

AGATA BACHÓRZ

KRZYSZTOF STACHURA

Trajektorie sukcesu artystycznego

Strategie adaptacji
artystów w polu
kultury



GDAŃSK 2015

Gdańsk 2015

Autorzy: Agata Bachórz, Krzysztof Stachura

Współpraca: Monika Bokiniec, Natalia Bryłowska, Tomasz Grabowski, Jakub Knera

Recenzja naukowa: Jan Stanisław Wojciechowski

Redakcja językowa: Justyna Zborowska-Stunża

Projekt graficzny i skład: Tomasz Pawluczuk, Nylon Studio

Opracowanie powstało w ramach projektu „Trajektorie sukcesu artystycznego. Strategie adaptacji artystów w polu kultury” współfinansowanego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Obserwatorium Kultury.

Projekt realizowany był w partnerstwie międzysektorowym przez Fundację Ośrodki Badań i Analiz Społecznych, Instytut Kultury Miejskiej i Fundację Jutro.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

ISBN 978-83-64610-02-8

Publikacja dostępna jest na licencji Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0 Polska (CC BY-SA 3.0 PL) [<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/pl>]

Wydawcy:

Instytut Kultury Miejskiej

ul. Długi Targ 39/40

80-830 Gdańsk

**instytut
kultury
miejskiej**



Spis treści

Komentarze badawcze	5
[1] Dlaczego i w jaki sposób badać kondycję środowisk twórczych w Polsce?	9
Artyści, czyli o kim zapomniano badając przemiany polskiej kultury i co z tego wynika	9
Empiryczne zmagania z sukcesem	12
[2] Kilka uwag o niejednoznacznym statusie artysty	25
Jak zdefiniować artystę?	25
Inkluzywna definicja artysty	27
Problemy z zawodowym ujęciem działalności twórczej	30
[3] Strukturalne uwarunkowania działań w środowisku artystycznym	34
Założenia polityki wsparcia środowisk twórczych	34
Problemy i napięcia związane z prowadzoną polityką wsparcia	37
[4] Sukces, czyli co?	44
Wizerunek i role środowiskowe artystów	44
Czym jest i z czego się składa sukces zawodowy?	53
[5] Modele strategii adaptacyjnych artystów w polu kultury. Między pasją a zarabkowaniem	69
Sytuacja finansowa i zawodowa twórców	69
Sztuka „po godzinach”. Pozaartystyczne źródła zarabkowania	74
Wieloetatowość i różne formy zatrudnienia. Prekariusze czy freelancerzy?	80

[6]	Dynamika karier zawodowych. Kto i co kształtuje kariery zawodowe artystów?	85
	Przypadkowość czy logiczna trajektoria? Trudne decyzje i nietypowe wolty	85
	Sterowanie karierą i poczucie sprawstwa	90
[7]	Krótką kołdra środków. Antyprzewodnik po polityce wsparcia środowisk artystycznych	100
	Artyści o wsparciu swojej twórczości – ograniczenia i oczekiwania	100
	Finansowe i pozafinansowe formy wspierania artystów	107
	Zwycięstwo dyskursu menedżerskiego?	118
[8]	Zrozumieć artystów. W obronie autonomii pola kultury	123
	Biografie artystyczne: uniwersalność czy unikatowość?	123
	Dekalog zadań i powinności, czyli co zrobić, by wzmocnić pozycję artystów w polu kultury	126
	Bibliografia	131

Komentarze badawcze

Komentarze badawcze

W przygotowaniu ostatecznej wersji książki pomocne okazały się komentarze i spostrzeżenia, jakimi podzielili się z nami w trakcie zorganizowanego jesienią 2015 roku w Instytucie Kultury Miejskiej w Gdańsku panelu zaproszeni eksperci. Za wyrażone głosy serdecznie dziękujemy, a ich fragmenty publikujemy poniżej. Za wszelkie niedociągnięcia należy oczywiście winić wyłącznie autorów tej publikacji.

Karol FRAN CZAK (Instytut Socjologii UŁ)

Nasuującym się z lektury wnioskiem jest zdecydowane postawianie oporu skrajnej instrumentalizacji kultury i łączonej z nią ekonomizacji, co uznać można za skromną szansę na wyrażenie choćby częściowego sprzeciwu wobec nacisków ze strony dominujących relacji społecznych i zewnętrznych wobec kultury kodów charakterystycznych dla odmiennych dziedzin życia – w tym przede wszystkim gospodarki i polityki. Co za tym idzie, przeciwdziałanie takim rozwiązaniom, które w dłuższej perspektywie uczynią z artystów idealnych członków „społeczeństwa freelancerów” – jednostki w pełni elastyczne, otwarte na ryzyko i samorganizowane.

Mikołaj IWAŃSKI (Akademia Sztuki w Szczecinie)

Procesy zmian w systemie dystrybucji ekonomicznej od ponad dwóch dekad z dużym prawdopodobieństwem odciskają się w średniej perspektywie na składzie klasowym populacji artystów. W ostatnich latach zawód artysty staje się coraz częściej udziałem osób wywodzących się z wyższej klasy średniej. (...) W programach większości szkół artystycznych coraz częściej pojawiają się przedmioty mające na celu ułatwienie konfrontacji absolwentów z rynkiem pracy oraz komercjalizację. Ten trend jest dość niepokojący, gdyż do pracy przyszłych artystów przykładana jest miara konwencjonalnej komercjalizacji efektów pracy oraz obowiązkowej efektywności finansowej.

Katarzyna NIZIOŁEK (Instytut Socjologii UwB)

Pisząc o współczesnych, prodemokratycznych przemianach w polu sztuki, należałoby poszerzyć analizę i uwzględnić, obok wątków związanych z proliferacją mediów elektronicznych i twórczości w nich zakorzenionej, również inne, nie mniej ważne, przejawy tych przemian, takie jak: wchodzenie artystów w przestrzeń i sferę publiczną (sztuka krytyczna, sztuka polityczna, sztuka publiczna), współpraca artystów z nie-artystami (sztuka partycypacyjna, sztuka społecznościowa) czy tworzenie alternatyw instytucjonalnych (prywatnych przestrzeni i organizacji artystycznych, niekoniecznie nastawionych na zysk).

Igor PIETRASZEWSKI (Wydział Nauk Społecznych UW)

Warto zwrócić uwagę na strukturalne uwikłanie artystów: (1) niespójność prawa (np. konstytucji z ustawami niepozwalającymi na założenie związku zawodowego muzyków), a w konsekwencji niemożność powołania reprezentacji zdolnej do walki o interesy artystów – stawki minimalne, emerytury, opiekę zdrowotną itd.; (2) brak regulacji podatkowych umożliwiających dotowanie kultury i sztuki; (3) brak środków i możliwości podejmowania działań promujących własne postulaty (w przeciwieństwie do producentów audio-video).

Marcin SKRZYPEK (Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”)

Traktowanie sukcesu artystycznego jako wyniku udanej wymiany czy komunikacji daje badaczom pozycję do analizy przedmiotu tej wymiany czy komunikacji i pozwala na zastosowanie metod analizy zjawisk rynkowych, medialnych i tekstualnych, które z kolei pozwalają przenieść badania na bardziej konkretny grunt. Postrzeganie sukcesu artystycznego przez pryzmat wymiany i komunikacji jest też zasadne, dlatego że polityka kulturalna to wsparcie związane z kosztami. A jeśli mamy koszty, to zawsze pojawia się pytanie o zyski i straty.

Agnieszka SZYMAŃSKA-PALACZYK (Instytut Socjologii UAM)

Choć istnieją przykłady udanych (i korzystnych dla obu stron) projektów instytucji publicznych i prywatnych, są to jednak nadal rzadkie przypadki na polu polskiej sztuki. Niedofinansowane instytucje publiczne (a co za tym idzie, artyści z nimi współpracujący oraz osoby pracujące w instytucjach)

mogłyby wiele zyskać na wsparciu finansowym od prywatnych przedsiębiorstw. Problem leży z jednej strony w niskiej świadomości przedsiębiorców dotyczących korzyści, jakie mogą płynąć ze wsparcia pola sztuki i kultury. Z drugiej strony brakuje rozwiązań systemowych ułatwiających podjęcie takiej współpracy (ulgi i odpisy podatkowe).

Katarzyna M. WYRZYKOWSKA (Instytut Filozofii i Socjologii PAN)

Niniejszy raport stanowi istotny wkład w toczące się obecnie dyskusje (zarówno akademickie, jak i medialne) o przemianach i kierunkach rozwoju pola artystycznego w Polsce. Mimo lokalnego charakteru części eksploracji badawczych, autorzy diagnozują i opisują szeroki wachlarz zagadnień i problemów, które są istotne dla środowiska artystycznego jako takiego (np. dynamika karier, sytuacja socjalna, współpraca z instytucjami kultury itd.). Ponadto raport jest też wyzwaniem rzuconym socjologii, gdyż niesie ze sobą (wprawdzie niewyrażone bezpośrednio) pytanie o to, jak na gruncie nauk społecznych winniśmy badać światy sztuki.

1

[1] Dlaczego i w jaki sposób badać kondycję środowisk twórczych w Polsce?

ARTYŚCI, CZYLI O KIM ZAPOMNIANO BADAJĄC PRZEMIANY POLSKIEJ KULTURY I CO Z TEGO WYNIKA

Raport, który trafia do czytelników powstał z dwóch zasadniczych powodów – (1) wiedza o środowiskach twórczych w Polsce jest niska, z tego zaś faktu wynika (2) generalny brak pomysłu na politykę kulturalną w obszarze wspierania artystów i ludzi kultury. Trudno nie zgodzić się z tezą, że aktualny stan badań o środowiskach artystycznych jest niezadawalający. O ile od kilku lat wyraźny jest „boom” na badania pola kultury – dotyczące autorów polityk publicznych, przemian sektora instytucji czy zmieniającej się specyfiki kulturalnego uczestnictwa – brakuje w tych analizach wniosków i refleksji na temat głównego, wydawałoby się, aktora przemian, jakim są twórcy. Tymczasem badanie statusu i kondycji środowiska ma zasadnicze znaczenie nie tylko z punktu widzenia zainteresowania czysto badawczego, ale także dla zwiększenia jakości procesu decyzyjnego. **Wiele mówi się o tym, że „kultura się liczy”. Niestety, pozytywnych efektów podnoszenia rangi kultury raczej nie doświadczają artyści.** Nasze badania wpisują się tym samym w kontekst refleksji nad przyczynami tego stanu rzeczy. Akcentujemy w nich – paradoksalnie w stosunku do pesymistycznej diagnozy kondycji środowiskowej – na czym polega sukces artystyczny, jakie drogi do niego prowadzą i jak różnie bywa ów sukces rozumiany. Próbuje tym samym osadzić przeprowadzoną analizę w szerszym kontekście przemian społecznych późnego kapitalizmu, których twórcy, nierzadko jako jedni z pierwszych, doświadczają.

W ostatnich latach ukazało się – po okresie niemal całkowitego zniknięcia tego rodzaju analiz w polskich badaniach kultury – kilka opracowań, w których podkreślona zostaje specyfika funkcjonowania środowiska

artystycznego oraz diagnoza świata, w którym artyści są zakorzenieni. Na uwagę zasługują przede wszystkim trzy teksty poświęcone rynkowi pracy twórców (Ilczuk 2013), specyfice pola artystów wizualnych i sztuki współczesnej (Kozłowski, Sowa i Szreder 2014) oraz ewolucji pola literackiego w okresie potransformacyjnym (Jankowicz [et al.] 2014). Różni je – także w odniesieniu do przytaczanych tu badań – zakres tematyczny i charakter prowadzonej analizy. W przypadku realizowanego przez nas studium inny jest – szczególnie w porównaniu do pierwszych dwóch projektów – punkt wyjścia realizowanych działań badawczych. Szerzej piszemy o tym, charakteryzując główne założenia prezentowanego tu projektu i studiowane wątki problemowe. Generalne wnioski, jakie płyną ze zrealizowanego przez nas projektu są natomiast zgodne z ustaleniami innych badaczy i należy czytać je w rozpoznanym już przez nich kontekście. Nawiązujemy zresztą do tych uwarunkowań w części, w której opisujemy strukturalne uwarunkowania wsparcia środowisk twórczych w Polsce.

Fakt ukazania się w ostatnich latach przywołanych wyżej studiów stanowi ważny wkład w rozpoznanie kondycji środowiska artystycznego i diagnozę tego, z jakimi trudnościami ono się boryka. Uzasadnione jest jednak podejmowanie prób realizacji kolejnych badań, ogniskujących uwagę wokół opisu współczesnych uwarunkowań twórczości i ich wpływu na specyfikę prowadzenia karier zawodowych. Wydaje się, że warunki uprawiania twórczości uległy w ostatnich kilku dekadach radykalnej zmianie, bezpośrednio wpływając na restrukturyzację pola kultury i sztuki. Niezbędna więc staje się próba bliższej obserwacji tych procesów. Wychodzimy z założenia, że zmieniły się (i stale zmieniają) kryteria oceny karier artystycznych, inne niż dawniej są też – szczególnie nas interesujące – sposoby definiowania sukcesu.

Współczesne studia nad polem artystycznym powinny uwzględniać ewolucję kryteriów dostępu do centralnych pozycji pola, szczególnie w kontekście przemian na rynku pracy oraz zwiększającej się liczby uczestników chętnych do uzyskania statusu twórców. Szczególnie interesujące jest w tym kontekście badanie „podwójnego życia” artystów, jak pisał o losach przedstawicieli tego środowiska Bernard Lahire (zob. np. Pałęcka 2015), czyli analiza sposobów łączenia ścieżki artystycznej z alternatywnymi ścieżkami zawodowymi wybieranymi przez twórców w celu możliwości utrzymania, a także prześledzenie specyfiki zmieniających się – z uwagi na uwarunkowania rynkowe – ról artystów. Decyzja o podjęciu kariery artystycznej wiąże się

z wejściem w świat prekarnych prac i nieregularnych zarobków. Nasze badania odkrywają mało rozpoznaną logikę znaczeń, jakie artyści i ludzie kultury nadają aktywności twórczej. Pozwalają też lepiej zrozumieć, dlaczego sukces przestaje kojarzyć się z wielkimi osiągnięciami i ponadstandardową (najlepiej światową) rozpoznawalnością, a bardziej właściwe jest używanie tego określenia w sytuacji uzyskania względnie stabilnej pozycji społecznej, rzadziej już wynikającego z niej symbolicznego statusu.

Zrealizowane na zlecenie i przy wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego badania mają nie tylko odkrywać sensy działalności twórczej, ale też pozwalać przekładać wnioski płynące z analiz i wynikającą z nich refleksję badawczą na założenia i specyfikę prowadzonej polityki wsparcia środowisk artystycznych. **Kariery artystyczne od zawsze wpisane były w system relacji społecznych i nie można ich było analizować bez związku z szerszym, pozaartystycznym kontekstem** (zob. np. Becker 2008). Dziś wydaje się, że w sposób szczególnie losy środowiska twórców wymagają nie tylko dyskusji, ale przede wszystkim wypracowywania rozwiązań, które wspierałyby ich w funkcjonowaniu w głównym obiegu życia społeczno-kulturalnego, a także pozwalały twórcom stawać się w większej mierze beneficjentami zmian mających na celu wzmocnienie roli i znaczenia sektora kultury.

Na poligonie doświadczalnym społeczno-ekonomicznej (r)ewolucji, będącej efektem transformacji ustrojowej i wejścia Polski w struktury zachodniego świata, środowisko artystyczne znalazło się w sytuacji konieczności podjęcia próby adaptacji do nowych realiów. Istniejące mechanizmy i narzędzia wsparcia sprawiają jednak, że przebiegu procesu tej adaptacji nie sposób póki co zaliczyć do udanych. Szereg mechanizmów strukturalnych sprawia, że duża część twórców dotknięta jest różnymi formami społecznego wykluczenia, zaś sami artyści mają poważną trudność w dostrzeganiu i artykułowaniu interesów środowiskowych. W efekcie sytuacja sektora jest bardzo niestabilna, a artysta znacznie częściej niż beneficjentem transformacji, staje się jej ofiarą. Zasadniczemu przemebłowaniu ulega też struktura samego sektora oraz postawy twórców względem prowadzonej działalności. Ekonomizacja kultury znajduje przełożenie na komercjalizację strategii życiowych twórców i poszerzanie zakresu działalności o aktywności pozaartystyczne, co skutkuje w konsekwencji spadkiem poziomu autonomiczności pola kultury, przy jednoczesnym wzroście stopnia jego instrumentalizacji.

Środowisko artystyczne stało się „niemym aktorem” polskich przemian społecznych i kulturalnych. Jego głos jest słabo słyszalny, zaś jego przedstawiciele koncentrują się na próbach realizacji własnych ścieżek karier, zgodnie z powszedniejącą w Polsce tendencją do indywidualizacji życiowych strategii przystosowawczych czy – w wariantcie bardziej skrajnym – poddania się neoliberalnej logice walki o ograniczone zasoby. Dyskusja o strategiach osiągania sukcesu staje się w tym kontekście szczególnie interesująca. Wpisuje się bowiem w debatę o przekładalności i przystawalności kapitałów: symbolicznego i ekonomicznego, a do tego wymaga próby opowiedzenia na nowo tego, czym jest sukces, jakie znaczenia mu się przypisuje i jak próby jego osiągania wpisane są w sieci relacji społecznych ułożonych na styku pola kultury i jego otoczenia zewnętrznego.

1

EMPIRYCZNE ZMAGANIA Z SUKCESEM

PRZYJĘTE ZAŁOŻENIA BADAWCZE

Badania nad kondycją środowisk artystycznych, przede wszystkim w kontekście tytułowej kategorii sukcesu, prowadziliśmy w 2015 roku na terenie województwa pomorskiego. O charakterystyce próby pod kątem geograficznym piszemy w dalszej części tego wprowadzenia. Warto natomiast podkreślić, że tendencje i procesy rozwojowe, które pośrednio stają się udziałem lub są bezpośrednio generowane przez środowiska artystyczne, są w dużej mierze uniwersalne. W Polsce badania realizowane poza Warszawą zawsze akcentować będą pewien rodzaj peryferyjności lokalnego pola kultury. Z dużym prawdopodobieństwem można jednak powiedzieć, że kondycja środowisk twórczych, a w efekcie także strategie adaptacji do realiów pola, są analogiczne w różnych regionach ze względu na zbliżony charakter strukturalny tych populacji. Świadczy o tym zresztą fakt zbieżności wielu osiowych wniosków wynikających ze zrealizowanych przez nas badań z konkluzjami, jakie płyną z innych studiów nad środowiskami artystycznymi w Polsce.

Analiza, którą przeprowadziliśmy, ma przede wszystkim socjologiczny charakter i została zrealizowana głównie w oparciu o techniki jakościowe. Podstawowym celem w realizowanym zadaniu badawczym było zbudowanie katalogu wniosków i rekomendacji dotyczących możliwych form wspierania artystów w podejmowanej przez nich działalności. W tym celu

przyglądaliśmy się trajektoriom biograficznym artystów, ze szczególnym uwzględnieniem wątków związanych z osiąganiem, utrzymywaniem i utratą tego, co roboczo określano mianem sukcesu w kontekście twórczości artystycznej. Tłem dla tej analizy było przyglądanie się czynnikom konfliktowym i sposobom zarządzania niepowodzeniami, na jakie współcześnie narażeni są twórcy.

Kluczową decyzją, jaką podjęliśmy na początku badań, było uwzględnienie w nich nie tylko profesjonalnych artystów, spełniających wyśrubowane kryteria przynależności środowiskowej, jak na przykład znaczny procent udziału w dochodach z tytułu wykonywania pracy artystycznej czy fakt posiadania akademickiego wykształcenia artystycznego. Wyszliśmy z założenia, że specyfika uprawiania twórczości jest dziś pochodną demokratyzującego się pola kultury. Piszemy o tych wątkach szerzej w kolejnych rozdziałach opracowania. Nie zdecydowaliśmy się też na stworzenie monograficznego obrazu wybranej społeczności, czy też jednego artystycznego sub-pola (np. tylko sztuk wizualnych, muzyki czy literatury). Zasadne wydało nam się natomiast **przyjęcie inkluzywnej definicji artysty, czyli takiej, zgodnie z którą do tego grona zaliczyć możemy osoby, które uważają się lub są uważane przez innych za artystów, jednocześnie starając się o uznanie lub już je posiadając** (również na niedużą skalę i niekiedy nawet wbrew swoim oczekiwaniom).

Analiza trajektorii sukcesu zawodowego artystów napotyka oczywiście ewidentne trudności z uchwyceniem punktów węzłowych tej polisemicznej kategorii. Twórcy stanowią grupę bardzo niejednorodną, obejmującą (1) osoby funkcjonujące w zróżnicowanych kontekstach i środowiskach, (2) wykonujące różne zawody artystyczne, ale też nieartystyczne, (3) reprezentujące różne dziedziny sztuki rządzące się nieco odmiennymi od siebie regułami. Wszelkie uogólnienia i typologie będą więc miały charakter nierozłączny, stopniowalny, a kategorie będą się na siebie nakładać, nawet w ramach rekonstrukcji ścieżek indywidualnych.

W efekcie badamy skrzypków i muzyków disco polo, rozpoznawalnych prozaików i niszowych autorów poezji, znanych reżyserów i debiutujących na scenach teatralnych aktorów. Kryterium zaproszenia do wzięcia udziału w badaniach był pewien stopień społecznej rozpoznawalności – wyznacznik minimalistycznie rozumianego sukcesu. Zróżnicowań w obrębie badanej grupy jest bardzo dużo – opisujemy je, charakteryzując dobór próby do

badani. Wydaje się jednak, że z punktu widzenia snucia ogólnych refleksji o kondycji środowiska artystycznego celowe było podjęcie tej trudnej decyzji o uwzględnieniu w jednym studium osób o różnych profilach zawodowych i społeczno-demograficznych, odmiennych doświadczeniach i poziomie kompetencji artystycznej, różniących się od siebie w oczekiwaniach względem stopnia i sposobu obecności w polu kultury.

W toku analizy i wnioskowania wielokrotnie odwołujemy się do ekonomicznego kontekstu działalności artystycznej. Nie da się dziś bowiem opowiadać o historiach twórców, nie akcentując tego wątku ich życia zawodowego. Inaczej jednak niż w przypadku badań, które stanowiły dla nas odniesienie przy konstruowaniu własnego projektu badawczego (Ilczuk 2013; Kozłowski, Sowa i Szreder 2014), uwarunkowania ekonomiczne nie były punktem wyjścia analizy, ale wątkiem, który pojawia się w jej toku, jako jedna z kwestii problemowych.

Główną kategorią, wokół której zbudowana jest narracja w całości opracowania, stanowi sukces. Wieloznaczność tego pojęcia, na dodatek dyskutowanego w tak zróżnicowanym środowisku, sprawia jednak, że nasza badawcza koncentracja wykracza miejscami poza opis tytułowej kategorii. Jest to z jednej strony spójne z założeniem, mówiącym o tym, by losy zawodowe artystów analizować w szerokim kontekście społecznym, z drugiej pozwala spojrzeć na samą ideę sukcesu krytycznie, umożliwiając kładzenie akcentu na niejednoznaczny, często paradoksalny charakter karier artystycznych. Ambiwalentny charakter wniosków płynących z badań w zakresie definiowania, czym jest sukces, dowodzi, że w praktyce nie ma uniwersalnych trajektorii jego budowania. Ten niejednoznaczny status, jaki wiąże się z kategorią sukcesu, nie osłabia w naszym odczuciu uzyskanych rezultatów. Przeciwnie, wydaje się, że snuta w opracowaniu refleksja może stanowić ważny wkład do dyskusji o specyfice i znaczeniach karier artystycznych – zarówno w wymiarze środowiskowym, w dyskursie badawczym jak i na szczeblu polityk publicznych.

GLÓWNE WĄTKI I PROBLEMY BADAWCZE

Problematyka zrealizowanych przez nas badań zogniskowana jest przede wszystkim wokół rozpoznania perspektywy oddolnej, tj. głosu artystów i ludzi kultury na temat zróżnicowanych sposobów rozumienia sukcesu. Próbujemy mapować indywidualne strategie adaptacji w polu przedstawicieli

środowisk twórczych, jednocześnie odnosząc te starania do uwarunkowań strukturalnych, z których one wynikają. W oparciu o przyjęte założenia wyodrębniliśmy pięć głównych kategorii problemowych, które stanowiły podstawę przygotowywania narzędzi badawczych do poszczególnych modułów zadania. Stworzyliśmy matrycę głównych problemów badawczych w taki sposób, by nie dotyczyły one wyłącznie i wprost tego, czym jest sukces. Zakładaliśmy bowiem, że wątki powodzenia twórców, udanych etapów ich biografii czy osiągnięć, jakie uzyskują w toku swojej działalności artystycznej wymykają się kwalifikacjom wyłącznie w kategoriach sukcesu. Ponadto spodziewaliśmy się tego, że nasi rozmówcy mogą mieć trudność z utożsamianiem się z byciem „ludźmi sukcesu”, raczej dystansując się od tej kategorii – racjonalizując swoje porażki, czy umniejszając dokonania.

Pierwsza kategoria problemowa dotyczyła kwestii (auto)definicyjnych związanych z **terminem „artysta” i „środowisko artystyczne”**. Interesował nas sposób rozumienia przez badanych miejsca twórców w polu kultury i komentowane przez nich (auto)stereotypy i mity związane z działalnością artystyczną. Uznaliśmy te kwestie za ważny kontekst dla prowadzenia rozmów o strategiach budowania pozycji środowiskowej i dróg osiągania powodzenia zawodowego. Szukaliśmy więc odpowiedzi na pytania o to, z jakimi rolami artyści się identyfikują, jakie stawiają przed sobą cele i w jakim stopniu określają się jako twórcy spełnieni. Rozmawiając z badanymi, poruszaliśmy też wątek zróżnicowań środowiskowych, przede wszystkim ze względu na rodzaj podejmowanej działalności twórczej i miejsce jej realizacji (centrum-peryferie). Zastanawialiśmy się też – wspólnie z naszymi rozmówcami – nad diagnozą ponadjednostkowych form obecności w polu kultury, przede wszystkim jakością i strukturą środowiska artystycznego.

Drugą wyróżnioną kategorią były **biografie artystów** – przez pryzmat rozmów o historiach życiowych artystów próbowaliśmy uchwycić specyfikę ich aktywności i trudności, jakich w toku życia doświadczali. Rozmawialiśmy w tym kontekście między innymi o znaczeniu socjalizacji do bycia artystą – tak drogą formalną, poprzez zdobycie kierunkowego wykształcenia, jak i kanałami pozaformalnymi, przede wszystkim za sprawą wychowania w artystycznej rodzinie czy posiadania wśród znajomych osób zajmujących się bądź zainteresowanych twórczością. Śledziliśmy również momenty krytyczne i punkty zwrotne w karierach artystycznych oraz ich znaczenie dla osiągania indywidualnie rozumianego sukcesu. Pytaliśmy przy tym o sposoby

planowania karier, przewidywania artystycznej przyszłości i strategii łączenia sfery aktywności artystycznej z pozaartystyczną.

Trzeci wyodrębniony wątek dotyczył bezpośrednio **sukcesu**. Analizowaliśmy więc, czym on dla twórców jest, jak jest osiągany i w jaki sposób się nim zarządza. Zastanawialiśmy się nad tym, co twórcy robią, by wypracować status kogoś, kto odniósł sukces i do czego ta pozycja jest im potrzebna. Próbowaliśmy zrozumieć różne sposoby definiowania sukcesu, w tym przede wszystkim sposoby odróżniania od siebie powodzenia komercyjnego i artystycznego. Wracaliśmy również do wątków biograficznych, zastanawiając się nad ich znaczeniem dla osiągania sukcesu, próbując przy tym rozpoznać, z czym sukces jest częściej kojarzony – z pojedynczymi osiągnięciami, czy raczej pewnym stanem uzyskiwanym po wielu latach intensywnej aktywności twórczej. Wspólnie z badanymi rozmawialiśmy też o tym, w jakich subpolach sukces można odnieść relatywnie łatwiej niż w innych, jakie kryteria strukturalne go determinują oraz jakie są modelowe przykłady sukcesu w świecie artystycznym.

W czwartym bloku wątków zajmowaliśmy się studiowaniem **kondycji artystów** w Polsce i barierami, które utrudniają czy też uniemożliwiają osiągnięcie sukcesu. Dyskutowaliśmy tutaj o kwestiach zarobków artystów i sposobach finansowania ich działalności. Pytaliśmy artystów o to, jak zapatrują się na możliwość adaptowania się do nowych ról w polu kultury, np. poprzez stawianie się pracownikami sektora kreatywnego czy podejmowanie działań o charakterze animacyjnym. Interesowała nas też kwestia percepcji jakości edukacji artystycznej – zarówno przeznaczonej dla twórców, jak i dla odbiorców treści kulturalnych. Istotnym wątkiem w tej sekcji był też stosunek do podejmowania przez twórców działalności komercyjnej.

Niejako w powiązaniu z powyżej zarysowanymi kwestiami zastanawialiśmy się nad specyfiką ostatniego obszaru problemowego, czyli faktycznymi i postulowanymi kierunkami działania **polityk publicznych w obszarze wsparcia środowisk artystycznych**. Interesowały nas sposoby oceny polityki wsparcia oraz proponowane rozwiązania mające na celu usprawnić jej adekwatność z punktu widzenia twórców. Badaliśmy też percepcję skuteczności różnych form wsparcia – tego otrzymywanego w różnych formach ze środków publicznych, jak i w postaci mecenatu czy sponsoringu. Przyglądaliśmy się tym kwestiom po to, by zweryfikować w jakim zakresie artyści

oczekują pomocy, mającej ułatwić im realizację planów twórczych, w jakim zaś stawiają na indywidualizację strategii życiowych związanych z działalnością artystyczną.

MODUŁY I NARZĘDZIA BADAWCZE

Badania zrealizowaliśmy w 2 fazach. W pierwszej dokonaliśmy analizy danych zastanych: (1) analizy desk research, mającej charakter przeglądu istniejącego stanu badań oraz refleksji nad pojęciem sukcesu w dyskursie o polu kultury oraz (2) ilościowo-jakościowej analizy treści przekazów internetowych na temat artystów i sukcesu artystycznego. W drugiej fazie przeprowadziliśmy dwa cykle rozmów z artystami oraz ludźmi kultury: (1) indywidualne wywiady pogłębione (n=45), przeprowadzone turami (sekwencja: artyści – ludzie kultury – artyści; w każdej turze n=15) oraz (2) zogniskowane wywiady grupowe (n=6), wedle analogicznej sekwencji, jak w przypadku indywidualnych wywiadów pogłębionych.

W **analizie desk research** chodziło o dokonanie możliwie jak najbardziej kompleksowego studium literaturowego – uwzględniającego zarówno kanoniczne pozycje z obszaru socjologii sztuki i dziedzin pokrewnych, jak i nowe, powstałe w ostatnich latach opracowania – na bazie którego możliwe byłoby doprecyzowanie założeń badawczych i przygotowanie narzędzi do kolejnych modułów badania, zwłaszcza do planowanych w drugiej fazie projektu serii wywiadów. Analizowaliśmy więc kontekst definicyjny bycia artystą, wątki poświęcone sukcesowi i kwestie środowiskowych napięć. Wypracowane w raporcie wnioski z jednej strony stanowiły podstawę dla późniejszej konceptualizacji wątków badawczych w kolejnych modułach w projekcie, z drugiej pomogły dookreślić specyfikę badań i stworzyć rekomendacje do uszczegółowienia wiązek wątków tematycznych.

Analiza treści przekazów internetowych miała na celu rozpoznanie najważniejszych wątków obecnych w debacie publicznej w Polsce, prowadzonej poza specjalistycznymi, animowanymi przez przedstawicieli środowiska artystycznego stronami (takimi jak np. magazyny „Obieg” czy „Szum”). Badanie zostało zrealizowane dwutorowo z uwzględnieniem dwóch odmiennych podejść badawczych: ilościowego i jakościowego. W pierwszej części modułu wykorzystaliśmy narzędzie do monitoringu mediów internetowych (takich jak serwisy społecznościowe, mikrobлоги, fora internetowe, blogi, portale i serwisy z treściami wideo), z użyciem którego dokonaliśmy wstępnej

ilościowej analizy tekstów opublikowanych od czerwca 2014 do maja 2015. Ta część badania dała nam możliwość ogólnego rozpoznania, w jaki sposób mówi się o karierze i jak postrzegany jest w dyskursie publicznym sukces artystyczny. Druga część modułu oparta została wyłącznie na analizie jakościowej, a jej celem było rozbudowanie bazy tekstów oraz pogłębienie niektórych wątków i rozszerzenie wybranych interpretacji. W analizie uwzględnione zostały różne rodzaje materiałów pochodzących z lat 2010–2015. Były to przede wszystkim teksty o charakterze publicystycznym: wpisy blogerów, artykuły w internetowych wersjach gazet codziennych i magazynów, informacje o różnych wydarzeniach zamieszczane na portalach, jak również wpisy anonimowych internautów odnoszące się do tekstów głównych. W przeciwieństwie do modułu ilościowego w tej części nie chodziło o pokazanie, jakie głosy dominują w dyskusji. Zależało nam na wyeksponowaniu wątków jakościowo ważnych, istotnych z punktu widzenia tematyki całego badania, a także będących świadectwem sprzeczności i toczących się w przestrzeni publicznej sporów. W sumie w raporcie częściowym z tego modułu wykorzystano 83 zróżnicowane pod względem gatunkowym teksty. Podczas analizy śledziliśmy zarówno wypowiedzi osób niezwiązanych ze sztuką (np. jak postrzegani są artyści), jak i przedstawicieli środowisk twórczych odnoszące się do obiektywnych wymiarów ścieżek zawodowych artystów (np. co oni sami mówią o rozwiązaniach systemowych), a także do pewnych zbiorowych wyobrażeń na temat sztuki i twórców (np. ich autoidentyfikacje odnoszące się do popularnych mitów czy stereotypów). Istotnym wnioskiem płynącym z realizacji tego modułu było rozpoznanie daleko idącej ambiwalencji opinii i sądów, jakie wyrażane są w kontekście sytuacji artystów i osiąganego przez nich sukcesu, co w dalszej części badań potraktowaliśmy jako inspirację dla wątków poruszanych w trakcie serii wywiadów.

Indywidualne wywiady pogłębione zaprojektowano w celu udzielenia odpowiedzi na pytanie o logikę trajektorii sukcesu artystycznego. W tym module poszukiwano odpowiedzi na pytania określone w ramach głównych wątków problemowych, w oparciu o wnioski płynące z analizy desk research oraz analizy treści przekazów internetowych. Wywiady zrealizowane zostały sekwencyjnie w trzech turach – do każdej z nich przygotowana została osobna lista dyspozycji badawczych, uwzględniających zróżnicowania pomiędzy grupą artystów i ludzi kultury oraz alternatywne wątki dotyczące sytuacji twórców. W pierwszej turze wywiadów zrealizowanych z artystami punktem

wyjścia do rozmowy była analiza ścieżek biograficznych osób podejmujących działalność artystyczną. W podsumowującej turze artyści proszeni byli o przedstawianie swoich refleksji na temat kategorii sukcesu, a także sposobów jego osiągania i możliwych modeli wsparcia. W środkowym etapie – tj. podczas rozmów z ludźmi kultury (niżej wyjaśniamy, kogo zaliczaliśmy do tej grupy) – poruszaliśmy analogiczny zestaw wątków do tych, które stanowiły podstawę rozmów z artystami.

Ostatnim modułem zrealizowanym w projekcie był cykl **zogniskowanych wywiadów grupowych**, zaprojektowany przede wszystkim po to, by uzupełnić zebrany wcześniej materiał badawczy o refleksję, która w ograniczonym stopniu wynikała z realizacji indywidualnych wywiadów pogłębionych. Dotyczyło to przede wszystkim kwestii percepcji polityki wsparcia. Co ciekawe – sygnalizujemy to w dalszej części tekstu – rozmowy z artystami prowadzone indywidualnie nie dawały pogłębionego wglądu w ich stosunek do pozyskiwania pomocy w podejmowanej działalności twórczej. Specyfika zogniskowanych wywiadów grupowych umożliwiła natomiast silniejsze zaakcentowanie tej kwestii i pozyskanie materiału o sposobach oceny polityki wspierania artystów, jak również szerszą dyskusję o problemach, z jakimi boryka się środowisko twórców.

DOBÓR PRÓBY BADAWCZEJ

W przypadku realizacji indywidualnych wywiadów pogłębionych oraz zogniskowanych wywiadów grupowych zastosowana została matryca określająca kryteria rekrutacji uczestników do badań. Pierwszorzędnym kryterium doboru osób do udziału w badaniach był fakt ich rozpoznawalności i określenia jako artystów. Zabiegu tego dokonywał zespół badawczy, w konsekwencji decydując, których twórców zaprosić do udziału w projekcie. Z uwagi na celowy dobór próby zależało nam na możliwie jak najpełniejszym odzwierciedleniu stanu faktycznego środowiska, tj. miał być to dobór zapewniający wysoką teoretyczną reprezentatywność danych. Wydaje się, że w znacznej mierze udało się to kryterium spełnić. Rozmówcy różnili się między sobą (1) **stopniem profesjonalizacji działalności** (część z nich to twórcy z formalnym wykształceniem artystycznym, część natomiast – amatorzy podejmujący swoją aktywność w określonym etapie życia lub w czasie wolnym), (2) **skalą utrzymywania się ze sztuki** (rozmawialiśmy zarówno z osobami zarabiającymi na działalności artystycznej, jak i takimi, które lokują ją w przestrzeni

czasu wolnego, „po godzinach”) oraz (3) **zakresem rozpoznawalności** (w próbie znalazły się „artystyczne gwiazdy” o ustalonym statusie i renomie oraz debiutanci, bardziej pracujący na sukces niż dyskontujący jego efekty).

Głównymi, uwzględnionymi w matrycy doboru próby kryteriami rekrutacji do badań były (1) **miejsce zamieszkania i / lub pracy twórców**, (2) **dziedzina podejmowanej przez nich twórczości** oraz (3) **staż działalności**. W przypadku lokalizacji geograficznej rozmówców dobieraliśmy przede wszystkim pod kątem wielkości ośrodka. Według tego kryterium wyodrębniliśmy trzy typy miejscowości: (1) **rdzeń regionu** (Gdańsk, Gdynia, Sopot), (2) **duże ośrodki miejskie** uznane przy tym za główne siedziby subregionów w obrębie województwa (Słupsk, Wejherowo, Tczew, Chojnice, Malbork) oraz (3) **małe ośrodki miejskie** wraz z wsiami (wszystkie pozostałe miejscowości). W celu uniknięcia koncentracji uczestników badania wokół jednej lokalizacji dobierano też rozmówców proporcjonalnie z pięciu subregionów obejmujących powiaty (a) słupski i lęborski, (b) pucki, wejherowski i kartuski, (c) gdański, kościerski, starogardzki i tczewski, (d) bytowski, człuchowski i chojnicki oraz (e) nowodworski, malborski, sztumski i kwidzyński. Wedle przyjętego przez nas założenia około połowa badanych miała pochodzić z rdzenia regionu, w którym skupiony jest główny nurt życia artystycznego, połowa zaś rozkładać się pomiędzy uczestników spoza Trójmiasta.

W założeniu dobór ze względu na dziedzinę działalności twórczej miał gwarantować równy ilościowo udział osób zajmujących się (1) **sztukami wizualnymi** (malarze, graficy, rzeźbiarze, performerzy), (2) **literaturą**, (3) **muzyką** oraz (4) **teatrem i filmem** (wraz z tańcem). W praktyce w próbie uwzględniono porównywalną liczbę przedstawicieli różnych subpól artystycznych, z wyjątkiem osób zajmujących się literaturą, których jest znacznie mniej niż reprezentantów innych dziedzin twórczości artystycznej. Ponadto zadbano o gatunkowe zróżnicowanie w ramach poszczególnych kategorii (np. muzyka poważna – muzyka rozrywkowa).

W przypadku wywiadów z ludźmi kultury w badaniu udział wzięli (1) **pracownicy instytucji** (w tym: animatorzy i kuratorzy), (2) **dziennikarze i blogerzy kulturalni**, (3) **mecenasi i sponsorzy** oraz (4) **urzędnicy**. W toku badań kilku przedstawicieli świata ludzi kultury jako swoją afiliację podawało – np. poza pełnieniem funkcji w instytucji kultury – sektor edukacyjny. Zdecydowaliśmy się więc dołączyć do wygenerowanego zestawienia ostatnią kategorią (5), tj. **dydaktyków** (głównie pracowników wyższych

szkół artystycznych). Klucz analityczny przewidywał realizację wywiadów (zarówno indywidualnych, jak i grupowych) z grupą łącznie ok. 80 osób, z czego 2/3 stanowić mieli artyści, a 1/3 ludzie kultury.

Należy podkreślić, że wprowadzie kryterium doboru osób do rozmów stanowił zasadniczy – w naszym rozpoznaniu – rys ich działalności zawodowej, wielokrotnie zdarzało się, że nasi rozmówcy występowali w podwójnej roli, tj. artystów i np. pracowników instytucji czy urzędników jednocześnie. Ta charakterystyka w pewnym sensie tłumaczy zacierające się często różnice stanowisk dwóch wyodrębnionych na potrzeby badań zbiorowości.

Rozkład uczestniczących w badaniach ludzi kultury nie jest równomierny. Wynika to z kilku przyczyn. Po pierwsze w wywiadach niechętnie brali udział urzędnicy – zarówno ci zajmujący się programowaniem polityk kulturalnych, jak i odpowiedzialni za implementację ich zapisów. Ten brak woli, wynikający być może z obawy przed oceną pracy przedstawicieli lokalnego samorządu, jest w kontekście pracy nad projektowaniem programów wsparcia artystów niepokojący. Po drugie niewielka reprezentacja w próbie mecenasów i sponsorów jest wynikiem małej liczebności tej populacji, a dodatkowo trudności z dotarciem do przedstawicieli tej grupy. Po trzecie – analogicznie – relatywnie niewielu jest w województwie pomorskim dziennikarzy kulturalnych. W efekcie zdecydowanie najliczniejszą grupą uczestników są przedstawiciele sektora instytucjonalnego. Nie wydaje się jednak, by należało w tym kontekście mówić o nieuzasadnionej nadreprezentacji osób pracujących w podmiotach kultury. Badani pochodzą z różnych typów instytucji ulokowanych w odmiennych częściach województwa, piastują różne funkcje w miejscach, w których pracują i dzielą się niekoniecznie takimi samymi refleksjami związanymi z kondycją i oceną problemów środowiska artystycznego.

Trzecim głównym kryterium branym pod uwagę przy doborze rozmówców (artyści) był staż ich działalności. **Przyjeliśmy, że twórcy zajmujący się sztuką krócej niż 5 lat zostaną zakwalifikowani jako mało doświadczeni, natomiast ci, którzy pracują więcej niż 10 lat – jako doświadczeni.** Pozostałych przydzielono do jednej z dwóch kategorii na podstawie arbitralnej oceny badaczy. W praktyce to kryterium okazało się w ograniczony sposób przydatne analitycznie – trudno bowiem jednoznacznie wytyczyć granice czyjegoś doświadczenia, moment rozpoczęcia działalności twórczej itd. Kierowanie się tym nieostrym wskaźnikiem pomogło jednak uwrażliwić zespół badawczy na dobór przypadków z uwzględnieniem wieku badanych.



Przez cały czas trwania projektu dbaliśmy też o **równowagę w doborze przypadków ze względu na płeć**. Szczegółowy rozkład przypadków do badań w podziale na zmienne różnicujące znajduje się w poniższej tabeli.

Tabela. Zestawienie danych dotyczących doboru rozmówców do udziału w wywiadach

TYP WYWIADU	
Indywidualny wywiad pogłębiony (IDI)	45
Zogniskowany wywiad grupowy (FGI)	36
TYP RESPONDENTA	
Artysta	53
Człowiek kultury	28
PŁEĆ	
Kobieta	39
Mężczyzna	42
POZIOM DOŚWIADCZENIA	
Doświadczony	29
Niedoświadczony	24
MIEJSCE ZAMIESZKANIA	
Rdzeń (Trójmiasto)	41
Duże ośrodki miejskie	16
Małe ośrodki miejskie i wsie	24
RODZAJ WYKONYWANEJ DZIAŁALNOŚCI (ARTYŚCI)	
Film / teatr	14
Muzyka	15
Literatura	9
Sztuki wizualne	16
RODZAJ WYKONYWANEJ DZIAŁALNOŚCI (LUDZIE KULTURY)	
Dziennikarze / blogerzy	5
Dydaktycy	1
Mecenasi / sponsorzy	2
Pracownicy instytucji	16
Urzędnicy	4

Źródło: opracowanie własne

Tekst, który trafia do czytelnika, podzielony jest na siedem części. Po otwierającym całość wprowadzeniu szkicujemy teoretyczny rys badań nad środowiskami artystycznymi. Akcentujemy w nim uwarunkowania studiów nad społeczno-zawodowymi kontekstami pracy twórczej oraz dokonujemy operacjonalizacji głównych kategorii badawczych i uszczegółowienia wątków zarysowanych we wstępie. W dalszej części charakteryzujemy strukturalne uwarunkowania wsparcia środowisk artystycznych w Polsce, po których dokonujemy opisu specyfiki pola kultury z perspektywy jej twórców i uczestników. Zasadniczą część analizy poświęcamy szczegółowej rekonstrukcji kategorii sukcesu i problematyzacji tego wątku w oparciu o pozyskany materiał empiryczny. Na bazie tej charakterystyki powracamy do kwestii strukturalnych barier podejmowania działalności artystycznej, w odniesieniu do której formułujemy wnioski i rekomendacje płynące z przeprowadzonej analizy.

2

[2] Kilka uwag o niejednoznacznym statusie artysty

JAK ZDEFINIOWAĆ ARTYSTĘ?

Dopóki w kulturze Zachodu panował, przynajmniej przez jakiś czas, relatywny konsensus co do tego, czym jest sztuka i kim jest artysta, status twórców nie był ani problematyczny, ani nie domagał się jakiegś szczególnie złożonej refleksji. Wraz z działaniami awangardy oraz z ogólną demokratyzacją pola kultury, sztukę i artystów trzeba było w pewnym sensie przemysleć na nowo. Sytuację dodatkowo komplikuje fakt, że świat sztuki wytwarza cały szereg zmieniających się w czasie ról związanych z obiegiem, uznaniem i interpretacją poszczególnych dzieł. Jak zauważa Sarah Thornton, artyści niekoniecznie pełnią funkcję kluczowych aktorów w świecie sztuki, jawiącym się jako gra, w ramach której obserwuje się nieustanny lęk przed utratą statusu i którego stabilność, podobnie jak większości aspektów świata sztuki, jest odczuwana jako chwiejna (2009: xii-xiii).

O tych problemach pisze też w swoich klasycznych badaniach nad światami sztuki Howard Becker. Charakteryzuje w nich specyfikę przesunięć w statusach artystów i oczekiwań wobec nich, w oparciu o które wykształcają się mechanizmy oddzielania artystów od nie-artystów. Są one zmienne nie tylko w zależności od czasu, miejsca i porządku, w jakim funkcjonuje dany świat sztuki, lecz również w zależności od dziedziny (np. inne dla muzyki, inne dla sztuk wizualnych). **Każdy świat sztuki, podkreśla Becker, ma swoje własne reguły, wedle których wpuszcza w swoje granice pewnych artystów, a innym osobom pracującym w danym medium odmawia tego miana.** Członkostwo w świecie sztuki podlega jednak różnicowaniu wedle kryterium stopnia, w jakim wykonywane czynności są uznawane za standardowe przez dany świat sztuki (Becker 2008: 226-227). Podejście Beckera do definiowania środowiska twórczego jest stosunkowo

inkluzywne, ponieważ włącza w orbitę socjologicznego zainteresowania nie tylko artystów zawodowych, lecz również amatorów, „niedzielných” artystów czy odległych od oficjalnych obiegów artystów ludowych. Podobna perspektywa stanowiła o założeniach realizowanego przez nas projektu badawczego.

W przypadku artystów – jak sugeruje Pierre Bourdieu – myślenie w kategoriach hierarchizacji zewnętrznej (a więc ocen pochodzących z zewnątrz pola sztuki) bazuje na kryterium doraźnego sukcesu, utożsamianego często z sukcesem komercyjnym. Hierarchizacja wewnętrzna natomiast bazuje na uznaniu środowiskowym i często wiąże się właśnie z dystansem wobec sukcesu komercyjnego. Pole artystyczne, oparte na napięciu między tymi dwoma rodzajami hierarchizacji, jest więc wyjątkowo zantagonizowane, a w rezultacie artystów sytuujących się na przeciwległych krańcach skali może nie łączyć w zasadzie nic poza braniem udziału w zmaganiach o status. Pole artystyczne – w myśl koncepcji Bourdieu – charakteryzuje się dodatkowo niskim poziomem kodyfikacji, przez co ma przepuszczalne granice i heterogeniczny kształt. Jego specyficzne normy i sankcje oraz stopień, w jakim inni je uznają i respektują, zależą od stopnia autonomii pola (2001: 333–334).

Stąd też bierze się specyficzna zasada legitymizacji, która (jak chyba w żadnym innym zawodzie) w polu sztuki pozwala niepowodzenie – na przykład w postaci braku sukcesu komercyjnego – wpisać w dyskurs wyboru i zinterpretować jako spowodowane spotykającą się z niezrozumieniem wysoką wartością artystyczną. Efekt ten wzmacniać może niepewność przeznaczenia i towarzyszący jej (kompensujący ją) pierwiastek powołaniowy, o którym pisze Bourdieu. Co ciekawe Bourdieu zauważa również, że niepewność przeznaczenia i niejasność sytuacji powodują, że artyści muszą sobie znaleźć inne, dodatkowe źródła utrzymania, zwykle w zawodach pokrewnych (np. dziennikarz, ilustrator) i ten „podwójny status” pozwala im rozwijać sieci społeczne oraz uczestniczyć w specyficznym obiegu informacji (czyli uprawiać coś, co obecnie nazywamy „networkingiem”) (tamże: 347). Taki stan rzeczy wzmacnia również walki wewnętrzne. **Nieustannie zatem toczy się spór o definicję, a w zasadzie o to, kto rzeczywiście ma prawo mówić o sobie „artysta”, czy też, innymi słowy, narzucać monopol na prawomocną definicję artysty.**

INKLUZYWNA DEFINICJA ARTYSTY

Pojęcie artysty zachodzi semantycznie na wiele innych pojęć, takich jak choćby twórca, amator czy rzemieślnik. Problematiczne są też kulturowo uwarunkowane zakresy rozumienia artystycznych dziedzin. Dobrym przykładem może być „pisarz”, w Polsce zasadniczo rozumiany jako twórca literatury (często zredukowanej do beletrystyki). W języku angielskim „writer” może o sobie powiedzieć każda osoba, która zawodowo pracuje ze słowem (dziennikarz, blogger, felietonistka). Artystę można ponadto postrzegać w kategoriach twórczości (wówczas na pierwszy plan wysunie się wątek innowacyjności) albo jako producenta treści kulturowych (pierwszorzędne znaczenie ma aspekt zawodowy). Koncentracja na aspektach ekonomicznych definicji artysty skutkuje za to dewaluacją kategorii talentu oraz lekceważeniem takich kwestii, jak twórcze aspekty działań artystycznych, realizacja zamierzonej wartości artystycznej czy autoekspresja.

Wedle najprostszej definicji artyści to ludzie, którzy wytwarzają przedmioty kulturowe w mniejszym lub większym stopniu odpowiadające wyobrażeniom (popularnym lub eksperckim) na temat tego, czym jest sztuka. Marian Golka przyjmuje, że artysta to „człowiek wytwarzający dzieła sztuki” (1995: 11), zaś **do bycia artystą nie wystarczy się tak określić samemu – konieczne jest też rozpoznanie w tej roli przez innych**. Dopiero bowiem akceptacja społeczna dla czynności wykonywanych przez artystę sankcjonuje jego istnienie (tamże: 16). Podobny wymiar twórczości artystycznej podkreślał Florian Znaniecki, pisząc, że „(k)ażdy, kto w jakimś kręgu społecznym jest uważany za artystę i sam się za takiego uważa, spełniając odnośną rolę ku zadowoleniu uczestników tego kręgu, musi być obiektywnie zaliczony do kategorii artystów, bez względu na to, czy jego twory stanowią lub nie samodzielny przyczynek w danej dziedzinie sztuki i jaką wartość przypisze im krytyk z punktu widzenia takich lub innych sprawdzianów estetycznych” (1937: 507). To ujęcie jest nie tylko niewartościujące, przez co dobrze, naszym zdaniem, odpowiada specyfice współczesnego pola kultury, ale też dopuszcza różne kręgi uznania, których werdykty nie muszą się wcale pokrywać. Analogiczne stanowisko formułuje Andrzej Osęka, gdy deklaruje: „(b)ędę pisał o tym, kto ma duszę artysty lub nawet kto sądzi, że ją ma, czy wreszcie: o kim sądzą, że ją ma” (1975: 13).

Kryterium autoidentyfikacji, podobnie jak uznania, czy też poszukiwania uznania, okazuje się tyleż potrzebne i powszechne, co problematyczne. Jeśli pamiętać o wskazanym przez Bourdieu dwojakim stosunku do porażki, brak sukcesu komercyjnego lub rozpoznania w środowisku (czyli brak widzialności w jakichkolwiek kręgach uznania) nie musi eliminować z grona artystów. Sposób w jaki ów brak uznania będzie postrzegany zależy w dużej mierze od autodefinicji. Może być bowiem interpretowany jako porażka życiowa motywująca do zmiany zawodu, ale również jako Bourdieu'owska „porażka z wyboru” (Bourdieu 2001: 334).

Inną kwestią jest to, czy autodefinicja musi koniecznie oznaczać używanie słowa artysta, czy raczej obejmować jakiś szczególny rodzaj stosunku do tego, co się robi. Jako przykład tego rodzaju komplikacji teoretycznych mogą posłużyć artyści ludowi i naiwni. Becker podkreślał, że nie potrafią oni opisać swojej działalności w języku oficjalnego świata sztuki, a nawet nie aspirują do partycypacji w tym świecie, nie postrzegając często swej działalności w kategoriach sztuki. Czy oznacza to jednak, że nie starają się o uznanie? Czy fakt, że nie używają słowa „artysta” (szczególnie twórcy ludowi) podważa zasadność stosowania kryterium autodefinicji? Wydaje się, że nie. Becker wskazuje przecież, że funkcje świata sztuki przejmuje wspólnota lokalna, a to, co ci artyści robią, daje się opisać w języku świata sztuki, chociaż oni sami mogą tego nie potrafić. Starają się jednak o uznanie – również artystyczne, choć niekoniecznie zwerbalizowane – w ramach wspólnoty lokalnej (Becker 2008: 247). Problemy definicyjne pojawiają się również przy analizie kategorii „amatorów”. Becker definiuje ich jako „osoby niebędące profesjonalistami według kryteriów danego świata sztuki” (tamże: 222). Funkcjonują oni poza oficjalnymi kanałami dystrybucji, ale – w odróżnieniu od artystów naiwnych czy ludowych – postrzegają to, co robią jako sztukę. Tworzą więc alternatywne obiegi, takie jak amatorskie zespoły aktorskie, chóry czy wystawy amatorskich stowarzyszeń. Tym samym spełniają kryteria autodefinicji oraz starania się o uznanie, choć w specyficznych kręgach.

Mimo tych słabości wiążących się ze stosowaniem kryterium autoidentyfikacji, zdecydowaliśmy się uznać je za najważniejsze na potrzeby realizowanych badań. Wydaje się, że ze względu na specyfikę populacji twórców, a także zmiany, jakie zaszły w polu kultury w ostatnim stuleciu, szczególnie w ostatnich kilkunastu latach, jest to nadal ujęcie najbardziej adekwatne po znawczo. Przyjęliśmy zatem określenie, które według nas pozwala na ujęcie

artystów możliwie w całej ich różnorodności i zmienności. **Ustaliliśmy zasadniczy rdzeń kryteriów wyznaczających bycie artystą / twórcą, tj. (1) autoidentyfikację oraz (2) poszukiwanie uznania.** Ustalenia te zgodne są z propozycją UNESCO, wedle której artystą jest „każdy, kto postrzega swoją twórczość jako istotną część swojego życia, kto przyczynia się w ten sposób do rozwoju sztuki i kultury i kto jest uznawany za artystę lub stara się o takie uznanie, niezależnie czy działalność tę wykonuje we własnym zakresie, pozostając w stosunku pracy czy przynależąc do jakiegoś stowarzyszenia” (Heinich 2007: 81). Warto również zwrócić uwagę, że w tym ujęciu autoidentyfikacja niekoniecznie wyraża się przez werbalne deklaracje, ale przede wszystkim przez umiejscawianie aktywności twórczej w centrum własnej biografii. Jest to o tyle ważne, że w naszych badaniach nierzadko spotykaliśmy się z dystansowaniem się od jednoznacznego określania siebie mianem artysty. Dla części rozmówców słowo „artysta” okazywało się przesadnie górnolotne, używane na wyrost. Niektórzy woleli zastępować je innymi określeniami lub opowiadać o swojej działalności opisowo. Mimo to dla wszystkich z nich twórczość była niepodważalną, a często centralną, aktywnością życiową, do której praktykowania byli niezwykle silnie zmotywowani.

Oparcie statusu artysty na dwóch kryteriach – autoidentyfikacji oraz uznania / starania się o uznanie oznacza także, że może ów status mieć charakter nietrwały i nieciągły. Artystą nie trzeba być, można nim być. Przyjęliśmy taką inkluzywną definicję z kilku powodów. Po pierwsze badań na tak szeroko zakrojonych populacjach artystów jest niewiele – częściej zainteresowanie badawcze zawęża się do określonej dziedziny twórczości. Po drugie interesowało nas rozpoznanie środowiska nie tylko pod kątem motywacji ekonomicznych i uwarunkowań instytucjonalnych związanych z funkcjonowaniem sektora kultury. Po trzecie chcieliśmy uchwycić zmiany w zakresie badanych praktyk, przede wszystkim kwestie związane z demokratyzacją pola praktyk artystycznych, co łatwiej zrobić szerzej definiując przedmiot badań. Założyliśmy przy tym, że przemiany, jakie dokonują się w sektorze kultury, często powodowane przez rozwój nowoczesnych kanałów dystrybucji, pozwalają niejako obejść tradycyjne kręgi uznania, a jednocześnie poszerzyć je o zupełnie nowe, które swoje uznanie wyrażają w innych kategoriach (np. gwiazdki i anonimowe komentarze w portalach internetowych w miejsce klasycznych, pisanych przez ekspertów w danej dziedzinie recenzji).

Obciążenie normatywne i otoczka mitologiczna artystów, wzmacniana quasi-religijnym stosunkiem do sztuki tradycyjnej, nie sprzyjają precyzji w dookreślaniu i operacjonalizacji pojęć istotnych dla celów badawczych. Artyści mają niejednoznaczny status społeczny i zawodowy, zmienny nie tylko w czasie i kulturach, ale stanowią zbiorowość niezwykle zróżnicowaną tu i teraz pod względem tego, co i po co robią, czy też jaki mają status. Bliższe przyjrzenie się każdemu właściwie kryterium z tego właśnie powodu prowadzi do swoistego paraliżu poznawczego. Chcąc tego uniknąć, należy zgodzić się na arbitralność pewnych rozstrzygnięć po stronie badacza oraz pozwolić na subiektywność po stronie badanych. Taka postawa umożliwia szerokie, zapewne w pewnym stopniu intuicyjne, ujęcie, pozwalające na poznawczą eksplorację niezwykle dynamicznego i istotnego pola kultury. W praktyce oznacza to, że jedyną sensowną drogą poradzenia sobie z tymi trudnościami jest przyjęcie jako kluczowej subiektywnej identyfikacji połączonej z dążeniem do uznania, pozostałe zaś elementy traktować jako uzupełniające i niekonieczne.

Przyjęte w badaniach **inkluzywne ujęcie artysty wynika również z próby łagodzenia napięcia między elitarystycznym podejściem do sztuki utrwalonym w potocznych wyobrażeniach kanonu człowieka kulturalnego a faktycznymi zainteresowaniami i preferencjami odbiorców**. Im bardziej elitarny gust, tym większa preferencja dla sztuki awangardowej, złożonej formalnie, zasadniczo trudnej i niezrozumiałej dla przeciętnego odbiorcy, co pozostaje w konflikcie z postulatami demokratyzacji uczestnictwa w kulturze, dowartościowania twórczości oddolnej, ludycznego aspektu sztuki oraz jej funkcji jako narzędzia autoekspresji.

PROBLEMY Z ZAWODOWYM UJĘCIEM DZIAŁALNOŚCI TWÓRCZEJ

W badaniach artystów i trajektorii osiągania sukcesu najczęściej wybierany przez badaczy jest trop zawodowo-ekonomiczny. Należy jednak zauważyć, że w wielu opracowaniach wskazuje się na bezradność czy niewspółmierność klasycznych narzędzi socjologii do opisu tej grupy w kategoriach profesjonalnych. **Artysta nie mieści się w tradycyjnych ujęciach zawodowych z kilku powodów**. Jednym z nich jest fakt, że samo pojęcie artysty ma charakter dużo bardziej wartościujący niż w wypadku niemal wszystkich innych zawodów – zawiera zawsze swoiście rozumianą wartość dodaną. Czasami

ucieka się więc od tej terminologii, pisząc o producentach kultury artystycznej, wytwórcach dóbr kultury czy pracownikach sektora kreatywnego. Zwraca się uwagę, że sami artyści wolą mówić o sobie w bardziej szczegółowych kategoriach, np. jako o poetach czy grafikach. Ponadto, o ile w wielu zawodach pomocne jest wykorzystanie kryterium wykształcenia, w wypadku artystów takiego wymogu formalnego nie ma. Istnieje możliwość zdobycia umiejętności dzięki samokształceniu lub poprzez praktykę, podobnie jest z przynależnością do stowarzyszeń i organizacji zawodowych (Krawczak 2013: 27-29).

Zawodowe ujmowanie działalności twórczej skutkuje też afirmatywnym wobec logiki biznesowej i ukierunkowanym na przydatność praktyczną postrzeganiem pola działań twórczych. Dzieje się tak na przykład w przypadku badań nad sektorami kreatywnymi czy niektórymi opracowaniami mieszczącymi się w zakresie zainteresowań ekonomiki kultury. Badania profilowane na rynek, a także te akcentujące znaczenie zdolności i postaw przedsiębiorczych są umiarkowanie pomocne w poszukiwaniu odpowiedzi na pytania o status sukcesu artystów oraz sposób ich adaptacji do realiów w polu kultury. Wpisana jest w nie preferencja dla specyficznie dobieranych danych, które nie wyczerpują, a wręcz zaciemniają specyfikę działań podejmowanych przez twórców.

Funkcjonowanie zawodowe artystów daje się ująć w matrycy zaproponowanej przez Nathalie Heinich, która wyróżnia porządki rzemiosła, zawodu i powołania (2007). Tutaj kryterium podziału staje się stosunek artystów do ich pracy oraz stopień profesjonalizacji podejmowanych aktywności. Porządek rzemiosła akcentuje profesjonalizację i regularny charakter wykonywania zawodu. W przypadku wolnego zawodu następuje dodatkowo rozwinięcie tej formuły – sztuka zyskuje „wzmocnione intelektualnie” podłoże. W trzecim ujęciu pracy artystycznej motorem napędowym jest powołanie – poczucie bycia predystynowanym do przekazywania pewnych treści poprzez swoją twórczość. Wskazane porządki nie wykluczają się jednak wzajemnie, ponieważ funkcjonowanie artystów charakteryzuje wysoki poziom płynności. Z jednej strony wyróżnione modele mają nieostre granice, z drugiej zaś poszczególni artyści, w zależności od zapotrzebowania i możliwości, mogą przesuwac się między wyznaczonymi porządkami.

W kontekście zawodowego ujmowania działalności twórczej ciekawa jest również propozycja Sarah Thornton, by dokonywać rozróżnienia na rynek

sztuki (działalność komercyjna, praca) oraz świat sztuki, który rządzi się regułami ekonomii symbolicznej (2009: xii). Świat sztuki jawi się jako przestrzeń, w której zacierają się granice między pracą i życiem, kulturą i ekonomią (tamże: xx). Nie chodzi więc o to, by mówić o artystach bez odniesień ekonomicznych czy kontekstu rynkowego, tym bardziej jeśli obiektem zainteresowania są trajektorie sukcesu. Chodzi jednak o to, aby artystów (i ich sukcesów) do tego wymiaru nie redukować. **Nieadekwatność definicji w kategoriach zawodowych jest pochodną faktu, że artyści funkcjonują w rzeczywistości rządzonej „prawem odwróconej ekonomii”, w której „aktywność twórcza nie służy zdobyciu środków do życia, ale ich posiadanie umożliwia kreację”** (Heinich 2010: 116). W takim modelu twórczość nie jest zawodem, lecz staje się elementem konstytutywnym tożsamości.

3

[3] Strukturalne uwarunkowania działań w środowisku artystycznym

ZAŁOŻENIA POLITYKI WSPARCIA ŚRODOWISK TWÓRCZYCH

Ogólną ramą dla działań artystycznych w Polsce jest prowadzona polityka kulturalna. Uzasadniona wydaje się teza, że zmiany wprowadzane na przestrzeni ostatnich 25 lat, w okresie potransformacyjnym, są chaotyczne i nie przynoszą pożądanych efektów (zob. np. Głowacki [et al.] 2009). **Kultura stała się przestrzenią wolnorynkowych eksperymentów, których efekt jest niesatysfakcjonujący.** Do kultury „wpłynęła” wprowadzenie znaczna liczba środków finansowych, ale została ona przeznaczona głównie na rozwój infrastrukturalny, inwestycje w nowe instytucje i modernizację istniejących. Brakuje wciąż jakościowej zmiany na poziomie koncepcji funkcjonowania kultury; rozwiązań tyleż innowacyjnych, co sprzyjających twórcom i ludziom kultury. System wsparcia uległ znacznej biurokratyzacji, nie rozwinęły się też w zadawalającym stopniu prywatne formy wsparcia, takie jak na przykład środowiskowy mecenat.

Odległym ciągle celem pozostaje osiągnięcie pułapu 1% wydatków na kulturę ze środków dostępnych w budżecie¹. Silna jest natomiast decentralizacja wydawanych środków. Większość z nich rozdysponowują samorządy (ponad 80% całości dostępnego dofinansowania), głównie samorząd lokalny (Kultura w... 2014: 63). O roli i znaczeniu samorządu w prowadzeniu polityki kulturalnej świadczy też fakt, że wydatki na kulturę w latach 1995–2014 stanowiły 3-4% budżetów gminnych i ponad 7% funduszy w urzędach marszałkowskich (w roku 2014) (Siechowicz i Wiśniewska 2015: 3). Stopniowo na znaczeniu powinno też zyskiwać środowisko organizacji pozarządowych,

1 Z danych Głównego Urzędu Statystycznego za 2014 rok wynika, że udział wydatków na kulturę stanowi 0,54% PKB (wzrost o 0,04% w stosunku do wydatków za 2013 rok).

do których większe środki finansowe trafiać mają m. in. za sprawą mechanizmu regrantingowego.

Ta zmiana zwiastuje reorientację prowadzonej polityki na projekty nieinfrastrukturalne, tym samym stanowiąc szansę dla twórców znajdujących się na peryferiach aktualnie realizowanej polityki kulturalnej. Kultura nadal postrzegana jest częściej jako usługa publiczna, a nie na przykład narzędzie rozwoju społecznego (Miejskie polityki... 2013: 12-23). Co więcej dysponenti środków często mają co najwyżej pobieżne rozpoznanie środowiska artystycznego. Dotyczy to tak ilościowego wymiaru zjawiska, jak i jego jakościowych charakterystyk. Kwestia ta jest jednocześnie pochodną specyficznie zaprojektowanych rozwiązań systemowych. Polskie polityki kulturalne wspierają przede wszystkim budowanie wizerunku i prestiżu lokalnych społeczności. **Kultura ma wspierać gospodarkę, pomagać rozwijać potencjał turystyczny, stanowić zachętę dla przedstawicieli biznesu. Brakuje rozwiązań partycypatywnych, które przybliżyłyby do siebie odległe światy artystów i twórców polityk kulturalnych.** W niewielkim stopniu opiera się projektowane strategie o realizowane badania i analizy. W efekcie narzędzia, jakimi można się posługiwać organizując świat kulturalny, nie są dostosowane do potrzeb osób, które mają być ich beneficjentami (zob. Bachórz i Stachura 2015).

Wprowadzenie do pola kultury regulacji rynkowych miało stanowić kontrpunkt dla popularnej przed rokiem '89 „emancypacyjnej” polityki kulturalnej (Wojciechowski 2015: 8). Okazało się jednak, że efekty oddziaływania tych nowych uwarunkowań wymagają długiego, krytycznego komentarza, także, jeśli nie przede wszystkim, w kontekście niekorzystnej sytuacji społecznej i ekonomicznej twórców i ludzi kultury. Można odnieść wrażenie, że **na poziomie sporządzanej dokumentacji w ramach prowadzonej polityki kulturalnej środowisko artystyczne jest dalece niedoreprezentowane, niemal całkowicie niedostrzegane.** Jak wynika z analizy przeprowadzonej przez Andrzeja Leśniewskiego, obecność w dokumentach programowych ramujących uwarunkowania polityki kulturalnej słów, takich jak „artysta”, „artystyczne”, „twórca” czy „twórczość” jest śladowa. „Artystom zaproponowano bycie na marginesie ujęć podmiotowych”, pisze Leśniewski, charakteryzując peryferyjną rolę nadawaną środowiskom twórczym w procesie stanowienia prawa i tworzenia strategii rozwojowych (zob. Leśniewski 2015).

W badanych dokumentach brakuje też odwołań do roli artysty w społeczeństwie, szczególnie w kontekście wyzwań zmieniającego się pola kultury. Nie da się jednak ukryć, także biorąc pod uwagę zebrany materiał empiryczny, że tego typu regulacje byłyby potrzebne. Brakuje rozwiązań doprecyzowujących społeczno-ekonomiczną pozycję twórców oraz przynależne im przywileje. Na grunt polskiego prawa nie przeszczepiono na przykład ważnych zapisów z przyjętej w 2007 roku rezolucji Parlamentu Europejskiego w zakresie społecznego statusu artystów. W tym dokumencie uwaga została zwrócona na specyfikę karier artystycznych – wpisane w nie elastyczność i mobilność, niemożność planowania ścieżki rozwoju, niedobór rozwiązań prawnych, jeśli chodzi o umowy regulujące prowadzenie działalności artystycznej. W rezolucji położony został nacisk na poprawę sytuacji artystów w drodze tworzenia warunków prawnych i instytucjonalnych dla wspierania ich twórczości, ochronę statusu artystów poprzez tworzenie rejestrów zawodowych i przewodników dla twórców w zakresie przysługujących im praw socjalnych oraz wspieranie działalności amatorskiej i podkreślanie rangi tego rodzaju działalności.

Innym problemem w kontekście realizacji polityki publicznej w zakresie wspierania artystów jest **brak sensownie prowadzonej statystyki publicznej**. Dotyczy to tak zasadniczych kwestii, jak liczba osób zawodowo zajmujących się działalnością artystyczną. W efekcie prowadzenie działań zakładających wsparcie środowisk twórczych jest utrudnione i nie może być realizowane z uwzględnieniem sensownego ewaluowania wprowadzanych w życie zmian. Tymczasem lista potencjalnych rozwiązań, na których mogliby skorzystać twórcy, jest długa. W jednym z Raportów o Stanie Kultury, przygotowanym na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Joanna Białynicka-Birula pisała o możliwościach wspierania środowiska artystów wizualnych, wskazując między innymi na takie formy pomocy, jak konkursy artystyczne, ułatwienia w odprowadzaniu składek na ubezpieczenie społeczne i zdrowotne, zapewnianie dostępu do pracowni, organizowanie plenerów, dotowanie organizacji wystaw, bezpłatne świadczenie usług w zakresie rzeczoznawstwa czy możliwość wliczania zakupu dzieł sztuki w koszty prowadzonej działalności gospodarczej (Białynicka-Birula 2007). Postulowane przez autorkę rozwiązania nadal pozostają w większości wariantami do rozważenia, jeśli chodzi o prowadzoną politykę wsparcia, nie zaś przyjętym i aprobowanym standardem.

Zmiany wymagają też regulacje prawne w obszarze sposobów rozliczania działalności przez artystów. Problematyczny jest choćby sam fakt nieprecyzyjnego definiowania w polskim prawie działalności artystycznej. Sytuację dodatkowo komplikuje nałożenie na wiele form działań twórców podatku VAT i generalny brak jasnych ustaleń w zakresie sposobów regulowania prowadzonej aktywności zawodowej (zob. Wytrążek 2011). Wydaje się, że szczególnie niedopasowany do specyfiki często podejmowanej sezonowo pracy artystycznej jest fakt konieczności wpisywania realizowanej działalności do ewidencji i opłacania przez twórców składek ZUS. W efekcie wielu artystów funkcjonuje poza formalnym obiegiem pracy zawodowej.

PROBLEMY I NAPIĘCIA ZWIĄZANE Z PROWADZONĄ POLITYKĄ WSPARCIA

Specyfika polskich polityk publicznych w obszarze kultury jest czynnikiem generującym cały szereg napięć i trudności, z jakimi borykają się twórcy i ludzie kultury. Problemy z adaptacją w polu kultury ma zdecydowana większość artystów – potwierdzają to wyraźnie przeprowadzone przez nas badania. Przy aktualnej skali finansowania kultury, ale przede wszystkim ciągle niewłaściwie zaprojektowanych mechanizmach i narzędziach wsparcia, adekwatne jest przyjrzenie się głównym, często systemowym przyczynom niepowodzeń twórców i głównym strukturalnym źródłom ich niemocy. Ta debata jest szczególnie ważna, jeśli wsłuchać się w głosy znanych i renomowanych artystów, wyrażających zaniepokojenie społeczno-ekonomicznym kontekstem funkcjonowania artystów. Przykładem takiej wypowiedzi są słowa Iwony Zajac – malarki i autorki murali w przestrzeni miejskiej.

*Jako ponad czterdziestoletnia kobieta, która od 20 lat wiąże swoje życie zawodowe ze sztuką, wchodząc na rynek pracy nie mam za wiele do zaofiarowania. **Moje doświadczenie i wiedza w realnym świecie sytuuje mnie niemal jako osobę bez zawodu. Mam wrażenie, że współcześnie jako artystka straciłam swoją tożsamość.** A może to moja tęsknota do jasno wyznaczonych ról? Do zawodu opartego na konkretnym rzemiośle i szacunku świata zewnętrznego wobec wykonanej przeze mnie pracy? (Zajac 2015: 200).*

Smutnym paradoksem i argumentem za koniecznością przyspieszenia prac nad wprowadzeniem systemowych zmian w polityce wsparcia twórców jest fakt, że osiągnięcie sukcesu zawodowego rzadko idzie w parze z przynajmniej zadawalającą sytuacją finansową artystów. Potwierdzają to wyraźnie nasze badania, a analogiczne wnioski znaleźć można w innych raportach diagnozujących sytuację środowisk twórczych. W parze z nieprzystawalnością sukcesu zawodowego i finansowego idzie ostra ocena polityki wsparcia sektora artystycznego. W badaniach rynku pracy artystów i twórców **63% przedstawicieli środowiska źle lub bardzo źle ocenia wsparcie, jakie jest im oferowane ze strony państwa** (Ilczuk 2013: 227).

3

Problemem jest też brak reprezentacji artystów w rozmowach z osobami odpowiedzialnymi za prowadzenie polityk publicznych w obszarze kultury. Pewnym remedium na ten stan są prowadzone od 2009 roku działania Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej, którego celem jest osiąganie wpływu w celu przeprowadzania ważnych dla środowiska zmian prawnych i instytucjonalnych. Aktywność Forum skupia się wokół poprawy sytuacji wynagradzania artystów przez instytucje sztuki, uwzględniania wynagrodzeń dla artystów w regulaminach programów grantowych prowadzonych na poziomie ministerialnym oraz formułowania praw pracowniczych (w tym: objęcia artystów systemem ubezpieczeń emerytalnych i zdrowotnych).

Analogicznych organizacji brakuje jednak dla reprezentantów innych środowisk, niż artyści wizualni. Jak wynika z realizowanego przez nas projektu empirycznego, tradycyjne organizacje zrzeszające twórców nie odgrywają aktualnie istotnej roli w grupowaniu artystów. Badani mają mgliste pojęcie o ich obecności, sposobie funkcjonowania czy realizowanych zadaniach. Często nie przynależą do zawodowych zrzeszeń i nie czerpią korzyści z oferowanego przez nie wsparcia. Panuje przekonanie, że instytucje te reprezentują „same siebie” i działają przede wszystkim w celu finansowania własnej działalności. Jako ich nieliczni beneficjenci jawią się wysoko postawieni w strukturze instytucji członkowie oraz artyści-gwiazdy, otrzymujący wysokie tantiemy z tytułu autorskich praw majątkowych do własnej twórczości. W tym sensie organizacje zrzeszające twórców są też postrzegane jako podmioty komercyjne, które nie realizują podstawowych celów, dla jakich zostały powołane, czyli działania w imieniu artystów pro bono.

Brak sprawnie działających organizacji zrzeszających artystów oznacza, że w zmaganiach na polu sztuki artyści działają samodzielnie, choć może bardziej zasadne byłoby określenie, że podejmują te starania samotnie. Tymczasem diagnoza uwarunkowań, w jakich toczą się losy społeczno-zawodowe artystów jest niemal jednoznacznie pesymistyczna. Najwyraźniej ten krytyczny ton wybrzmiewa w wydanej przez OSFW Czarnej Księdze Polskich Artystów (Górna [et al.] 2015), gdzie autorzy akcentują problem demontażu publicznego systemu kultury i faktyczny brak rynku sztuki, na którym artyści mogliby działać, nie stając jednocześnie przed koniecznością samofinansowania własnej twórczości.

Paradoksalny charakter wspierania sfery kultury trafnie charakteryzuje Jarosław Urbański, podważając zasadność tezy o przesunięciu sektora kultury z peryferii gospodarki na pozycje centralne. Zaliczona w poczet klasy kreatywnej bohema artystyczna nie jest wcale beneficjentem zmiany. Przeciwnie, jej pozycja ulega nawet relatywnemu pogorszeniu. W latach 2009-2013 znacznie spadły wydatki gospodarstw domowych na kulturę. Uwzględniając inflację, spadły też (o 7%) wydatki w miastach, a wynagrodzenia pracowników sektora (i tak najslabiej wynagradzanego w zestawieniu branżowym) uległy zmniejszeniu. Wzrosła jedynie liczba absolwentów szkół artystycznych i tu zmiana ma charakter bezprecedensowy. Jak wynika z danych udostępnianych przez Główny Urząd Statystyczny, **osób kończących uczelnie artystyczne jest blisko ¾ więcej w przeciągu kilku lat (porównanie między 2008 i 2013 rokiem), podczas gdy w tym samym okresie ogólna liczba absolwentów wzrosła o niespełna 10%** (zob. Urbański 2015).

Naturalną konsekwencją tego stanu rzeczy jest wzrost konkurencji o i tak ograniczone zasoby, co po wielokroć, w różnych kontekstach akcentują nasi badani. Nawet zakładając, że część absolwentów nie decyduje się na pracę w zawodach artystycznych, prezentowane dane świadczą o poważnej strukturalnej zmianie pola kultury. Ciekawe jest też to, co dzieje się w procesie socjalizacji do stawania się dyplomowanym artystą. Programy szkół artystycznych ewoluują ku wyposażaniu studentów w kompetencje mające im ułatwiać kontakt z rynkiem pracy. Trend ten, pozornie mający pozwolić studentom zyskać przydatne zawodowo umiejętności, wpisuje się jednak jednocześnie w logikę komercjalizacji uczelni wyższych, co w dłuższej perspektywie może skutkować instrumentalizacją autonomicznych przestrzeni

edukacyjnych akademii artystycznych. Być może na uczelniach wyższych bardziej niż przygotowania do roli profesjonalistów w sektorze kreatywnym uczyć należy umiejętności samodzielnego odnajdywania przez młodych adeptów sztuki tożsamości artystycznej. Badani przez nas przedstawiciele środowiska ludzi kultury wskazują, że to właśnie zdolności i chęci do brania odpowiedzialności za swój rozwój zawodowy – które są w pewnym sensie pochodną modelu socjalizacji obowiązującego w polskich akademiach artystycznych – brakuje dziś młodym artystom.

Postępujący wzrost liczby twórców jest jednym z kluczowych czynników utrudniających starania o budowanie stabilnych ścieżek kariery. W przypadku artystów wizualnych Gregory Sholette stawia diagnozę, że tej **znacznej ekspansji ilościowej artystów towarzyszy swoiste zgłajszachtowanie środowiska**. Poszerzające się grono twórców staje się jednak nie tylko estetycznie jednolite, ale też skazane na wielozadaniowość ról zawodowych, o której szczegółowo piszemy w dalszych częściach opracowania. „Artyści z konieczności stali się ekspertami w przeplataniu sporadycznych, jednocześnie pozwalających im wykazać się kreatywnością i opłacalnych zleceń, z niewymagającymi żadnej inwencji pracami w budownictwie, przy przemysłowym projektowaniu graficznym i w sektorze usług” (Sholette 2015: 96).

Te problemy nie są tylko polską specyfiką. Stanowią one wprawdzie pochodną obowiązującego w danym kraju i kulturze gospodarczej systemu wsparcia określonych grup zawodowych ze środków publicznych, występują jednak również w krajach, do rangi których – ze względu na uwarunkowania społeczne czy ekonomiczne – Polska pretenduje. Na przykład Hans Abbing podaje, że **94% artystów w Holandii zarabia mniej niż robotnicy**, a 40% w ogóle żyłoby poniżej granicy ubóstwa, gdyby utrzymywało się tylko ze sztuki (Abbing 2015: 75). Francuska socjolożka Raymonde Moulin podkreśla, że wielu artystów utrzymuje się dzięki wsparciu rodziny i jest zmuszona do podejmowania prac niezgodnych z profilem zdobytego wykształcenia. Don Thompson, kreśląc obraz środowiska artystów plastyków w Londynie i Nowym Jorku, dowodzi za to, że **niespełna 0,5% z nich ma wysoką lub bardzo wysoką renomę i może liczyć na odpowiednio wysokie zarobki** (co piąta osoba w tej grupie zyskała status gwiazdy). Wśród pozostałych wyróżnić można dwie grupy – 6% to ci, którzy są rozpoznawalni na lokalnym rynku, ale by zapewnić sobie środki niezbędne do utrzymania, muszą podejmować inne prace oraz całą resztę (ponad 90%),

która dla wąskiego grona wyróżniających się twórców stanowi jedynie tło (Dąbrowska 2015).

W efekcie tego stanu rzeczy aktualny porządek działań w polu kultury często w praktyce sprowadza się do skrajnej indywidualizacji projektów życiowych artystów. Jest jednocześnie znaczony strukturalnym niedopasowaniem ich potrzeb, możliwości i oczekiwań w stosunku do realiów funkcjonowania instytucji kultury, lokalnego samorządu, czy też władz na szczeblu centralnym. Rozmowy ze środowiskiem twórców i ludzi kultury prowadzą do konstatacji braku dobrych form współpracy między artystami i – potencjalnymi i faktycznymi – sponsorami ich twórczości. Czytelne są też napięcia wokół form finansowania działalności artystycznej, z grantami na czele. Istnieje wyraźna strukturalna luka między punktową, niesystematyczną formą wsparcia, jaką są granty, a stabilną pozycją wyznaczaną przez możliwość stałej współpracy z instytucjami czy posiadanie etatowego zatrudnienia. W środowisku panuje przekonanie, że kultura przegrywa z innymi sferami życia społecznego, brakuje orientacji na wspieranie lokalnych środowisk i realizowanych przez nie mało spektakularnych wydarzeń, a nowe formy finansowania działań twórczych, jak np. ekonomia społeczna są zdecydowanie zbyt słabo rozwinięte, by mówić o ich znaczeniu z punktu widzenia działań prowadzonych przez artystów.

O trudnościach w finansowym wspieraniu artystów na przykładzie Gdańska

Na przykładzie analizy sposobu finansowania działań kulturalnych w Gdańsku w latach 2010-2011 widać, że możliwości uzyskiwania wsparcia, nawet w dużych ośrodkach o randze metropolitalnej, są ograniczone, a system pomocy, z jakiej mogliby korzystać artyści powinien ulec przemodelowaniu. W badanym okresie dofinansowanie uzyskało na przykład tylko 40% wniosków grantowych finansowanych ze środków samorządu regionalnego, a w 7 na 10 przypadków dofinansowanie nie przekroczyło połowy wnioskowanej kwoty. Wartość przyznanych stypendiów (203) najczęściej (w prawie 60%) nie przekroczyła 4.000 zł (w skali roku), podobnie zresztą jak wartość przyznanych nagród (106). W podobny sposób środkami na działalność twórczą dysponują organizacje pozarządowe, choć tu kładzie się większy nacisk na to, by finansować przedkładane do wsparcia inicjatywy większymi kwotami (28% wniosków dofinansowano w wysokości na poziomie powyżej $\frac{3}{4}$ wnioskowanej kwoty) (Zbieranek 2012).

Przedstawiciele środowisk twórczych doświadczają w ostatnich dekadach istotnych zmian na rynku pracy, wymuszających na nich krótszą perspektywę myślenia o własnej karierze i alternatywne strategie zarządzania nią. Emanacją jednego z głównych problemów, jakiego doświadczają dziś twórcy jest rozszerzająca się logika pracy projektowej, która skutkuje zwiększoną elastycznością zatrudnienia i immanentną obecnością ryzyka w zawodowych projektach życiowych artystów (zob. np. Kozłowski, Sowa i Szreder 2014). Twórcy stają się w ten sposób – niekoniecznie z własnej woli – idealnym wcieleniem pracowników XXI wieku, czyli mobilnych i orbitujących między różnymi przestrzeniami zawodowymi freelancerów.

4

[4] Sukces, czyli co?

WIZERUNEK I ROLA ŚRODOWISKOWE ARTYSTÓW

Preludium do przeglądu katalogu głównych wniosków z badań nad sukcesem w środowisku artystycznym jest ogólna refleksja nad charakterystyką pola, jego zróżnicowaniem i (auto)percepcją twórców. Takie ogólne rozpoznanie jest ważne. Stanowi bowiem o kontekście, w którym umiejscowione jest myślenie o różnych tropach i znaczeniach sukcesu artystycznego. Oferuje też wgląd w mity, jakimi wciąż obrasta twórczość artystyczna we współczesnym świecie. Jednocześnie wiele głosów na temat tego, kim jest artysta – zarówno tych obecnych w dyskursie publicznym, jak i wypowiedzianych przez przedstawicieli środowiska – zmierza do obalania tych (auto)stereotypowych przekazów. Wyraźnie daje się zauważyć pewien dystans artystów wobec tradycyjnego mitu romantycznego. Bardziej **rozpowszechniona jest ich autodefinicja z uwzględnieniem pragmatycznego charakteru podejmowanych działań, wysiłku wkładanego w twórczość i wykonywania „pracy jak każda inna”**. Określenie „być artystą” może być wręcz rozumiane „punktowo” i zarezerwowane dla stworzenia czegoś wybitnego, ale tylko raz na jakiś czas („artystą się bywa”).

Ja w ogóle nie lubię tego słowa artysta, wiesz. Wydaje mi się, że to jest takie populistyczne słowo. Bo przecież każdy artysta – cudzysłów – wykonuje zawód, prawda? Więc moim wyuczonym zawodem jest zawód aktor. Natomiast artysta, myślę, że to jest bardziej w kategoriach doświadczeń, zasług, prawda? No tak myślę, żeby zasłużyć na miano maestro czy artysty, to trzeba mieć rzeczywiście wielkie osiągnięcia ogólnie doceniane. A ja jestem wyrobnikiem, ja po prostu wykonuję swój zawód, co nie znaczy, że ten zawód nie jest przeze mnie ukochany, że nie jest to misja, prawda? (...) Wiesz,

artystką się bywa. Na przykład jak grasz rolę, którą lubisz i która jest w tobie, z którą się utożsamiasz, i jeszcze znajduje ta rola odbiorcę, który pozytywnie ocenia, to wtedy taka artystka przez małe a. Ale jest takie poczucie spełnienia, że coś zrobiłam fajnie dla siebie, dla ludzi, ale... Nie. Ja myślę, że nawet wielcy aktorzy typu, nie wiem, Łomnicki, Zapasiewicz, też nie chcieliby żeby nazywać ich artystami. [IDI_T1_A_D_TEATR_RDZEŃ]²

Wydaje się, że jest to nie tyle brak identyfikacji z podejmowanym zajęciem twórczym, co pewna ucieczka przed etykietą, która niesie ze sobą bagaż takich, a nie innych skojarzeń, mitów i stereotypów. Nikt z rozmówców nie wzbraniał się przecież przed wzięciem udziału w badaniu o jasno określonym celu (dotyczącym artystów), wszyscy też uznawali twórczość za ważną, o ile nie centralną część ich życia. Jednocześnie dominującą postawę stanowi myślenie o sobie w kategoriach bycia „normalnym” członkiem społeczeństwa. Ta pragmatyczna perspektywa wykonywanego zawodu jest wyraźna szczególnie u osób z dłuższym stażem działalności, którzy porzucili mit artysty na wcześniejszych etapach kariery.

Chociaż nasi badani nie utożsamiają się – w wymiarze grupowym – ze stereotypem artysty jako kogoś oderwanego od społeczeństwa czy nieprzystosowanego do panujących w nim reguł, wskazują, że bywa on opisywany jako ktoś charakteryzujący się nietypowym stylem życia, kierujący się przy tym szczególną, trudną do zrozumienia dla innych intuicją. Część osób ma świadomość tego, że w codziennym życiu mogą być postrzegani jako oderwani od rzeczywistości, niezbyt mocno stąpający po ziemi dziwacy. Jednocześnie artyści przyznają, że są to stereotypy krzywdzące, z którymi oni sami się nie zgadzają.

Przechodzę wczoraj przez miasto. Dwa razy w ciągu jednego przejścia przez deptak usłyszałem: „Jezu, jak on wygląda, taka artystyczna dusza”.

2 Oznaczenia cytatów pochodzących z wywiadów indywidualnych (IDI) należy czytać według następującego schematu. T1, T2 lub T3 to numer tury, w której przeprowadzono dany wywiad w ramach tego modułu. W dalszej kolejności określono, czy autorem wypowiedzi jest artysta (A) czy przedstawiciel sektora kultury (LK), następnie przypisano rozmówcy stopień doświadczenia (D – doświadczony, ND – niedoświadczony). Wreszcie oznaczono dziedzinę aktywności autora wypowiedzi, jak również miejsce zamieszkania (RDZEŃ, czyli Trójmiasto, DOM – duży ośrodek miejski, MOM – mały ośrodek miejski).

Idę sobie dalej i: „ale on jest taki nieokrzesany, wiesz, taki artysta”. (...) Ludzie tak mają, absolutnie tak mają. Zawsze jesteśmy freakami, zawsze jesteśmy zbyt nie zrównoważeni, zawsze jesteśmy jakimiś Piotrusiami Panami, albo innymi w ogóle konstrukcjami, które są szalone.
[IDI_T3_A_ND_WIZUALNE_DOM]

Wydaje się, że w przestrzeni publicznej funkcjonują dwie główne grupy utartych, obiegowych przekonań na temat zawodów artystycznych, wobec których formuje się autopercepcja artystów – przynajmniej takie wnioski wysnuliśmy na podstawie analizy przekazów publicystycznych. Po pierwsze przypisywana artystom misja i szczególna rola społeczna pozwala zestawiać ich położenie z innymi zawodami, w których istotą ma być służba. Buduje się w ten sposób mit „kolektywny”. Po drugie charakterystyczna dla twórców dążność do prezentacji własnej twórczości w przestrzeni publicznej, jak również myślenie w kategoriach koniecznej samorealizacji – która była i nadal jest częścią socjalizacji do zawodów artystycznych – to elementy mitu, który proponujemy określić jako „indywidualistyczny”. **Oba te mity niekoniecznie służą samym artystom ze względu na to, że mogą legitymizować brak wynagradzania zawodów artystycznych. Dają przyzwolenie na to, żeby jedynymi nagrodami oferowanymi autorom były możliwość upublicznienia dzieła, uznanie, poczucie spełnienia czy prestiż.** Dlatego też możliwość zarobkowania na twórczości wiązana jest czasem z koniecznością dekonstrukcji mitów czy wręcz dokonania pewnej degradacji artystów w przestrzeni symbolicznej (zob. Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej 2012a).

Jak ludzie postrzegają artystów?

- **Mit kolektywny:** artyści mają szczególną misję i powinni przede wszystkim służyć ogółowi
- **Mit indywidualistyczny:** artystom przede wszystkim zależy na uznaniu i nagrodach symbolicznych

Wspólną cechą obu mitów jest możliwość ich wykorzystywania w celu uzasadnienia bezpłatnej pracy twórców.

W sporze o kryteria oceny twórczości ścierają się poglądy uniwersalistyczne, wskazujące na potrzebę obiektywnej miary jakości pracy artysty oraz

argumenty relatywistyczne akcentujące indywidualny, subiektywny sposób odbioru „wytworów” twórczych. Ponadto badani balansują między postrzeganiem siebie w kategoriach rzemieślnika i artysty, choć żadna z tych tożsamości nie jest ani długotrwała, ani regularna. Aby to uchwycić, użyteczna okazała się typologia autorstwa Nathalie Heinich (2007), według której, mówiąc o pracy artystycznej, należy rozróżniać porządki rzemiosła, zawodu i powołania. Kategorie te traktujemy jednak nie jako sztywne role, w które wpisują się twórcy, a jako zmienne w czasie konstelacje stopni profesjonalizacji twórczości oraz postaw wobec własnej pracy. Dodatkowo warto nałożyć na nie filtr, który wskazuje na zasięg i terytorium podejmowanej sztuki oraz oddziaływanie społeczne na linii centrum-peryferia. Tutaj można wyróżnić kolejno: (1) artystów o dużym uznaniu i renomie, którzy osiągnęli sukces (w tym komercyjny) i są ogólnie rozpoznawani oraz funkcjonują w głównym obiegu w polu; (2) „zwykłych” twórców, którzy utrzymują się ze sztuki bądź nie, jednak prowadzą codzienne życie na nie wyróżniającym się poziomie oraz (3) osoby dystansujące się od świata sztuki i kultury – zajmują się twórczością, ale funkcjonują na peryferiach, często nie są dostrzegani.

Jeśli chodzi o artystów-rzemieślników, wskazują oni na ogrom pracy, jaki wkładają w wykonywanie zawodu oraz cel, jaki im przyświeca, tj. możliwie jak najlepsze zrealizowanie projektu czy zadania. Nie identyfikują się z wyobrażeniem twórczości znaczonej przeżywaniem szczególnych momentów i olśnień. Raczej postrzegają siebie jako osoby, które fachowo realizują zadania, wykorzystując zdobyte wcześniej umiejętności. Nie przypisują więc sobie wyjątkowej roli, a własną pracę próbują umieszczać w kategoriach zawodowstwa i profesjonalizacji. **Znaczenie ma dla nich regularność podejmowanej pracy, zarabianie na twórczości i odwoływanie się do wyuczonego fachu (zazwyczaj związanego z wykształceniem artystycznym), który procentuje stałymi zleceniami.** Rzemieślnik może pracować na tyle dobrze, że w pewnym momencie jego twórczość osiągnie wyjątkowy status, on sam zaś będzie cieszył się wysokim uznaniem i reputacją.

Pochodną traktowania artysty jako rzemieślnika jest ujęcie jego działalności w najbardziej skomercjalizowanej formie, w której pierwszorzędno znaczenia nabiera zarobek, bez jednoczesnego nacisku na jakość artystyczną wykonywanej działalności. Zdarza się, że tego typu aktywność jest określana mianem „chałturzenia”. Ma ono na celu ukazanie zależności jego funkcjonowania od wynagrodzenia. Chałturnika od rzemieślnika odróżnia

sposób powiązania sukcesu finansowego z sukcesem artystycznym. O ile w wypadku pracy rzemieślniczej te dwa typy mogą iść w parze, o tyle niekoniecznie dzieje się tak w przypadku tzw. chałtur. Jednocześnie obie formy reguluje potrzeba zleceniodawcy (mecenasa lub publiczności, dla której się tworzy) i to jego satysfakcja stanowi cel działania artystycznego.

Generalnie gramy wszystko na żywo. Znajdujemy sobie jakiś kawałek na warsztat, wszystko jedno czy disco polo. Gramy temat refrenu, gitara w tej chwili zagra improwizację, potem saksofon, dzięki temu jesteśmy elastyczni. Piosenka się kończy, a ludzie się bawią, no to lecimy jeszcze jedną solówkę, jeszcze jeden refren. No dobra, ludzie już są zmęczeni, kończymy, idziemy na jednego. Jesteśmy tacy elastyczni. (...) Na przykład „jadą, jadą z oranżadą”, no to my, kurczę, musimy to zrobić. Nie znaleźliśmy, ale ludzie pytają, śpiewają, no to musimy to zrobić. [IDI_T1_A_ND_MUZYKA_MOM]

4

Chałturnik – jeśli tworzy rzeczy o niskiej jakości – często może nie cieszyć się dobrą opinią w środowisku artystycznym. Nawet pomimo sukcesu i uznania szerokiego kręgu odbiorców, jego reputacja może się znacząco obniżyć z powodu niskiej jakości sztuki, tworzonej wyłącznie dla zarobku. W praktyce jednak rzecz nie wygląda wcale jednoznacznie. Obecnie, kiedy artyści często walczą o możliwość utrzymywania się z działalności choćby pokrewnej sztuce, wykonywanie licznych zleceń czy też zamówień może być postrzegane nie tylko negatywnie, ale i pozytywnie. O paradoksach i ambiwalencjach tego statusu działalności twórczej piszemy w kolejnym rozdziale, przyglądając się zjawisku multiplikacji zajęć przez współczesnego artystę.

W przypadku wykonawcy wolnego zawodu model rzemieślniczy nie zmienia się radykalnie, lecz ulega rozwinięciu. Kreatywność czy umiejętności twórców są traktowane jako kapitał, wykorzystywany głównie na potrzeby realizowanych (często przez instytucje kultury) projektów. Artyści działający w modelu wolnego zawodu chyba najlepiej pasują do wizerunku twórców adaptujących się do logiki biznesowej opanowującej rynek kultury i sztuki. Dbają o kontakty z mediami i sponсорami, pilnują formalności w rozliczaniu własnej działalności, piszą wnioski o dofinansowanie. Stają się – niekoniecznie jednak zgodnie z własnymi oczekiwaniami – multifunkcjonalnymi ludźmi-instytucjami, jednoosobowymi

przedsiębiorstwami, które, realizując się na wielu polach, dbają i rozwijają swoją karierę.

Z drugiej strony uprawianie wolnego zawodu przez artystów wpisuje się również w prekarną logikę współczesnego rynku pracy, na którą zresztą zwracamy uwagę w różnych kontekstach w całości tekstu. Granica między freelancerem a prekariuszem jest płynna. Warto jednak już w tym miejscu zasygnalizować, że potrzeba twórcza jest zazwyczaj wartością nadrzędną w stosunku do konsekwencji funkcjonowania na niestabilnym rynku pracy. Realizuje się ją więc skromnymi środkami, a niekiedy zupełnie bez zasobów (przede wszystkim finansowych).

4

Trzecia z wyróżnionych przez Heinich kategorii – powołanie – wiąże się z natchnieniem, nowatorstwem i geniuszem. Stanowi przy tym przeciwieństwo rzemiosła i wolnego zawodu, które zorientowane są na regularną pracę, naśladownictwo kanonów lub talent. Twórczość wykonywana z powołania często podejmowana jest z uwzględnieniem kilku przesłanek: (1) z pasji, (2) hobbystycznie, (3) na zasadach wolontariackich i (4) w celu poprawy motywacji (swojej i odbiorców prezentowanej twórczości). Dobrze ten model działalności obrazuje poniższa wypowiedź jednego z naszych rozmówców.

Gdzieś tam w twojej głowie w pewnym momencie dostrzegasz, że masz inne myślenie i że otwierasz się intelektualnie na różne zasoby wiedzy, na behawioralne doświadczenia, retrospekcje i temu podobne rzeczy. Zaczynasz dostrzegać, że inni tego nie robią, że chcesz im to trochę pootwierać, rozumiesz? (...) I wtedy zaczynasz czuć, że jesteś takim artystą, wręcz życia. Ja wiem, że to może brzmieć cholernie próżnie, w ogóle tak narcystycznie, że się w głowie nie mieści, ale tak jest po prostu. Masz jakiś cel w życiu i tym jest dla ciebie sztuka. [IDI_T3_A_ND_WIZUAL_DOM]

Niekiedy twórczość podejmowana z powołania stanowi pierwszy krok w odnajdywaniu własnego miejsca w polu artystycznym, po którym następują różne próby profesjonalizowania działalności. Dochodzi wówczas do ewolucji i przejścia ze stadium powołania do świata pracy rzemieślniczej. Wymaga to jednak znacznego zakresu aktywności i wysokiego poziomu zaangażowania. Częściej mamy do czynienia z sytuacją odwrotną, tj. twórczość jest interpretowana jako realizacja powołania wówczas, gdy brakuje

możliwości podejmowania jej w celu utrzymania się (zob. Bourdieu 2001). Niektórzy badani podkreślają, że w swoim życiu przez długi okres wierzyli, że mogą prowadzić działalność artystyczną w sposób, który da im szansę zarobkowania. Z czasem jednak zaakceptowali stan, w którym podejmują się regularnej pracy w zawodzie pozaartystycznym, twórczość traktując jako aktywność czasu wolnego. Również i temu zagadnieniu przyglądamy się dokładniej w dalszych częściach opracowania.

Ważną składową (auto)definiowania się artystów stanowi również relacja twórców ze środowiskiem artystycznym, czyli innymi artystami oraz ludźmi kultury (dziennikarzami, pracownikami instytucji, urzędnikami itd.). **Wy-daje się, że stopień spójności i jakości oddziaływania środowiskowego maleje. Indywidualne decyzje twórców, by zarządzać swoimi karierami jako projektami tożsamościowymi sprawiają, że środowisko ulega rozproszeniu, a sieć relacji w jego obrębie silniejszemu niż dotąd różnicowaniu.** Niekiedy wybrzmiewają również głosy artystów starszego pokolenia, którzy porównują szczerść, oddolność i bezinteresowność relacji środowiskowych przypisywanych okresowi PRL z obecnie panującą indywidualizacją ścieżek zawodowych twórców. Pomimo diagnozowanego obniżenia znaczenia środowisk artystycznych, można je analizować pod kątem wypełniania przez nie kilku funkcji.

Bodaj najczęściej dyskutowana jest funkcja integracyjna. Integracyjne cechy środowiska uwypuklają się przede wszystkim poprzez: (1) gromadzenie się artystów podczas spotkań lub wspólnych przedsięwzięć, (2) wzajemną sympatię między twórcami i autoteliczny charakter spotkań oraz (3) preferencję dla dzielenia wspólnej przestrzeni, prowadzenia dyskusji i uczestnicstwa w procesach wymiany z innymi twórcami. Mało istotny w tym kontekście jest niski poziom sformalizowania środowiska. Ma ono bowiem przede wszystkim spontaniczny charakter i często organizuje się w opozycji do sektora instytucji publicznych; jest w znacznej mierze oddolną kumulacją pomysłów i kapitału ludzkiego. Grupa umożliwia w tym kontekście artystom zaistnienie, wyrażenie ich głosu i osobowości. W praktyce jednak działania o tym charakterze są nie tyle regularne i długotrwałe, co spontaniczne i okazjonalne.

Funkcjonowanie w środowisku artystycznym pociąga też za sobą korzyści natury praktycznej. Mogą one być wynikiem podejścia świadomie instrumentalizującego relacje z innymi lub stanowić ich naturalną konsekwencję.

Obecność w środowisku stanowi kapitał społeczny – pozwala „być w obiegu”, ułatwia promocję, pomaga kreować artystyczny ferment, sprzyja rozwijaniu nowych idei. Ważne jest nie tyle samo spotkanie i budowanie więzi, ale korzyści jakie mogą się pojawić dzięki utrzymywaniu kontaktu i trwałej współpracy. Funkcjonowanie w sieciach relacji w znaczący sposób zwiększa na przykład szanse na uzyskiwanie kolejnych zleceń i projektów.

Jest trochę zespołów, z którymi sobie wzajemnie naganiamy klientów. Jeżeli my akurat nie możemy gdzieś zagrać, to mówimy: „zapytajcie tam, tam i tam, tego i tego zespołu”. To są oczywiście takie zespoły, które z czystym sumieniem możemy polecić. [IDI_T1_A_ND_MUZYKA_MOM]

4

Część badanych osób ma jednak bardzo ograniczony kontakt z przedstawicielami środowiska – z różnych przyczyn funkcjonuje na jego peryferiach, akcentując jego hermetyczność i niedostępność. Inni – mniej lub bardziej wprost – odcinają się od niego, akcentując płytkość i instrumentalny charakter wzajemnych relacji, jakie w nim panują. Dystans wyrażany jest za pomocą ironizowania lub wyśmiewania tych, którzy chcą „bywać”, motywowani pragnieniem promocji siebie i swojej twórczości. W wypowiedziach ludzi kultury (nie-artystów) podkreślane jest z kolei znaczenie środowiska dla lokalnej sceny artystyczno-kulturalnej. Dostrzega się też złożoność środowiskowej struktury i zróżnicowanie doświadczeń jej przedstawicieli. Brakuje w tym kontekście centrum tej zbiorowości – istnieje raczej wiele małych grup i podgrup, których siła oddziaływania pozaśrodowiskowego jest ograniczona. Widoczne jest też wyraźne zróżnicowanie przestrzenne aktywności grup twórców. W rdzeniu metropolii środowisk jest wiele, większe są też szanse dla twórców, by do takich grup dołączyć. W mniejszych ośrodkach potencjał środowiskowy oceniany jest jako znacznie słabszy.

Oprócz autopercepcji, na uwagę zasługuje również zróżnicowanie obrazu artystów w relacjach przedstawicieli sektora kultury. Zwracają oni uwagę na procesy demokratyzowania się sztuki, jej dostępność dla wszystkich, mnogość kanałów komunikacji, sposobów tworzenia i dotarcia do odbiorcy. Pod parasolem pojęciowym „artysta” można więc obecnie klasyfikować maksymalnie dużo osób, a tym samym znacząco poszerzyć zakres opisywanej kategorii. **Co ciekawe, to właśnie ludzie kultury (nie będący artystami), bardziej niż twórcy, uwznioślają twórczość artystyczną.**

To, co artyści próbują sprowadzić do rangi „zwykłej pracy”, ludzie kultury wyróżniają jako coś istotnego społecznie i próbują nadać temu ponadjednostkowe znaczenie. Z ich perspektywy twórcy albo są, albo powinni stać się kluczowymi aktorami lokalnych polityk kulturalnych i społecznie zaangażowanymi komentatorami życia publicznego. Artysta jest postrzegany jako ktoś, kto w akcie twórczym przekształca świat społeczny i którego głos ma siłę sprawczą, dostrzeganą na przykład przez lokalne władze.

Jest [artysta – przyp. aut.] tubą potrzeb społeczeństwa, pokazującym, co się dzieje, papierkiem lakmusowym, który pokazuje, jakie są nastroje. Czyli głosem, na który my, mieszkańcy, powinniśmy zwracać uwagę. [IDI_T2_LK_URZĘDNIK_RDZEŃ]

4

Jednocześnie niektórzy ludzie kultury – głównie pracownicy instytucji – bywają w stosunku do artystów protekcyjni, wskazując na ich niski poziom zdolności adaptacyjnych w polu kultury oraz podkreślając ich uzależnienie od instytucji wsparcia publicznego, w tym podmiotów z sektora kultury. Instytucje, finansując działalność twórczą, mają – w świetle niektórych wypowiedzi – pełnić funkcję „deski ratunku” dla nieżyciowych i nieporadnych artystów. Wypłacając im honoraria czy pomagając w staraniach o granty, niektórzy pracownicy sektora kultury znajdują argument dla tego, by mówić o artystach w sposób dydaktyczno-dyscyplinujący. Niewykluczone przy tym, że dwa przeciwstawne obrazy – artystów jako osób pełniących szczególną rolę społeczną oraz artystów jako niedostatecznie sprawnych menedżerów kariery – mogą w niektórych kontekstach być dwiema stronami tego samego medalu. Jest tak wówczas, kiedy potraktujemy je jako pewne zestawy oczekiwań wysuwanych wobec twórców – a te z kolei, nie zawsze muszą iść w parze z tym, jak postrzegają swoją rolę oni sami.

Jak pracownicy sektora kultury widzą artystów?

- Kluczowi aktorzy polityk publicznych, napędzający rozwój lokalny i potrzebni całej społeczności
- Mało zaradni i uzależnieni od instytucji, wymagający wsparcia i dyscyplinowania

CZYM JEST I Z CZEGO SIĘ SKŁADA SUKCES ZAWODOWY?

Zasadnicze dla projektu pojęcie sukcesu okazało się niełatwo uchwytne z kilku powodów. Można przypuszczać, że dla badanych sukces dotychczas nie stanowił oczywistej kategorii dla opisu własnej biografii. Podczas wywiadów nie było też rzadkością dystansowanie się od pojęcia sukcesu, co wskazywać może na ucieczkę od negatywnych konotacji z nim związanych – być może sukces widziany jest jako przynależący do innego niż artystyczny świata. **Pewien rodzaj niechęci wobec określeń „kariera” i „sukces” niekoniecznie jest też specyfiką zawodów artystycznych, ale może wskazywać na bardziej uniwersalne zjawiska kulturowe, w tym ugruntowaną historycznie wstrzeźliwość polskiej kultury wobec tych kategorii.** Być może należy to również odczytywać jako sygnał, że artystom pod pewnymi względami blisko jest do innych kategorii zawodowych o inteligentniejszej proveniencji.

Mimo to określenie, czym jest sukces w świadomości twórców, pozostawało podczas realizacji badania zadaniem kluczowym. W module polegającym na analizie tekstów dostępnych online zanotowaliśmy zarówno różnicowanie sposobów rozumienia sukcesu, jak i przede wszystkim dekompozycję jego wymiarów. Wskazuje się na daleko idące niedopasowanie różnych wymiarów sytuacji życiowej, uzyskiwanych od społeczeństwa „nagród”, typów kapitału czy właśnie definicji sukcesu w polu sztuki. Twierdzi się na przykład, że „w sztuce kariera finansowa nie pokrywa się ze sławą” (Jarecka AT³), lub że „bycie znanym wcale nie przekłada się na zasobność portfela” (Majak AT, zob. też Wodecka AT). Bycie autorem nagradzanej książki, nie gwarantuje jej wysokiej poczytności ani sprzedawalności (Malanowska AT, Varga AT). W jeszcze innym miejscu czytamy: „artyści są biedni, ale mają relatywnie wysoką pozycję” (Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej AT). W tej ostatniej wypowiedzi kryje się nie tyle zadowolenie z posiadanego prestiżu, co raczej diagnoza kompensacji braku kapitału ekonomicznego przez kulturowy.

Mając na uwadze to, czego dowiedzieliśmy się o sukcesie analizując treści dostępne online, podczas realizacji wywiadów nie liczyliśmy na jednoznaczne

3 Skrótem AT oznaczono materiały pochodzące z modułu opartego o analizę treści przekazów dostępnych w internecie.

odpowiedzi, które pozwoliłyby skonstruować uniwersalną definicję sukcesu w środowiskach twórczych. Faktycznie zetknęliśmy się z różnymi ujęciami – na przykład nieco inaczej wypowiadają się osoby, które utrzymują się z działalności twórczej, a inaczej te, które z jakichś powodów przesunęły twórczość w sferę czasu wolnego. Przede wszystkim jednak to sami rozmówcy w pewnym sensie relatywizowali zjawisko sukcesu w zawodzie artystycznym. Podczas wywiadów bardzo często eksponowano stanowisko, zgodnie z którym rozumienie sukcesu musi być uzależnione od indywidualnych doświadczeń, przekonań, wyznawanych wartości itp. Wskazywano, że dla każdego sukces jest czymś innym. W pewnym więc sensie rozmywano kryteria tak, że wiele różnych sytuacji biograficznych tym sukcesem rzeczywiście się okazywało. Ponadto, podobnie jak w przypadku dyskusji toczących się w przestrzeni publicznej, również z indywidualnych wywiadów z twórcami jasno wynika, że sukces jest widziany jako wieloskładnikowy i wieloznaczny, a różnym jego aspektom nadaje się odmienne znaczenia.

Poczucie zindywidualizowania sukcesu jest jednak w tym sensie mylące, że wciąż pozostaje silnie uwikłane w ograniczenia strukturalne, z którymi mierzą się twórcy. Ponadto różnorodność perspektyw nie jest wcale aż tak duża, jak mogło się niektórym rozmówcom wydawać. Zindywidualizowane definicje układają się w pewien wzór. Na kilka powtarzających się wymiarów zwracamy poniżej uwagę.

Trzy wymiary sukcesu w polu sztuki

- Sukces komercyjny rozumiany minimalistycznie: „utrzymywać 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

SUKCES FINANSOWY. MINIMALISTYCZNA DEFINICJA SUKCESU

Istotną grupę czynników stanowiących o powodzeniu w świecie sztuki są oczywiście kryteria finansowe, ale jednocześnie komercyjny wymiar sukcesu budzi pewne wątpliwości. **Wyraźnie ścierają się przekonania lokujące zawody artystyczne w sferze, gdzie dominuje wartość symboliczna nad ekonomiczną z tymi, które opowiadają się po stronie uniwersalnych i zobiektywizowanych kryteriów „nagradzania”.** Już

choćby analiza ilościowa materiału z monitoringu internetu pokazała, że sukces komercyjny i artystyczny w obszarze sztuki nie zawsze są ze sobą skorelowane. W niektórych przypadkach (głównie: film, muzyka oraz gry komputerowe) oba te wymiary były ze sobą łączone, kiedy indziej jednak wyraźnie je rozdzielano. Niejednokrotnie sukces komercyjny rozumiany był jako coś, co każe rezygnować z wysokiej jakości artystycznej dzieła. Ambivalencję związaną z tym tematem dobrze obrazuje również „sprawa Twardocha”, czyli tocząca się w mediach dyskusja wokół faktu, że pisarz Szczepan Twardoch podjął współpracę z producentem samochodów, zostając ambasadorem marki Mercedes-Benz. Decyzja literata podzieliła środowisko, wywołując zarówno głosy oburzenia, jak i poparcia (zob. Niemczyńska AT), skupiając przy tym jak w soczewce niejednoznaczności związane z symbiozą sztuki i pieniądzy.

Mimo pewnej niekompatybilności świata sztuki i świata transakcji rynkowych, widać wyraźnie, że w dyskursie publicznym nastąpiła daleko idąca ekonomizacja problematyki karier zawodowych twórców. Zdominowanie dyskusji o położeniu artystów przez wątki ekonomiczne ma dwa różne, w zasadzie wzajemnie sprzeczne, oblicza. Podczas analizy treści przekazów medialnych wykazano, że w znacznej mierze chodzi tu o „odzyskiwanie” przez przedstawicieli zawodów „misyjnych” prawa do godziwego wynagrodzenia. Artyści deklarują, że należy jawnie mówić o własnych oczekiwaniach finansowych i nie bać się utowarowienia twórczości, która przecież jest „zawodem takim samym, jak każdy inny” (zob. np. mmybdgoszcz.pl AT, Niemczyńska AT, Fal (a) AT). Ich zdaniem należy zdezaktualizować dotychczasowe mity misyjności lub nieco nowsze postulaty samorealizacji, które pozwalały na skrywanie bezpłatnej pracy twórców. Dlatego też stan faktyczny, czyli status materialny osób wykonujących zawody artystyczne, jest w ostatnim czasie stosunkowo chętnie w mediach pokazywany wobec stereotypów dotyczących ich rzekomo uprzywilejowanej sytuacji materialnej. Wskazując na ich nieprawdziwość, mówi się o średniej lub wręcz złej kondycji materialnej osób trudniących się sztuką, dokonując czasem czegoś w rodzaju finansowego „coming outu” (np.: „Chciałabym obalić mit, że artystom świetnie się powodzi”, wypowiedź Marii Sadowskiej w: Majak AT; zob. też Karaś AT). Warto jednak zauważyć, że ta ekonomizacja dyskursu, nawet jeśli ma na celu akcentowanie ich prawa do godnego zarobku, może w konsekwencji prowadzić do kolonizacji przestrzeni publicznej przez uniformizującą logikę rynku

i utraty przez pole sztuki swojej autonomiczności. Na problem ten wskazujemy w kilku miejscach opracowania, próbując pytać o to, w jaki sposób kariery artystyczne mogą zachować swoją swoistość bez jednoczesnego skazywania artystów na pauperyzację.

Nasi rozmówcy raczej nie mają dużych zastrzeżeń odnośnie zasadności komercjalizacji twórczości. Niemal powszechnie, z pojedynczymi wyjątkami, uważa się ten proces za coś pożądanego i nie formułuje się zastrzeżeń wobec pozaartystycznych form spieniężania „marki artystycznej” czy łączenia działalności biznesowej ze sztuką. Artyści odcinają się od postrzegania sztuki w kategoriach wyłącznie zajęcia dla pasjonatów i idealistów. Co więcej, w pojedynczych przypadkach dwie logiki – sztuka jako hobby i czas wolny versus sztuka jako zawód i źródło dochodu – mogą stawać ze sobą w konflikcie w tym sensie, że to właśnie twórcy-hobbyści są postrzegani jako psujący rynek, zaniżający poziom wynagrodzeń i odbierający zawodowym twórcom możliwość zarobkowania (gotowi są występować za darmo, „dla funu”).

Nie oznacza to, że wśród uczestników badania przekładalność twórczości na zysk nie budzi zupełnie żadnych wątpliwości. **Dostrzegamy może nie tyle negowanie sensu zarobkowania na sztuce, co skłonność do pomniejszania znaczenia aspektu materialnego na tle innych, traktowanie go jako „dodatku”, eksponowanie etosu czy pozamaterialnych wymiarów sukcesu.** Jeśli chodzi o twórców, którzy utrzymują się ze źródeł pozaartystycznych, w sposób oczywisty traktują oni dochód ze sztuki jako pewien przyjemny dodatek do życia, rodzaj „ bonusu”. Podobny pogląd jest logiczną konsekwencją przededefiniowania sztuki w kategoriach prywatnej pasji (piszemy o tym bardziej szczegółowo w kolejnym rozdziale). W przypadku twórców profesjonalnych motywacja finansowa jest oczywiście obecna, ale bywa umieszczana na drugim miejscu, zwłaszcza przez artystów młodych, w początkach ich kariery. Widać wyraźnie, że w całym środowisku artystów, a czasem wręcz na poziomie pojedynczych biografii, ścierają się dwie logiki i trudno powiedzieć, która jednoznacznie wysuwa się na prowadzenie.

Zresztą nigdy nie miałam takiej sytuacji, że to finanse tak decydowały o tym, że się angażowałam w takie działania artystyczne. Chyba nigdy się tak nie zdarzyło. Możliwe, że teraz bym tam miała jakbym nie miała tej

pracy, którą mam, to być może ta kwestia byłaby decydująca, no ale do tej pory nie musiałam tak działać. [IDI_T1_A_D_TEATR_RDZEŃ]

Jeżeli chodzi o jakieś zyski komercyjne, to mogą przyjść, a mogą nigdy nie przyjść, też czasami chodzi o to, że mieć poczucie spełnienia, że coś się robi. [IDI_T1_A_ND_WIZUALNE_RDZEŃ]

Różne są definicje sukcesu i różnych ludzi może dotyczyć, ale dla mnie ostatnią rzeczą jaka może definiować sukces są pieniądze. Bo one są, fajnie, że są, ale to jest tylko fajny dodatek, do tego co jest oprócz tych pieniędzy. [IDI_T1_A_ND_MUZYKA_MOM]

4

Zdaniem wyraźnie zaznaczającej się grupy uczestników badania dopiero poprzez skupienie uwagi na dobrej pracy docelowo można uzyskać sukces komercyjny. Na przykładzie własnych lub znanych sobie trajektorii zawodowych badani pokazują, że **budowanie sukcesu komercyjnego powinno być postrzegane jako proces nie wyrastający pierwotnie z motywacji zarobkowej, choć prowadzący do satysfakcji również w tym obszarze**. Niektórzy z uczestników badania są w trakcie transformacji od hobby w kierunku zarabiania, jeszcze innych profesjonalizacja i komercjalizacja własnej działalności w pewnym sensie „zaskoczyła”, a w niektórych specjalnościach stanowi ona zasób bardzo niedużej garstki twórców i jest marzeniem lokowanym gdzieś w przyszłości. Bywa też, że proces ów zatrzymuje się w którymś z punktów kontinuum. Bez względu jednak na przebieg indywidualnych trajektorii zawodowych prawidłowy kierunek rozwoju zawodowego to, według twórców, droga „od pasji do zawodu”. Koresponduje to bardzo wyraźnie z pojęciem sukcesu uwewnętrznionego, który – o czym piszemy w kolejnym podrozdziale – stał się ważnym, o ile nie najważniejszym wymiarem sukcesu w polu sztuki.

Okazuje się więc, że kwestie zarabkowania są przedstawiane jako pewien podstawowy warunek, a nie decydujący wskaźnik sukcesu. Jest to zapewne wprost związane z wpisaniem w zawody artystyczne elementem powołaniowym, wiąże się też jednak z kontekstem strukturalnym, w jakim dzisiaj funkcjonują twórcy. Zarówno w analizowanych tekstach, jak i w bezpośrednich wypowiedziach artystów, poziom, który można określić jako sukces materialny wcale nie znajduje się wysoko – często rozumie się sukces po prostu jako możliwość utrzymywania się ze sztuki.

Posługując się słowami jednej z rozmówczyń, uczestnicy badania nie potrzebują „wielkich gór ze złota i srebra”. Nie ma – przynajmniej nie wprost – mowy o wysokim statusie materialnym jako obiekcie aspiracji. Wskazuje się na zarabkowanie na sztuce jako na coś, co umożliwia kontynuację twórczości i zabezpiecza byt (własny, ale też rodziny).

Dla mnie tym sukcesem byłoby to, że ja mógłbym spokojnie pracować nad kolejnymi rzeczami. Dla mnie sukcesem, osiągnięciem byłoby to, jeżeli moje pisanie dałoby mi pewien rodzaj materialnego bezpieczeństwa, takiego, żebym ja mógł dalej pracować. Ale nie kosztem mojej rodziny. [IDI_T3_A_D_LITERATURA_DOM]

Zajmuję się tym bardzo długo i to że cały czas zajmuję się tym samym to już jest dla mnie sukcesem, utrzymać się tak długo w zawodzie. Nie jest złe. Ale nie mogę też powiedzieć, że spełniam się w tym całkowicie, bo tak nie do końca jest. [IDI_T3_A_D_FILM_DOM]

Oczekiwania co do wynagrodzeń niejednokrotnie formułowane są przez autorów dość minimalistycznie, tj. jako możliwość przeżycia, utrzymania się na podstawowym poziomie, zarabkowania „bez ekscesów”. Innymi słowy, **okazuje się, że w obliczu trudności zarabkowania na sztuce za sukces można uznać sam fakt „bycia w zawodzie”**. Ważne, że wskazywali na to zarówno twórcy, którzy posiadają formalne wykształcenie akademickie, jak i ci, którzy są samoukami. Dla jednych i drugich czerpanie jakichkolwiek stałych dochodów z twórczości nie stanowi wcale oczywistości i wymaga starań. W sposób szczególny przejście na tryb zarobkowy było postrzegane jako sukces w przypadku osób nie mających kierunkowego wykształcenia (literatów, muzyków rozrywkowych) – dla nich to często niedościgniony model funkcjonowania, jednoznacznie kojarzący się ze spełnieniem zawodowym, w praktyce często pozostający w sferze marzenia. **Generalnie rzecz biorąc w analizowanych wypowiedziach pochodzących z różnych źródeł kładzie się nacisk nie tyle na szczególną ponadprzeciętną finansową nagrodę dla artysty jako kogoś wyjątkowego, co na moźół pracy i towarzyszącą mu konieczność zabezpieczenia codzienności.**

Minimalistyczne rozumienie sukcesu komercyjnego jako szansy utrzymywania się ze sztuki można oczywiście interpretować co najmniej

dwojako. Po pierwsze z pewnością warto je traktować jako negatywną diagnozę systemu, w którym wizja pełnej profesjonalizacji jest osiągalna jedynie dla wybrańców. Obiektywnie niewysokie żądania przestają być niewysokimi, jeśli zestawia się je z realnymi trudnościami ekonomicznymi na granicy przetrwania. Po drugie jednak, zwłaszcza w wypowiedziach publicznych, może to być pewnego rodzaju ostrożność w sposobie budowania wizerunku środowiska. Nie jest bowiem w interesie twórców, aby byli odbierani jako grupa o wygórowanych oczekiwaniach. Jeśli to wyjaśnienie jest słuszne, oznaczałoby również, że przed takimi właśnie – realnymi lub wyobrażonymi – zarzutami twórcy uważają za zasadne się bronić.

UZNAWIE, ROZPOZNAWALNOŚĆ I KOMUNIKACJA Z ODBIORCĄ.

NOWE SZATY MISYJNOŚCI?

Wyraźną specyfiką zawodów artystycznych jest definiowanie sukcesu w relacji do odbiorców. **Przez uczestników badania sztuka postrzegana jest w jej aspekcie komunikacyjnym, wobec potencjalnych lub realnych odbiorców, choć oczywiście ów krąg odbiorczy jest różny w zależności od tego, jaki obieg sztuki mamy na myśli.** Po pierwsze i przede wszystkim wielu naszych rozmówców definiuje sukces jako znalezienie odbiorców – i można to z pewnością rozumieć w sensie ilościowym (np. liczba sprzedanych egzemplarzy książki, liczba zleceń, liczba koncertów, liczba osób śledzących stronę z rysunkami w mediach społecznościowych itp.). Na pewnym szczeblu profesjonalizacji twórczości z zagadnieniami ilościowego odbioru łączy się rozumienie sukcesu jako rozpoznawalności, zwłaszcza medialnej. Badani zauważają, że jest ona i kryterium sukcesu, i środkiem do jego osiągnięcia. Daje się przy tym wyczuć, że czasem widoczność kojarzy się dwuznacznie – z tzw. celebryctwem, udziałem w skandalach, obniżeniem jakości sztuki itp.

Problematyka związana z wielkością publiczności częściowo odzwierciedla niepokoje i paradoksy, podobne do tych opisywanych wyżej w kontekście komercjalizacji twórczości i zarobkowania artystów. Dwuznaczność szerokiej rozpoznawalności odbija się bardzo wyraźnie w wypowiedziach, które pojawiają się online. Uznanie przez szeroką publiczność wcale nie musi być interpretowane jako legitymizujące artystę i jego sztukę. Przeciwnie, okazuje się, że spotkać może prędzej tych, którzy nie tworzą dobrej („prawdziwej”) sztuki. Materiały z ilościowego monitoringu mediów pokazują, że oczekuje

się od twórców, że powinni stawiać wartości artystyczne nad sukces frekwencyjny, nawet kosztem bycia zrozumianym przez odbiorców.

W bezpośrednich rozmowach medialna czy masowa rozpoznawalność nie jest powszechnie wymieniana jako cel aspiracji artystów, choć z drugiej strony koresponduje częściowo z pojęciem „wyrabiania sobie nazwiska”, o którym badani mówią wprost i które staje się jednym z kluczowych „narzędzi” osiągnięcia sukcesu. Mając jednak na uwadze, że liczba odbiorców i sukces medialny w niektórych kontekstach mogą być dwuznacznym wskaźnikiem powodzenia, nie dziwi też, że akcentuje się w sposób szczególny nie tyle czysto frekwencyjny wymiar relacji z publicznością, co głównie aspekt jakościowy. Podkreśla się kwestię uznania ze strony odbiorców, jego stałości, a przede wszystkim – silnego i pozytywnego oddziaływania na nich sztuki, co widać wyraźnie w poniższych wypowiedziach.

4

Bo dla mnie sukcesem na przykład było, kiedy... Ja wiem, to się może wydawać śmieszne z boku, ale dla mnie było sukcesem, kiedy po niedawnym weselu, kiedy już skończyliśmy, kiedy już wyłączyłem klawisze, podszedł do mnie ojciec pana młodego i ze łzami oczach mnie uściskał. No jaka może być lepsza nagroda. [IDI_T1_A_ND_MUZYKA_MOM]

I wielkim sukcesem jest, jeśli moja książka zrobi wrażenie na jakimś człowieku. Ten człowiek podejdzie do mnie i powie: „ta książka pomogła mi w życiu”. [IDI_T1_A_D_LITERATURA_DOM]

Powyższe fragmenty pochodzą z wypowiedzi artystów z zupełnie różnych dziedzin sztuki. Pierwsza z osób praktykuje sztukę w czasie wolnym, poza obowiązkami zawodowymi w zupełnie innej dziedzinie, natomiast druga stawia działalność artystyczną w centrum swojego życia. W obu przypadkach niezwykle ważny dla twórcy staje się rezonans ze strony publiczności. Ów rezonans rozumiany jest jako otrzymywanie sygnałów od widzów / słuchaczy / czytelników, poczucie pozytywnego wpływu na czyjeś życie, wywoływanie emocji, dawanie radości, pomaganie innym. **To kontakt z odbiorcą, wchodzenie z nim w dialog, „zwrot od widza” i poczucie bycia potrzebnym określa artystę i jego sukces. Wydaje się, że jest to rodzaj „misyjności” nowej w tym sensie, że nie nakierowanej na przebudowę rzeczywistości społecznej czy wychowawczy wymiar**

sztuki, a na przemianę pojedynczych historii życiowych, czy choćby służebność w rozumieniu oferowania pewnych zasobów dla satysfakcjonującego zagospodarowania czasu wolnego. Radykalne akcentowanie rezonansu ze strony odbiorcy niejako wbrew frekwencyjnemu wymiarowi czy rozpoznawalności koresponduje z uwewnętrznionym rozumieniem sukcesu, o którym piszemy w kolejnym podrozdziale.

Mówiąc o reakcjach publiczności i rozpoznawalności jako wymiarze sukcesu nie sposób jednocześnie nie wspomnieć o problemie geograficznego zasięgu i skalach sukcesu, zależnych od usytuowania w różnej wielkości ośrodkach. Większość naszych rozmówców to twórcy rozpoznawalni raczej lokalnie niż w skali krajowej. Mimo że ich wypowiedzi nie odbiegały znacząco od obrazu, który zrekonstruowaliśmy na podstawie analizy treści materiałów ogólnopolskich dostępnych online, problem relacji centrum – peryferie wyraźnie pojawiał się podczas rozmów o sukcesie. **Trójmiasto i Pomorze porównywane bywały do Warszawy, ale przeważnie nie w kontekście ich szczególnej specyfiki czy atmosfery, a raczej hierarchicznego ułożenia na skali wyznaczanej przez zagęszczenie zawodowych możliwości. Pomorze jest więc w wywiadach obecne niemal wyłącznie poprzez względną trudność prowadzenia kariery wynikającą z oddalenia od zasobów** (na przykład aktorzy podkreślają techniczną oraz finansową kłopotliwość udziału w castingach, które zlokalizowane są głównie w stolicy).

Kilku uczestników badania mówiło o ścieżce kariery jako o poszerzaniu grupy odbiorców w znaczeniu przechodzenia od zasięgu lokalnego („przydomowego” wedle słów rozmówcy) do zasięgu ogólnopolskiego lub międzynarodowego. Z perspektywy ludzi kultury motyw ten może pojawiać się w kontekście pewnego żalu związanego z „odpływem” artystów do większych ośrodków. Sukces indywidualny stoi więc czasem w konflikcie z sukcesem miejsca czy wspólnoty. Ponadto w niektórych wywiadach widoczne są wypowiedzi na temat sukcesu zagranicznego jako ostatecznego potwierdzenia ścieżki artystycznej, a jeszcze wyraźniej ten wątek jest obecny w materiałach pochodzących z monitoringu mediów. Jeśli potwierdzeniem sukcesu artystycznego w Polsce jest uznanie za granicą, to jednak z pewnością nie chodzi tu o proste – ilościowe – powiększanie grona odbiorców, a o szerszą relację międzykulturową, w której to Polska przegląda się w zwierciadle ogólnikowo rozumianego „Zachodu”. Nie tylko bowiem w polu sztuki

potwierdzenie płynące ze strony światowych centrów ważniejsze staje się od innych wymiarów działalności. Ten rodzaj quasi-kolonialnej relacji między Polską a rdzeniem Europy odciska się na mechanizmach wartościowania wielu aspektów rzeczywistości.

Podczas badania interesowało nas również, czy wielkość ośrodka ma wpływ na prowadzenie działalności artystycznej i sposób rozumienia sukcesu. Istnieje grupa twórców, którzy uważają się za zupełnie niezależnych od geografii w tym sensie, że stanowi ona jedynie o miejscu ich zamieszkania, a z pewnością nie działalności i pozyskiwania publiczności (również jako efekt korzystania z nowych mediów). Co ciekawe, istnieją też rozmówcy z mniejszych ośrodków, którzy swój sukces definiują właśnie poprzez lokalne uznanie. Są zdania, że gdzie indziej, nawet w miastach teoretycznie pełnych lepszych możliwości, pozostawaliby anonimowi, byłiby „jednymi z wielu”, na dodatek pozbawionymi sieci wsparcia (według słów jednego z rozmówców: „z drzewem do lasu nie ma czasem po co iść”). Są też wreszcie tacy twórcy, którzy swój sukces (bardziej jednak artystyczny niż komercyjny) jednoznacznie łączą z lokalnością w tym sensie, że genius loci stanowi gwarant jakości ich dzieł, rodzaj paliwa, wyróżnik (explicite deklaruje to przynajmniej dwóch literatów, z którymi rozmawialiśmy i to w zasadzie tylko oni jako jedyni odnoszą się do pomorskiej specyfiki kulturowej).

Jeszcze jeden, częściowo tylko sprzeczny z wyżej wskazanym, aspekt lokalności zasługuje na uwagę. Czasami podkreśla się problem z uzyskaniem pożądanego odbioru w przypadku lokalnej publiczności małych i średnich ośrodków. Niektórzy artyści skarżą się na brak zainteresowania ich twórczością ze strony współmieszkańców i wskazują na towarzyszące im poczucie niedocenienia. Problem braku publiczności lub „nieodpowiedniej” publiczności jest częściowo rozwiązywany dzięki nowym mediom lub ciążeniu w kierunku metropolii, jednak niewątpliwie jest on przez część naszych rozmówców eksponowany. **Widać przy tej okazji, że artyści posługują się nie tylko dyskursem duchowej i symbolicznej „usługowości” wobec odbiorców, ale również nieco elitarystycznym przekazem opartym na oczekiwaniach skierowanych w ich stronę.** Wskazuje to również na szerszy dyskurs krytyki w stosunku do kompetencji odbiorczych potencjalnej publiczności, z którym spotkaliśmy się, na inną skalę, również podczas lektury materiałów publicystycznych – odbiorcy sztuki są często ukazywani w nich jako niewystarczająco wyrafinowani. Jest to wątek dość mocno

zaakcentowany w analizowanych tekstach i wprost wiązany z położeniem zawodowym artystów. Zła kondycja finansowa twórców jest łączona z nierozpoznaniem przez publiczność, a to z kolei przypisywane jest uznawanym za niedostateczne kompetencjom (polskiego) społeczeństwa, jego konserwatywnemu gustowi, niedostatkom edukacji kulturalnej, brakowi zainteresowania sztuką i przyzwyczajeniu do jej darmowego odbioru czy wręcz „kiepskiemu gustowi”. Słaba kondycja artysty jest zatem w tej argumentacji przynajmniej częściowo przypisywana rozmaitym „problemom z odbiorcą”. Stanowi to odbicie szerszego napięcia pomiędzy demokratyzacją a elitarnością w polu sztuki – towarzyszy mu pytanie o to, który z tych modeli bardziej sprzyja artystom.

Nie dziwi zatem, że dla niektórych badanych ważne staje się, kto jest odbiorcą ich twórczości również w tym sensie, że rozróżniają oni sukces w środowisku profesjonalnym (krytycy, inni twórcy, instytucje) od sukcesu wśród „profanów”. Oczywiście istnieje wielu artystów, dla których zupełnie nie ma znaczenia oficjalny obieg sztuki, jednak wątki środowiskowego uznania były obecne nawet w przypadku twórców amatorów. Mimo, że nie cechują ich postawy elitarystyczne i nie kierują wysokich oczekiwań w stronę odbiorców, wciąż uważali oni za nobilitujące na przykład bycie przyjętym do profesjonalnych stowarzyszeń twórczych, a głos ekspertów z pola sztuki był dla nich bardzo ważny.

Nie można zatem w tym kontekście mówić o uniwersalnym sukcesie odbiorczym, a raczej o różnych obiegach sztuki i różnych gronach jurorskich. Oceny sztuki płynące z odmiennych źródeł mogą się różnić i dlatego też w pewnym sensie sukces rozszczepia się – ten „insajderski” jest bardziej hermetyczny i być może w większym stopniu kładzie się tu nacisk na ocenę jakości sztuki, przy jednocześnie słabszym przełożeniu na możliwość finansowego dyskontowania osiągnięć. W świetle powyżej opisywanego akcentowania pogłębionej relacji z odbiorcą, którego życie powinno zmieniać się pod wpływem sztuki, nie jest do końca jasne, które kryterium sukcesu jest bardziej jednoznacznie akceptowane przez uczestników badania. Nie wydaje się, żeby można było te dwa rodzaje powodzenia odbiorczego hierarchizować, niewątpliwie jednak warto je odróżniać.

Elementem środowiskowego sukcesu są też nagrody. Można je w pewnym sensie lokować jako część „profesjonalnego” i „branżowego” odbioru sztuki. W niektórych dziedzinach (np. ogólnokrajowe konkursy literackie) nagrody

są widziane jako katalizator przyszłego sukcesu rozumianego w kategoriach frekwencyjnych czy komercyjnych. Nagroda jest tym momentem, „na który się czeka”, punktem zwrotnym i to ona w domyśle pociąga za sobą kolejne kroki do zawodowego spełnienia. Nagrody to też niewątpliwie jeden ze sposobów oceny ścieżki artystycznej. Stanowią bowiem wymierny dowód na sukces i pozwalają na pewną porównywalność, choć jednocześnie niektórzy z wypowiadających się zdają sobie sprawę z umowności czy niepełnej obiektywności tej formy waloryzacji pracy twórczej. Nagrody mają też oczywiście różny prestiż, z czego z kolei wynika konieczność różnicowania i skalowania sukcesu. Mimo to zdaniem naszych rozmówców nagrody są bardziej jednoznacznym kryterium sukcesu artystycznego niż na przykład dochód uzyskiwany z twórczości. Do pewnego stopnia wskazywałyby na to również wnioski z ilościowego monitoringu mediów – nagroda jest najczęściej wymienianym wyznacznikiem sukcesu zarówno w wypowiedziach związanych z twórczością profesjonalną, jak i amatorską.

Na marginesie postrzegania sukcesu jako satysfakcjonującej relacji z odbiorcą warto powiedzieć też kilka słów o niejednoznacznym postrzeganiu nowych mediów jako narzędzia komunikacji z publicznością. Powszechnie w zgromadzonym materiale pojawia się wątek ich znaczenia jako katalizatorów sukcesu – ułatwiają zdobywanie informacji na temat możliwości zawodowych i są znakomitą narzędziem do komunikowania się i sieciowania, docierania do odbiorców. Część naszych rozmówców prowadzi lub rozwija swoją działalność artystyczną z wykorzystaniem narzędzi internetowych. Komputer z dostępem do informacji ma otwierać świat, a jego pojawienie się może być widziane jako ważny moment przełomowy w biografii osób ze średniego pokolenia, którzy zaczęli tworzyć przed pojawieniem się nowych narzędzi. Nowe media pomagają przenosić ścieżki zawodowe poza najbliższe otoczenie i poza kontekst instytucji, dotychczas być może zamkniętych na niektóre rodzaje twórczości. Umożliwiają też i ułatwiają rodzaj menedżerskiego i promocyjnego DIY. Stanowią alternatywny kanał komunikowania w stosunku do trudnych do sforsowania dużych mediów, ułatwiają też komercjalizowanie własnej twórczości. Nasi rozmówcy z mniejszych ośrodków podkreślają, że internet daje im możliwości uniezależnienia się od lokalnego kontekstu funkcjonowania, pomaga ignorować do pewnego stopnia niedoskonałości lokalnego obiegu sztuki i szukać odbiorców poza społecznością lokalną. Zarówno ogólnodostępne portale społecznościowe,

jak i „branżowe” miejsca w internecie (np. grupy dyskusyjne, portal Behance) sprzyjają sieciowaniu i budowaniu środowiska samych twórców poza tradycyjnymi strukturami (takimi jak słabo widoczne lub krytykowane przez część rozmówców stowarzyszenia twórcze). W niektórych przypadkach internet daje nowe możliwości współpracy twórców fizycznie od siebie oddalonych.

Z drugiej strony artyści, z którymi rozmawialiśmy, podkreślają, że ułatwienie i wolność oferowana przez nowe media jest w dużym stopniu złudna. Na przykład zwracają oni uwagę na to, że **łatwość zaistnienia i komunikowania się z odbiorcami nie muszą sprzyjać sukcesowi, ponieważ demokratyzując i deprofesjonalizując twórczość, de facto zwiększają konkurencję i utrudniają przebicie się przez szum informacyjny**. Aspekt ten podkreślają też niektórzy organizatorzy życia kulturalnego – deklarują, że otrzymują na tyle dużo powiadomień od próbujących zaistnieć twórców, że nie są w stanie na bieżąco się z nimi nawet zapoznawać. Informacji, wydarzeń, twórców jest po prostu zbyt dużo z punktu widzenia możliwości percepcyjnych potencjalnych odbiorców – w takim środowisku sztuką (ale też kompetencją i pewnym kapitałem) jest zbudowanie sobie własnej wiernej publiczności. Posługiwanie się nowymi mediami to zatem również zasób nierówno dystrybuowany i prowadzący do konkurowania za pomocą sprawności pochodzących spoza pola sztuki. Takich narzędzi o dwójakiej wymowie jest znacznie więcej i piszemy o nich w rozdziale dotyczącym menedżerskiego wymiaru twórczości.

SUKCES UWEWNĘTRZNIONY?

Wyraźnie widać, że zarówno finansowy wymiar sukcesu, jak i częściowo aspekty sukcesu związane z odbiorem i publicznością wklęają się w niejednoznaczności i mogą przybierać różne barwy, choć są jednocześnie tym rodzajem nagrody, która staje się kartą przetargową w dyskusjach o statusie artystów jako najbardziej policzalna, „zobiektywizowana”. Tych cech nie mają takie wymiary sukcesu, które wymykają się zewnętrznym ocenom, a nawet stoją wobec nich w opozycji lub je zastępują.

Sukces postrzegany przez społeczeństwo, jakby podparty jakimis pozytywnymi recenzjami, nagrodami to jedno. A sukces w takiej sferze osobistego poczucia, że zrobiłem coś dobrego, wartościowego i fajnego to druga sprawa.

[IDI_T1_A_D_TEATR_RDZEŃ]

W świetle przeprowadzonego badania za ważny wymiar sukcesu można uznać aspekty pracy twórczej, które pochodzą z porządku indywidualnego „projektu życia”, takie jak własny rozwój, praca z interesującymi ludźmi, robienie tego, co się lubi, zajmowanie się ciekawymi rzeczami, spełnienie, niezależność, zadowolenie ze swojej sztuki, realizacja marzeń i pragnień, przewycięzenie słabości, zamknięcie ważnego dla siebie projektu, niepoddanie się presjom codzienności itp. Ponadto część wypowiedzi wskazujących na ważność zindywidualizowanego sukcesu lokuje jego osiągnięcie w sferze wyborów estetycznych. Sukcesem jest zatem „robienie tego, co się chce i jak się chce”, uprawianie takiej sztuki, jaka się wykonawcy podoba i z którą się identyfikuje. W niektórych przypadkach sukces przynależy też do wymiaru etycznego – jest rodzajem wierności sobie, a nawet uczciwością i prawdą.

Warto jednak przy tym powiedzieć, że mimo obecności wątków etycznych jako składowych tego uwewnętrznionego poczucia sukcesu, raczej nie dostrzegamy w zgromadzonym materiale oznak wskazujących choćby na ważność publicznego zaangażowania jako obszaru, w który artysta może / powinien się włączać i w nim znajdować przestrzeń dla swojego działania. Moduły badania oparte na wywiadach dostarczyły potwierdzenia tezy o indywidualizacji ścieżek kariery i również ten wymiar etyczny rozpatrywany jest w perspektywie raczej indywidualnej (jako wierność sobie, uczciwość itp.). Można zastawiać się, w jakim stopniu jest to efekt takiego, a nie innego sprofilowania narzędzi badawczych przez samych badaczy (o postrzeganie sztuki publicznej nie pytano), jednak nie wydaje nam się, aby była to jedyna przyczyna znaczącego wyłączenia perspektywy ponadindywidualnej przez uczestników badania.

W uwewnętrznionym i zindywidualizowanym sukcesie z pewnością odciska się późnonowoczesna refleksyjność wraz z kolonizacją codzienności przez dyskursy psychoterapeutyczne z ich akcentowaniem samorealizacji i aktywnego kształtowania indywidualnych biografii. Z drugiej strony warto podkreślić, że w rozumieniu tym mieści się też poczucie wykonania „dobrej roboty” jako rzemiosła (w wywiadach pojawia się np. porównanie z osobami pielęgnującymi ogród lub budowniczymi katedr).

Należy jednocześnie zapytać, w jakim sensie ta narracja o samorealizacji i zindywidualizowanych kryteriach sukcesu, który dzieje się niekiedy „wbrew” obiektywnym nagrodom, jest wynikiem bardziej uniwersalnego

zwycięstwa logiki pracy nad tożsamością, a w jakiej – stanowi odpowiedź na niedostatki systemu nagradzania i wynagradzania twórców. **Wyda się, że część wypowiedzi lokujących sukces w uwewnętrznionym poczuciu spełnienia może być odczytywana jako rodzaj kompensacji w obliczu braku możliwości osiągnięcia sukcesu zobiektywizowanego.** Zbliżoną interpretacją mogłoby być dostrzeżenie w tej narracji odpowiedzi na brak jasnych reguł osiągania sukcesu i poczucie pewnej przypadkowości kariery. Własne przekonania i sprywatyzowane poczucie satysfakcji byłyby wówczas tą sferą, na którą artyści mieliby wpływ i którą mogliby kontrolować.

5

[5] Modele strategii adaptacyjnych artystów w polu kultury. Między pasją a zarobkowaniem

SYTUACJA FINANSOWA I ZAWODOWA TWÓRCÓW

Zgodnie z tym, co podkreślamy w poprzednim rozdziale, ważnym wątkiem przeprowadzonego badania okazało się – mimo złożoności kategorii sukcesu – ekonomiczne usytuowanie artystów i problemy związane z komercjalizacją twórczości. Jeśli nawet wysokość dochodu nie jest najważniejszym wymiarem sukcesu zawodowego artystów i nie stanowi zasadniczej motywacji do tworzenia, nie da się ukryć, że dla wielu artystów jest on oczywiście znaczący. Przede wszystkim uniwersalna potrzeba utrzymywania się jest czynnikiem, który w taki czy inny sposób kształtuje przebieg biografii artystycznych, a niekiedy w ogóle determinuje stopień, w jakim można się w twórczość zaangażować. Możliwość pogodzenia działalności twórczej i codziennej stabilizacji jest jednym z podstawowych wyzwań stojących przed współczesnymi artystami, zaś powodzenie w tej materii może stać się synonimem sukcesu jako takiego. **W związku z tym interesuje nas, jakie są strategie adaptacyjne artystów w sytuacji permanentnych lub częściowych ograniczeń dwóch rodzajów zasobów: (1) budżetu czasu poświęcanego na czynności o charakterze artystycznym oraz (2) środków finansowych w sytuacji realizacji projektów artystycznych o różnej skali i charakterze.**

W dyskursie publicznym na temat ścieżek zawodowych twórców sukces został częściowo przysłonięty przez kategorię „braku” odnoszącą się do zasobów ekonomicznych. Dało się to wyraźnie zauważyć podczas analizy materiałów internetowych, w których celowo dokonano dekonstrukcji przekonań o rzekomo zasobnych portfelach artystów, po to, aby wskazać na niedostatki systemu, w jakim przyszło twórcom funkcjonować. Uczestnicy badania w bezpośrednich rozmowach w jakimś sensie odnoszą się do tego

przekazu. Niekiedy mówią o zbyt niskich wynagrodzeniach oraz braku środków na realizację projektów artystycznych. Twierdzenia te jednak rzadko pojawiają się wprost w odniesieniu do położenia samych badanych, a funkcjonują raczej jako pewne uogólnienie sytuacji artystów w Polsce; być może też jako pewna oczywistość przenoszona z dyskursu medialnego na sytuację wywiadu. Bardziej typowe niż relacjonowanie problemów materialnych wydaje się mimo wszystko podkreślanie przez artystów nadmiaru obowiązków, których podejmowanie staje się życiową koniecznością. **Kwestia trudności z utrzymywaniem się jest zatem „opowiadana” raczej poprzez wskazywanie na kategorię czasu niż pieniędzy**, a multiplikacja zajęć staje się podstawową strategią ekonomiczną twórców.

5

Uwagę zwraca natomiast powtarzający się w wywiadach wątek dopłacania do zawodu artystycznego. Artyści deklarują swego rodzaju „chałupnictwo” czy rodzaj zawodowego DIY, na przykład we własnym zakresie przygotowują poczęstunek i scenografię na spotkania autorskie, opracowują materiały promocyjne i inwestują w materiały niezbędne dla twórczości. Powtarza się też wątek konieczności samodzielnego finansowania publikacji książkowych (tzw. self-publishing). Oczywiście, niektórzy artyści w pewnym sensie „bawią się twórczością” i gotowi są ponosić dodatkowe bezzwrotne koszty, inni natomiast zaczynają się wobec takiego stanu rzeczy buntować, odmawiając udziału w projektach niepłatnych.

Wydałam wiele pieniędzy na swoją twórczość, ale to wcale nie jest chwalebne, to kwestia nieświadomości. [IDI_T1_A_D_WIZUALNE_RDZENI]

Ten finansowany wkład w działalność artystyczną można oczywiście interpretować jako normalną inwestycję w pracę zawodową, jednak w sytuacji systemowej wręcz niedochodowości wielu z podejmowanych działań twórczych w praktyce prowadzi to do sytuacji, w której część naszych rozmówców nie tyle chciałoby na sztuce zarabiać, co mieć jedynie komfort prowadzenia działalności „samofinansującej się”.

Do pewnego stopnia jest to też odbicie tezy silnie wyeksponowanej w artykułach prasowych i internetowych, zgodnie z którą to nie twórcy, a inne osoby zarabiają na pracy artystycznej. Trudności z wyceną pracy artystów były też jednym z powracających wątków w trakcie niemal wszystkich sesji fokusowych. Z perspektywy artysty proponowana wysokość płacy za

wykonanie dzieła artystycznego najczęściej nie uwzględnia nakładów sił i środków włożonych w powstanie dzieła. Wynika to z faktu, że efekt pracy artysty najczęściej ma charakter niematerialny, a przez to też trudno policzalny. Opinia ta jest powszechna bez względu na reprezentowaną dziedzinę artystyczną.

Uczestnicy wywiadów indywidualnych z kolei żalą się, że nawet jeśli ich twórczość może wypracować zysk, to czasami nie trafia on do nich. Odnosi się to na przykład do niejasnych mechanizmów funkcjonowania wydawnictw – rozmówcy czasem przyznają, że nie wiedzą, czy ich książka „zarabia”. **Twierdzą też, że istnieje społeczne przyzwolenie, a wręcz oczekiwanie odnośnie podejmowania przez nich pracy o charakterze wolontariatu, co nie dotyczy innych zawodów.** Nasi rozmówcy wciąż przywołują sytuacje, w których oczekiwano od nich podejmowania się zobowiązań za darmo – uczestnictwa w spotkaniach autorskich czy udziału w projektach artystycznych organizowanych przez galerie. Ilustrują ten tok myślenia poniższe wypowiedzi.

I ktoś na przykład, nie wiem, robi jakiś, nie wiem, materiał dookoła tego [spotkania autorskiego – przyp. aut.] – on dostaje pieniądze. Na przykład przygotowuje film albo prowadzi to spotkanie ze mną. On pieniądze dostaje. Ja nie dostaję nic. [IDI_T3_A_D_LITERATURA_RZDEŃ]

R: Wystrzegam się targów literackich.

B: Dlaczego?

R: Nie płacę. Za targi literackie. Chyba, że lepszym pisarzem. Jak nie płacę, to jestem chory.

B: Czyli oczekują, znaczy zapraszają...

R: Tak, poświęcasz swój czas na promocję książki, a właściwie pomagasz wydawnictwu, nie sobie. Wydawnictwo sobie zawsze poradzi. Spotkania literackie tak, jeśli są opłacane. To jest po prostu moja... Ja pierdzielę, jadę wiele kilometrów, setki kilometrów, nie piszę wtedy, mam za darmo to robić?

B: Ale są takie oczekiwania, rozumiem, że twórca ma swoim czasem dysponować za friko?

R: Oczywiście, że są takie oczekiwania.

[IDI_T1_A_D_LITERATURA_DOM]

W badaniu interesowała nas zatem wzajemna relacja pracy zarobkowej i działalności artystycznej – różne sposoby łączenia, ale też rozłączania pracy twórczej, pozaartystycznych rodzajów pracy oraz pracy pokrewnej wobec twórczości. Wzajemne związki między pracą, pieniądzem a twórczością nie są oczywiste. **Interesujące wydaje się prześledzenie różnych konfiguracji życiowych wyborów i konieczności strukturalnych, które sprawiają, że zarówno zarabkowanie, jak i sztuka zajmują w życiu twórców takie, a nie inne miejsce.** Niewątpliwie i uniwersalnie uczestnicy badania podkreślają wagę indywidualnych kompromisów wprowadzanych i ciągle przez nich negocjowanych w toku biografii.

Strategie (nie)godzenia twórczości artystycznej z pracą zarobkową

- „Podwójne życie artystów”, czyli hybrydowy model twórczości „po godzinach”
- „Wokół kultury”, czyli praca w sektorze kultury lub edukacji jako częściowo satysfakcjonująca działalność zawodowa
- „Permanentny brak czasu”, czyli multiplikacja różnych form aktywności zawodowej

Wyróżniliśmy trzy główne (nierozłączne) modele adaptacji artystów do sytuacji panującej na rynku pracy. Po pierwsze mamy do czynienia z modelem hybrydowym, w którym w celach zarobkowych twórcy podejmują się prac pozaartystycznych (niezwiązanych zupełnie z treścią ich artystycznej działalności) w celu utrzymania się i możliwości praktykowania twórczości „po godzinach”, nierzadko „na marginesie” swoich aktywności życiowych. Jest to określane w literaturze jako tzw. „podwójne życie” (Lahire, za: Palęcka 2015). Następny model adaptacji w polu kultury zakłada uwikłanie artysty w instytucjonalny kontekst pola. Twórcy – często z już ukształtowanymi kompetencjami w danej dziedzinie – zarabiają w szeroko rozumianym sektorze kulturalnym lub edukacyjnym, podejmując się pracy o charakterze „okołokulturalnym”. Tym ostatnim mianem określamy niejednoznaczną i negocjowaną przestrzeń znajdującą się pomiędzy działalnością czysto artystyczną a pracą poza zawodem artystycznym – okazało się bowiem, że trudno nam jednoznacznie zakwalifikować wszystkie zajęcia podejmowane przez naszych rozmówców do jednej z dwóch kategorii. Trzeci model adaptacji zakłada skupienie się na aktywności twórczej, choć często towarzyszy mu multiplikacja

zajęć o różnym charakterze formalnym (etatów, projektów, zleceń). Niektórym aspektom tych trzech ścieżek przyglądamy się w kolejnych częściach tego rozdziału.

Należy też podkreślić, że fakt utrzymywania się lub nieutrzymywania ze sztuki jest czymś odrębnym w stosunku do formy i stabilności zatrudnienia. Te dwa porządki – i ich oceny – nie muszą się na siebie nakładać. Na przykład zatrudnienie artysty w zawodzie pokrewnym wobec twórczości (np. w instytucji kultury) wiąże się ze stabilnością, ale nie zawsze jest komfortowe. Oceny przypisywane takim sytuacjom są zróżnicowane – od zadowolenia z pracy „w kulturze” po poczucie nadmiernego obciążenia i dostrzegania w tym przeszkody dla własnej aktywności twórczej. Jeśli nie jest to zajęcie tożsame z twórczością, artyści mogą postrzegać ośmiodzinne zobowiązanie jako praktycznie uniemożliwiające im tworzenie oraz stosować różne strategie godzenia ze sobą odmiennych aktywności (zawodowej i twórczej). Ich sytuacja wówczas upodabnia się do artystów wiodących „podwójne życie”. Ogólnie rzecz biorąc, porządkując te wymiary, należy wyróżnić następujące formy zatrudnienia artystów.

Zatrudnienie twórców

- (1) osoby, których zatrudnienie oparte jest na pracy etatowej (jednej lub kilku)
 - A. tożsamej z twórczością (teatr, filharmonia)
 - B. „okołokulturalnej” (biblioteka, szkoła, instytucja kultury)
 - C. niezwiązanej z twórczością
 - I. traktowanej jako etap
 - II. traktowanej jako stan permanentny
- (2) osoby, które utrzymują się z prac zleconych i projektów
 - A. tożsamy z twórczością
 - B. pokrewnych wobec twórczości
- (3) przedsiębiorcy
 - A. utrzymujący się ze sztuki
 - B. utrzymujący się z działalności gospodarczej niezwiązanej z twórczością
 - I. traktowanej jako etap
 - II. traktowanej jako stan permanentny
- (4) twórcy, którzy łączą różne formy zarobkowania
- (5) emeryci, renciści, bezrobotni, studenci

SZTUKA „PO GODZINACH”. POZAARTYSTYCZNE ŹRÓDŁA ZAROBKOWANIA

Rozpad biografii osób zajmujących się sztuką na dwie równoległe ścieżki – twórczą i zawodową w znaczeniu zarobkowania – jest problemem znanym (Pałęcka 2015). **Opierając się jedynie na treści dyskusji toczących się w przestrzeni publicznej, możemy powiedzieć, że sytuacja, kiedy artysta musi w celach zarobkowych podejmować się prac pozaartystycznych, jest w pewnym sensie stereotypową figurą służącą do opisu artystycznych biografii zawodowych.** W analizowanych przez nas tekstach publicystycznych utrzymuje się rodzaj podwójnej oceny w odniesieniu do tego stanu rzeczy. Codzienna praca zarobkowa w innym niż artystyczny zawodzie służy niejednokrotnie do budowania narracji skargi i bywa opisywana jako coś, co szkodzi sztuce. W tym kontekście nie dziwi, że podstawowym staje się pytanie, czy artysta jest w ogóle w stanie utrzymać się ze sztuki. Jeśli tak, to wystarczy, żeby uznać jego karierę zawodową za udaną (w poprzednim rozdziale określiliśmy to jako minimalistyczną definicję sukcesu). Paradoksalnie jednak w innych ujęciach zarobkowanie w nieartystycznych zawodach jest również widziane jako rodzaj strategii, wręcz szansy dla „prawdziwej” sztuki, ponieważ stanowi sposób na czytelne rozdzielenie dwóch niepasujących do siebie w tej optyce sfer rzeczywistości – twórczości i pieniądza. Innymi słowy **hobbystyczne zajmowanie się sztuką w czasie wolnym, bez przymusu zarobkowania poprzez sprzedaż efektów tej pracy, to rozwiązanie uznawane przez niektórych za uczciwsze, nie wymagające „profilowania” sztuki do oczekiwań odbiorców, pozwalające wymazać wpisaną w sztukę ambiwalencję między wymiarem symbolicznym a ekonomicznym.** Wydaje nam się jednak ważne podkreślenie, że tego rodzaju pogląd, po pierwsze, może być rodzajem kompensacji (zob. Bourdieu 2001), jak również przysłania realne problemy codzienności wielu funkcjonujących w ten sposób twórców.

Próbując rozpoznać skalę zjawiska, oszacowaliśmy, że około 1/3 spośród naszych badanych utrzymuje się głównie ze sztuki w sensie komercjalizacji własnej twórczości lub zatrudnienia w placówce artystycznej w jednoznacznie zdefiniowanej roli twórcy (aktor, muzyk). Podobna grupa uczestników to kategoria mniej oczywista – utrzymują się lub częściowo utrzymują

z pokrewnych, „okołokulturalnych” zajęć (są jednocześnie pedagogami sztuki i nauczycielami, prowadzą warsztaty dla różnych grup odbiorców oraz zatrudniają się w instytucjach sektora kultury). Do tej grupy włączamy też tych, którzy w różnych proporcjach łączą niejednolite źródła zarobkowania (sztuka plus inna działalność). Oznacza to tym samym, że mniej więcej co trzeci artysta spośród tych, z którymi rozmawialiśmy, nie utrzymuje się z własnej twórczości, podejmując w tym celu inne zobowiązania. Oczywiście nie należy tych informacji traktować jako reprezentatywnych dla środowiska artystycznego w ogóle. Mówimy bowiem o badaniu jakościowym, którego założeniem w dodatku było daleko idące typologiczne zróżnicowanie próby badawczej oraz orientacja na osoby rozpoznawalne, w stosunku do których można hipotetycznie zakładać, że odniosły sukces. Są to ponadto jedynie szacunkowe dane bazujące na nie zawsze precyzyjnej wiedzy co do charakteru danego zajęcia.

Pozostawianie działalności artystycznej w przestrzeni pozazarobkowej – przymusowo lub wskutek własnego wyboru (choć ten wybór to niekiedy efekt reinterpretacji życiowej trajektorii) – jest zjawiskiem wśród twórców częstym. Dotyczy to zwłaszcza pisarzy, muzyków rozrywkowych i rockowych, niektórych plastyków. W ich przypadku twórczość stanowi zajęcie z obszaru czasu wolnego, czasami podejmowane obok zajęć zawodowych, a czasami po zakończeniu kariery zawodowej w innej dziedzinie. Sporadycznie rozmówcy wyrażają jednoznaczne zadowolenie z takiego stanu rzeczy. Sztuka bywa wówczas definiowana jako rodzaj pasji podejmowanej dla siebie, nie zaś obowiązek.

Gdybym miał się tylko tym zajmować, może by mi przestało to sprawiać satysfakcję, jakaś tam radość. Więc cieszę się że jest tak, jak jest, bo i tak robię to, co lubię, bo i tak i tak gram. I to lubię. [IDI_T1_A_ND_MUZYKA_MOM]

Tego rodzaju zupełnie bezinteresowne i w pełni hobbystyczne podejście jest jednak rzadkością i może wpisywać się w bardziej uniwersalne współczesne trendy związane z uczestnictwem w kulturze. Na zjawisko uprawiania sztuki w czasie wolnym zwraca uwagę jeden z badanych, będący pracownikiem instytucji kultury. Wskazuje na rozpowszechnianie się hobbystycznej działalności wskutek bogacenia się społeczeństwa i demokratyzacji dostępu do – w przypadku, do którego się odnosił – sprzętu muzycznego. Sprzyjają

temu zachodzące w ostatnich latach przemiany sposobów spędzania czasu wolnego, w tym kulturalna prosumpcja oraz wzrastająca potrzeba aktywnego i indywidualnego kształtowania swojej tożsamości za pomocą kultury (zob. Bachórz [et al.] 2014). **Aktywna samorealizacja między innymi poprzez szeroko rozumianą kulturę staje się obecnie ważną częścią życia większej niż niegdyś liczby ludzi, z których niektórzy mogą próbować zacierać granice między twórczością amatorską a zawodową, ale też niekoniecznie zależy im na komercjalizacji działalności.** Nierzadko są to twórcy, którzy stosunkowo późno w swoich biografiach (np. po przejściu na emeryturę czy rentę) zaczęli zajmować się sztuką, a ich główną motywacją było zagospodarowanie czasu wolnego i potrzeba indywidualnej samorealizacji. Dla tego rodzaju artystów zaistnienie w lokalnym obiegu sztuki wraz z uznaniem wspólnoty lokalnej lub podobnych sobie hobbystów jest często wystarczającą nagrodą (zob. Becker 2008: 247).

Sztuka pozostająca wyłącznie działalnością hobbystyczną to jednak często pewien etap w życiu zawodowym nie tylko „po” wygaszeniu aktywności zawodowej, ale przede wszystkim „przed” osiągnięciem pożądanego sukcesu, w tym również komercyjnego, na który się czeka. Niekiedy jest to etap według twórców zbyt rozciągnięty w czasie; etap, który trudno jest opuścić i w którym wcale nie chce się pozostawać (przypomnijmy, że jednym z podstawowych wymiarów sukcesu zawodowego twórców było osiągnięcie stanu utrzymywania się z działalności artystycznej). Co więcej, należy podkreślić, że część artystów zrezygnowała z celu, jakim było przekucie hobby na zawód, a który przyświecał im w początkach drogi twórczej. **W pewnym sensie pogodzili się oni z sytuacją życiową i kontekstem funkcjonowania artystów w Polsce, a swoją obecność w polu sztuki ograniczyli do wymiaru samorealizacyjnego, a nawet przededefiniowali ten fakt jako pewien wybór biograficzny** (zob. Bourdieu 2001: 334). Nieoczywistość takiej zgody na przesuwanie działalności artystycznej w kierunku czasu wolnego obrazują dwa poniższe cytaty.

To ja tak powiem przewrotnie wtedy. Ja nie utrzymuję się z tańca, ale dla mnie sukcesem jest to, że mimo że ja się z tego nie utrzymuję, to dalej to robię. Bo teoretycznie te finanse powinny być motywacją, a one już bardzo dawno przestały być, więc to jest dla mnie sukces. Że zostawiłam sobie tę działkę dla siebie. Zbyt dużo kompromisów musiałabym podjąć, żeby się

utrzymać z tańca, więc znalazłam sobie taką działalność, gdzie mogę sobie zarobić w trakcie i tam się jakoś skromnie utrzymać, ale to mogę robić wtedy, kiedy mam coś do powiedzenia, albo brać udział w projektach, które mnie interesują i jakby czuję taką dużą wolność w tym. I jeśli mam nazwać coś sukcesem, to raczej poszłabym w stronę wolności niż czego innego. Wolności robienia tego, czego chcę, na takich zasadach albo w takim klimacie, jaką mam wrażliwość, jakie mam potrzeby jako osoba, co lubię robić jako osoba, bo wiemy też, wszyscy wiemy o tym, że jeśli w grę wchodzi pieniądze i musimy zarobić na czynsz, to bardzo często podejmujemy takie prace, które nie zawsze nam leżą. I ja to rozumiem i też to próbowałam robić, ale ja przeważnie chorowałam po takiej pracy, źle to się kończyło. [FGI_A2_R4_TEATR_RDZEŃ]⁴

Wiesz co, no jak jeździliśmy na jakieś tam koncerty, no to generalnie... No to się gdzieś obijało o jakieś tam pieniądze, ale wiadomo, że kiedyś, jakieś tam powiedzmy, nie wiem, 15 lat temu, czy jeszcze za czasów takich szkolnych, no to człowiek myślał, tak sobie planował mniej więcej, że może jak się uda, to zostanie zawodowym muzykiem i z tego będzie żył jakby. Ale no później życie jakby to zweryfikowało i to się stało jakby no hobby, tak? [IDI_T1_A_ND_MUZYKA_MOM]

Naszym zdaniem koncentrowanie się na przypadkach osób deklarujących satysfakcję z rozdzielenia twórczości i życia zawodowego może być mylące. Podobnie traktowanie tych wygłoszonych explicite deklaracji jako jedynego i pełnego wyjaśnienia przysłania sytuację wielu innych twórców, którzy borykają się z ogromnymi trudnościami w łączeniu dwóch równoległych – obu uważanych za niezbędne – obszarów swojego życia. Brak możliwości przeniesienia sztuki z przestrzeni hobby w kierunku uzawodowienia bywa bardzo silnym źródłem frustracji. **Dlatego wydaje nam się, że warto patrzeć na przesuwanie działalności artystycznej w kierunku czasu wolnego i racjonalizowanie tego faktu jako na wymuszoną przez okoliczności**

4 Fragmenty pochodzące z wywiadów zogniskowanych (FGI) zakodowano następująco. Najpierw określono, czy cytat pochodzi z wypowiedzi artysty (A) czy pracownika sektora kultury (LK), jak również przypisano rozmówcy numer w grupie. Następnie oznaczono numer rozmowy (R), a wreszcie – podobnie jak w przypadku wywiadów indywidualnych – określono dziedzinę twórczości i miejsce zamieszkania uczestnika badania.

strategię adaptacji do rzeczywistości. Byłby to wówczas niekoniecznie, a w każdym razie nie zawsze, indywidualny wybór, a raczej rodzaj sprywatyzowanej odpowiedzi na niewydolności systemu.

Warto też na problem relacji między sztuką jako pasją a pracą zawodową o nieartystycznym charakterze patrzeć z pragmatycznej strony budżetów czasu i wyłaniających się strategii radzenia sobie z nimi. Mamy wyraźnie do czynienia z konfliktem o zasób, jakim jest „czas twórczy”. Niektórzy rozmówcy w zasadzie lubią i cenią podejmowane przez siebie zajęcia będące źródłem zarabkowania, jednak widzą w nich konkurencję, a czasem wręcz zagrożenie dla twórczości, która jest definiowana jako najważniejsza aktywność życiowa w sensie jakościowym, natomiast nie stanowi tego w sensie ilościowym. W pojedynczych przypadkach mamy do czynienia z sytuacją, która jest odczuwana jako patowa – artyści stają przed całkowitą niemożnością podejmowania aktywności twórczej w obliczu konieczności zarabkowania w innym zawodzie i zastanawiają się nad rezygnacją z tej pierwszej. W takich przypadkach porzucenie działalności artystycznej jest postrzegane jako przymus ekonomiczny.

Okazuje się zatem, że jednym z zasadniczych problemów biografii zawodowych twórców jest przede wszystkim nieustanna walka z czasem i o czas. **Ci z nich, którzy zarabiają w pozaartystycznych zawodach, to swego rodzaju „żonglerzy” odcinkami czasu, świadomi faktu, że sztukę mogą uprawiać niemal wyłącznie w czasie „wykradzionym”, „wydartym”, „po godzinach”. Ich twórczość ma zatem często rwany, poszatkowany i przez to niesatysfakcjonujący charakter.** Towarzyszy jej poczucie niedosytu, niespełnienia, ale też przepracowania i fizycznego przemęczenia (np. praca w nocy). Będziemy do tego wracać również w kontekście wieloletowości artystów. Tutaj chcemy podkreślić, że – mimo ambiwalentnych ocen i częściowego doceniania pracy w innych branżach – badani, którzy nie utrzymują się bezpośrednio z komercjalizowania sztuki, w wielu miejscach odnoszą się do wyraźnej, czasami wręcz radykalnej kolizji między pracą zarobkową a twórczością.

Na problemy z podziałem czasu między pracę twórczą a innego rodzaju pracę zarobkową skarżą się w naszym badaniu w sposób szczególny pisarze. W ich przypadku utrzymywanie się ze źródeł pozaartystycznych jest praktycznie normą, a jednocześnie specyfika uprawiania literatury sprawia, że niezwykle trudno im w sposób bezkonfliktowy połączyć dwa rodzaje zajęć.

Wszyscy literaci, z którymi rozmawialiśmy, opisują swoją twórczość jako na tyle czasochłonną, że proces „wykradania czasu” staje się bardzo trudny, jeśli nie niemożliwy.

Natomiast nie jest się w stanie pisać po godzinę dziennie, niezależnie od tego, co by ludzie mówili. Żeby pisać książkę, potrzebujesz mieć po prostu tak zwany suchy mózg. Musisz się temu poświęcić, musisz mieć jakiś konkretny rytm. I rzeczywiście da się tekst szlifować godzinę czy dwie dziennie. Natomiast nie jesteś w stanie napisać coś ambitnego, rozdziału czy nowego otwarcia w długim tekście, mając na to godzinę dziennie.
[IDI_T1_A_D_LITERATURA_RDZEŃ]

5

Możliwe, że w innych, bardziej „technicznych” obszarach twórczości owo godzenie zarobkowania poza sztuką i osobnego uprawiania sztuki jest bardziej bezkolizyjne, łatwiejsze – tak przynajmniej uważają niektórzy piszący. Na przykład jeden z literatów deklaruje przesuwanie swojej aktywności w kierunku muzyki, ponieważ wydaje mu się, że na ten rodzaj działalności jest w stanie wygospodarować czas pomiędzy pracą zawodową a obowiązkami domowymi, co w przypadku pisania ocenia jako w zasadzie niemożliwe. Inna pisząca osoba zwraca uwagę na problem niemożności uprawiania literatury z doskoku, po kilkanaście minut dziennie – zajęcie to wymaga wielogodzinnego skupienia, które jest praktycznie niemożliwe w jej aktualnej sytuacji zawodowej. Podobnego zdania jest twórca, który przywołuje w tym kontekście gombrowiczowską metaforę „startującego samolotu” – w jego opinii pisarz potrzebuje długich odcinków pozornie zmarnowanego czasu na intelektualny „rozruch”. Inny fragment wypowiedzi tego samego rozmówcy w sposób wymowny podsumowuje ten problem.

To znaczy gdyby pisarz miał z czego żyć, to mógłby te główne siły przeznaczać na swoją działalność twórczą. A nie te skrawki, te resztki zrzucane ze stołu dla psa. I mógłby rozkręcać te maszyny, one by stanowiły jego główne zajęcie. A to jest dla mnie jakieś zajęcie, które ja mogę wykonać wtedy, jak już obrządzę wszystkie świny i krowy. Jak ten obrządek zrobiony, z pól żółte, to teraz chłop pójdzie, umyje nogi i może usiąść przy oknie, to jest ten moment. Ale ja już jestem wtedy wykończony. [IDI_T3_A_D_LITERATURA_DOM]

Wypowiedzi odnoszące się do trudności i przyjmowanych strategii związanych z organizacją pracy twórczej częściowo należy też interpretować przez pryzmat potrzeby akcentowania pracy artystycznej jako „też pracy” – regularnej, wymagającej organizacji i odpowiednio długich odcinków czasu. Bardzo silnie były te wątki eksponowane w przeanalizowanych tekstach publicystycznych, gdzie pojawiały się jako argument za zmianami w systemie wynagradzania artystów. W wywiadach również podkreślano, że praca twórcza wymaga dyscypliny, wysiłku i systematyczności. Twórczość była konsekwentnie opisywana jako stała, codzienna, niekiedy fizyczna praca. W tym kontekście wskazywanie na trudności wynikłe z prób umieszczania aktywności artystycznej w sferze czasu wolnego – dowodzenie, że w wielu przypadkach jest to praktycznie niemożliwe – pełni również funkcję uczynienia widzialnymi aktywności, które w dyskursie publicznym często są niezauważane, transparentne lub kojarzą się z relaksem i indywidualną przyjemnością.

WIELOETATOWOŚĆ I RÓŻNE FORMY ZATRUDNIENIA. PREKARIUSZE CZY FREELANCERZY?

W tym podrozdziale chcemy wskazać na zróżnicowanie sytuacji zatrudnieniowej twórców, ale też jednocześnie **wyeksponować cechę wspólną dla osób pracujących w różnych ramach formalno-prawnych, czyli powszechne występowanie wielozawodowości, wieloetatowości albo zaangażowania w wiele równoległych projektów** (zob. Sholette 2015). Hiperaktywność i multiplikowanie zajęć, etatów i zleceń staje się przede wszystkim sposobem na zabezpieczenie materialne i jest uzasadniane głównie potrzebami ekonomicznymi. Jednocześnie można przypuszczać, że za poszczególnymi wyborami stoją w praktyce bardziej zróżnicowane motywacje (takie jak choćby lęk przed pozostawianiem bez zajęcia w przyszłości, chęć utrzymania ciągłości pracy twórczej, uniwersalna – nie tylko w świecie artystycznym – tendencja do nasycania biografii zawodowych aktywnościami).

Angażowanie się twórców w wiele równoległych aktywności dotyczy zarówno osób zajmujących się twórczością „po godzinach”, jak i tych, którzy „mają to szczęście” i żyją ze sztuki lub pokrewnych zajęć „okołokulturalnych”. Jest też powszechne wśród osób o różnym statusie zatrudnienia.

Warto mieć na uwadze, że ze względu na niskie wynagrodzenia w sektorze kultury osoby na etacie bardzo często łączą kilka prac, dodatkowo prowadzą zlecone projekty, a także realizują własne przedsięwzięcia artystyczne lub będące realizacją zobowiązania stypendialnego. Sprawia to, że stopień ich zapracowania jest niekiedy bardzo duży – oni również „żonglują czasem” i próbują z niego wycisnąć jak najwięcej. Należy też podkreślić, że praca artystów z jednej strony jest często okresowa (tryb projektowy nakłada na twórców nie zawsze równomierny rytm), a z drugiej – daje poczucie „bycia non stop w pracy”. To ostatnie to skutek nie tylko podejmowania różnych nakładających się i absorbujących czasowo zajęć, ale też rezultat specyfiki pracy artystycznej jako wyrastającej z osobistego zainteresowania.

Fakt ten stanowi ogromną siłę zawodów artystycznych, ale też rodzaj pułapki, choćby dlatego, że sprzyja interpretowaniu pracy artystów jako pracy wolontaryjnej i oczekiwaniu, że będą oni podejmować się zobowiązań bez wynagrodzenia. Istota tej pułapki zasadza się również na płynności granic między pracą a życiem prywatnym. **Kolonizowanie czasu wolnego przez pracę, ale też rozmywanie granic między nimi, stawia pod znakiem zapytania regułę *work-life balance*, która zakładałaby możliwie równomierny podział aktywności między życie prywatne a życie zawodowe.** Okazuje się, że nie da się jej w prosty sposób zastosować w sytuacji artystów (zob. Thornton 2009, Throsby i Zednik 2011, Kozłowski [et al.] 2014). Utrudnia to również zrozumienie specyfiki położenia zawodowego artystów na przykład w perspektywie prowadzenia polityk kulturalnych, o czym piszemy w rozdziale poświęconym strategiom i barierom wsparcia środowiskowego.

Wśród uczestników badania istnieją również wyraźne niejednoznaczności dotyczące podejmowania dodatkowych – obok etatowej lub głównej – prac zarobkowych. Temat ten warto potraktować jako istotny również dlatego, że po raz kolejny uwaga zwrócona zostaje na płynność i niejednoznaczność samej kategorii pracy twórczej, a pośrednio też sukcesu z nią związanego. W wywiadach artyści posługują się terminami takimi jak „job” lub chałtura. Mimo ich odmiennych konotacji („job” jest teoretycznie raczej neutralny, natomiast chałtura – nacechowana negatywnie), w praktyce artyści stosują je zamiennie, łącząc w jedną, podejmowaną „po godzinach”, aktywność. Wszystkie używane tu określenia niekiedy zawierają w sobie wartościowanie jakości wykonanej pracy lub odniesienie do jej odtwórczego charakteru,

w innych jednak przypadkach oznaczają krótkotrwałe zajęcie podejmowane poza głównym zatrudnieniem, bez jawnie zadeklarowanego związku z jego jakością. Ta niejednoznaczność dotycząca tego, czym w rozumieniu badanych jest „chałturzenie”, może być zilustrowana między innymi przez poniższy fragment wypowiedzi.

R: *Ale właściwie całe życie, odkąd pamiętam, aktorzy robili chałtury w pozytywnym tego słowa znaczeniu, mieli spotkania z widownią. Ja myślę, że to tylko, jakby... Nie, nic się nie zmieniło.*

B: A co to znaczy chałtura w pozytywnym tego słowa znaczeniu? To znaczy, że są też w negatywnym?

R: *Wiesz co, tak. Chałtura to jest właściwie pejoratywne określenie, prawda? Natomiast ja nazywam chałturami coś, co się robi poza teatrem. Może to być, wiesz, główna rola w filmie zagrana cudownie. Ja na to mówię też chałtura, dlatego mówię w pozytywnym. Bo są chałtury takie, z czym też się spotkałam na rynku, że po prostu ludzie po to tylko, żeby zarobić pieniądze, robią takie dziwne rzeczy, że jak człowiek na to patrzy, to jest zażenowany, wiesz?* [IDI_T1_A_D_TEATR_RDZEŃ]

Z jednej więc strony podejmowanie się różnych zleceń jest w pewnym sensie stanem „oczywistym” w środowisku artystycznym, z drugiej natomiast – wielozawodowość i wikłanie się w dodatkowe prace zlecone nie jest dla badanych sytuacją komfortową. Wymaga lawirowania między zajęciami, jest bardzo obciążające fizycznie i psychicznie, stresogenne; utrudnia też długofalowe planowanie życia zawodowego. **Wszystko to, tylko na jeszcze większą skalę, ma miejsce w przypadku artystów pracujących wyłącznie w trybie projektowym, których status zawodowy nosi prekarny lub freelancerski charakter.** Oprócz wszystkich niedogodności pracy zmultiplikowanej i poszatkwanej, dodatkowo dochodzi tu kwestia niepewności oraz strategii stosowanych w celu ich niwelowania (np. podejmowanie kolejnych studiów w celu utrzymania ubezpieczenia zdrowotnego).

Mimo to przykładem pozytywnej oceny braku stabilnego zatrudnienia może być sytuacja, w której uczestnik badania chwali rezygnację z etatu na rzecz „freelancerskiego działania”. Odnosi się krytycznie do pracy w zamkniętej strukturze, w określonych godzinach, z ograniczonymi możliwościami autoekspresji i podejmowania innych zadań. Nie on jeden. Inna osoba

wskazuje na przykład, że wielość różnych zajęć pozwala jej na niezależność od instytucji kultury. Niekiedy też to rozproszenie i wielość możliwych do podjęcia zajęć interpretuje się jako pewnego rodzaju agregat szans (mówi się w tym kontekście o dużej dostępności zajęć na rynku).

Widać zatem, że oceny form zatrudnienia według schematu „etat versus «umowy śmieciowe»” nie są zerojedynkowe. Wartościowanie własnej sytuacji zawodowej nie jest jednoznacznie wynikiem stabilności lub jej braku, ale też innych czynników – takich jak typ i dziedzina działalności artystycznej, charakter podejmowanej pracy „głównej”, dostępność owych zleceń jako pewnych „zasobów”, czy moment biograficzny. Na przykład rozmówczyni – matka małego dziecka – zauważa, że niegdyś, przed założeniem rodziny, nie miała zastrzeżeń wobec tej strategii funkcjonowania na rynku pracy. To, co jest akceptowalne dla osób młodych, zwłaszcza samotnych lub bezdziejnych, przestaje być takie w późniejszych etapach życia. To wątek z jednej strony oczywisty, z drugiej – wymagający podkreślenia.

Warto jednak pamiętać, że podobnie jak w przypadku rezygnacji z komercjalizacji twórczości i reinterpretacji tego faktu jako dobrowolnego wyboru, również zgoda na wielość i przygodny charakter podejmowanych zajęć może być postrzegana jako rodzaj adaptacji. **Niektórzy artyści, zwłaszcza z młodego pokolenia, od początku swojej ścieżki biograficznej funkcjonują w kontekście niestabilnego zatrudnienia, które wymusza wielokierunkowość działań i wielozadaniowość. Panująca sytuacja wydaje się w ich oczach w tym sensie „normalna”, że trudno im wyobrazić sobie dla niej alternatywę.** Nie oznacza to jednak, że musi to być uniwersalnie jedyny model funkcjonowania artystów.

6

[6] Dynamika karier zawodowych. Kto i co kształtuje kariery zawodowe artystów?

PRZYPADKOWOŚĆ CZY LOGICZNA TRAJEKTORIA? TRUDNE DECYZJE I NIETYPOWE WOLTY

Na bazie zgromadzonego materiału empirycznego uzasadnionym staje się stwierdzenie, że **podstawową siłą napędową biografii zawodowych twórców jest traktowanie przez nich działalności artystycznej jako wartości autotelicznej, często najważniejszej w życiu**. Artyści są wysoko umotywowani w dążeniu do jej realizacji, przy ograniczonym znaczeniu motywacji finansowej. Chociaż można interpretować silne akcentowanie motywacji powołaniowej jako narzędzie przysłaniania niedostatków strukturalnych, jednak wskazujemy na rolę tego wewnętrznego napędu do twórczości również z innych powodów. Po pierwsze wydaje się on wyjaśniać tendencję do podtrzymywania działalności artystycznej nawet wbrew potocznej logice, która brałaby pod uwagę jedynie zarobkową „opłacalność” decyzji i działań. Po drugie obecność takiego silnego motywatora sygnalizuje konflikt, jaki zachodzi między poczuciem indywidualnej sprawczości artystów a wrażeniem przypadkowości kierunków, w jakich kariery podążają.

Pisząc o sposobach rozumienia sukcesu i wyróżniając jego najważniejsze dla badanych składowe, celowo pominęliśmy jeden istotny aspekt. Interesujące wydaje się bowiem rozróżnienie, które ujawniło się w efekcie przeprowadzenia wywiadów z artystami – czy sukces należy rozumieć liniowo jako pewien rozciągnięty w czasie proces, czy, przeciwnie, ma on charakter punktowy (pojedyncze wydarzenia, spektakularne momenty, nagrody). Materiał empiryczny wskazuje raczej na pojmowanie sukcesu jako pewnej ciągłości. **Wyraźnie zaznacza się utożsamienie sukcesu z rozciągniętym w czasie, konsekwentnym oddawaniem się zajęciom twórczym, bez**

przerw i załamania, przez całe życie (w tym miejscu w zasadzie obojętnie, czy w formie pracy zarobkowej, czy jako hobby). Przykładowo jeden z rozmówców kilkakrotnie wskazywał, że to jest w zasadzie podstawowy dla niego wyznacznik sukcesu zawodowego.

Sukces, moim zdaniem, jest wtedy, kiedy zespół [muzyczny – przyp. aut.], ja mówię o zespole, tak?, kiedy zespół jakby ma tę swoją, jakby stały rytm, stałą ciągłość tych swoich jakby poczynań. Czyli tworzy, komponuje, wydaje jakieś wydawnictwa, nie wiem, płyty, i jest cały czas jakby ten odbiór (...). Moim zdaniem to jest sukces. Czyli gram w zespole, komponuję, wydajemy płyty, gdzieś jeździmy na trasy, bo to jest dosyć fajne też.
[IDI_T1_A_ND_MUZYKA_MOM]

6

Ciekawym na tym tle zjawiskiem wydaje się również skalowanie sukcesu jako swego rodzaju balansowanie między minimalistyczną definicją (utrzymać się i być „w zawodzie” w sposób względnie ciągły) a pojmowaniem go jako czegoś spektakularnego. Wydaje się, że sukces jest przez twórców postrzegany w perspektywie dynamiki całej biografii oraz rozróżnienia między jej pomniejszych etapami i zwieńczeniem. Chociaż doświadczane w teraźniejszości pojedyncze zadowalające momenty są dla rozmówców jedynie „sukcesami przez małe s” czy „sukcesikami”, w przeciwieństwie do „sukcesu przez duże S”, to tak naprawdę ten „wielki sukces” jest tym, co stopuje pomyslną trajektorię biograficzną i jest też do pewnego stopnia onieśmielający. „Sukces przez duże S” to bowiem moment, po którym można „osiąść na laurach” – to, jak sądzimy, również jeden z powodów, dla których badani dystansują się od mówienia o sobie jako ludziach sukcesu.

Sukces, do którego się dąży, nierzadko rozumiany jest zatem w sposób procesualny, jako pewna udana droga lub – posługując się językiem menedżerskim – skutecznie zarządzana trajektoria. Wszystkie wymienione w poprzednich częściach wymiary sukcesu (sukces komercyjny, sukces w relacji z odbiorcą i sukces uwewnętrzniony) powinny – w idealnej sytuacji – być uzupełnione o wymiar czasowy. Oczywiście nie oznacza to, że w innych kontekstach i w innych wypowiedziach nie wskazuje się na ważność pojedynczych działań, które mogą być definiowane w kategoriach sukcesu / porażki. Dla przykładu, jeden z aktorów jest zdania, że należy unikać mówienia o tym, że ktoś „generalnie odniósł sukces artystyczny”

– oceniać w ten sposób można poszczególne role aktorskie. Cenną perspektywą wydaje się jednak spojrzenie na sukces jako proces budowania i podtrzymywania oczekiwanej kondycji zawodowej. Wydaje się, że chodzi tu również o brak przygodności jakości i efektów pracy oraz utrzymanie pewnego rytmu podejmowanych działań i ich przewidywalności.

PRZYPADEK PIERWSZY

Dyplomowana aktorka: pamięć o wspólnocie artystów i uregulowanych trajektoriach zawodowych⁵

Podczas badania mieliśmy okazję przeprowadzić wywiad z aktorką w średnim wieku, której droga do zawodu i w zawodzie wydaje się odzwierciedlać przemiany nie tylko samego pola sztuki, ale również szerszego otoczenia ustrojowego, gospodarczego i kulturalnego, w jakim funkcjonują artyści. Rozpoczęła ona karierę artystyczną na początku lat osiemdziesiątych, w bardzo młodym wieku – początkowo jako suflerka w teatrze, konsekwentnie przechodząc kolejno wszystkie stopnie kariery zawodowej, która wówczas była dość sformalizowana. Jej profesjonalna droga wymagała nie lada wysiłku w celu uzupełniania formalnego wykształcenia i zdawania odpowiednich egzaminów, które niegdyś warunkowały możliwość pracy w zawodzie aktora. Jednocześnie jednak w ten sposób rozwijająca się trajektoria zawodowa rządziła się częściowo choćby przewidywalnymi regułami. Wyraźnie daje się też zauważyć, że podczas tej drogi artystka nawiązywała etosem twórczym i nieformalnymi zasadami charakterystycznymi dla środowiska aktorskiego, które w pewnym sensie stanowiło dla badanej „drugi dom”. Przed kilkoma laty twórczyni przeniosła swoją aktywność zawodową poza teatr, wciąż pracując jednak w sektorze kultury. Przebieg jej kariery tłumaczy właściwy dla niej

6

5 W tym rozdziale, w celu ilustracji charakterystycznych zjawisk, o których piszemy w raporcie, prezentujemy kilka wybranych ścieżek zawodowych (lub ich fragmentów) artystów, którzy uczestniczyli w badaniu. Akcentujemy dynamikę biografii jako pewnych większych całości, pokazujemy ich logikę (lub jej brak), przyglądamy się typowym lub nietypowym zwrotom życiowym oraz problematyce sprawczości aktorów społecznych. Dlatego też, by móc spojrzeć na trajektorie zawodowe niejako z lotu ptaka, zdecydowaliśmy się przybliżyć niektóre sylwetki twórców, jednak ze względu na konieczność anonimizacji, zastosowaliśmy w nich skróty i celowe zniekształcenia. Nie należy zatem traktować przytoczonych historii jako dosłownego odzwierciedlenia życiowych losów artystów, z którymi rozmawialiśmy, a w zamian widzieć w nich pewne narzędzie metodologiczne, służące uzupełnieniu zasadniczej treści wyводу. Proponujemy zapis sześciu przypadków, dobrze oddających zróżnicowane sposoby prowadzenia karier artystycznych.

krytycyzm wobec zjawisk zachodzących w kulturze w ostatnich latach: (1) daleko idącej demokratyzacji dostępu do zawodów twórczych, (2) koniecznej wielozawodowości i rozpowszechnienia się niestabilnych form zatrudnienia poza etatem, związanego z tym (3) obniżania się jakości pracy twórczej oraz (4) przemian zachodzących w środowisku, które stopniowo traciło swoją spójność i wspólnotowy charakter. Warto zestawiać podobne wypowiedzi z głosami najmłodszych artystów, których socjalizacja do zawodów twórczych przebiegała w zmienionej już rzeczywistości i niewątpliwie więcej jest w nich zgody na wymuszoną indywidualizację, wielozadaniowość, komercjalizację działalności i nieprzewidywalność biografii.

Wybory zawodowe uczestników badania raczej nie opierają się na utrwalonych i możliwych do łatwego naśladowania skryptach. Chodzi tu jednak o coś więcej niż tylko niemożność znalezienia gotowego algorytmu na sukces – nikt tego chyba zresztą nie oczekuje. Ale rzecz nie tylko w tym, że część twórców ze względu na przymus ekonomiczny podejmuje się wszelkich nadarzających się okazji zawodowych. Zależy nam bardziej na wyeksponowaniu faktu, że artyści sami nie do końca wiedzą, jak ów pomyslnie rozwijający się proces poprowadzić. W sytuacji multiplikowania się i nakładania zadań czasami trudno im określić, które zlecenie i który projekt docelowo oznaczać może „ślepą uliczkę”. Niektórzy z nich zauważają, że podejmowanie rozmaitych „okołoartystycznych” działań ma negatywny wpływ na działalność stricte artystyczną, co na dłuższą metę może wiązać się z trwałym wykluczeniem z grona twórców. Konieczne jest zatem szacowanie ryzyka, ustalanie priorytetów i ważenie proporcji między korzyściami i minusami angażowania się w rozmaite projekty. Na przykład jeden z literatów stwierdza, że chętnie podjąłby się regularnego pisania felietonów do prasy, ale jedynie wówczas, gdyby nie było ono zbyt częste. W przeciwnym razie obawiałby się, że może podzielić los kolegi, który praktycznie przestał tworzyć po tym, jak podjął się zarobkowej pracy.

Na przykładzie decyzji zawodowych widać nie tylko nieoznaczoność trajektorii sukcesu artystów, ale też ich nieoczywistość. Pisaliśmy wcześniej, że wielu twórców zmuszonych jest przesuwając swoją działalność artystyczną w sferę czasu wolnego, podczas gdy utrzymuje się z pracy w dziedzinie pokrewnej sztuce bądź nawet zupełnie odległej. Wartościowanie podejmowanych zajęć zarobkowych jest negocjowane i zależne od kontekstu. Czasami

pozaartystyczne aktywności zawodowe są rzeczywiście waloryzowane w zależności od swojej bliskości/oddalenia od „czystej” sztuki. Zawodowe szczęście ma wówczas ten, kto znalazł się najbliższej profesji artystycznej (np. artysta fotografii zarabiający jako fotoedytor w wydawnictwie). W innych jednak przypadkach okazuje się, że **podejmowane decyzje zawodowe wyłamują się ze schematu, w którym to bliskość wąsko rozumianej sztuce stanowi o wartości źródła utrzymania się artystów. Czasami ważniejsze okazują się względy pragmatyczne związane z możliwością zarządzania budżetami czasu czy stopniem obciążenia intelektualnego w pracy zarobkowej.** Zajęcia będące źródłem utrzymania są oceniane nie tylko pod względem ich prestiżu, wysokości zarobków czy bliskości działalności kulturalnej, ale zależnie od stopnia, w jaki odciągają od twórczości lub ją umożliwiają. **Jedną ze strategii godzenia zarobkowania i uprawiania sztuki jest zatem zmiana pracy, niekoniecznie na „lepszą” według potocznych kryteriów.** Na przykład literatka deklaruje rezygnację z zawodu nauczycielskiego na rzecz pracy w administracji przedsiębiorstwa i uzasadnia ją wprost nadmiernym obciążeniem emocjonalnym tego pierwszego zajęcia.

6

Gdybym pracowała nadal w szkole, nie mogłabym pisać książek. Po prostu za bardzo się spalałam w tej pracy. Po prostu nie mogłabym.
[IDI_T1_A_D_LITERATURA_MOM]

PRZYPADEK DRUGI

Pisarka w małym mieście: ucieczka z angażującej pracy i „podwójne życie” zawodowe

Jedną z uczestniczek badania była pisarka, która pochodzi z artystycznej rodziny i od zawsze interesowała się różnymi dziedzinami twórczości. Ukończyła jednak studia pedagogiczne, niezwiązane ze sztuką. W swojej pracy zawodowej starała się umiejętnie łączyć pasje i wykształcenie kierunkowe (np. prowadząc kółka zainteresowań dla młodzieży, wykorzystując w pracy z dziećmi elementy teatru, tańca i sztuk wizualnych). Obecnie coraz rzadziej pracuje z najmłodszymi ze względu na brak możliwości podjęcia takiej pracy w swoim miejscu zamieszkania. W tym kontekście ważny w biografii rozmówczyni był moment przeprowadzki z dużego do małego ośrodka, który wiązał się z poczuciem utraty wcześniej posiadanych możliwości zawodowych w branżach pokrewnych sztuce. To z kolei spleta się z jej oceną lokalnego obiegu kultury jako rozczarowującego, na co

częściowym remedium staje się aktywność internetowa i budowanie środowiska poza kontekstem geograficznym. Aktualnie rozmówczyni utrzymuje się z zajęcia zupełnie niezwiązanego z jej działalnością artystyczną, co tłumaczy świadomym wyborem. Jak twierdzi, wcześniej wykonywany zawód za bardzo angażował ją emocjonalnie i czasowo, a w związku z tym nie mogła znaleźć dość energii na pisanie. Podobny motyw walki o czas twórczy znajdujemy u wszystkich uczestników badania, zajmujących się tworzeniem literatury – na ich przykładzie możliwe staje się prześledzenie różnych wariantów budowania „podwójnego życia” artysty.

6

Niektórzy uczestnicy badań wskazują, że celowo poddają się swego rodzaju zawodowej „degradacji”. Podejmowali lub podejmują zajęcia stosunkowo proste, gorzej płatne, nieetatowe, nieangażujące, mniej odpowiedzialne czy niepodlegające dokładnej kontroli przez pracodawcę – po to, żeby w ogóle móc uprawiać sztukę (by zyskać czas, skupić się, nie angażować się emocjonalnie lub choćby „wyzwolić się twórczo”). Twórcy intencjonalnie godzą się na prace poniżej kwalifikacji, ale takie, które dają się „skroić” pod kątem priorytetu życiowego, jakim jest uprawianie sztuki. Wskazuje to oczywiście na bardzo silną motywację do prowadzenia działalności artystycznej, będąc jednocześnie rodzajem strategii adaptacyjnej o wiele wymowniejszej niż samo podejmowanie pracy poza sztuką. W tym miejscu chcemy szczególnie podkreślić, że **tak jak stałe i rytmiczne uprawianie sztuki jest pewnym ideałem działalności zawodowej, tak trajektorie zawodowe artystów stosunkowo rzadko bywają uporządkowane i sterowane przewidywalną logiką**. Ta ostatnia w większym stopniu dotyczy twórców z wykształceniem artystycznym (aktorzy, muzycy klasyczni), którzy zatrudnieni zostali zgodnie z wyuczonym zawodem w odpowiedniej instytucji (np. teatr) – ten luksus jednak dotyczy mniejszej części twórców, z którymi rozmawialiśmy.

STEROWANIE KARIERĄ I POCZUCIE SPRAWSTWA

Z powyższym wiążą się inne ważne pytania – o poczucie sprawstwa lub jego braku, poglądy na temat możliwości realnego sterowania swoją karierą, i postrzeganie roli jednostki wobec czynników systemowych. Przede wszystkim warto podkreślić, że o osiągnięciu sukcesu artystycznego praktycznie

nie mówi się przez pryzmat wyłącznie talentu i wrodzonych predyspozycji. Nacisk kładziony jest raczej na interakcję dwóch grup czynników – indywidualnych i strukturalnych. Wśród tych pierwszych znajduje się talent, niezmiennie jednak łączony z indywidualną pracą i właściwymi wyborami, a wśród drugich – otoczenie środowiskowe, instytucjonalne, finansowe, organizacyjne itp., w jakim artyście przyszło dorastać, kształtować się i / lub tworzyć. W przypadku akcentowania tego pierwszego czynnika, mielibyśmy do czynienia z możliwością utrzymywania kontroli nad karierą przez artystę, w przypadku tego drugiego – z poczuciem jej utraty na rzecz czynników niezależnych od twórcy.

PRZYPADEK TRZECI

Pasjonat z misją: twórca w stanie permanentnego rozwoju

W badaniu uczestniczył również reżyser teatralny działający poza rdzeniem regionu, zatrudniony w lokalnej instytucji kultury i prowadzący amatorski teatr. Posiada on wykształcenie kierunkowe, choć jego współpracownicy to nie zawodowcy. Cały czas balansuje pomiędzy twórczością amatorską i profesjonalną. Wcześniej pracował jako nauczyciel w szkole. Można więc powiedzieć, że udaje mu się stopniowo profesjonalizować pasję życiową, nie tylko poprzez zmianę formy zatrudnienia, ale też nieustanne dokształcanie się w dziedzinie, w której pracuje. Rozmówca poświęca działalności artystycznej dużo czasu i energii pomimo braku ich bezpośredniej przekładalności na sukces komercyjny. Uważa, że jego droga zawodowa to efekt świadomej decyzji, determinacji i konsekwentnej pracy. Towarzyszy mu też silny imperatyw rozwoju i stopniowej zmiany skali własnej działalności. Jest zdania, że artysta „nie może stać w miejscu” – i nie chodzi mu o prestiżowy czy finansowy wymiar twórczości, a raczej o jej znaczenie intelektualne. Sukces i rozpoznawalność w amatorskim obiegu sztuki nie jest zwieńczeniem jego drogi zawodowej, a pewnym etapem – rozmówca przewiduje, że wkrótce w swoim rozwoju będzie musiał wyjść poza lokalne środowisko. Mimo tego, że działa przede wszystkim z pasji, nie jest pozbawiony ambicji – stąd zapewne ciążenie do dużego ośrodka i plany zawodowe z nim związane. Przebieg jego biografii zawodowej wydaje się być w ścisłym związku z poglądami na sztukę i jej znaczenie. Jest on zdania, że sztuka powinna pełnić szczególną rolę w życiu człowieka, przynależeć do sfery sacrum, być do pewnego stopnia prowokującą, a nie stanowić wyłącznie przyjemność.

Innymi słowy, **wśród naszych rozmówców przeplatają się dwa zasadnicze typy myślenia – pierwszy z nich (wydaje się słabiej reprezentowany) kładzie nacisk na możliwość planowania i tworzenia siebie jako artysty sukcesu, drugi natomiast akcentuje pewną przypadkowość kariery jako splotu okoliczności.** Obserwację tego dotyczącą przedstawia jedna z naszych rozmówczyń, reprezentująca otoczenie, w jakim działają artyści. Pracowniczka samorządu wypowiada się na temat osiągnięcia sukcesu przez artystów w następujący sposób.

Być może bym była w jakiś sposób rozstrzelana przez świat artystów, ale jednak wydaje mi się, że dążą do tego, żeby było o nich głośno, żeby zostali uznani. Niektórzy może chcą, żeby to było zrobione przez przypadek. I to będzie dla nich cenne, będą tworzyć i ktoś się tym zainteresuje. I jest to przypadek. A niektórzy, mam wrażenie, że do tego marketingowo podchodzą, czyli nawet jeżeli produkt nie jest tak doskonały, ale jest o nim medialnie głośno, to jest to ich cel. [IDI_T2_LK_URZEDNIK_RDZEŃ]

6

Nie są to po prostu postawy, do których możemy jednoznacznie przypisać każdego z uczestników badania, raczej pewne konkurujące ze sobą perspektywy wyznaczające ramy dla opisu tego, czy i jak artyści mają dziś poczucie, że mogą osiągać sukces i od kogo / czego ów sukces zależy. Pierwszy z poglądów niekoniecznie musi też być wypowiedziany wprost – daje się go jednak „wyłowić” poprzez opisy przebiegu biografii, w tym starań o stypendia, kontaktów z wydawnictwami czy galeriami, aktywnych poszukiwań odbiorców. Generalnie wyraźnie zauważalne jest **aktywistyczne podejście do organizacji pracy artystycznej, prezentowane przez rozmówców i widoczne w ich życiowych trajektoriach. Co ciekawe, w opisach ścieżek zawodowych dużo jest wskazań na indywidualną zaradność czy przedsiębiorczość, a stosunkowo mało miejsca zajmują odwołania do konieczności wspierania czy pomagania artystom z zewnątrz.** Prawdę mówiąc, wydaje się, że tych ostatnich jest więcej w wypowiedziach ludzi kultury pracujących w instytucjach czy urzędach niż wśród samych twórców.

Obok zaobserwowanego wyraźnego aktywizmu, a niekiedy też optymizmu, spotkaliśmy się jednak z takimi wypowiedziami, z których – często explicite – wynika, że wpływ na karierę artystyczną samego twórcy jest

ograniczony lub wręcz znikomy. Widać to również w analizowanych tekstach internetowych. Na przykład na jednym z forów wprost pada określenie, że sukces i jego składniki stanowią pewną loterię i niekoniecznie zależą od samych artystów (Małanowska AT). Podobna wątpliwość pojawia się w wywiadach. **Ujawniona wielość podejmowanych zobowiązań i ich rozproszenie, często brak powiązań między pojedynczymi „epizodami” historii zawodowej, a także niepewność towarzysząca zwłaszcza artystom pracującym w trybie prekarnym, każą postawić pytanie o to, jak ta specyfika pracy przekłada się na odczuwanie możliwości intencjonalnego kształtowania karier zawodowych przez samych artystów.** Innymi słowy, czy widzą oni swoje biografie artystyczne jako większe całości, a własny rozwój zawodowy jako poddający się przewidywaniu i planowaniu?

Niektórzy artyści mówią o nieprzewidywalności sukcesu albo o dużym znaczeniu szczęścia lub przypadku. Wskazują na swoich przykładach, że sukces nie ma logiki. Jednym z tych przykładów może być artystka sztuk wizualnych, która wprost odnosi się do braku zasad rządzących osiągnięciem sukcesu i w związku z tym jest zdania, że nie on powinien być priorytetem zawodowym – jest nim raczej zachowanie wewnętrznej wolności, niezależności, prawdy. Ta wypowiedź zresztą częściowo też tłumaczy tak duży nacisk na pozaobiektywne składowe sukcesu, o których pisaliśmy w poprzedniej części opracowania. Są one bowiem obszarem, który w większym stopniu poddaje się indywidualnej kontroli i który pozwala zachować poczucie godności w obliczu nieprzewidywalnych losów zawodowych. Co ciekawe, również część twórców, którzy są zdania, że udało im się osiągnąć sukces lub którzy sprofesjonalizowali swoją działalność amatorską, może przyznawać, że udało im się to niejako wbrew okolicznościom, ku własnemu zaskoczeniu („samo się rozwinęło”).

PRZYPADEK CZWARTY

Świeża absolwentka uczelni: obywatelka świata i jej alianse z biznesem

Jedną z młodszych uczestniczek badania była osoba świeżo po studiach artystycznych, mieszkanka Trójmiasta, która rozpoczęła właśnie pracę nad doktoratem. Jednak ten dość tradycyjny i „kanoniczny” kierunek rozwoju młoda artystka łączy z daleko idącą akceptacją biznesowego podejścia do działalności artystycznej.

Nie ma ona problemów z dynamicznym zarządzaniem własną karierą, wyszukiwaniem możliwości zaistnienia w kraju i za granicą, zarówno w polu sztuki, jak i na jej obrzeżach, a nawet poza nim. Twórczyni korzysta z mechanizmów wsparcia ze środków publicznych, ale też sprawnie wchodzi w alianse z biznesem, projektując przedmioty użytkowe dla różnych zleceniodawców. Chyba dość dobrze czuje się w roli freelancerki i raczej nie ma poczucia żalu, że nie zajmuje się wyłącznie „czystą sztuką”. Jest również dobrym przykładem na to, że definiowanie granic między różnymi formami twórczości jest silnie kontekstowe i indywidualizowane. Bardzo aktywnie w swojej działalności wykorzystuje również nowe technologie, jak również świadomie dba o autopromocję. Bierze sprawy w swoje ręce i sama organizuje dla siebie kanały docierania do odbiorców, czy wręcz tworzy miejsca, w których może prezentować twórczość. Co więcej – uważa, że umiejętności menadżerskie powinny stanowić immanentną część zawodu artystycznego. Rozwój zawodowy tej artystki to też ilustracja skutecznego adaptowania się do logiki biznesowej w polu sztuki, którą zaobserwowaliśmy w przypadku niektórych młodych twórców. Jednocześnie także i jej zdarza się tłumaczyć własne sukcesy pewną dozą przypadku czy szczęśliwymi zbiegami okoliczności. Podkreśla też nieprzewidywalność biografii twórczych oraz wskazuje na fakt, że ważniejsze od sukcesu komercyjnego jest spełnienie twórcy.

Pewnym paradoksem jest, że oba te porządki – sprawczości i fatalizmu – poniekąd współistnieją albo ścierają się ze sobą w ramach jednej biografii. Niektórzy artyści opisują swoje indywidualne zaangażowanie w konstruowanie kariery, sprawiają wrażenie bardzo aktywnych i przedsiębiorczych (często też skutecznych), a jednocześnie explicite mówią o przypadku jako motorze własnej trajektorii zawodowej. Wy tłumaczeń tego stanu rzeczy może być kilka. Niektórzy posługują się podobną argumentacją po to, żeby zdystansować się od własnego sukcesu. Do pewnego stopnia może to być jeden z objawów kultury skromności, świadome bądź nieświadome podtrzymywanie etosowych założeń, zgodnie z którymi „nie wypada” być zaradnym. Ograniczone odwoływanie się wprost do roli własnej sprawczości przy jednoczesnym podkreślaniu „szczęścia” oznacza być może pewne dopasowanie nie tylko do ogólnokulturowych kanonów, ale również do funkcjonujących w polu sztuki skryptów opowiadania o własnych biografiach. Innymi słowy, wielu rozmówców jest sprawczych, ale niekoniecznie gotowych tak o sobie mówić, podtrzymując obraz artysty raczej skromnego i mało ekspansywnego.

Z drugiej jednak strony, i to chcemy szczególnie zaakcentować, w niektórych przypadkach chodzi o to, że aktywistyczne nastawienie i realnie podejmowane próby zderzają się z nie do końca sprzyjającym kontekstem działania, który poniekąd „unieważnia” podejmowane wysiłki i zabiera twórcom ich poczucie wpływu na własne życie. W kilku przypadkach zetknęliśmy się bowiem z sytuacjami pewnej bezradności, „uderzania głową w mur”, poczucia nieskuteczności własnych działań.

R: *Ja w ogóle nie wiem, w jakim stopniu od twórcy zależy sukces, ponieważ ja z tym tekstem [który otrzymał prestiżową nagrodę – przyp. aut.] próbowałam coś zrobić od 10 lat, więc ja nie wiem, co to jest sukces.*

B: Czyli to jest coś, co już powstało dawno?

R: *Coś, co powstało dokładnie 10 lat temu. (...)*

B: I co się stało, że w końcu się coś udało zrobić w takim razie?

R: *Właśnie nie wiem, co się stało. Nie wiem, to jest jakaś alchemia. Coś co kompletnie ode mnie nie zależy, bo ja ten tekst dawałam we wszystkie miejsca, w które byłam w stanie go upchnąć. Nikt nie zwracał uwagi. Niektórzy nawet twierdzili, że to nie do końca dobre jest, że jakieś takie... [IDI_T3_A_D_LITERATURA_RDZEŃ]*

PRZYPADEK PIĄTY

Artystka „z prowincji”: indywidualna aktywność wobec ograniczonych możliwości

Ciekawą trajektorię życiową możemy prześledzić na przykładzie artystki wizualnej zamieszkałej w małym ośrodku miejskim. Jako młoda dziewczyna bardzo chciała uczyć się na Akademii Sztuk Pięknych. Kilukrotnie nie udawało jej się dostać na studia, jednak jej konsekwentne starania w końcu przyniosły skutek i ostatecznie uzyskała dyplom uczelni artystycznej. Po studiach wróciła do rodzinnego miasta, gdzie uczyła w szkole. Obecnie nadal prowadzi zajęcia dla dzieci. Korzystając z możliwości lokalowych, które zawdzięcza sytuacji rodzinnej, stara się prowadzić własną galerię, borykając się przy tym z niesprzyjającymi twórcom-przedsiębiorcom regulacjami prawnymi. Jest bardzo aktywna, dostaje stypendia (bardzo niskie), organizuje wystawy dla lokalnego środowiska amatorów i profesjonalistów. Ponadto założyła stowarzyszenie i próbowała promować lokalnych artystów poza granicami kraju. Stała się również „menadżerką samej siebie” – sprzedaje własne prace, prowadzi stronę internetową, bloga i tak też pozyskuje

zlecenia na konkretne obrazy. Mimo dużej aktywności i namacalnych sukcesów artystycznych, skarży się na nie najlepszą sytuację finansową, ciesząc przy tym, że może znowu pracować w szkole, bo to stanowi źródło stabilizacji. Jej przykład wydaje się reprezentatywny dla artystów z mniejszych miast, gdzie budżety na kulturę są niskie, a wartości artystyczne postrzegane bywają dość konserwatywnie. Biografia naszej badanej pokazuje też, że indywidualna aktywność w planowaniu i prowadzeniu własnej kariery – przedsiębiorczość, sięganie po nowoczesne technologie, sieciowanie, otwarcie się na inne niż lokalne środowiska – wszystko to nie stanowi wystarczającego zestawu narzędzi pozwalających osiągnąć sukces w wymiarze komercyjnym. Konieczne w analizach trajektorii zawodowych staje się uwzględnienie wymiaru, na który jednostka ma ograniczony wpływ, a który niestety skutecznie hamuje indywidualną sprawczość.

6

W wywiadach jest też mowa o trudnym do zaprogramowania momencie zwrotnym – do którego dochodzą tylko niektórzy twórcy – zupełnie zmieniającym trajektorię zawodową. Punkt ten w odczuciu rozmówców skutkuje znaczącą poprawą losu zawodowego i w pewnym sensie ma charakter samonapędzający się. Osiągnięcie go jest swoistym wskoczeniem do rozpędzonego pociągu, który, co bardzo prawdopodobne, już się nie zatrzyma. Osoby, którym udało się uzyskać ten status, są postrzegane przez innych jako te, które nie muszą już martwić się o stabilność ekonomiczną, bycie zapraszany czy znajdowanie odbiorcy. Naszym rozmówcom, którzy sami w większości wciąż walczą o rozpoznawalność, trudno jest jednak wskazać drogę dojścia do tego punktu przełomowego, dlatego też w niektórych przypadkach skutkuje to skojarzeniami z niesprawiedliwością czy negatywnie ocenianym statusem celebryty. Stąd też pojawiają się w tym kontekście określenia „barier” lub „barierek”, które dają o sobie znać na drodze do sukcesu.

O zjawisku tym mówią właściwie wszyscy pisarze, którzy uczestniczyli w badaniu. Rozmówcy-literaci skarżą się na liczne odmowy, jakie ich spotykają w relacjach z wydawnictwami, które mają skłonność do uproszczonego funkcjonowania opartego na maksymalizacji zysków – stawiają na „pewniaki” i nie są zainteresowane współpracą z twórcami nierozpoznawalnymi. Jest to oceniane jako blokowanie możliwości debiutu mniej znanym lub bardziej niszowym twórcom. Jeden z pisarzy – choć zapewne dotyczy to też innych dziedzin sztuki – mówi o nazwiskach jako „brandach” podobnych do

marek w świecie mody. Zestawia „barierę wydania” książki, która spotyka nieznanego twórcę, z łatwością funkcjonowania na rynku wydawniczym osób, które owym „brandem” już są. Inna osoba wskazuje na konieczność wydawania książek w małych, kiepskich wydawnictwach lub w formie tzw. self-publishingu, co jednak z kolei wiąże się z gorszą jakością edycyjną prac lub znacznie bardziej ograniczoną promocją i dystrybucją. Inny pisarz jako dowód „błędnego koła” przytacza zmianę nastawienia do jego wcześniej odrzucanych opowiadań po udanym debiucie książkowym. Pisarka pokazuje na własnym i swoich znajomych przykładzie, w jaki sposób nagrody literackie i rozpoznawalność nazwiska – wymykające się próbom racjonalnego zaprojektowania – generują kolejne sukcesy. Sytuacja ta skazuje też twórcę na nieustannie czekanie, irracjonalną frustrację, nie mającą dużo wspólnego ani z jakością, ani ilością jego pracy. Uogólniając, można wysnuć tezę, że poczucie braku wpływu na karierę w istocie może być interpretowane jako bezradność wobec utrwalonych struktur i zastygłych kanałów dystrybucji oznak sukcesu.

Poczucie ograniczonej sprawczości można też tłumaczyć nie tyle nieskutecznością podejmowanych działań, co ograniczoną korzyścią z ich efektów. Na przykład zdobycie samorządowego stypendium artystycznego nie zmienia wiele w realnym położeniu artysty – dzieje się tak ze względu na symboliczny w istocie charakter wsparcia materialnego, nie niwelujący zupełnie konieczności poszukiwania innych źródeł utrzymania (metafora „zbyt krótkiej kołdry” pojawia się w wypowiedziach zarówno samych artystów, jak i urzędników kulturalnych). **Innymi słowy, strukturalne braki mogą w niektórych przypadkach niejako „pokonywać” indywidualną sprawczość. Skutkuje to paradoksalnym obrazem, gdzie w jednym środowisku i w ramach pojedynczej biografii współlistnieją zarówno poczucie bezradności, jak i daleko idący aktywizm.**

PRZYPADEK SZÓSTY

„Stary wyjadacz”: multimodalność i uprzywilejowana pozycja

Jeden z naszych badanych – muzyk i performer – rozpoczął swoją działalność artystyczną w okresie PRL jako bardzo młody człowiek, zbuntowany przeciwko ówczesnej rzeczywistości. W swojej karierze przeszedł drogę od twórcy związanego z podziemiem artystycznym aż do dzisiejszej działalności estradowej. Posiada zaplecze awangardowe, a po transformacji wkroczył do głównego nurtu komercyjnej

rozrywki. Będąc ikoniczną postacią kontrkultury lat osiemdziesiątych, wciąż pozostaje niezwykle aktywny na bardzo różnych polach, z których jedne są bardzo dochodowe, a inne pozostają ważne ze względów ideowych i samorealizacyjnych. Własny rozwój, zwłaszcza ten po roku '89, określa jako harmonijny i korzystny dla siebie. Nasz rozmówca nie daje się zamknąć w jednej formule, odnajdując się w bardzo wielu porządkach i rejestrach działalności. Prawdopodobnie jego własne przejście od braku zasobów do ukształtowanej przez lata wysokiej pozycji powoduje, że ocenia dzisiejsze położenie artystów jako zdecydowanie lepsze niż kiedykolwiek wcześniej. Jest zdania, że twórcy stoją obecnie przed znacznie ciekawszymi możliwościami rozwoju artystycznego niż niegdyś i mają łatwość zarobkowania na sztuce.

7

[7] Krótka kołdra środków. Antyprzewodnik po polityce wsparcia środków artystycznych

ARTYŚCI O WSPARCIU SWOJEJ TWÓRCZOŚCI – OGRODZENIA I OCZEKIWANIA

Zarówno podczas wywiadów indywidualnych, jak i w serii rozmów grupowych pytaliśmy badanych o ich percepcję polityki wsparcia kierowanej do twórców. Z zebranego materiału wyraźnie wynika, że o ile opowiadając o swoich biografiach w rozmowach indywidualnych, artyści w znacznej mierze koncentrują się na podkreślaniu konieczności autonomicznego zarządzania ścieżką rozwoju zawodowego, w trakcie dyskusji grupowych chętnie akcentują napięcia i ograniczenia strukturalne wiążące się ze specyfiką ich działalności. Jest natomiast jeden kluczowy wspólny mianownik i element spajający oba typy narracji – przekonanie o tym, że należy „radzić sobie samemu”. Można odnieść wrażenie, że **artyści generalnie zinternalizowali przeświadczenie o konieczności prywatyzowania napięć strukturalnych. Działają na własne konto, bez wsparcia zewnętrznego, wpasowując się w realia i logikę wolnorynkową.** Dobrze odnajdują się w tych warunkach ci artyści, którzy potrafią „sprzedać” swoją twórczość.

Podczas wywiadów indywidualnych rozmówcy często w ogóle mieli problemy z dostrzeżeniem ponadindywidualnego i pozaprywatnego wymiaru swojej działalności. Na pytanie o trudności związane z wykonywaniem zawodu artystycznego padały odpowiedzi nie odnoszące się do rzeczywistości zewnętrznej wobec twórców. Uczestnicy badania mówili na przykład o kłopotach technicznych, organizacyjnych, towarzyskich, osobowościowych, zdrowotnych, czy nawet związanych z warunkami atmosferycznymi, które utrudniają im twórczość. Pojawiały się też w wywiadach opinie, takie jak: „jak się chce, to można”, „da się”, połączone z tendencją do ekstrapolowania

pojedynczych przypadków sukcesów (niekoniecznie własnych!) na ogólne położenie grupy zawodowej. Zauważalna jest kategoria rozmówców, którzy nie szukają żadnego wsparcia publicznego dla swojej działalności. Wydaje się, że części uczestników badania – zwłaszcza twórcom nieprofesjonalnym – nie przychodzi do głowy, że sztuka mogłaby być w jakiejkolwiek formie wspierana. Mowa jest natomiast o pożądanej aktywności, poszukiwaniu środków finansowania na różne sposoby i na własną rękę lub – jeśli to się nie udaje – przesuwaniu twórczości w kierunku hobby i czasu wolnego.

Wydaje nam się, że **część reakcji odnoszących się do braku potrzeby wspierania środowiska artystycznego to nie tyle objaw zadowolenia z sytuacji, jaka panuje w polu sztuki, co marginalizacja myślenia w kategoriach zbiorowych, systemowych czy ogólnospołecznych.**

Szersza perspektywa może być też przesłonięta przez dyskursy zaradności i indywidualnej odpowiedzialności albo nie być formułowana wprost z obawy przed zarzutami roszczeniowości albo braku kompetencji. Niektórzy rozmówcy uważają wręcz, że nie powinno się jakoś szczególnie artystów wspierać. Można przypuszczać, że uznają oni umiejętność „radzenia sobie” za część wyposażenia zawodu artystycznego lub też że starają się w ten sposób „bronić” przez stereotypowym obrazem artysty jako roszczeniowego nieudacznika. Uważamy to za rodzaj nie-do-końca uświadomionego „podania się” logice przedsiębiorczości – do czego nawiązujemy, relacjonując strategię dochodzenia do sukcesu – i/lub efekt tego, że oni sami względnie dobrze radzą sobie w warunkach rynkowych. Mogą więc nie dostrzegać potrzeb innych osób znajdujących się w mniej korzystnym położeniu albo wręcz nie jest w ich interesie jakiegokolwiek „wyrównywanie szans”.

Jeśli znajduje się argument za wspieraniem kultury i sztuki, jest nim fakt pragmatycznego znaczenia artystów. Mówi się w tym kontekście o: (1) ich roli w dawaniu świadectwa o dzisiejszych czasach przyszłym pokoleniom, (2) znaczeniu sztuki jako nośnika narracji tożsamościowych lub narzędzia polityki historycznej, (3) budowaniu pozycji Polski na arenie międzynarodowej, (4) rozwijaniu lokalnej marki miejscowości czy, w szerszej perspektywie, (5) generowaniu wrażliwości i kreatywności mieszkańców, która może przełożyć się na inne sfery życia. Wskazuje się, że w stawianych za wzór krajach zachodnich decydenci dostrzegają sens wspierania pozornie niezyskowych działań kulturalnych, dlatego że w dłuższej perspektywie przynoszą one wymierny skutek społeczny. W naszym badaniu stanowisko to akcentowali nie

tylko sami artyści, ale osoby zajmująco się zawodowo organizacją i finansowaniem kultury w społeczności lokalnej.

A to jest przecież dobro narodowe, to jest naprawdę... Wydaje mi się, że na samych informatykach, stoczniovcach i przemysłowcach państwa i dobrobytu nie zbudujemy. To jest naprawdę naczynie połączone. Bo artysta jest człowiekiem. Mówię o prawdziwym artyście, który ma taką wyobraźnię, który tak potrafi inspirować, że dzięki temu, że kiedyś ktoś, jakiś informatyk, zobaczy przedstawienie, czy wybitne dzieło i będzie mógł się na tyle zainspirować, żeby stworzyć coś dalej. [IDI_T2_LK_INSTYTUCJA_RZDZEŃ]

7

Dużo bardziej krytyczny wydźwięk ma materiał zgromadzony w trakcie rozmów grupowych. Badani akcentowali tu znaczenie takich problemów, jak nieprzejrzystość obowiązujących procedur, zła polityka kadrowa na szczeblu samorządowym oraz niemoc instytucji kultury we współpracy z artystami. **Obowiązujący model wsparcia jest według twórców niedopasowany do realiów i wymaga gruntownego przemyślenia i przebudowy. Oni sami zaś mają wrażenie istnienia „szklanego sufitu”,** którego w wielu okolicznościach i pomimo wielu starań nie sposób przebić, a także dalece idącej biurokratyzacji całego sektora kultury. Środowiskowe wrażenie bycia traktowanymi po macoszemu wzmacniane jest przez przekonanie o przeznaczaniu dużych nakładów pieniężnych na sponsorowanie działalności rozrywkowej, w tym opłacanie honorariów dla twórców-celebrytów, występujących na dużych imprezach plenerowych, finansowanych ze środków publicznych.

Ustawodawca, i w ogóle ci, co pracują dla rządu, uznają wszystkich za złodziei. Tak to można nazwać, jakby przeanalizować działalność większości placówek, które dają pieniądze. Od ponad roku mam fundację, która złożyła 10 wniosków, z czego jeden był z taką fundacją, która ma doświadczenie, takie drobne partnerstwo, i to jakby się udało. Później był drugi grant od miasta, czyli 3.000 złotych, podatek i księgową zabrało połowę z tego. Zostało osiem wniosków, zerowa skuteczność. A te ostatnie, które składałem, to były bardzo dobre wnioski, petarda. Oceny też były bardzo dobre. Nawet ktoś mi to wyjaśniał, że niby dlaczego mieli by nam dać pieniądze? [FGI_A4_R6_FILM.TEATR_RDZEŃ]

W rozmowach silnie wybrzmiewał problem braku jasnych kryteriów współpracy z artystami i nieprzejrzystości procedur, na podstawie których twórcom przekazywane jest wsparcie. Opowieść badanych na ten temat sprowadza się do wyliczania słabości istniejącego systemu, zobrazowania niemocy, jaka toczy instytucje pomocowe, przypominające mało ruchliwego, niechętnego zmianom lewiatana, wyznającego nadrzędną zasadę „nadzorować i karać”. Skala kontroli, z jaką mierzą się artyści rozliczając projekty finansowane ze środków publicznych, zniechęca ich do podejmowania analogicznych starań w kolejnych okresach. Znużeni biurokratyczną mitręgą twórcy wycofują się z aktywnej roli wnioskodawców o środki, jakie są w dyspozycji instytucji kultury czy – częściej – samorządów lub władz centralnych. Krytycznie oceniany jest też poziom kompetencji osób odpowiedzialnych za przyjmowanie wniosków grantowych oraz udzielanie pomocy artystom.

Moje doświadczenie jest w sumie takie jakby zróżnicowane, bo z jednej strony zdążyłam poznać trochę tych urzędników bliżej, lepiej i zasadniczo mogę powiedzieć, że to są bardzo pomocne, zazwyczaj panie, z którymi miałam do czynienia. Jak składałam pierwsze swoje wnioski i robiłam błędy, to one nie musiały, a pomagały: „dobra, niech Pani przyjdzie, wydrukujemy tę stronę jeszcze raz, niech Pani to zmieni”. Super, fajnie. Natomiast jeśli chodzi o wiedzę taką merytoryczną, to jest dużo gorzej. Są jednostki, które się lepiej orientują, no ale tutaj widać niewiedzę ludzi o tym, o czym my tutaj rozmawiamy. (...) „Bo Pani mówi, że w kwartecie smyczkowym, dlaczego by tutaj nie miała być jakaś sopranistka”. No a my mówimy: „wie Pani, w kwartecie smyczkowym z założenia nie ma wokalisty, więc o co Pani chodzi?”. Więc to przygotowanie merytoryczne jest porażające.
[FGI_A3_R5_MUZYKA_RDZEN]

Wśród artystów panuje przekonanie, że działania w polu kultury są niepolityczne, w negatywnym tego słowa znaczeniu. Brakuje jasnych ustaleń, jakie możliwości płyną z wydatkowania środków publicznych. Generuje to wiele nieporozumień i konfliktów, a dodatkowo zwiększa ryzyko obniżenia poziomu transparentności podejmowanych decyzji. Twórcy mają też wątpliwości, czy obwarowanie rozliczania projektów dodatkowymi kryteriami jest funkcjonalne z punktu widzenia sensowności prowadzenia działalności artystycznej. Akcentują jednocześnie problem uznaniowości przyznawanych

środków na działalność artystyczną, a niekiedy wprost wypowiadają swoje opinie o niejasnych powiązaniach między artystami a sponsorami czy „układach”, jakie rządzą regułami polityki wspierania artystów. Badani mówią w tej sytuacji, że **„z góry wiadomo, kto wygra” i że w środowisku pomoc – przede wszystkim pieniądze – trafia niezmiennie do tej samej grupy osób („lansuje się swoich”)**. Innymi słowy, decyzje o przyznawaniu dofinansowania wydają się twórcom niejasne i upolitycznione, mimo że sami bywają beneficjentami tej formy wsparcia. Brakuje im natomiast przede wszystkim informacji zwrotnej, w oparciu o którą wiedzieliby, dlaczego dany wniosek (nie) został wyróżniony i objęty finansowaniem. Taki stan rzeczy jest barierą przede wszystkim dla młodych twórców, którzy starają się wyróżnić spośród szerokiego grona debiutantów.

7

R2: *Wiadomo, że jest podział na frakcje polityczne, na sympatie polityczne, także jest wsparcie z pewnej strony. Z drugiej jest blokada. Wiadomo, że jedno nazwisko może położyć wniosek.* [FGI_A2_R2_MUZYKA_DOM]

R4: *Przy takich większych projektach, to jest prawda. Albo na przykład ktoś zadzwoni i powie, że tej dać tutaj, bo coś.* [FGI_A2_R4_TEATR_RDZEŃ]

R5: *Albo żeby coś przeszło, to ktoś musi zostać współautorem.* [FGI_A2_R5_MUZYKA_RDZEŃ]

R2: *I wtedy wiadomo, że ktoś musi być odsunięty i to nie jest jakaś konfabulacja, spiszek. Tak to wygląda niestety.* [FGI_A2_R2_MUZYKA_DOM]

Najwięcej zastrzeżeń pada pod adresem przedstawicieli lokalnego samorządu – od poziomu gminy do województwa. Zdaniem twórców pieniędzmi przeznaczanymi na kulturę źle się zarządza, niewłaściwa wydaje się im także organizacja pracy wydziałów odpowiedzialnych za prowadzenie działań kulturalnych. Panuje przekonanie, że wielu urzędników nie tylko nie ma wiedzy o mechanizmach współpracy z artystami (pada tu głównie zarzut o niegospodarność i brak skłonności do inwestowania w lokalnych twórców), ale też podejmuje decyzje przede wszystkim pod kątem zwiększenia popularności własnej czy ugrupowania, które reprezentuje wśród mieszkańców (czytaj: potencjalnych wyborców). Ponownie wraca też zarzut nadmiernego zbiurokratyzowania działań wokół aktywności i wydarzeń animowanych przez twórców. Silna identyfikacja urzędników z władzą i brak widocznych efektów ewaluacji działań animowanych na szczeblu

samorządowym generuje frustrację w środowisku i osłabia klimat do podejmowania aktywności twórczej.

Problem z finansowaniem, czy szerzej i bardziej ogólnie wspieraniem działalności twórczej jest jednak bardziej skomplikowany. Wśród osób odpowiedzialnych za zarządzanie polityką publiczną w zakresie kultury i sztuki są zarówno te o niskich kompetencjach, przypadkowo desygnowane do zajmowania się tą tematyką, jak i profesjonaliści rozumiejący logikę wspierania artystów. Poza tym w środowisku często dochodzi do mieszania się ról – twórcy i animatora, artyści i urzędnika. Niezależnie od roli, jaką zajmują badani w polu kultury poprosiliśmy ich o wskazanie, co można by poprawić, jeśli chodzi o logikę prowadzenia polityki wspierania twórców na szczeblu samorządowym.

Czego potrzeba artystom?

- Zwiększenie rangi działań artystycznych kosztem postępującej iwentyzacji
- Inwestowanie w edukację kulturalną
- Promocja lokalnych twórców w skali całego kraju oraz za granicą
- Większy poziom zaufania dla twórców ze strony lokalnych władz
- Wsparcie dla artystów-przedsiębiorców (np. doradztwo biznesowe, prosty system rozliczeń)
- Ułatwienia sprzyjające rozwojowi prywatnego mecenatu i sponsoringu sztuki (np. możliwość odliczeń podatkowych)
- Zwiększenie poziomu decentralizacji przyznawania środków na kulturę i sztukę (w tym rozwinięcie mechanizmu regrantingowego i wprowadzenie kulturalnego budżetu obywatelskiego)

Postulat decentralizacji finansowania kultury podnoszą twórcy działający poza głównym obiegiem artystycznym województwa, czyli poza Trójmiastem. Funkcjonują oni w stanie podwójnej peryferyjności. Nie tylko znajdują się na marginesie sceny kulturalnej w regionie, ale też odczuwają skutki tego, że trójmiejskie pole kultury (z Gdańskiem na czele), podobnie zresztą jak innych dużych ośrodków (Poznania, Krakowa czy Wrocławia), jest peryferyjne w stosunku do centralnego, czyli Warszawy. Wynika to z jednej strony z akumulacji instytucji kulturalnych w stolicy, z drugiej zaś z trendu do przenoszenia się artystów właśnie do Warszawy. W tej sytuacji

twórcy mieszkający w małych ośrodkach miejskich czy na wsiach Pomorza odczuwają silne poczucie deprywacji i oczekują, że polityka wsparcia będzie modyfikowana tak, by dysproporcje między dofinansowaniem „kulturalnego centrum” i licznych peryferii uległy znacznemu zmniejszeniu.

Strukturalnym ograniczeniem dla działań twórczych jest też skala ich odbioru. Artyści, z którymi rozmawialiśmy, podnosili problem generalnie niskiej receptywności twórczości w Polsce. Tłem dla tej dyskusji jest nie tylko problem niskiego poziomu edukacji kulturalnej i artystycznej, ale przede wszystkim braku działań ze strony instytucji odpowiedzialnych za prowadzenie polityki wsparcia mających na celu niwelowanie luk kompetencyjnych w zakresie odbioru „kultury wysokiej”, czy po prostu umożliwianie ludziom osvajania się z niełatwymi formami uczestnictwa w kulturze. Tymczasem panuje przekonanie, że zbyt mocno stawia się na rozrywkę, a innym formom partycypacji często nadaje ekskluzywną rangę. Ma więc kultura być narzędziem budowania prestiżu (także dla instytucji / gminy, na terenie której ma miejsce dane wydarzenie), ale już nie upowszechniania uczestnictwa. W efekcie w koncertach czy wernisażach „ciągle widać te same twarze” – ekspertów, ludzi ze środowiska i stałych bywalców.

Od osób zarządzających polityką kulturalną oczekuje się, że będą prowadziły – systematycznie i intensywnie – aktywne działania edukacyjne, „wychowywały” lokalną społeczność, stopniowo zwiększając jej kompetencje odbiorcze i rozbudzając zainteresowanie ciekawymi zjawiskami kulturalnymi. **Kultura ma w tym kontekście pełnić funkcję odtrutki na komercyjny przekaz medialny i uproszczone, głośnie przekazy reklamowe. Nie ma natomiast być tak mocno wpisana w posttransformacyjną logikę kupna-sprzedaży.** Umieszczanie kultury w tej transakcyjnej perspektywie może, w odczuciu twórców, skutkować obniżeniem jej statusu i postępującą instrumentalizacją. Alternatywne potraktowanie kultury, właśnie jako przestrzeni, za pośrednictwem której można prowadzić działania edukacyjne, przynosi korzyść zarówno twórcom, mającym szersze możliwości funkcjonowania w polu, jak i całemu społeczeństwu, poprzez rosnący poziom jakości życia.

Ostatnio miałam tournée z orkiestrą po wsiach w okolicach Słupska. To są popegieerowskie wsie, gdzie z funduszków unijnych powstało

wiele fajnych domów kultury. Tam jest cała sala pełna i trzy bisy. To nie jest tak, że oni są niewyedukowani, bo nie ma pieniędzy na pracę u podstaw.
[FGI_A2_R3_MUZYKA_MOM]

FINANSOWE I POZAFINANSOWE FORMY WSPIERANIA ARTYSTÓW

W rozmowach z artystami i ludźmi kultury interesował nas sposób postrzegania dostępnych w środowisku form wsparcia. Analogicznie jak w przypadku opowieści o systemowych niedostatkach polityki publicznej widoczna jest różnica w akcentowaniu tego wątku w wywiadach indywidualnych i grupowych. **W przypadku pierwszego typu rozmów wyraźnie zaznacza się niewiedza, czy wręcz zupełny brak refleksyjności badanych w zakresie konkretnych mechanizmów i narzędzi wspierania twórców.** Artyści nie szukają informacji na ten temat, nie prowadzą poświęconych tej kwestii rozmów, słabo znają narzędzia wsparcia, jakie bywają stosowane w ich własnej sprawie. W rozmowach niekiedy pojawiają się strzępki opinii na temat rzekomych możliwości dla twórców, wyrwykowe i zasłyszane informacje dotyczące rozwiązań, ale zasadniczo nie mamy do czynienia z konkretnymi, przemyślanymi oczekiwaniami, nie mówiąc już o formułowanych przez środowisko rekomendacjach.

Znacznie bardziej pogłębione wnioski na temat preferowanych form wspierania artystów można opracować w oparciu o analizę wywiadów grupowych z twórcami i ludźmi kultury. Wyraźnie w tych rozmowach pobrzmiwa też trudność świadczenia wsparcia artystom z uwagi na niemoc całego – niedofinansowanego i zbiurokratyzowanego – sektora, w tym przede wszystkim instytucji kultury, pełniących istotną rolę w procesie pracy ze środowiskiem twórców. Instytucje kultury w Polsce przechodzą – nie bezboleśnie – proces ewolucji i, podobnie jak artyści, próbują adaptować się do zmieniających się realiów i logiki pola kultury. O ile wśród artystów największym problemem jest brak zrozumienia dla obowiązujących regulacji czy poczucie niemocy w staraniach np. o pozyskanie dofinansowania na działalność, w przypadku instytucji jest to przede wszystkim brak wypracowanego modelu pracy z artystami, konieczność zajmowania się tzw. bieżączką oraz, najczęściej wskazywany jako źródło problemów, permanentny niedobór środków na prowadzenie działalności.

Trudności natury finansowej dotyczą w większym stopniu instytucje niepubliczne, choć i te otrzymujące stałe dotacje ze środków publicznych borykają się z licznymi kłopotami. Swoje budżety dopinają po otrzymaniu dofinansowania z dodatkowych źródeł (najczęściej grantów), nie zawsze znajdując pożądaną ilość środków na wspieranie artystów. Niedobór finansowania może skutkować brakiem ciągłości działań projektowych, a w niektórych przypadkach – także w ogóle ciągłości instytucjonalnej. Nawet instytucje o bardziej stabilnych podstawach funkcjonowania ze stałych dotacji mogą zaspokajać jedynie najpilniejsze potrzeby, takie jak wypłata wynagrodzeń dla pracowników i pokrycie kosztów rachunków.

7

Instytucje nie posiadają też często wypracowanych modeli pracy z artystami. Dominuje współpraca doraźna, okazjonalna, szyta nie na miarę potrzeb i oczekiwań, a skromnych instytucjonalnych możliwości. Animatorzy i pracownicy instytucji relacjonują w tym kontekście brak zrozumienia tej trudnej sytuacji ze strony artystów. Uważają, że nie mają oni wiedzy na temat specyfiki funkcjonowania podmiotów z sektora kultury, przede wszystkim ograniczeń, z jakimi muszą one borykać się w codziennej działalności. W konsekwencji dochodzi do wzrostu napięcia między częścią środowiska, oczekującą, że instytucje będą wspierać twórców, a reprezentantami tych instytucji, rozżalonymi, że to na nich spada odpowiedzialność za brak dobrej współpracy z artystami.

Stół ping-pongowy jest nadal podstawowym narzędziem pracy. Najgorzej, jak się piłeczki skończą, to po prostu bunt w miejscowości. (...) Stać nas na to, żeby zrobić cykl ciekawych warsztatów, co najwyżej. 3, 4 spotkania i koniec. Dalej nie pociągniemy, bo już nas na to nie stać. A chcielibyśmy, żeby ten człowiek, bo akurat fantastycznie się sprawdza, miał kontakt z tymi naszymi podopiecznymi... Ale jest to niemożliwe, choćby ze względów finansowych. [FGI_LK1_R5_INSTYTUCJA_MOM]

„GRANT-ART” – GORZKI SMAK SUKCESU

W modelu wsparcia artystów na pierwszy plan w rozmowach wysuwa się pomoc realizowana w ramach grantów. Ocena tego modelu wsparcia jest niemal jednogłośnie krytyczna. **Najczęściej akcentuje się niedopasowanie logiki grantowej do specyfiki pola artystycznego i „skazanie” twórców na poleganie na tej formie dofinansowania. Artyści**

odczuwają strukturalny przymus dopasowywania się do realiów pracy projektowej, co często łączy się z niechcianą koniecznością podejmowania działań pozaartystycznych, na przykład aktywności mającej w założeniu skutkować zmianą społeczną. Godzi to w autonomiczny charakter pola kultury i część środowiska zniechęca do starania się o pozyskiwanie wsparcia. Artyści otwarcie przyznają, że chcą dostawać pieniądze nie na animowanie lokalnych społeczności – na przykład prowadzenie warsztatów z dziećmi na wsi – tylko na zorganizowanie spektaklu, przygotowanie wystawy czy wydanie tomu poezji.

Projekty społeczne „odciągają” artystów od głównego nurtu ich działalności i – nawet jeśli stanowią przyzwoitą możliwość zarobkową – przez większość osób nie są postrzegane jako propozycja szczególnie atrakcyjna. Wymusza ona bowiem sygnalizowaną wielokrotnie w tekście multiplikację ról (poza artystą i animatorem kultury także przedsiębiorcy), na którą nie wszyscy chcą się godzić. Artystów irytuje też coraz bardziej powszechne przekonywanie ich do tego, by zakładali własne organizacje, np. stowarzyszenia, po to, by łatwiej było im pozyskiwać środki. Ironicznie ustosunkowują się do założeń programów grantowych, wymuszających na wnioskujących przygotowywanie oferty zorientowanej na potencjalnych beneficjentów, np. seniorów czy osoby niepełnosprawne.

Musisz mieć 40% wkładu. Albo twój pomysł artystyczny ma być dostosowany do punktów wymogu programu. Musisz tam zatrudnić dzieci niepełnosprawne, na wózkach najlepiej, i mają być aktorami. Nie wiem, musi to być związane z czymś, a artysta jest tworem wolnym. On sam wymyśla swój projekt, swój pomysł i kiedyś, 10 lat temu, pisało się: „chcę zrobić taki i taki koncert, z muzyką autorską, moje teksty piosenek”, i tak dalej. Piszemy jak to wygląda, dostajemy 6 tys., kierownik działu to akceptuje, bo ten projekt się spodobał. A teraz? Nie wiem, co trzeba zrobić, jakieś głupie projekty przechodzą, śmieszne. [FGI_A1_R4_TEATR_RDZEŃ]

Część starszych artystów, którzy rozpoczynali swoje kariery zawodowe na wiele lat przed rozpowszechnieniem systemu grantowego, wypowiada się o tej popularnej dziś formie wsparcia najbardziej krytycznie. Nie tylko są w największym stopniu sceptyczni co do zasadności samego modelu, ale też eksponują jego wyraźne słabości, jak choćby oferowanie wsparcia tylko

dla osób młodych, np. tych, które nie ukończyły określonego pułapu wiekowego. Ubocznym efektem tak implementowanej polityki wsparcia jest, zdaniem części badanych, umniejszanie rangi pracy artystów doświadczonych, obecnych na scenie i w środowisku od dziesięć lat. Logika pracy projektowej jawi się w istocie jako lepiej dopasowana do możliwości osób młodych, mobilnych, gotowych ponosić większe ryzyko, nie mających zobowiązań rodzinnych. W sytuacji, w której granty wypierają inne, bardziej stabilne formy wsparcia, sytuacja osób starszych, w ich odczuciu, ulega pogorszeniu. Pośrednio dokonuje się w ten sposób pokoleniowa wymiana, a model wsparcia ewoluje w stronę większej konkurencyjności.

Zdaniem artystów system grantowy jest nieprzyjazny i ogranicza artystyczną wolność. Można odnieść wrażenie, że twórcy starają się nie korzystać z grantów, o ile tylko znajdują dla nich sensowną alternatywę. Popularność modelu pracy projektowej skutkuje rozpowszechnieniem się dwóch alternatywnych względem polityki pomocowej strategii. W zgodzie z pierwszą wielu twórców zniechęciło się do poszukiwania wsparcia ze środków publicznych w ogóle i skierowało ku rozwojowi ścieżki zawodowej bez oczekiwania pomocy ze strony instytucji, samorządów czy agend rządowych. Druga strategia polega na cynicznych próbach adaptacji do nieprzejrzystego systemu, które dobrze oddaje poniższy opis.

Próbowałam pozyskać na różne spektakle dla dzieci pieniądze, ale nie miałam tej świadomości, że wszyscy przepychają pieniądze przez fundacje. To jest brzydkie, ale ja dopiero się o tym dowiedziałam z pół roku temu. Gdzieś się zetknęłam z rzeczywistością. Ostatnio właśnie miałam telefon z pewnej organizacji: „będziecie mieli cały festiwal, my przez was musimy przepchać pieniądze, żeby zrobić obok festiwal”. O to chodzi. Że oni po prostu muszą w coś włożyć pieniądze, żeby teoretycznie całość poszła do nas, ale całość nie pójdzie do nas, bo muszą przepchnąć na inny festiwal. Tak to działa. Ja też się tego uczę, bo chcę jakoś normalnie funkcjonować, normalnie tworzyć.
[FGI_A4_R3_TEATR_RDZEŃ]

W środowisku panuje przekonanie, że środków z grantów nie otrzymują najlepsi, ale najlepiej przygotowani do pisania wniosków. Artyści uważają, że nie weryfikuje się prawdziwej wartości proponowanych ofert, a pula środków rozdysponowywana jest pomiędzy nieliczne grono zwycięskich

technokratów. Nie utożsamia się wprawdzie tej grupy z artystami bez talentu czy kompetencji do uprawiania sztuki, ale też nie uważa, że sposób przyznawania środków jest adekwatny. Mają w nim na przykład, zdaniem badanych, zupełnie „przepadać” artyści niszowi, nieposiadający w swoim otoczeniu osób, które mogłyby je w staraniach o pozyskanie dofinansowania wesprzeć. Skutecznie aplikowanie o środki i składanie wniosków jest nowym rodzajem, nomen omen, sztuki. „Grant-art” – cytuje określenie znajomego artysty jedna z uczestniczek wywiadów grupowych.

Kolejnym zarzutem, jaki pada pod adresem systemu grantowego, jest wprowadzana w ten sposób instrumentalizacja działalności twórczej i kontrola procesu artystycznego. **Granty mają nie tylko, zdaniem badanych, wymuszać wpasowywanie się w odgórnie określone oczekiwania sponsora, ale też istnieje ryzyko, że będą uruchamiały mechanizmy kontrolne.** Artysci nie czują, by oczekiwano od nich przede wszystkim wysokiej jakości twórczości. Przeciwnie, mają wrażenie, że sztuka kontrowersyjna, godząca w interesy wpływowych osób czy grup, może spotykać się z negatywnym odbiorem i do pewnego stopnia podlega swoiście rozumianej cenzurze.

7

Czy to nie są przypadkiem też instytucje [finansujące granty – przyp. aut.], które nagle mogą wprowadzić, w różnych bardzo trudnych czasach, w których żyjemy, jakąś formę cenzury? Czy możemy się starać o grant, jeżeli chcemy zrobić krytyczny projekt traktujący o mieście? Zresztą non stop są te problemy, że w momencie kiedy komuś dobrze się układa z władzą, to dostaje się trochę więcej pieniędzy, a w momencie, kiedy nie, nagle się jest odsuniętym. Czy nawet ten nasz wniosek, który jest co roku ten sam, o ten nasz festiwal, który zawsze był gdzieś tam na najwyższych pozycjach, nagle, nic się nie zmieniło, z jakiegoś powodu wylądował pod. Jaką masz gwarancję, że będziesz miał tę wolność artystyczną, dostając pieniądze z miasta czy z ministerstwa? Jaką masz gwarancję, że faktycznie możesz tę pracę kontynuować, robiąc serial, coś, co ma się w odcinkach odbywać?
[FGI_A4_R7_TEATR_RDZEŃ]

Artysci jednogłośnie stwierdzają, że granty są dalece niedoskonałą, ponadto niewątpliwie niewystarczającą formą wspierania twórczości. Implementacja polityki kulturalnej opartej na finansowaniu

projektowym stanowi nie tyle szansę rozwoju, co adaptacyjny przymus. Lokowanie środków na wspieranie kultury w przestrzeń grantów pogłębia problem braku stałego umocowania artystów w polu kultury. Jest to też, rekonstruując głosy badanych, jedynie erzac wsparcia, którego ranga jest niewspółmierna do faktycznych korzyści, jakie z niego płyną. Znaczne jest za to ryzyko – że przedsięwzięcie się nie powiedzie, że będzie kłopot z jego rozliczeniem, że formalne uwarunkowania zapisane we wniosku utrudnią albo wręcz uniemożliwią praktyczne wcielenie projektu w życie.

Twórcy są też zdania, że przy takim stosunku liczby starających się o dofinansowanie do faktycznie dostępnych do pozyskania środków sens aplikowania o nie jest niski. Nie tylko wielu artystów w ogóle pieniędzy nie otrzyma, ale niskie będą też faktycznie przyznane dofinansowania (jest to zresztą zgodne ze stanem faktycznym, który opisujemy we wcześniejszej części tekstu). To z kolei budzi rozgoryczenie, a niekiedy stawia cały projekt pod znakiem zapytania – wartość przyznanych środków może jedynie rekompensować trud przygotowań wniosku.

7

Ostatnio dostałam stypendium na zrobienie spektaklu, to były 3 tysiące złotych, więc jakby ledwo nam starczyło. Też dzięki uprzejmości koleżanki próby się odbywały u niej, nie płaciłyśmy jej za to. I te pieniądze wydawałyśmy tylko na takie rzeczy, które były niezbędne, jakieś kostiumy, na rzeczy, bez których ten spektakl nie mógł być wystawiony. Ale te pieniądze zostały potraktowane jako mój dochód, ja będę jeszcze musiała zapłacić od tego podatek. Więc mechanizmy są trochę niewspółmierne. [FGI_A4_R2_FILM. TEATR_RDZEŃ]

JEŚLI NIE GRANT, TO CO?

W dyskusji o sposobie i strategiach wspierania artystów w sytuacji „krótkiej kołdry” środków dochodzi do starcia dwóch porządków – określimy je mianem (1) wolnorynkowo-menedżerskiego i (2) publiczno-subsydiarnego. Są to oczywiście krańce kontinuum, pomiędzy którymi rozpięty jest cały wachlarz stanów pośrednich. Tym niemniej to te dwie perspektywy wyznaczają ramy myślenia o obecności kultury i sztuki w życiu społecznym oraz przypisywanych twórcom rolach. Postanowiliśmy wyodrębnić do analizy fragment jednej z rozmów z ludźmi kultury, w ramach której badani spierali się na temat tego, w jaki sposób należy dziś w Polsce wspierać

twórców. Padły w tej dyskusji między innymi głosy o tym, że de facto w ogóle nie należy prowadzić polityki wspierania artystów, a regulatorem ich pozycji społecznej i statusu środowiskowego powinien być rynek. W tym wariacie instytucje życia publicznego nie ponoszą odpowiedzialności za sytuację życiową artystów. Poniżej prezentujemy dwa przykłady takich wypowiedzi.

Może jakoś zorientować artystę na rynek, niech żyje ze sztuki. Niech sobie sam radzi i faktycznie, jeśli nie może z tej sztuki żyć, to niech sobie znajdzie etat i tę sztukę traktuje jako hobby, ewentualnie jako dodatkowy zarobek. [FGI_LK2_R1_INSTYTUCJA_RDZEŃ]

7

To zależy, ile włożysz w to wysiłku. (...) Są młodzi muzycy, którzy grają w ciągu miesiąca kilkanaście koncertów. Nawet jeśli za każdy zarobią kilkaset złotych na osobę, to będą się w stanie z tego utrzymać. Pytanie, jaki wysiłek w to włożysz, Ty czy menedżer, któremu też płacisz. Czy na przykład wychodzisz z założenia: „napiszę do 20 klubów, nikt nie odpowiedział, jest kiepska sytuacja”, czy: „piszę do 100, odpisze mi 20 i ja na tym zarabiam”. Tak jest nie tylko w świecie artystów, ale w każdym. (...) Dlaczego akurat artystom dawać pieniądze, a nie wszystkim innym? Artyści nie są nikim wyjątkowym, są ludźmi, jak wszyscy inni. (...) To jest taka romantyczna wizja. Co jest złego w tym, że muzyk eksperymentalny robi muzykę do reklamy? (...) Są osoby, które uważają, że to dofinansowanie jest im potrzebne. Wydaje im się: „mógłbym zostać doceniony, mógłbym dostać dofinansowanie”. Z drugiej strony są tacy, myślą, że im się po prostu należy. Ale w tym momencie to jest taka sytuacja chyba pogodzenia się z tym, że działam sam na swoim, działam w jakiś sposób i się z tego utrzymuję. (...) Można brać od sponsora, ale taki sponsor to tym bardziej jest osoba, która, nie wiem... To są jego prywatne pieniądze i on by już mógł oczywiście w coś takiego ingerować, w jakiś proces twórczy, w to na przykład, o czym dana sztuka ma być i kogo ma promować, a kogo nie. No nie wiem, szczerze mówiąc. Nie wiem, skąd miałyby się te pieniądze brać. [FGI_LK2_R2_DZIENNIKARZ_RDZEŃ]

Argumentacja krytyków prowadzenia polityki wspierania artystów ze środków publicznych opiera się na dwóch przesłankach – z jednej strony na założeniu braku wystarczających środków, które można by przeznaczyć na wsparcie liczego grona twórców, z drugiej na zinternalizowanym

przekonaniu o konieczności rozwijania indywidualnych strategii przystosowawczych. Wydaje się jednak, że takie głosy nie biorą pod uwagę kontekstu działań twórczych i wyjątkowej, w porównaniu z innymi zawodami, charakterystyki pracy artystów. Przecenia się w ten sposób sprawczość przedstawicieli środowiska twórczego, kosztem lekceważenia strukturalnych ograniczeń i niskiego poczucia bezpieczeństwa socjalnego w tej grupie społeczno-zawodowej. Artystom pozostaje w konsekwencji próba adaptacji do systemu albo jego opuszczenie w poszukiwaniu alternatywnych ścieżek rozwoju zawodowego.

Trudność w prowadzeniu polityki wsparcia artystów jest, zdaniem rozmówców, pochodną braku rozpoznania tego, kto funkcjonuje w środowisku i jaką zajmuje w nim pozycję. Jako problematyczny jawi się badanym między innymi brak bazy artystów, jakiejś formy zestawienia osób, które prowadzą działalność twórczą. Pozornie ten postulat może wydawać się groteskowy, szczególnie w kontekście przyjęcia szerokiej, inkluzywnej definicji artysty, braku barier wejścia do zawodu i całej serii przemian technologicznych. Sta-je się on jednak zasadny, jeśli wziąć pod uwagę brak wiedzy instytucji kultury czy lokalnego samorządu, jak właściwie zaprojektować politykę wsparcia. Innymi słowy, nie wiadomo właściwie, ilu jest artystów, co ich charakteryzuje, czego oczekują i co można by im zaoferować. Z tym wiąże się kolejny problem, czyli jakie kryteria wsparcia przyjąć, kogo włączyć do grona wspieranych, z kim i w jaki sposób konsultować założenia programów pomocowych. Taka kategoryzacja artystów mogłaby więc przynieść skutek odwrotny od zamierzonego. W efekcie nie zostają zaproponowane konkretne rozwiązania, które można by implementować „od zaraz”.

Pojawiają się natomiast propozycje mające ułatwić funkcjonowanie w obiegu kultury przedstawicielom środowisk twórczych. Zalicza się do nich na przykład objęcie artystów opieką menedżerską. Twórcy mieliby wówczas możliwość cedowania na menedżerów obowiązków formalno-technicznych (np. związanych ze staraniami o pozyskanie grantów czy stypendiów), korzystania z wiedzy na temat możliwości podejmowania pracy oraz zyskiwania wsparcia w kontaktowaniu się z instytucjami kultury. Miałoby się to docelowo przyczynić do zwiększenia poziomu profesjonalizacji prowadzonej działalności. Minusem takiego rozwiązania mógłby być ograniczony zakres jego stosowalności. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że tego rodzaju opieką menedżerską objęci byliby jedynie wybrani twórcy.

Zasadne jest też pytanie o model finansowania takiej formy wspierania artystów czy przesłanki ideologiczne, na jakich jest oparty (ile przedsiębiorczości, ile pomocniczości).

R5: *My myśleliśmy o tym, żeby współpracować z młodymi osobami, które są na ASP na 5. roku. Żeby już wtedy zacząć z nimi pracować i przedstawić im drogę. Tu są takie środki, tu to, pokazać im możliwości. I ich reprezentować.*

My jako stowarzyszenie czy tam fundacja czy cokolwiek będziemy reprezentować te osoby. Taki startup artystyczny. Z jednej strony trochę wsparcia, taka miękka poduszka, a z drugiej strony pokazanie, że właśnie tak to funkcjonuje, inkubatory artystyczne. [FGI_LK2_R5_INSTYTUCJA_RDZEŃ]

R3: *To, co Pani tutaj nazwała właśnie taką menedżerską opieką, to ja bardziej myślałam w takiej warstwie stricte informacyjnej. Że przychodzi taki młody artysta do, założymy, urzędnika w urzędzie miejskim i tam ma pełną ofertę, gdzie on może aplikować, jakie pieniądze może pozyskać, w jakiej dziedzinie. (...) Artysta sam by musiał wypełnić sobie aplikację, ale mógłby to zrobić, żeby ten urzędnik czy kilku urzędników mogło mu doradzić.* [FGI_LK2_R3_INSTYTUCJA_RDZEŃ]

W rozmowie o pozagrantowych formach wsparcia artyści podają przykłady rozwiązań stosowanych w innych państwach. Jako punkty odniesienia pojawiają się tu przede wszystkim kraje frankofońskie i skandynawskie, zaś wśród argumentów przemawiających za próbą wdrażania w życie tych modelowych propozycji jest zapewnianie artystom stabilności zawodowej i oferowanie możliwości dopasowanych do ich potrzeb.

Jakie dobre praktyki przyjąć?

- Stałe finansowanie twórczości w postaci stypendiów
- Otrzymywanie dostosowanych do możliwości i oczekiwań propozycji pracy
- Wspieranie działań zespołowych w grupach artystów
- Wzmocnienie zabezpieczeń socjalnych
- Pomoc infrastrukturalna (np. udostępnianie przestrzeni do tworzenia)

Badani zgadzają się co do kadłubowego charakteru stałych form wspierania artystów. Widać to wyraźnie na przykładzie polityki

stypendialnej, u której podstaw, jak zresztą u podstaw całej strategii wsparcia, leży pomoc krótkofalowa. Panuje przekonanie, że duże stypendia (na przykład ministerialne) można otrzymać jednokrotnie, rzadziej dwukrotnie i, pomijając wyjątki, nie oferują one perspektywy stałego finansowania. W sytuacji ograniczonego wsparcia pada też retoryczne pytanie o sposób wykorzystania przyznanych środków. W odczuciu naszych rozmówców brakuje wiedzy o tym, jak pożytkowane są stypendia, przy czym jest to zarzut nie tyle do samych artystów, co raczej uwaga formułowana w oparciu o krytyczną ocenę transparentności procesu wsparcia.

W sytuacji braku powszechnego modelu wsparcia stypendialnego alternatywą jest współpraca twórców – na różnych zasadach – z instytucjami kultury oraz pomoc świadczona ze strony mecenasów i sponsorów, głównie biznesu (także pod postacią nagród). Analizując jednak te formy wsparcia jako potencjalną alternatywę dla krótkoterminowych grantów, wydaje się, że raczej nie spełniają one takiej roli. Bardziej adekwatne byłoby wnioskowanie, że wpisują się w logikę podobnego wsparcia punktowego, jeśli nie okazjonalnego, czy nawet przypadkowego. **Mecenat nad kulturą jest też, w odczuciu badanych, głównie sponsorowaniem wielkich wydarzeń, nie przyczynia się przez to systematycznie do wsparcia środowisk twórczych.**

Kiedyś dostałem nagrodę od miasta. Ale to są takie kwoty, które naprawdę nic nie wnoszą w moim przypadku. To były takie kwoty, wokół których robiono szum, a te kwiaty, które dostałem przy okazji tego, to pewnie podobna cena była. Mi się wydawało, że bardziej ta ceremonia dawania tego, bo też kiedyś od urzędu dostałem jakąś kasę na produkcję płyty, to mi się wydawało, że więcej im daje niż mi. (...) To oni się tym dowartościowują, a nie że dają mi jako jakiemuś przedstawicielowi czy tam twórcy szansę na to, żebym był swobodny. (...) Często jest też tak, że tak zwani sponsorzy czy mecenasi dają kasę, a w zamian za to żądają wolnych wejściówek. Za taką samą ilość na przykład, albo jeszcze więcej. Spotykałem się z tym bardzo często pracując w domu kultury. Dawał na przykład trzy stowy, a potem prosił o wejściówki dla całej rodziny, na przykład 15 osób. (...) Mecenat dla mnie najbardziej wyraźny jest przy spektakularnych jakichś wydarzeniach. Energa, Lotos. I tu znowu dochodzimy do tego, że mecenat jest wtedy, kiedy mecenas sam może się popisać. Jeżeli jest wielka impreza, to nie ma

sprawy. Dają wielkie firmy wielkie pieniądze. Jeżeli chodzi o na przykład małą imprezę, jest wielki problem ze zdobyciem pieniędzy. A jeżeli chodzi o coś takiego, jak opieka nad artystą, to coś takiego, oprócz tych grantów, nie istnieje. No stypendia, nie ma czegoś takiego, nie spotkałem się z tym.
[FGI_A3_R3_MUZYKA_DOM]

Działalność sponsorską w kulturze postrzega się nie w kategoriach społecznej odpowiedzialności, co raczej jako element polityki PR-owej biznesu. Wspiera się więc te wydarzenia, za sprawą których firma może zyskać wizerunkowo, jednocześnie przeprowadzając przy tym szeroko zakrojoną akcję promocyjną. Dofinansowuje się więc przede wszystkim te przedsięwzięcia, które mają odpowiednio duży zasięg i mogą cieszyć się oddźwiękiem medialnym. Kryterium finansowego wsparcia jest nie wartość artystyczna, a potencjał marketingowy wydarzeń. Poza przekazywaniem dofinansowania praktykuje się wsparcie w postaci rzeczowej, na przykład umożliwiając artystom korzystanie z miejsc noclegowych w hotelu. Nie ma natomiast żadnych uniwersalnych reguł, w oparciu o które ustalane byłyby konkretne kwoty wsparcia. Jak relacjonuje jeden z rozmówców, organizujących wydarzenia na lokalnej scenie muzycznej, dofinansowania wahają się od kilkuset złotych do kilkudziesięciu tysięcy złotych.

Ciekawie na tym tle przedstawia się przypadek jednego z gminnych domów kultury. Dzięki staraniom zarządzającego nim kierownika udało się zbudować sieć partnerów sponsorujących lokalny świat kultury. Sytuacja jest o tyle szczególna, że do tych działań zaangażowano sponsorów z różnych części kraju. Generalnie jednak wydaje się, że opisany poniżej przypadek to raczej wyjątek potwierdzający regułę, według której udana współpraca między biznesem a środowiskami twórczymi napotyka szereg trudności.

Mam kilkudziesięciu sponsorów od lat. Od 20 lat mam paru sponsorów, to są firmy, które mi co roku wpłacają. To nie są małe kwoty, a dla mnie kwota tysiąca złotych jest bardzo duża. Ja za tysiąc złotych mogę zapłacić komuś, jakiemuś artyście wystawę zrobić. To nie są małe kwoty. W ten sposób tu szukam, a tam wpłacam. (...) To jest często na zasadzie towarzyskiej. Jeżeli ktoś tym żyje i chce, żeby to fajnie funkcjonowało, to pewien taki styl

się stworzył... Ta ekipa rozrastała się, część poupadała, jak to firmy, część doszła nowych. Na początku do każdego jeździłem. Później się okazało, że wysyłamy pismo z prośbą na jedną, dużą, dwudniową imprezę, na którą ja nie jestem w stanie z budżetu... Ja muszę się posiłkować sponsorami na konkretną imprezę. Oni na imprezę jedną czy drugą wpłacają, ja im raz do roku dziękuję na balu, gdzie ich zapraszam jako szefów firm. Oni się towarzysko spotykają, zawiązują się więzi. (...) Ja ich integruję wokół idei, trzymamy się cały czas. W tej chwili mamy tak, że ktoś mówi: „Byłem na balu sponsora. Wpłać mu tam, dolna granica, powiedzmy, tysiąc i wchodzisz”. [FGI_LK2_R4_INSTYTUCJA_MOM]

ZWYCIĘSTWO DYSKURSU MENEDŻERSKIEGO?

W obliczu systemowych słabości wspierania środowisk artystycznych dochodzi do generalnego obniżenia się poziomu zaufania do instytucji publicznych odpowiedzialnych za prowadzenie polityki kulturalnej. Brak uwzględniania w adekwatnym stopniu potrzeb i oczekiwań twórców skutkuje rozwijaniem przez nich alternatywnych form adaptacji w polu kultury. Powodzenie ma zapewniać – skoro innych możliwości się nie dostrzega – przede wszystkim rozwijanie umiejętności samodzielnego zarządzania karierą, niezależność od publicznych instytucji wsparcia i szeroko rozbudowana sieć relacji i kontaktów. **Artyści – z większym lub mniejszym powodzeniem i chęcią – kierują znaczną część wysiłków na prywatyzowanie ścieżek rozwoju zawodowego, niejako niezależnie od możliwości systemowych oferowanych przez podmioty publiczne.** Jakkolwiek to zjawisko dotyczy części środowiska, ewolucja w stronę indywidualnych praktyk radzenia sobie na rynku kultury, przyjmowania logiki przedsiębiorczości i zaradności oraz akceptacja myślenia menedżerskiego jest wyraźnie widoczna (choć też należy dodać, że różnie oceniana). Z jednej strony artyści poszukują obszarów indywidualnej kontroli nad własną ścieżką rozwoju zawodowego. Z drugiej jednak, skoro te umiejętności są postrzegane jako rodzaj zasobów różnicujących kariery artystów, dyskurs o nich można też czytać jako pewnego rodzaju skargę na występowanie nie zawsze uprawnionych nierówności w polu artystycznym.

Umiejętności uważane za przydatne w „zarządzaniu” karierą artystyczną

- * Rozbudowywanie sieci społecznych – budowanie pozytywnego kapitału społecznego „poza układami”
- * Stałe utrzymywanie kontaktów z mediami i instancjami recenzyjnymi
- * Samodzielne organizowanie spotkań i wystaw oraz zabieganie o ich realizację
- * Wyszukiwanie informacji i aplikowanie o fundusze (np. pochodzące z grantów)

7

Niejednoznacznie oceniany jest postulat konieczności profesjonalizacji menedżerskiej strony twórczości, w tym również form autoprezentacji, reklamy i przekonującej komunikacji z odbiorcami. Mówiąc szerzej, chodzi o umiejętności odnajdowania się na rynku kultury i sztuki, choć oczywiście niekoniecznie o dosłownie rozumianą „sprzedawalność”, a raczej o różne strategie przekładania twórczości na zysk. Pośrednio dotyczy to problemu przedsiębiorczości jako cechy pożądanej lub – przeciwnie – niepożądanej u twórców. W tekstach publicystycznych oraz wypowiedziach na stronach internetowych nie ma wprawdzie zgody co do oceny przedsiębiorczych strategii twórców, ale w wielu przypadkach kompetencje rynkowe są postrzegane jako akceptowalne albo wręcz niezbędne z punktu widzenia artysty. „Trzeba umieć się sprzedać” – taki wniosek płynie z części wypowiedzi. Zdarzają się też w dyskusjach takie opinie, które mówią o wolnym rynku jako weryfikatorze talentów, a zatem pośrednio – sprawiedliwym narzędziu pozwalającym zaistnieć „najlepszym” spośród twórców.

Nie można być w czymś dobrym i nie zarabiać na tym. Popyt-podaż weryfikuje każdą iluminację. Jeśli sobie nie radzą, to zamiast tworzyć nikogo nieinteresujące instalacje, performance i abstrakcje w niszowych galeriach, niech zajmą się czymś innym. Jeśli na zachodzie jest tak dobrze, a wiem, że jest lepiej, to czemu narzekacze nie spróbują / zweryfikują swojego talentu.
(Fal (b), AT)

Te kompetencje, które określamy jako rynkowe, to oczywiście pewien zasób nierówno rozłożony wśród samych artystów, a sposób mówienia o nich to również narzędzie dystynkcyjne. Niektórzy artyści z łatwością przejmują

dyskursy przedsiębiorczości (wydaje się, że nawet chętniej niż pracownicy sektora kultury). Po części zapewne dzieje się tak w efekcie pewnego rodzaju rezygnacji, cichej zgody na kolonizowanie sztuki przez logikę sprzedaży z jej ideałami zaradności, siły przebiccia, sprytu itp. Częściowo jednak niektórzy twórcy posługują się nimi w celu dyscyplinowania innych artystów jako niewystarczająco adaptujących się do rzeczywistości rynkowej, a tym samym zbyt roszczeniowych czy biernych. Miało to miejsce na przykład w kontekście głośnej wypowiedzi Kai Malanowskiej, której skarga na mechanizmy wynagradzania pisarzy spotkała się z bardzo wyrazistą negatywną oceną innych osób ze środowiska (AT). Podobne **pochwały zaradności i aktywności w obszarze autopromocji możemy spotkać też w innych miejscach, niekoniecznie tylko podczas głośnych publicznych dyskusji. Proponujemy patrzeć na tego rodzaju język jako „strategię prymusa”**.

Z drugiej strony nie brakuje w przestrzeni publicznej takich opinii, które wskazują na rynek jako rodzaj dającego pozór wolności oszustwa. Ponadto sukces rynkowy niekiedy może okazać się sukcesem „niesprawiedliwym”, „fałszywym” – jest bowiem widziany jako coś, co nie zależy bezpośrednio od wartości twórcy i dzieła, a od kwestii do pewnego stopnia technicznych, takich jak sprawność organizacyjna czy biegłość w posługiwaniu się narzędziami promocji. W szerszej perspektywie **mechanizmy rynkowe w polu sztuki interpretowane są jako w tym sensie niekorzystne, że negatywnie selekcionują dzieła artystyczne**, nie dopuszczając do głosu „prawdziwej” sztuki. Prowadzą do celebrytyzacji, utrudniając tym samym debiut w polu sztuki (dotyczy to na przykład rynku księgarskiego). Zmuszają też artystów do zaniżania jakości sztuki. W świetle tej argumentacji można powiedzieć, że pod wpływem mechanizmów rynkowych artyści nie tworzą tak, jak chcieliby, mogliby czy umieją, a jedynie tak, jak oczekuje od nich rynek. W pewnym zakresie oczywiście wątki te splatają się z wypowiedziami dotyczącymi ogólnego trendu do komercjalizacji kultury – bywa on rozumiany jak coś, co upraszcza przekaz artystyczny i skłania artystów do dopasowania się do oczekiwań odbiorców, „sprzedania się”, zamiast pozostania wiernymi własnym wartościom. Wydaje się, że istnieje bardzo cienka i niejednoznaczna granica między uprawnioną i nieuprawnioną symbiozą sztuki i przedsiębiorczości – ta płynność z kolei w sposób szczególny predestynuje do gier o znaczenie, tożsamość i prestiż.

Podczas wywiadów niektórzy artyści przyznają, że ich marzeniem byłaby współpraca z menedżerem lub agentem. Miałoby to pozwolić między innymi zaoszczędzić czas zużywany obecnie na „obsługę organizacyjną” kariery, a zatem stanowiłoby narzędzie uwalniania zasobów twórczych. W realiach, w jakich funkcjonują dziś ludzie zajmujący się sztuką, czynności te najczęściej są pracą zupełnie przezroczystą, „niewidzialnym etatem” podejmowanym „chałupniczo” przez nich samych kosztem pracy stricte artystycznej. Z drugiej strony padają głosy, że sprawność menedżerska jest po prostu składową zawodu artystycznego. Szczególnie wśród twórców, którzy dość dobrze adaptują się do rynku sztuki i rozrywki, rozwijanie tego rodzaju umiejętności nie budzi wątpliwości. Ogólnie rzecz biorąc, wydaje się, że **w obszarze zarządzania karierą zawodową artystów mamy do czynienia z daleko idącą ambiwalencją: począwszy od krytyki tego wymiaru pracy jako przeczącego niemal samej idei twórczości, która ma się bronić sama swoją jakością, a skończywszy na aktywnym włączaniu we własną biografię tego komponentu i posługiwaniu się nim jako symbolicznym narzędziem dyscyplinującym środowisko.**

Reasumując, mówiąc o pewnych narzędziach, które mogą potencjalnie ułatwić prowadzenie karier zawodowych artystów, mamy de facto do czynienia z dużo bardziej fundamentalnym sporem dotyczącym istoty pola sztuki. Podobnie jak posługiwanie się – często w dobrej wierze – argumentami o wynagradzaniu twórczości w taki sam sposób, jak w przypadku innych zawodów („bycie artystą to praca jak każda inna”), również przyjęcie dyskursu o „wspomaganiu” sukcesu poprzez określony zestaw konkretnych umiejętności technicznych wskazuje na kolonizację pola sztuki przez mechanizmy menedżerskie lub biurokratyczne. Powstaje pytanie, czy rzeczywiście jedyną możliwością budowania kariery artystycznej jest zgoda na utratę przez pole sztuki jego swoistości?

8

[8] Zrozumieć artystów. W obronie autonomii pola kultury

BIOGRAFIE ARTYSTYCZNE: UNIWERSALNOŚĆ CZY UNIKATOWOŚĆ?

Artyści nieustannie oscylują pomiędzy: zleceniem a etatem, komercjalizacją a misją, samorealizacją a zdradą siebie, uduchowieniem a rzemiosłem, spełnieniem a poczuciem porażki itd. Myśleniu binarnemu o zawodach artystycznych towarzyszy równolegle zamazywanie ról i ewolucja wartościowań. **Z pewnością nie bezzasadne jest umocowanie problematyki karier artystów w kontekście bardziej uniwersalnych zjawisk, jakie zachodzą obecnie na styku rynku pracy, przeobrażeń struktury społecznej oraz zmian kulturowych odnoszących się do polityk życia.** Można więc interpretować niektóre z opisanych wyżej wniosków badawczych także w szerszej perspektywie uwzględniającej zarówno kontekst historyczny, jak i współczesne tendencje.

Po pierwsze niejednoznaczne oceny sukcesu w polu sztuki (ale też: dystansowanie się od kategorii sukcesu, zmiękczenie jej poprzez uwewnętrznienie, wskazanie na wieloznaczność i indywidualne spełnienie) są częściowo konsekwencją pewnej etosowości, jak również wciąż obecnego poczucia misyjności – choć rozumianego w mniejszym stopniu w kategoriach politycznych czy kolektywnych, a bardziej w relacji do odbiorcy. Te zjawiska nie wydają się być cechą charakterystyczną wyłącznie zawodów artystycznych.

Po drugie warto mieć na uwadze, że niechęć do bezpośredniego mówienia o wysokich oczekiwaniach wobec zarobków jest też w pewien sposób „uniwersalnie wstydliva” również w innych „post-inteligenckich” zawodach, które przechodzą przeobrażenia w ostatnich dekadach. Jest to specyfika polskiego czy wschodnioeuropejskiego kręgu kulturowego, gdzie kapitał kulturowy tradycyjnie kompensował niedobory w kapitale

ekonomicznym inteligencji, stając się ważnym czynnikiem stratyfikacyjnym (zob. Zarycki 2008).

Po trzecie – co ma także wymiar pokoleniowy – wyraźnie daje się zauważyć ścieranie się w obszarze zawodów artystycznych, z jednej strony, dawniejszego etosu inteligenckiego, a z drugiej – znacznie bardziej indywidualistycznych wartości klasy średniej z przedsiębiorczością i zaradnością na czele. Wplatanie dyskursów menedżerskich w narracje przedstawicieli zawodów niegdyś uznawanych za misyjne generuje przecież napięcia nie tylko w przypadku artystów.

Po czwarte widać w przypadku osób parających się sztuką takie podejście do życia zawodowego, które odzwierciedla tendencję do szukania w nim samorealizacji, spełnienia, budowania jakości życia i nadawania sensu własnej biografii. A przecież przekuwanie pasji w życie zawodowe i sukces materialny jest obecnie wątkiem generalnie odnoszonym dzisiaj do innych zawodów i silnie obecnym w dyskursach klasy średniej. Duży nacisk na indywidualne samospełnienie się i pracę jako przestrzeń wolności wskazuje, że można też owo napięcie między komercyjnymi a niekomercyjnymi kryteriami sukcesu czytać przez pryzmat kształtowania się wartości postmaterialnych wśród niektórych nisz polskiego społeczeństwa.

Po piąte – i równoległe do powyższych zjawisk – biografie twórców, podobnie jak w przypadku wielu innych zawodów, naznaczone są wpływem rosnącej elastyczności zatrudnienia, ze wszystkimi, także negatywnymi, tego faktu konsekwencjami, takimi jak niepewność finansowa i socjalna oraz trudności w planowaniu trajektorii życiowych. Pokazywaliśmy to w wielu miejscach raportu i to do tego odnosi się też większość z niżej wskazanych rekomendacji.

Fakt, że zjawiska, które opisywaliśmy w odniesieniu do zawodów artystycznych mogą być interpretowane z zastosowaniem bardziej uniwersalnych kategorii oznacza, że warto je porównywać, czy to (1) do historycznych form, jakie oddziaływały na biografie twórców w przeszłości, czy (2) do innych zawodów z wbudowanym w siebie pierwiastkiem misyjności czy (3) do takich, które przecinają się z politykami publicznymi, czy wreszcie – (4) do rodzących się nowych identyfikacji klasowych wraz z charakterystycznymi dla nich systemami wartości. **Oznacza to również, że można opisywane tendencje traktować jako w pewnym sensie wskaźnikowe dla współczesności czy wręcz antycypujące dopiero nadchodzące zjawiska późnego kapitalizmu.**

Nie oznacza to jednak, że postulujemy zatarcie różnic między sytuacją artystów a położeniem innych grup zawodowych. Przeciwnie, zależy nam na podtrzymaniu odrębności kultury, w pewnym sensie uchronieniu jej przed unifikującą logiką sprzedawalności jako jedynym wyznacznikiem i sposobem na sukces. Wsluchując się w głosy artystów, można zauważyć, że przecież chcą oni być aktywni i pożyteczni, przy jednoczesnym zachowaniu prawa do wolności, a także – przede wszystkim – do poszanowania specyfiki ich pracy.

Jednocześnie nie da się ukryć, że refleksja na temat sukcesu i trajektorii zawodowych w polu sztuki rozszczepia się na dwa co najmniej wątki, które mogą niekiedy wchodzić ze sobą w konflikty. Pierwszym z nich jest wątek budowania pewnego szeroko pojętego projektu życiowego w wymiarze indywidualnym, drugim – kwestia zasobów (finansowych, ale też czasu) i sposobów ich dystrybuowania. Ten ostatni wiąże się z pytaniem o znaczenie sztuki w wymiarze zbiorowym. Mimo nie zawsze możliwych do pogodzenia imperatywów charakterystycznych dla obu tych porządków, przygotowując poniższe rekomendacje staraliśmy się uwzględnić obie te perspektywy.

Nie wydaje się, żeby na podstawie przeprowadzonego badania możliwe było przygotowanie zestawu uniwersalnych rekomendacji dla prowadzenia karier zawodowych w najszerszej pojętym środowisku artystycznym. Jednym z wstępnych założeń projektu była, jak pisaliśmy, inkluzywna definicja artysty oraz daleko idące zróżnicowanie próby badawczej. Trudno się zatem dziwić, że otrzymany obraz nie jest jednolity i nie pozwala na stworzenie uniwersalnej recepty na sukces. Można jednak tę różnorodność potraktować jako podstawę dla dość oczywistego wniosku – **konieczna jest elastyczność podejmowanych działań, z tym że elastyczność nie powinna być tu rozumiana jako uelastycznianie form zatrudnienia i finansowania sztuki**. Określenie „elastyczność” ma w ostatnim czasie wyjątkowo niedobre konotacje. Chodzi nam o bardziej precyzyjne identyfikowanie potrzeb poszczególnych kategorii artystów, ich momentów biograficznych i charakterystyk środowisk lokalnych oraz wypracowanie rozwiązań uwzględniających te zróżnicowania. Poniższy „dekalog rekomendacji” należy traktować jako zestaw głównych koordynatów dla podejmowanych działań, które jednak wymagać będą uszczegółowienia w zależności od kontekstów i grup odbiorców.

DEKALOG ZADAŃ I POWINNOŚCI, CZYLI CO ZROBIĆ, BY WZMOCNIĆ POZYCJĘ ARTYSTÓW W POLU KULTURY

Na zakończenie proponujemy – podsumowując refleksję snutą w całości opracowania – przedstawić osiowe rekomendacje płynące z naszych ustaleń, które mogą przyczynić się do zwiększenia jakości prowadzonej polityki wsparcia środowisk artystycznych oraz pomóc samym twórcom lepiej odnajdywać się w szybko zmieniających się realiach pola kultury. Przy każdej propozycji staramy się sugerować, w jaki sposób można by wprowadzać poszczególne rozwiązania w życie. Nasze propozycje nie są jednak katalogiem łatwych do wdrożenia w życie instrukcji technicznych. Osadzone w szerszym kontekście społecznym wymagają przede wszystkim przemyślenia przez wszystkich aktorów zaangażowanych w proces zmiany. **Poza tym bez poddania ich dyskusji międzysektorowej rekomendacje pozostaną jedynie katalogiem życzeniowych propozycji, czego ani artystom, ani sobie zdecydowanie nie życzymy.**

8

REKOMENDACJA 1, CZYLI O ZNACZENIU AUTONOMII POLA KULTURY
W kontekście kierunku ewolucji pola kultury ku biegunowi instrumentalnemu postulujemy zwiększenie starań – podejmowanych przede wszystkim przez programujących polityki publiczne i zarządzających instytucjami kultury – w celu wzmacniania i podkreślania roli autonomicznego charakteru działalności twórczej. Opowiadamy się za obroną statusu kultury jako unikalnej sfery aktywności artystycznej i samoistnej wartości dóbr kulturalnych. Wielu twórców już teraz wykazuje się hiperaktywnością i próbuje poprawić swoje położenie raczej poprzez adaptację do dominujących ideologii niż bunt. Dlatego nawoływanie do jeszcze większej zaradności i do jeszcze dalej idącej rezygnacji z wewnętrznej specyfiki pola sztuki na rzecz logiki menedżerskiej nie wydaje się być dobrym kierunkiem działania. Uważamy, że poszukiwanie recept na uzdrowienie sytuacji artystów nie powinno polegać na dalszym uzależnianiu ich od warunków funkcjonowania rynkowego i upodabnianiu twórczości do działalności biznesowej. Upodabnianie się światów – artystycznego i pozaartystycznego – może przynosić negatywne konsekwencje w postaci dalszej pauperyzacji twórców.

REKOMENDACJA 2, CZYLI JEŚLI WSPÓŁPRACA, TO NA JAKICH WARUNKACH?

Autonomia pola kultury wcale nie musi oznaczać jego autarkii. Uważamy, że artyści powinni korzystać z możliwości, jakie daje im poszerzanie się pola kultury. Jednocześnie jesteśmy jednak zdania, że proces ten powinien w większej mierze odbywać się na ustalanych przez nich warunkach. Odnosimy bowiem wrażenie, że włączanie artystów w nowe rodzaje działalności twórczej stanowi bardziej efekt strukturalnego przymusu niż własnej wizji i pomysłu na pozycjonowanie się w polu. Artyści mogą więc korzystać z faktu rozmywania się jego społecznych i instytucjonalnych granic, np. poprzez działalność w przestrzeni publicznej czy różne formy działań o charakterze politycznym. Optujemy za tym, by twórcy zajmowali się – w większym niż dotąd zakresie – nowymi formami społecznego zaangażowania, przeciwstawiając się jednocześnie tendencjom do instrumentalnego wykorzystywania ich działalności (na przykład w politykach miejskich).

8

REKOMENDACJA 3, CZYLI ZGUBNE SKUTKI EKONOMIZOWANIA KULTURY

Należy przeciwstawić się strukturalnym uwarunkowaniom podtrzymującym i pogłębiającym prekaryzację środowiska twórczego i poddawanie artystów stałemu testowi elastyczności i zaradności. W polu kultury główną figurą i wzorem nie powinien być doskonale zarządzający „projektem Ja” przedsiębiorca. Kultura projektowa nie służy artystom, niekorzystnie wpływa na jakość wykonywanej przez nich pracy, a w efekcie prowadzi do deprofesjonalizacji sektora kultury. Poddawanie działalności twórczej postępującemu procesowi ekonomizacji osłabia samych twórców, skazując na prywatyzację ścieżek rozwoju zawodowego i nieograniczoną niemal wielozadaniowość. Nie towarzyszy temu jednocześnie zwiększenie poczucia bezpieczeństwa i stabilności życiowej artystów. Nie postulujemy tu konkretnych kontrozwizań. Naszym zdaniem zmiana powinna polegać przede wszystkim na uwalnianiu artystów i twórczości z reżimu właściwej biznesowi ekonomizacji.

REKOMENDACJA 4, CZYLI O NIEDOPASOWANYCH LOGIKACH PRACY Specyfika pracy twórczej różni się od specyfiki wykonywania innej działalności zawodowej. Jesteśmy zdania, że należy uwzględnić ten fakt programując politykę wsparcia dla artystów. Dotyczy to choćby kontekstu

sezonowego twórczości czy trudnych do przewidzenia budżetów czasowych, niedopasowanych do logiki wsparcia projektowego. Postulujemy rozważenie możliwości silniejszego wspierania inicjatyw niesformalizowanych. Aktualnie o środki starać się mogą niemal wyłącznie organizacje posiadające osobowość prawną, co w praktyce „wyklucza z gry” pomysły powstające ad hoc czy spontanicznie (przez to też trudniejsze w skontrolowaniu).

REKOMENDACJA 5, CZYLI POTENCJALNIE POZYTYWNE SKUTKI OGNIEZCZANIA POLITYKI GRANTOWEJ

Najlepszym przykładem nieprzystawalności porządku artystycznego do porządku wsparcia twórców jest dofinansowanie w modelu grantowym. Chcemy wyraźnie podkreślić, że nie jesteśmy zwolennikami likwidacji tej formy pomocy artystom. Uważamy jednak, że w obecnej formie nie sprzyja ona artystom, stanowiąc co najwyżej erzac bardziej stabilnych form wsparcia. Niezbędne jest programowanie polityk kulturalnych z uwzględnieniem alternatywnych strategii finansowania działalności twórczej. Postulujemy – mimo świadomości ograniczonej puli dostępnych zasobów – nie dalsze uelastycznianie systemu grantowego, a ożywienie dyskusji nad wspieraniem kultury w większej mierze przy użyciu innych strategii, przede wszystkim w postaci bardziej rozbudowanych, wieloletnich programów stypendialnych oraz długofalowej współpracy twórców z instytucjami na wypracowanych przez obie strony zasadach.

REKOMENDACJA 6, CZYLI CO WŁAŚCIWIE STAŁO SIĘ ZE ŚRODOWISKIEM ARTYSTYCZNYM

Wyraźnie brakuje dziś głosu zbiorowego artystów w ich własnej sprawie. Zachęcamy twórców do tego, by pomyśleli nad korzyściami, jakie wynikają ze zdolności artykulacji interesów zbiorowych. Indywidualne strategie przystosowawcze podejmowane przez twórców ograniczają ich potencjał i chęci do budowania sieci relacji środowiskowych. Uważamy, że dzieje się to z niekorzyścią dla nich samych. Środowisko artystyczne – ten niemy aktor przemian społeczno-kulturalnych, jak piszemy we wstępie opracowania – skorzystałoby na silniejszej integracji wewnątrzgrupowej. Przykład: w spotkaniach miejskich rad organizacji pozarządowych reprezentanci z sektora kultury są niemal niewidoczni. Skutkuje to utrzymywaniem ich marginalnej pozycji i utrudnia na przykład uwzględnianie ich wiarygodnej reprezentacji

w składach komisji eksperckich zajmujących się przyznawaniem środków na działania finansowane na szczeblu samorządowym.

REKOMENDACJA 7, CZYLI PO CO I JAK AKTYWIZOWAĆ ARTYSTÓW

Nie jest naszym celem pedagogizacja środowiska artystycznego i protekcyjnalne narzucanie twórcom zadań, jakie powinni wypełniać, by dobrze adaptować się do zmieniającej się logiki pola kultury. Optujemy natomiast za tym, żeby prowadzić działania mające na celu zachęcanie artystów do włączania się: do programowania polityk kulturalnych, interesowania się możliwościami pozyskiwania dofinansowania czy też korzystania z przeznaczanych dla nich strategicznych programów wsparcia. Za potrzebne uważamy dopracowywanie mechanizmów strukturalnych, które umożliwiłyby twórcom lepszą orientację w polu kultury, przy jednoczesnym traktowaniu ich nie jako petentów, ale równorzędnych partnerów w procesie współpracy. W tym kontekście postulujemy – minimalistycznie – przede wszystkim poprawę dostępu twórców do informacji na temat potencjalnych form wsparcia.

8

REKOMENDACJA 8, CZYLI NIE PRZESTAWAJMY BADAĆ

Uważamy, że istnieje pilna konieczność stałego monitorowania kondycji środowiska artystycznego w Polsce. Potrzebne są przede wszystkim analizy o charakterze socjologicznym i antropologicznym, zarówno te mapujące ilościowe uwarunkowania funkcjonowania pola kultury, jak i te bliższe naszemu projektowi, jakościowe, pomagające pogłębić refleksje nad strategiami adaptacyjnymi artystów. Rozpoznaniu ogólnemu, prowadzonemu na szeroko zakrojonych populacjach, towarzyszyć powinny mikrostudia badawcze, poświęcone pogłębionemu rozpoznaniu problemów, z jakimi borykają się konkretne środowiska artystyczne (np. młodzi literaci, artyści ludowi, twórcy internetowi). Liczba takich szczegółowych, zakorzenionych w lokalnym kontekście monografii nadal jest śladowa.

REKOMENDACJA 9, CZYLI O POTRZEBNYCH ROZWIĄZANIACH PRAWNYCH

Jesteśmy adwokatami wprowadzania systemowych rozwiązań mających na celu zapewnienie lepszego poziomu bezpieczeństwa socjalnego twórców. Postulujemy poprawę jakości przepisów prawa regulującego zasady

prowadzenia działalności artystycznej i sposoby jej finansowania, a także eliminację zapisów niespójnych, np. dotyczących zakładania organizacji zrzeszających artystów. Narzędziami pobudzania popytu na dzieła artystyczne mogłyby być rozwiązania podatkowe (np. możliwość odpisania od podatku inwestycji w sztukę) oraz wzmacnianie okazjonalnego w polskim polu artystycznym partnerstwa publiczno-prywatnego. Apelujemy również – świadomi życzeniowego charakteru naszej propozycji – do przedstawicieli biznesu, by rozważyli oni możliwość wspierania twórców w większym niż dotąd zakresie i na mniej instrumentalnych zasadach.

REKOMENDACJA 10, CZYLI WSPÓLNIE ZMIENMY TEN DISKURS

Publiczny dyskurs wokół artystów w nieznacznym stopniu uwzględnia potencjalne role, jakie twórcy mogliby pełnić w życiu społecznym i kulturalnym. Wydaje nam się na przykład, że w niewielkim stopniu postrzega się artystów jako kuratorów lokalnej tożsamości, czyli takich przedstawicieli społeczności, którzy wyrażaliby jej głos i czynili ją bardziej rozpoznawalną. Zbyt rzadko też, naszym zdaniem, polscy twórcy występują w roli publicznych intelektualistów, próbujących objaśniać rzeczywistość i przybliżyć do jej lepszego rozumienia „zwykłych ludzi”. Wskazywanie na ważną społeczną rolę artystów jest formą przywrócenia im ich symbolicznego znaczenia w przestrzeni publicznej, często dziś odbieranego przez praktyki marginalizowania czy deprecjonowania środowiska twórców.

Bibliografia

1. Abbing, Hans, *Eksploracja biednych artystów w świecie sztuki*, w: Katarzyna Górna [et al.] (red.), *Czarna księga polskich artystów*, Warszawa 2015, s. 75-82.
2. Bachórz, Agata [et. al.], *Punkty styczne: między kulturą a praktyką (nie)uczestnictwa*, Gdańsk 2014.
3. Bachórz, Agata i Krzysztof Stachura, *W poszukiwaniu punktów stycznych. Rekonstrukcja dyskursu o problemach (nie)uczestnictwa w kulturze*, Gdańsk 2015.
4. Becker, Howard S., *Art Worlds*, Berkeley, Los Angeles i Londyn 2008.
5. Białynicka-Birula, Joanna, *Rynek dzieł sztuki w Polsce. Aspekty prawno-ekonomiczne*, 2007, http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportRynekSzt/rynek_dziel_sztuki_raport_w.pelna.pdf [dostęp 05.11.2015].
6. Bourdieu, Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Kraków 2001.
7. Dąbrowska, Małgorzata, *Historia sztuki a ekonomiczne aspekty pracy artystów. Przegląd historyczny*, w: Natalia Bryłowska i Anna Pekaniec (red.), *Sztuka, polityka, pieniądze. Sytuacja artysty w świecie współczesnym*, Gdańsk 2015 [w druku], s. 165-173.
8. Głowacki, Jakub [et al.], *Finansowanie kultury i zarządzanie instytucjami kultury. Raport o stanie kultury*, Kraków 2009.
9. Golka, Marian, *Socjologia artysty*, Poznań 1995.
10. Górna, Katarzyna (red.) [et al.], *Czarna księga polskich artystów*, Warszawa 2015.
11. Griswold, Wendy, *Socjologia kultury. Kultury i społeczeństwa w zmieniającym się świecie*, Warszawa 2013.
12. Heinich, Nathalie, *Być artystą*, Warszawa 2007.
13. Heinich, Nathalie, *Socjologia sztuki*, Warszawa 2010.

14. Ilczuk, Dorota (red.), *Rynek pracy artystów i twórców w Polsce. Raport z badań*, Warszawa-Bydgoszcz 2013.
15. Jankowicz, Grzegorz [et al.], *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Raport z badań*, Kraków 2014.
16. Kozłowski, Michał, Jan Sowa i Kuba Szreder, *Prekarność, projekt, miłość do sztuki*, w: ciż (red.), *Fabryka sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce*, Warszawa 2014, s. 34-76.
17. Krawczak, Ewa, *Konteksty polskiej socjologii sztuki*, Lublin 2013.
18. *Kultura w 2014 r.*, Warszawa 2015.
19. Leśniewski, Andrzej, *Wizerunek artysty kreowany rządowymi/samorządowymi politykami kulturalnymi*, w: Natalia Bryłowska i Anna Pekaniec (red.), *Sztuka, polityka, pieniądze. Sytuacja artysty w świecie współczesnym*, Gdańsk 2015 [w druku], s. 51-62.
20. *Miejskie polityki kulturalne. Raport z badań*, Warszawa 2013.
21. Osęka, Andrzej, *Mitologie artysty*, Warszawa 1975.
22. Pałęcka, Alicja, *Gra w literaturę. Warunki produkcji literackiej w Polsce*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2/2015, s. 126-139.
23. *Rezolucja Parlamentu Europejskiego z dnia 7 czerwca 2007 r. w sprawie społecznego statusu artystów (2006/2249(INI))*.
24. Sholette, Gregory, *Przesyt, nadprodukcja, nadmiar!*, w: Katarzyna Górna [et al.] (red.), *Czarna księga polskich artystów*, Warszawa 2015, s. 83-108.
25. Siechowicz, Paweł i Aleksandra Wiśniewska, *„Ciekawe czasy” finansowania kultury samorządowej*, Warszawa 2015.
26. Thornton, Sarah, *Seven Days in the Artworld*, Londyn 2009.
27. Throsby, David i Anita Zednik, *Multiple job-holding and artistic careers: some empirical evidence*, „Cultural Trends” 1/2011, s. 9-24.
28. Urbański, Jarosław, *Kryzys gospodarki kreatywnej a ruch pracowników kultury i sztuki*, w: Katarzyna Górna [et al.] (red.), *Czarna księga polskich artystów*, Warszawa 2015, s. 143-154.
29. Wojciechowski, Jan Stanisław, *„Sztuka, polityka, pieniądze”. Sytuacja artysty w świecie współczesnym*, w: Natalia Bryłowska i Anna Pekaniec (red.), *Sztuka, polityka, pieniądze. Sytuacja artysty w świecie współczesnym*, Gdańsk 2015 [w druku], s. 7-11.
30. Wytrążek, Wojciech, *Działalność twórcza i artystyczna jako szczególne przypadki działalności gospodarczej*, w: Hanna Gronkiewicz-Waltz

- i Krzysztof Jaroszyński (red.), *Europeizacja publicznego prawa gospodarczego*, Warszawa 2011, s. 597-614.
31. Zając, Iwona, *Artysta jako zawód – wyzwania, strategie, problemy*, w: Natalia Bryłowska i Anna Pekaniec (red.), *Sztuka, polityka, pieniądze. Sytuacja artysty w świecie współczesnym*, Gdańsk 2015 [w druku], s. 197-201.
 32. Zarycki, Tomasz, *Kapitał kulturowy. Inteligencja w Polsce i w Rosji*, Warszawa 2008.
 33. Zbieranek, Piotr, *Gdańska polityka kulturalna. Przyczynek do opisu. Raport z badania desk research*, Gdańsk 2012.
 34. Znaniecki, Florian, *Rola społeczna artysty*, „Wiedza i Życie” 8/9, 1937.

Cytowane w raporcie głównym fragmenty wypowiedzi publicystycznych (z modułu analizy treści)

1. Fal, Michał (a), *Kaja Malanowska: „6800 zł za 16 miesięcy ciężkiej pracy. Mam ochotę strzelić sobie w łeb”*. *Awantura o zarobki pisarzy*, <http://natemat.pl/94491,kaja-malanowska-6800-zl-za-16-miesiecy-mojej-ciezkiej-pracy-mam-ochote-strzelic-sobie-w-leb-awantura-o-zarobki-pisarzy> [dostęp 15.05.2015].
2. Fal, Michał (b), *Pracuje w knajpie, chałturzy albo wyjeżdża za granicę – portret polskiego artysty początku XXI wieku*. <http://natemat.pl/35581,pracuje-w-knajpie-chałturzy-albo-wyjeżdża-za-granice-portret-polskiego-artysty-początku-xxi-wieku>. Komentarz internauty pod tekstem [dostęp 15.05.2015].
3. Jarecka, Dorota, *Artysta pyta, jak żyć*, http://wyborcza.pl/1,75475,10869334,Artysta_pyta_jak_zyc.html [dostęp 15.05.2015].
4. Karaś, Dorota, *Zarobki artystów. „Jednego dnia jesteś uznanym twórcą, drugiego nie masz na rachunki”*, http://wyborcza.pl/1,75475,15529324,Zarobki_artystow_Jednego_dnia_jestes_uznanym_tworca_.html [dostęp 15.05.2015].
5. Majak, Krzysztof, *Maria Sadowska o pieniądzach artystów. „W branży panuje zakłamanie”*, <http://natemat.pl/54197,maria-sadowska-o-pieniądzach-artystow-w-branzy-panuje-zaklamanie> [dostęp 15.05.2015].
6. Malanowska, Kaja, *Co wolno wojewodzie, to nie pisarzowi*, <http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/20140302/co-wolno-wojewodzie-nie-pisarzowi> [dostęp 15.05.2015].
7. mmbdyguszcz.pl, *Jak się u nas żyje artystom? Można zarobić na chleb*

- z muzykowania?, <http://www.mmbydgoszcz.pl/arttykul/jak-sie-u-nas-zyje-artystom-mozna-zarobic-na-chleb-z,2726916,art,t,id,tm.html> [dostęp 15.05.2015].
8. Niemczyńska, Małgorzata, *Pisarz nie wieźmin, zasad mieć nie musi*, <http://wyborcza.pl/magazyn/1,146874,18340925,pisarz-nie-wiedzmin-zasad-miec-nie-musi.html> [dostęp 13.07.2015].
 9. Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej, „Czy artysta musi być biedny i kto jest temu winien” – zapis dyskusji podczas walnego zebrania OFSW, <http://forumsztukiwspolczesnej.blogspot.com/2012/04/czy-artysta-musi-byc-biedny-i-kto-jest.html> [dostęp 15.05.2015].
 10. Varga, Krzysztof, *Ja piszę tylko dla hajsu, czyli Malanowska obrażona*, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,136810,15604221,Ja_pisze_tylko_dla_hajsu_czyli_Malanowska_obrazona.html [dostęp 15.05.2015].
 11. Wodecka, Dorota, *Ostatnia szansa dla państwa polskiego. Z Jackiem Podsiadło rozmawia Dorota Wodecka*, http://wyborcza.pl/magazyn/1,145323,18111785,Ostatnia_szansa_dla_panstwa_polskiego.html [dostęp 01.07.2015].

OD RECENZENTA

Przedstawione mi do recenzji opracowanie przenika „duch” (w Weberowskim znaczeniu zbiór pojęć *typowo-idealnych*) z m i a n y dominującego dyskursu. Nie mamy jeszcze w Polsce zwięzłego (choć sporo jest rozproszonych analiz) opracowania syntetycznie ujmującego to, jak ten „dominujący dyskurs” wyglądał w kulturze. (...) W całym opracowaniu dostrzegam wysiłek bądź przepracowania tego dyskursu, bądź całkowitego wykroczenia poza jego ramy. Widoczna jest chęć znalezienia lepszego słownika i innych form organizacyjnych dla produktywnego zaangażowania rosnącej liczby artystów. Chcę wydobyć na plan pierwszy ten „modernizacyjny” wysiłek i zaprotegować, jako najbardziej cenny w całym opracowaniu.

W jakim kierunku idzie wysiłek przepracowania istniejących pojęć i ideologii animującej organizacyjne, prawne i instytucjonalne praktyki w naszym państwie? W najbardziej skrótovej formie określiłbym go jako pochwałę „autonomii sztuki”. Oznacza to zgodę na niedopowiedziane i niezdefiniowane do końca role, w jakie wciela się twórca. Ale zgoda to za mało – sugerują nie wprost badacze – niezdefiniowana rola artysty powinna zyskać afirmację jako najbardziej produktywna (twórcza, kreatywna, „wygodna” kulturowo) i zyskać poparcie ludzi odpowiedzialnych za politykę artystyczną (kulturalną). Warto też zauważyć, że model ten bliski jest pod wieloma względami ideałowi polskiego inteligenta. Przy całej, idącej z Zachodu, presji na profesjonalizację ról ludzi sztuki, literatów, muzyków, filmowców, ten „tradycyjny”, obciążony także romantycznymi (wieszczymi) afiliacjami model, nie „zużył” się chyba do końca.

dr hab. Jan Stanisław Wojciechowski