitologią pola sztuki. W swoich zaleceniach dla galerii wskazywał na konieczność otwarcia się na szerszą grupę odbiorców i bardziej przedsiębiorczy model prowadzenia działalności, który zdemitologizowałby rynek sztuki. Starał się także stworzyć system monitorujący trendy na rynku sztuki tak, by uwolnić go od wpływów wąskiej grupy krytyków i marszandów.

Współczesny rynek najczęściej dzieli się na wtórny: obrót dziełami sztuki dawnej, który jest raczej stabilny oraz pierwotny: handel dziełami sztuki współczesnej, który jest bardziej podatny na wahania i kryzysy finansowe, jak na przykład w roku 2008, gdy zmalał obrót, a ceny spadły o 21% (Ilczuk 2012, s. 140–141). Większość raportów mówi o nieustającym dynamicznym wzroście rynku sztuki współczesnej, rekordach cenowych kolejnych aukcji sztuki (prawdopodobnie dla uspokojenia inwestorów) (Wealth Solutions 2012, s. 5). W tym samym czasie raport UNESCO (UNESCO i Institut de statistique de l'Unesco 2016, s. 89) mówi o trudnościach w odbudowaniu rynku sztuki po kryzysie, szczególnie na rynku amerykańskim i azjatyckim. Wskazuje, że wysoki obrót w obszarze dzieł sztuki współczesnej jest głównie zasługą popytu na wyroby sztuki użytkowej, w szczególności biżuterię z drogich surowców. Problemem jest także brak statystyk publicznych dotyczących lokalnych rynków sztuki, które w większości analizowane są przez prywatne agencje, które nie są pozbawione własnych interesów w tym obszarze, tym bardziej że dane te opierają się o wyniki aukcji, chociaż tylko około 1/4 obiegu (Towse 2011, s. 103) rynkowego dokonuje się w ten sposób.

Szeroko pojęty rynek dóbr kultury jest silnie zróżnicowany pod względem zamożności i przynależności odbiorców do konkretnych klas społecznych. Podobne nierówności zachodzą pomiędzy twórcami, których dzieła znajdują się w obiegu rynkowym. Wciąż bardzo słabo na rynku reprezentowane są kobiety (Wealth Solutions 2012, s. 7). Rynek sztuki może mieć pozytywny wpływ na kształt systemu artystycznego (Golka 2008, s. 115). Przyspiesza on przepływ treści kulturowych, dopuszcza pluralizm reprezentowanych przez nie wartości zaspokajających potrzeby różnych grup społecznych. Jednocześnie mechanizmy rynkowego odrzucenia bądź akceptacji są w gruncie rzeczy aktem społecznego wyrazu. Współczesny obieg rynkowy w dużej mierze zależy też od techniki, która wpływa na wzrost jakości dzieła, konkurencja między artystami zmniejsza koszty wytworzenia i wprowadzenia wytworów artystycznych w obieg. Obawy związane z dominacją rynku sztuki w obiegu artystycznym wiążą się głównie z kwestiami nadmiernej komercjalizacji działań artystycznych, przewagi podaży nad popytem na wytwory sztuki i spadku prestiżu roli artysty (Golka 2008, s. 114), czy koniecznością obrony kultury „wysokiej” przed treściami kultury popularnej (Dziemidok op. 2014, s. 241–249). Z drugiej strony rynek krytykowany jest jako bardzo wąski i elitarny obieg sztuki zdominowany przez banki i instytucje finansowe oraz najbogatszą część społeczeństwa. W rzeczywistości sztuka dla sztuki staje się przede wszystkim sztuką dla kolekcjonerów (Boltanski i Esquerre 2015, s. 143).

Negocjowanie ceny

Rynek sztuki jest przestrzenią, w której ciągle odbywa się negocjowanie wartości sztuki, nie tylko w wymiarze ekonomicznym, ale też kulturowym (Throsby 2010, s. 97–98). Te dwa aspekty są od siebie zależne, ale to wartość cenowa jest najbardziej widocznym sygnałem porządkującym komercyjny bieg sztuki. Choć nie odzwierciedla w pełni miejsca, jakie sztuka zajmuje w przestrzeni społeczno-kulturowej. Wybory ekonomiczne są wyborami indywidualnymi, oczywiście uzależnionymi od warunków społecznych, ale wartość dzieła sztuka dla wspólnoty społecznej jest innym wymiarem niż wartość dzieła zakupionego przez konkretnego nabywcę. Pieniądze w sztuce są ciągle kontrowersyjnym tematem. Przez niektórych świat sztuki i świat ekonomii postrzegane są jako wrogi, ale

ciągle się przenikają (O'Neil 2008, s. 95). Wycenianie dzieła przez samego twórcę jest już początkiem procesu negocjacji tych dwóch elementów. Rzadko wartość dzieła wyznaczana jest przez koszty jego powstania (pracy czy materiałów). Ceny na rynku sztuki dawnej kierują się zasadami zwrotów z inwestycji – zasoby są ograniczone, liczy się prestiż i przebieg aukcji.

Na rynku sztuki współczesnej o cenach decydują galerie posługujące się wypracowanymi systemami scenariuszy cenowych (O'Neil 2008, s. 96) dla różnych typów prezentowanych artystów. Prace młodych artystów wyceniane są zazwyczaj niżej niż innych twórców o podobnym profilu twórczości. Ceny dzieł uznanych artystów ustalane są na podstawie poprzednich wartości transakcji. Ceny wzrastają także w przypadku wzrostu popytu na prace konkretnego artysty, gdy uzyskał on dobre recenzje w branżowych mediach lub prestiżową nagrodę. Scenariusze te przewidują też różne pułapy cenowe dla danych dziedzin sztuki czy nawet rozmiaru dzieła. Na polskim rynku sztuki duże znaczenie ma obecność artysty w publiczny obiegu sztuki. Najwyższe ceny dzieła polskich artystów osiągają jednak zagranicą (Szymańska-Palaczyk 2015, s. 30), gdzie trafiają w ręce zamożniejszych kolekcjonerów. Kupujący największą wagę przywiązują do wyceny dzieła poprzez obieg rynkowy – sama cena jest dla nich synonimem wartości - „Najlepsza sztuka to najdroższa sztuka, ponieważ rynek się nie myli” (Introduction: Paragone of the Art World 2012, s. 1). Ich zainteresowanie rośnie wraz ze wzrostem cen, co nakręca jeszcze bardziej tendencje rynku do kreowania wielkich gwiazd „zgarbiających” najwyższe stawki.

W dużej mierze handel sztuką opiera się na markach artystycznych (Szymańska-Palaczyk 2015, s. 4, 12-13, 25), które są rozpoznawalne i osiągają duże zyski finansowe, posiadają też grupy lojalnych klientów. To wszystko stanowi o ich wysokim statusie symbolicznym. Pomagają one odbiorcom orientować się w świecie sztuki (Szymańska-Palaczyk 2015, s. 3) i porządkować go hierarchicznie, co upraszcza proces podejmowania decyzji. Markę może stanowić zarówno nazwisko konkretnego artysty, jak i instytucji publicznej lub prywatnej galerii, które gwarantują jakość dzieła. Ze strony artystów i właścicieli galerii poruszanie się w takim systemie wymaga działań marketingowych, które wypromują ich wśród potencjalnych odbiorców. W Polsce często jeszcze świat sztuki, a w

szczególnie starsi reprezentanci środowiska artystycznego mają negatywny stosunek do stosowania narzędzi marketingowych w obszarze artystycznym (Szymańska-Palaczyk 2015, s. 21–22). Wciąż pokutuje przekonanie, że dobra sztuka obroni się sama. A próby kształtowania własnego wizerunku i promowania twórczości traktowane są jako nieautentyczne, dlatego wyznacznikami jakości na polskim rynku sztuki jest przede wszystkim uznanie środowiskowe w świecie sztuki. Innym kryterium charakterystycznym dla peryferyjnych rynków jest obecność na rynku zagranicznym (Szymańska-Palaczyk 2015, s. 24) postrzeganym jako centralny, który nadaje legitymizację. Artyści, którzy są silnymi markami na rynku polskim, zyskują je głównie dzięki obecności w zagranicznych kolekcjach, na wystawach i targach oraz dzięki współpracy z instytucjami i wydawnictwami spoza krajowego obiegu.

Dla galerii budowanie własnej marki jest sprzężone z promowaniem marek artystów przez nie reprezentowanych. W Polsce galerie jako główne problemy (Worpus 2016, s. 22) swojego funkcjonowania podają brak popytu na sztukę spowodowany brakiem edukacji kulturalnej wśród potencjalnych odbiorców. Często też wskazują na nieprzystosowanie artystów do realiów rynkowych. Pracownicy i właściciele prywatnych galerii tak samo niechętnie podchodzą do tematu pieniędzy i promocji (Szymańska-Palaczyk 2015, s. 46) w świecie sztuki jak sami artyści. W otoczeniu silnie kultywującym mit sztuki dla sztuki wolnej od aspektów ekonomicznych taka strategia w rzeczywistości sprzyja finansowym sukcesom galerii, które dzięki dostosowaniu swojej narracji do języka obowiązującego w polskim polu sztuki są przez nie uznawane i mają dostęp zarówno do kontaktów z artystami, jak i kolekcjonerami.

Kolekcjonerzy i nowi klienci

Oszacowanie popytu na sztukę jest dość trudnym zadaniem, nieodłącznie związanym z przyglądaniem się gustom, preferencjom i decyzjom podejmowanym przez odbiorców sztuki. Decyzje nabywców są powiązane z ich kapitałem kulturowym – edukacją i doświadczeniem w obcowaniu ze sztuką. Występuje tu zjawisko „racjonalnego uzależnienia” (Towse 2011, s. 170,172). Już w roku 1944 Aline B. Louchheim w *Art News* (Verger 1995, s. 66–67) próbowała odpowiedzieć na pytanie, kim są osoby kupujące dzieła

sztuki na rynku amerykańskim. Według jej badań byli to przeważnie mężczyźni po 40. roku życia pochodzący z wyższej klasy średniej, najczęściej mieszkający w Nowym Jorku. Wyróżniła także dwa typy kolekcjonerów: „starych” kolekcjonerów, którzy posiadali duży kapitał inwestycyjny, przeznaczany głównie na dzieła uznanych artystów europejskich oraz „nowych” – młodszych, kupujących dzieła współczesnych sobie artystów amerykańskich w oczekiwaniu ich przyszłego sukcesu, który mógłby przenieść się na ich zyski finansowe. Współcześnie większość kolekcjonerów (Klamer i Petrova 2007, s. 253) to nadal wąskie elity o wysokich dochodach i zasobach kapitału kulturowego, gotowe do inwestowania w sztukę o wysokim statusie symbolicznym. Istnieje również grupa „młodych” nabywców, szczególnie z Azji (Wealth Solutions 2012, s. 8), których gusta i wzory zachowania są odmienne od europejskich i amerykańskich tradycji kolekcjonerskich. Inwestorzy z Polski kierują się kryteriami takimi jak: uzupełnianie dotychczasowej kolekcji, cena, potencjał inwestycyjny, pewność co do pochodzenia dzieła, opinia zaufanych ekspertów i doradców, obecność danego artysty w publicznych kolekcjach (Szymańska-Palaczyk 2015, s. 30).

Przemiany technologiczne zmieniły sposób funkcjonowania rynku sztuki wewnątrz, jak i osadziły go w szerszym kontekście rynkowego obiegu treści kulturowych. Z jednej strony zmianom uległy praktyki wewnątrz świata sztuki – internet zwiększył dostęp do danych, które pomagają podejmować decyzje o inwestycjach w obszarze sztuki oraz narzędzi monitorowania aukcji i istotnych sprzedaży. Rozwiązania technologiczne pozwalają także na prowadzenie aukcji i sprzedaży ³² za pośrednictwem internetu oraz łączenia kolekcjonerów, inwestorów i dilerów sztuki. Według portalu ArtPrice (Wealth Solutions 2012, s. 9) niedługo nawet połowa transakcji na tradycyjnym rynku sztuki będzie dokonywana online. A w 72% osoby korzystające z możliwości zakupu dzieł sztuk online to nowa grupa kolekcjonerów (On-line przyszłością handlu sztuką | Portal Rynek i Sztuka). Według niektórych zmiany te są jednak powierzchowne, a reguły

³² Taką możliwość wprowadził nawet dom aukcyjny Christie's i rozwój tego typu transakcji jest jednym z jego najważniejszych celów.

wypracowane przez świat sztuki kontrolujący reguły rynku sztuki nie zmieniły się od wielu lat.

Internet zmienia też sposób przepływu treści kulturowych w obszarach rynkowych mniej zapośredniczonych przez instytucje świata sztuki. Skracą dystans między twórcą a odbiorcą i poszerza grono nowych odbiorców, których zachowania i decyzje są bardziej związane z ich stylem życia i potrzebami odmiennymi od wąskiej grupy kolekcjonerów. Komercyjny obrót treściami kultury w szerokim otoczeniu społecznym w coraz mniejszym stopniu ma charakter masowy. Zmierzają raczej ku niszowym rynkom specyficznych rodzajów twórczości artystycznej. Na współczesnym rynku wytworów kultury silny staje się również mechanizm związany z indywidualizacją odbioru kultury, czyli chęć posiadania tego, co unikatowe, niepowtarzalne i nieznanne. Być może jest efektem znużenia się masowo produkowanymi towarami, także treściami kultury. Artyści, którzy podchwycą ten nowy styl marketingowy, mają szansę na sukces, ale za cenę rozpoznawalności, ponieważ to, co stanie się popularne czy masowe, znowu traci na wartości wśród tej grupy odbiorców. Motywacją (Danecki i Kuba 2013) dla nowych odbiorców na szerokim rynku treści kulturowych nie jest posiadanie danego dzieła, a chęć wsparcia i wyrażenia szacunku dla twórcy. Sama sprzedaż wytworów artystycznych nie jest głównym źródłem dochodu na rynku sztuki. Ciężar przesunął się na doświadczanie sztuki poprzez konkretne wydarzenia (jak wystawy, koncerty, akcje artystyczne).

4.7. Sektor kreatywny i przemysł kultury

Kreatywność jest hasłem współczesnej narracji ekonomicznej i społecznej. Ludzka kreatywność widziana jest jako kluczowa wartość obszarów naszej aktywności: nauki, kultury, gospodarki. Przenika strategię w obszarze komercyjnym, ale też w sferze zarządzania publicznego. Przemysły kreatywne widziane jako szansa na rozwój są wpisywane w miejskie strategię oparte na koncepcjach kasy kreatywnej Florydy, które mają przyciągnąć grupy napędzające lokalną gospodarkę i podwyższające standardy życia w mieście. Wkraczają też w świat sztuki jako nowa przestrzeń aktywności artystów, kolejne pole ich zawodowej kariery, co wymaga też dostosowania systemu edukacji

artystycznej do wymagań nowej rzeczywistości, w której absolwenci będą wchodzić na rynek pracy.

Wsparcie rozwoju sektora kreatywnego

Systemy wsparcia oferowane przez władze krajowe i lokalne nie są dostosowane do struktury sektora kreatywnego i w rzeczywistości wspierają interesy dużych firm, a nie mniejszych przedsiębiorców, którzy stanowią większość podmiotów w tym obszarze gospodarki. W sektor kreatywny wpisany jest konflikt tych dwóch grup o nierównych pozycjach negocjacyjnych. Wzmacnianie pozycji niezależnych przedsiębiorców powinno być przedmiotem wsparcia ze strony państwa, szczególnie w obszarze regulacji prawnych, ale też poprzez dostarczanie wiedzy na temat biznesowych reguł działania przedsiębiorstw. Wiele programów, które mają wspierać sektor kreatywny, krytykowana jest ze względu na skomplikowany system aplikowania i rozliczania, który preferuje organizacje o większych zasobach mogące rozłożyć prace pomiędzy swoich pracowników, co nie jest możliwe do realizacji przez podmioty indywidualnie i mikroprzedsiębiorstwa, dla których czas i zarządzanie małym zespołem stanowią ograniczenie niepozwalające im na administrowanie takimi projektami. (Mokre 2011, s. 115). W rezultacie programy te wspierają już dobrze działające firmy o dużym kapitale.

Artyści włączeni w szeroko rozumiany sektor kreatywny muszą uzyskać lepszą pozycję negocjacyjną, by chcieć włączyć się w grę komercyjnej kreatywności. Ich pozycja jako dostarczyteli treści w tej chwili w wielu przypadkach pozbawia ich wpływu na losy własnej twórczości, gdy zmuszani są do przekazania praw majątkowych zatrudniającym ich firmom. Natomiast system stara się uniezależnić od artystów, przejmując kontrolę nad dystrybucją i komercjalizacją treści. Środowisko artystyczne jest sceptycznie nastawione do takich warunków tworzenia, które nie zapewniają im swobody tworzenia i narzucają standardy korporacyjnej produkcji. Taka utrata artystycznej indywidualności sprawia, że w obronie swojego statusu świat sztuki stawia wyraźne granice autonomii sztuki (Forkert 2013, s. 18–19) i stara się wypierać dominującą rolę wartości ekonomicznych, które zostają narzucone artystom przez włączenia sztuki w obszar sektora kreatywnego. Polityka publiczna, łącząc różne subsystemy w jeden sektor kreatywny, musi uwzględniać jego

wewnętrzną różnorodność i zadbać o interesy różnych grup odpowiedzialnych za jego kształt i przyszłość.

Większość dokumentów poświęconych sektorowi kreatywnemu przedstawia go jako dynamicznie rozwijający się obszar o prawie nieograniczonych możliwościach i ogromnym potencjale (Mokre 2011, s. 110). Polityka publiczna powinna więc skupić się na rozwijaniu tego potencjału, dostosowując swoje strategie do jego potrzeb, by zyskać na atrakcyjności rynkowej, osiągnąć większe zyski ekonomiczne i zagwarantować mieszkańcom i pracownikom wyższy komfort życia i pracy. W rzeczywistości jest to wysoko ryzykowna linia rozwoju strategicznego. Ten potencjał wydaje się „niezmierzony”, bo rzeczywiście jest bardzo trudny do „zmierzenia” i często przeszacowany. Można mieć nawet wrażenie, że w rzeczywistości sektor kreatywny jako całość nie istnieje, a kształtowany jest raczej polityczno-ekonomicznym dyskursem o rozwoju i kreatywności. Narracja towarzysząca sektorowi kreatywnemu ma raczej symboliczną funkcję wpisującą kulturę w neoliberalny duch kapitalizmu.

Chaos definicyjny

Problemem w rozpatrywaniu kwestii związanych z sektorem kreatywnym jest brak jednej definicji – na szczeblu państwa, a tym bardziej łączącej różne koncepcje na szczeblu międzynarodowym³³. Kreatywność jest bardzo pojemnym pojęciem. W większości definicji pojawiają się kwestie związane z własnością intelektualną, wartości symboliczną, metodami produkcji. Spojrzenia na przemysły kreatywne skupiają się raz bardziej na ich kreatywnych cechach związanych z pracą wykonywaną w ich ramach, a raz na ich przemysłowym charakterze umożliwiającym masową produkcję. Jednak część kreatywnej pracy ludzkiej wykonywana jest przecież poza przemysłowym wymiarem produkcji, a dużo czynności w obszarach przemysłów kreatywnych nie ma charakteru kreatywnego. Stąd statystyki te są niespójne, szczególnie w szacowaniu zatrudnienia, jak i osiągniętych zysków.

³³ Dla przykładu w Wielkiej Brytanii zalicza się do niego 13 dziedzin w 4 kategoriach, natomiast we Francji tylko 3 obszary Ilczuk 2012, s. 110–111.

Samo rozróżnienie między przemysłami kreatywnymi a przemysłami kultury jest problematyczne (Galloway i Dunlop 2007, s. 17). Termin „przemysł kultury” jako wyraz krytyki prowadzonej przez Szkołę Frankfurcką przez lata był synonimem komercjalizacji, spadku wartości artystycznej i przejmowania sztuki przez masową produkcję o niskiej wartości, która zagraża wartościom sztuki wysokiej. Rozwój technik przemysłowych i działań komercyjnych na dużą skalę w obszarze kultury w latach 80. i 90. spowodował, że zaczęły one zyskiwać na znaczeniu ekonomicznym w wielu państwach i zwróciły uwagę badaczy kultury, ekonomistów, ale też polityków. Kulturowy charakter tworzonych treści, często o wysokiej jakości, unieważniał podział na kulturę niską i wysoką. Odbiorcy kultury, szczególnie ci z wyższym kapitałem kulturowym, coraz częściej w swoich praktykach uczestnictwa i wyborach ekonomicznych mieszała dobra pochodzące zarówno z kultury popularnej, jak i obszarów tradycyjnie zaliczanych do kultury wysokiej. Zjawisko kulturalnej „wszystkożerności” zmieniło rzeczywistość świata sztuki, który przestał być jedynym obszarem zaspokajania potrzeb estetycznych i kulturowych tej dotychczas bardzo homogenicznej grupy.

Pojęcie przemysłów kreatywnych jest związane z neoliberalną narracją kreatywnego rozwoju gospodarczego, którego wartością jest innowacyjność. Trudno więc przemysłom kulturowym opierającym się na twórczości artystycznej odmówić cech innowacyjnych, choć nie jest ona przypisana wyłącznie temu obszarowi ludzkiego działania. Sektor kreatywny w takim ujęciu jest szerszym pojęciem niż przemysł kulturowy (Cunningham 2002, s. 1), zalicza się do niego także reklamę, architekturę, dizajn, rzemiosło, modę, film, gry i programy komputerowe, muzykę, telewizję, radio, wydawnictwa. Kryterium przynależności do niego wyznacza kreatywny charakter pracy i obszary zastosowania praw dotyczących własności intelektualnej chroniących wytwory będące efektem twórczości. Nie zawsze też praca kreatywna nabiera w nich przemysłowego charakteru, wiele podmiotów działa na mniejszą skalę. Chodzi raczej o nowe sposoby zaspokajania potrzeb i kontaktu z konsumentami oraz relacje między podmiotami wewnątrz sektora (Cunningham 2002, s. 6). Zjawiska skoncentrowane są

wokół sieciowania, konwergencji, współpracy. Przemysły kreatywne mają też mniej narodowy charakter, a bardziej globalny wymiar funkcjonowania.

Wąsko rozumiane przemysły kultury to obszary masowej produkcji dóbr kulturowych. W szerszym ujęciu dotyczą wszystkich komercyjnych inicjatyw w obszarze kultury i sztuki. Najszerszą definicję stosują Brytyjczycy, którzy wliczają do nich wszystkie działania sektora kultury, także te nienastawione na zysk (Smoleń 2003, s. 24–26). Jak dotychczas najlepiej porządkującym kwestie definicyjne opracowaniem jest system opracowany przez KEA. Dzieli on szeroki sektor kreatywny na: obszary produkcji artystycznej związanej z tradycyjnym światem sztuki oraz działalności kulturalnej związanej z dziedzictwem kulturowym; przemysły kultury, które charakteryzują się możliwością masowej skali produkcji i reprodukcji (np. film, gry, telewizja, prasa); przemysły kreatywne pośrednio związane z kulturą jak dizajn, reklama, architektura) oraz przemysły pokrewne często związane z nowymi technologiami, które mają wpływ na sposób funkcjonowania sektora (np. IT, telekomunikacja, produkcja telefonów, komputerów). O ile z przypisaniem konkretnych dziedzin w całości do danego obszaru nie zawsze jestem w stanie się zgodzić – to taki ramowy podział sektora pozwala na lepsze ustrukturyzowanie zarówno badań, jak i praktyk zarządzania poprzez jasne określenie hierarchicznych relacji między poszczególnymi polami aktywności sektora i związanymi z nimi definicjami.

„Policzalność” sektora kreatywnego

Badania próbujące oszacować wielkość sektora często mają problem z uchwyceniem freelancerów i mikroprzedsiębiorców, którzy stanowią olbrzymią grupę działającą w tym obszarze. Obejmują za to pracowników, którzy nie wykonują kreatywnych zadań. W Danii szacuje się, że tylko 36% zatrudnionych w sektorze kreatywnym rzeczywiście realizuje takie zadania (Bille 2008, s. 9–10). A tylko 20% osób posiada wykształcenie, które można uznać za kreatywne. Większość pracowników sektora kreatywnego posiada wykształcenie podstawowe i średnie. Zawartość „klasy kreatywnej” w sektorze kreatywnym jest więc niewielka, a rynek pracy dla artystów wcale nie tak szeroki jak można by się spodziewać. W zależności od dziedzin różnie rozkładają się też proporcje zatrudnienia między

obszarami przemysłów kreatywnych i kulturowych, a około 50-67 % artystów i twórców pracuje poza przemysłami kreatywnymi.

W Polsce udział sektora kultury w rynku pracy to około 2,5%, a przemysłów kreatywnych - 2,7% (Ilczuk 2013, s. 68). Większość stanowisk pracy w sektorze kultury stanowiły te związane z publicznymi instytucjami kultury i własną działalnością artystyczną, czyli części zdecydowanie nieprzemysłowej. W tym samym czasie w USA szeroko rozumiany przemysł kultury generuje 30 miliardów dolarów, podczas gdy inwestycje publiczne w jego wspieranie to mniej niż 4 miliardy. Takie raporty mają uzasadnić rosnące znaczenie tego obszaru w kreowaniu miejsc pracy i rozwoju gospodarczym. W skali Unii Europejskiej zatrudnienie w, niestety różnie rozumianym, sektorze kreatywnym jest zróżnicowane, Największe na poziomie około 9–7 % - w Szwecji, Wielkiej Brytanii i Holandii. W Polsce według tych danych wynosi 3,6% i systematycznie wzrasta (Nathan i wsp. 2015, s. 7). W większości duży udział w rynku pracy generują te branże sektora kreatywnego, które są związane z IT, tworzeniem programów i gier komputerowych. W samej wielkiej Brytanii zatrudnienie w obszarze tradycyjnego świata sztuki to około 4,81% sektora kreatywnego, czyli tylko 0,55% całego rynku pracy (Nathan i wsp. 2015, s. 16).

Wewnętrzna organizacja przemysłów kreatywnych opiera się na skompilowanych cięciach między małymi przedsiębiorstwami, które w globalnym rynku podporządkowane są kilku kluczowym graczom, decydującym o kierunkach rozwoju branży. Próby scharakteryzowania branży kreatywnej (Cunningham 2002, s. 7) wyróżniają kilka kluczowych cech, które rządzą jej wewnętrzną logiką.:

- twórcy są wyjątkowo zaangażowani w efekty swojej pracy
- trudno przewidzieć podaż na produkty kreatywne
- powstanie jednego produktu wymaga łączenia wielu kompetencji
- duży wpływ na produkcję i sukces rynkowy ma czas, co wymaga szybkiego działania

- dochody z wytworów kreatywnych mogą rozkładać się na długie okresy w czasie
- umiejętności pracowników są zróżnicowane od względem jakości, co wpływa na kształt produktu.

Kreatywność jako element dyskursu polityk publicznych

Definicje sektora oraz przemysłów kultury i przemysłów kreatywnych są narzędziem polityki publicznej (Markusen i wsp. 2008, s. 39). Zmieniają się w zależności od celów lokalnej władzy, która może chcieć uzyskać poparcie dla polityki wsparcia kultury przez jej ekonomiczny wymiar, a więc jak najszerszej traktować ten obszar przy szacowaniu jego wpływu na lokalną ekonomię. Gdy skupia się na działaniach rewitalizujących pewne obszary miasta, częściej polega na klasycznych zawodach artystycznych i aktywnościach kulturalnych jako obszarach wspierających rozwój lokalnej społeczności. Funkcjonuje kilka modeli polityki kulturalnej opartej na wykorzystaniu kreatywnego kapitału (Alvarado 2009, s. 9–38). Często lokalna polityka skupia się głównie na przyciąganiu kapitału kreatywnego, który staje się priorytetem poprzez swoją rolę w rozwoju gospodarczym i podnoszeniu jakości życia. Celem jest stworzenie kreatywnych klastrów skupiających przedsiębiorstwa, które będą przyciągały kolejne osoby należące do klasy kreatywnej. Drugą strategią jest promowanie kapitału kreatywnego przez rozwój ekonomiczny.

Działania skupiane są na przemysłach kreatywnych i ich celach ekonomicznych, np. sprzyjająca polityka publiczna, zwolnienia z podatku dla dzielnic artystycznych, formowanie partnerstw strategicznych z sektorem non profit, komercyjnym i publicznym, ale też grupami nieformalnymi. Rzadziej pojawiają się strategie wykorzystujące w praktyce kreatywne zasoby dla rozwijania lokalnej społeczności, traktujące ich różnorodność jako kapitał. Badacze polityki kulturalnej sugerują, że konieczne jest przywrócenie priorytetów kulturze i planowaniu sąsiedztwa - nie tylko kulturze w wymiarze sztuki, ale też wzorów życia danej społeczności, tożsamości lokalnej. Polska polityka publiczna na szczeblu rządowym i lokalnym również wpisały się w kreatywną narrację o ekonomicznym znaczeniu sektora kultury. W roku 2016 MKiDN po raz pierwszy uruchomiło specjalny program dotacyjny poświęcony rozwojowi przemysłów kreatywnych (choć sama

definicja nie do końca jest zgodna z ustaloną w tej pracy). W kilku miastach działają klastry kreatywne i inkubatory sztuki (Łódź, Szczecin wkrótce Sopot).

Sektor kreatywny i rynek pracy artystów

Z punktu widzenia sytuacji artystów na rynku pracy szerokiego sektora kreatywnego, przemysły kulturowe to obszar ograniczający się do tej produkcji, której podstawą jest twórczość artystyczna, a efektem procesu produkcyjnego są wytwory o charakterze artystycznym lub kulturowym (Bille 2008, s. 7). Natomiast przestrzeń przemysłów kreatywnych jest miejscem pracy artystów, której efektem nie zawsze są wytwory o charakterze artystycznym, ale charakter wykonywanej przez nich pracy wymaga umiejętności artystycznych, nawet jeśli nie jest procesem indywidualnej kreacji artystycznej. Zbytne skupienie na ekonomicznej wartości sektora umniejsza wartość treści artystycznych, które są ich podstawą (Galloway i Dunlop 2007, s. 17). Choć w przypadku badań ilościowych udział artystów w sektorze jest niewielki, stanowią oni ważną grupę tworzącą treści, bez których same procesy przemysłowej dystrybucji i produkcji nie mają podstaw do działania. Badacze rynku kreatywnego przekonują, że samo tworzenie treści jeszcze bardziej zyska na znaczeniu, a sam sektor kreatywny będzie coraz częściej wykorzystany jako „wkład” w inne dziedziny gospodarki, takie jak na przykład usługi (Cunningham 2002, s. 8).

Sektor kreatywny jest wysoko niestabilnym obszarem zatrudnienia tak jak cały rynek pracy artystów (Are the creative industries good for artists?). Od pracowników oczekuje się (Brown 2007, s. 39) wysokiej samodzielności i elastyczności w rozwiązywaniu problemów oraz wysokiej motywacji wewnętrznej do działania. Niestabilność ta nie dotyczy tylko osób wykonujących prace kreatywne. Branża IT przejęła „artystyczny” styl pracy (Forkert 2013, s. 43). Struktury zarządzania uległy rozluźnieniu, wydłużył się czas pracy, większy nacisk stawiany jest na internalizację wartości kształtujących zasady gry na tym polu. Pracownicy zatrudniani są w systemie projektowym i sami mają wykazywać inicjatywę rozwoju firmy.

Zatrudnienie w segmencie publicznym sektora kultury jest bardziej stabilne, ale trudne do osiągnięcia, szczególnie dla osób rozpoczynających karierę ze względu na stabilną strukturę i stałe formy zatrudnienia. Jednocześnie jest to sektor, w którym samo finansowanie działań oparte na środkach publicznych jest bardzo wrażliwe na kryzysy. Wzrost zarobków w sektorze kreatywnym w najmniejszym stopniu dotyczy artystów. Natomiast segmentem, w którym najszybciej rośnie zatrudnienie młodszych grup wiekowych, jest dizajn, nowe media, tworzenie aplikacji, programowanie - w większości krajów są one odporne na kryzysy finansowe dotykające inne części sektora kreatywnego. Tezy o odporności sektora kreatywnego na kryzysy uzasadniane są przez niektórych badaczy (Stumpo i Manchin 2015, s. 3–5) wysokim udziałem kobiet w strukturach zatrudnienia, które także w innych obszarach okazują się bardziej „odporne” na zmiany na rynku pracy.

Wysokość zarobków w branży kreatywnej ma podobne rozłożenie jak na tradycyjnym rynku pracy artystów. W Londynie, który jest uważany za centrum branży kreatywnej, aż 88% osób (Lent, Geraghty i wsp. 2016) pracuje za darmo, prawdopodobnie stosując podobną strategię jak młodzi artyści oczekujący na awans w strukturach świata sztuki. Struktura społeczna zatrudnienia jest również bardzo zbliżona do tej panującej w tradycyjnych obszarach zatrudnienia artystów. W 3/4 pracownicy kreatywni w Wielkiej Brytanii to osoby pochodzące z wyższej klasy średniej (ich rodzice pracują na kierowniczych i specjalistycznych stanowiskach), a ponad połowa z nich ma wykształcenie wyższe. Zatrudniani są często w oparciu o kontrakty nie gwarantujące im stabilności zatrudnienia (Ellis-Petersen 2015).

5. Kariera artystyczna

Współcześni artyści poruszają się w wielowątkowych przestrzeniach karier indywidualnych. Ich ścieżki wyznaczane są przez sieciowe powiązania relacji w polu sztuki i warunki zewnętrzne wpływające na kształt współczesnej kultury i ekonomii oraz ich indywidualne wybory i preferencje w obszarze rozwoju osobistego. Artyści coraz częściej wychodzą z uporządkowanej ramy świata sztuki i szukają swojego miejsca w bardziej

rozległej przestrzeni życia społecznego i ekonomicznego kształtowanego przez narrację współczesnego kapitalizmu. Takie poszerzone pole działania wydaje się dawać bezgraniczne możliwości, w rzeczywistości jest równie ryzykowne jak tradycyjny świat sztuki i wcale nie tak szerokie jak mogłoby się wydawać obserwatorom kreatywnej rewolucji.

Głównym źródłem potocznej wiedzy o przebiegu kariery artystycznej są przykłady biografii artystów, sposób ich konstruowania i charakter narracji. Z jednej strony powszechne jest przekonanie o niepewności karier artystycznych, z drugiej biografie te budowane są na schemacie prawie hagiograficznym, powielającym romantyczne mity cierpienia dla sztuki i przewycięzania kolejnych trudności i braku uznania. Wreszcie pojawia się jednak ten przełomowy moment przejścia do bogactwa i sławy, związany z rozpoznaniem prawdziwego talentu (diamentu). Od tej chwili kariera „nabiera tempa” i rozwija się aż do uzyskania powszechnego uznania, stanu dobrobytu i stabilizacji finansowej. Alternatywna ścieżka „kariery pośmiertnej” opiera się na podobnym schemacie, ale niestety moment odkrycia talentu przesunięty jest na czas, kiedy artysta nie mógł już osiągnąć indywidualnych korzyści finansowych ze swojej twórczości, dlatego skupia się na utrwalaniu i podkreślaniu znaczenia cierpienia i poświęcenia sztuce, które się opłaca, ponieważ gwarantuje „trwanie przez pokolenia”.

Rozumienie kariery w kategoriach ruchu wznoszącego „pracownika sztuki” na kolejne pozycje o coraz wyższym prestiżu nie do końca jest możliwe do zastosowania w dzisiejszym polu sztuki. Można obserwować wzrost prestiżu poszczególnych artystów i szukać decydujących momentów „przejścia”, ale często samym nawet artystom trudno jest je określić. Raczej mówią o nich w kategoriach osobistego rozwoju, a nie widzialnych przemian pozycji w świecie sztuki. Katharine Giuffre proponuje nowe podejście do badania kariery współczesnych artystów. Według niej tradycyjne wyznaczniki kariery, zaczerpnięte z innych obszarów rynku pracy, jak awans, wzrost odpowiedzialności, nabywanie nowych umiejętności, statusu, wzrost zarobków, nie przekładają się na rynek sztuki opierający się na freelancingu. We współczesnym polu sztuki bardziej odpowiadającą rzeczywistości definicją jest już nie konkretna ścieżka, ale metafora pola i sieci oraz przemieszczania się wewnątrz nich. Tak rozumiana kariera artystyczna to "seria pozycji sukcesywnie

zajmowanych przez tego samego autora w kolejnych stanach/kształtach pola, tylko wewnątrz tego pola możliwe jest zdefiniowanie tych pozycji" (pole jest siecią powiązań pomiędzy pozycjami" (Giuffre 1999, s. 818–819). Swoje badania oparła na analizie ścieżek kariery artystów fotografików na przestrzeni 10 lat. Skupiła się na ich relacjach pomiędzy sobą oraz współpracy z konkretnymi instytucjami i galeriami. W polu sztuki brakuje stabilnej hierarchii, a więc brakuje jasnej ścieżki kariery. Jej badanie wpisuje się w nurt wykorzystujący narzędzia matematyczne do badania trajektorii sukcesu zawodowego, które traktują pole kształtowania kariery nie jako stabilne, a zmienne otoczenie (Suchar 2010). Zmiany na rynku sztuki i w samym świecie sztuki są na tyle dynamiczne, że w dłuższej perspektywie trudno określić węzły sieci (instytucje, galerie, osoby), które mogą gwarantować przejście do kolejnej, wyższej pozycji wewnątrz tego pola. Utrzymywanie rozległych relacji w polu sztuki i „wychylanie się” poza nie jest strategią najbardziej efektywną, ale niesamowicie kosztowną i trudną do zbalansowania. Czy polskie pole sztuki również jest niehierarchiczne? Być może istnieją w polu stałe punkty – instytucje o ugruntowanej pozycji, z którymi współpraca wyznacza momenty przełomowe w karierze artysty i gwarantuje wzrost prestiżu. W czasach bardziej stabilnego świata sztuki ważnymi momentami było umieszczenie dzieł w ważnej kolekcji – teraz są nimi krótkie momenty przechodzenia między projektami. Paradoksalnie dominacja instytucji publicznych o dość trwałym schemacie działania stanowi czynnik stabilizujący hierarchie wewnątrz pola sztuki w Polsce, co sprawia, że artystom łatwiej jest zdefiniować swoje miejsce w polu i planować przyszłe działania w kierunku konkretnych, wyznaczanych sobie celów, jakimi mogą być na przykład projekty realizowane w danych instytucjach czy miejscach. Natomiast ścieżka kariery rozwijająca się na linii prestiżu nie pokrywa się z linią sukcesu ekonomicznego.

Dla wielu artystów pojęcie kariera jest w ogóle poza ich codziennym słownikiem. Nie używają go do określania swojego życia zawodowego i artystycznego (Bachórz i Stachura 2015). Obrazuje to opór wobec pozaartystycznych kategorii używanych do opisywania świata sztuki (Lent, Feldman i wsp. 2016). Częściej i łatwiej nazywają sztukę pracą – artystyczną, ale o wymiernie określonych sposobach działania i czasie. Skupiają się raczej na tu i teraz, a proces dotyczy pracy nad konkretnym dziełem, przedsięwzięciem,

projektem, a nie kształtowania swojej pozycji w polu sztuki. Opowieści o karierze (Wolanik Boström 2008) w badanych biografiami zawodowych porządkowane są według konkretnych ścieżek awansu, punktów zwrotnych i odzwierciedlają pewien idealny wzorzec kariery w danym zawodzie, zgodny z zasadami pola, w którym poruszają się badani. Taki rodzaj opowieści nazywany jest opowieścią paradygmatyczną. W przypadku artystów tworzenie takich opowieści jest odtwarzaniem wartości pola sztuki jako obszaru tajemniczego i nieprzewidywalnego. Jednocześnie wciąż starają się urefleksyjniać swoją praktykę zawodową i poszukiwać uzasadnień dla porażek i sukcesów (Krajewski i Schmidt 2016b, s. 27), by móc uzyskać bezpieczny poziom poczucia własnego sprawstwa i wpływ na życie i karierę.

Linia prestiżu

Najdłużej trwającymi badaniami, które pozwalają prześledzić kariery młodych artystów, są prowadzone od 1979 roku badania panelowe w USA (Towse 2011, s. 349). Według nich tylko 2% osób po ponad 10 latach kontynuuje pracę artystyczną. Najczęstszymi powodami odchodzenia z zawodów artystycznych jest brak sukcesu artystycznego i zbyt niskie zarobki, które nie pozwalają na utrzymanie się w życiu codziennym i pozostawienie sobie czasu na twórczość artystyczną. Dla części artystów jest to też reakcja na zbyt dużą ekonomizację pola sztuki, nie chcą oni dostosowywać się do rynku, który w ich mniemaniu przejął świat sztuki. Co ciekawe, według badań w Polsce, artyści wizualni nie deklarują porzucenia wykonywanego zawodu (Ilczuk 2013, s. 111–112), co wskazuje na silną identyfikację z obszarem aktywności zawodowej w polu sztuki. Ci, którzy przyznawali się do takich rozważań, najczęściej nie potrafili określić, jak mogłaby wyglądać inna ścieżka ich kariery zawodowej, ale 20% badanych wybierało jako alternatywę zawód nauczyciela bądź menadżera, natomiast osoby starsze jako rozwiązanie wybierały przejście na emeryturę (Ilczuk 2013, s. 177). Dla kobiet wciąż częstym powodem rezygnacji z kariery artystycznej jest założenie rodziny i urodzenie dziecka (Gromada i wsp. 2015, s. 18). W przypadku zatrudnienia etatowego na uczelni, jest to postrzegane przez część świata sztuki jako wycofanie się z aktywnej działalności twórczej. Artyści rezygnujący z pracy artystycznej

przechodzą też do organizacji pozarządowych, przyjmując rolę lokalnych animatorów życia społecznego i menedżerów projektów kulturalnych (Forkert 2013, s. 86).

Nie istnieją proste zależności ukazujące wzrost zarobków artysty w czasie trwania jego kariery. Dochody są nierównomiernie rozłożone w czasie i trudne do przewidzenia. Rozwój kariery nie jest też uporządkowany w czasie, jeśli chodzi o uzyskiwany prestiż i widoczność w polu sztuki. Najwięcej uwagi uzyskują artyści debiutujący jako cała grupa i indywidualni starsi artyści o bardzo ugruntowanej pozycji, którzy przetrwali jako autorytety świata sztuki. Grupa artystów w średnim wieku jest prawie niewidoczna w polu sztuki, trudniej im też zdobyć środki z grantów – ze względu na ograniczenia wiekowe w programach przeznaczonych dla młodych artystów lub też dużą konkurencją ze strony młodych, którzy są bardziej sprawni w aplikowaniu i posługiwaniu się nowomową grantową. Wczesne sukcesy są zazwyczaj krótkotrwałe i niewiele osób utrzymuje ten status w trakcie rozwoju kariery. Uwagę przyciąga fetysz nowości. Ciekawym przykładem takiego przesunięcia w polu sztuki jest zmiana charakteru nagrody Turnera z przyznawanej uznanym artystom za życiowe osiągnięcia na wyszukiwanie nowych talentów.

Uwaga i widoczność w polu sztuki skupiona jest na krótkim okresie między ukończeniem studiów a pierwszym finansowym sukcesem w postaci sprzedaży do dużej i prestiżowej kolekcji sztuki (Chong i Bogdan 2010, s. 99). Ten model przebiegu ścieżki kariery nazywa jest *front-loaded* (Forkert 2013, s. 80) – sukces przychodzi na początku, a nie jest zwieńczeniem lat pracy w zawodzie jako kumulacji prestiżu, pozycji społecznej i rozwoju umiejętności. Kariery artystyczne częściej różnią się nie wielkością skumulowanych kapitałów na końcu kariery, a raczej szybkością, z jaką poruszają się pomiędzy poszczególnymi węzłami w polu sztuki (Grenfell i Hardy 2003, s. 23) i adaptują do nowych ich układów. Są kariery rozwijające się stopniowo i takie, które przyspieszają w określonych momentach.

Wśród starszych artystów panuje przekonanie o konieczności szybkiego rozpoczęcia kariery artystycznej. Jeśli zbyt długo sukces nie nadchodzi, artyści nie pracują wyjątkowo intensywnie i nie starają się być widocznymi, to szybko zastąpią ich kolejne

pokolenia z nowymi pomysłami i strategiami artystycznymi. Z punktu widzenia mechanizmów rządzących systemem artystycznym młodość sprzyja twórczości i nowym wartościom związanym z kontestacją zastanego systemu, ale zbyt długi okres oczekiwania na wejście w obieg sztuki może sprzyjać postawom konformistycznym i powielaniu utartych schematów, które łatwiej zyskują akceptację dla artysty (Golka 2008, s. 63). Z drugiej strony to starsi artyści posiadają wiedzę o możliwych ścieżkach kariery i prawach rządzących rynkiem pracy i jeśli przetrwali burzliwy okres młodości, gdy musieli skonfrontować swoje optymistyczne oczekiwania z rzeczywistością, mają lepsze narzędzia do przemyślanego zarządzania swoją karierą (Throsby 2007, s. 397). W polskich warunkach jednak jest ich niewiele i jeśli kontynuują stabilną karierę w obszarze sztuki, to zazwyczaj w akademii lub w małym lokalnym środowisku znajdują swoją niszę i nie sięgają po więcej.

W świadomości artystów kariera artystyczna rządzi się prawami loterii, w żaden sposób nie są w stanie przewidzieć, który krok w ich strategii artystycznej zyska uznanie kluczowych aktorów pola sztuki, a poza tym polem wartości i zasady są jeszcze mniej przez nich rozpoznane lub w dużej mierze mają o nich bardzo stereotypowe wyobrażenie. Wyjście poza świat sztuki dla wielu osób równoważne jest ze „sprzedaniem się”, które automatycznie wypycha ich poza pole sztuki, ponieważ w ten sposób łamią jego normy. Dlatego łączenie różnych obszarów działalności jest często nieujawniane w relacjach wewnątrz pola sztuki, chociaż istnieje na nie ciche przyzwolenie podyktowane pragmatycznymi względami walki o utrzymanie się w codziennym życiu, a nie tylko w obiegu sztuki. Wiedzę o ścieżkach rozwoju kariery artyści zdobywają tylko przez praktykę i własne doświadczenia poruszania się po kalejdoskopowym polu sztuki. Nie jest to kariera, którą można zaplanować i określić punkt, w którym osiągnie się zawodowy sukces.

5.1. Sukces

Zmieniają się realia działania w polu sztuki, ale czy wraz z nimi zmieniają się rzeczywiste oczekiwania artystów co do sukcesu zawodowego i rozumienie tego, czym jest sukces artystyczny, przez świat sztuki i szerzej, przez społeczeństwo, w którym funkcjonują artyści. Jaki jest punkt docelowy artysty przemierzającego się w sieciowych relacjach

polu sztuki? Dążenie do sukcesu jako punktu docelowego w karierze artystycznej jest bardziej powszechne w potocznym dyskursie o sztuce i artystach. Dla samych artystów sukces częściej rozumiany jest jako możliwość rozwoju kariery artystycznej lub uzyskanie stanu stabilizacji, który pozwoli im na pogodzenie celów artystycznych z życiowymi, a nie koniecznie droga na szczyt.

Analiza dyskursu internetowego miała na celu odtworzenie potocznych sensów słowa sukces w poszerzonym polu sztuki, poza warunkami wewnętrznymi reguł świata sztuki. W toczonym dyskursie w kontekście karier artystycznych pojawiają się w różnych konfiguracjach pojęcia „sukcesu artystycznego” i „sukcesu komercyjnego”. Sukces artystyczny łączony jest z komercyjnym – na polu muzyki czy filmu, dużo rzadziej łączy się sukces komercyjny z artystycznym w dziedzinie sztuk wizualnych. W tym obszarze panuje przekonanie o rozmięgnięciu się tych dwóch kategorii sukcesu. Sukces artystyczny nie gwarantuje sukcesu komercyjnego danego dzieła. Może ono zostać przyjęte pozytywnie przez krytykę artystyczną, ale odrzucone przez szerszą publiczność. Skupienie się na osiągnięciu sukcesu komercyjnego, tworzenie wydarzeń „dla wszystkich”, schlebających masowym gustom, jest, według osób komentujących świat sztuki z zewnątrz, skazane na brak sukcesu artystycznego. Bardziej przychylnie traktowany jest sukces artystyczny pozbawiony sukcesu komercyjnego. Nadal powszechne jest oczekiwanie skierowane w stronę artystów, którzy powinni stawiać wartości artystyczne nad sukcesem komercyjnym, nawet kosztem bycia zrozumianym przez odbiorców. Sukces medialny, czyli uzyskiwanie szerokiego zasięgu, docieranie do potocznej świadomości, jest przypisywany artystom-gwiazdom świata kultury popularnej, ale też bardzo znanym artystom ze świata sztuk wizualnych.

Według Mariana Golki wyznacznikami sukcesu są:

- zasięg obiegu i obecność oraz społeczna trwałość wytworów artystycznych,
- samoocena (w tym poczucie satysfakcji z sukcesu, a także poczucie bezpieczeństwa egzystencjalnego),

- zasób społecznego prestiżu tak we własnym środowisku, jak i w szerszych kręgach społecznych,
- rezonans i popularność własnej osoby i własnego dorobku (aż do sławy włącznie),
- swoboda w podejmowaniu decyzji i stopień ich ważkości,
- wielkość uzyskiwanych dochodów,
- styl życia (a w nim głównie charakter i poziom konsumpcji)" (Golka 2008, s. 83).

W świetle badań trudno utrzymać taką definicję sukcesu artystycznego – w większości te warunki są możliwe do zrealizowania tylko wybiórczo – niewielu udaje się uzyskać je na wszystkich proponowanych przez Golkę polach. Być może mamy do czynienia ze zmieniającymi się kryteriami oceny kariery artystycznej lub po prostu współcześnie naprawdę niewielu artystów osiąga tak definiowany przez socjologa sztuki sukces.

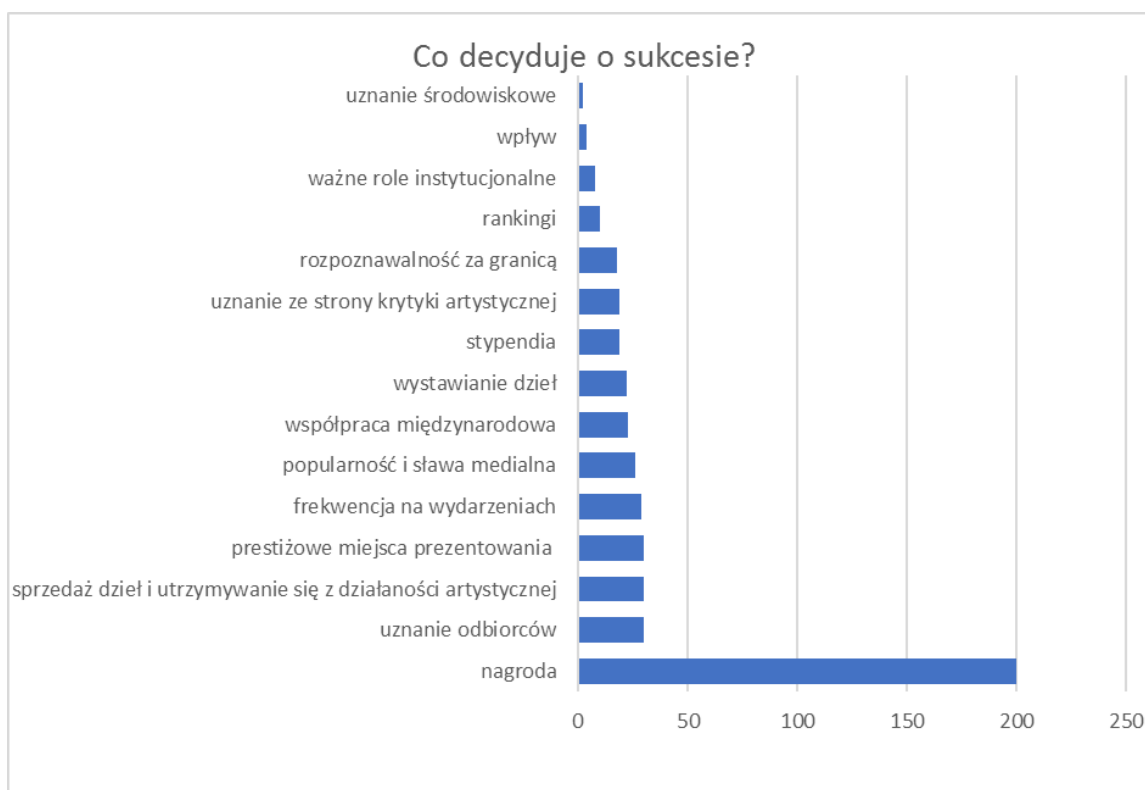
Wyznaczniki sukcesu

Odtworzony w potocznym dyskursie obraz sukcesu artystycznego i warunków jego osiągania jest dość zbieżny z tym wewnątrznie wyznawanym w świecie sztuki.

W potocznym rozumieniu artysta, który osiągnął sukces, to osoba, która:

- otrzymała nagrodę w danej dziedzinie – to kryterium szczególnie często pojawia się w kontekście profesjonalnej twórczości muzycznej, dużo materiału dotyczyło także nagród przyznawanym w konkursach twórczości amatorskiej (200),
- zyskała uznanie odbiorców (30),
- prezentuje swoją twórczość na różnych wydarzeniach, gromadzi dużą widownię (29),
- współpracuje ze znanymi artystami, szczególnie tymi z zagranicy (23),
- wystawia (22) i sprzedaje swoje dzieła (20), i to sprzedaje je drogo (5), utrzymuje się z działalności artystycznej (5),
- jest popularny jako osoba (20) albo nawet sławny (6),

- otrzymał stypendium za swoje osiągnięcia (19),
- zdobył uznanie krytyki artystycznej (19),
- występuje (18), wystawia swoje dzieła (12) w prestiżowych miejscach,
- jest znany poza krajem swojego pochodzenia (18),
- jego dzieła plasują się wysoko we wszelkiego rodzaju rankingach, listach przebojów, bestsellerów (10),
- pełni ważne role w środowisku artystycznym, kieruje instytucją, zespołem itp. (8),
- uzyskał prestiż w środowisku artystycznym (2),
- wpływa na twórczość innych artystów (4) i na odbiorców sztuki.



Wykres 4. Częstotliwość występowania poszczególnych wyznaczników sukcesu artystycznego w dyskursie publicznym.
 Źródło: opracowanie własne na podstawie analizy danych uzyskanych z monitoringu internetu i mediów społecznościowych.

Kryteria, według których określa się, czy dana osoba lub dzieło odniosło sukces, są bardzo różne, dlatego że sukces dla poszczególnych grup uczestniczących w dyskursie ma różne znaczenie – inne dla samych artystów, inne dla odbiorców ich twórczości, inne dla osób wewnątrz świata sztuki, a jeszcze inne dla „niewtajemniczonych” członków społeczeństwa. Najbardziej uniwersalnym kryterium wydaje się otrzymanie nagrody. Pojawia się ona w wypowiedziach zarówno związanych z profesjonalną twórczością artystyczną, jak i amatorską, ale też wydaje się najbardziej „obiektywnym” potwierdzeniem sukcesu artystycznego zarówno dla artystów, jak i dla publiczności czy odbiorców twórczości artystycznej. Uzupełnieniem nagród są inne mechanizmy kategoryzujące i porządkujące wartość twórczości artystycznej, takie jak wszelkiego rodzaju rankingi, listy, które w odróżnieniu od nagród przyznawanych często przez profesjonalne jury opierają się na opinii odbiorców i ich wyborach związanych z konsumpcją wytworów artystycznych. Artyści widzą te różnice w postrzeganiu sukcesu wewnątrz i na zewnątrz świata sztuki:

„No na pewno sukces jest wtedy, jeżeli w prasie piszą o kimś. Mówią w telewizji, w mediach się pokazuje ta osoba. No to wtedy jest sukces postrzegany przez całe społeczeństwo. Natomiast jeśli są to takie drobne rzeczy, jak ja tutaj tam osiągnęłam, no to jest ... no dla jednych jest to ważne, a dla niektórych nic to nie znaczy. Myślę, że jestem tam w miarę jakoś tam osobą rozpoznawalną, ale to też zależy od środowiska.”
(Rzeźbiarka 27 lat, Kraków)

Według modelu Bownessa sukces artystyczny konkretnego dzieła jest konstruowany i postrzegany przez artystów w koncentrycznych kręgach. Najbliższym są osoby, które pierwsze mogą zobaczyć dzieło, często przyjaciele - inni artyści. Później o sukcesie decydują osoby kupujące, a następnie znawcy sztuki, którzy mogą zapoznać się z jego obecnością w kolekcji, a dopiero na końcu szeroka publiczność (Szymańska-Palaczyk 2015, s. 28). W podobnych kręgach powstaje przekonanie o sukcesie artystycznym samego twórcy. Pierwszym jest wewnętrzny świat sztuki. Tutaj kryteriami jest wypracowanie pozycji, prestiżu i uznania innych twórców, a także krytyki artystycznej, obracanie się w środowisku artystycznym, współpraca z innymi artystami i prestiżowymi instytucjami świata sztuki. Potwierdzeniem sukcesu artystycznego w Polsce jest też

uznanie za granicą – osoba, która jest znana poza Polską, współpracowała ze znanymi artystami z innych krajów zyskuje większy prestiż w polu sztuki. (Choć zdarzają się przypadki artystów znanych poza Polską, a zupełnie nieznanymi w kraju).

Drugim kręgiem potwierdzającym sukces artystyczny są odbiorcy – ich uznanie dla twórczości. Popularność czy sława również należą do tej kategorii. W wypowiedziach artystów obecny jest też inny sposób rozumienia sukcesu, którego potwierdzeniem jest oddziaływanie na innych ludzi – odbiorców sztuki, ale też innych artystów i to w długofalowej skali. Liczy się oczywiście zainteresowanie ze strony instytucji publicznych, prywatnych galerii i widoczna popularność wystaw wśród publiczności.

Najbardziej zewnętrzna i oddalona od sztuki jest abstrakcyjna przestrzeń ekonomii, dominującej w zbiorowej narracji o współczesnej rzeczywistości, w której kryteria „finansowe” – w dużej skali sukces komercyjny, w mniejszej po prostu sprzedaż efektów własnej pracy - pozwalające na utrzymanie się z działalności artystycznej świadczą o wartości i pozycji danego dzieła czy artysty właśnie dlatego, że kategorie ekonomiczne powszechnie porządkują naszą codzienność.

Indywidualizacja kategorii sukcesu

W badaniu artystów przeprowadzonym w ramach projektu *Trajektorie sukcesu artystycznego* (Bachórz i Stachura 2015) zespół badawczy zrekonstruował trzy ujęcia sukcesu funkcjonujące w wewnętrznym dyskursie środowisk artystycznych:

- sukces komercyjny rozumiany minimalistycznie: „utrzymać się ze sztuki”,
- sukces odbiorczy: stała relacja z publicznością, komunikat zwrotny od widza, uznanie odpowiednich kręgów recenzyjnych,
- sukces uwewnętrzniony: poczucie indywidualnego spełnienia, wierność zasadom określonym przez siebie.

Ten uwewnętrzniony sukces jest szczególnie istotny dla badanej grupy młodych artystów wizualnych. Ich sukces komercyjny przyjmuje minimalistyczną formę możliwości

utrzymania się ze sztuki lub w ogóle pomijania kwestii finansowych jako miernika sukcesu – są świadomi ich niepewności - pieniądze stanowią dodatek do pracy artystycznej.

„Jeżeli chodzi o jakieś zyski komercyjne, to mogą przyjść, a mogą nigdy nie przyjść, też czasami chodzi o to, żeby mieć poczucie spełnienia, że coś się robi.” (Malarz 28 lat, Kraków)

Ważna jest możliwość pracy artystycznej, indywidualnej satysfakcji z niej:

„No jeżeli ktoś się dobrze czuje, jest zadowolony z tego, co robi, nawet jeżeli nie idą za tym jakieś finansowe środki, to może się uważać za człowieka sukcesu” (Graficzka 32 lata, Poznań)

Walka o obecność i sukces w świecie sztuki zapośredniczona jest szczególnie w oczach młodych artystów malarzy przez krytykę i media branżowe:

„Trafić do opiniotwórczych magazynów, no i do mediów, no są tacy, (...) tak, że muszą się też artyści lansować, oczywiście, jeśli chcą wyjść ze swoich pracowni, studiów i tak dalej, no to wtedy tak. Wtedy muszą być takimi, no nie nazwę tego celebrytami, no ale muszą się pokazywać, muszą bywać, muszą o sobie coś napisać” (Malarz 29 lat, Warszawa)

Choć sami nie praktykują ubiegania się o taką uwagę, raczej krytykują ją na przykładach innych osób, utrwalając mit dobrej sztuki, która powinna bronić się sama, swoją jakością, a nie osobowością artysty.

W badaniach jako miernik sukcesu pojawia się często kryterium uwagi poświęcanej danemu artyście ze strony krytyków (Giuffre 1999). W latach 80. Elizabeth Chaplin i Michael Mulkay (Mulkay i Chaplin 1982, s. 119) wyróżnili trzy modele konstytuowania sukcesu artystycznego, kierując się właśnie tym kryterium:

- model estetycznego uznania – sukces danego dzieła jest zależny od jasno ustalonych kryteriów artystycznych/estetycznych, które ukonstytuowały się jeszcze przed powstaniem dzieła. W takim przypadku niepowiązani ze sobą krytycy są bardzo zgodni co do opinii na temat dzieła w odniesieniu do przyjmowanych kryteriów;

- model wpływów społecznych – brak ukonstytuowanych kryteriów oceny artystycznej sprawia, że sukces jest raczej konsekwencją skoncentrowanych działań artysty i jego bliskiego środowiska i wyprzedza powstanie nowej "estetyki". W efekcie mogą pojawić się nowe kryteria oceny estetycznej wartości dzieła, dostosowane do innowacji stylistycznej, ale dopiero po odniesieniu sukcesu przez autora. Krytycy są w takich wypadkach radykalnie niezgodni co do oceny podstawowych wartości zawartych w dziele, jego charakterystyki i nawet talentu autora. Jako przykład tak powstałego sukcesu w polu sztuki podają oni karierę Jacksona Pollocka. Według autorów jego „sukces nie wynikał z niezależnych ocen wartości artystycznej, a był efektem grupowego działania promującego artystę przez wąską, ale wpływową grupę osób związanych z artystą” (Mulkay i Chaplin 1982, s. 117), a osoby promujące jego dzieła działały zgodnie z własnym interesem, jakim dla właścicieli galerii było podniesienie prestiżu a dla krytyków – umocnienie pozycji w polu sztuki;
- model kulturowej perswazji – jest modelem pośrednim. W tym wypadku przemiana społeczna i estetyczna zachodzą równolegle. Mamy z nim do czynienia, gdy twórcy nowego ruchu artystycznego i ich reprezentanci tworzą nowe podstawy oceny estetycznej, które odpowiadają ich wytworom. Krytycy stopniowo przyjmują tę perspektywę i stają się coraz bardziej zgodni co do oceny wartości dzieła. Sukces zostaje więc osiągnięty i w dużej mierze wytworzony, dzięki i poprzez przyjęcie nowej perspektywy estetycznej.

Zastosowanie tak konkretnego kryterium ułatwia badanie przebiegu karier artystycznych. Jednak sama rola krytyka sztuki zostaje w tym ujęciu uproszczona. Traktuje się krytyków artystycznych jako grupę niezależnych sędziów, kiedy w rzeczywistości są oni częścią skomplikowanej sieci pola sztuki i ich sądy nie są czysto estetyczne, a w bardzo dużej mierze społecznie wytwarzane. Wydaje się, że w dzisiejszych czasach sama krytyka artystyczna przechodzi kryzys, a wielu artystów wręcz odcina się od opinii hermetycznego świata sztuki, kierując się raczej ku odbiorcom, szerszej lub węższej publiczności –

szczególnie jeśli tworzą z myślą o społecznym zaangażowaniu sztuki i komentowaniu rzeczywistości społecznej.

W zmieniającym się nieustannie kształcie pola sztuki pewne instytucje i osoby tracą na znaczeniu i zastępowane są przez inne. Pytanie brzmi czy jest to tylko wymiana aktorów osadzonych nadal w tych samych rolach, czy zmienia się też wartość ról przypisywanych im w obiegu sztuki. Czy jednak możliwe jest rzeczowe określenie pozycji w polu sztuki, którym przypisywana jest konkretna wartość związana z osiągnięciem sukcesu zawodowego w karierze artystycznej (Giuffre 1999, s. 819)? Być może mamy do czynienia z kilkoma równoległymi systemami legitymizacji sukcesu artystycznego. Czy, jak sugerują autorzy raportu *Fabryka sztuki*, sukcesem jest samo pozostanie w obiegu wewnątrz pola sztuki (Kozłowski i wsp. 2014, s. 74)?

Spektakularny sukces w świecie sztuki jest osiągnięciem dostępnym niewielkiej grupie. Ale możliwy jest dzięki istnieniu „ciemnej materii sztuki” (Szreder 2012, s. 110), która stanowi 90% tego pola. Mniej znani artyści, przyciągani do świata sztuki przez widoczne supergwiazdy z nadzieją na zajęcie ich miejsca, w rzeczywistości stanowią tylko tło dla ich karier. Dzięki ich „porażkom” spektakularne sukcesy są bardziej widoczne. W lokalnym polskim świecie sztuki dzięki tym kontrastom nawet niewielkie sukcesy polskich artystów na międzynarodowej skali stają się wyjątkowo widoczne. Artyści sami czują się zszokowani ceną osiąganą przez swoje prace na rynku międzynarodowym (Connolly 2013). Podważają mit biednego artysty, ale jednocześnie wzmacniają mit artysty jako jednostki wyjątkowej. Przyczyniają się też do intensyfikacji zjawiska „samopresji” – zniewolenia wewnętrznym pragnieniem sukcesu jednostki (Wojciechowski op. 2015, s. 32–33), który jest cechą naszej współczesnej kultury.

Jak osiągnąć sukces artystyczny?

Droga do sukcesu w polu sztuki nie jest możliwa do wytyczenia w postaci kolejnych kroków, ale warunki, w jakich pracuje artysta i charakter przestrzeni rozwoju wpływają na ścieżki, jakimi porusza się w trakcie swojej kariery.

Według teorii socjologii sztuki (Golka 2008, s. 83–84) dla rozwoju kariery artystycznej ważne są:

- stymulujące otoczenie społeczno-kulturowe (teoria klasy kreatywnej) – zainteresowanie licznych odbiorców, istnienie wielu instytucji,
- "uśmiech losu",
- odpowiednie warunki do pracy,
- właściwe gospodarowanie siłami twórczymi,
- pomoc innych ludzi: marszandów, krytyków, uznanych twórców, wpływowych społecznie i ekonomicznie odbiorców.

Wszystkie te czynniki rzeczywiście dostrzegane są jako mające duży wpływ na sukces artystyczny zarówno w potocznym dyskursie, jak i wewnętrznym spojrzeniu z centrum świata sztuki. W społecznym postrzeganiu sukcesu osiąganego przez artystów najbardziej liczy się talent i ciężka praca. Drugim obszarem, który w potocznej opinii gwarantuje sukces, to wywoływanie kontrowersji, medialnego szumu i promowanie własnej osoby. Artysci nie są tak różni w postrzeganiu czynników, które wpływają na ich sukces. Większość osób (96%) twierdzi, że najważniejszy jest upór i konsekwencja. Młodym artystom radzi się, że trzeba „wierzyć w siebie, nie poddawać się i zawsze walczyć”, do czego konieczne wyjątkowe predyspozycje psychiczne. Odpowiednie strategie widoczności w świecie sztuki dzięki umiejętności „sprzedawania się” (84%), obecność w branżowych mediach (84%) są bardzo ważne także w mniemaniu samych twórców. Talent (78%) i warsztat artystycznych (80%) oraz jakość prac (74%) są istotnymi czynnikami sukcesu, które zauważają artyści (Krajewski i Schmidt 2016b, s. 26–27). Umiejętności, wszechstronność i jakość pracy artystycznej są również warunkiem sukcesu artystycznego w potocznym rozumieniu. W wypowiedziach dotyczących drogi do sukcesu pojawiają się też czynnik szczęścia, „znalezienie się w odpowiednim miejscu i w odpowiednim czasie” oraz w towarzystwie odpowiednich osób. Dla artystów w Polsce istotna jest szczególnie opieka ze strony wpływowego kuratora. W świetle badań to głównie kapitał społeczny jest

czynnikiem, który wspomaga rozwój kariery, chociaż sposób jego konwersji na kapitał symboliczny i finansowy jest trudny do przewidzenia i dość niejasny.

Kapitał społeczny

Aktorzy świata sztuki – krytycy, galerie i instytucje inwestują w sukces artysty, ponieważ jego uznanie przynosi prestiż tym, którzy jego sztukę „odkryli”. Sukces w świecie sztuki jest efektem kolektywnych działań, a nie tylko twórczości artysty (Mulkey i Chaplin 1982). Artyści również inwestują w kontakty z prestiżowymi instytucjami, by być bardziej widoczni w świecie sztuki. Według badań (Giuffre 1999, s. 815) strategią, która zapewnia większe szanse na sukces i uwagę ze strony świata sztuki, jest nawiązywanie i utrzymywanie luźnych kontaktów z innymi aktorami w polu sztuki. Łatwiej pozwala na przemieszczanie się w zmiennym polu sztuki, w którym kluczowi gracze szybko się zmieniają. Mniejsze szanse mają natomiast artyści, którzy utrzymują ścisłe relacje z konkretnymi grupami i środowiskami twórczymi oraz instytucjami oraz ci, którzy decydują się na strategię samotnego wilka. To sekwencja przejść między kolejnymi relacjami najbardziej wpływa na osiągnięcie sukcesu artystycznego.

Istotność takiego kapitału relacji wpływa na widoczność kobiet w świecie sztuki (Gromada i wsp. 2015, s. 15). Trudniej jest im nawiązywać współpracę, rzadziej są wprowadzane przez mentorów w środowiska związane z ich profesją, mają mniejszy dostęp do nieformalnych kanałów przepływu informacji i integracji środowiska. Co ciekawe, kobiety same częściej uważają, że o ich sukcesie bądź porażce decydują kryteria merytoryczne, natomiast mężczyźni dostrzegają jako najważniejsze kwestie związane z kontaktami towarzyskimi oraz pochodzeniem (Gromada i wsp. 2015, s. 33). W polu sztuki, w którym panuje założenie co do nadrzędnej wartości sztuki i jej jakości, częściej szuka się powodów porażki w indywidualnych brakach warsztatowych, braku talentu lub niewystarczającym zaangażowaniu w pracę artystyczną. W trakcie studiów artystycznych wzrasta wiara we własne umiejętności, ale u mężczyzn jest ona znacznie wyższa niż u kobiet – 22% studentek nie wierzy w siebie, natomiast wśród studentów podobną postawę przyjmuje tylko 9% badanych (Gromada i wsp. 2015, s. 34–35).

Geografia kariery

Miejsce zamieszkania i tworzenia jest wciąż bardzo istotnym czynnikiem wpływającym na sukces w polu sztuki (Pinheiro i Dowd 2009, s. 496). Chociaż może się wydawać, że w zglobalizowanym świecie sztuki miejsce pracy nie wpływa już na sukces artystyczny, w rzeczywistości to ciągle kilka dużych miast stanowi centrum tego świata. Lokalizacja galerii, uczelni artystycznych i instytucji publicznych oraz domów akcyjnych o odpowiednim prestiżu odgrywa ogromną rolę w ustalaniu hierarchii obiegu sztuki. Ważną kwestią jest dostęp do pracowni o odpowiednich standardach i stosunkowo niskich kosztach utrzymania i wynajmu. Londyn (While 2003, s. 252) jest centrum handlu sztuką i prestiżowych szkół artystycznych, ale codzienne koszty życia w mieście są bardzo wysokie w przypadku artystów o nieregularnych dochodach.

Artyści potrzebują przestrzeni do pracy artystycznej o różnych profilach: pracowni, ale także biur, gdzie mogą prowadzić działalność, spotykać się z klientami, czy przestrzeni do krytycznej dyskusji, spotkań z publicznością i krytykami oraz innymi artystami oraz przestrzeni do prezentowania swojej działalności lub przechowywania swoich dzieł. Najbardziej istotne zapotrzebowanie na przestrzeń jest wśród artystów wizualnych. W Stanach Zjednoczonych to organizacje artystyczne są głównymi podmiotami zapewniającymi artystom przestrzeń do pracy, ale często są one niestabilne finansowo i nie dość silne, aby negocjować z innymi podmiotami na rynku nieruchomości, czy administracją miejską dysponującą lokalami. Oferowane przez urzędników miejskich przestrzenie są często zlokalizowane w niebezpiecznych dzielnicach z gorszym dostępem do komunikacji, wymagają inwestycji w dostosowanie ich do potrzeb artystów. Ich potencjał jest mniejszy ze względu na utrudniony dostęp ze strony publiczności. Ale nawet tańsze dzielnice i przestrzenie zajmowane przez artystów narażone są na gentryfikację - ruch wokół działań artystycznych w tych miejscach, co sprawia, że stają się one bardziej atrakcyjne i są przejmowane przez deweloperów na cele komercyjne. Czynsze wzrastają na tyle, że artyści będący pierwotnymi agentami rewitalizacji tej przestrzeni muszą się z niej wycofać.

W ostatnich dwudziestu latach bardzo skurczyły się też zasoby alternatywnych przestrzeni możliwych do wykorzystania na pracownie i *squaty*. Berlin (Forkert 2013, s. 123–124) jako wciąż rosnące centrum sztuki przyciąga artystów z całego świata, w tym wielu z Polski, atrakcyjnymi przestrzeniami, które są stosunkowo łatwo dostępne. Po boomie budowlanym lat 90. i przemianach gospodarczych priorytetów pozostał zasób niewykorzystanych przestrzeni biurowych i postindustrialnych, które zostały przejęte legalnie (w wyniku współpracy z deweloperami) lub nielegalnie (*squaty*) – przez artystów. Tworzy się też specyficzną atmosferę artystycznej bohemy wzbogaconą różnorodnością kulturową artystów przyjeżdżających tam z różnych stron świata (Connolly 2013). Obecnie ugruntowana pozycja Berlina jako „fabryki sztuki”, gdzie marszandzi, kolekcjonerzy i galerie z całego świata poszukują nowych talentów, jest szansą dla artystów na bycie zauważonym na międzynarodowym rynku. Mimo rosnących kosztów utrzymania oraz kurczących się w wyniku gentryfikacji przestrzeni – wyjazd do Berlina wciąż jawi się w świecie sztuki jako opłacalna inwestycja. Warszawa pełni rolę lokalnego centrum sztuki dla polskiego środowiska artystycznego. Tutaj skupione są najważniejsze instytucje, które kształtują pole sztuki i mimo mało atrakcyjnej sytuacji wymagającej ponoszenia większych kosztów utrzymania (brak pracowni, wysokie czynsze, stosunkowo niskie ceny sprzedaży lokali) – wciąż przyciąga wielu absolwentów kierunków artystycznych jako ich jedyna szansa na bycie zauważonym.

Dla wielu młodych artystów przechodzenie z kręgów lokalnej rozpoznawalności do centrum świata sztuki zlokalizowanego geograficznie jest ścieżką, na której widzą rozwój kariery artystycznej (Bachórz i Stachura 2015). W przekonaniu osób pracujących na prowincji – duże miasta dają większe możliwości nie tylko ze względu na koncentrację instytucji, ale też szerszą publiczność zainteresowaną sztuką:

„No na pewno na prowincji jest trudniej. Na pewno jest mniej takich organizacji, które mogą jakoś wspomóc artystę, na pewno jest mniejsza świadomość też, nawet wśród tak zwanych ludzi, którzy się zajmują biznesem. Myślę, że w dużych miastach są ludzie bardziej światli i to jest łatwiej.” (Malarka 36 lat, Poznań)

Model artysty jako globalnego *flaneura* (Forkert 2013, s. 63) jest w rzeczywistości ograniczony do tego centrum, a przepływ między poszczególnymi węzłami tej koncentrycznej sieci jest ograniczony i dostępny stosunkowo niewielkiej grupie artystów. Przemieszczanie się w celu nawiązywania kontaktów i rozpoznawania trendów w świecie sztuki podczas międzynarodowych biennale i targów jest skuteczną strategią budowania kariery, ale pozwolić sobie na nie mogą nieliczni, o wystarczających zasobach finansowych.

Kapitał kulturowy i ekonomiczny

Wątek społecznego pochodzenia artystów podejmowany jest w rozważaniach na temat historycznego rozwoju świata sztuki i jego współczesnego kształtu. Rzadko jednak przedstawiany jest jako decydujący czynnik wpływający na rozwój kariery artystycznej. Do potocznej świadomości społecznej przedostają się często te wyjątkowe historie, w których sztuka stała się narzędziem społecznego awansu artysty, tworząc mit supergwiazd. Współczesne opracowania dotyczące karier artystycznych częściej skupiają się na zależnościach między sytuacją ekonomiczno-społeczną artystów, ich pochodzeniem a sukcesami w polu sztuki, szczególnie że w ostatnich latach zasobność portfela rodziców coraz częściej wpływa na możliwość rozwoju kariery artystycznej. Temat dominacji klasy średniej w świecie sztuki jest szczególnie żywy w dyskursie publicznym ostatnich kilku lat w Wielkiej Brytanii³⁴, gdzie odpłatne studia artystyczne i długi okres oczekiwania na pierwszy wymierny finansowo sukces sprawia, iż tylko nieliczni mogą pozwolić sobie na kontynuowanie rozwoju artystycznego po studiach. System, który pozwalał artystom z klasy robotniczej jeszcze w latach 60. i 70. na uzyskanie wykształcenia i widoczności w świecie sztuki, zamknął się wraz z ekonomizacją dyskursu i polityki kulturalnej kraju w latach 80. i 90., czego pierwszych skutków dopatrywano się w homogenicznej strukturze odnoszącej spektakularny sukces grupy *Young British Artists*, której członkowie rekrutowali się z tych samych uczelni artystycznych, w większości byli to biali mężczyźni w zbliżonym wieku i wywodzący się z podobnych sfer społecznych. Porównywalną strukturę

³⁴ Porównuje się sytuację na rynku pracy artystów z rynkiem start-up'ów w branży IT, gdzie również większość osób odnoszących sukcesy to dzieci zamożnych rodziców, które mogą podejmować kolejne przedsięwzięcia biznesowe z relatywnie niskim ryzykiem dla życia osobistego. W większości rynek pracy IT jest wypełniony niskopłatnymi, krótkotrwałymi stanowiskami pracy (Lent, Geraghty i wsp. 2016).

społeczną reprezentuje większość pracowników londyńskiego sektora kreatywnego obecnie.

Historycznie rozpatrywanie tej kwestii potwierdza, że za eksperymentami, które w XIX wieku rewolucjonizowały sztukę, stoją malarze pochodzący z zamożnych i średniozamożnych warstw mieszczańskich (Heinich 2007, s. 54). Buntować przeciwko zastanemu systemowi mogli się ci, których zabezpieczenie finansowe pozwalało na eksperymentowanie w sferze artystycznej. Nie musieli być tradycjonalistami i wpisywać się w system, który mógł i zapewnić utrzymanie, ponieważ źródła ich dochodów tak naprawdę były ulokowane poza polem sztuki. Badania współczesnego pola sztuki w Polsce (Kozłowski i wsp. 2014) również potwierdzają, że artyści w dużej mierze uzależnieni są od środków finansowych partnerów i członków rodziny, czy też zasobów oddziedziczonych po poprzednich pokoleniach.

Jeden z artystów ujmuje to tak:

„Jak artysta, to z bogatej rodziny. Albo wżeniony w bogatą rodzinę, wtedy tak, wtedy na pewno jest łatwiej, wtedy można rozwinąć skrzydła i robić to, co się chce i tworzyć odważniej.” (Malarz 28 lat, Warszawa)

Mit biednego artysty, żyjącego dla sztuki jest możliwy do utrzymania tylko przez grupę artystów otrzymujących wsparcie spoza pola sztuki, a warunki ekonomiczne, w jakich powstaje dzisiejsza sztuka, mają duży wpływ na jej obecny kształt.

Charakter kariery artystycznej nie pozwala na wytyczenie jednej ścieżki i ustalenie punktów zwrotnych, pozwalających na przechodzenie na kolejne jej etapy, które mogłyby być uniwersalne dla artystów, nawet w obrębie jednej dziedziny – jak sztuki wizualne. Dla większości artystów biorących udział w badaniu sukces nie jest punktem, jest stanem, w którym osiągają pewną stabilizację i niezależność pozwalającą im na pracę artystyczną. Część młodych artystów dość szybko weryfikuje swoje oczekiwania i rezygnuje z kontynuowania pracy artystycznej, decydując się na inne źródła dochodu i pozostawiając sztukę w obszarze hobby.

5.2. Początek kariery

W potocznym dyskursie rozpoczęcie kariery artystycznej jest raczej wynikiem świadomego wyboru niż powołania czy przypadku „odkrycia” przez świat sztuki. W wypowiedziach internetowych, a także w biografjach artystów często pojawia się wątek marzenia o karierze artystycznej i przekonaniu o talencie. Artysta rozpoczynający karierę przedstawiony w analizowanych treściach jest zdecydowanie młodym człowiekiem. Przykłady późno rozpoczętych karier pojawiają się tutaj jako „wyjątki potwierdzające regułę”, podobnie jak bardzo wcześnie rozpoczęte ścieżki – sięgające dzieciństwa. W dyskursie potocznym żywy jest wątek związany z wyborem ścieżki artystycznej, w którym ważną rolę pełni rodzina artysty. Wybór tej drogi życiowej równie często budzi sprzeciw rodziny, jak i spotyka się z uznaniem i wsparciem. Zdecydowanie największy sprzeciw ze strony rodziców pojawia się w biografjach artystów wizualnych. Ten sposób zarabiania na życie wydaje się w świetle badanych wypowiedzi najbardziej niepewny i trudny do zaakceptowania. Być może po części wiąże się to także z wciąż funkcjonującymi obrazami artysty outsidera, bohemy artystycznej i związanego z nią stylu życia, sprzecznego z „mieszczańską” wyobraźnią rodziców troszczących się o przyszłość dzieci. Z drugiej strony rodzice-artyci często mają wpływ na wybór takiej ścieżki zawodowej dzieci. Zdarza się, że niespełnieni artyści bardzo angażują się w karierę zawodową dzieci i inwestują w ich edukację artystyczną. Wątek wpływu rodziny na ścieżkę kariery artysty pojawia się też w części badania opartej na wywiadach indywidualnych z młodymi artystami.

Narracja o początkach kariery artystycznej bardzo często splata się z przedstawianiem ścieżki edukacji artystycznej, jaka doprowadziła do pierwszego sukcesu artystycznego, który sprawił, że artysta zyskał uznanie. Prawie zawsze w biografjach artystycznych można odnaleźć moment rozpoczęcia kariery lub „przełomowy moment”, który wiąże się z konkretnym dziełem czy wydarzeniem w karierze – dzieło, wystawa. W rzeczywistości wśród badanych artystów tak proste ścieżki wejścia w obszar sztuki nie funkcjonują.

Dla niewielu osób rozpoczęcie studiów artystycznych jest wieloletnim marzeniem czy kontynuacją wybranej w dzieciństwie ścieżki – decyzje podejmują raczej ze względu na własne zainteresowania, a nie możliwości rozwoju późniejszej kariery. Często są nieświadomi wielu nieformalnych barier wejścia w świat sztuki, które staną na ich drodze. Przeceniają wartość pracy i talentu w świecie pozaakademickim. Badani respondenci moment opuszczenia murów akademii wspominają często jako szok – wyjście z bezpiecznej znanej przestrzeni w nieznaną obszar rzeczywistości. Towarzyszy temu spadek wiary we własne możliwości i poczucie dezorientacji. Młodzi artyści starają się poszukiwać informacji o możliwościach utrzymania się w obszarze sztuki poza akademią lub starają się przedłużyć okres bezpiecznej inkubacji, kontynuując edukację na etapie doktoratów. Rzadko też w ogóle wspominają o dalszych planach – jedyne, jakie posiadają, dotyczą konkretnych projektów artystycznych, nad którymi pracują i nadziei na utrzymanie się w obiegu sztuki.

Kwestie związane z rodziną pojawiają się w ich narracjach jako nieszczególnie istotne. Choć większość z nich wspomina wczesne kontakty z obszarem sztuki, to nie uważają, że miały one wpływ na ich decyzje dotyczące wyboru kariery artystycznej. Wspominają pierwsze zajęcia plastyczne, ale nie jako świadomy wybór rodziców, czy zauważony przez kogoś talent.

„W sensie chodziłem do domu kultury na zajęcia z rysunku. Miałem bardzo niedaleko i to był jakiś rok, bądź dwa ..., że dużo rysowałem i chyba to była moja własna decyzja. Tak mi się wydaje. Chociaż nie pamiętam. Szczerze powiem nie pamiętam, być może było tak, że rodzice pracowali, a ja... nie mieli co ze mną zrobić może, i mnie zapisali na te zajęcia, wiedząc, że rysuję.” (Grafik 29 lat, Gdańsk)

Jednak w obszarze sztuk wizualnych, wśród młodych artystów popularne jest budowanie swojej opowieści o biografii artystycznej od najmłodszych lat, od momentu inspiracji. Wszystkie osoby, które brały udział w badaniu wspominały zainteresowania plastyczne z dzieciństwa.

„Jak byłam mała, to w zasadzie cały czas siedziałam i rysowałam, miałam całe skoroszyty wypełnione moimi pracami.” (Graficzka 29 lat, Gdańsk)

Pojawiają się w tych opowieściach także znaczące osoby, z kręgów rodziny i znajomych, które zajmowały się sztuką, ale według autorów tych opowieści nie miały one jednak dużego wpływu na ich osobisty rozwój, pojawiają się jako tło, ewentualnie impuls wspierający już istniejącą w młodych twórcach zdolność, talent.

Powszechne jest wśród nich przekonanie o trudnych warunkach, ale zazwyczaj siebie podają jako wyjątek od reguły – „mnie się akurat udało”. Materiał gromadzony był metodą kuli śnieżnej – respondenci wskazywali kolejnych swoich znajomych – w ich wyborach pojawiali się zazwyczaj ci, którzy w ich mniemaniu osiągnęli jakiś sukces, zrobili karierę. Były to osoby, którym udawało się po prostu utrzymać w polu sztuki po studiach. Ale w tle wciąż pojawiały się narracje o „większości” znajomych, z którymi albo nie wiedzą, co się dzieje, albo postrzegają ich jako tych, którym się nie udało – nie z powodu braku umiejętności, lecz trudnych warunków na rynku pracy i niewielkich możliwości utrzymania się ze sztuki.

W trakcie otwarcia Ogólnopolskiej Wystawy Najlepszych Dyplomów Akademii Sztuk Pięknych, która co roku jest organizowana w Zbrojowni należącej do ASP w Gdańsku, odbywają się debaty poświęcone sytuacji młodych artystów w polu sztuki. Zaproszeni przedstawiciele polskiego świata sztuki – artyści, krytycy, akademicy - poruszają tematy związane z losami debiutantów, których prace można podziwiać w czasie wystawy. Jakie są ich szanse na samodzielnej drodze artystycznej? Jaki obraz sztuki współczesnej rysuje się z ich kierunków rozwoju? Wydają się oni równie zdezorientowani, co sami debiutanci.

"Młodzi, wkraczający na scenę w epoce ponowoczesnej i postartystycznej, zazwyczaj nie łączą się w grupy i nie piszą wyrazistych, płomiennych manifestów pokoleniowych. Trudno wskazać więc jakieś dominujące nurty, można raczej mówić o rozproszonej energii pola minowego, gdzie tu i ówdzie rozlegają się wybuchy, choć nie można przewidzieć, czy i w jakim miejscu one nastąpią" – komentuje Marta Smolińska.

Wchodzenie na rynek pracy

Od niedawna dopiero uczelnie kształcące na kierunkach artystycznych zajmują się badaniem losów swoich absolwentów, starając się szukać też ich nietradycyjnych ścieżek kariery poza wąsko rozumianym światem sztuki w przestrzeniach związanych z przemysłami kultury i przemysłami kreatywnymi. Od kiedy kryterium jakości edukacji stała się zatrudnialność – badania te są w zasadzie wymagane do utrzymania się w czołówce instytucji edukacyjnych. Kryteria oceny zostały dopasowane do wymogów rynku pracy, który stawał się coraz bardziej płynny (How Much Does Higher Education Enhance the Employability of Graduates? 2003, s. 3–4). Trudniej też przewidzieć, czy liczba absolwentów kończących dane kierunki (nie tylko artystyczne, ale też te postrzegane jako „przyszłościowe”) rzeczywiście będzie w stanie znaleźć zatrudnienie. Akademie artystyczne opuszcza więcej osób niż jest w stanie znaleźć zatrudnienie, a mimo to nie wyczerpuje się popyt na nowe talenty i zjawiska w świecie sztuki (Towse 2011, s. 317).

Gen ryzyka?

Przekonanie o artystach jako osobach skłonnych do podejmowania ryzyka wywodzi się z przeświadczeń o ich naturze, silnie ukształtowanych mitami artystycznymi. Rzeczywiście, podjęcie kariery artystycznej wydaje się szczególnie ryzykownym wyborem, ale w praktykach młodych artystów ryzyko nie jest koniecznie związane z ich preferencjami dotyczącymi stylu życia. Raczej wymuszone jest warunkami wchodzenia w świat sztuki, które są trudne do przewidzenia i rozpoznania, więc niemożliwe prawie do zaplanowania w postaci strategii długofalowej. Decyzje mogą wydawać się ryzykowne, są jednak efektem strategii polegającej na multiplikowaniu szans na sukces przez szybkie decyzje i wielokierunkowe działania. W branżach, w których silne jest przekonanie co do kluczowego znaczenia talentu jako wartości determinującej jakość pracy wśród pracodawców, pojawia się mechanizm silnego ograniczania ryzyka związanego z inwestycją w debutantów, co sprawia, że wielu absolwentów nie jest w stanie przebić się i zaprezentować swoją sztukę, ponieważ prestiżowe instytucje trzymają się sprawdzonych wyborów (Tervio 2009, s. 830). Niewiele ma szansę sprawdzić się w praktyce i zaprezentować szerszemu środowisku. W świecie sztuki system ten łagodzony jest przez

ciągłe poszukiwanie nowości i autentyczności, co skutkuje krótkotrwałymi okresami skupienia uwagi na działalności konkretnego artysty, które nie gwarantują kontynuacji. Tylko niewielka grupa osiąga status „sprawdzonego” artysty i to dopiero, gdy ich „trwałość” została zweryfikowana przez system świata sztuki. Są to zazwyczaj osoby reprezentujące starsze pokolenia i to one utrzymają się najsilniej w społecznej świadomości także poza światem sztuki. Podejmowanie pracy darmowej jako rodzaj inwestycji w przyszłą karierę też zaczyna być postrzegany jako złudne. Najmłodsze pokolenia podejmują się takich zajęć tylko dla utrzymania kontaktu ze sztuką, ale coraz bardziej buntują się przeciwko takim warunkom współpracy.

Młodzi artyści z jednej strony akceptują warunki trudnej ekonomii sztuki i przewidują trudności w uzyskaniu pierwszych dochodów i widoczności po wyjściu z akademii, z drugiej wydaje się, że wyzwalają się z mitu cierpienia prowadzącego ku sławie. Nie traktują początkowych trudności jako obietnicy przyszłych sukcesów, skupiając się raczej na „tu i teraz”, możliwych i dostępnych dla nich szans na sukces, ze świadomością, że długotrwałe i konsekwentne budowanie swojej kariery artystycznej jest dla nich nieosiągalne. Niektórzy godzą się z faktem, że wielkie sukcesy artystycznych gwiazd nie są w ich zasięgu i szukają mniejszych „sukcesów” w pracy artystycznej. W bardziej rozwiniętych rynkach sztuki pierwsza sprzedaż może wyznaczyć reputację artysty na przyszłość, jednak ważniejsza jest sama obecność w obiegu rynkowym (Chong i Bogdan 2010, s. 99). W mniej stabilnych i węższych rynkach sztuki wartość sprzedaży pozwala na ustalenie własnej pozycji na rynku, ale niekoniecznie jest możliwa do utrzymania w dłuższym okresie. Raczej stanowi szansę na krótkotrwały zysk i kumulację zasobów finansowych na przyszłość, która nie gwarantuje dochodów na podobnym poziomie. Na rynku sztuki prace młodych artystów sprzedawane są na bieżąco, w niedługich odstępach czasu od momentu ich powstania (Alcalá i González-Maestre 2012, s. 644). Okresy popularności prac danego artysty mijają, natomiast artyści o statusie supergwiazd sztuki sprzedają swoje prace w bardziej rozłożony w czasie kariery sposób, a na rynek trafiają dzieła, które powstały wcześniej i w wyniku gier rynkowych nastawionych na wzrost

zainteresowania zostały wstrzymane przed obiegiem i wpuszczane na rynek w momencie uzyskania odpowiednich szans na sprzedaż po wyższej cenie.

Wsparcie na wejściu

Wkraczając na rynek pracy, artyści korzystają z narzędzi wsparcia, takich jak stypendia i rezydencje artystyczne, które obniżają koszty ich utrzymania – nie stanowią one jednak tak skutecznego narzędzia wchodzenia w świat sztuki jak mogłoby się wydawać. Dla wielu stają się strategią pozwalającą na przetrwanie nie tylko okresu oczekiwania na pierwsze możliwości dochodowych sprzedaży, ale utrzymania się w trakcie trwania całej kariery. Jedną z uczestniczek badania – rzeźbiarka z Krakowa, od momentu ukończenia studiów, korzystając też ze wsparcia mentora z uczelni, podróżuje po świecie, przemieszczając się między programami stypendialnymi i rezydencyjnymi, łącząc nie tylko obszar podstawowej swojej działalności, ale także innych technik artystycznych, które postanowiła rozwijać. Najczęściej osoby podejmujące takie strategie już na studiach otrzymywały stypendia ze środków uczelnianych, ale też aktywnie poszukiwały innych podmiotów udzielających tego typu wsparcia.

W latach 2004-2007 funkcjonował w Polsce program *Talent* prowadzony przez MKiDN, który umożliwiał płatne staże dla bezrobotnych absolwentów kierunków artystycznych. Trudno ocenić jego skuteczność w tak krótkim okresie trwania, ale wdaje się, że nie był on zbyt dobrze dostosowany do warunków rynku pracy w sztukach wizualnych, gdzie dominującą formą pracy jest samozatrudnienie, więc znalezienie etatów stażowych możliwe była tylko na stanowiskach w instytucjach publicznych, niezwiązanych bezpośrednio z działalnością artystyczną. Obecnie pozyskanie funduszy na działalność w zakresie sztuk wizualnych jest możliwe poprzez aplikowanie do programu grantowego *Sztuki wizualne* prowadzonego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Stypendia dostępne są na poziomie lokalnym i regionalnym. Na szczeblu ministerialnym przyznawane są stypendia twórcze, stypendia dla studentów kierunków artystycznych zgłaszanych przez rektorów uczelni oraz stypendia zagraniczne realizowane w oparciu o Programy o Współpracy Kulturalno-Naukowej. Od 2004 roku Narodowe Centrum Kultury prowadzi program stypendialny *Młoda Polska* przeznaczony dla artystów do 35. roku

życia, którzy już mogą pochwalić się dorobkiem artystycznym. Maksymalna kwota stypendium przyznawanego w drodze konkursu wynosi 50 000 złotych.

Często, gdy kończą się fundusze przeznaczone dla młodych artystów, nadal nie są oni w stanie osiągnąć takiej pozycji i widoczności na rynku sztuki, który pozwoliłby im na uzyskanie dochodów ze sprzedaży. Nie czują też reguł rynkowych, ale raczej tych regulujących publiczne finansowanie sztuki.

Szczególnie w Polsce jest to wiedza, która może raczej pomóc w utrzymaniu się w obiegu sztuki, niekoniecznie utrzymaniu się w sensie ekonomicznym, brakuje jednak takich sposobów komunikowania o wsparciu publicznym, które trafiłyby w przystępny sposób do szerokiej grupy absolwentów. Oczywiście, narzędziem poszukiwania jest w obecnych czasach internet, ale wiedza o tym, gdzie takich informacji szukać, też jest istotnym know-how branży artystycznej.

Ważne w momencie przejścia jest wsparcie ze strony uczelni i mentorów, którzy mogliby, dzieląc się wiedzą i własnym kapitałem społecznym, uczyć absolwentów zasad działania w polu sztuki, budowania sieci relacji środowiskowych, czy nawiązywania współpracy z galeriami. W Polsce wiele narzędzi stosowanych przez akademie, takich jak wystawy prac w przyuczelnianych galeriach czy nagrody dla absolwentów, jest mało skutecznymi narzędziami ułatwiającymi wejście na rynek sztuki. W wielu przypadkach w Polsce mentorzy nie są jednak w stanie tego robić, ponieważ sami funkcjonują w hermetycznym podsystemie świata sztuki skupionym wokół samych akademii. Nie potrafią wskazać studentom dróg kontaktu z galeriami (Worpus 2016, s. 44–46), a część nauczycieli akademickich twierdzi, że to studenci powinni wykazywać się większą samodzielnością w kontaktach z galeriami, a udzielane przez nich rady są sprzeczne z preferowanymi przez galerie sposobami kontaktu z artystami. Rzadko realizują one wystawy sprzedaży prac artystów, których znają jedynie na podstawie portfolio – raczej opierają się na ocenie środowiskowa, w której współpraca między uczelnią a galerią mogłaby odgrywać dużą rolę.

Pojawiają się poradniki dla młodych artystów jak ten wydany przez Stowarzyszenie *Sztuka się szuka* (Jarosz i wsp. 2012, s. 32–36), brakuje jednak tak konkretnych jak na przykład przeznaczony dla młodych muzyków *Beyond Talent* (Beeching 2010), w którym autorka bardzo praktycznie przedstawia możliwości ścieżek kariery po ukończeniu studiów – także te niestandardowe i konieczne do ich podjęcia umiejętności i narzędzia. Poradnik uczy, jak budować sieć kontaktów, nawiązywać współpracę z menedżerem lub stać się własnym oraz jak organizować koncerty i nagrania, gdzie szukać funduszy na wsparcie swojej twórczości, jak promować się w Internecie, a nawet jak balansować między karierą a życiem prywatnym i nawiązywać kontakt z publicznością. Tworzenie takiego kompendium w postaci podręcznika dla artystów wizualnych wydaje się możliwe, aczkolwiek bardziej praktyczną formą byłby portalu internetowego, który ma większe możliwości aktualizacji treści w kontekście zachodzących zmian w świecie sztuki i pojawiających się szans na rozwój własnej kariery i umiejętności.

5.3. Kształtowanie własnej kariery

Myślenie o własnej karierze skłania artystów do planowania ruchów w polu sztuki. Motywacją do podjęcia konkretnych działań i współpracy jest kształtowanie kariery i inwestowanie w siebie na polu różnych kapitałów. Jedną z kluczowych kompetencji dla współczesnych artystów jest umiejętność konwersji kapitałów. Jak piszą autorzy *Fabryki sztuki*: „ten model pracy wymaga od jednostek, by traktowały same siebie niczym firmę, którą należy odpowiednio zarządzać. (...) Model „ja” jako firma i „ja” jako własny menedżer wymuszany jest strukturalnie przez rozpowszechnienie umów cywilnoprawnych: o dzieło i zlecenia.” (Kozłowski i wsp. 2014, s. 90).

Zarządzanie karierą to umiejętność przemyślanego i strategicznego łączenia pracy, nauki i innych obszarów życia (Bridgstock 2013, s. 180). Oparte jest o refleksje nad jakością własnej pracy i reagowanie na okoliczności pojawiające się na rynku pracy. Mimo często wyrażanej niechęci artystów do traktowania swojego zawodu jako „biznesu”, z którym kojarzy im się często spadek jakości artystycznej i komercjalizacja, działają oni podobnie jak przedsiębiorcy, jednak w specyficznym środowisku rynkowym. Niektórzy badacze odwołują się tutaj do paradoksu Mozarta, który jako jeden z pierwszych odszedł

od modelu nadwornego muzyka i musiał żyć jako samodzielny artysta i nauczyciel, starając się dostosować swoje dzieła do potrzeb odbiorców – zmarł w poczuciu klęski (Bendassolli i Wood, Thomaz, Jr. 2012, s. 1). Obrazują w ten sposób nieunikniony konflikt między artystyczną swobodą tworzenia a zaspokajaniem potrzeb rynku – nie tylko publiczności, ale też innych aktorów rynku sztuki, np. instytucji, Grant dawców.

Patrząc jednak na historyczne przemiany relacji między artystą a społeczeństwem oraz różne strategie pracy artystycznej i utrzymywania się z niej, sytuacja czystej swobody twórczości artystycznej jest prawie niemożliwa do realizacji, a każdy model czy to mecenatu prywatnego, państwowego, czy działania w oparciu o zasady wolnego rynku sztuki, niesie za sobą konieczność dostosowania się do warunków zewnętrznych. Z każdym rodzajem wybranego sposobu działania w polu sztuki wiąże się struktura społeczna oraz specyficzne normy i wartości, a każda z tych sfer dostarcza innego kontekstu, w którym realizuje się wartość dzieła sztuki i które mogą wpływać na działalność artystyczną (Klamer i Petrova 2007, s. 250). Zjawisko przejmowania i przenikania się norm i wartości z różnych sfer, w jakich realizowana jest działalność artystyczna, opisuje Klamer i Petrova (Klamer i Petrova 2007, s. 249), odwołując się do pojęć takich jak: *crowding in*, *crowding out* czy *spill over effect*. Na przykład, gdy artysta przez długi czas pracuje w warunkach rynkowych, normy związane z praktykami rynkowymi mogą przenikać do jego wewnętrznych motywacji. Artysta adaptuje komercyjne bodźce motywacyjne, które mogą mieć wpływ na jego pracę. Ale ten sam efekt można zaobserwować w odwrotnym kierunku – artysta pracujący w środowisku nieartystycznym, może mieć na niego wpływ – jego współpracownicy mogą zaadaptować pewne cechy i wartości płynące z charakteru pracy artystycznej.

Kariera artysty wizualnego jest postrzegana jako szczególnie niepewna i „niekomercyjna”, a więc wymagająca większego nakładu pracy w dążeniu do sukcesu finansowego, który pozwoliłby na utrzymanie się z twórczości artystycznej. Młodsze pokolenie artystów w większym stopniu skłonne jest do myślenia w sposób profesjonalny o budowaniu kariery poprzez doksztalcanie, współpracę z menadżerem, czy świadome budowanie własnego wizerunku. Jednak nie jest to planowanie strategiczne, a raczej

adaptacyjne zachowanie na rynku pracy. Płynności obecnego świata sztuki i jego relacji z szerszym otoczeniem społeczno-kulturowym wymusza strategie kariery oparte na bieżącym reagowaniu na zmieniające się warunki w krótkiej perspektywie czasowej. Najmłodszy badani godzą się już na niestabilność i starają się do niej dostosować swoją aktywność, trochę starsi urodzeni w latach 80. raczej starają się dążyć do stabilizacji i postrzegają konieczność takiego zarządzania karierą jako trudność i barierę w rozwoju artystycznym. Starają się ją minimalizować, poszukując stałego dochodu z pracy etatowej i uregulowania sytuacji związanej z zabezpieczeniami socjalnymi. Trudno powiedzieć, czy jest to zmiana pokoleniowa wynikająca z warunków i wartości, w jakich wyrastali konkretni artyści, czy raczej związana z etapem w karierze. Młodzi jeszcze nie odczuwają potrzeby stabilizacji, starsi, zmęczeni początkową hiperaktywną fazą pracy w polu sztuki, patrzą na te kwestie z innej perspektywy, która każe im spoglądać w przyszłość z pytaniem: „Czy już zawsze tak będzie?”

Motywacja do pracy artystycznej

Wydaje się, że ekonomiczna teoria racjonalnego wyboru, kierowania się głównie motywacjami finansowymi ma ograniczone zastosowanie, jeśli chodzi o twórczość artystyczną. Badacze zwracają uwagę na wewnętrzne i zewnętrzne motywacje artystów. Z motywacją wewnętrzną mamy do czynienia, gdy ktoś podejmuje się jakiegoś działania bez oczekiwania jakiegokolwiek wynagrodzenia poza samą możliwością działania, natomiast motywacja zewnętrzna wiąże się z oczekiwaniem różnego rodzaju wynagrodzenia, niekoniecznie materialnego (Klamer i Petrova 2007, s. 248). Badając strategie pracy twórczej wśród duńskich artystów, Klamer zwraca uwagę na jej autonomiczny, emocjonalny, impulsywny i intuicyjny charakter w deklaracjach badanych. Motywacja twórcza ma charakter wewnętrzny, jednak czynniki zewnętrzne wpływające na samą osobowość artysty mają dla niej decydujące znaczenia (Klamer i Petrova 2007, s. 252).

Wśród motywacji do pracy twórczej można wyróżnić kilka postaw będących wynikiem społecznego postrzegania roli artysty oraz postrzegania siebie jako artysty w szerszym kontekście społecznym, kulturowym i ekonomicznym. Wśród uczestników badania *Fabryka sztuki* pojawiają się odwołania do powołaniowego charakteru pracy w

sztuce, takie jak poczucie misji, działanie dla pewnej sprawy, czy dla dobra innych ludzi, satysfakcja ze zrobienia czegoś dobrego dla ludzi lub przystąpienia się ważnej sprawie, zwłaszcza artystki wspominają o przyjemności kontaktu z odbiorcami i satysfakcji, jaką to niesie lub odwołania pewnego rodzaju autotelicznej wartości, jaką jest proces twórczy w trakcie realizowanego projektu. Najczęściej jednak badani motywują się do pracy przez „przekonanie o konieczności utrzymania ciągłej aktywności, której przerwanie grozi wypadnięciem z obiegu” (Kozłowski i wsp. 2014, s. 227). Generalnie przez większość badanych ich praca określana jest jako kreatywna i satysfakcjonująca, jednak sami artyści na tle innych grup zawodowych związanych z polem sztuki deklarują mniejszą satysfakcję z pracy twórczej – być może jest to wynikiem osobistego emocjonalnego ryzyka, jakie wiąże się z procesem twórczym.

Naturalne dla artystów było poszukiwanie możliwości zarobków – przemieszczali się od wieków w miejsca, gdzie akumulował się duży kapitał - w XVII wieku była to Holandia, w kolejnym Anglia, a na przełomie XIX i XX wieku Stany Zjednoczone i Francja (Towse 2011, s. 91). Motywacje finansowe były także siłą napędową bardzo aktywnych artystów w przeszłości. Mozart w jednym z listów pisał: „Uwierz mi, moim jedynym celem jest zarabianie tyle, ile się da, ponieważ poza zdrowiem to pieniądze najbardziej się liczą w życiu” (Cowen 2001, s. 18). Jednak badani niechętnie przyznają się do materialnych motywacji podejmowanych działań. Autorzy raportu dość ironicznie komentują ten fakt: „Oto nadal nie należy pracować (a przynajmniej nie należy tego ujawniać) dla pieniędzy i z konieczności, bo byłaby to haniebna przyziemność oraz sprzeniewierzenie się niepisanyim zasadom dobrowolności, spontaniczności czy swobody. Pracować oczywiście należy, ale z innych zgoła pobudek niż te materialne i bytowe. Bodźcami do aktywności zawodowej powinny być: twórczość, pasja, powołanie, idea, rozwój osobisty i progres w skali społecznej. W żadnym jednak razie wyłącznie zysk materialny” (Kozłowski i wsp. 2014, s. 91).

Rola dochodu w wyborach kariery artystycznej przyjmuje różne modele (Throsby 2010, s. 93–95):

- dochód jako ograniczenie - jest niezbędnym element w procesie decyzyjnym, artysta może przestawić się na produkty bardziej dochodowe niż te, które by produkował, gdyby nie musiał się przejmować pieniędzmi,
- dochód jako maksymalizacja obu wartości - dochód jest korzyścią finansową z działalności artystycznej, także motywującą do pracy, w produkcji komercyjnej - decyduje o wyborze ścieżek ekspresji artystycznej,
- dochód jako maksymalizacja jednej wartości – gdy występuje tylko ekonomiczna motywacja działań twórczych, ale konieczny jest minimalny poziom wartości kulturowej wymagany do mieszczania się w standardach kulturowych.

Lista motywacji artystów uzasadniających ich pozostanie w polu sztuki stworzona przez Hansa Abbinga (Abbing 2008, s. 122–123) wskazuje na łączenie motywacji wewnętrznych, zewnętrznych i czynników oraz silną rolę mitów sztuki w kontynuowaniu kariery artystycznej. Łączy motywacje finansowe, związane z nadzieją na wysokie zarobki osiąmane przez nieliczną elitę świata sztuki, z przekonaniem o braku innych umiejętności, które są przydatne poza polem sztuki, a więc świat sztuki jest dla nich jedynym możliwym polem aktywności, natomiast motywacja wewnętrzna i akceptacja zasad gry w polu sztuki niweluje w wielu wypadkach negatywne doświadczenia związane z trudnościami w rozwoju kariery artystycznej. W badaniach (Gromada i wsp. 2015, s. 29) priorytetów zawodowych studentów i studentek kierunków artystycznych respondenci za najważniejsze podawali możliwości rozwoju i dużą samodzielność, potwierdzając wewnętrzne motywacje, ale jednocześnie uznając za istotne także wysokie zarobki.

Według niektórych badaczy karier artystycznych na wybór modelu kariery wpływ ma praktykowana technika artystyczna. Motywacja finansowa wpływa na decyzje artystyczne, szczególnie tych artystów, którzy tworzą dzieła poddające się reprodukcji, dzięki czemu mogą trafiać do szerszego grona odbiorców i generować większe dochody. Dlatego częściej model ten wybierają artyści związani z dziedzinami takimi jak video, film czy muzyka niż praktykujący bardziej tradycyjne techniki, takie jak malarstwo czy rzeźba (Rotter 2008, s. 284).

5.4. Modele kariery artystycznej

Strategie kariery artystycznej nie są wyraźnymi trajektoriami czy ścieżkami, a raczej pulą możliwych do wyboru aktywności, które artyści łączą w swojej karierze w różnych proporcjach. Odbiegają od siebie właśnie preferencjami co do stylu pracy, charakterem motywacji i przekonaniami co do miejsca sztuki w ich życiu i dzisiejszej rzeczywistości. Wybór konkretnej ścieżki kariery czy modelu jest związany z indywidualnymi preferencjami artystów. W teorii kotwic kariery proponowanych przez Edgara Scheina osoby pracujące w różnych zawodach preferują jedną z 8 wartości: profesjonalizm, przywództwo, autonomię i niezależność, bezpieczeństwo i stabilność, kreatywność i przedsiębiorczość, idealizm, wyzwania i styl życia. Identyfikacja tych preferencji może pomóc pracownikom w wybraniu takiej przestrzeni rozwoju, branży i stanowiska pracy, które będzie w największym stopniu odpowiadać jego predyspozycjom i w rzeczywistości wartości te nie są łatwe do oddzielenia od siebie. Nie są też przypisane bezpośrednio konkretnym zawodom, raczej stylom pracy – tak też w obszarze sztuki różne są motywacje do wyboru danej strategii. Artyści częściej stawiają na autonomię i niezależność, ale nie zawsze chcą rezygnować ze stabilizacji i poczucia bezpieczeństwa.

Strategie kariery są więc raczej modelami myślenia przekładającymi się na konkretne zachowania na rynku pracy. Wybory te nie są jednak autonomicznymi i niezmiennymi wyborami artystów. Należy również pamiętać, że dużą rolę w ich kształtowaniu i przyjmowaniu konkretnych preferencji mają czynniki ekonomiczne i społeczne, w jakich w danym momencie znajduje się artysta, ale też jego doświadczenie i kapitał kulturowy ukształtowany przez mity sztuki, wzorce zachowań i normy świata sztuki przekazane w trakcie edukacji. W ciągu swojej kariery artyści zmieniają własne definicje sztuki i artysty, poruszają się pomiędzy różnymi mitami artysty, przechodząc z roli buntownika ku intelektualisty, od outsidera do akademika. Strategie kariery są jednocześnie strategiami artystycznymi. Wybory dotyczące wchodzenia w poszczególne obszary aktywności są związane z charakterem podejmowanych aktywności artystycznych, preferowanymi dziedzinami sztuki, ale też tematami, wokół których artyści tworzą swoje dzieła. Przemianom społecznym i politycznym towarzyszyły fale przemian także w praktykach

artystycznych. W latach 60. i 70. konceptualizm i praktyki „antywarsztatowe” były ostatnim bastionem przeciwko uprzemysłowieniu produkcji artystycznej i urynkowieniu produktów świata sztuki. Cykliczne powracanie do praktyk skupionych na manualnej pracy i sensualizmie, a odchodzenie od praktyk późnej awangardy w Polsce było motywowane politycznymi znaczeniami (Wojciechowski 1995, s. 119). Wprowadzanie gospodarki rynkowej w przestrzeni sztuki nakłada się na powrót do modernistycznych idei (Wojciechowski 2004, s. 133–135). Postmodernizm, który nie miał szans rozwijać się w Polsce w praktykach artystów w czasach PRL, trafił do polskiego świata sztuki w tym samym czasie, ale w fazie, która już ulegała wchłonięciu przez przemysły kultury i utraciła swoją siłę podważania wielkich narracji.

Badanie przebiegu różnych typów kariery artystycznej było przedmiotem zainteresowania wielu badaczy. Poszukiwali oni charakterystycznych modeli działania w polu sztuki, które można by nazwać modelami kształtowania kariery artystycznej. W swoich badaniach *Painting Outside the Lines: Patterns of Creativity in Modern Art* (Cambridge: Harvard University Press.) Galenson (Galenson, David (2001) analizuje kariery impresjonistów, Francisco i amerykańskich malarzy nowoczesnych, a także pisarzy. Według niego wyróżnić można dwa typy artystów różniące się ze względu na charakter pracy twórczej i sposób, w jaki wpływa on na rozwój kariery:

- artyści konceptualni (*conceptual artist*) - zazwyczaj odnoszą sukces wcześniej, szczegółowo i zdecydowanie pracują nad dziełem, proces tworzenia to dla nich przekładanie konceptu na rzeczywistość,
- artyści eksperymentalni (*experimental artist*) - osiągają późny sukces, motywowani są głównie przez kryteria estetyczne, skupieni na wizualnym przedstawieniu, mają niesprecyzowane cele, rzadko przygotowują się szczegółowo do pracy, rzadko odczuwają poczucie sukcesu i artystycznego spełnienia.

Taka propozycja charakteryzowania modeli kariery krytykowana jest za zbyt radykalnie dychotomiczny podział – w większości artyści przechodzą przez różne stadia swojej

twórczości lub nawet w tym samym czasie pracują w różny sposób nad różnymi dziełami (Victor A. Ginsburgh 2012, s. 9).

Wspomniane wcześniej badania prezentowane w raporcie *Fabryka sztuki* również posłużyły do analizy modeli aktywności zawodowej artystów biorących udział w badaniu.

Wśród wyróżnionych przez autorów badania modeli są:

- model fuchy - dotyczy artystów nie zarabiających na aktywności twórczej, lecz organizujących swoje środowisko pracy tak, aby móc realizować pracę twórczą. Dotyczy około 1/5 respondentów. Wpływu na tak obrany typ pracy prawie wcale nie ma zajmowana pozycja zawodowa ani forma zatrudnienia (etat, umowa cywilnoprawna itp.) (Kozłowski i wsp. 2014, s. 137–138);
- model twórcy romantycznego - inaczej nazwany „strategią bez strategii”, w którym artysta poświęca swoje potrzeby materialne dla realizacji pracy twórczej. Tylko 10 % badanych realizuje ten model kariery artystycznej (Kozłowski i wsp. 2014, s. 139–140);
- model twórcy zarabiającego - łączącego artyzm i dochodowość, choć nie oznacza to wcale, że aktywność twórcza jest jedynym czy też dominującym źródłem dochodu, ale pozwala na uzyskiwanie środków finansowych. 74% badanych artystów realizuje ten model działania na rynku pracy (Kozłowski i wsp. 2014, s. 142).

Taki podział bardziej odpowiada modelom myślowym reprezentowanym przez przedstawicieli młodego pokolenia artystów wizualnych w Polsce. Reprezentują oni najczęściej model łączący wartości artystyczne z koniecznością uzyskiwania dochodów z innych źródeł, ale ich preferencje są bardziej przesunięte w stronę sztuki jako wartości nadrzędnej, porządkującej ich życie. Studenci i studentki kierunków artystycznych po ukończeniu studiów przede wszystkim chcą być czynnymi artystami i artystkami, ewentualnie pracować w innym zawodzie artystycznym (Gromada i wsp. 2015, s. 28). Kiedy podejmują się innych działań raczej traktują je jako konieczność, niechętnie przyznając się do nich w wywiadach.

Szukając szans na rozwój własnej kariery, artyści korzystają ze wsparcia z różnych źródeł:

- wsparcia organizacji pozarządowych – finansowego i pozafinansowego. Z tego typu wsparcia korzystali młodzi artyści wizualni, osiągający już pewien sukces artystyczny, otrzymujący nagrody oraz osoby zaangażowane społecznie;
- funduszy publicznych - zapośredniczonych przez instytucje. Środki publiczne są postrzegane przez artystów jako oparte na kryterium jakości twórczości artystycznej, ale równie często krytykowane za nieczytelność systemów ich przyznawania i faworyzowanie personalnych preferencji oraz doprowadzanie do myślenia o sztuce w kategoriach finansowych;
- alternatywnych form wspierania działalności artystycznej - jak na przykład inkubatory sztuki, które ułatwiają prowadzenie własnej firmy, oferują też możliwości doksztalcania się i uzupełniania edukacji artystycznej;
- crowdfundingu - wsparcia społecznościowego jako nowej formy pozyskiwania środków na przedsięwzięcia kulturalne i artystyczne.

Podejmowanie aktywności zawodowej w różnych sektorach – publicznym, komercyjnym czy pozarządowym niesie za sobą również odmienne modele preferowanych wartości. W idealnym modelu:

- w sferze publicznej dominują wartości takie jak różność, dostępność, tożsamość narodowa lub lokalna, solidarność i użyteczność społeczna,
- rynek preferuje niezależność, indywidualność, racjonalność,
- trzeci sektor opiera się o zaufanie, hojność i miłość, zaangażowanie, dawanie.

W rzeczywistości artyści podejmują aktywność na wszystkich polach w różnych proporcjach, starając się być w zgodzie z własnymi przekonaniemiami, ale sama praktyka funkcjonowania w różnych obszarach wpływa na zatarcie się granic między tymi sferami, zarówno w praktykach samych artystów, jak i instytucji funkcjonujących w tych obszarach. Prywatne galerie mogą zachowywać się zgodnie z wartościami trzeciego sektora w

obszarze sztuki i motywować się nimi, a instytucje publiczne mogą adaptować się do warunków rynkowych (Klamer i Petrova 2007, s. 250–251). Według badań przeprowadzonych w USA 69% artystów w jakiś sposób włącza się w prace w sektorze pozarządowym, 39% deklaruje, że większość czasu poświęca na prace w obszarze o charakterze komercyjnym, a tylko 19% twierdzi, że nie podejmuje żadnych aktywności o takim charakterze, natomiast 17% nigdy nie zaangażowało się w działania w trzecim sektorze (Markusen i wsp. 2006, s. 7). Niestety, dotychczasowe badania artystów w Polsce nie podjęły jeszcze tego tematu. Jako zalety poszczególnych obszarów aktywności artystycznej autorki wspomnianego badania podają:

- w sektorze komercyjnym: rozpoznanie artystycznych i zawodowych konwencji oraz strategii działania, szerszą widoczność i rozpoznawalność, umiejętność budowania sieci przydatnych relacji, wyższe korzyści finansowe;
- w sektorze niekomercyjnym: satysfakcję estetyczną, możliwość artystycznych eksperymentów, zaspokojenie potrzeb emocjonalnych, współpracę w zespole, pracę z lokalną społecznością, tworzenie tożsamości kulturowej, realizację celów społecznych i politycznych.

Wielość podejmowanych aktywności zawodowych

Cechą charakterystyczną rynku pracy w kulturze i sztuce jest wielość podejmowanych przez jednostki aktywności zawodowych. Wynika to z faktu autonomizacji zatrudnienia, projektowego charakteru przedsięwzięć artystycznych oraz, co dość smutne, konieczności utrzymywania się z wielu źródeł, ponieważ utrzymanie się tylko z podstawowej działalności artystycznej jest dla większości aktorów w polu sztuki niemożliwe.

Według jednego z uczestników badania:

„No bo poza garstką artystów jednak większość słabo sobie radzi finansowo. niemniej jednak jest całe środowisko związane na przykład z Akademią Sztuk Pięknych i to są ludzie, którzy mają etaty, czy Akademią Muzyczną i jest im łatwiej po prostu żyć. Są tacy, którzy bez takiego jakiegoś schizofrenicznego spięcia potrafią godzić pracę projektowego grafika na przykład, który jest wziętym grafikiem, ma dużo zleceń, a jednocześnie niejako

"po godzinach", tu znowu biorę to w cudzysłów, uprawiać swoją sztuką. I są tacy, którzy to godzą i są tacy, którzy nie godzą, więc wtedy są w konflikcie z samym sobą albo muszą porzucić sztukę na rzecz zarabiania pieniędzy. Ale to jest ... mechanizm, który działa na całym świecie." (Grafik 28 lat, Kraków)

Pojawiają się nowe przestrzenie, w których osoby o wykształceniu artystycznym mogą szukać pracy. Są one wynikiem przemian społecznych ról artysty. Niektórzy twórcy w związku z poszerzeniem swojej przestrzeni aktywności zawodowych uważają, że bardziej pasuje do nich określenie pracowników sztuki niż miano artysty (Forkert 2013, s. 23). Taka identyfikacja stawia ich w opozycji do artystycznych gwiazd współczesnego świata sztuki oderwanych od rzeczywistości. Proces instytucjonalizacji i komercjalizacji części przedsięwzięć artystycznych i kulturalnych stwarza także nowe miejsca pracy w sektorze kreatywnym. Silne przesunięcie roli artysty w stronę kuratora jest jedną z możliwych dróg realizacji zawodowej w przestrzeni sztuki. Nowe role związane są z prezentacją i reprezentacją treści kulturowych w obszarach takich jak reklama, marketing, moda, dizajn oraz z usługami, produktami zapewniającymi obieg treści symbolicznych.

Strategie poruszania się w tak szerokim sektorze kreatywnym skupiają się na specjalizacji bądź dywersyfikacji (Pinheiro i Dowd 2009, s. 491). O ile strategia specjalizacji jest początkowo bardzo dobrym sposobem na wyróżnienie się spośród innych aktorów pola – daje rozpoznawalności jasny komunikat, w dłuższej perspektywie w warunkach płynnego pola kultury i sztuki jest trudna do utrzymania, może świadczyć o ograniczonych umiejętnościach i zdolnościach do adaptacji - podejmowanie różnorodnych aktywności daje większe szanse na pozostanie na rynku pracy, który w sektorze kreatywnym wymaga umiejętności szybkiego dostosowania się do zmieniających się warunków i korzystania z każdej możliwej okazji. Oprócz wielozatrudnienia w obszarze strategii zawodowych artyści podejmują wielodziedzinowe (Krajewski i Schmidt 2016c, s. 35) strategie artystycznej działalności - zajmują się jednocześnie różnymi dziedzinami sztuki jako środkami wyrazu swojej twórczości. W początkach XX wieku artyści łączyli dziedziny zbliżone do siebie, na przykład malarstwo, rysunek, grafikę. Stopniowo wraz z rozwojem nowych mediów artyści stali się bardziej zróżnicowani pod względem łączenia środków artystycznej wypowiedzi w

swojej twórczości. Wybór medium w dobie sztuki postmedialnej (Dziamski 2009, s. 206–207) jest ucieczką od formalizmu, kryterium jest raczej stosunek artysty do praktyk społecznych związanych z danym medium. Około połowa artystów wizualnych wykonuje najczęściej jeden zawód - pozostali często łączą w swojej praktyce różne obszary sztuk wizualnych (Ilczuk 2013, s. 41-91). Nierzadko zdarza się, że artyści wizualni są aktywni także w polu innych dziedzin, np. muzyce³⁵. Wśród młodych artystów biorących udział w badaniu znaleźli się: grafik, który jednocześnie gra w zespołach odnosząc pewne sukcesy także w branży muzycznej; rzeźbiarka, która ilustruje książki oraz malarz – początkujący reżyser, który ma za sobą już pierwsze realizacje filmowe.

Według niektórych badaczy taka dywersyfikacja działań pozytywnie wpływa na kreatywność i sam proces twórczy. Konieczność stykania się z różnymi systemami wartości i norm obowiązującymi na rynku pracy wzbogaca postrzeganie rzeczywistości. Artyści w relacji z różnymi podmiotami w polu sztuki ustanawiają też wartość swojej pracy. Próbują odnaleźć taką sferę działalności i takie relacje, w których czują się najlepiej. Jednak może też wprowadzać zbyt duże zamieszanie i konieczność przechodzenia i dostosowywania się jednocześnie do różnych systemów i sposobów działania. Pochłaniać energię, którą artysta powinien poświęcać na pracę artystyczną. Ten wątek pojawił się również w badaniu Wolnego Uniwersytetu Warszawy. Spora część badanych była zadowolona z takiej „hiperaktywności” w polu sztuki jako źródła satysfakcji, w przeciwieństwie do monotonii życia „szarego człowieka”. Dzieje się to jednak kosztem przepracowania i zmęczenia. "(...) pojawia się specyficzna krytyka wielości aktywności, a mianowicie część artystów ubolewa, że ten tryb pracy odbija się negatywnie na ich działalności twórczej" (Kozłowski i wsp. 2014, s. 151–152) Według Klamer (Klamer i Petrova 2007, s. 254) wsparciem dla artystów poruszających się pomiędzy różnymi sektorami (publicznym, prywatnym, pozarządowym) powinni być reprezentujący ich menadżerowie i agenci pełniący rolę „tłumaczy” różnych języków, którymi posługują się organizacje w tych sektorach. W Polsce zawód agenta i

³⁵ Zachęta zrealizowała nawet cztery edycje festiwalu *The Artists. Koncerty i projekty dźwiękowe artystów sztuk wizualnych*.

korzystanie z usług profesjonalnego menadżera jest bardzo rzadkie, a szczególnie w obszarze sztuk wizualnych (pojawiają się oni częściej w obszarze sztuk performatywnych).

Badania strategii wielozatrudnienia wśród artystów rozwinął David Throsby – według badań przeprowadzonych przez niego średnio artyści przeznaczają na pracę twórczą 58% swojego czasu, 28% na pozostałe prace związane ze sztuką i około 18% na te zupełnie spoza obszaru artystycznego (Towse 2011, s. 351). W badaniu polskiego rynku pracy artystów pytano respondentów także o czas poświęcany na pracę artystyczną. Jednym z wniosków z badania są duże różnice między poszczególnymi dziedzinami artystycznymi, a także między poszczególnymi badanymi, szczególnie w obszarze sztuk wizualnych. Może mieć na to wpływ fakt, że w kategorii tej mieszczą się osoby zajmujące się zawodowo różnymi technikami pracy – malarze, rzeźbiarze, fotograficy i graficy. Może to także wskazywać na bardzo indywidualne podejście do pracy artystycznej poszczególnych badanych. Połowa respondentów poświęca pracy artystycznej 30 lub mniej godzin tygodniowo. Artyści wizualni średnio najwięcej czasu tygodniowo poświęcają na pracę artystyczną. Jednocześnie graficy i projektanci najczęściej uważają, że na pracę artystyczną przeznaczają za mało czasu (Ilczuk 2013, s. 97). Prawdopodobnie różnice te wynikają z faktu, że właśnie te grupy zawodowe najczęściej pracują również poza polem sztuki oraz w bliskich relacjach z biznesem. W takich warunkach albo przepracowują się zleceniami o charakterze dla nich artystycznym, albo praca uznawana przez nich za nieartystyczne „fuchy” zabiera im czas na właściwą niezależną pracę artystyczną.

„Myślę, że też nie zajęłoby mi mega długo znalezienie pracy w zawodzie powiedzmy grafika już teraz, ponieważ takie rzeczy najprostsze jakieś myślę, że nie ma z tym problemu i długo bym nie szukał. Aczkolwiek nie chcę tego robić, chyba, że będę zmuszony, bo ja wiem, jak to strasznie wypala człowieka.” (Malarz 27 lat, Kraków)

Według Throsby’ego model preferencji pracy artystów (Throsby 2010, s. 96) sprawia, że wolą oni pracować więcej w obszarach artystycznych, ponieważ czerpią z pracy przyjemność, natomiast inne zajęcia podejmowane są tylko z konieczności i tak dobierane, by maksymalnie dużo czasu móc poświęcać pracy artystycznej. W momencie, gdy pozaartystyczne zajęcia zaczynają wchodzić w konflikt z pracą artystyczną, nawet tą

związaną z pozyskiwaniem środków na własną twórczość, artyści odczuwają wahania w obszarze swojej artystycznej tożsamości. Pojawiają się pytania o to, czy na pewno jestem artystą czy już bardziej urzędnikiem sztuki (Forkert 2013, s. 132). Czas przeznaczony na pracę artystyczną jest też czasem doskonalenia warsztatu i wymaga dobrej organizacji pracy (Worpus 2016, s. 34).

Wielozatrudnienie pozwala na powiększanie kapitału społecznego, który umożliwia większą widoczność w polu sztuki i sprzyja transferom wiedzy pomiędzy poszczególnymi organizacjami i pracownikami. Wywołuje jednak też kryzysy tożsamości osób pracujących w ten sposób. Wpływa na zacieranie granicy między życiem prywatnym a zawodowym. Problemem zaobserwowanym wśród pracowników samozatrudnionych w innych branżach (Fenwick 2006, s. 69–72) jest powielanie nierówności związanych z płcią i pochodzeniem etnicznym – osoby dyskryminowane posiadają mniejsze sieci klientów i są gorzej wynagradzane, częściej też podejmują pracę bezpłatną.

Projektowy charakter pracy w polu sztuki

Taki system skraca perspektywę działania i myślenia o własnej karierze. „Tego typu urządzenie produkcji społecznej skutkuje elastycznością pracy, niepewnością trajektorii życiowej oraz personalizacją ryzyka braku rozwoju kariery. Szczególnie freelancerzy oraz osoby pracujące na umowach cywilnoprawnych są uzależnieni od ciągłego wyszukiwania okazji oraz projektów, od nieustannej cyrkulacji” (Kozłowski i wsp. 2014, s. 73).

Oczekiwanie na sukces zawodowy, jak i samo rozumienie, czym ten sukces jest, jest już inne niż kilkadziesiąt lat temu. Zachodząca na rynku sztuki wymiana kapitału symbolicznego (w postaci wartości artystycznej dzieł czy prestiżu w polu sztuki) na ekonomiczny zmienia swój przebieg. Skraca się jej czas, ponieważ to projekt sam w sobie jest momentem powstawania wszystkich rodzajów kapitału (społecznego, symbolicznego i ekonomicznego) (Kozłowski i wsp. 2014, s. 66). Ze wszystkich rodzajów kapitału to społeczny ma w tym systemie największą zdolność kumulacji i gwarantuje przejście między jednym projektem a drugim. Jednak sama obecność w obiegu systemu projektowego nie wystarcza do zamiany kapitałów symbolicznych i społecznych na kapitał ekonomiczny,

zapewniający stabilność finansową osób pracujących w polu sztuki. Zatrudnienie w kolejnych projektach jest tym bardziej prawdopodobne, im bardziej rozbudowana jest sieć kontaktów i sukces samych projektów, które budują prestiż osób tworzących je. Wynagrodzenie za udział w projekcie jest jednak niezależne od jego powodzenia. Jednym z postulatów artystów biorących udział w projektach, szczególnie tych realizowanych ze środków publicznych, jest nieobniżanie kosztów wynagrodzenia artystów w przypadku zmniejszenia się budżetu na realizację projektu, co według nich jest powszechną praktyką. Sukces projektu nie przenosi się na kumulację kapitału ekonomicznego w kolejnych przedsięwzięciach, w których bierze udział dany artysta. Uczestnictwo w projekcie, który został uznany za sukces artystyczny, nie sprawia, że w kolejnym wynagrodzenie za pracę twórczą dla artysty wzrośnie. Zjawisko to zauważyli również badacze przyglądający się sytuacji młodych artystów w innych krajach (por. Alcalá i González-Maestre 2012). Współcześnie młodzi artyści rzadko marzą o statusie artystycznej gwiazdy, wydaje się on być poza ich zasięgiem, dlatego często przyjmują strategię zarabiania „tu i teraz”, ponieważ wizja utrzymywania się z redystrybucji swoich dzieł jest dla nich mało realna.

Współpraca w polu sztuki

W świetle obserwacji i badań współczesnego pola sztuki mechanizmem budowania kariery artystycznej jest szeroka współpraca oparta na zróżnicowanych sieciach. W swoim badaniu opartym na metodzie modelowania strukturalnego Katharine Giuffre, obserwując sposoby poruszania się fotografików na runku sztuki, ich relacje z instytucjami, galeriami oraz innymi artystami, wyróżniła trzy modele działania – najbardziej efektywny okazał się ten praktykowany przez artystów utrzymujących kontakt z wieloma sieciami na przestrzeni lat. Autorka badania wyjaśnia to zjawisko mechanizmem obiegu informacji w sieci (Giuffre 1999, s. 827). W grupach luźno powiązanych tworzą się luki między poszczególnymi aktorami w sieci, przez co każdy aktor ma większe prawdopodobieństwo bycia pośrednikiem w obiegu danej informacji w sieci, a dostęp do informacji może być jedną z przyczyn sukcesu na rynku artystycznym. Artyści działający według tego modelu nie wiążą się na stałe z określoną grupą artystyczną czy kierunkiem w sztuce preferowanym przez konkretne galerie, ale też nie funkcjonują w polu sztuki jako outsiderzy. Raczej nawiązują

luźne relacje z tymi instytucjami w polu sztuki, które w danym momencie są dla nich korzystne, ale nie paląc jednocześnie mostów łączących ich z innymi podmiotami, ponieważ ich relacje rzadko przechodzą na tak bliski, osobisty poziom, w którym naruszenie ich skutkowałoby zerwaniem kontaktu także zawodowego.

W badaniach dotyczących pracy w polskim polu sztuki jako cecha charakterystyczna tegoż pola pojawia się skłonność do łączenia życia zawodowego z prywatnym, co może mieć też swoje negatywne konsekwencje, jak na przykład prywatyzacja konfliktów zawodowych, trudności z zarządzaniem w zespole osób będących w bliskich relacjach osobistych i zwiększenie nacisku na pracę. Mimo to wszystkie badane grupy deklarują, że odbierają ten stan pozytywnie, jako prawie idealny sposób funkcjonowania. Zlewanie się życia osobistego i zawodowego jest szczególnie częste wśród artystów, co, jak to określają autorzy raportu, „pozostaje w zgodzie z etosem przekraczania granic między sztuką a życiem, między czasem wolnym i czasem pracy” (Kozłowski i wsp. 2014, s. 161–163). Giuffre zauważa również właściwość trwania w czasie takiego społecznego kapitału relacji. Posiadane w przeszłości relacje między artystą a instytucją, nawet jeśli zostały zerwane, stają się kapitałem wspomagającym sukces w świecie sztuki, np. galeria zdobywa prestiż, jeśli artysta, którego kiedyś reprezentowała, osiąga sukces, mimo iż nie osiągnął tego sukcesu w momencie współpracy z nimi (Giuffre 1999, s. 818–819).

Wartością cenioną w usieciowionym polu sztuki jest umiejętność współpracy. „Taka współpraca wynika z brania wspólnej odpowiedzialności za los projektu, co prowadzi do postawienia kolektywnych celów oraz przeprowadzenia prób ich realizacji. W takiej sytuacji dominuje poczucie wspólnego celu oraz kolektywny etos, który „daje poczucie wspólnej pracy”. Osoby pracujące przy takich projektach starają się ze sobą współpracować, żeby ich wspólne działanie zakończyło się sukcesem, wspierają się nawzajem i dzielą się zajęciami. Szczególnie w sytuacjach nieformalnych, w których nie ma żadnych oficjalnie ustalonych hierarchii” (Kozłowski i wsp. 2014, s. 169). Cytowany fragment charakteryzuje polskie realia pola sztuki, w których osoby współpracujące często bardzo osobiście angażują się w działania projektowe, przez co trudno jest utrzymać

dystans w nabywanych relacjach. Wiąże się z tym wspomniane ryzyko „palenia mostów” po nieudanym projekcie lub konflikcie, który miał miejsce w trakcie pracy. Prowadzi to do wypracowania strategii unikania konfliktów lub ich wyciszenia, a także generalnej niechęci do konkurowania ze sobą i brak akceptacji dla kryteriów tej konkurencji innych jak tylko merytoryczne (Kozłowski i wsp. 2014, s. 70). Wynikiem tego jest brak rozwiązywania sporów i swego rodzaju „merytokracja” pola sztuki, która jednak w dużej mierze pozostaje tylko jego deklaratywną wartością.

Klasycznie rozumiane *work life balance*, które zakładałoby podział aktywności między życie prywatne a życie zawodowe, nie da się w prosty sposób zastosować w sytuacji artystów. Łączenie tych wątków przez wielu badaczy jest uznawane za charakterystyczne dla rynku pracy artystów. Łączenie życia prywatnego z zawodowym ma w przypadku artystów duże znaczenie, relacje towarzyskie przekładają się na sieć powiązań zawodowych, w której krążą informacje pozwalające na poruszanie się w świecie sztuki z sukcesem, ale może też skutkować konfliktami. W badanych wypowiedziach pojawia się zazdrość o sukcesy czy oskarżenia o kradzież pomysłów.

Etat artystyczny

Dążenie do stabilizacji jest strategią, którą preferują artyści z pokolenia urodzonego w latach 80. - częściej niż dla młodszych artystów wartości, takie jak bezpieczeństwo i planowanie przyszłości są dla nich istotne. Najbezpieczniejszą opcją, która pozwala im na zachowanie kontaktu ze sztuką i pewną stabilizację, jest etat na uczelni. Część artystów, tak jak dwoje z badanych przeze mnie w trakcie wywiadów, kontynuuje edukację na poziomie III stopnia, nawiązując silne relacje wewnątrz systemu akademickiego. Dla nich uczelnia jest nie tylko nadzieją na bezpieczną finansowo przyszłość, ale też przestrzenią pozwalającą na większe eksperymenty artystyczne niż rynek, który mógłby weryfikować ich działania pod względem kryteriów ekonomicznych. łączą oni pracę na uczelni z różnego rodzaju „fuchami”, które nie mają dla nich znaczenia artystycznego, ale pozwalają na uzupełnienie skromnych wynagrodzeń, jakie na tym etapie otrzymują na uczelni.

Wciąż jest to przestrzeń, w której większe szanse na karierę mają mężczyźni (Gromada i wsp. 2015, s. 11). W przeciwieństwie do studentek wśród kadry, szczególnie na wyższych szczeblach, dominują mężczyźni. Jest to przede wszystkim wynikiem dostępności wzorców osobowych, otrzymywanego wsparcia ze strony mentorów, samooceny i planów związanych z założeniem rodziny³⁶. Dlatego też w trakcie studiów zmienia się podejście do atrakcyjności takiej pracy wśród studentów i studentek - 66% studentów uważa zawód nauczyciela akademickiego za atrakcyjny, natomiast 47% kobiet i różnica ta rośnie wraz z kolejnymi latami studiów. Z perspektywy studentów (Gromada i wsp. 2015, s. 29) ważne jest nie tylko bezpieczeństwo, jakie daje zatrudnienie etatowe, ale także przekonanie o tym, iż nie jest to bardzo absorbująca praca, która pozostawia wiele miejsca na własną aktywność artystyczną i dostęp do pracowni oraz organizacji wystaw. Jako negatywne aspekty kariery akademickiej artyści postrzegają skomplikowaną i zbiurokratyzowaną strukturę uczelnianej administracji, zagrożenie rutyną, ale też panujące pomiędzy kadrami akademickimi stosunki międzyludzkie, w których trudno się odnaleźć na początku i niechęć do wnikania się w istniejące spory wewnątrz uczelni (Worpus 2016, s. 39–41). Dla artystów wizualnych wydaje się ona jednak nadal idealną szansą na kontynuowanie pracy artystycznej oraz stabilizowanie sytuacji finansowej i zabezpieczenie socjalnego. Dostępna jest jednak dla bardzo niewielkiej grupy, która obserwowana z zewnątrz przez innych artystów zdaje się żyć w innej rzeczywistości (Krajewski i Schmidt 2016, s. 41). Inni podejmują pracę etatową w instytucjach sztuki i kultury. W 2013 roku około 25% artystów deklarowało, iż pracuje w oparciu o umowę o pracę (Dudzik i Ilczuk 2013, s. 130).

Praca artystyczna poza polem sztuki

Artyści biorący udział w badaniu ścieżek kariery w większości stosują strategię łączenia różnych obszarów aktywności zawodowej, ale starają się utrzymać w polu sztuki i kultury. W tle pojawia się plan b – szczególnie wśród najmłodszych artystów - świadomi niestabilności i nieprzewidywalności artystycznych karier starają się uzupełnić wykształcenie artystyczne kierunkami o bardziej „rynkowych” perspektywach. Wśród

³⁶ Mimo iż kobiety rzadziej deklarują chęć założenia rodziny po studiach, częściej spodziewają się takiej sytuacji (Gromada i wsp. 2015, s. 31).

absolwentów malarstwa planem b często jest uzupełnienie wykształcenia o grafikę komputerową, którą traktują jako źródło dochodu zbliżone do artystycznego, ale jest dla nich tylko zabezpieczeniem finansowym, a nie podstawą działalności.

W opowieściach artystów, szczególnie malarzy, jako obszar realizacji pracy artystycznej pojawiają się też zlecenia wykonywane na zamówienie Kościoła, choć dystansują się do samej praktyki – w trzech przypadkach badanych malarzy jest to dla nich dodatkowe źródło dochodu.

„Jak mieliśmy tę pracę w kościele przy witrażach, to były tam powiedzmy jakieś pieniądze takie konkretne.” (Malarka 29 lat, Gdańsk)

Według Throsby’ego (Throsby i Zednik 2011, s. 22) praca nie artystyczna ma duże znaczenia dla poszerzania umiejętności i zastosowania ich w na rynku przemysłów kreatywnych. Według jego obserwacji istnieje grupa zawodów nieartystycznych, które mimo to są postrzegane przez artystów jako pożądane i dające możliwość rozwoju. Z punktu widzenia rozwijających się przemysłów kreatywnych przepływ osób pomiędzy różnymi dziedzinami i obszarami zawodowej aktywności jest pozytywny. Samo wykształcenie artystyczne jest wartością o dużym znaczeniu dla tego sektora, a doświadczenie w pracy artystycznej stymuluje kreatywność nie tylko danej osoby, ale całej organizacji. W badaniach przeprowadzonych w Polsce (Ilczuk 2013, s. 173–174) tylko 47% artystów deklarowało pracę poza sektorem kultury, głównie w usługach. Najczęściej deklarują takie działania artyści wizualni - 68%, prawdopodobnie ze względu na dużą reprezentację grafików podejmujących zlecenia z sektora prywatnego. Zazwyczaj współpraca ta jest inicjowana przez podmioty, a nie samych artystów.

Powrót artysty w roli rzemieślnika jest jednym z możliwych scenariuszy rozwoju współczesnej roli artysty w społeczeństwie. W drodze emancypacji zawodów artystycznych jako należących do sfery intelektualnej rzemiosło straciło na znaczeniu, ale rosnące w ostatnich latach zainteresowanie sztuką użytkową otwiera kolejną ścieżkę kariery dla osób o wykształceniu artystycznym. Kierunki takie jak projektowanie, grafika

projektowa, grafika użytkowa cieszą się coraz większą popularnością. Motywacją do ich studiowania są głównie przekonania o większych szansach na zatrudnienie po studiach.

Praca nieartystyczna

O swoich pozaartystycznych zajęciach uczestnicy badania mówią w kategoriach swego rodzaju porażki lub w ogóle pomijają je w swoich opowieściach o karierze. Łącząc pracę artystyczną z pracą poza polem sztuki, młodzi artyści preferują zajęcia, które w minimalny sposób wymagają ich zaangażowania. Chodzi o prace, które mogą wykonywać dorywczo lub w niewielkim wymiarze godzin (np. sprzątanie, układanie towaru na półkach w supermarketach), a które pozostawiają im sporo czasu i przestrzeni myślowej na działania artystyczne, jednocześnie zapewniając utrzymanie na podstawowym poziomie pozwalającym im na poświęcanie pozostałego czasu na pracę artystyczną.

„Podjąłem decyzję taką, że jeszcze poprobuję, jeszcze tam się przemęcę, popracuję jako ten merchandiser i będę wykladał w supermarkecie chemię i będę to robił tam, i dojeżdżał o 6 rano, i się przemęcę. I faktycznie teraz to jakoś widzę, że to miało sens, ale miałem taki okres, z rok temu czy półtora, gdzie myślałem, że już kompletnie to oleję i już poszukam czegoś normalnego, jakiejś takiej pracy faktycznie, która może dać dochód jakikolwiek” (Grafik 26 lat, Poznań).

W Berlinie wśród artystów podejmujących pracę pozaartystyczną funkcjonuje określenie *mini job*. Model takiej pracy podlega specyficznym regulacjom - pracodawcy pokrywają koszty ubezpieczenia społecznego, a pracownik nie jest obciążany kosztami podatków i zwolniony z ubezpieczenia na wypadek bezrobocia. Jest to strategia preferowana raczej przez artystów spoza Warszawy, którzy jeszcze nie uzyskali widoczności w świecie sztuki. Dla artystów, których sztuka jest już w obiegu, podejmowanie takich prac jest niezgodne z ich wizerunkiem jako artysty – „nie wypada im” szukać zatrudnienia w obszarach zupełnie niezwiązanych ze sztuką czy kulturą.

Autorzy badania polskiego rynku pracy artystów wspominają, że artyści rzadko pracują w zawodach nieartystycznych, a podejmowane prace mają głównie charakter dorywczy i służą podreperowaniu budżetu. Taki powód podaje 52% respondentów z

naciskiem na chęć przeznaczenia tych środków na właściwą działalność artystyczną (Ilczuk 2013, s. 178). Pozostałe motywacje to: (smutne, ale prawdziwe) brak możliwości utrzymania się z pracy artystycznej oraz chęć zapewnienia sobie bezpieczeństwa socjalnego. Przy czym w grupie artystów wizualnych najczęściej w porównaniu z innymi badanymi grupami pojawia się brak możliwości zapewnienia podstaw egzystencji z pracy artystycznej (Ilczuk 2013, s. 178). Jeśli chodzi o rodzaj podejmowanej pracy nieartystycznej zdarza się, że artyści pracują na stanowiskach menadżerskich w instytucjach kultury – 19,7% (głównie tancerze, tancerki), ale bardzo rzadko ma to miejsce w obszarze sztuk wizualnych (Ilczuk 2013, s. 173). Tylko 17,6% badanych zadeklarowało pracę poza sektorem kultury (Dudzik i Ilczuk 2013, s. 130). Nie deklarowali tej formy aktywności ani tancerze, ani artyści wizualni (Ilczuk 2013, s. 173–174). Porównując te dane z wynikami badań przeprowadzonych w Australii, widać inny charakter stosunku między pracą artystyczną a nieartystyczną. Badani artyści zamieszkujący w tym kraju 45% swojego dochodu uzyskują z pracy artystycznej, a 1/3 pochodzi z zajęć nie związanych z działalnością artystyczną (Ilczuk 2013, s. 57).

Podjęcie pracy pozaartystycznej, szczególnie na etat jest też strategią wychodzenia z pola sztuki – taką decyzję podjęła jedna z artystek biorących udział w badaniu. Po kilku latach prób utrzymania się z pracy artystycznej, postanowiła zrezygnować. Jej decyzja wiązała się też z założeniem rodziny i wyprowadzką poza miasto, gdzie wraz z partnerem podjęła się prowadzenia własnej firmy agroturystycznej. Praca artystyczna pozostała jednak obecna w jej prywatnej sferze realizacji swoich pasji. Od czasu do czasu podejmuje się niewielkich realizacji artystycznych, zleceń, trafiających do niej od osób, które zostały do niej skierowane przez znajomych ze studiów.

Ci, którzy widzą się bardziej w polu sztuki, szybko rezygnują z etatowej pracy w innych branżach zupełnie niezwiązanych ze sztuką.

„Miałem mnóstwo różnych zajęć. Od zajęć, pracy fizycznej, po pracę już później, kiedy się przeprowadziłem do Trójmiasta, właśnie przy animowaniu we Flashu i tak złapałem taką opcję, już gdzieś tam miałem powiedzmy wprawę w operowaniu programami graficznymi i tym tabletem, tak że poszedłem na staż, po czym zostałem zatrudniony i faktycznie tam

popracowałem z rok. I jakby to, że tam dzisiaj robiąc te zlecenia, jakie dostaję, to jest głównie to, że miałem rok pracy cały czas przy komputerze. Tak tylko że wtedy się naprawdę przez długi czas tylko do tej komputerowej strony ograniczałem, co też było irytujące, bo w pewnym momencie stwierdziłem, że się nie rozwijam, jeśli chodzi o takie klimaty rysowanie po prostu tak, jak kiedyś to miało miejsce” (Grafik 29 lat, Gdańsk).

Dla młodych artystów biorących udział w badaniu praca pozaartystyczna stanowi ograniczenie dla rozwoju artystycznego, nawet jeśli wykorzystuje umiejętności artystyczne, jak to się często dzieje wśród grafików - nie postrzegają oni jej jako wartościowej i po pewnym czasie, ale jeszcze na początku kariery, rezygnują z takiej pracy na rzecz mniej absorbujących prac lub szukają takiej, która choć w minimalnym stopniu będzie odpowiadać ich profilowi artystycznemu – kierunkowi rozwoju własnej sztuki i będzie dawać większą wolność twórczą.

Praca za darmo

Artyści wybierający jako główne pole swojej aktywności świat sztuki często godzą się na pracę za darmo, by utrzymać się w obiegu rynku pracy o projektowym charakterze. Z tych samych badań wynika, że najczęściej za darmo pracują osoby rozpoczynające swoją karierę, traktując ją jako inwestycję w przyszłość, choć jak wskazują obserwacje, o bardzo niepewnym charakterze. Osoby o ustabilizowanej pozycji i wyższych zarobkach w polu sztuki zdecydowanie rzadziej pracują za darmo (nawet jeśli ich sytuacja finansowa pozwala im na to) i częściej są wynagradzane za całość wykonywanej w projekcie pracy (Kozłowski i wsp. 2014, s. 125). Pogłębia to różnice między „gwiazdami” sztuki a „prekariatem” sztuki. Jednak łatwo uzasadnić takie działanie osób zarządzających projektami – zdecydowanie trudniej jest poprosić uznanego artystę o rezygnację z zapłaty, ponieważ w większości przypadków to projekt zyskuje prestiż dzięki udziałowi artysty, a rzadko sam jest w stanie zaoferować porównywalną wartość symboliczną, stąd trzeba tę różnicę pokryć środkami finansowymi. Natomiast w negocjacjach z osobami dopiero wkraczającymi na rynek sztuki i pracy artystycznej wartość kapitału symbolicznego i społecznego oferowana przez udział w projekcie zawsze przewyższa zasoby oferowane przez młodego artystę (przynajmniej w interpretacji zarządzających).

W obliczu ciągłego niedoboru środków w projekcie zarządzający dokonują najbardziej korzystnego wyboru. Przekonują tych, których mogą, do pracy za darmo, w nadziei na przyszłe korzyści. Taki sposób działania jest dość szeroko akceptowany w polu sztuk wizualnych, jako uzasadnienie pojawiają się też argumenty ze strony artystów dotyczące niekomercyjnego charakteru sztuki. Zob. (Kozłowski i wsp. 2014, s. 131).

Samozatrudnienie

Badanie wielowątkowych karier freelancerów łączy się z zagadnieniem samozatrudnienia. Według badaczy rynku pracy taka forma zatrudnienia jednocześnie ma potencjał rozwoju samodzielności i wolności wyborów zawodowych, z drugiej strony niesie ze sobą zagrożenie nadmiernego wykorzystywania osób pracujących w ten sposób, które przyjmują na siebie znacznie większą odpowiedzialność przy wykonywaniu tych samych zadań niż pracownicy zatrudnieni etatowo (Fenwick 2006, s. 65). Część ich pracy pozostaje „ukryta” i sami pracownicy nie są świadomi, iż nie uzyskują za nią wynagrodzenia. Zadania związane z poszukiwaniem klientów i nawiązywaniem kontaktów konieczne do utrzymania się na rynku pracy także zabierają im czas. Rzadko potrafią negocjować z pracodawcami warunki kontraktu, ustalać terminy wykonania zleceń i standardy współpracy.

Hiperaktywność samozatrudnionych sprawia, że pracują więcej niż inni gracze na rynku pracy. Nieświadomie ulegają autoprekaryzacji (Raunig 2011, s. 200–201), sprzedawanej w opakowaniu wolności, autonomii twórczej i rozwoju indywidualnego. W warunkach rynkowych sektora kreatywnego konkurencyjność opiera się na zdolnościach firmy do innowacji i szybkiego reagowania na zwroty w wyborach konsumentów kultury (Benhamou 2000, s. 308–311). Dlatego formy elastycznego zatrudnienia są preferowane przez pracodawców. Chociaż mobilność i tymczasowość zatrudnienia mogą się wydawać racjonalnymi autonomicznymi wyborami osób samozatrudnionych, w rzeczywistości są wynikiem polityki firm działających w przemysłach kreatywnych i przemysłach kultury. Tylko „rdzeń” tworzący strukturę firmy jest zatrudniany na warunkach umowy o pracę – pozostali pracownicy na krótkotrwałe kontrakty zgodnie z zapotrzebowaniem rynkowym. Badania przeprowadzone w Berlinie i Londynie w obszarze sektora kreatywnego potwierdzają, iż taki model zatrudnienia jest powszechny i prowadzi do spadku dochodów

pracowników sektora, a szczególnie podatni na zjawisko autoprekaryzacji są artyści (Are the creative industries good for artists?).

Wpisywanie takich strategii rynkowych w mit artystycznej bohemy i spontanicznej, elastycznej natury pracy artystycznej sprzyja akceptacji tych warunków przez artystów. Większość artystów jest zadowolona z takich form zatrudnienia (Bögenhold i wsp. 2014, s. 304–305), choć niekoniecznie z uzyskiwanego dochodu. Prawie połowa badanych w Danii artystów określa swój dochód jako niski i często, by wyrównać dochód, musieli i tak podejmować pracę etatową w zawodach niezwiązanych z ich wykształceniem (Bögenhold i wsp. 2014, s. 302–304). Indywidualistyczne mity artystyczne stwarzają idealnych pracowników.

„Mogę sobie regulować ten czas i właściwie, z jednej strony jestem cały czas w pracy, muszę sobie sama ustalać - teraz siadam, pracuję, nikt mi nic nie każe. I to jest fajne, bo to jest taki czas, którym ja sama dysponuję i sama wiem, kiedy co mogę. Natomiast największym mankamentem jest to, że nie ma wtedy takiego zabezpieczenia finansowego: miesiąc w miesiąc dostaję pensję. Nie mam tego bytu zapewnionego cały czas” (Graficzka 30 lat, Gdańsk)

Osoby decydujące się na taki model kariery motywują swoje wybory głównie możliwością samorealizacji lub świadomie podają go jako jedyną dostępną dla nich opcję w obecnym kształcie rynku pracy w ich branży – jest to wybór naturalny, ponieważ nie istnieje inny rynek pracy, który umożliwiłby realizację działań artystycznych (Bögenhold i wsp. 2014, s. 302–304). Kształt rynku pracy i wzrost konkurencji wśród artystów wynika z „horyzontalnego przyrostu” na rynku pracy (Forkert 2013, s. 120). Pojawiło się więcej uczestników gry w polu sztuki, którzy muszą wykazywać się większą aktywnością i mimo poszerzającego się pola sztuki i kultury oraz jego rozlewania się poza tradycyjny świat sztuki nie skutkowało to proporcjonalnym wzrostem możliwości zatrudnienia, a raczej większym przepływem i krótszymi kontraktami.

5.5. Artysta i rzeczywistość rynkowa

Artyści tworzą w warunkach rynkowych od wieków, nawet gdy nie ulegają mu w sposób bezpośredni – podlegają tym samym modom będącym wynikiem kulturowych manipulacji co reszta społeczeństwa. Relacja między sztuką a szerokim rynkiem jest więc po części równoległa. Sztuka i rynek są elementami kultury i kształtowane są przez zmiany i przesunięcia w systemach wartości i sposobach tłumaczenia świata.

Najmłodsze pokolenie artystów wychowane w neoliberalnej kapitalistycznej rzeczywistości jest bardziej zdystansowane do mitów artystycznych. Częściej przyznaje się do aktywności w obszarach rynku związanych z działalnością artystyczną, ale niekoniecznie klasycznym światem sztuki. Rzadziej za wszelką cenę chcą się podporządkować artystycznym mitom. Ich strategie są bardziej racjonalnie, dostosowane do płynnego rynku sztuki i kultury.

W strategiach artystycznych osób, które deklarują, iż ich głównym obszarem działania jest sztuka, pojawiają się wątki związane ze zmieniającymi się rolami artysty, które stają się coraz bardziej odmitologizowane w niektórych przestrzeniach. Powracanie do roli artystycznego rzemieślnika czy artysty jako „dekoratora” codziennego życia i dostawcy rozrywki jest widoczne w charakterze twórczości podejmowanej przez artystów. Przez wiele lat role te były usytuowane poza światem sztuki (wysokiej), ale ostatnio coraz więcej artystów nie zaprzecza takim sposobom kierowania swoją działalnością. Ten swego rodzaju „zwrot do widza” (Bachórz i Stachura 2015) - poczucie relacji z odbiorcą dzieła - dostarcza artystom satysfakcji.

„Miło jest słyszeć, że coś tam się komuś podoba albo, że ktoś twierdzi, że to, co zrobiłem, na przykład, bardzo odpowiada tam, akurat stanowi ducha, życia, cokolwiek, osoby, która to czyta. I to jest miłe, to jest zajebiste. Myślę, że w pewnym sensie to też jest sukces” (Grafik 29 lat, Gdańsk).

Artyści przyznają, iż ważną rolę dla nich odgrywają odbiorcy dzieł i ich potrzeby estetyczne, a nie tylko własna ekspresja artystyczna. Co nie znaczy, że nie mają one punktów stykowych. To właśnie te punkty stanowią o sile współczesnego rynku kultury,

który łączy w sobie zarówno treści kultury wysokiej, jak i popularnej – kryterium sukcesu staje się odnalezienie grupy odbiorców, dla których sposób indywidualnej ekspresji artysty jest wartościowy i zbieżny z ich potrzebami estetycznymi, emocjonalnymi, czy też społecznymi.

Podejmowane przez młodych polskich artystów strategie artystyczne nie są już jasno sprecyzowanymi manifestami artystycznymi ani politycznymi. Malarstwo jako dziedzina sztuki, która po wiekach dominacji w świecie sztuki staje się coraz bardziej odmitologizowaną przestrzenią indywidualnej ekspresji emocji, osobistego dialogu z widzem, emocjami i odczuciami jednostkowymi - nie stawia pytań egzystencjalnych na szeroką skalę, a raczej w relacji dialogu artysty z widzem. Kiedy „wszystko jest możliwe, ale nic nie ma znaczenia”(Dziamski 2009, s. 115,119, 125) szukanie nowych form wyrazu charakterystycznych dla danego czasu staje się mniej istotne. Stylistycznie malarstwo nie buntuje się też przeciwko poprzednim generacjom, utraciło rolę wiodącą w świecie sztuki. „Samo malarstwo w oczach wielu pasuje do sztuki współczesnej jak kwiatek do kożucha, nie jest sprawą życia i śmierci. Pożądane jest więc już tylko lub aż "fajne malarstwo”.” (Policht 2017, s. 58) Nie jest uprzywilejowane w swoim mówieniu o świecie, staje się jego częścią, jest bardziej „zwyčajne”, a jednocześnie rzadko łamie swoje formalne ramy w obrębie dzieła, ale jest świadome swojego medium, balansuje na granicy figuracji i abstrakcji – staje się „ornamentem”, a jego dekoracyjność nie jest zarzutem, a w jakiś sposób naturalną konsekwencją pęknięcia bańki malarstwa jako narzędzia rozwoju sztuki. Być może jest też wynikiem tworzenia w epoce stabilizacji ekonomicznej i dorastania w epoce sukcesów polskich malarzy na rynkach światowych oraz akceptacji nowej roli malarstwa i artysty jako części estetyzującej się rzeczywistości i szerokiego obiegu treści kulturowych.

Młodzi artyści nie postrzegają też kultury popularnej jako wroga sztuki. Artyści wpisujący się w ten model myślenia o pracy artystycznej nie odczuwają dużego konfliktu między swobodą tworzenia a funkcjonowaniem na rynku sztuki.

„Nigdy nie rozumiałam kwestii „sprzedania się”. Znajduje się po prostu sposób, który pozwala na realizację swoich potrzeb artystycznych w taki sposób, który pozwala również opłacić czynsz. Wiem, że łatwo to powiedzieć, a trudniej zrobić, ale ja nigdy nie miałam z tym problemu.” (Bridgstock 2013, s. 182).

Wśród artystów nieco starszych silna jest jeszcze narracja o dualizmie rynku i sztuki. Zdarzają się przekonania o tym, iż prawdziwa sztuka to ta tworzona z pasji i poczucia misji przy wykorzystaniu doskonalonego warsztatu artystycznego. Rynek reprezentuje przestrzeń „nie-sztuki” tworzonej dla zysku, ocenianej tylko pod kątem wartości możliwej sprzedaży, dopasowanej do gustów niewybrednej publiczności (Jarosz i wsi. 2012, s. 18–19). Aktywność rynkowa jest złem koniecznym, podobnie jak praca pozaartystyczna, która funkcjonuje tylko jako źródło minimalnego dochodu. Wprowadza też niezdrową konkurencję wśród artystów. A kultura popularna (masowa) „przyciąga wielu twórców, ale dopuszcza do rozwoju tylko te ich zdolności, które są zgodne z jej aktualnymi standardami i wymogami”(Golka 2008, s. 79).

Dla młodych artystów język popkultury, internetu i nowych mediów jest naturalnym środowiskiem komunikacji. Wyróśli w dobie nie tylko masowej konsumpcji, ale i aktywnej produkcji kulturalnej, choć nie tak rozwiniętej jak chcieli tego optymistyczni wyznawcy Internetu jako narzędzia demokratyzacji (Bryłowska 2016). Dla nich jest elementem tradycji, którą mogą już kontestować poprzez strategie subwersywne, ale w inny sposób niż poprzednie pokolenia, czego starsze generacje mogą nie dostrzegać. Strategie artystyczne tego pokolenia są bardzo świadome medium i szerokiego kontekstu wpisującego sztukę w obieg kulturowy na równi z innymi obszarami życia społecznego. Nie negują ich, a raczej uwidaczniają, w jaki sposób wpływają one na nasze życie, postrzeganie świata i jego doświadczanie – tak, jak przewidział rolę artystów Marshall McLuhan. Masowa popularność sztuki jednocześnie wiąże się z trudnością w odbiorze przez widzów, którzy nie są w stanie przetworzyć tak dużej dawki wytworów artystycznych (Groys 2015, s. 187–188; Dziamski 2009, s. 135–136, 143) bombardowani nimi w przestrzeni życia. Strategie przetrwania na takim rynku są raczej nastawione na niszowe i krótkotrwałe trendy niż długie kariery supergwiazd artystycznych.

Marketing artystyczny

Na rynku sztuki i w szerszym polu artystycznym umiejętności promowania własnej twórczości, uzyskiwania widzialności i tworzenie własnej marki są kluczowe. Marki artystyczne (Szymańska-Palaczyk 2015, s. 21) porządkują świat sztuki według prestiżu i widoczność – pozytywnie kojarzone oznaczają autorytet, prestiż, jakość artystyczną. Wielu artystów prowadzi takie działanie, nie uświadamiając sobie, jak duży wpływ mają one na ich karierę. Część związana z nawiązywaniem relacji w środowisku świata sztuki jest czymś, co dzieje się poniekąd intuicyjnie i naturalnie. Jedni są w tym bardziej, inni mniej sprawni. Jednak świadome kształtowanie własnego wizerunku i marki nadal w wielu wypadkach wydaje się kontrowersyjne i kojarzy się ze „sprzedawaniem się”. Marka w świecie sztuki musi być postrzegana właśnie na takim naturalnym gruncie jako wynik przede wszystkim jakości pracy, a nie celowych działań rynkowych i wypracowania pozycji. Mechanizmy jej tworzenia muszą być ukryte zgodnie z zasadami pola sztuki. Te, które są konstruowane w sposób widoczny, kojarzy się z „wydmuszką”, nieautentycznością, „naciąganiem” klientów (Szymańska-Palaczyk 2015, s. 21–22). W rzeczywistości wiele karier artystycznych, szczególnie tych spektakularnych, jest wynikiem działań marketingowych i autoreklamy.

Tutaj młodzi artyści bardzo różnią się w swoim podejściu, część z nich rozumie taką konieczność i aktywnie działa, choć przyznają, że nie posiadają takich umiejętności, nie mają, gdzie się ich uczyć. Część ciągle czuje się w tym niepewnie, nie tylko ze względu na brak umiejętności, ale też brak pewności siebie i jakości swojej sztuki:

„Z jednej strony też no jestem leniwy, tak jak mówiłem i nie wiem nawet, jak bym miał ugryźć promowanie się. Nie wiem, jak by miało to wyglądać za bardzo, jaką taktykę przyjąć, czy jak to ogarnąć, w sensie przez promocję, co promować. Bo jakby samego siebie promować to jest trochę dziwnie i nigdy nie potrafiłem tego robić. A promować jakieś rzeczy, które robię, oczywiście szybciej. Tylko że najpierw trzeba zrobić coś dobrego. Ja cały czas uważam, że jeszcze nic, co tak naprawdę mógłbym pokazać i zająłoby się do tego przyznać, to jeszcze nie pokazałem, ale pracuję nad tym.” (Malarz 32 lata, Kraków)

Artyści wykorzystują narzędzia internetowe, takie jak np. portale specjalizujące się w prezentowaniu danej dziedziny artystycznej, ale też te szeroko dostępne o dużym zasięgu (deviantart, YouTube, portale streamingowe) do udostępniania własnej twórczości artystycznej (utwory muzyczne, plastyczne) (Bachórz i Stachura 2015). Najczęściej to właśnie artyści wizualni wykorzystują narzędzia internetowe w celach promocji swojej twórczości – tylko 9 % badanych w 2013 roku (Ilczuk 2013, s. 105) nie wykorzystuje w żaden sposób narzędzi internetowych. Posiadają własną stronę internetową, portfolio na branżowych portalach i Fanpage na Facebooku. Różnie te narzędzia służą kontaktom z różnymi kategoriami odbiorców i realizacji różnych celów. Internet jest też przestrzenią kontaktu z odbiorcami twórczości, np. poprzez profil na Facebooku, który umożliwia dotarcie do szerokiego grona odbiorców oraz bezpośredni kontakt. W dziedzinie muzyki obecność w internecie jest postrzegana jako warunek odniesienia sukcesu. Internet przyczynił się też do powstania nowej grupy „artystów” – gwiazd internetu, łączących sukces artystyczny z komercyjnym dzięki bezpośredniemu kontaktowi z odbiorcami. Twórcy potrafią też, świadomie budując swój wizerunek, przyciągnąć w ten sposób zainteresowanie krytyki czy w przypadku muzyki – wytwórni (Bryłowska 2016).

Prowadzenie działalności gospodarczej

Przedsiębiorczość artystyczna jest jednym z najwcześniejszych sposobów na działalność w polu sztuki, ale w momencie przejścia zawodów artystycznych w obszar pracy intelektualnej, a nie rzemieślniczej, nastąpiło symboliczne „odejście od kramów”. Działalność oparta na produkcji i usługach artystycznych świata sztuki coraz bardziej były spychane na margines i ostatecznie wypychane poza jego ramy.

Rynek sztuki użytkowej rozwijał się jednak nadal, także w pracowniach wielkich mistrzów malarskich. Głównie napędzany był potrzebami estetycznymi i dystynkcji społecznej klas mieszczańskich. Rembrandt i Rubens prowadzili warsztaty, na których część dzieł malowana była na podstawie ich szkiców przez asystentów – były to „tańsze wersje”, które jednak nadal dawały aurę geniuszu dostępną nie tylko elicie, ale też aspirującym klientom. Dodatkowym sposobem na czerpanie przychodu z prowadzenia warsztatu była możliwość „zwiedzania” go za opłatą (Towse 2011, s. 91). Współcześnie

artyści, tacy jak Koons czy Hirst, działają w oparciu o podobny model, który niektórzy ironicznie nazywają „fabryką sztuki”. Panuje przekonanie, że przedsiębiorcami kieruje egoistyczna motywacja nastawiona na zysk, a tak zwanym „wolnym zwodom” motywacje bardziej altruistyczne, dążenie do rozwoju nie tylko osobistego, ale i społecznego (Bögenhold i wsp. 2014, s. 297).

W działalność artystyczną wpisany jest pewien archetyp przedsiębiorczości odpowiadający podobnym regułom co działania mikroprzedsiębiorców (Kozłowski i wsp. 2014, s. 18) – jako racjonalnych graczy na rynku sztuki, konkurujących z innymi i inwestujących we własną firmę, czyli najczęściej siebie. Przedsiębiorca jest bohaterem nowej ery kapitalizmu (Emergent Practices in Entrepreneurship Education for Creatives 2006, s. 7). Historie osób takich jak Bill Gates, Steve Jobs stają się przedmiotem zainteresowania szerokiej publiczności. Narracje te funkcjonują w społeczeństwie jako wzory przedsiębiorczości, mitologizują ją. Jednak w rzeczywistości są one odległe od warunków, w jakich rozwijają swoją działalność grupy mikroprzedsiębiorców.

Lista porad (Leadbeater i Oakley 1999, s. 28) dla młodych przedsiębiorców artystycznych jest długa i kieruje ich w stronę nowej kreatywnej ekonomii, wpisując w narracje o sektorze kreatywnym jako przyszłości nowej gospodarki. Część z nich jest rzeczywiście dobrymi wskazówkami dostosowanymi do charakteru współczesnego rynku: ucz się na porażkach, nie skupiaj się na jednym celu, nie działaj według sztywnego planu, kieruj się intuicją i dostosuj do zmieniających oczekiwań klientów. Część jest bardzo ogólna, nastawiona na motywowanie: bądź odważny, wyróżniaj się, bądź zaangażowany, kieruj się pasją, praca powinna być zabawą – w jakiś sposób stają się wymogami, a nie wskazówkami. Przedsiębiorcom artystycznym za wzór stawiane są przemysły kreatywne – szczególnie branża IT, która ma być dla nich inspiracją, która jest obecnie silnie zmitologizowana podobnie jak sztuka. Jedna z rad - „Nie staraj się być kolejnym Billem Gatesem – twoim celem jest sprzedać mu twój biznes” - kryje w sobie rzeczywisty obraz współczesnej kreatywnej ekonomii zdominowanej przez duże korporacje, której kreatywni pracownicy zachęceni wizją dużych sukcesów są tylko „ciemną materią”, dostarczającą treści i rozwiązań, lecz tylko w niewielkim stopniu osiągającą zyski z własnej pracy. Pozycja

artystów w przemysłach kreatywnych i przemysłach kultury jest analogiczna. Zachęceni są do zakładania własnych firm, ale system - szczególnie ubezpieczeń społecznych- nie jest jeszcze dostosowany do specyfiki ich działania, szczególnie wyjątkowo nieregularnych i nieprzewidywalnych przychodów.

Niewielu artystów decyduje się na podjęcie samodzielnej działalności gospodarczej. A ci, którzy ją prowadzą, nadal wolą identyfikować się jako artyści niż przedsiębiorcy (Bögenhold i wsp. 2014, s. 306). Badania przeprowadzone przez zespół pod kierownictwem profesor Ilczuk dostarczają wiedzy na temat form zatrudnienia w polu sztuki. Najczęściej własną zarejestrowaną działalność gospodarczą prowadzą artyści wizualni (częściej mężczyźni niż kobiety). W całej badanej grupie około 28% osób prowadziło działalność gospodarczą (własną lub w ramach fundacji), 26% deklaruowało pracę etatową, w tym około 17% na czas nieokreślony. Dla ponad połowy badanych najczęściej zawierany zobowiązaniem pracy jest umowa o dzieło, na zlecenie pracowało około 24%, natomiast 11% jako źródło dochodu wskazało tantiemy (Dudzik i Ilczuk 2013, s. 130). Wśród młodych artystów wizualnych własne firmy prowadzi tylko jedna osoba – grafik z większym doświadczeniem. Na założenie firmy zdecydował się w momencie, gdy jego pozycja na lokalnym rynku była już ugruntowana i w ten sposób łatwiej było mu zarządzać swoimi zleceniami. Współpracuje głównie z lokalnymi instytucjami kultury i są to współprace o długim stażu.

Próbie prowadzenia własnej galerii podjęła także artystka malarka, jednak niestety po okresie preferencyjnych warunków prowadzenia działalności zdecydowała się na jej zamknięcie.

„Jeżeli chodzi o prowadzenie galerii to przez 2 lata prowadziłam, bo chodzi o ten ZUS. Niestety, to jest coś, co jest nie do przeskoczenia.... No tak, ale 2 lata minę i nie wiadomo, co dalej. Fajnie to się rozkręciło, fajnie to działa, staramy się. No ale, żeby z tego wyżyć, no właśnie, żeby ten ZUS opłacić miesiąc w miesiąc to jest...” (Malarka 34 lata, Warszawa)

Dodatkowe koszty związane z pracą w zawodzie artysty to konieczność samodzielnego opłacania składki na ubezpieczenie zdrowotne i społeczne oraz podatek od dochodu uzyskiwanego ze sprzedaży dzieł. Jeśli artysta decyduje się na otwarcie własnej działalności gospodarczej, a sprzedaż jego dzieł ma charakter zorganizowany i ciągły, staje się on również podatnikiem VAT oraz podlega obowiązkowi wpisania działalności do ewidencji działalności gospodarczej i opłacaniu składek ZUS. Osoby prowadzące działalność gospodarczą i artyści uznani przez Ministerstwo Kultury za osoby utrzymujące się z działalności artystycznej są zobowiązane do opłacania składek również w okresach braku przychodu. Nieopłacanie ich skutkuje rosnącymi odsetkami oraz groźbą ukarania grzywną, a nawet karą pozbawienia wolności. Jak wspominają autorzy *Raportu o stanie rynku sztuki w Polsce*: „Wielu artystów w celu uniknięcia płacenia składek ZUS nie rejestruje się jako wykonawcy wolnych zawodów” (Białynicka-Birula 2008, s. 11).

Dla młodych artystów jest to duża bariera, która powstrzymuje ich przed zakładaniem własnej działalności. Część respondentów twierdzi też, że zupełnie nie orientuje się, co musieliby zrobić, by założyć firmę, ani z czym w ogóle się to wiąże. Sami przyznają, że podczas studiów, nawet jeśli wiedza taka była dostępna, rzadko z niej korzystali, np. opuszczali wykłady dotyczące tych tematów, większość osób biorących udział w badaniu nie wiedziała nawet o działaniach podejmowanych przez uczelniane biura karier. Rzadko też szukają informacji w miejscach takich jak urzędy pracy czy inkubatory przedsiębiorczości – raczej nastwieni są na te obszary wsparcia, które są skierowane bezpośrednio do branży artystycznej, jak stypendia czy konkursy grantowe.

Przedsiębiorczość w obszarze sztuki

Polscy artyści rzadko korzystają z możliwości współpracy z pośrednikami – agentami czy menedżerami, którzy mogliby stanowić bufor między wartościami świata sztuki, kształtującymi przekonanie o nadrzędnej wartości sztuki, a światem współczesnego rynku i ekonomicznych reguł działania. W Polsce z usług pośredników korzystają głównie muzycy, średnio 21% osób wykonujących różne zawody artystyczne. Najbardziej za to korzystają z takich możliwości artyści wizualni – najczęściej z powodu zbyt wysokich kosztów takiej współpracy, braku potrzeby lub braku odpowiednich osób, z którymi chcieliby nawiązać

tego typu relacje zawodowe (Ilczuk 2013, s. 184). Umiejętności menedżerskie są jednak konieczne do funkcjonowania na rynku – tam, gdzie jest on bardziej rozwinięty, korzystanie z usług menedżerskich jest pozytywnie postrzegane przez artystów jako uwalniające ich od obowiązku promowania własnej twórczości, którą część osób jeszcze odczuwa jako przekroczenie roli artysty, łamanie własnej tożsamości. W polskiej narracji rynkowej to raczej artystów zachęca się do kształtowania umiejętności zarządzania karierą promowania siebie, co często rodzi bunt: „Czy aby operować na rynku, samemu trzeba stać się towarem?” (Wojciechowski op. 2015, s. 83).

Dla artystów doświadczenie przedsiębiorczości to głównie poszukiwanie kontaktów i potencjalnych klientów. Czynności te są czasochłonne i postrzegane jako zabierające czas na pracę artystyczną (Ilczuk 2013, s. 129). Nawiązanie współpracy (Bridgstock 2013, s. 181) z kimś, kto lepiej czuje się w rynkowej rzeczywistości, rozumie jej zasady i czerpie satysfakcję z takiej pracy, a jednocześnie zna specyfikę sztuki i wysoko ceni jej wartości, jest dla wielu osób rozwiązaniem, które zwiększa ich szanse na pozyskiwanie dochodów z działalności artystycznej. Podobne partnerstwa sprawdzają się w przemysłach kreatywnych (Emergent Practices in Entrepreneurship Education for Ceratówek 2006, s. 9) - nie każdy, kto jest kreatywny, jest także przedsiębiorczy (choć tak sugerują współczesne narracje kreatywnej ekonomii). Badania przedsiębiorczości skupiają się na takich cechach jak kreatywność, skłonność do ryzyka, wyobraźnia, coś, co nazywano „genem przedsiębiorczości”. W rzeczywistości ostatnie badania dowodzą, iż wszystkie te cechy korelują raczej warunkami, w jakich została wychowana dana osoba – nie istnieje więc losowo rozsiany w społeczeństwie gen, który skłania ludzi do podejmowania przedsiębiorczych inicjatyw.

Nowym sposobem wkraczania artystów w sferę biznesu są tak zwane artystyczne interwencje w organizacjach biznesowych (Heinsius i Lehtikoinen 2013, s. 14). Współpraca artystów z firmami sektora komercyjnego opiera się na wykorzystaniu artystycznych umiejętności do prowadzenia zmian, inspirowania kreatywności i innowacji, zgonie z nowym duchem kapitalizmu mają też przyczynić się do poprawy warunków pracy i umiejętności pracowników. Działania artystyczne są dopasowywane do potrzeb danej

organizacji we współpracy między artystami a członkami organizacji reprezentującymi różne szczeble zarządzania. Artyści zaangażowani do takich projektów muszą posiadać twarde i miękkie umiejętności, które mogą przekazać organizacjom biznesowym. Podejmowane są próby tworzenia modelu kształcenia artystów specjalizujących się w takich interwencjach, co niekoniecznie spotyka się z uznaniem ze strony partnerów biznesowych, którzy doceniają autentyczność działań artystycznych. Kluczowe wydaje się tutaj nieingerowanie w działania artystyczne, ale wyposażanie artystów w narzędzia, które pozwolą im na realizowanie ich w różnym otoczeniu, procesach i z różnymi organizacjami.

Oprócz wpisania artystów jako narzędzi neoliberalnej zmiany w organizacje kapitalistyczne można spojrzeć na ten proces również z innej strony, która być może posiada emancypacyjny charakter tej grupy. Nie tylko daje im możliwość uzyskania dochodu, ale też widoczności i przełamywania stereotypów. Taki cel postawili przed sobą realizatorzy programu *Kultura spotyka biznes* (Instytut Kultury Miejskiej 2017). W trakcie wspólnych warsztatów i spotkań ludzie biznesu i artyści poznają wzajemnie swoje umiejętności, kompetencje oraz specyfikę pracy. Osobiste spotkanie stanowi też zaproszenie do uczestnictwa w kulturze i poznania lokalnych artystów oraz instytucji „od kuchni” - skracając dystans i budując relacje nieoparte tylko na języku korzyści, ale osobiste doświadczenie kontaktu z ludźmi posługującymi się na co dzień różnymi językami opisu rzeczywistości.

Współpraca z galeriami i centrami sztuki

Modelem popularnym w Stanach Zjednoczonych i krajach Europy Zachodniej, gdzie rynek sztuki jest bardziej rozwinięty, jest stała współpraca artysty z konkretną galerią. Ten sposób istnienia w świecie sztuki gwarantuje dość stabilną sytuację finansową. Według Katharine Giuffre (Giuffre 1999, s. 827) artyści związani z galeriami to stosunkowo dobrze sprzedający się „producenci” gwarantujący stały dochód galeriom, mają stabilną pozycję na rynku i są lojalni wobec współpracujących z nimi galerii. Według autorki badań minusem tego modelu jest stosunkowo niewielka uwaga ze strony krytyki artystycznej. Dla wielu artystów w Polsce ten model kariery wydaje się spełnieniem marzeń, gwarancją stabilizacji finansowej i potwierdzeniem prestiżu w polu sztuki. Ścisła współpraca z jedną

galerią jest też ryzykowna w niestabilnym rynku sztuki, gdzie układy hierarchiczne szybko się zmieniają.

Tylko około 20% artystów wizualnych sprzedaje regularnie swoje dzieła, a jedynie 30% tych sprzedaży odbywa się za pośrednictwem galerii. Wśród badanych opowieści o karierze, znalazła się tylko jedna osoba, której prace są wystawiane w galerii, która pracuje na stałe i otrzymuje za to wynagrodzenie. Większość artystów sprzedaje bezpośrednio nabywcom (84%) i dość często są to klienci z zagranicy (54%) (Krajewski i Schmidt 2016, s. 43–45). Polski rynek sztuki w dużej mierze oparty jest na bezpośrednich transakcjach (Wróbel 2012).

Artyści współpracujący z galeriami rzadko mają kontakt z nabywcami ich prac, szczególnie że wiele galerii działa na rynku międzynarodowym. Nie pełnią one też współcześnie roli węzłów dla artystów o wspólnych zainteresowaniach w obszarze sztuki. Niektórzy artyści rezygnujący z współpracy z galeriami motywują to poczuciem zbyt dużej konkurencji podsycanej przez galerie i koniecznością pracy w szybszym tempie – produkcji towaru na półki sklepowe (Forkert 2013, s. 71). Wybierając galerie, artyści starają się też unikać tych, które w slangu nazywane są „komisami” lub „lombardami” (Jarosz i wsp. 2012, s. 22–26) – gdzie celem jest szybki zysk, duży obrót, a nie jakość i prestiż artystyczny. Dla galerii stawiających na klientów wśród znawców sztuki ważna jest autentyczność i oryginalność twórczości danego artysty, a nie tworzenie pod dyktando rynku (Worpus 2016, s. 31).

Na linii artysta - galeria zdarzają się nieporozumienia związane z umowami licencyjnymi i prawami autorskimi. Wielu artystów nie rozumie bądź nie czyta umów, które podpisuje. W przypadku galerii niepublicznych, ale też niekomercyjnych brakuje pieniędzy na wynagrodzenia dla artystów – starają się to rekompensować poprzez intensywną promocję artysty i publikacje towarzyszące wystawie. Nawiązują raczej krótkotrwałe współpracy z konkretnymi artystami. Natomiast strategie galerii komercyjnych opierają się na środowiskowym rozeznaniu i współpracy z wypracowanym gronem artystów, z którymi podpisują umowy o współpracę nawet na okres kilku lat,

stając się ich reprezentantami na rynku sztuki (Worpus 2016, s. 29–31). Nie jest to jednak relacja, którą można przyrównać w łatwy sposób do stosunku między pracodawcą a pracownikiem. Artyści podobnie jak mali przedsiębiorcy częściej kierują się własnym zdaniem niż analizami ekonomistów. Specjaliści rynku sztuki radzą jednak, by sami twórcy poznali mechanizmy rynku sztuki, aby lepiej móc rozpoznać swoją pozycję w świecie sztuki współczesnej.

Style wyceniania prac

Artyści wybierający model rynkowy przyjmują różne strategie wyceniania własnych dzieł. Różnią się one ze względu na rodzaj wykorzystywanych technik oraz sposób interpretowania funkcjonowania świata sztuki. Według badań przeprowadzonych we Francji stosunkowo niewielu artystów wycenia swoją pracę na podstawie kosztów jej powstania, natomiast w USA większość artystów bierze pod uwagę użyte materiały, ale już niewielu koszty własnej pracy (O’Neil 2008, s. 100–101). Kathleen O’Neill na podstawie wywiadów pogłębionych z artystami wyróżniła trzy najczęściej pojawiające się wśród badanych style wyceniania tworzonych dzieł (O’Neil 2008, s. 105–109). Autorka podkreśla jednak, iż różnorodność stosowanych strategii nie pozwala na zdecydowaną kategoryzację stylów, a często badani stosują w swojej praktyce różne style. Zaproponowany podział opiera się raczej na nieobecności pewnych kryteriów oceny niż na wspólnych wartościach.

Pierwszy z wyróżnionych stylów wyceniania prac opiera się na kalkulowaniu kosztów powstania dzieła oraz obserwowaniu rynku sztuki. To podejście autorka nazywa „rzemieślniczym”. Pojawia się często wśród artystów, którzy replikują swoje prace według tego samego wzoru. Standardową kalkulacją jest tutaj podział ostatecznej ceny sprzedaży: połowa to koszt wytworzenia, połowa zysk dla artysty. Ciekawe, że w ten sposób artyści naśladują zachowanie galerii, które często w ten sam sposób pobierają procent od ceny sprzedaży dzieła, zachowując dla siebie 50% zysku.

Drugi z wyróżnionych stylów wyceny dzieł opiera się na wartości prestiżu i również obserwacji rynku sztuki. Cena dzieła ma być gwarancją jego jakości. Ta strategia naśladuje kryteria stosowane na elitarnym rynku sztuki przez marszandów. Artysta zbyt nisko

wyceniając swoje prace, odbiera im prestiż, ponieważ dla większości kupujących cena jest jedną ze wskazówek, czy dane dzieło jest dobrą inwestycją, czy nie. Czasami wyznaczenie zbyt niskiej ceny za dzieło skutkuje brakiem sprzedaży, a podwyższenie jej jest dla kupujących znakiem rosnącego prestiżu danego artysty na rynku sztuki.

Dwie omówione strategie były stosowane przez większość artystów biorących udział w badaniu i obie przy wycenie brały pod uwagę obserwacje rynku sztuki. Trzeci styl wyceniania opiera się raczej na własnej ocenie wartości artystycznej danego dzieła przez jego twórcę i jest rzadziej spotykany, najczęściej wśród młodych artystów, którzy swoje dzieła traktują trochę jak własne dzieci oraz u artystów starszych, często o ustabilizowanej pozycji w świecie sztuki, ale świadomie odrzucających jego prawa, głównie dlatego że ich prestiż im na to pozwala.

Specjalistyczne portale i branżowa prasa (Wróbel 2012) radzi artystom, jak wyceniać swoje prace. Jako minimum dla młodych artystów polecają strategie wyceny na podstawie czasu pracy (stawki godzinowej) oraz kosztów materiałów wykorzystanych do powstania konkretnego dzieła. Jest to strategia polecana tylko artystom, których prace jeszcze nie są obecne w obiegu. Błędem jest wycenianie na podstawie własnego uznania bez wiedzy na temat rynku sztuki i swojej pozycji na nim. Na rynku emocje związane z pracą nie mają znaczenia dla potencjalnych klientów i nie powinny mieć wpływu na cenę danego dzieła. „Wszystkie swoje przeżycia, cierpienia lub wewnętrzny ból, który występuje podczas procesu twórczego, to tylko i wyłącznie twoja sprawa. Nie obciążaj kolekcjonerów czy marszandów nim. Wszyscy ludzie, mający inne zawody, także posiadają intensywne przeżycia związane ze swoją pracą, tak samo, jak ty, ale rzadko można zobaczyć ceny mleka, usługi kanalizacyjnej, cenę ubrań lub innych towarów uzależnione i wahające się od wartości emocjonalnych" (Wróbel 2012)

Ceny należy podnosić stopniowo, ponieważ zbyt niskie ceny budzą na rynku sztuki nieufność. Wzrost cen jest efektem współpracy artysty z wieloma osobami w polu sztuki, które budują jego pozycję. Tak długo, póki istnieje zainteresowanie danym artystą przez około 6 miesięcy, należy stopniowo podnosić ceny, by uzyskały stabilny poziom,

gwarantujący utrzymanie się na rynku. Kluczowa jest jednak umiejętność przekonania potencjalnych klientów do proponowanej ceny. Dla początkujących artystów może to być trudne, wymaga też zupełnie innych umiejętności niż te wykształcone w trakcie studiów.

Alternatywnymi miejscami sprzedaży dzieł są otwarte pracownie, własne strony internetowe, czy np. restauracje i kawiarnie, gdzie prace trafiają do określonej grupy klientów i nie osiągają tak prestiżowego statusu na rynku sztuki, ani tak wysokich cen sprzedaży. Stosunkowo rzadkim w Polsce sposobem funkcjonowania na rynku sztuki jest zawiązywanie centrów artystycznych tworzonych przez samych artystów. Ta forma istnienia w polu sztuki jest efektem współpracy artystów poszukujących alternatywnych dróg tworzenia i dystrybucji swoich dzieł równoległe, a czasem w opozycji do tradycyjnych obiegów sztuki. Swoje źródła mają w ruchach artystycznych lat 60. i 70. i w niektórych krajach, jak np. Kanada doczekały się wsparcia ze strony twórców polityki kulturalnej (Chong i Bogdan 2010, s. 100).

5.6. Zaangażowanie społeczne

Założeniem obecności sztuki w sektorze non-profit jest pozytywne skojarzenie z kulturą jako wartością dobrą wspólnego, która przynosi korzystne efekty dla społeczności. Artyści podejmujący role animatorów lokalnych społeczności wkraczają na tę ścieżkę z różnych powodów – z jednej strony może wynikać to z osobistych przekonań i systemu wartości, z drugiej staje się strategią przetrwania w systemie grantów, które rządzą się kryteriami użyteczności społecznej sztuki. Jest to też swego rodzaju nisza na rynku pracy, która w lokalnym wymiarze daje dużą widzialność w środowisku i mediach. Artyści stają się narzędziami polityki publicznej - pracując z lokalnymi społecznościami mają rozwiązywać i łagodzić napięcia wewnętrzne, ale też te na linii mieszkańcy – władze lokalne (Kowalewski i wsp. 2016, s. 5). Wykorzystują najczęściej tradycyjne narzędzia pracy, jak warsztaty i festyny, ograniczają się do dziedzin sztuki, które nie są kontrowersyjne ani trudne w przekazie. Te projekty, które realizowane są raczej „na zamówienie” konkretnego programu grantowego, są zazwyczaj krótkie, natomiast długofalowe projekty nastawione na pomoc lokalnej społeczności częściej opierają się na współpracy z innymi podmiotami udzielającymi pomocy społecznej (Kowalewski i wsp. 2016, s. 34–35).

Dużym problemem tej strategii jest rozmiianie się potrzeb trudnej grupy odbiorców z propozycjami ze strony artystów. Ważna jest kwestia równowagi między celami społecznymi a indywidualnymi celami artysty. Z jednej strony w działaniach społecznościowych dominuje idea tworzenia dla dobra grupy, a z drugiej inicjatywa taka przyciąga artystów o indywidualistycznym usposobieniu. Artysta do pewnego stopnia musi stać się częścią społeczności, z którą pracuje, ale musi zachować swój artystyczny indywidualizm. Bywa też, że artyści angażujący się w działania *community art* rozważają i podważają sens swoich celów (Bordowitz 2001, s. 6). Artyści czują się bezsilni wobec realiów, w jakich działają i sytuacji grupy, z którą pracują. Odczuwają kryzys twórczy związany z relacją między celami społecznymi a artystycznymi. Ich sukces w dużej mierze zależy także od umiejętności nawiązywania relacji zarówno z grupami społecznymi, z którymi pracują, jak i z organizacjami oraz instytucjami udzielającymi wsparcia finansowego.

Niewielu jest twórców, którzy zdecydowali się podążać taką ścieżką kariery długofalowo z wewnętrznych motywacji i posiadają odpowiednie kompetencje do pracy z takimi grupami odbiorców. Częściej angażują się w krótkie projekty, jako urozmaicenie strategii artystycznej, ale też podreperowanie własnych budżetów. W Polsce sytuacja ta jest odmienna od obserwowanej w USA, gdzie raczej artyści zarabiają w sektorze komercyjnym, a w sektorze pozarządowym i niekomercyjnym są zdecydowani na pracę w większym wymiarze godzin i za mniejsze stawki. W polskim systemie opartym w większości na publicznych środkach zaangażowanie w projekty organizacji pozarządowych jest po prostu kolejną strategią na uzyskanie możliwości działania artystycznego za wynagrodzenie bardziej stabilne i wyższe niż to, które mogą uzyskać w ramach rynku sztuki. Krótkotrwałe projekty wykorzystujące sztukę i kulturę w przestrzeniach problemów społecznych budzą kontrowersje, jeśli nie wynikają z autentycznego zaangażowania i wyboru takiego rodzaju działalności przez artystów i organizatorów danego wydarzenia. Istnieje ryzyko, że w takich projektach lokalne społeczności mogą stanowić tło dla sztuki lub w gorszym wypadku materiał, z którego powstaje, nie dając ludziom niczego w zamian. Relacja artysta - społeczność staje się jednostronna i powierzchowna. Społeczne

interakcje wykorzystane jako kolejne medium sztuki (Dziamski 2009, s. 249) powinny być wynikiem strategii postrzegania roli sztuki przez danego artystę. Jego cele artystyczne muszą być zbieżne z celami zmian społecznych, takimi jak ułatwianie nawiązywania kontaktów między ludźmi, tworzenie lokalnych więzi, przełamywanie stereotypów, przeciwdziałanie wyłączeniu się z życia społecznego.

5.7. Tylko Sztuka

Dla wielu artystów sukcesem jest w ogóle możliwość pracy artystycznej (Bachórz i Stachura 2015), bez konieczności podejmowania dodatkowych „fuch” czy „chałtur”. Jest to luksus, na który niewiele osób może sobie pozwolić. Wyróżnia się nawet grupę takich osób, która charakteryzuje się „nieco lepszym pochodzeniem społecznym, młodością, brakiem innych osób na utrzymaniu oraz poleganiem na transferach od rodziny” (Kozłowski i wsp. 2014, s. 74). Te cechy pozwalają artystom należącym do tej grupy nie kierować się w wyborach dotyczących strategii własnej kariery motywacjami finansowymi. Schodzą one na drugi plan, a na pierwszych idealistycznie pozostaje sama sztuka i tworzenie. Kiedy w jakiś sposób ta stabilna sytuacja społeczna, rodzinna i finansowa ulega zachwianiu, artyści zaczynają z tego obiegu „wypadać”.

W wyobrażeniach artystów, dla których sztuka jest najważniejszym i prawie jedynym polem odniesienia, niskie dochody i pozycja społeczno-ekonomiczna nie stanowią problemu. Decydują się na mieszkanie w ciężkich warunkach, dołączają do *squatów* (Forkert 2013, s. 62) i kultywują styl życia bohemy, który wpisuje się w ich wewnętrzną mitologię sztuki. Według własnych kategorii odnoszą sukces, ponieważ ich życie jest podporządkowane sztuce, wypełnili mit artysty romantycznego, który był ich wzorcem i motywacją do podjęcia kariery artystycznej. Dla tych osób poszukiwanie innych oznak sukcesu – jak pozycja, prestiż czy zarobki, jest równoznaczne ze złamaniem sacrum sztuki. Ich osobistym sukcesem jest jedynie możliwość przeznaczania większej ilości czasu na pracę artystyczną i wyłączenie z wyścigu o uznanie i widoczność w świecie sztuki. Sukces to tworzenie przez całe życie.

„Wydaje mi się, że pewnie większość artystów tych pewnie największych, o których słyszymy teraz, pewnie za życia nie... no nie miało tego sukcesu artystycznego, ale dalej to robili. To też jest pewnie miara bycia artystą, że coś po prostu kompulsywnie każe ci to robić, albo przez całe życie liczysz na ten sukces, albo nawet na ten sukces nie liczysz. Nie wiem, nie wiem, co jest miarą sukcesu takiego artystycznego. Nie wiem, czy to jest jakaś uniwersalna kwestia.” (Rzeźbiarka 26 lat, Kraków)

Starają się realizować to, co Throsby nazywa modelem czystej kreatywności (Throsby 2010, s. 92–93), w którym artysta w swoim procesie twórczym nie podlega wpływom ekonomicznym ani społecznym, a jego jedynym celem jest maksymalizacja wartości kulturowej dzieła. Najważniejsza jest wartość płynąca z uznania wewnątrz świata sztuki, a odbiorcy z szerszych kręgów czy potencjalni klienci mogą dla nich w zasadzie nie istnieć. Dążą do jak największej autonomii sztuki i własnej twórczości, które tworzą ich tożsamość. Wyjście poza tę autonomię jest równoznaczne z psuciem sztuki pod wpływem oczekiwań rynku i uśrednionego gustu szerokiego grona odbiorców.

Paradoksalnie takie spojrzenie na własną karierę najczęściej reprezentowane jest przez badanych pochodzących ze środowisk o wysokim statusie społeczno-ekonomicznym, dla których kwestie związane z utrzymaniem się i zarabianiem na życie nigdy nie były zmartwieniem w okresie dorastania. Mimo iż widzą szerszy społeczno-kulturowy kontekst sztuki, jej wartość powinna wynikać z jej wewnętrznych wartości, a nie zobowiązań wobec innych podsystemów kultury. Sami również deklarują, iż zajmuje ona w ich hierarchii bardzo ważne miejsce i są dla niej zdolni do większych poświęceń niż dla rodziny (Gromada i wsp. 2015, s. 31).

5.8. Czwarty sektor?

Pytanie o miejsce kultury niezależnej w dzisiejszej rzeczywistości jest pytaniem o możliwość jej istnienia. W innej sytuacji politycznej i ekonomicznej w Polsce sztuka alternatywna była sztuką buntu przeciwko reżimowi. W latach 90. strategie artystyczne zwróciły się ku twórczemu komentowaniu rzeczywistości, sprzeciw polityczny został przesunięty w kierunku sprzeciwu wobec systemu rynkowego, ale raczej w wypowiedziach artystycznych niż poprzez działania strategiczne w obszarze kierowania karierą zawodową

(Jarosz i wsp. 2012, s. 40). Polska sztuka oparta o publiczne finansowanie nie do końca mogła pozwolić sobie na taką niezależność. Próbą diagnozy obszaru wymykającego się „ewidencji, kontroli i regułom grantowym” jest publikacja *Kultura niezależna w Polsce 1989-2009* (Marecki 2010, s. 5). Powstała prawie 10 lat temu w trochę innej rzeczywistości, w niewielkim stopniu praktyki opisane w niej dotyczą strategii młodych artystów, które były przedmiotem obserwacji w tym badaniu. Jednak dotyka wielu punktów stycznych w obszarze wartości.

Młodzi artyści są sceptycznie nastawieni zarówno do uwikłania sztuki w politykę publiczną, jak i rynek (Krajewski i Schmidt 2016b, s. 19–20). Oprócz grupy, która silnie zinternalizowała model artysty w sektorze kreatywnym, który wymaga od nich przedsiębiorczych zachowań i zarządzania umiejętnie swoją karierą pomiędzy różnymi źródłami dochodów, są też osoby silnie sceptyczne wobec języka grantów i polityki publicznej tak samo jak narracja ekonomii kreatywnej i ekonomizacja dyskursu o sztuce – choć ich bunt jest mniej widoczny we współczesnej kulturze, częściej przejawia się w zaprzeczaniu ekonomicznej wartości sztuki i obronie jej autonomiczności. Demonstruje się raczej w ich strategiach poszukiwania źródeł utrzymania - odmawiają wykorzystywania publicznych grantów, nie chcą też zarabiać na rynku sztuki:

„Nie chciałbym robić tego, co robię, za pieniądze” (Grafik 32 lata, Gdańsk)

Artyści ci zarabiają więc poza polem sztuki, a swoją twórczość traktują jako przestrzeń wolności. Na tym etapie nie przedstawiają strategii przejmowania widoczności w głównym nurcie sztuki, nie domagają się też przekazania im publicznych środków jak weterani alternatywy: „wystarczyłoby tylko zaufać i przekazać te środki w ręce owych "dumnych, sprytnych i gołych" animatorów kultury” (Marecki 2010, s. 5), by mogli wzbogacić kulturowy obraz współczesnej Polski. Widzą, jakie niesie za sobą konsekwencji instytucjonalizacja publiczna i organizacja społeczna. Chcą być zdecydowanymi indywidualistami, ale są świadomi, że jedynie ekonomiczne uniezależnienie się w polu sztuki od poszukiwania dochodów z własnej twórczości daje im największą autonomię, na jaką mogą liczyć w warunkach współczesnego kapitalizmu.

To pole konfliktu między sztuką a polityką publiczną podporządkowaną duchowi nowego kapitalizmu jest niezbędnym dla istnienia autonomii sztuki (Bińczycki 2010, s. 8–10). Praktyki sprzeciwu artystycznego wobec reguł zdominowanych przez realia kapitalistyczne mogą przyjmować różne formy (Dziamski 2009, s. 250–251). Strategia ikonoklazmu – poprzez prowokowanie widzów, dotykane granic sztuki i polityki obnaża się polityczne uwikłanie świata sztuki, który nie jest tak autonomiczny jak by chciał siebie widzieć. Według tej strategii „żadne granice nie wynikają w naturalny sposób z istoty sztuki, ponieważ nikt nie zna istoty sztuki. Istota sztuki, jeśli istnieje, pozostaje nierozpoznana” (Dziamski 2009, s. 135–136, 143). Aktywność polityczna artystów jest wychodzeniem z pola sztuki, które okazuje się zbyt słabe, by uzyskać rzeczywisty wpływ na kształt współczesnych relacji społecznych. Internetowy aktywizm opiera się na zmianach sposobu tworzenia i rozpowszechniania treści kulturowych, a jednocześnie jest krytyką samego medium, które komercjalizuje się i jest przechwytywane przez neoliberalne - artyści współpracują, tworzą raczej ogniska oporu niż manifest artystyczny. Strategie artystyczne podważania kapitalizmu i porządku świata opartego na relacjach rynkowych przez ich naśladowanie (Ray 2004, s. 567–571) są być może opcją, która w przyszłości będzie pokazywać alternatywne sposoby działania i porządkowania świata.

6. Sztuka i późny kapitalizm

Twórczość artystyczna podlega ograniczeniom ekonomicznym tak samo jak kulturowym kontekstom. Praktyka artystyczna przesuwająca się w kierunku przemysłów kultury, czy nawet jeszcze szerzej - przemysłów kreatywnych, stwarza nowe instytucje, które sankcjonują wytwory artystyczne. W świecie skoncentrowanym jednocześnie na użyteczności i estetyzacji wytworów w życiu codziennym, wkraczają one w rzeczywistość nowych powiązań społecznych i ekonomicznych. Coraz większe znaczenie w świecie sztuki zyskują innowacje, nie tylko stylistyczne, ale także technologiczne. A wytwory artystyczne w korporacyjnym świecie są rozumiane jako jeden z rodzajów zasobów intelektualnych podlegający ocenie przez odpowiednie kryteria, np. znaczenia historycznego, powszechnego uznania i mogą być traktowane jako przedmiot inwestycji i obrotu kapitałem.

Rzeczywiście kultura podlega urynkowieniu, ale rynek ulega też kulturalizacji. Nastąpił zwrot z ekonomii nastawionej na produkcję, w kierunku ekonomii nastawionej na konsumpcję, szczególnie dóbr kulturowych (Bordowitz 2001, s. 3, 5). Czy główną rolą artystów funkcjonujących we współczesnej kulturze jest wyznaczanie nowych kierunków konsumpcji? Artysta jako awangardowy trendsetter staje się częścią systemu kulturowego, w którym system artystyczny nie jest tylko systemem produkcji treści kulturowych, ale raczej ich nowych zastosowań i interpretacji kreowania nowych potrzeb (Bordo Witz 2001, s. 8). Jednocześnie trendy kulturowe zmieniają się tak szybko i funkcjonują równolegle do siebie, że prawie niemożliwym zadaniem jest przewidzenie tego, co będzie wartościowe w najbliższej przyszłości, a nawet jeśli się to udaje, to zanim przebije się do ogólnej świadomości społecznej, zostaje zużyte przez swoistą dość liczną awangardę poszukiwaczy nowości.

Ekonomiczny wymiar kultury

Sztuka ma swój wymiar ekonomiczny i podlega prawom rynkowym, jednak w specyficzny dla siebie sposób, łączący wartości ekonomiczne z kulturowymi. Ekonomia kultury rozwijająca się w ostatnich dziesięcioleciach jako nauka stosowana o działalności gospodarczej, warunkach jej prowadzenia, prawidłowościach podejmowanych decyzji (Ilczuk 2012, s. 22) stara się zwrócić uwagę na charakter rynku dóbr kulturowych jako specyficzną dziedzinę ekonomiki. Nie stara się podporządkować kultury i sztuk wyłącznie zasadom ekonomii, raczej zajmuje się tym, co dzieje się na styku i decyduje o charakterze konsumpcji dóbr i usług kulturowych. Ekonomia interesowała się rynkiem kultury już od czasów Adama Smitha (Towse 2011, s. 40–44), stosując do niej różne teorie związane z jej charakterem jako dobra publicznego, stymulacji rynku poprzez subsydiowanie, czy też skupiając się na rynku sztuki jako jednym z podsystemów rynkowych, a sztuce jako dobrach doznawanych.

Jako dobro publiczne wytwory kultury są wytwarzane głównie w sposób kolektywny i stają się domeną publicznego wsparcia i zachowania dziedzictwa narodowego – jak język, historia, tradycja (Towse 2011, s. 55). Jednak nie wszystkie wytwory sztuki mają taki charakter.

Dobra kulturowe są jednocześnie dobrami doświadczalnymi/doznawanymi (*experience goods*) (Towse 2011, s. 172). Korzysta się z nich ze względu na doświadczenie, jakiego dostarczają konsumentowi – odbiorcy sztuki czy uczestnikowi życia kulturalnego. Korzystanie z nich przynosi coraz więcej satysfakcji w miarę wzrostu doświadczenia, by móc je ocenić, konieczny jest osobisty kontakt poprzez rozumienie i doświadczanie. Dla rozwoju rynku kultury i sztuki duże znaczenie mają doświadczenia kształtowane w dzieciństwie poprzez kontakt z wytworami artystycznymi, a więc edukacja kulturowa jest ważnym elementem kształtującym przyszły popyt na kulturę. Jednak również w dorosłym życiu w dużej mierze przez poszukiwanie nowych wrażeń i doświadczeń kształtujemy swój gust i potrzeby związane z obcowaniem ze sztuką. Dużą rolę we wzmacnianiu popytu na sztukę ma więc marketing w kulturze, który tak jak w innych obszarach rynkowych skupia się na rozumieniu potrzeb odbiorców, ale też ich kształtowaniu.

Ekonomia neoklasyczna zakłada, że decyzje konsumentów są racjonalne i uporządkowane, oparte o informacje na temat rynku, a głównym czynnikiem wyboru jest cena i zasoby finansowe, jakimi dysponują. Rynek dóbr kultury i sztuki podlega jednak zmiennym gustom, a „tajemniczy” wymiar sztuki, który nadaje jej aurę wyjątkowości, sprawia, że bardzo trudno jest pozyskać pełne informacje o rynku, dlatego decyzje podejmowane są często spontanicznie, w poszukiwaniu nowego doświadczenia lub w oparciu o wiedzę ekspercką. Mechanizmy te są też coraz bardziej istotne także w innych sektorach rynku, nabierają one cech rynku dóbr kultury - liczą się eksperci - *influencerzy*.

Rynek i ekonomię kultury można badać także w wymiarze niefinansowym, ponieważ tak jak jest to zauważalne w obszarach karier artystycznych kapitał ekonomiczny nie przekłada się w prosty sposób na kapitał symboliczny i odwrotnie. Tak jak kariery artystyczne rozwijają się raczej na linii prestiżu niż rosnących zarobków, tak też cała ekonomia kultury może być rozumiana jako regulowana przez prestiż. Taka ekonomia prestiżu (English i wsp. 2013, s. 31) posługuje się pojęciami zaczerpniętymi z modeli ekonomicznych, takich jak kapitał, inwestycja, zysk czy rynek, ale stosuje je do obszarów i zachowań kierowanych nie motywacjami finansowanymi i regulowanymi wartością pieniężną, ale poszukiwaniem uznania. Oczywiście nie są to obszary zupełnie ze sobą

niezwiązane, nie istnieje bowiem „czysty kapitał”, który funkcjonuje tylko w jednym polu - najlepszym przykładem łączącym w sobie zasady ekonomii finansowej i ekonomii prestiżu są nagrody artystyczne, które są narzędziem konwersji kapitałów w symbolicznych, politycznych, społecznych, ale też ekonomicznych wymiarach.

Przeciwstawianie sobie tych wartości jest z jednej strony problemem, który nie pozwala na holistyczne spojrzenie na naturę cyrkulacji treści kulturowych w społeczeństwie, ale z drugiej strony konflikt ten stanowi siłę napędową współczesnej kultury, która rozwija się wielokierunkowo. Sam rynek sztuki zyskuje wymiennie w polu ekonomicznym poprzez zaprzeczanie finansowym motywacjom tworzenia - opłacać jest być nie-komercyjnym (Abbing 2008, s. 12). Ekonomiczne i estetyczne wartości sztuki są ze sobą ściśle powiązane, gdy decyzje dotyczące tego, co jest wartościowe w obszarze sztuki, jak i inwestycji finansowych, należą do tej samej wąskiej grupy osób (Abbing 2008, s. 76). Konflikty w polu sztuk pojawiają się, gdy kapitał ekonomiczny przestaje być siłą przypisaną tylko jednej grupie społecznej – sztuka zaczyna otwierać się na inne gusta reprezentowane przez grupy społeczne o rosnącej sile nabywczej. Kultura popularna nie rozwijałaby się bez „masowej” siły nabywczej, konflikt związany z wartościami estetycznymi sztuki, jej komercjalizacją i umasowieniem jest też konfliktem gustów różnych grup społecznych, które w wyniku przesunięć w sferze ekonomicznej zyskały nowe pozycje uprawniające ich do decydowania zarówno w polu ekonomicznych inwestycji, jak i wartości oraz potrzeb kulturowych i estetycznych (Dziemidok op. 2014, s. 241–249).

Gdy sięgamy głębiej w strukturę dzisiejszego społeczeństwa i jego wyborów, pojawia się pytanie, co leży u ich źródeł w dobie globalnej gospodarki i rozlewania się ekonomicznego języka na różne sfery ludzkiej aktywności. Czy pluralizm kultury jest kwestią pluralizmu gustów i czy wybory estetyczne są wyborami autonomicznymi? Na ile ukształtowanymi przez gospodarczy charakter ram dzisiejszej kultury? Pole sztuki jest powiązane z polami władzy także ekonomicznej. Obieg treści kulturowych jest w dzisiejszych czasach mniej autonomiczny i regulowany przez świat sztuki – kierujący się normami pewnej grupy społecznej. Powiązania instytucji, jak i galerii prywatnych z politykami i wpływowymi instytucjami finansowymi nie pozostają bez wpływu także na

jego wewnętrzny kształt (Grenfell i Hardy 2003, s. 25–27). Natomiast poszerzone pole obiegu kulturowego jest w większym stopniu zależne od widoczności w mediach kontrolowanych przez komercyjne korporacje, nawet w obszarze internetu i mediów społecznościowych. To, co do nas dociera, jest efektem bańki informacyjnej, która oparta jest na algorytmach tworzonych przez korporacje takie jak Google i Facebook.

W dziele sztuki łączą się wartości ekonomiczne i kulturowe, i to te drugie są podstawą kształtującą modele ekonomiczne w obszarze kultury. Wartość kulturowa dzieła sztuki skupia się na jego cechach estetycznych, duchowych, historycznych, społecznych i symbolicznych znaczeniach, które mają wymiar zarówno indywidualny, jak i zbiorowy, podlegają ocenie w decyzjach jednostkowych, których źródeł ekonomia neoklasyczna nie bada. A w większości mają one pochodzenie w prądach humanistycznych, które porządkują wartości w obszarze kultury i sztuki, jak na przykład modernizm, postmodernizm, ale też religia i duchowość, podobnie jak współczesna ekonomizacja dyskursów.

Dostrzeganie kultury jako czynnika kształtującego kryteria wyborów ekonomicznych jest coraz częstsze, choć stosowane raczej w praktyce niż teorii ekonomicznej. Kultura ma silny wpływ na praktyki marketingowe na współczesnym rynku, w którym coraz większy udział mają usługi i dobra kulturalne. Próby podporządkowania rozumienia dzisiejszej gospodarki matematycznym modelom nieuwzględniającym wartości kulturowej i czynników kształtujących wybory ekonomiczne ukazują świat w sposób bardzo powierzchowny i często taki uproszczony obraz staje się podstawą do decyzji ekonomicznych wielkich kapitałów i polityki państw. Jednak decyzje podejmowane przez zarządzających dobrami prywatnymi i państwem mają też uwarunkowania kulturowe, a jednym z nich jest współczesny zekonomizowany charakter kultury w rozumieniu antropologicznym. Nie da się już oddzielić ideologii, kultury od gospodarki. Ekonomia i gospodarka rozumiana w ten sposób jest częścią kultury, jako obszar aktywności człowieka. Rdzeniem wartości kulturowych są obecnie te wpływające z ekonomicznego interpretowania zjawisk wokół nas. Zglobalizowana narracja neoliberalnego kapitalizmu stała się ramą rozumienia świata, wpisaną w kulturę jako regulator życia społecznego.

Ekonomia i gospodarka stały się ideologią, w pewien sposób zastąpiły one narracje religijne, wokół których kształtowana była kultura przez stulecia, czy nawet narracje rozwoju i postępu technicznego, jakie towarzyszyły kulturze europejskiej od czasów oświecenia. Współczesna wiara w ekonomiczny obiektywny ogląd świata i możliwość porządkowania relacji oraz tłumaczenia zjawisk jest silnie ugruntowana w kulturze współczesnej, jest też tworem intelektualnym, nie stanowi transcendentnego prawa, a jedynie wybór, jeden z możliwych sposobów patrzenia, który wrósł w kulturę tak, że stał się naturalnym sposobem myślenia, nie jest jednak niemożliwy do podważenia i przypisany jest czasom nam współczesnym³⁷.

Ekonomizacja dyskursu o sztuce

To rozwój przemysłów kultury w latach 80. wspierany przez boom na rynku sztuki zbliżył najbardziej sztukę i ekonomię, wpisując się w znane ekonomistom prawa zachowań rynkowych. Także rosnąca dominacja narracji ekonomicznych w polityce publicznej, szczególnie w latach 90., rozpoczęła silną ekonomizację dyskursu o sztuce i kulturze. W XXI wieku w tę narrację włączono kreatywność jako cechę łączącą różne obszary ludzkiej aktywności, których efektem jest innowacyjność mająca gwarantować szybszy rozwój gospodarczy krajów i regionów, czy konkretnych miast. Czysto ekonomiczne rozumienie kreatywności (Klamer i Petrova 2007, s. 246–247) traktuje ją instrumentalnie jako narzędzie przyciągania kapitału ludzkiego i jego wartość, a uproszczone rozumienie teorii Floridy w polityce miejskiej przekłada się w nieco „magiczny” sposób na wzrost gospodarczy, który ma zapewnić lepszy komfort życia mieszkańcom i obywatelom. Rządziej w kategoriach sektora kreatywnego ujmuje się ruchy miejskie działające na pograniczu kultury, sztuki i życia społecznego, równie kreatywne, ale mniej możliwe do kontrolowania narzędziami ekonomicznymi, a przecież o równie dużym i bardziej

³⁷ Jak każdy system kulturowy oparty jest o pewne wartości, które mają być przez niego reprodukowane i nie wymagają uzasadnienia, a „narzędzia” ich przekazywania w obiegu społecznym są dla ludzi niewidoczne i przyjmowane jako zastany charakter świata. Trick kultury polega też na tym, że przez pryzmat obecnych wartości, postrzegamy przeszłość, która w rzeczywistości funkcjonowała w systemie kulturowym opartym o inne rdzenne wartości. Dlatego praw rynku szukamy już w zachowaniach poprzednich pokoleń, by utwierdzić się w przekonaniu o ich powszechności.

bezpośrednim znaczeniu dla sposobów organizacji lokalnego życia i jego komfortu. Konieczne jest znalezienie równowagi w narracji o kulturze między jej wymiarami ekonomicznymi i symbolicznymi.

Początek ekonomizacji dyskursu o sztuce wiąże się z adaptacją polityki publicznej do podkreślania ekonomicznego znaczenia kultury. Przez sektor państwowy przestała być rozumiana jako obszar generujący koszty, ale zaczęła być ważnym elementem, który może gwarantować także przychody. W latach 80. i 90. w Wielkiej Brytanii (Alexander 2007, s. 188) decyzje polityczne zmieniły zupełnie sposób oceniania i zarządzania kulturą. Odtąd miała ona być bardziej samodzielna w generowaniu własnego stałego przychodu - co dotyczyło także artystów. W krajach postkomunistycznych czas ekonomicznej narracji o kulturze zbiegł się z wyzwaniem z gospodarki planowanej. Wolny rynek stał się synonimem wolności, kapitalizm wyzwoleniem od totalitaryzmu, przez uwolnienie energii kreatywności i przedsiębiorczości (Rolnik 2011, s. 32). Demokratyzacja kultury stała się demokratyzacją rynkową. Instytucje kultury wprężnięte w narrację rynkową musiały zmienić sposób zarządzania – wzorować się, tak jak i inne publiczne instytucje działające w obszarach dotowanych państwowo, na zasadach stosowanych w przedsiębiorstwach komercyjnych. Działania na rzecz „tańszego państwa” (Wojciechowski op. 2015, s. 64) miały obniżyć koszty utrzymania instytucji i sektora publicznego, poprzez rozwój trzeciego sektora, który mógłby przejąć role społeczne oraz rozwój rynku i przedsiębiorczości w obszarach dotychczas wspieranych przez państwo, w tym także kultury. Celem demokratyzacji dostępu do sztuki i uczestnictwa w niej miało być uwolnienie spod dyktatury elit świata sztuki w państwach zachodnich, a w państwach po transformacji ustrojowych - od cenzury politycznej. Korelują tutaj także koncepcje sztuki zorientowanej na odbiorcę, głoszącej śmierć autora i ekonomii skupionej na strategii zaspokajania potrzeb klientów. Odbiorca sztuki staje się klientem sztuki (Malik 2015, s. 152–153). W latach 90. także w zarządzaniu nastąpił zwrot w stronę klienta – instytucje stały się bardziej otwarte na potrzeby i dialog z uczestnikami kultury. Poszukiwanie nowych odbiorców sztuki było odpowiednikiem poszukiwania nowych „rynków zbytu”. Paradygmatem sztuki stało się doświadczenie estetyczne odbiorcy - jego interpretacja i

kontakt z dziełem sztuki. Poniekąd widz stał się „centrum dzieła sztuki”, ponieważ to on konstytuuje jego sens, a nie tylko odczytuje zawarty przez artystę przekaz (Malik 2015, s. 152–153).

Odtąd kultura staje się odpowiedzialna nie tylko za tworzenie wartości symbolicznych, ale też ekonomicznych, takich jak miejsca pracy, przychody z podatków, turystyki kulturalnej, by utrzymać państwowe dotacje, konieczne dla funkcjonowania sztuki w krajach takich jak Polska, kultura i sztuka muszą udowodnić swoje ekonomiczne znaczenie, najlepiej w sposób policzalny i mierzący efektywność konkretnymi wskaźnikami. Pytanie, czy kultura się nam zwraca, nie jest już pytaniem szokującym ani niezwykłym. Nawet jeśli nie przynosi bezpośrednich dochodów w postaci finansów, musi uzyskać uzasadnienie w postaci społecznej użyteczności. Problemem do dziś nierozwiązanym jest to, w jaki sposób mierzyć efektywność tych działań w obszarze społecznym. Wskaźniki stosowane w ewaluacji grantów i dotacji ministerialnych, ale też lokalnych, opierają się na danych liczbowych, które skupiają się na zagadnieniach takich jak frekwencja (czyli jak najszersze „demokratyczne” działanie) czy liczba wytworzonych w takcie projektu dóbr kultury. Brak merytorycznej ewaluacji i sprawozdawczości w obszarze kultury sprawia, że jest ona niepełna i kieruje uwagę grantobiorców zamiast na jakość, to na policzalność i rozliczenia finansowe.

W systemach takich jak polski, gdzie nadal to publiczne inwestycje są największym źródłem dopływu pieniędzy, decyzje o granicach sztuki i jej funkcjach są podejmowane przez administrację publiczną, co budzi protest świata sztuki i kontrowersje wokół kryteriów ustalanych przez niekompetentne w obszarze sztuki środowiska. Sztuka jest sztuką, jeśli jest wymierna i użyteczna. Ale jej użyteczność nie jest jednak tak szeroko pojętą użytecznością publiczną. Zgodnie z teorią wyboru publicznego (Towse 2011, s. 35, 50) – to urzędnicy i władze publiczne mają wpływ na jej kształt, ich motywacje nie są wynikiem dbania o interes publiczny, a raczej indywidualne interesy, jak np. reelekcji. Szczególnie traci na tym sztuka współczesna, która przez kręgi polityczne nie jest postrzegana jako atrakcyjne narzędzie marketingu miejskiego (Szymańska-Palaczyk 2015, s. 15). Wymaga większego przygotowania w odbiorze i nie jest szczególnie widowiskowa, a

bywa kontrowersyjna – nie jest społecznie „wygodna”. Choć jest w głębszym sensie potrzebna, nie przekłada się na wymierne wskaźniki poparcia ani pod względem prostych korelacji ekonomicznych, ani użyteczności publicznej w sferze polityki społecznej.

Politycy, przejmując narrację ekonomiczną dzisiejszej rzeczywistości, czują, iż muszą uzasadnić inwestycje kulturalne jako społecznie użyteczne w wymiarze ekonomicznym, omijając często pozaekonomiczny wymiar kultury, który przyczynia się również do wzrostu jakości życia ich wyborców. To, co jest niepoliczalne i nieprzekładalne na język ekonomii, w prosty sposób jest nieczytelne dla ich wyborców. Powielanie tego schematu szczególnie utrwała się poprzez przejmowanie języka ekonomii w publicznym dyskursie. „Gospodarkę postrzega się dziś jako podmiot obdarzony własną osobowością, niezależną od jej elementów składowych. Na ironię zakrawa fakt, że takie podejście odpowiada wizji państwa jako autonomicznej istoty, a tej wystrzegano się w modelu libertariańskiego indywidualizmu, który stanowi podstawę nowoczesnej ekonomii” (Throsby 2010, s. 18). Nikogo nie dziwią określenia, takie jak kapitał, marka, inwestycja, używane w kontekstach społecznego czy osobistego rozwoju. Stają się one na tyle powszechne, że implikują też reguły ekonomii, które za nimi stoją, czyli racjonalności i opłacalności wyborów i rozpatrywania decyzji w kategoriach możliwych do osiągnięcia dla społeczeństwa czy jednostki korzyści.

Język makroekonomii stał się językiem publicznym. Udowadniając, że „kultura się liczy”, wpisujemy się w ekonomiczny dyskurs publiczny, wzmacniając go, co wpływa na społeczne postrzeganie kultury, ale też na wewnętrzne funkcjonowanie świata sztuki i indywidualne decyzje artystów oraz odbiorców sztuki. W tej narracji dla artystów wolny i sprawiedliwy rynek jest przedstawiany jako szansa na uzyskanie wynagrodzenia za swoją pracę – pieniądź staje się sygnałem wartości sztuki – komunikatem porządkującym relacje między artystami a odbiorcami. Jeśli twoja sztuka się nie sprzedaje, to znaczy, że nie jest wartościowa społecznie, ponieważ rynek jest „mądry” poprzez wybory konsumentów. Źle pełnisz swoją funkcję w społeczeństwie, jeśli nie jesteś w stanie uzyskać dochodu ze sprzedaży swojej pracy.

Artysta nie jest ofiarą systemu kapitalistycznego, ale czynnym jego twórcą, który dzięki temu ma wpływ na kształt dzisiejszej rzeczywistości. Jest producentem dóbr na rynek sztuki i kultury, który jest niewyczerpany. Jego decyzje są racjonalne i związane z indywidualną użytecznością, poddającą się wewnętrznym i zewnętrznym ograniczeniom (Throsby 2010, s. 91). A otwarcie na globalną ekonomię sprawia, że doganiamy Zachód i jego rozbudowany kształt rynku sztuki, który pozwoli najlepszym artystom na sukces i godne wynagrodzenia oparte oczywiście o ocenę merytoryczną. Takie nierealistyczne spojrzenie na sprawczość rynku jest coraz częściej krytykowane, a trudności na rynku sztuki i rynku pracy w obszarze sztuki i kultur coraz częściej unaoczniają zawodność rynku w innych obszarach powiązanych z polityką publiczną. Otwartość i sprawiedliwość rynku mogą okazać się iluzją. A wizja Warszawy jako drugiego Berlina, jest tylko przynętą i niespełnioną obietnicą, zwabiającą młodych artystów zgodnie z okrutną ekonomią sztuki i regułami pola, i ma wiele punktów stykowych ze współczesnym duchem kapitalizmu.

6.1. Nowy duch kapitalizmu

Przejmowanie awangardowych treści i sposobów działania już w latach 70. przez korporacje, szczególnie zajmujące się rozwojem technologii komunikacyjnych, było efektem zauważenia wspólnych cech artystów i przedsiębiorców. Dla szybko rozwijających się przemysłów artyści byli wzorem kreatywności i innowacyjności. Twórczość przekładali na dążenia do nowych produktów i rynków, eksperymenty artystyczne na eksperymenty w obszarze technologii (Forkert 2013, s. 20–21). Zastosowanie mechanizmów i idei kontrkultury w biznesie ukształtowało dzisiejszy kapitalizm. Autentyczność stała się towarem, ale też narzędziem marketingu. Elitarność sztuki i aura tajemniczości nadawana jest innym produktom i usługom, by zyskały na wartości. Ograniczony dostęp do informacji staje się nowym narzędziem marketingu.

Według francuskiego socjologa badającego współczesny kształt kapitalizmu od XIX wieku przeszedł on trzy fazy (Boltanski i Chiapello 2015, s. 23):

1. Pod koniec XIX wieku - modelem był burżuazyjny przedsiębiorca i jego wartości społeczne. Bohaterem był zdobywca, podejmujący ryzyko, szukający przygód. kapitalizm

był narzędziem emancypacji z lokalnych wspólnot - w rolę mieszkańca. Wpisywał się w wartości kulturowe rdzenne dla tamtych czasów, takie jak utylitaryzm i postęp.

2. W latach 1930-1960 – akcent padał na organizację początkowo skoncentrowaną na rozwoju, później modelem stała się scentralizowana i zbiurokratyzowana firma przemysłowa, na czele której stał z dyrektor- bohater. Narracja zarządzania skupiona była na racjonalnej organizacji pracy, długofalowym planowaniu, także w kwestii indywidualnych karier. Istotną rolę stanowiły ścieżki awansu pozwalające na planowanie przyszłości. W organizacji panowała troska o codzienne życie, poprzez wprowadzanie biurokratycznych reguł chroniących pracowników niwelowano możliwe konflikty wewnątrz organizacji. Poczucie bezpieczeństwa zapewniała też skala organizacji przyjmującej formę technostruktury porządkującej życie pracowników w duchu sprawiedliwości społecznej.

3. Obecnie tworzący się nowy duch kapitalizmu jest odpowiedzią na kryzys takiego modelu, który wynika z głębokich modyfikacji warunków życia i oczekiwań pracowników, którzy chcieli mieć większy wpływ na decyzje dotyczące firmy. Nastąpiło zmniejszenie stabilizacji wynikające z długotrwałego modelu edukacji dopasowanej do technicznych wymagań rynku pracy opartego o duże przemysłowe przedsiębiorstwa. Powszechny dostęp do wyższej edukacji sprawił, że straciła ona na znaczeniu i nie zapewni bezpiecznej kariery. W zasadzie nic jej nie jest w stanie zapewnić.

Cechą każdego nowego ducha jest krytyka poprzedniego modelu. W latach 60. krytykowano niewydolność firm opartych o model patriarchalnego przywódcy. W latach 90. przedmiotem krytyki stały się wielkie hierarchiczne organizacje. Kiedy ogromne przedsiębiorstwa powstałe na początku wieku stały się enklawami w ramach państw, pojawiły się apele o ich decentralizację. Pracownicy chcieli wiedzieć, w jakim kierunku dąży firma, żądali jasnych, merytorycznych kryteriów awansu opartego o realizowanie konkretnych celów, a nie staż pracy, czy uznanie kierownika. W latach 80. nastąpiły rzeczywiste zmiany realizujące te postulaty poprzez nadanie klarowności hierarchii. W latach 90. sama hierarchia stała się przedmiotem krytyki. Pokolenie dorastające w buncie

lat 60. chciało w dorosłym życiu działać na własnych warunkach, sprzeciwiając się formom władzy wewnątrz organizacji – nie chcieli, aby im rozkazywano, ale sami też nie chcieli rozkazywać (Boltanski i Chiapello 2015, s. 33–54). Celem było uwolnienie się od sztywnych ram planowania strategicznego i decyzji opierających się o zimne dane statystyczne nie oddające prawdziwego kształtu rzeczywistości poza organizacją. Jak mówi metafora „olbrzymy uczyły się tańczyć”.

Z zewnątrz nacisk na organizacje wywierała globalna konkurencja wymagająca szybkich reakcji, które możliwe były dzięki zastosowaniu zarządzania projektowego i elastycznych form zatrudnienia. Wyeliminowanie hierarchii okazało się opłacalne. Zarządzanie i motywowanie pracowników stało się domeną wizji i wartości, które miały być podzielane przez członków organizacji (w nowej narracji już nie pracowników). Kierowników zastąpili liderzy „nowe istoty, permanentnie kształcące się, kompetentne w wielu zadaniach, zdolne do adaptacji i współpracy - mobilizatorzy, *coache*; mniej okazji na awans, akuszerowie talentów, jest kreatywny i intuicyjny a nie racjonalnie wyrachowany - obala opozycje między artystami a inżynierami” (Boltanski i Chiapello 2015, s. 33–54). Zarządzanie przyjęło formę samokontroli.

Wszystkim tym przemianom w modelach zarządzania towarzyszyły kulturowe zmiany dotyczące stylów życia. W latach 70. nastąpiło przesunięcie z bezpieczeństwa ku autonomii – wartości silnie powiązanej, więc z polem sztuki, które stało się laboratorium nowego ducha kapitalizmu. Silnie wzorowanym na romantycznym XIX-wiecznym micie artysty, stylem życia bohemy, dążeniem do samorealizacji wielością biografii i tożsamości oraz uwolnienia się od ról narzucanych mu przez społeczeństwo mieszczańskie. Nowy duch kapitalizmu oferuje to wyzwolenie przez konsumpcję (Boltanski i Chiapello 2015, s. 55–69) - w pluralistycznym ryku możemy wybierać to, czego naprawdę chcemy – tworzy iluzję dostępności takich modeli siebie, jakie chcemy realizować, ale poprzez konsumpcję, która tworzy naszą tożsamość – jesteś tym, co kupujesz, tym, czego używasz. Nowe technologie mobilne uwalniają nas dodatkowo od ograniczeń związanych z miejscem i czasem – możemy dowolnie wybierać, kiedy i gdzie realizujemy nasze konsumpcyjne potrzeby.

Utrata autentyczności

Wartości takie jak autentyczność i wolność artystycznego laboratorium stały się chodliwym towarem, niezależność i autonomia - gwarancją jakości. Rynek w coraz szybszym tempie adaptuje pojawiające się próby alternatywnej organizacji życia jako narzędzia marketingu. Estetyka oddolnych ruchów miejskich, kultury alternatywnej jest przechwytywana przez przemysł mody, ekologia staje się marką żywności, a idee takie jak feminizm – traktowane są jako trend kulturowy przekładających się na możliwość promocji produktów i usług, które nie mają wiele wspólnego z samą walką o równość płci. Artystyczny styl życia i pracy stał się atrakcyjnym modelem sprzedającym się w mediach. Cechą współczesnego rynku jest poszukiwanie autentyczności i bezpośredniego doświadczania świata. W obszarach, które dotąd nie były obecne w sferze obrotu opartego na kapitale finansowym, to poszukiwanie autentyczności jest pokłosiem krytyki społeczeństwa, konsumpcyjnego buntu młodego pokolenia lat 60. (Boltanski i Chiapello 2015, s. 89) przeciwko nieautentycznemu życiu, które wydaje się tylko symulakrum niemożliwym do oddzielenia od rzeczywistości. Świat jako spektakl przestaje być wystarczający – potrzebne jest odzyskanie autentycznej relacji ze światem, z innymi ludźmi i sobą samym. Współcześnie nadal tego poszukujemy, a jednocześnie jesteśmy przekonani, że autentyczność jest tylko mitem, ponieważ widzimy, jak bunt i kontrkultura również stały się paliwem napędzającym rynek (Wojciechowski op. 2015, s. 120), jak kultura symboliczna zastępowana jest przez materialną, stając się jej zasobami. Bohema, awangarda i nihilizm jawią się jako produkty kapitalizmu. (Cowen 2001, s. 17) Sztuka będąca kiedyś formą oporu wobec racjonalnego zarządzania staje się jego sojusznikiem (Wojciechowski op. 2015, s. 214), traci swoją zdolność do tworzenia zmian w przestrzeni kulturowo społecznej, a staje się narzędziem utrzymania *status quo* przez symulacje tych zmian.

Sztuka traktowana jest jako miękkie narzędzie legitymizacji inwestycji, których jedynym celem jest w rzeczywistości zysk sam w sobie. Widoczne jest to szczególnie w procesach rewitalizacji / gentryfikacji miast europejskich. W ostatecznym rozrachunku poprawa jakości życia jest kolejnym narzędziem przyciągającym kapitał – inwestuj u nas,

tutaj żyje się dobrze. Mechanizm znany z miast, takich jak Nowy Jork czy Berlin, staje się atrakcyjnym narzędziem dla lokalnej polityki gospodarczej. Artyści występują w roli często nieświadomych agentów tego procesu. Poszukują lepszych warunków dla rozwoju własnej kariery - oferuje się im ciekawe i tańsze przestrzenie na prace, sprzedaje się „kreatywną” atmosferę, którą tworzą. Sztuka jest kapitałem symbolicznym, który może zostać zamieniony na ekwiwalent ekonomiczny, w tej przestrzeni łatwiej niż wewnątrz samego pola sztuki. Gdy wizerunek miejsca zmienia się na tyle, by mogły pojawić się tam bardziej zyskowe inwestycje, ceny rosną do poziomu, który nie jest osiągalny dla artystów, ani dawnych mieszkańców dzielnic. Akumulacja kapitału wpisana jako jedyny cel kapitalizmu kolonizuje w sposób widoczny tylko z dłuższej perspektywy i nieświadomiony przez aktorów biorących udział w jego grze. Nick Land nazywa kapitalizm „posthumanistycznym dziełem sztuki” (Graczyk 2015, s. 136–138). Nie jest dziełem sztuki dla kogoś, ale dziełem sztuki istniejącym idealnie tylko i wyłącznie dla samego siebie, realizuje postulat sztuki dla sztuki. Jest nadludzki twórczym chaosem, na który usiłujemy nałożyć moralne ograniczenia. Sama sztuka jest częścią kapitalistycznego karnawału.

6.2. „Artystyczny” model rynku pracy

Przejęcie kreatywności przez ekonomię sprawia, że w obszarach, gdzie nie jest ona nastawiona na zysk – traci znaczenie. A przecież kreatywność daje radość – by nie stracić tego pozytywnego napędu, współczesne korporacje muszą ukazywać pracę jako zabawę i podobnie jak robił przez wiele stuleci świat sztuki, ukrywać finansowy wymiar i motywacje swoich działań. Tak jak artyści, pracownicy sektora kreatywnego i innych gałęzi współczesnej ekonomii zdominowanej przez narracje nowego kapitalizmu, mają mniej skupiać się na ekonomicznych wartościach i wynagrodzeniu za swoją pracę, ponieważ rekompensatą jest sama praca - radość tworzenia i uczestniczenia w ciekawych projektach. Pracownicy i klienci mają pragnąć nowości i kreatywności dla niej samej.

Mit przedsiębiorcy „*selfmademan*” jest kopią mitu romantycznego artysty indywidualisty, buntownika, walczącego o swoją wizję świata. U ich podstaw jest to samo przekonanie o sile ludzkiej kreatywności, możliwości tworzenia czegoś z niczego, niezależnie od warunków ekonomicznych. Promowanie przedsiębiorczości wśród

artystów, kształcenie ich umiejętności biznesowych, menedżerskich i marketingowych wpisuje się w tę dziwną mieszankę indywidualistycznego archetypu.

Obserwowana wśród artystów indywidualizacja kategorii sukcesu wpisuje się w ideę samorozwoju, indywidualnego dążenia do „najlepszej wersji siebie”. Jest to również indywidualizacją ryzyka na rynku pracy. Artyści spełniają idealny model neoliberalnego przedsiębiorcy (Kozłowski i wsp. 2014, s. 89), który sam dla siebie jest źródłem dochodów, własnym kapitałem i producentem. (Forkert 2013, s. 45) Celem przedsiębiorcy jest przełożenie idei na czyny – tak jak przełożenie koncepcji artysty na jego artystyczną ekspresję (Swedberg 2006, s. 247). Przedsiębiorca jest dynamiczny, aktywny, samodzielny, nie akceptuje rzeczy po prostu takimi, jakimi są, ale dąży do zmiany (oczywiście zmiany na lepsze). Młodzi artyści urodzeni po 90. roku częściej przyjmują ten model działania, który stawia ich w centrum własnej kariery, jako siłę sprawczą. Adaptują się do logiki i języka ekonomii, mówiąc o inwestycjach i kosztach związanych z samorozwojem. Starsi nie akceptują tego tak łatwo, zdążyli poznać już drugą stronę tej wolności i odpowiedzialności, zweryfikowali rzeczywisty wpływ własnych działań w środowisku regulowanym przez zewnętrzne czynniki. Odpowiedzialność w takim modelu jest indywidualna, brak w niej miejsca na solidarność społeczną.

Mit artysty trwa, choć tak trudno zdefiniować to, kim jest „prawdziwy artysta” – staje się kategorią pojęć „zombie” (Forkert 2013, s. 24), które przetrwały swoją własną użyteczność jako narzędzie kategoryzacji i rozumienia rzeczywistości, ale trwają ze względu na przypisane im wartości, które nadal mają zastosowanie, choć może w oderwanych od ich źródła obszarach. Wyobrażenia o artystach jako autorach własnego sukcesu, zasobach niezmiernie kreatywności gotowej na każde zawołanie, jest podstawą wymagań kierowanych do współczesnych pracowników (Osten 2011, s. 137). Artysta we współczesnym kapitalizmie jest figurą indywidualisty, na której opiera się system zmieniający warunki na rynku pracy. Pole sztuki jest modelem nowego rynku pracy (Kozłowski i wsp. 2014, s. 57), w którym coraz większą rolę odgrywają mechanizmy motywujące pracowników przez identyfikację z realizowanym przedsięwzięciem, dominują niestabilne warunki pracy, a produkcja i działania oparte są o model projektowy

(Kozłowski i wsp. 2014, s. 57). Zarządzanie produkcją i kierunkami rozwoju wymaga intuicji podobnych do tych obecnych w realiach świata sztuki, w pracy kuratorów i krytyków poszukujących nowych trendów w sztuce, które pozwolą im uzyskać wyższy status wewnątrz tego systemu. Sukces menedżera wynika z jego zdolności do pozyskiwania nowych przestrzeni komercjalizacji i produktów, które odniosą rynkowy sukces (Boltanski i Chiapello 2015, s. 73–77).

Wolność jako narzędzie narracji nowego ducha kapitalizmu jest powiązana z absolutną odpowiedzialnością jednostki za własny status i życiowe powodzenie. W strukturach korporacyjnych nieregulowany i elastyczny czas pracy jest warunkiem, za którym kryje się konieczność realizacji celów przyjmowanych przez pracownika jako własne. Niehierarchiczny styl zarządzania skutkuje rozmyciem odpowiedzialności. Poczucie wpływu na powodzenie przedsięwzięcia wzmaga poczucie sprawczości i satysfakcji z pracy, ale jednocześnie przenosi odpowiedzialność za losy firmy na pracowników każdego szczebla, niezależnie od rzeczywistych możliwości ich działania i decydowania o losach firmy.

Polityka publiczna, inaczej niż u Adorno, nie przeciwstawia się już komercjalizacji, ale promuje ideę kulturalnej przedsiębiorczości. Dość ironicznie zarzut kierowany przeciwko przemysłom kultury przez Horkheimera i Adorno (Raunig 2011, s. 199), jako nie dającym szansy artystom na zaistnienie w roli indywidualnych przedsiębiorców, jest realizowany przez współczesną politykę publiczną preferującą taki model zatrudnienia we współczesnym sektorze kreatywnym, a także w masowych mediach opartych na podwykonawcach kreatywnych. Od lat 70. w krajach Europy Zachodniej wzrasta liczba osób samozatrudnionych, a maleje liczba pracowników etatowych (Benhamou 2000, s. 301–302). W Polsce trend ten nie jest jeszcze tak bardzo rozwinięty, ale najbardziej widoczny jest właśnie w sektorze kreatywnym - szczególnie na rynku pracy artystów, gdzie wydaje się być naturalną częścią strategii kariery, ale też w rozwijającej się branży kreatywnej. Model ten przyjmuje się dość płynnie, a nawet z pewną satysfakcją ze strony pracowników (Fujiwara i wsp. 2015), którzy deklarują zadowolenie z takiego charakteru pracy.

Samozatrudnienie jest przedstawiane jako ścieżka kariery, dająca większy wpływ na własne życie, komfort wyboru zadań, jako część nomadycznego trendu kulturowego, który pozwala pracować, kiedy i gdzie chcesz. Mobilność i tymczasowość zatrudnienia wydają się być racjonalnym wyborem pracowników. W rzeczywistości jest wynikiem oszczędności i taktyki zatrudniania pracowników, którzy nie stanowią rdzenia organizacji w mniejszym i tymczasowym wymiarze tak, by zaoszczędzić na kosztach stałych organizacji, a jednocześnie móc szybciej dostosowywać się do wahań rynkowych (Forkert 2013, s. 26–27). Artyści są najbardziej dostosowaną do warunków zatrudnienia grupą, która przez wewnętrzne reguły pola sztuki akceptuje założenia samodzielności i traktuje je jako atut własnej pracy. W przemysłach kreatywnych model artystyczny znajduje swoje ucieleśnienie. „Proponuje rozwiązanie problemu, który jest podstawowym konfliktem na rynku pracy sztuki i kultury: można być kreatywnym, wyluzowanym, odrzucać konwencjonalne struktury organizacji pracy, a przy tym dobrze zarabiać” (Forkert 2013, s. 42). Organizacja pracy w branży IT (Forkert 2013, s. 5) również ma wiele cech artystycznego modelu rynku pracy. Wymusza ciągle podnoszenie kwalifikacji i doskonalenie „warsztatu”. Wymaga umiejętności samodzielnego zarządzania ze strony pracownika. Osoby zatrudnione w tym obszarze wykazują większe identyfikacje z realizowanym projektem lub całą branżą niż z firmą. W celu zwiększenia tej identyfikacji organizacje proponują zniesienie hierarchicznych struktur i starają się zacierać granice między relacjami prywatnymi a zawodowymi poprzez wymuszanie zachowań „hedonistycznych” – uczestnictwo we wspólnej zabawie, łamanie klasycznych ram relacji wewnątrz firmy. Ta niehierarchiczność jest jednak pozorna, struktura staje się przezroczystą, ale realną władzą i decyzyjność zostaje w rękach tej samej uprzywilejowanej grupy co w klasycznej korporacyjnej strukturze. Praca w takim trybie wzmacnia też konkurencję między pracownikami freelancerami i wprowadza „okrutną” ekonomię sztuki na nowy obszar. Warunki pracy stają się trudniejsze, w praktyce wydłuża się średni czas pracy do 12 godzin (Forkert 2013, s. 43) i podobnie jak w polu sztuki brakuje organizacji dbających o zbiorowe interesy.

Polityka publiczna wspierająca samozatrudnienie do pewnego stopnia ukrywa rzeczywiste bezrobocie. Programy wspierające początkujących przedsiębiorców założenie własnej firmy prezentują jako alternatywę dla braku etatowej pracy. Koszty pozostania na rynku pracy są przenoszone na pewien okres na państwo, ale później muszą być realizowane przez przedsiębiorcę. W rzeczywistości samozatrudnienie nie jest równoznaczne z przedsiębiorczością (Bögenhold i wsp. 2014, s. 297). Osoby podejmujące takie formy działalności nie mają motywacji, jakie przypisywane są przedsiębiorcom. Nie są kreatywne ani w obszarze własnej twórczości, ani przedsiębiorczości jako aktywności, która ma wprowadzać na rynek nowe produkty, ale też prowadzić do indywidualnego sukcesu ekonomicznego. Ich motywacją jest uzyskanie jakiegokolwiek źródła utrzymania (Swedberg 2006, s. 260). W dużej mierze traktują to jako zło konieczne. Przeniesienie wzorów z obszaru świata sztuki na rynek pracy ma też inne konsekwencje. W przypadku niepowodzenia na polu sztuki oferuje ono racjonalizacje wypracowane przez *illusio* tego pola, jak na przykład mit nierozpoznanego talentu. Artysta nie uzyskujący sukcesów w polu sztuki wypracowuje strategie uzupełniania dochodu z innych źródeł, w przypadku niepowodzenia na rynku pracy – ciągłe poszukiwanie nowych źródeł dochodu bez możliwości odniesienia się do struktur i modeli myślowych racjonalizujących sytuację - może prowadzić do kryzysu (Osten 2011, s. 138).

Niestabilna forma zatrudnienia i nieregularne dochody w idealnym układzie powinny być rekompensowane wysokością zarobków. Jednak większość prac opartych na krótkotrwałych kontraktach w przemysłach kreatywnych to najniżej opłacane stanowiska pracy. Wynagrodzenia uzyskiwane przez artystów w sektorze kreatywnym nie są ustalone proporcjonalnie do ich wkładu w produkt będący efektem ich pracy. W sytuacji artystów w Polsce jest to podwójny problem. Model samozatrudnienia i *freelancingu* na rynku pracy nie doczekał się jeszcze odpowiednich regulacji prawnych chroniących osoby świadczące pracę w oparciu o taki model relacji, a system ubezpieczeń społecznych skonstruowany jest w oparciu o model pracy etatowej jako normy społecznej. W związku z czym, zarówno ze względu na niestabilność zatrudnienia, jak i niskie dochody, artyści postrzegają siebie jako grupę w dużej mierze wykluczaną przez ekonomiczne uwarunkowania rynku i

marginalizowaną w kwestiach zabezpieczenia socjalnego. Badacze (Lazzarato 2011, s. 50) tego specyficznego rynku pracy rekomendują, iż polityka publiczna w obszarze zatrudnienia powinna przywrócić właśnie relacje między pracownikami a pracodawcami. Nie może pogłębiać istniejących nierównych praktyk zaburzających granice pracy etatowej i przedsiębiorczości, które tracą swoje pierwotne znaczenie.

6.3. Realizm kapitalistyczny i alternatywne narracje

Kreatywność zaprzęgnięta w pracę nad kapitałem w nowym duchu ekonomicznej narracji stała się pustym sloganem, budzi coraz większą nieufność. A jednak nadal jest narzędziem polityki publicznej, mimo iż trudności ze zdefiniowaniem sektora kreatywnego, a co dopiero oszacowaniem jego wymiernej ekonomicznie wartości, utrudniają ocenę rzeczywistego znaczenia tego obszaru gospodarki. Zbyt często okazuje się, że dzieje się tak, bo rządzi nim sieć ludzi od lat ustawionych w lokalnej rzeczywistości, którzy adaptują nowoczesny język, mowę gospodarki i kultury kreatywnej, ale trzymają i uprawiają władzę w ten sam sposób, niezmienny od lat. W rzeczywistości więc nie tworzą oni warunków do rozwoju ekosystemu, który ułatwiłby realizację potencjałów mieszkańców i inwestorów, dotychczasowych oraz nowych (Żakowska 2015). Sam autor koncepcji klasy kreatywnej przyznaje, iż kreatywna gospodarka w obecnym wykonaniu pogłębia różnice społeczne oraz sprzyja segregacji i dyskryminacji. Okrutna kreatywna ekonomia doprowadziła w niektórych krajach do powrotu dominacji uprzywilejowanych grup o odziedziczonym kapitale ekonomicznym i kulturowym, które mogą pozwolić sobie na eksperymenty w obszarze sztuki. Tylko one posiadają mityczny „gen ryzyka”, także w obszarze przedsiębiorczości, który sprowadza się do poczucia finansowej „poduszki powietrznej” na wypadek niepowodzenia. Krytycy w Wielkiej Brytanii (Ellis-Petersen 2015) ostrzegają, że w ostatnich latach brytyjskiej kulturze grozi powrót do monopolizacji przekazu przez elity. Sztuka ponownie staje się elitarna, bo może być tworzona tylko przez osoby o odpowiednim statusie ekonomicznym. Pierwsze objawy tego stanu upatrują w spadku aktywności subkultur. W wymiarze globalnym kultura i kreatywność są domeną wielkich wygranych miast, które przyciągają więcej i więcej przedstawicieli klasy kreatywnej, pogłębiając różnice między centrum a peryferiami.

W samym zarządzaniu publicznym i zarządzaniu kulturą następuje przerost technik i instrumentalizacji nad kulturą jako treścią ludzkiego życia (Wojciechowski op. 2015, s. 70). Wymaga to wprowadzanie nowych perspektyw badawczych oraz sposobu organizacji i porządkowania działań w obszarze kultury, ale też nowych koncepcji w ekonomii kultury (Victor A. Ginsburgh 2012, s. 3). W sferze ideologicznej konieczne jest rozłączenie wpojonego w świadomości społecznej przekonania o rynku jako gwarancie wolności – kapitalizm nie jest synonimem demokracji (Wojciechowski 2004, s. 92), a zawodność rynku w sferze kultury nie raz została udowodniona, chociażby eksperymentem artystycznym przeprowadzonym przez artystów pochodzących z Rosji, którzy w różnych krajach postanowili stworzyć dzieła sztuki oparte na badaniu rynku. Celem Komara i Melamida było stworzenie „najbardziej poszukiwanego obrazu” (Danto 2013, s. 312–319) według mieszkańców danego kraju. Próba badawcza dobierana była zgodnie z zasadami reprezentatywności dla danej społeczności. Respondenci odpowiadali na pytania dotyczące preferencji kolorystycznych, stylu artystycznego czy konkretnych osób i przedmiotów, jakie chcieliby zobaczyć na obrazie. W wielu krajach zachodniego kręgu kulturowego obraz przedstawiał bardzo podobny krajobraz z okazjonalnie pojawiającymi się na nim ludźmi lub zwierzętami. Według uśrednionego gustu – modernizm ani kolejne następujące po nim prądy artystyczne nie istniały³⁸). Potrzeby estetyczne nie są wprost przekładalne na produkty artystyczne, gust estetyczny nie jest autonomiczny, a raczej kształtowany tym, z czym ludzie najczęściej się spotykają, co jest dla nich znane i do czego są przyzwyczajeni (Bachórz i wsp. 2016).

Taki realizm kapitalistyczny (Wojciechowski op. 2015, s. 43) nie jest rozwijający dla kultury i sztuki, ale też szerzej dla społecznych relacji. Jego narracja w polu kultury i sztuki zaczyna być podważana jako „nudna” i nierealistyczna lub sprzeczna z wartościami, czy zbyt ograniczająca. Kulturoznawcy szukają nowych alternatyw dla ekonomicznego paradygmatu zarządzania skupionego wokół administracji biznesowej, marketingu, inwestowania, rynkowej wartości sztuki i jej roli w budżecie państwa. Chociaż w praktyce

³⁸ Pojawił się tylko wśród najbardziej niechcianych obrazów przez Francuzów.

jest on nadal silnym narzędziem porządkowania publicznej przestrzeni sztuki. Jako alternatywne w dyskursie naukowym o sztuce pojawiają się ujęcia odwołujące się do krytyki społecznej obecnych form organizacji pola sztuki. Nurt, który można nazwać niemarksistowskim, skupia się na twórcach jako podmiotach w kapitalistycznej grze, jednocześnie grupie zawodowej dyskryminowanej przez istniejące formy publicznego zarządzania, ale też dyskryminowanych grupach ze względu na płeć czy pochodzenie, które nie są wystarczająco reprezentowane w świecie sztuki. Występuje też przeciwko komercjalizacji sztuki. Paradygmat demokratyczny konstruowany jest wokół społecznych wartości kultury jako dobra wspólnego, które powinno być dostępne dla wszystkich i tworzone we wspólnocie. Stosuje metody prac *community arts* i nie sprzeciwia się wykorzystywaniu sztuki jako narzędzia zmiany społecznej.

Zmiana paradygmatu mówienia o sztuce i kulturze widoczna była również podczas kongresu kultury zorganizowanego w Warszawie w 2016 roku. Kongres w 2009 roku był w aurze ekonomii kultury, liczenia jej i systemowego zarządzania. Po 7 latach narracja „zużyła się”, ale też doświadczenia związane z jej stosowaniem w codziennej organizacji życia artystycznego pozwoliły nabrać do niej dystansu. Nie okazała się być rozwiązaniem na problemy ludzi kultury, a dominacja języka ekonomicznego wprowadziła w pole sztuki i kultury nowe problemy. Stała się też narzędziem walki o własne prawa i pozycję społeczną – czego dowodem jest poświęcenie coraz większej uwagi sytuacji społeczno-ekonomicznej artystów, także podczas jednego z paneli dyskusyjnych warszawskiego kongresu. W tematyce dyskusji uczestników widać przesunięcie od zarządzania strategicznego, systemowego, w oparciu o wskaźniki ekonomiczne i frekwencyjne, ku paradygmatowi społecznego wymiaru sztuki i kultury, jej wpływowi na relacje społeczne w Polsce, szczególnie kształtowanie ich poprzez edukację kulturalną i uczestnictwo w kulturze wśród młodszych (wciąż brakuje dobrych pomysłów na edukację wśród dorosłych). W tej chwili trudno przewidzieć, czy jest to długotrwała zmiana paradygmatu mówienia i myślenia o pozycji sztuki, czy tylko trend, będący reakcją na dyskurs ekonomizujący ten obszar. Podkreślanie społecznego znaczenia kultury, jeśli zdominuje go dyskurs użyteczności,

może być po prostu kolejną zawężającą jej rozumienie narracją. Zużyje się równie szybko jak poprzednie i zostanie zastąpiona przez następne.

Opór i alternatywa

W polu praktyk sektora kreatywnego pojawiają się inicjatywy, które mają wzmocnić pracowników w negocjacjach z pracodawcami poprzez edukowanie w zakresie prawa czy sporządzenia wzorów sprawiedliwych kontraktów, jak te proponowane przez organizację *Carrotworkers Collectiv* (Jarosz i wsp. 2012, s. 9–11). Artyści w swoich indywidualnych strategiach sprzeciwu wobec dominacji narracji ekonomicznej przyjmują raczej opcje wycofania się w stronę autonomii sztuki (Forkert 2013, s. 86) – rezygnacji do możliwego minimum z gry rynkowej i wsparcia publicznego. Zaznaczają swoją autonomię przez indywidualne sposoby ekspresji artystycznej. Rzadko podejmują działania będące zorganizowanym sprzeciwem wobec zastanej rzeczywistości, czy propozycją alternatywnej narracji wychodzącej poza świat sztuki. Wśród praktyków biznesu kiełkuje idea odpowiedzialnej działalności (Bridgstock 2013, s. 182), która oprócz wartości ekonomicznych dba o pozaekonomiczne czynniki i konsekwencje rozwoju własnej firmy i jej otoczenia oraz zrównoważenie wartości środowiskowych, społecznych, kulturowych i ekonomicznych, bez przyznawania pierwszeństwa którejś z nich.

Najważniejsze jest jednak pojawianie się alternatywnych języków opisu rzeczywistości i dawanie pola różnym narracjom oraz kreatywności nie tylko indywidualnej, ale też zbiorowej, która wpływa na relacje na poziomie lokalnym i tworzy nowe wzorce myślenia o świecie, ale też uwalnia kreatywność od jej użyteczności w sensie ekonomicznym oraz od rozwiązywania społecznych problemów, by mogła stać się spontaniczną ludzką aktywnością, a nie przymusem postępu. Powiększająca się przepaść między centrum i peryferiami ekonomicznego świata zwraca uwagę na jej źródła. Konflikt między światem sztuki a światem ekonomii istnieje równoległe z ich wzajemną kolonizacją. Staje się coraz mniej otwarty, tak, że wydaje się pozorny i powierzchowny, a jego energia napędza oba obszary, ale z różnymi skutkami. Kto jest wygrany, a kto przegrany?

Istotnym zagrożeniem jest kolonizacja języka sztuki przez dyskurs ekonomiczny. Dla artystów ważna jest umiejętność poruszania się po świecie regulowanym przez prawa ekonomii i zachowania biznesowe, ale nie mogą one być przyjmowane jako jedyne siły możliwe do organizacji ludzkich relacji i spojrzenia na świat. Język ekonomii jest tylko jednym z możliwych języków opisu tego świata i z taką świadomością należy kształtować programy nauczania na kierunkach artystycznych oraz programy wsparcia dla artystów wkraczających na rynek pracy i rynek sztuki. Opór sztuki posługującej się językiem nie do końca przetłumaczalnym na ekonomię gwarantuje jej autonomię i pozostawia furtkę dla możliwych przemian systemu kultury i jego rdzennych wartości. Między ekonomią a sztuką musi następować dialog – zakładający rozumienie wzajemne obu języków, ale nie porzucanie własnego i podporządkowanie się „silniejszemu”. Artyści muszą mówić różnymi językami dostępnych im przestrzeni rozwoju kariery, mieć swobodę ich wyboru i świadomość konsekwencji wkraczania na konkretne ścieżki. Muszą też zachować swój język i wprowadzać go w szerszy społeczny dyskurs, uczyć go innych ludzi, jako alternatywy, właśnie przez uświadamianie wielości języków opisu świata.

Odpowiedzą może być krok dalej od krytycznej postawy uświadamiającej mechanizmy ekonomicznego przejmowania kultury - budowanie niezależnej pozytywnej narracji dotyczącej roli sztuki i artystów we współczesnym świecie, przy zachowaniu ich autonomii twórczej, ale nie w izolacji od pozostałych obszarów życia społecznego, także ekonomii. Dlaczego sztuka jest ważna – przez osobiste narracje artysty, przez kontakt 1 na 1 z odbiorcą – nie jako ostatecznym konstruktorem dzieła sztuki, ale partnerem do rozmowy o miejscu sztuki i jej znaczeniu. Nowe relacje między artystą a odbiorcą już w niektórych wymiarach nabierają cech relacji etycznej (Czarnecki 2015), opartej na szacunku dla pracy i odpowiedzialności w tej relacji. Jest alternatywna wersja rynku nieopartego na relacjach finansowych, choć mającego efekty ekonomiczne.

Przeformułowanie indywidualnych priorytetów wśród uczestników kultury może wpłynąć na zmianę postrzegania pozycji artysty i być może uporządkowanie relacji między kapitałami symbolicznymi i ekonomicznymi, które przełożą się na ekonomiczne warunki tworzenia sztuki. Emancypacja artystów jako grupy społecznej może wpłynąć na

humanizację warunków współczesnego rynku pracy, przynajmniej w sektorze kreatywnym. Według Abbinga przejawami złagodzenia okrutnej ekonomii sztuki (Abbing 2008, s. 295–296) mogłyby być wyrównanie różnic między odnoszącą sukces finansowy elitą a średnimi zarobkami pozostałych artystów, zmniejszenie liczny niepłatnych prac wykonywanych przez artystów i zmniejszenie dotacji publicznych. Poza rynkiem pracy i ekonomicznym wymiarem tej zmiany przyczyniłby się do niej spadek liczby studentów podejmujących studia artystyczne i osłabienie dążenia do autonomii sztuki. W większości mamy do czynienia raczej z odwrotnymi trendami, co sprawia, że wizja takich przemian jest raczej mało realna. Może rzeczywiście kapitalizm jako pantotalna posthumanistyczna siła przerósł własnych twórców i pożera każdą próbę podważenia go. Jego zdolność do bezustannego nawoływania do obalania układów odniesienia wykorzystuje każdą próbę regulacji jako pożywkę (Bridgstock 2013, s. 181).

Podsumowanie

Badanie ścieżek kariery młodych artystów wizualnych w Polsce jest tylko laboratorium możliwych dróg ich rozwoju. Jest też wycinkiem szerszego spektrum praktyk podejmowanych przez artystów w trakcie kariery. Czy bycie artystą współcześnie można potraktować po prostu jak wykonywanie „zawodu jak każdy inny”? Czy raczej to inne rynki pracy, dotąd bardziej uporządkowane i stabilne, nabierają „artystycznych” cech?

To, w jakiś sposób artyści zarządzają swoimi karierami, nie jest tylko wynikiem praw ekonomicznych i reguł rządzących rynkiem pracy. By przyjrzeć się ich sposobom działania i porządkowania życia zawodowego, konieczne jest zrozumienie otoczenia, które wyznacza ramy rozumienia tego, kim jest artysta, jak pracuje i jaka jest jego rola w społeczeństwie. Z jednej strony kontekst tworzony jest przez normy i wyobrażenia społeczne oraz regulacje prawne i cele polityki publicznej, z drugiej przez wewnętrzny dyskurs świata sztuki.

W naszej rzeczywistości na co dzień funkcjonuje wiele silnych mitów dotyczących artystów, szczególnie silne są te romantyczne, nadające mu z jednej strony wzniosłą rolę, ale sytuujące go na obrzeżach społeczeństwa jako outsidera żyjącego w aurze bohemy –

biednego, ale kreatywnego. W społecznej narracji artystom nadawane są też nowe role – wykonawców publicznej polityki wspierających rozwój gospodarczy i zmiany społeczne poprzez sztukę, a nade wszystko przez wrodzony talent i kreatywność. Zostają więc także wpisani w rolę katalizatorów rozwoju kreatywnej gospodarki.

Wewnętrzny dyskurs świata sztuki jest kształtowany przez filozoficzne i kulturoznawcze teorie. „Koniec sztuki” nie zakończył aktywności twórczej artystów. Brak wielkich narracji i kolejnych jasnych manifestów artystycznych nie oznacza, iż sztuka straciła swoją rolę w kształtowaniu i komentowaniu świata. Może to paradoksalnie oznaczać większą swobodę twórczą – uwolniona od przymusu tworzenia ideologicznych narracji sztuka rozwija się wielokierunkowo, szukając nowych środków wyrazu i miejsc w świecie społecznym.

Zmieniają się także wewnętrzne sposoby porządkowania relacji wewnątrz świata sztuki. Hermetyczny system instytucji artystycznych i aktorów pola sztuki zaczyna się otwierać na nowych twórców i nowych odbiorców. Jest to proces, który generuje także wewnętrzny konflikt między koniecznością budowania relacji na zewnątrz, dostosowania się do zmian, które zachodzą w rzeczywistości społecznej i ekonomicznej, oraz postulatami zachowania autonomii sztuki.

Spór ten widoczny jest szczególnie w kształcie współczesnego systemu edukacji artystycznej, której różne modele raz podporządkowują się warunkom dyktowanym przez rzeczywistość ekonomiczną i rynek pracy, a innym razem opierają się tym wpływom, tworząc z akademii „bastion” broniący autonomii sztuki przed komercjalizacją i sprowadzeniem jej do roli narzędzia politycznego. Polski system edukacji artystycznej nie znalazł jeszcze rozwiązania, które mogłoby być w pewien sposób neutralne - dostarczać wiedzy na temat świata poza akademią, nie podporządkowując swoich reguł logice kapitalizmu neoliberalnego. Duży nacisk na warsztat artystyczny i niewielka liczba przedmiotów i modułów nauczania poświęconych warunkom funkcjonowania artysty w świecie współczesnym sprawia wrażenie, jakby świat akademii starał się ignorować i ograniczać do minimum swoją rolę w kształtowaniu karier zawodowych absolwentów.

Polskie środowisko artystyczne, podobnie jak w innych krajach europejskich, nie jest spójne, minął też czas związków zawodowych artystów, gdy miały one realny wpływ na kształtowanie karier artystycznych swoich członków. Współcześnie artyści tworzą nietrwałe powiązania o charakterze mieszającym relacje prywatne z zawodowymi wokół konkretnych realizacji projektowych lub problemów środowiskowych, jak np. kwestie ubezpieczenia społecznego, minimalnych wynagrodzeń, ale nie wiążą się w sposób trwały i silnie działający na rzecz ich widoczności w dyskursie publicznym.

Rynek sztuki w Polsce po wielkich nadziejach na rozwój, po otwarciu się w latach 90. nadal jest mały i peryferyjny. Nie rozwija się w sposób zinstytucjonalizowany, jaki znamy z krajów Europy Zachodniej czy Stanów Zjednoczonych, ale nabiera kształtu, który jest dopasowany do ogólnych trendów panujących w obiegu treści i wytworów kulturowych. Jest bardziej bezpośredni, skraca dystans między twórcą a odbiorcą, choć wciąż liczba potencjalnych klientów jest niewielka.

Warunki, jakie panują na rynku pracy artystów, dyktowane są współcześnie raczej przez dominację publicznego finansowania kultury w Polsce, opartego o system grantowy. Podobnie jak w innych krajach o podobnych narzędziach wsparcia rozwoju sektora kultury artyści pracują w sposób projektowy i niestabilny, który wpisuje się w ogólny trend zmian dyktowany przez logikę późnego kapitalizmu. Uwalnia pracowników/artystów spod hierarchicznej kontroli państwa/korporacji, ale przenosi na nich całkowitą odpowiedzialność za własny sukces i sytuację społeczno-ekonomiczną. Zarządzanie karierą staje się pracą konieczną do wykonania przez artystów, a świadomość tej konieczności jest coraz większa. Problemem pozostaje jednak pytanie, w jaki sposób planować, zarządzać, radzić sobie w tak nieprzewidywalnej rzeczywistości.

Jak wynika także z badań (Bachórz i Stachura 2015) – nie istnieją uniwersalne zasady i konkretne trajektorie sukcesu zawodowego artystów. Nawet w grupie artystów badanych na potrzeby tego opracowania losy grafików, malarzy i rzeźbiarzy kształtują się różnie – brak w nich na przykład uniwersalnych punktów zwrotnych dla rozwoju kariery, swoistego awansu. Ważne są pierwsze wystawy i pierwsze zlecenia, założenie własnej

firmy – są to jednak w dużej mierze wyniki indywidualnych działań o różnych motywacjach. Nie ma przepisu na sukces artystyczny i zawodowy.

Natomiast charakter karier artystycznych i wartości odziedziczonych po poprzednich odślonach świata sztuki i ich mitów podporządkowuje ich rozwój bardziej linii prestiżu i uznania niż akumulacji kapitału ekonomicznego. Ekonomizacja dyskursu o sztuce i kulturze tylko uwypukliła niesprawny mechanizm konwersji kapitałów symbolicznych, społecznych na ekonomicznym w polu sztuki. Wyniki analizy modeli i ścieżek podejmowanych przez artystów strategii zawodowych nie pozwalają na jasne określenie i porządkowanie ich w czasie. Kariery artystyczne w polu sztuk wizualnych rozwijają się skokowo, a tajemniczość świata sztuki sprawia, że skoki te są nieprzewidywalne i mogą być krótkotrwałe, co przekłada się zarówno na nieregularność dochodów w trakcie kariery, jak i widzialność w świecie sztuki, która ma znaczenie dla akumulacji prestiżu. Ciąg przyczynowo skutkowy jest zaburzony, a raczej w jakiś sposób „ukryty” przed uczestnikami tej gry.

Kariery artystów są wielotorowe, ale można odnaleźć w nich swego rodzaju motyw przewodni – modele kariery – ukształtowane przez indywidualne preferencje dotyczące sposobów pracy, rozumienia roli sztuki w świecie i wizji siebie jako artysty, czy też pracownika sztuki. Wybierane przez artystów wizualnych ścieżki i modele sytuują się na różnych miejscach linii rozciągniętej pomiędzy stabilizacją życiową i poczuciem bezpieczeństwa a potrzebą niezależności i poczucia sprawczości związaną w dzisiejszych warunkach z akceptacją braku stabilizacji.

Obecność w badanej grupie artystów wizualnych praktykujących w różnych dziedzinach pokazuje też, jakie jest miejsce i przyszłość tych praktyk artystycznych. W rynkowej rzeczywistości najlepiej odnajdują się graficy, dla których przesunięcie w stronę użytecznej kreatywności jest najmniej sprzeczne z modelem postrzegania roli artysty – nierzadko zbliżają się do rozumienia swojego zawodu jako rzemiosła. Częściej też od twórców w innych obszarach w trakcie kariery zawodowej podejmują dodatkowe kursy dokształcające i rozwijające nowe umiejętności i warsztat. Wyrobienie sobie pozycji

dobrego rzemieślnika pozwala im na stabilizację i regulację w postaci założenia własnej działalności gospodarczej. Preferują też zlecenia realizowane dla instytucji i organizacji, pozostając w sektorze kultury.

Malarze są bardziej przywiązani do mitów artystycznych – praca twórcza jest dla nich enklawą pozwalającą na wolność wypowiedzi. Jednocześnie młode pokolenia nie traktują malarstwa tak intelektualnie i „poważnie” jak artyści modernistyczni, nie prowadzą też tak silnej dyskusji i z granicami własnego medium. Są jego świadomi, ale uwolnili się od ideologicznego kierunku rozwoju sztuki jako projektu filozoficznego. Ich wypowiedzi artystyczne są bardziej osobiste. Adaptując się do rynku pracy, szukają stabilizacji w ramach systemu akademickiego lub dywersyfikują swoje artystyczne wykształcenie – rozwijając techniki bardziej zbliżone do sztuki użytkowej, które pozwalają im wykorzystać swoje artystyczne umiejętności, natomiast samo malarstwo pozostawić jako wolne od wymagań ekonomicznych. Nieliczne przypadki tych, którym udaje się łączyć swobodę artystycznej wypowiedzi z zyskiem finansowym na rynku sztuki, sami siebie postrzegają jako szczęściarzy – wyjątki od reguły. A fakt, że ich sztuka, którą tworzą zgodnie z własnymi potrzebami i przekonaniami, uzyskuje uznanie, które przekłada się na pieniądze, na tym etapie kariery postrzegają jako przypadek, który może nie trwać wiecznie. Korzystają z możliwości, jakie daje im ta chwila, ciesząc się głównie swobodą twórczą, która pozwala im na większe eksperymenty.

Rzeźbiarze są w znacznie trudniejszym położeniu na rynku sztuki, dlatego w większym stopniu niż malarze podejmują strategię dywersyfikacji wykształcenia, uzyskując bardziej „życiowe”, ale wciąż artystyczne zajęcia. Częściej też widzą swój rozwój w kategoriach artystycznych niż zawodowych. Szukają stypendiów i rezydencji (choć niekoniecznie w obszarze rzeźby), które pozwolą im jak najdłużej utrzymać się poza warunkami rynkowymi.

Ciekawym efektem badania jest uchwycenie w badanej grupie zróżnicowania strategii i modeli myślenia o karierze artystycznej w zależności od wieku artysty, badaniem objęci byli absolwenci kierunków sztuk wizualnych z ostatnich 10 lat. Najmłodszy artyści

urodzeni po roku 90. częściej akceptują warunki współczesnego kapitalizmu jako zastaną rzeczywistość, w której próbują odnaleźć swoje miejsce. Bardziej ulegają samopresji i indywidualizacji odpowiedzialności za własną pozycję i sukces, zarówno w wymiarze artystycznym, jak i ekonomicznym. Niestabilność pozycji rynku pracy jest dla nich wynikiem ich osobistego wyboru takiej drogi zawodowej, jest ceną, jaką płacą za wolaść twórczą i możliwość samorozwoju, który daje im satysfakcję. Postrzegają się jako indywidualnych graczy sektora kreatywnego, którzy z dystansem podchodzą zarówno do polityki publicznej, jak i wymagań komercyjnych przemysłów kultury i przemysłów kreatywnych. Artysty urodzeni w latach 80. o dłuższym stażu zawodowym bardziej kierują się w stronę stabilizacji swojej sytuacji zawodowej czy to przez założenie działalności w obszarze rynkowym, czy pracę etatową na uczelni. Częściej też włączają się w dyskurs środowiskowy dotyczący ekonomicznej pozycji artysty i konflikt między sztuką a ekonomią.

W obecnej chwili trudno określić, czy różnice te są wynikiem doświadczeń zawodowych - podyktowanych dłuższym stażem w zawodzie, czy raczej modeli myślowych przyjmowanych w trakcie edukacji i dorastania w innych warunkach. Młodsze pokolenie dorastało w czasach kapitalizmu, ale też nie doświadczyło go w takiej „szokującej” formie jak artyści dorastający w czasach dzikiego kapitalizmu lat 90. Dla jednych kapitalizm jest siłą, która radykalnie przeorganizuje porządek znanego im świata, widzą, jak duży wpływ ma na sposoby porządkowania rzeczywistości artystycznej i społecznej. Dla młodszych jest to zastana rzeczywistość, która wydaje się uniwersalnym porządkiem znanego im zglobalizowanego (choć w ich doświadczeniu raczej w europejskim wymiarze) świata. Być może ich spojrzenie na sztukę i własną karierę, jak i kwestie jej ekonomicznych uwarunkowań, zmieni się w trakcie nabierania doświadczenia funkcjonowania na rynku pracy lub włączenia się w przyjęty przez większość środowiska artystycznego dyskurs o miejscu sztuki i jej autonomii.

Samo badanie sytuacji zawodowej artystów dostarcza im narzędzia krytyki systemu społeczno-politycznego, który dyktuje warunki, w jakich tworzą. Badanie możliwych ścieżek kariery ma ukazać wielość możliwych narracji, ale też zachęcić do tworzenia

nowych, na własnych warunkach. Daje też im większą widoczność w przestrzeni społecznego dyskursu, która może przyczynić się do zmian regulacji prawnych, które nie są dostosowane do zmieniającego się, nie tylko w obszarze kultury i sztuki, rynku pracy, ale też przeciwdziałać tendencjom do zaburzania relacji między pracodawcą a pracownikiem.

Poznanie sposobów kształtowania kariery przez artystów może też stać się podstawą do projektowania nowych metod wsparcia artystów jako grupy zawodowej. Oparcie ich o rzeczywiste praktyki, motywacje artystów nadałoby im kształt, który nie podporządkowuje pracy artystycznej ekonomicznym realiom rynku, ale uwzględnia też inne wartości, ważne dla sztuki, nie utrwalając jednocześnie przez nadmierne instytucjonalizowanie hermetycznego świata sztuki. Programy powinny też uwzględniać różnicę pomiędzy specyfiką karier artystycznych w różnych dziedzinach sztuk. Choć rynek pracy artystów, czy szerzej sektora, ma wspólną charakterystykę - inne są realia pracy muzyków, aktorów, czy pisarzy i problemy, z którymi spotykają się w codziennej pracy. Badania poświęcone ścieżkom kariery twórców działających w różnych obszarach powinny przełożyć się na konkretne programy wsparcia na poziomie państwowym i rekomendacje dla twórców polityki lokalnej.

Bibliografia

- Abbing, Hans (2008): *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, dostępne na stronie internetowej: <http://site.ebrary.com/lib/ujagiellonski/docDetail.action?docID=10053683>.
- Alcalá, Francisco; González-Maestre, Miguel (2012): Artistic Creation and Intellectual Property: A Professional Career Approach. w: *Journal of Economics & Management Strategy* 21 (3), s. 633–672. DOI: 10.1111/j.1530-9134.2012.00338.x.
- Alexander, Victoria D. (2007): State Support of Artists: The Case of the United Kingdom in a New Labour Environment and Beyond. w: *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 37 (3), s. 185–200. DOI: 10.3200/JAML.37.3.185-200.
- Alper, N.; Wassall G.H (2006): Artists' careers and their labor markets, w: *Handbook of the economics of art and culture*, red. Victor Ginsburgh i C. D. Throsby. Amsterdam: North Holland, s. 813–864.
- Alvarado, Melissa (2009): *Cultural Arts: An Ideal Model of Creative Capital-Based Approaches to Cultural Arts Planning*. Department of Political Science Texas State University, dostępne na stronie internetowej: <https://digital.library.txstate.edu/bitstream/handle/10877/3702/fulltext.pdf>, ostatnia aktualizacja 12.05.2009 w dniu 06.03.2013.
- Are the creative industries good for artists?, dostępne na stronie internetowej: <http://www.padwickjonesarts.co.uk/are-the-creative-industries-good-for-artists/>.
- Bachórz, Agata; Ciechorska-Kulesza, Karolina; Grabowska, Martyna; Knera, Jakub; Michałowski, Lesław; Stachura, Krzysztof i wsp. (2016): *Kulturalna hierarchia. Nowe dystynkcje i powinności w kulturze a stratyfikacja społeczna*. Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej.
- Bachórz, Agata; Stachura, Krzysztof (2015): *Trajektorie sukcesu artystycznego. Strategie adaptacji artystów w polu kultury*. Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej, dostępne na stronie internetowej: <http://trajektorie.pl/> w dniu 21.01.2017.
- Baumann, Shyon (2007): A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements. w: *Poetics* 35 (1), s. 47–65. DOI: 10.1016/j.poetic.2006.06.001.
- Beeching, Angela Myles (2010): *Beyond Talent. Creating a Successful Career in Music*. New York: Oxford University Press, dostępne na stronie internetowej:

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=e000xww&AN=361699&site=ehost-live>.

Bendassolli, Pedro F.; Wood, Thomaz, Jr. (2012): Careers Boundaries in the Arts in Brazil: An Exploratory Study. w: *Qualitative Report* 17, dostępne na stronie internetowej: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=eric&AN=EJ989830&site=ehost-live>.

Benhamou, Françoise (2000): The opposition between two models of labour market adjustment: The case of audiovisual and performing arts activities in France and Great Britain over a ten year period. *Journal of Cultural Economics*, 24(4), 301–319. w: *Journal of Cultural Economics* 24 (4), s. 301–319. DOI: 10.1023/A:1007660228755.

Bharucha, Rustom (2007): The Limits of the Beyond. w: *Third Text* 21 (4), s. 397–416. DOI: 10.1080/09528820701433380.

Białynicka-Birula, Joanna (2008): Rynek dzieł sztuki w Polsce. Aspekty prawno-ekonomiczne, dostępne na stronie internetowej: [http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportRynekSzt/rynek_dziel_sztuki_raport_w.pelna\(1\).pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportRynekSzt/rynek_dziel_sztuki_raport_w.pelna(1).pdf) w dniu 17.09.2014.

Bille, Trine (2008): Creativity at Work: Labor market and education for artists and the creative industries - some descriptive results from Denmark. Copenhagen Business School, dostępne na stronie internetowej: <http://openarchive.cbs.dk/bitstream/handle/10398/7750/Creative%20Encounters%20Working%20Papers%2017.pdf?sequence=1>, ostatnia aktualizacja 30.01.2009 w dniu 06.03.2013.

Bińczycki, Jan (2010): Nielegalne przestrzenie kultury, w: *Kultura niezależna w Polsce 1989-2009*, red. Piotr Marecki. Kraków: Korporacja Halart, s. 7–26.

Bögenhold, Dieter; Heinonen, Jarna; Akola, Elisa (2014): Entrepreneurship and Independent Professionals: Social and Economic Logics. w: *International Advances in Economic Research* 20 (3), s. 295, dostępne na stronie internetowej: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=f5h&AN=97444611&site=ehost-live>.

Boltanski, Luc; Chiapello, Eve (2015): Nowy duch kapitalizmu. wybór. w: *Kronos : metafizyka, kultura, religia* (2), s. 5–92.

Boltanski, Luc; Esquerre, Arnaud (2015): Kolekcjonerstwo jako nowa forma kapitalizmu. *Kapitalizacja przeszłości i jej skutki* (2), s. 124–151.

Bordowitz, Gregg (2001): Network Society. w: *Art Journal* 60 (2), s. 6, dostępne na stronie internetowej:

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=4697590&site=ehost-live>.

Bradshaw, Tom; Netzer, Dick; Cowan, Tyler (1996): *Economics of the arts*. New York: The Foundation.

Brandenburg, Stephan; Roosen, Tim; Veenstra, Mettina (2016): Toward an Adapted Business Modeling Method To Improve Entrepreneurial Skills Among Art Students. w: *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts* 5 (1), s. 25–33, dostępne na stronie internetowej:

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=bth&AN=115829831&site=eds-live>.

Bridgstock, Ruth (2013): Professional Capabilities for Twenty-First Century Creative Careers: Lessons from Outstandingly Successful Australian Artists and Designers. w: *Int J Art & Design Ed* 32 (2), s. 176–189, dostępne na stronie internetowej:

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=eric&AN=EJ1014684&site=ehost-live>.

Brown, Phillip; Hesketh, Anthony; Williams, Sara (2004): *The mismanagement of talent. Employability and jobs in the knowledge economy*. Oxford,, New York: Oxford University Press.

Brown, R. (2007): Enhancing Student Employability?: Current practice and student experiences in HE performing arts. w: *Arts and Humanities in Higher Education* 6 (1), s. 28–49. DOI: 10.1177/1474022207072198.

Bryłowska, Natalia. (2013): Inkubatory sztuki - nowy typ instytucji artystycznej. Incubators of arts - a new type of artistic institution. w: *Culture Management*, dostępne na stronie internetowej: <http://polona.pl/item/65705501>.

Bryłowska, Natalia. (2016): Tylko dostęp? Tylko obieg? praktyki sztuki w internecie. w: *Kultura Współczesna : teoria, interpretacje, krytyka*, dostępne na stronie internetowej: <http://polona.pl/item/65516315>.

Burland, Karen; Davidson, Jane W. (2002): Training the Talented. w: *Music Education Research* 4 (1), s. 121–140, dostępne na stronie internetowej: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=6476215&site=ehost-live>.

Celiński, Artur; Burszta, Jędrzej; Penza, Zofia; Sęk, Michał; Wenzel, Michał (2016): DNA Miasta. Miejskie Polityki Kulturalne, dostępne na stronie internetowej: <http://www.nck.pl/media/attachments/318571/Raport-DNA-Miejskie-Polityki-Kulturalne-2016.pdf> w dniu 03.07.2017.

Center for Postsecondary Research (2011): Forks in the Road: The Many Paths of Arts Alumni. Strategic National Arts Alumni Project 2010 Findings w dniu 17.09.2014.

Charmaz, Kathy; Komorowska, Barbara.; Konecki, Krzysztof (2009): Teoria ugruntowana. Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN; Wydawnictwo Naukowe PWN.

Cherbo, Joni Maya i Wyszomirski, Margaret Jane (red.) (2000): The public life of the arts in America. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press.

Chong, Derrick; Bogdan, Elisabeth (2010): Plural public funding and Canada's contemporary art market system. w: *Cultural Trends* 19 (1-2), s. 93–107. DOI: 10.1080/09548961003696096.

Clews, David (b.d.): Looking Out: Effective Engagement with Creative and Cultural Enterprise. Arts HE and the Creative Industries, dostępne na stronie internetowej: <https://www.heacademy.ac.uk/resource/looking-out-effective-engagement-creative-and-cultural-enterprise-arts-he-and-creative>.

Connolly, Kate (2013): Poland enjoys artistic renaissance 24 years after communism. The Guardian, dostępne na stronie internetowej: <http://www.guardian.co.uk/world/2013/jun/02/poland-enjoys-artistic-renaissance-communism>, ostatnia aktualizacja 03.06.2013 w dniu 03.06.2013.

Cowen, Tyler (1998): In Praise of Commercial Culture. Cambridge, Mass: Harvard University Press, dostępne na stronie internetowej: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=e000xww&AN=282106&site=eds-live>.

Cowen, Tyler (2001): Culture in the global economy. Stockholm: City Univ. Press (Hans L Zetterberg lecture series, t. 2000).

Creative Commons Polska (2017): Creative Commons 4.0, dostępne na stronie internetowej: <https://creativecommons.pl/2017/01/licencje-creative-commons-4-0-swoboda-uzycia-najwazniejsze-informacje/> w dniu 11.01.2017.

Creative Enterprise in Higher Education (2005), dostępne na stronie internetowej: <http://78.158.56.101/archive/palatine/events/viewreport/454/index.html>, ostatnia aktualizacja 16.02.2011 w dniu 06.12.2012.

Crossick, Geoffrey; Kaszynska, Patrycja (2016): Understanding the value of arts & culture. The AHRC Cultural Value Project. AHRC, dostępne na stronie internetowej: [http://nck.pl/media/attachments/317818/AHRC_Understanding_the_value_of_arts__culture%20\(A1\).pdf](http://nck.pl/media/attachments/317818/AHRC_Understanding_the_value_of_arts__culture%20(A1).pdf) w dniu 07.09.2016.

Cunningham, Stuart (2002): From Cultural to Creative Industries: Theory, Industry, and Policy Implications, dostępne na stronie internetowej: http://eprints.qut.edu.au/588/1/cunningham_from.pdf, ostatnia aktualizacja 25.01.2002 w dniu 07.12.2012.

Czarnecki, Sławomir (2015): Płacę, bo szanuję. | widownia, dostępne na stronie internetowej: <http://widowniablog.pl/place-bo-szanuje/> w dniu 18.05.2015.

Danecki, Kuba (2013): Młodzi nie płacą za treści, płacą za możliwość obcowania z artystą. Badanie MTV | Prawo autorskie. Co nas uwiera?, dostępne na stronie internetowej: <http://conasuwiera.pl/mlodzi-nie-placa-za-tresci-placa-za-mozliwosc-obcowania-z-artysta-badanie-mtv/>, ostatnia aktualizacja 01.07.2013 w dniu 01.07.2013.

Danto, Arthur Coleman (2013): Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji. Kraków: Universitas (Horyzonty nowoczesności, t. 88).

Dragičević Šešić, Milena; Stojković, Branimir; Ambroziak, Jolanta (2010): Kultura. Zarządzanie, animacja, marketing. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury (Kultura się Liczy!).

Dudzik, Teresa M.; Ilczuk, Dorota (2013): SOSART. Badanie rynku pracy artystów i twórców w Polsce. w: *Zarządzanie Kulturą* 6 (3), s. 125–136 w dniu 17.09.2014.

Dziamski, Grzegorz (2001): Sztuka w perspektywie kulturoznawczej, w: Kultura jako przedmiot badań. Studia filozoficzno-kulturoznawcze, red. Barbara Kotowa, Jacek Sójka i Krystyna Zamiara. Prace ofiarowane Profesorowi Jerzemu Kmicie w siedemdziesiątą rocznicę urodzin. Studia Kulturoznawcze. Poznań: Humaniora, s. 289–301.

Dziamski, Grzegorz (2009): Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku. Poznań: Galeria Miejska "Arsenał"; Galeria Miejska "Arsenał".

Dziemidok, Bohdan (op. 2014): Amerykańska aksjologia i estetyka XX wieku. Wybrane koncepcje. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Sedno; Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej.

Ellis-Petersen, Hannah (2015): Middle class people dominate arts, survey finds, dostępne na stronie internetowej: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/23/middle-class-people-dominate-arts-survey-finds>, ostatnia aktualizacja 23.11.2015.

Emergent Practices in Entrepreneurship Education for Creatives (2006), dostępne na stronie internetowej: <https://www.heacademy.ac.uk/system/files/emergent-practices.pdf>.

English, James F.; Czapliński, Przemysław; Zaremba, Łukasz (2013): *Ekonomia prestiżu. Nagrody, wyróżnienia i wymiana wartości kulturowej*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury (Kultura się Liczy!).

Enhuber, Marisa (2014): How Is Damien Hirst A Cultural Entrepreneur? w: *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts* 3 (2), s. 3–20, dostępne na stronie internetowej: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=bth&AN=98919094&site=eds-live>.

Fenwick, Tara J. (2006): Contradictions in portfolio careers: work design and client relations. w: *Career Development International* 11 (1), s. 65–79. DOI: 10.1108/13620430610642381.

Florida, Richard L. (2010): *Narodziny klasy kreatywnej. Oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury (Kultura się Liczy!).

Forkert, Kirsten (2013): *Artistic Lives. A Study of Creativity in Two European Cities*. Farnham, Surrey: Ashgate, dostępne na stronie internetowej: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=e000xww&AN=608863&site=ehost-live>.

Fujiwara, Daniel; Dolan, Paul; Lawton, Ricky (2015): *Creative Occupations and Subjective Wellbeing*. NESTA, dostępne na stronie internetowej: <http://nck.pl/media/attachments/317219/Creative%20Occupations.pdf>.

Galligan, A.M; Alper, N. (2000): The career matrix: The pipeline for artists in the United States, w: *The public life of the arts in America*, red. Joni Maya Cherbo i Margaret Jane Wyszomirski. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, s. 171–201.

Galligan, Ann M.; Cherbo, Joni Maya (2004): Financial Support for Individual Artists. w: *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 34 (1), s. 23–42. DOI: 10.3200/JAML.34.1.23-42.

Galloway, Susan; Dunlop, Stewart (2007): A Critique of Definitions of the Cultural and Creative Industries in Public Policy. w: *International Journal of Cultural Policy* 13 (1), s. 17–31. DOI: 10.1080/10286630701201657.

Gaunt, Helena (2016): *Creative entrepreneurship*, dostępne na stronie internetowej: http://www.artsprofessional.co.uk/magazine/296/case-study/creative-entrepreneurship?utm_source=Weekly-Good-Reads&utm_medium=email&utm_content=Creative-entrepreneurship&utm_campaign=14th-July-2016 w dniu 14.07.2016.

- Gaztambide-Fernandez, Ruben A. (2008): The Artist in Society: Understandings, Expectations, and Curriculum Implications. w: *Curriculum Inquiry* 38 (3), s. 233–265. DOI: 10.1111/j.1467-873X.2008.00408.x.
- Ginsburgh, Victor i Throsby, C. D. (red.) (2006): Handbook of the economics of art and culture. Amsterdam: North Holland.
- Giuffre, Katherine (1999): Sandpiles of Opportunity: Success in the Art World. w: *Social Forces* 77 (3), s. 815–832, dostępne na stronie internetowej: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=1770654&site=ehost-live>.
- Golka, Marian (1996): Socjologiczny obraz sztuki. Poznań: Wydawnictwo ARS NOVA.
- Golka, Marian (2008): Socjologia sztuki. Warszawa.
- Graczyk, Piotr (2015): Nick Land i hiperprawica deleuzjańska. w: *Kronos : metafizyka, kultura, religia* (3(34)), s. 130–139, dostępne na stronie internetowej: http://katalogi.bn.org.pl/iii/encore/record/C__Rb1878716.
- Greenfeld, Liah (1988): Professional Ideologies and Patterns of 'Gatekeeping': Evaluation and Judgment Within Two Art Worlds. w: *Social Forces (University of North Carolina Press)* 66 (4), s. 903–922, dostępne na stronie internetowej: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=5290541&site=ehost-live>.
- Grenfell, Michael; Hardy, Cheryl (2003): Bourdieu and the Young British Artists (1), dostępne na stronie internetowej: <https://extranet.uj.edu.pl/content/6/1/,DanalInfo=sac.sagepub.com+19.full.pdf> w dniu 06.12.2012.
- Grodach, C. (2011): Art Spaces in Community and Economic Development: Connections to Neighborhoods, Artists, and the Cultural Economy. w: *Journal of Planning Education and Research* 31 (1), s. 74–85. DOI: 10.1177/0739456X10391668.
- Gromada, Anna; Budacz, Dorka; Kawalerowicz, Juta; Walewska, Anna (2015): Marne szanse na awanse. Raport z badania na temat obecności kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce, dostępne na stronie internetowej: <http://nck.pl/media/attachments/317998/Marne%20szanse%20na%20awanse%20RAPORT.pdf>.
- Groth, Aimee (2015): Entrepreneurs don't have a special gene for risk - they come from families with money, dostępne na stronie internetowej: <http://qz.com/455109/entrepreneurs-dont-have-a-special-gene-for-risk-they-come-from-families-with-money/> w dniu 17.07.2015.

- Groys, Boris (2015): Towarzysze czasu. w: *Kronos : metafizyka, kultura, religia* (3 (34)).
- GUS: KULTURA, dostępne na stronie internetowej: <http://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/>.
- Gwóźdź, Andrzej; Abriszewski, Krzysztof (2010): Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury (Seria: Kultura się Liczy!).
- Hagoort, Giep (1994): Przedsiębiorczość w kulturze. Wprowadzenie do zagadnień zarządzania w kulturze. Kraków: Wydawn. Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Hausner, Jerzy, Karwińska, Anna i Purchla, Jacek (red.) (2013): Kultura a rozwój. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury (Kultura się Liczy!).
- Heinich, Nathalie (2007): Być artystą. Rzecz o przekształceniach statusu malarzy i rzeźbiarzy. Warszawa: Vizja Press&IT; Vizja Press&IT.
- Heinsius, Joost; Lehtikainen, Kai (2013): Training artists for innovation. New competencies for new contexts. Amsterdam: Cultuur-Ondernemen (Kokos publications series, t. 2), dostępne na stronie internetowej: http://nck.pl/media/attachments/302565/tafi_book_2013.pdf.
- How Much Does Higher Education Enhance the Employability of Graduates? Raport (2003), dostępne na stronie internetowej: http://dera.ioe.ac.uk/4996/1/rd13_03a.pdf, ostatnia aktualizacja 01.08.2003 w dniu 07.12.2012.
- Ilczuk, Dorota (2012): *Ekonomika kultury*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ilczuk, Dorota (red.) (2013): Rynek pracy artystów i twórców w Polsce. Raport z badań, dostępne na stronie internetowej: http://obserwatoriumkultury.byd.pl/wp-content/uploads/2014/02/raport_z_zalacznikami_ostateczny1.pdf w dniu 17.09.2014.
- Instytut Kultury Miejskiej (2017): Kultura spotyka biznes. Instytut Kultury Miejskiej, dostępne na stronie internetowej: <http://ikm.gda.pl/projekt/kultura-spotyka-biznes/> w dniu 03.07.2017.
- Introduction: Paragone of the Art World (2012). w: *Contemporary Psychoanalytic Studies* 15, s. 1–10, dostępne na stronie internetowej: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=77970611&site=ehost-live>.
- Iwo Zmyślony: Brońmy układu w polskim świecie sztuki [POLEMKA z Moniką Małkowską], dostępne na stronie internetowej: <http://kulturaliberalna.pl/2015/03/05/monika-malkowska-mafia-kulturalna-polemika-iwo-zmyslony/>.

Jackson, Maria-Rosario (2004): Investing in Creativity: A Study of the Support Structure for U.S. Artists. w: *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 34 (1), s. 43–58. DOI: 10.3200/JAML.34.1.43-58.

Jankowicz, Grzegorz; Marecki, Piotr; Sowiński, Michał (2015): Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Podręcznik. Kraków: Wydawnictwo i Księgarnia Korporacja Ha!art; Fundacja Krakowska Alternatywa.

Jarosz, Ewa; Pindera, Agnieszka; Mamzeta, Monika (2012): Praktyczny poradnik dla artystów. Toruń: Stowarzyszenie \"Sztuka Cię Szuka\".

Jarvin, Linda; Subotnik, Rena F. (2010): Wisdom From Conservatory Faculty: Insights on Success in Classical Music Performance. w: *Roeper Review* 32 (2), s. 78–87. DOI: 10.1080/02783191003587868.

Jedlewska, Barbara (2006): Akademickie kształcenie animatorów i menedżerów kultury w Polsce. Koncepcje, doświadczenia, wyzwania : praca zbiorowa. Lublin: Oficyna Wydawnicza Verba.

Kataryńczuk-Mania, Lidia; Karcz, Juliusz (2002): Edukacja artystyczna wobec przemian społeczno-oświatowych. Zielona Góra: Wydaw. UZ. Redakcja Wydawnictw Humanistyczno-Społecznych.

Kirchberg, Volker (2007): New Frontiers in Arts Sociology: Art Support and Artist Support. w: *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 37 (3), s. 179–184. DOI: 10.3200/JAML.37.3.179-184.

Kisiel, Przemysław (2003): Współczesna kultura artystyczna. Społeczny wymiar uczestnictwa. Kraków: Wydaw. AE (Zeszyty Naukowe / Akademia Ekonomiczna w Krakowie. Seria Specjalna: Monografie, t. 159).

Klamer, Arjo; Petrova, Lyudmila (2007): Financing the Arts: The Consequences of Interaction among Artists, Financial Support, and Creativity Motivation. w: *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 37 (3), s. 245–256. DOI: 10.3200/JAML.37.3.245-256.

Kostera, Monika (red.) (2008): Nowe kierunki w zarządzaniu. Podręcznik akademicki. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, dostępne na stronie internetowej: <http://polona.pl/item/4678636>.

Kostera, Monika; Śliwa, Martyna (2012): Zarządzanie w XXI wieku. Jakość, twórczość, kultura. Wyd. 2. Warszawa: Wolters Kluwer Polska.

Kotowa, Barbara, Sójka, Jacek i Zamiara, Krystyna (red.) (2001): Kultura jako przedmiot badań. Studia filozoficzno-kulturoznawcze. Prace ofiarowane Profesorowi Jerzemu Kmicie w siedemdziesiątą rocznicę urodzin. *Studia Kulturoznawcze*. Poznań: Humaniora.

- Kowalewski, Maciej; Nowak, Anna; Thurow, Regina (2016): Nowe role środowisk twórczych: pracownicy socjalni, terapeuci, dorad. Stowarzyszenie Media Dizajn, Szczeciński Inkubator Kultury, Stowarzyszenie na rzecz Rozwoju Społecznego „Socius”, MKiDN, dostępne na stronie internetowej:
http://nck.pl/media/attachments/318021/raport_28_12.pdf.
- Kozłowski, Michał; Sowa, Jan; Szreder, Kuba (2014): Fabryka sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych we współczesnej Polsce. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy. Warszawa: Wolny Uniwersytet Warszawy.
- Krajewski, Marek; Schmidt, Filip (2016): Wizualne niewidzialne, raport z IV etapu - wywiady pogłębione. Warszawa, Poznań.
- Krajewski, Marek; Schmidt, Filip (2016): Wizualne niewidzialne. Sondaż wśród absolwentów i absolwentek ASP- raport. Warszawa, Poznań.
- Krajewski, Marek; Schmidt, Filip (2016): Wizualne niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce, stan, rola i znaczenie. Najważniejsze ustalenia badawcze. Warszawa.
- Krajewski, Marek; Schmidt, Filip (2016): Wizualne niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce. Stan, rola i znaczenie. raport z II etapu badań. Analiza zawartości mediów, dostępne na stronie internetowej: [RAPORT-z-II-etapu-badań.pdf](#).
- Kukiełko-Rogozińska, Kalina (2014): Między nauką a sztuką. Teoria i praktyka artystyczna w ujęciu Marshalla McLuhana. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury (Kurs na Kulturę).
- Kunst, Bojana; Sobaś-Mikołajczyk, Pola.; Gajewska, Dominika.; Jopek, Joanna (2016): Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu. Warszawa, Lublin: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego; Konfrontacje Teatralne. Centrum Kultury; Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.; Centrum Kultury.
- Kuźniar, Bartosz (2015): Zła nieskończoność i wahadło krytyki. O kapitalizmie według Luca Boltanskiego. w: *Kronos : metafizyka, kultura, religia* (2), s. 93–111.
- Land; Nick (2015): Sztuka jako rebelia. Zagadnienie estetyki u Kanta, Schopenhauera i Nietzschego. w: *Kronos : metafizyka, kultura, religia* (3 (34)).
- Lazzarato, Maurizio (2011): The Misfortunes of the 'Artistic Critique' and of Cultural Employment, w: Critique of creativity. Precarity, subjectivity and resistance in the 'Creative industries', red. Gerald Raunig, Gene Ray i Ulf Wuggenig. London: MayFlyBooks, s. 41–56.
- Leadbeater, Charles; Oakley, Kate (1999): The Independents. Britain's new cultural entrepreneurs. London: Demos, dostępne na stronie internetowej:
<http://www.demos.co.uk/files/theindependents.pdf> w dniu 21.05.2012.

Lent, Shawn; Feldman, Michael; Gibas, Talia; Geraghty, Louise (2016): The State: A Friend Indeed to Artists in Need?, dostępne na stronie internetowej: <http://createquity.com/2016/07/the-state-a-friend-indeed-to-artists-in-need/> w dniu 08.07.2016.

Lent, Shawn; Geraghty, Louise; Feldman, Michael; Gibas, Talia; Moss, David (2016): Who Can Afford to Be A Starving Artist?, dostępne na stronie internetowej: <http://createquity.com/2016/06/who-can-afford-to-be-a-starving-artist/>, ostatnia aktualizacja 14.06.2016.

Leslie, Esther (2011): Add Value to Contents: The Valorization of Culture Today, w: Critique of creativity. Precarity, subjectivity and resistance in the 'Creative industries', red. Gerald Raunig, Gene Ray i Ulf Wuggenig. London: MayFlyBooks, s. 183–190.

Limont, Wiesława; Nielek-Zawadzka, Kamilla (2005): Edukacja artystyczna wobec przemian w kulturze. Kraków, [Toruń]: Oficyna Wydawnicza Impuls; Uniwersytet Mikołaja Kopernika (Dylematy edukacji artystycznej, t. 1).

Lloyd, Richard (2006): Neo-bohemia. Art and commerce in the postindustrial city. New York: Routledge.

Mackiewicz, Marta; Michorowska, Beata; Śliwka, Agata (2009): Analiza potrzeb i rozwoju przemysłów kreatywnych. Raport końcowy. Warszawa, dostępne na stronie internetowej: <http://www.mg.gov.pl/files/upload/10147/Analiza%20potrzeb%20i%20rozwoju%20przemyslow%20kreatywnych.pdf>, ostatnia aktualizacja 13.01.2010 w dniu 09.11.2012.

Malarstwo, dostępne na stronie internetowej: <http://www.studia.net/malarstwo> w dniu 14.05.2017.

Malik, Suhail (2015): Powód, by zniszczyć sztukę współczesną. w: *Kronos : metafizyka, kultura, religia* (3 (34)), s. 152–158.

Marecki, Piotr (red.) (2010): Kultura niezależna w Polsce 1989-2009. Kraków: Korporacja Halart.

Markowska, Anna: Dwa przełomy--sztuka polska po 1955 i 1989 roku. Wydanie pierwsze (Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej).

Markowska, Beata (2015): Sztuka jako pole walki. w: *Kronos : metafizyka, kultura, religia* (3 (34)).

Markusen, A.; Wassall, G. H.; DeNatale, D.; Cohen, R. (2008): Defining the Creative Economy: Industry and Occupational Approaches. w: *Economic Development Quarterly* 22 (1), s. 24–45. DOI: 10.1177/0891242407311862.

Markusen, Ann; Gilmore, Sam; Johnson, Amanda; Levi, Titus; Martinez, Andrea (2006): How Artists Build Careers across Commercial, Nonprofit and Community Work, dostępne na stronie internetowej:

http://www.hewlett.org/uploads/files/Crossover_HowArtistsBuildCareers.pdf w dniu 07.12.2012.

Markusen, Ann; Johnson, Amanda (2006): Artists' Centers Evolution and Impact on Careers, Neighborhoods and Economies. Project on Regional and Industrial Economics. Humphrey Institute of Public Affairs, University of Minnesota, dostępne na stronie internetowej: http://www.hhh.umn.edu/img/assets/6158/artists_centers.pdf, ostatnia aktualizacja 27.02.2006 w dniu 07.12.2012.

Matuchniak-Krasuska, Anna (2010): Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu. Warszawa: Oficyna Naukowa.

Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2014): Poz. 1039 ROZPORZĄDZENIE MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO1) z dnia 2 lipca 2014 r. w sprawie podstaw programowych kształcenia w zawodach szkolnictwa artystycznego w publicznych szkołach artystycznych.

Minister Nauki i Szkolnictwa Wyższego: Rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 2 listopada 2011 r. w sprawie Krajowych Ram Kwalifikacji dla Szkolnictwa Wyższego.

Mokre, Monika (2011): GovernCreativity, or, Creative Industries Austrian Style, w: Critique of creativity. Precarity, subjectivity and resistance in the 'Creative industries', red. Gerald Raunig, Gene Ray i Ulf Wuggenig. London: MayFlyBooks, s. 109–118.

Monika Małkowska: Polska sztuka czasu transformacji, dostępne na stronie internetowej: <http://www.rp.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20150110/PLUSMINUS/301109998&page=1>.

Montgomery, John (2007): Creative industry business incubators and managed workspaces: A review of best practice. w: *Planning Practice and Research* 22 (4), s. 601–617. DOI: 10.1080/02697450701770126.

Mulkay, Michael; Chaplin, Elizabeth (1982): Aesthetics and the Artistic Career: A Study of Anomie in Fine-Art Painting. w: *Sociological Quarterly* 23 (1), s. 117–138, dostępne na stronie internetowej: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=14021079&site=ehost-live>.

Nathan, Max; Pratt, Andy; Rincon–Aznar, Ana (2015): Creative Economy Employment in the EU and the UK. A Comparative Analysis, dostępne na stronie internetowej:

<http://nck.pl/media/attachments/317405/Creative%20Economy%20Employment%20in%20the%20EU%20and%20UK.pdf>, ostatnia aktualizacja 07.09.2016.

Neher, Ross (2010): Art and Delusion: Unreality in Art School. w: *Academic Questions* 23 (1), s. 117–124, dostępne na stronie internetowej: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=eric&AN=EJ907830&site=ehost-live>.

Nizińska; Dominika (2015): „Zmiany na polskim rynku sztuki są nie tylko znaczące, są olbrzymie” - rozmowa z Dariuszem Stocesem. Portal Rynek i sztuka. Sztuka inwestowania w sztukę, dostępne na stronie internetowej: <http://rynekisztuka.pl/2015/04/22/zmiany-na-polskim-ryнку-sztuki-sa-nie-tylko-znaczące-sa-one-olbrzymie-rozmowa-z-dariuszem-stocesem/> w dniu 22.04.2015.

O’Neil, Kathleen M. (2008): Bringing art to market: The diversity of pricing styles in a local art market. w: *Poetics* 36 (1), s. 94–113. DOI: 10.1016/j.poetic.2007.12.002.

Ogólnopolski system monitorowania Ekonomicznych Losów Absolwentów szkół wyższych, dostępne na stronie internetowej: <http://absolwenci.nauka.gov.pl/> w dniu 14.05.2017.

On-line przyszłością handlu sztuką | Portal Rynek i Sztuka, dostępne na stronie internetowej: <http://rynekisztuka.pl/2013/04/11/on-line-przyszloscia-handlu-sztuka/#> w dniu 11.04.2013.

Orzechowski, Emil (2009): "Dzis nawet żebrak musi być sprawnym menedżerem". O zarządzaniu kulturą i szkolnictwem wyższym. Kraków: Attyka (Biblioteka Zarządzania Kulturą, t. 3).

Oseka, Andrzej (1978): Mitologie artysty. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy; Państwowy Instytut Wydawniczy.

Osten, Marion von (2011): Unpredictable Outcomes / Unpredictable Outcasts: On Recent Debates over Creativity and the Creative Industries, w: Critique of creativity. Precarity, subjectivity and resistance in the 'Creative industries', red.Gerald Raunig, Gene Ray i Ulf Wuggenig. London: MayFlyBooks, s. 133–146.

Pawłowski, Krzysztof (2009): Raport o stanie kultury w obszarze szkolnictwa artystycznego, dostępne na stronie internetowej: http://www.kongreskultury.pl/title,Raport_o_szkolnictwie_artystycznym,pid,633.html w dniu 13.05.2017.

Phillips, R. (2004): Artful business: Using the arts for community economic development. w: *Community Development Journal* 39 (2), s. 112–122. DOI: 10.1093/cdj/39.2.112.

- Pinheiro, Diogo L.; Dowd, Timothy J. (2009): All that jazz: The success of jazz musicians in three metropolitan areas. w: *Poetics* 37 (5/6), s. 490–506, dostępne na stronie internetowej:
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=45421210&site=ehost-live>.
- Pinnock, Andrew (2007): The Grampian Hills: An Empirical Test for Rent-Seeking Behaviour in the Arts. w: *Cultural Trends* 16 (3), s. 277–294. DOI: 10.1080/09548960701479508.
- Policht, Piotr (2017): Ornament to nie zbrodnia. Horyzont młodego malarstwa. w: *Szum* (16), s. 58–72.
- Power, Dominic; Nielsén, Tobias (2010): Priority Sector Report - Creative and Cultural Industries. European Cluster Observatory, European Commission, dostępne na stronie internetowej: <http://creativebusiness.org/images/CreativeAndCulturalIndustries.pdf>, ostatnia aktualizacja 15.03.2010 w dniu 09.11.2012.
- Prawelska-Skrzypek, Grażyna (2003): Polityka kulturalna polskich samorządów. Wybrane zagadnienia. Kraków: Wydaw. Uniwersytetu Jagiellońskiego (Zarządzanie w Sektorze Publicznym).
- Ratiu, Dan-Eugen (2007): The Arts Support System in a Transitional Society: Romania 1990–2006. w: *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 37 (3), s. 201–224. DOI: 10.3200/JAML.37.3.201-224.
- Raunig, Gerald (2011): Creative Industries as Mass Deception, w: Critique of creativity. Precarity, subjectivity and resistance in the 'Creative industries', red. Gerald Raunig, Gene Ray i Ulf Wuggenig. London: MayFlyBooks, s. 191–204.
- Raunig, Gerald, Ray, Gene i Wuggenig, Ulf (red.) (2011): Critique of creativity. Precarity, subjectivity and resistance in the 'Creative industries'. London: MayFlyBooks, dostępne na stronie internetowej:
http://nck.pl/media/attachments/302486/critique_of_creativity.pdf.
- Ray, Gene (2004): Another (art) world is possible. w: *Third Text* 18 (6), s. 565–572. DOI: 10.1080/0952882042000284970.
- Ray, Gene (2011): Culture Industry and the Administration of Terror, w: Critique of creativity. Precarity, subjectivity and resistance in the 'Creative industries', red. Gerald Raunig, Gene Ray i Ulf Wuggenig. London: MayFlyBooks, s. 167–182.
- Rolnik, Suely (2011): The Geopolitics of Pimping, w: Critique of creativity. Precarity, subjectivity and resistance in the 'Creative industries', red. Gerald Raunig, Gene Ray i Ulf Wuggenig. London: MayFlyBooks, s. 23–40.

- Rotter, Jonathan M. (2008): Law, Economics, Technology, and the Social Construction of Art. w: *Journal of Arts Management, Law & Society* 37 (4), s. 281, dostępne na stronie internetowej:
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=f5h&AN=31857818&site=ehost-live>.
- Shishkova, Vassilka (2016): I Am Granted, therefore I Create. Report from the IETM Valencia Plenary Meeting, 3 - 6 November 2016.
- Smoleń, Monika (2003): Przemysły kultury. Wpływ na rozwój miast. Wyd. 1. Kraków: Wydawn. Uniw. Jagiellońskiego (Seria Zarządzanie w sektorze publicznym).
- Smolik, Korneliusz: Polska przedsiębiorczość w kulturze, dostępne na stronie internetowej:
<http://www.doorg.info/2011/01/13/polska-przedsiębiorczosc-w-kulturze/> w dniu 15.05.2012.
- Stalking Horse, Gift Horse, Trojan Horse (2012). w: *Contemporary Psychoanalytic Studies* 15, s. 223–239, dostępne na stronie internetowej:
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=77970621&site=ehost-live>.
- Stumpo, Giulio; Manchin, Robert (2015): The resilience of employment in the Culture and Creative Sectors during the crisis. Komisja Europejska, dostępne na stronie internetowej:
<http://nck.pl/media/attachments/317199/The%20resilience%20of%20employment%20in%20the%20Culture%20and%20Creative%20Sectors%20during%20the%20crisis.pdf> w dniu 07.09.2016.
- Suchar, Marek. (2010): Modele karier. Przewidywanie kolejnego kroku. Warszawa: Wydawnictwo C. H. Beck; Wydawnictwo C.H. Beck.
- Swedberg, Richard (2006): The cultural entrepreneur and the creative industries: beginning in Vienna. w: *Journal of Cultural Economics* 30 (4), s. 243–261. DOI: 10.1007/s10824-006-9016-5.
- Szekely, Ilona (2008): Art at the Mall: A Look at the Aesthetics of Popular Mall Art Culture. w: *Int J Art & Design Ed* 27 (2), s. 192–201. DOI: 10.1111/j.1476-8070.2008.00574.x.
- Szreder, Kuba (2012): Dlaczego artyści są biedni. Próba diagnozy. w: *Notes na 6 tygodni* (76), s. 106–117, dostępne na stronie internetowej:
<http://issuu.com/beczmania/docs/notes76-internet#download> w dniu 08.06.2012.
- Szymańska-Palaczyk, Agnieszka (2015): Marka artystyczna jako fenomen społeczny. Tworzenie, zróżnicowanie i role marek artystycznych we współczesnej Polsce. Raport z badań. Poznań, dostępne na stronie internetowej: <http://nck.pl/baza-badan/318015->

marka-artystyczna-jako-fenomen-spoeczny-tworzenie-zroznicowanie-i-role-marek-artystycznych-we-wspolczesnej-polsce/ w dniu 07.09.2016.

Tervio, Marko (2009): Superstars and Mediocrities: Market Failure in the Discovery of Talent. w: *Review of Economic Studies* 76 (2), s. 829–850. DOI: 10.1111/j.1467-937X.2008.00522.x.

The International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC) (2015): Cultural times. The first global map of cultural and creative industries, dostępne na stronie internetowej: <http://nck.pl/media/attachments/317409/Cultural%20Times.pdf> w dniu 07.09.2016.

Thom, Marco (2015): The Entrepreneurial Value of Arts Incubators: Why Fine Artists Should Make Use of Professional Arts Incubators. w: *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts* 4 (2), s. 51–75, dostępne na stronie internetowej: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=bth&AN=109096563&site=eds-live>.

Thom, Marco (2016): Crucial Skills for the Entrepreneurial Success of Fine Artists. w: *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts* 5 (1), s. 3–23, dostępne na stronie internetowej: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=bth&AN=115829834&site=eds-live>.

Throsby, C. D.(2010): *Ekonomia i kultura*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury (Kultura się Liczy!).

Throsby, David (2007): Preferred work patterns of creative artists. w: *J Econ Finan* 31 (3), s. 395–402. DOI: 10.1007/BF02885729.

Throsby, David; Zednik, Anita (2011): Multiple job-holding and artistic careers: some empirical evidence. w: *Cultural Trends* 20 (1), s. 9–24. DOI: 10.1080/09548963.2011.540809.

Towse, Ruth (1996): *The economics of artists' labour markets*. London: Arts Council of England (ACE research report, no. 3).

Towse, Ruth (2011): *A handbook of cultural economics*. 2nd ed. Cheltenham, Northampton: Edward Elgar.

Towse, Ruth (2011): *Ekonomia kultury. Kompedium*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

UNESCO; Institut de statistique de l'Unesco (2016): *The globalisation of cultural trade : a shift in consumption. International flows of cultural goods and services 2004-2013*.

- Montreal (Québec): UIS, dostępne na stronie internetowej:
<http://nck.pl/media/attachments/317817/international-flows-cultural-goods-report-en.pdf> w dniu 07.09.2016.
- Ustawa z dnia 27 lipca 2005 r. Prawo o szkolnictwie wyższym Dz.U.2012.572.
- Valoura, Leila (2013): Time-Space Flexibility and Work: Analyzing the Anywhere and Anytime Office in the Entertainment, New Media, and Arts Sector. w: *CU* 5, s. 339–360. DOI: 10.3384/cu.2000.1525.135339.
- van Elteren, Mel (1996): GATT and beyond: World Trade, the arts and American popular culture in Western Europe. w: *Journal of American Culture (01911813)* 19 (3), s. 59, dostępne na stronie internetowej:
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=9708061165&site=ehost-live>.
- van Maanen, Hans (2008): One hundred and fifty years after 'The Introduction': on the importance of being autonomous. w: *International Journal of Cultural Policy* 14 (3), s. 281–297. DOI: 10.1080/10286630802281863.
- Verger, Annie (1995): The Art of Evaluating Art. w: *International Journal of Political Economy* 25 (2), s. 63–99, dostępne na stronie internetowej:
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=bth&AN=13396117&site=ehost-live>.
- Vickery, Jonathan (2006): Organising Art: Constructing Aesthetic Value. w: *Culture and Organization* 12 (1), s. 51–63. DOI: 10.1080/14759550500490568.
- Victor A. Ginsburgh (2012): Economics of Art and Culture, dostępne na stronie internetowej:
<http://www.ecares.org/ecare/personal/ginsburgh/papers/economicsartculture.pdf>, ostatnia aktualizacja 10.10.2012 w dniu 06.03.2013.
- Wallis, Aleksander (1964): *Artyści-plastycy. Zawód i środowisko*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Wareham, Terry (2008): Creative Graduates. Enhancing teaching-research links in the creative arts, dostępne na stronie internetowej:
<https://www.heacademy.ac.uk/system/files/creative-graduates-enhancing-teaching-research-links-in-the-creative-arts.pdf>.
- Wealth Solutions (2012): Raport. Rynek sztuki na świecie. Warszawa, dostępne na stronie internetowej: https://wealth.pl/upload/raport_rynek_sztuki_na_swiecie.pdf w dniu 17.09.2014.

Welsh, Dianne H. B.; Onishi, Tamaki; DeHoog, Ruth H.; Syed, Sumera (2014): RESPONDING TO THE NEEDS AND CHALLENGES OF ARTS ENTREPRENEURS: AN EXPLORATORY STUDY OF ARTS ENTREPRENEURSHIP IN NORTH CAROLING HIGHER EDUCATION. w: *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts* 3 (2), s. 21–37, dostępne na stronie internetowej: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=bth&AN=98919095&site=eds-live>.

While, Aidan (2003): Locating art worlds: London and the making of Young British art. w: *Area* 35 (3), s. 251–263. DOI: 10.1111/1475-4762.00174.

Wojciechowski, Jan Stanisław (1995): Postmodernistyczna kultura sztuk pięknych. Warszawa: Instytut Kultury.

Wojciechowski, Jan Stanisław (2004): Kultura i polityki. Kraków: Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Wojciechowski, Jan Stanisław (op. 2015): Władze widzenia. Post-świecka kultura wizualna. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Wolanik Boström, Katarzyna (2008): Opowieść paradygmatyczna, pole, kapitały i gra dystynkcji w opowiadaniach o karierze., w: Nowe kierunki w zarządzaniu. Podręcznik akademicki, red.Monika Kostera. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, s. 511–529.

Woong Jo Chang; Wyszomirski, Margaret (2015): What Is Arts Entrepreneurship? Tracking The Development Of Its Definition In Scholarly Journals. w: *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts* 4 (2), s. 11–31, dostępne na stronie internetowej: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=bth&AN=109096561&site=eds-live>.

Worpus, Jan (2016): Kondycja sztuk wizualnych. Percepcja i społeczny obieg sztuk współczesnej w Polsce. Raport z badań. Question Mark Biuro Badań Społecznych, dostępne na stronie internetowej: <http://nck.pl/media/attachments/317376/Kondycja%20sztuk%20wizualnych.pdf> w dniu 07.09.2016.

Wróbel, Kama (2012): W jaki sposób wyceniać swoje prace? Portal Rynek i Sztuka, dostępne na stronie internetowej: <http://rynekisztuka.pl/2012/11/26/w-jaki-sposob-wyceniac-swoje-prace/> w dniu 26.11.2012.

Wuggenig, Ulf (2011): 'Creativity and Innovation' in the Nineteenth Century: Harrison C. White and the Impressionist Revolution Reconsidered, w: Critique of creativity. Precarity, subjectivity and resistance in the 'Creative industries', red.Gerald Raunig, Gene Ray i Ulf Wuggenig. London: MayFlyBooks, s. 57–76.

Zagała, Artur: Kryzys przedsiębiorczości w kulturze?, dostępne na stronie internetowej: <http://www.kreatywnisamozatrudnieni.pl/przewodnik.html?artid=21> w dniu 15.05.2012.

Zydorowicz, Jacek (2005): Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku. Warszawa: Instytut im. Adama Mickiewicza.

Żakowska, Magda (2015): Florida: Do diabła z klasą kreatywną, dostępne na stronie internetowej: <http://publica.pl/teksty/florida-do-diabla-z-klasa-kreatywna-53182.html> w dniu 22 września 2015.

Spis wykresów

Wykres 1. Udział procentowy punktów ECTS przyznawanych przedmiotom w programach nauczania ogółem na wszystkich analizowanych kierunkach. Źródło: opracowanie własne na podstawie danych uzyskanych z uczelni artystycznych w 2016 roku..... 64

Wykres 2. Udział procentowy punktów ECTS przyznawanych przedmiotom w programach nauczania na poszczególnych kierunkach artystycznych. Źródło: opracowanie własne na podstawie danych uzyskanych z uczelni artystycznych w 2016 roku..... 65

Wykres 3. Liczba punktów ECTS przyznawanych wybranym przedmiotom w programach nauczania na poszczególnych kierunkach artystycznych. Źródło: opracowanie własne na podstawie danych uzyskanych z uczelni artystycznych w 2016 roku..... 66

Wykres 4. Częstotliwość występowania poszczególnych wyznaczników sukcesu artystycznego w dyskursie publicznym. Źródło: opracowanie własne na podstawie analizy danych uzyskanych z monitoringu internetu i mediów społecznościowych..... 147