

MAREK KRAJEWSKI 

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

MACIEJ FRĄCKOWIAK 

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

UMIARKOWANA BEZINTERESOWNOŚĆ. SZTUKA I PIENIĄDZE W OPINIACH POLSKICH ARTYSTÓW I ARTYSTEK

Streszczenie

Jednym z najważniejszych mitów założycielskich nowoczesnej sztuki jest przekonanie, iż nie jest ona tworzona dla pieniędzy i by ją kreować artysta musi odrzucić zarabianie jako motyw popychający do jej tworzenia. Co więcej, jak sugerował Bourdieu, to właśnie zaprzeczenie ekonomicznym motywom tworzenia pozwalało artystom akumulować kapitał symboliczny, niezbędny dla uznania ich sztuki za istotną. W artykule konfrontujemy to modernistyczne przekonanie z ustaleniami poczynionymi w dwu niedawno realizowanych ogólnopolskich projektach badawczych, w których badanymi osobami byli twórcy i twórczynie w różnym wieku oraz na różnych etapach kariery. Celem analizy jest zrekonstruowanie stosunku artystów i artystek wobec pieniędzy i zarabiania w sztuce. Rozpatrujemy, jak stosunek ten wyraża się w sposobach myślenia o sztuce, priorytetach zawodowych, czynnikach przygotowujących do zawodu i mających wpływ na rozwój kariery, finansowaniu sztuki oraz głównych problemach artystów tworzących w Polsce. Na podstawie poczynionych ustaleń argumentujemy, iż tym, co definiuje sztukę jako osobną praktykę społeczną, jest dziś raczej realizm, etatyzm, umiarkowane wyrzeczenie oraz racjonalizowanie, a nie bezinteresowność,

¹ Prof. dr hab., Wydział Socjologii; e-mail: krajak@amu.edu.pl;
<https://orcid.org/0000-0003-1555-7234>

² Dr, Wydział Socjologii; e-mail: maciejf@amu.edu.pl; <https://orcid.org/0000-0003-3802-1184>

zaś modernistyczny mit tworzenia jako aktywności wolnej od merkantylnych motywacji wypierany jest przez dyskurs sztuki jako profesji, którego częścią jest też zagadnienie braku bezpieczeństwa socjalnego.

Słowa kluczowe: pole sztuki, artyści i artystki, zawód, bezinteresowność, wyzysk

SZUKA I PIENIĄDZE – STAN BADAŃ

W ostatnich dekadach w Polsce często mówiło się o sztuce oraz pieniądzu. Po pierwsze, tam, gdzie dyskutowano o rodzącym się rynku sztuki, o nowych formach jej wspierania przez sponsorów i mecenasów, o kolekcjach powstających z inicjatyw banków i przedsiębiorstw, o sztuce jako lokacie kapitału i inwestycji [Podczaska, Kujawska-Krakowiak 2007; Dziamski 2010; Gorczyca 2009]. Ten pierwszy dyskurs był konsekwencją procesów systemowej transformacji, zwiastował jej wchodzenie w fazę dojrzałą, w której liczy się już nie tylko zdobywanie pieniędzy, ale też ich legitymizacja przez działania szlachetniejsze, jak sztuka. Po drugie, tam, gdzie ogłaszano, iż *kultura się liczy*¹, ponieważ stanowi ona istotny element i narzędzie wspierania gospodarki, a sztukę postrzegano jako paradygmatyczny przypadek kreatywności i innowacji niezbędnych w rozwoju współczesnego kapitalizmu [Gwóźdź 2010; Hausner, Karwińska, Purchla (red.) 2013]. Ten drugi dyskurs traktowano bardzo często jako dowód na to, iż Polska stała się krajem na tyle nowoczesnym, że podobnie jak inne rozwinięte państwa powinna dostrzegać źródła rozwoju nie tylko w sile roboczej, kapitale i ziemi, ale również w tym, co niematerialne (wyobraźni, innowacji, kreatywności, wartościach estetycznych itd.). Po trzecie, o związku sztuki i pieniędzy mowa była tam, gdzie podejmowano wątek wyzysku i ogromnych nierówności w polu sztuki, strukturalnych barier dla rozwoju karier zawodowych artystek (premiujące mężczyzn ścieżki awansu, sposób zorganizowania polityk socjalnych etc),

¹ Jak głosiło hasło zaproponowane w 2009 roku podczas Kongresu Kultury Polskiej przez ówczesnego ministra kultury Bogdana Zdrojewskiego, a następnie użyte jako tytuł kampanii społecznej przez Narodowe Centrum Kultury. Jej autorzy tak pisali o celach kampanii: „Oficjalnie rozpoczęliśmy kampanię społeczną KULTURA SIĘ LICZY! Nadrzędnym celem całej akcji jest uświadomienie opinii publicznej roli kultury w stymulowaniu rozwoju gospodarki oraz w życiu społecznym. [...] Z szeroko rozumianej kultury wyrastają najważniejsze elementy współczesnego sukcesu gospodarczego i rozwojowego: wysokie kwalifikacje, kreatywność i zdolność do współpracy. Wytwory gospodarcze w coraz większym stopniu inspirowane są znaczeniami zakorzenionymi w kulturze. Sektor ten, wcześniej zaliczany do sfery generującej koszty, a nie korzyści ekonomiczne, ulega uprzemysłowieniu, zwiększając produkt krajowy brutto i tworząc nowe miejsca pracy” [<https://nck.pl/szkolenia-i-rozwoj/projekty/kultura-sie-liczy-/blog/witamy-na-blogu>].

prekarności zawodu artysty czy problem bezpłatnej pracy w sztuce [Kozłowski, Sowa, Szreder (red.) 2014; Chmielewska, Szreder, Żukowski 2009; Górna i in. (red.) 2015; Gromada i in. 2015]. Trzeci ze wspomnianych przez nas dyskursów jest częścią bardziej generalnych debat o kulturze i jej statusie, które nasiliły się wraz z Kongresem Kultury Polskiej w 2009 roku. Tego rodzaju debaty można potraktować jako dyskusję o społecznych kosztach wprężenia sztuki w procesy ekonomiczne oraz zwrócenie uwagi na warunki życia, bezpieczeństwo socjalne i perspektywy na przyszłość tych, których praca miałaby napędzać kapitalizm kreatywny [Reed 2011].

Wspomniane wyżej dyskursy następują sukcesywnie po sobie, zupełnie tak, jakby towarzyszące zmianie systemowej rozlewanie się ekonomii na sferę sztuki owocowało najpierw pełną ambiwalentnych uczuć fascynacją, potem próbą racjonalizacji i profesjonalnego zarządzania tym procesem, a w końcu wprost artykułowanym oporem i niechęcią wobec ekonomizacji sztuki. Choć te trzy dyskursy następowały po sobie, to każdy kolejny nie tyle wypierał, co uzupełniał poprzednie. Wszystkie razem wyznaczają dziś pole dyskusji o styku sztuki i ekonomii; tego, co artystyczne i kapitalistyczne.

Uderzające jest, że w polu sztuki głos na temat relacji sztuki i ekonomii rzadko zabierają sami twórcy. Zupełnie tak, jakby wraz z profesjonalizacją świata artystycznego (proces, w wyniku którego sztuka staje się zarządzaną formą aktywności) zadaniem osób tworzących stało się przede wszystkim dostarczanie obiektów artystycznych, nie zaś wypowiedzanie się na temat sztuki i jej relacji z innymi obszarami życia. Próbując tę tendencję przełamać, chcielibyśmy przyjrzeć się opiniom artystów wizualnych działających w Polsce na temat ekonomicznych aspektów sztuki.

Problem tego, w jaki sposób artyści myślą o styku sztuki i ekonomii, wydaje się nam istotny, ponieważ pozwala zapytać o trwałość i aktualny status modernistycznego modelu tej relacji. Zgodnie z nim sztuka to sfera zasadniczo wolna od życiowych konieczności, tworzona przez wybrańców i w imię wyższych, ponadmaterialnych wartości, wymierzona w burżuazyjne, mieszczańskie społeczeństwo, którym nowocześni twórcy gardzą [Oseka 1978; Reckwitz 2017; de Duve 1989 i wielu innych]. Jak doskonale pokazuje w *Regułach sztuki* Pierre Bourdieu [2001], model, w którym zaprzecza się, iż sztuka realizuje cele ekonomiczne, stanowi rdzeń najbardziej postępowych praktyk artystycznych. Przeciwwstawia się je temu, co jest zaledwie namiastką sztuki, a więc tym formom twórczości, których celem jest zysk, zdobycie poklasku, krótkotrwałość, ale dającej się zmonetaryzować uwagi. Do podobnych wniosków dochodzi też Hans Abbing [2002], który zwraca uwagę na wyjątkowość ekonomii sztuki. Wyjątkowość, którą

da się streścić w przekonaniu, że chociaż pieniądze są w sztuce obecne (dzieła się sprzedaje, kupuje, inwestuje w nie, gromadzi, by odsprzedać je z zyskiem, a artyści otrzymują stypendia i wsparcie finansowe od państwa i prywatnych sponsorów oraz mecenasów, dotuje się instytucje artystyczne itd.), to jednocześnie udaje się, że ich tam nie ma (o czym świadczy dyskretność form sprzedaży sztuki, brak cenników w galeriach handlujących jej dziełami, pośrednictwo i wielostopniowość realizacji aktu kupna dzieła itd.).

Thierry de Duve [1989] zwraca jednak uwagę, że – scharakteryzowany wyżej – modernistyczny model, zakładający nieobecność pieniędzy w sztuce (jej antykapitalistyczny etos), został współcześnie podważony. W pierwszej kolejności model ten podważa ekspansywność rynku, zdolnego do wchłonięcia każdego, nawet najbardziej radykalnego dzieła. Na rynku obraca się przecież dzisiaj także tymi pracami, które były weń wymierzone. Częścią rynku stają się dzieła pomyślane jako coś powszedniego, czego nie można sprzedać (jak np. *ready-made* Duchampa), co ma charakter odrażający (*Gówno artysty* Manzonia), co trudno konserwować (obiekty z tłuszczu i miodu Beuysa), co sprowadza się do niszczenia (sztuka autodestrukcyjna Metzgera) albo co było bezpłatne (street art, mail art itd.). Modernistyczny model sztuki podważyły również te strategie artystyczne, w których sztuką stawało się zarabianie pieniędzy, a artysta wcielał się w rolę biznesmana. Strategię tę przetestował najpełniej Andy Warhol w latach 60., przeobrażając swoją sztukę w produkcję dóbr, do których sprzedaży potrzebna była zamiana artysty w markę i zarządzanie wizerunkiem medialnym tak, by ogniskować uwagę i kapitalizować ją w sprzedaży dzieł. W latach 80 i 90. XX wieku strategię tę rozwijali tacy artyści, jak Jeff Koons, Mark Kostabi czy Damien Hirst. Na skutek ich działań upowszechnieniu uległ wzorzec dla nowego etosu artysty: mającej gwiazdy o globalnej rozpoznawalności umożliwianej przez rozwój mediów i działalność rozsianych po świecie biur zajmujących się dbaniem o jej wizerunek i interesy. W ów zmieniony etos wpisuje się także charakterystyczny sposób powstawania prac, które wytwarzane są przez podwykonawców i zaledwie sygnowane przez twórcę. Proces ten znany jest wprawdzie z historii, jednak współcześnie charakteryzuje się tym, że powstające w ten sposób dzieła równie dobrze sprzedają się jako unikalne obiekty na targach sztuki, co jako ornament umożliwiający pozycjonowanie innych, globalnych dóbr konsumpcyjnych – spodni, samochodów czy słodczy. Jak pokazują badania [Krajewski, Schmidt 2017; Krajewski, Schmidt 2018], pod wpływem tego etosu „artysty-mającej gwiazdy” znajduje się część artystów w Polsce, dla których sukces w sztuce ma również charakter komercyjny i którzy z nadzieją obserwują błyskawiczne, globalne kariery rodzimych twórców: Wilhelma Sasnała, Mirosława Bałki czy Piotra Uklańskiego. Warto

zauważyć także, iż fakt pojawienia się tego ponowoczesnego etosu nie powoduje, że wszyscy artyści porzucają antykapitalistyczny model tworzenia. Przeciwnie, krytyka utowarowienia sztuki, jej komercjalizacji, wprzęgnięcia działań artystycznych w procesy rynkowe jest nadal niezwykle silnie obecna w polu sztuki, ale zmieniają się strategie artykułowania tego rodzaju postaw.

Dodatkowym aspektem problematyzującym modernistyczny etos artysty jest wspomniany wyżej dyskurs ekonomizujący sztukę jako sferę pracy. Paradoksalnie o korzyściach finansowych płynących z tworzenia rozmawia się w jego obrębie w odniesieniu do niestabilnych warunków pracy, braku bezpieczeństwa socjalnego albo szans na zatrudnienie w sztuce czy bodaj zawodzie twórczym [por. np. Bogacz-Wojtanowska i in. 2018]. Pytanie o godne wynagradzanie sztuki, wysysk, prawa pracownicze, ubezpieczenia społeczne twórców, możliwość podjęcia pracy związanej ze sztuką i satysfakcję, jaka z niej wynika, nie może sprawić co prawda, by pieniądze stały się celem pracy artystycznej, ale wprowadza je bardzo silnie w pole sztuki i w organizujące jego reguły relacje.

Podsumowując, w naszym artykule spróbujemy zrealizować dwa cele, które pozwolą uzupełnić istniejący stan wiedzy. Po pierwsze, zamierzamy ustalić, jaki jest stosunek artystów do pieniędzy, co, wedle naszej wiedzy, nie było wcześniej w Polsce przedmiotem badań empirycznych. Choć istotną częścią wspomnianych dyskursów są badania społeczne, to stanowiły one przede wszystkim aktywistyczny głos w dyskusji na temat sytuacji artystów i artystek w Polsce, krytykujący niesprawiedliwość i nierówności, co sprawiło, że w badaniach tych zwracano uwagę głównie na opisywane zjawiska, a nie konkretne ustalenia empiryczne. Po drugie, chcielibyśmy określić, na ile modernistyczny sposób myślenia o sztuce i pieniądzu jest nadal obecny w opiniach artystek i artystów działających w Polsce. Odpowiedź na to pytanie chcielibyśmy potraktować jako okazję do zastanowienia się nad tym, jaką rolę wspomniany sposób myślenia odgrywa współcześnie. O ile bowiem bardzo jasna była jego historyczna rola w procesach autonomizowania się pola sztuki (służył on wówczas nie tylko podkreśleniu odmienności tworzenia obiektów artystycznych wśród innych ludzkich praktyk, lecz także legitymizował je jako działanie wzniosłe), o tyle dzisiaj, w sytuacji, w której modernistyczny sposób myślenia kontestują sami artyści, jego funkcja wydaje się mniej oczywista.

METODA I PRZEBIEG BADAŃ

Puntem wyjścia dla konceptualizacji modernistycznego modelu sztuki jest przyjęcie przez nas rozumienia sztuki zaproponowanego przez Bourdieu [2001]. Dla francuskiego socjologa sztuka nie jest istotową cechą obiektu tworzonych przez

artystkę czy artystę, ale w pierwszej kolejności zbiorem instytucji artystycznych i układem relacji łączących je ze sobą i z otoczeniem. Innymi słowy, sztuka nie posiada swojej istoty, ale jest po prostu jedną z aren, na której tworzący ją aktorzy negocjują swoje pozycje oraz wyobrażenie o własnej działalności w odniesieniu do utrwalonych reguł tego świata (które Bourdieu nazywa logiką pola) [Bourdieu 2001]. Na kształt i reguły pola sztuki, zgodnie z zasadą heteronomii, wpływ mają także aktorzy zewnętrzni wobec tego kontekstu [Bourdieu 2001]. Nie oznacza to jednak, że jest to oddziaływanie jednostronne; ewoluujące pole sztuki jest nie tylko podatne na zewnętrzne wpływy i zjawiska, jak na przykład model rynku, ale ma także znaczenie dla ich kształtowania [Boltanski, Chiapello 2017].

Przyjmując powyższe rozumienie sztuki, modernistyczny model jej uprawiania scharakteryzować można, dla przypomnienia, jako praktykę skoncentrowaną na wytwarzaniu ponadmaterialnych wartości, wymagającą zanegowania pieniędzy jako jej podstawowego celu, który wiąże się także z utrwalaniem wizerunku zawodu artysty jako zawodu wolnego o tyle, o ile twórcy udaje się zachować niezależność od jednego stosunku pracy, nawet za cenę gorszych warunków materialnych. Wskaźnikiem obecności bądź zmiany tego etosu we współczesnej Polsce uczynić można postawy artystów i artystek wobec pieniędzy. Interesujące są zwłaszcza kwestie ich stosunku wobec finansowania sztuki, pieniędzy jako miary wartości sztuki i środka niezbędnego przy jej tworzeniu, priorytetów i planów zawodowych, a także dopuszczalności i akceptacji w polu artystycznym strategii podobnych do tych, które są obecne na rynku dóbr konsumpcyjnych.

Bazę empiryczną artykułu stanowią wyniki pochodzące z dwu przedsięwzięć badawczych. Pierwszym z nich jest projekt „Wizualne Niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce. Stan, rola i znaczenie” realizowany przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Instytut Socjologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Drugim – badania przeprowadzone na zlecenie Fundacji Sztuki Polskiej ING jako część przedsięwzięcia „Artysta Zawodowiec”. Zgromadzony w tych badaniach materiał, choć pierwotnie nie dotyczył wprost relacji sztuka–pieniądze, zawiera informacje umożliwiające analizowanie stosunku osób tworzących sztukę wobec tego związku. Wspomniane projekty różniły się także między sobą w interesujący sposób. W projekcie „Wizualne Niewidzialne” badaną grupę stanowili bowiem absolwenci, w „Artyście Zawodowcu” studenci kierunków artystycznych. W tym pierwszym przypadku badania prowadzono nad ogółem osób spełniających kryterium bycia absolwentem (bez różnicowania na osoby praktykujące i niepraktykujące sztukę), podczas gdy w drugim badaniu uczestniczyły osoby zainteresowane możliwością zdobycia dodatkowych kwalifikacji zawodowych.

Badania „Wizualne Niewidzialne” były wieloetapowe, ale na potrzeby tego artykułu wykorzystujemy jedynie wyniki sondażu zrealizowanego na próbie absolwentów kierunków artystycznych (malarstwo, grafika, rzeźba, multimedia). Kwestionariusz użyty w tym badaniu obejmował takie zagadnienia, jak: udział w działalności artystycznej, wystawienniczej i sprzedaży prac, rozumienie sztuki i przypisywane jej role, mocne i słabe strony polskiego świata sztuki, motywacje i czynniki decydujące o rozwoju kariery zawodowej, a także sytuacja materialna i bytowa artystów oraz artystek. Badania zostały zrealizowane między marcem a sierpniem 2016 roku przez Centrum Badania Opinii Społecznej. Próbę skonstruowano na podstawie informacji zaczerpniętych z baz danych absolwentów, tworzonych przez uczelnie, zaś przygotowany operat zawierał 8 383 osoby. Osoby uczestniczące w badaniach dobierano na podstawie dwu podstawowych kryteriów: uczelni i typu kierunku (malarstwo, rzeźba, grafika, multimedia), proporcjonalnie do wielkości tych warstw występujących w populacji absolwentów. Kwestionariusz dystrybuowany był w dwu formach – papierowej, wypełnianej we współpracy z ankierem, oraz cyfrowej, do samodzielnego wypełnienia i wysłania przez respondentów. Ostatecznie udało się zebrać wypełnione kwestionariusze ankiet od 318 osób (3,79 proc. populacji). W gronie tym znalazło się 68 proc. respondentów pracujących w zawodzie wyraźnie związanym ze sztuką, dalsze 28 proc. trudni się pracą pośrednio lub częściowo związaną ze sztuką, 3 proc. zajmuje się pracą w niewielkim stopniu związaną ze sztuką, a pozostałe nie pracowały w okresie, w którym prowadzono badania. W kontekście podjętej problematyki warto wskazać także na zróżnicowanie badanej grupy pod kątem dochodów (kwota netto przypadająca na osobę w gospodarstwie domowym): do 649 zł (0,7 proc. osób w próbie), 650–999 zł (8,6%), 1000–1399 (8,5%), 1400–1999 (6,6 proc.), 2000 zł i więcej (26,3 proc.), trudno powiedzieć (15,2 proc.), odmowa odpowiedzi (34,1 proc.). Charakterystyka badanej próby różniła się nieco od zakładanej, a z uwagi na wiele trudności próba nie miała też charakteru w pełni losowego, badania trudno uznać za reprezentatywne w ścisłym sensie².

„Artysta Zawodowiec” to cykl wykładów, konsultacji i warsztatów skierowanych do przyszłych artystów, w większości studentów kierunków artystycznych (malarstwa, rzeźby, sztuki mediów i podobnych), które mają przekazać im praktyczną wiedzę o działaniu świata sztuki, a tym samym ułatwić wejście na rynek pracy. Spotkania te dotyczą mechanizmów rynku sztuki, zasad współdziałania, możliwości stażu za granicą, układania portfolio oraz opowiadania

² Więcej na temat charakterystyki próby i procedury gromadzenia danych: [Krajewski, Schmidt 2016: 5–14].

o własnej twórczości. W 2019 roku, podobnie jak w dwu poprzednich edycjach, projektowi towarzyszyły badania ilościowe, realizowane techniką ankiety internetowej w kwietniu i maju tego roku. Wykorzystywano w nich kwestionariusz, który obejmował pytania dotyczące między innymi: aktywności podejmowanych w trakcie studiów (uczestnictwo w wydarzeniach artystycznych, udział w wystawach, promowanie własnej twórczości, sprzedaż prac i inne), opinii na temat studiowania, a także oczekiwań i planów dotyczących przyszłego życia zawodowego. W badaniach zrealizowanych w 2019 roku uczestniczyło 339 osób, które zrekrutowano spośród osób biorących udział we wspomnianym cyklu szkoleń „Artysta Zawodowiec” (ankietę wypełnili wszyscy szkolący się). Projekt realizowano w 10 miastach, będących także najważniejszymi ośrodkami kształcenia artystycznego w Polsce. W badaniach wzięli więc udział artystki i artyści z całego kraju, studium na różnych uczelniach, kierunkach i z różnych roczników. Ponieważ nie stosowano żadnych dodatkowych zasad doboru próby – wypełnienie ankiety było niezbędnym warunkiem rejestracji do udziału w „Artyście Zawodowcu” – uzyskane wyniki trudno uogólniać na populację wszystkich studentek i studentów³.

Dane z obu projektów zostały przeanalizowane z użyciem programu SPSS. Zbiór danych z badań „Wizualne Niewidzialne” poddano procedurze ważenia, której celem było przywrócenie w próbie struktury demograficznej obserwowanej w populacji. Zbiór danych z badań „Artysta Zawodowiec” uporządkowano w taki sposób, by uwzględniał wyłącznie odpowiedzi udzielane przez tych uczestników projektu, którzy byli absolwentami lub studentami kierunków artystycznych (usunięto ankiety wypełniane przez osoby studiujące na kierunkach projektowych i edukację artystyczną). Dalsze analizy obejmowały przede wszystkim statystykę opisową (obliczenia częstości, tabele krzyżowe), a w odniesieniu do wybranych pytań także testy i korelacje.

USTALENIA BADAWCZE

W tym miejscu artykułu prezentujemy ustalenia badawcze poczynione w ramach „Wizualne Niewidzialne” oraz „Artysta Zawodowiec”, które dotyczyły interesującego nas związku pomiędzy sztuką a pieniędzmi. Z kwestionariuszy wykorzystywanych w ilościowych fazach obu projektów badawczych wybraliśmy pytania, które odnosiły się wprost do tej relacji, a zatem wskazują na wymiary modernistycznego etosu artysty. Ich zbiór uporządkowaliśmy następnie wedle

³ Więcej na temat charakterystyki próby: [Frąckowiak, Szyma 2019: 8–12].

ogólniejszych obszarów tak, by opisując prawidłowości widoczne w odpowiedziach badanych, zidentyfikować zarazem te aspekty życia zawodowego artysty, w których stosunek do pieniędzy wyraża się oraz reprodukuje.

Znaczenie sztuki

W pierwszej kolejności interesowało nas miejsce pieniędzy w deklaracjach dotyczących funkcji sztuki, a dokładniej: określenie, na ile obecne jest w nich modernistyczne przekonanie, że sztuka nie powinna niczemu i nikomu służyć, na ile zaś dopuszcza się jej instrumentalne wykorzystanie do realizacji politycznych, społecznych czy ekonomicznych zamiarów. W badaniu „Wizualne Niewidzialne” absolwentom zadawano następujące pytanie: „Ludzie mogą różnić się w ocenie funkcji, jakie powinna spełniać sztuka. Odczytam Panu(-i) kilka opinii na ten temat. Proszę powiedzieć, czy się Pan(-i) z nimi zgadza, czy nie zgadza” (skala od „zupełnie się nie zgadzam” do „zupełnie się zgadzam”). Z punktu widzenia naszych celów najbardziej interesujące jest porównanie rozkładów wskazań na dwa stwierdzenia: „Sztuka jest wartością samą w sobie i nie powinna niczemu ani nikomu służyć” oraz „Sztuka powinna być wykorzystywana jako narzędzie rozwoju gospodarczego”. Jak się okazało, badani mocniej identyfikują się z tą pierwszą opinią – zupełnie lub raczej zgadza się z nią 57 proc. badanych, 17 proc. się nie zgadza, a 26 proc. nie ma sprecyzowanego zdania. W przypadku drugiego stwierdzenia proporcje odpowiedzi były odwrotne. Na wykorzystywanie sztuki jako instrumentu stymulującego rynek zgadza się 22 proc. respondentów, 52 proc. jest temu przeciwnych, a pozostałe 26 proc. ma ambiwalentne odczucia.

Stosunek wobec obu stwierdzeń różnicuje płeć – kobiety częściej identyfikowały się z autotelicznym myśleniem o sztuce, podczas gdy mężczyźni częściej popierali tezę o jej powinnościach wobec wzrostu ekonomicznego. Ze stwierdzeniem „Sztuka jest wartością samą w sobie i nie powinna niczemu ani nikomu służyć” w pełni lub raczej zgadza się 63,2 proc. kobiet wobec 48,9 proc. mężczyzn. Z opinią „Sztuka powinna być wykorzystywana jako narzędzie rozwoju gospodarczego” zupełnie i raczej nie zgadza się 54,5 proc. kobiet wobec 44,7 proc. mężczyzn. Stosunek do stwierdzenia o funkcji sztuki w rozwoju gospodarczym okazała się także różnicować wielkość miejscowości zamieszkania badanego. Osoby z największych miast popierały ten pogląd częściej niż z mniejszych ośrodków (chi-kwadrat, $p < 0,001$, $C = 0,337$)⁴. Zaobserwowaliśmy także wprost

⁴ W pytaniu o miejsce zamieszkania można było udzielić następujących odpowiedzi: Wieś, Miasto poniżej 10 tys. mieszkańców, Miasto od 10 do 100 tys. mieszkańców, Miasto od 100 do 500 tys. mieszkańców, Miasto powyżej 500 tys. mieszkańców.

proporcjonalną korelację między wykorzystaniem sztuki w roli narzędzia stymulującego rozwój gospodarczy a prawicowymi poglądami ($r_s = 0,155$, $p < 0,05$)⁵.

Wskazane tu zależności można skomentować w sposób następujący. W dwu wymienionych wyżej kategoriach (mężczyźni, osoby o prawicowych poglądach) ceni się przejrzystość porządku, a więc też jednoznacznie określone funkcje wszystkiego, co istnieje, w tym sztuki. Postrzeganie tej ostatniej jako narzędzia pobudzającego gospodarkę jest więc być może właśnie taką próbą ujednocznienia miejsca sztuki w rzeczywistości społecznej. Mniejsze poparcie artystek i artystów mieszkających na wsi dla tezy wiążącej sztukę z ekonomicznym wzrostem łączyć się zaś może ze stylem życia, w którym twórczości towarzyszy większa niż w mieście izolacja, a prawdopodobnie także poszukiwanie możliwości skoncentrowania się na uprawianej sztuce.

Podsumowując ten wątek, można stwierdzić, że mimo wskazanych wyżej różnic w przekonaniach respondentów nadal dominuje zrekonstruowane przez Bourdieu i przywołane na początku artykułu modernistyczne spojrzenie na sztukę, czyniące jej cechą dystynktywną to, że jest ona wartością samą w sobie [Bourdieu 2001]. Zauważalne są jednak również przejawy myślenia mu przeciwnego oraz skłonność do obsadzenia sztuki w bardziej instrumentalnych rolach. Chociaż nadal jest to stanowisko mniejszościowe, to znaczące jest również to, że jedna czwarta badanych waha się, do jakiego porządku należy sztuka – tego, w którym jest ona wartością samą w sobie, wolną od społecznych zobowiązań, czy też tego, w którym, jak wszystko inne, co istnieje, pozwala ona realizować jakieś inne cele.

Priorytety zawodowe

Drugim obszarem, który wzięliśmy pod uwagę, analizując stosunek artystów do pieniędzy, są ich priorytety zawodowe, a zwłaszcza to, jakie jest miejsce pieniędzy wśród kryteriów, których używa się do oceny sukcesu w polu sztuki. Bezpośrednio tej kwestii dotyczyły dwa pytania zadawane studentom kierunków artystycznych biorących udział w „Artyście Zawodowcu”. Pierwsze z nich brzmiało: „Na ile istotne są dla Ciebie poniższe aspekty pracy zawodowej w obecnym momencie?”. Odpowiadający oceniali ważność poszczególnych stwierdzeń w pięciostopniowej skali (1 – zupełnie nieistotne, 5 – bardzo istotne), a wskazania te pozwoliły na skonstruowanie tabeli 1, która pokazuje, co jest najważniejszym i najmniej ważnym kryterium oceny sukcesu zawodowego.

⁵ Pytanie dotyczące poglądów brzmiało w sposób następujący: „Na tej linii zaznaczono punktami różne poglądy polityczne, od lewicowych do prawicowych. Proszę wskazać, który z tych punktów najlepiej odpowiada Pana(-i) poglądom politycznym”. Skala zawierała siedem punktów, a także odpowiedzi „Trudno powiedzieć”, „Odmowa odpowiedzi”.

TABELA 1. Jakie są priorytety zawodowe osób studiujących kierunki artystyczne? (N = 339)

Kategoria	Uśredniona wartość odpowiedzi (max. 5)	Wartość odchylenia standardowego	Ranga
Rozwój własnego języka artystycznego	4,74	0,567	1
Uczenie się nowych rzeczy	4,66	0,618	2
Praca w branży artystycznej	4,45	0,813	3
Godne wynagrodzenie	4,37	0,826	4
Elastyczność	4,19	0,872	5
Możliwość łączenia pracy z innymi aktywnościami	4,00	1,052	6
Zachowanie równowagi między pracą a życiem prywatnym	3,99	1,158	7
Zróżnicowane zadania, projekty	3,96	0,984	8
Kontakt z ludźmi	3,95	1,192	9
Posiadanie ubezpieczenia zdrowotnego	3,92	1,202	10
Rozpoznawalność	3,79	1,151	11
Uznanie krytyki, zdobywanie nagród	3,78	1,140	12
Stabilność zatrudnienia	3,62	1,151	13
Posiadanie umowy o pracę	3,22	1,233	14

Źródło: dane z projektu „Artysta Zawodowiec”, opracowanie własne.

Uzyskane wyniki wskazują, że godne wynagrodzenie, znajdujące się na czwartym miejscu powyższej listy, jest dla studentów istotnym aspektem pracy zawodowej, ale mimo wszystko ważniejsze są te jej wymiary, które odnoszą się do rozwoju twórczego. Warto też zauważyć, że na trzecim miejscu pojawia się „Praca w branży artystycznej”, co wskazuje, iż już samo utrzymywanie się z pracy związanej ze sztuką jest uznawane za sukces, a więc, że jest to zjawisko stosunkowo rzadkie i silnie pożądane. Podobnie należy interpretować dość wysoką pozycję kryterium „Możliwość łączenia pracy z innymi aktywnościami” oraz „Zachowanie równowagi między pracą a życiem prywatnym”, która wskazuje, że problemem artystów w Polsce jest niezdolność utrzymania się ze sztuki, konieczność zdobywania pieniędzy w wielu miejscach pracy, nadmierne obciążenie obowiązkami zawodowymi. Warto też zauważyć, iż inne kwestie związane z pieniędzmi, bezpieczeństwem materialnym (a więc posiadanie ubezpieczenia zdrowotnego, stabilność zatrudnienia, umowa o pracę), choć znajdują się na niższych pozycjach stworzonej przez nas listy, to są uznawane przez respondentów za istotne (uśredniona wartość odpowiedzi powyżej 3). Niekoniecznie

musi to świadczyć o tym, iż studenci kierunków artystycznych zaabsorbowani są pieniędzmi, ale raczej o tym, że ich brak, podobnie jak deficyty podstawowego bezpieczeństwa materialnego, jest podstawowym problemem, z jakim borykają się artyści w Polsce. Rozwiązanie tego problemu traktowane może być także jako jedna z miar sukcesu zawodowego [na ten temat por. też np. Kozłowski, Sowa, Szreder (red.) 2014].

Badanych studentów uczestniczących w „Artyście Zawodowcu” proszono także o wskazanie podstawowych kierunków planów na przyszłość. Pytanie to jest o tyle istotne, że jego kafeterię skonstruowano w sposób pozwalający wnioskować o tym, czy zajmowanie się wyłącznie sztuką jest dla przyszłych absolwentów ważniejsze niż satysfakcjonujący poziom życia. Spośród trzech możliwości najczęściej wybierano następującą: „Zamierzam łączyć pracę twórczą z inną działalnością, bo tylko w ten sposób będę w stanie się utrzymać na satysfakcjonującym poziomie” (42 proc. odpowiadających). Mniej więcej jedna trzecia badanych wskazywała zaś na następujące stwierdzenie: „Chciał(a)bym w przyszłości utrzymywać się w 100 proc. z mojej twórczości i sądzę, że uda mi się w ten sposób zarobić na satysfakcjonujący poziom życia”. Wśród badanych studentów najmniej było takich, którzy wskazywali na odpowiedź: „Chciał(a) bym w przyszłości utrzymywać się w 100 proc. z mojej twórczości, choć wiem, że to oznacza skromny poziom życia”. Chęć życia wyłącznie z własnej sztuki, nawet mimo świadomości, że wiązać się to będzie z trudną sytuacją finansową, deklaruje 22 proc. badanych. Jak więc widać, respondenci niekoniecznie są zwolennikami modelu artysty ubogiego i sztuki jako wyrzeczenia czy wręcz poświęcenia. Wydają się być raczej realistami – wierzą w wartość sztuki, ale są też świadomi tego, że chcąc ją uprawiać, będą musieli w jakiś inny sposób zdobywać pieniądze potrzebne do życia. Warto wspomnieć, że tego rodzaju opinie bliskie są doświadczeniom osób, które zakończyły już proces edukacji artystycznej [por. Bogacz-Wojtanowska i in. 2018].

Przygotowanie i rozwój zawodowy

W kwestionariuszach obu badań znalazły się pytania dotyczące czynników uznawanych przez respondentów za kluczowe w przygotowaniu do bycia artystką/artystą oraz dla rozwijania kariery. Wśród nich znalazły się między innymi te mające związek z pieniędzmi. Biorący udział w badaniu 1, odpowiadając na pytanie „Co, według Pana(-i), sprzyja rozwojowi kariery artystycznej?”, proszeni byli między innymi o ustosunkowywanie się do kwestii roli, jaką w procesie tym odgrywa „sprzedawanie się”. Umiejętność tę, umieszczoną wśród innych itemów

kafeterii, można skonceptualizować jako zdolność do takiego prowadzenia kariery, by artysta stawał się uznaną marką na rynku sztuki, a jego dzieła poszukiwanymi na nim towarami. Częścią tej umiejętności jest także wykorzystywanie w polu sztuki praktyk marketingowych charakterystycznych dla współczesnego kapitalizmu. Umieć się sprzedawać to też, zgodnie z przyjętymi przez nas założeniami, być przygotowanym na rywalizację z innymi i efektywnie w niej uczestniczyć. Przeważająca liczba respondentów znaczenie wspomnianego czynnika określa jako „duże” lub „kluczowe” (84 proc.). Co więcej, w analizowanym tu pytaniu kwestionariusza badania „Wizualne Niewidzialne” tylko jeden aspekt okazał się ważniejszy dla rozwoju kariery niż umiejętność „sprzedawania się”. Był to „upór i konsekwencja” (czynnik o dużym lub kluczowym znaczeniu zdaniem 96 proc. badanych). Doniosłość umiejętności „sprzedawania się” w opinii osób badanych potwierdzają także wyniki zamieszczone w tabeli 2. Zawiera ona uśrednione oceny ważności poszczególnych czynników w rozwoju kariery artystycznej (1 – czynnik bez znaczenia, 5 – czynnik o kluczowym znaczeniu).

TABELA 2. Co zdaniem absolwentów sprzyja rozwojowi kariery artystycznej? (N = 318)

Kategoria	Uśredniona wartość odpowiedzi (max. 5)	Wartość odchylenia standardowego	Ranga
Upór i konsekwencja	4,49	0,629	1
Umiejętność sprzedawania się	4,07	0,737	2
Talent i inne wrodzone predyspozycje	4,06	0,816	3
Warsztat (nabyte umiejętności techniczne i manualne)	3,97	0,840	4
Wysoka jakość prac artystycznych	3,94	0,933	5
Innowacyjność, progresywność, tworzenie dzieł bezprecedensowych	3,80	0,843	6
Bezkompromisowość	3,72	0,894	7
Pomoc ze strony państwa (stypendia, granty, opieka publicznych instytucji sztuki)	3,64	0,955	9

Źródło: dane z projektu „Wizualne Niewidzialne”, opracowanie własne.

Choć różnice nie są duże, to jednak warto zauważyć, że umiejętność „sprzedawania się” okazała się zdaniem badanych ważniejsza w rozwoju kariery nie tylko od „bezkompromisowości” czy „innowacyjności”, ale także – nieznacznie – od „warsztatu” czy „talentu”. Jak więc można dostrzec, artyści zdali się przyjmować, iż również w polu sztuki zaczynają obowiązywać te same reguły,

co na innych rynkach, zaś wartości (w tym wypadku dzieła) nie określają jedynie jego istotowe cechy, ale także zdobyta uwaga i rozpoznawalność jego twórcy. Rozpoznanie umiejętności „sprzedawania się” jako ważnej dla rozwoju kariery artystycznej niekoniecznie musi świadczyć o tym, że twórcy ten fakt akceptują. Równie dobrze może oznaczać, że są oni raczej gorzkorealistyczni, świadomi tego, że wraz z ekspansją procesów utowarowienia oraz podporządkowania również sztuki procesom brandingu [Szymańska-Palaczyk 2019; Schroeder 2010] kompetencja ta, czy tego chcą, czy nie, staje się jedną z kluczowych.

W tym samym pytaniu prosiliśmy także o określenie znaczenia, jakie dla rozwoju kariery artystycznej ma zdaniem osób badanych pomoc ze strony państwa (stypendia, granty, opieka publicznych instytucji sztuki), a więc środki bezpośredniego wsparcia dla tworzonej sztuki i utrzymania się (choć przez chwilę) z jej uprawiania. Za ważne lub kluczowe uznaje je 64 proc. absolwentów (średnia z odpowiedzi: 3,64, odchylenie standardowe: 0,955). Rola tego czynnika jest zatem uznawana za istotną, ale relatywnie mniej znaczącą od pozostałych z wyżej wymienionych. Aspekt ten wydawał się nam o tyle ważki, że oczekiwanie pomocy dla artystów i sztuki ze strony państwa zdaje się być elementem takiego myślenia o zjawiskach artystycznych, w którym są one uznawane za istotne społecznie i w związku z tym powinny zostać wyjęte spod presji rynkowych i być dotowane z publicznych pieniędzy. Podzielanie takiego etatystycznego modelu finansowania sztuki można uznać więc za przejaw modernistycznego przekonania o jej wyjątkowej pozycji. Jawi się ona bowiem w jego ramach jako działalność na tyle doniosła, że powinna być ona objęta szczególną troską ze strony społeczeństwa.

Finansowanie sztuki

Stosunek artystów i artystek wobec pieniędzy przejawia się także, o czym wspominaliśmy już w poprzedniej części artykułu, w wyobrażeniach dotyczących źródeł, z jakich powinna być finansowana sztuka. Kwestii tej dotyczyło bezpośrednio jedno z pytań, które znalazło się w kwestionariuszu z badań absolwentów „Wizualne Niewidzialne”. Brzmiało ono następująco: „Przeczytam kilka stwierdzeń dotyczących finansowania sztuki (w tym jej tworzenia, prezentowania, opieki nad nią), proszę powiedzieć, w jakim stopniu się Pan(-i) z nimi zgadza”. Odpowiedź wybrać można było z pięciostopniowej skali – poza wartościami skrajnymi (zaprezentowanymi w tabeli) wskazać można było także na następujące stwierdzenia: „Raczej się nie zgadzam”, „Częściowo się nie zgadzam, częściowo się zgadzam”, „Raczej się zgadzam”. Tabela 3 przedstawia uproszczony rozkład odpowiedzi. Zawarte w niej stwierdzenia uszeregowano ze względu na średnią

wartość odpowiedzi (im bliżej początku listy, tym większe poparcie dla danej tezy wśród ogółu badanych).

TABELA 3. Kto zdaniem absolwentów powinien finansować sztukę? (N = 318)

Kategoria/odsetek respondentów	Zupełnie się nie zgadzam	W pełni się zgadzam	Uśredniona wartość odpowiedzi (max. 5)
Państwo powinno finansować budowę nowych i rozwijanie istniejących instytucji artystycznych	0,4	57,8	4,46
Państwo powinno zapewniać bezpłatną edukację artystyczną obywateli	0,6	59,0	4,46
Państwo powinno finansować kształcenie artystów	1,6	43,5	4,14
Część pieniędzy uzyskiwanych przez państwo z różnego rodzaju monopolii powinna być przeznaczana na finansowanie	8,3	50,9	4,04
Państwo powinno przeznaczać część pieniędzy pozyskiwanych z podatków na finansowanie sztuki	3,1	39,4	4,00
Sztukę powinny finansować władze samorządowe (województwa, miasta, gminy)	1,9	35,2	3,97
Sztukę powinny finansować władze centralne (ministerstwo kultury)	4,0	38,4	3,95
Państwo powinno zapewniać artystom możliwości i warunki do tworzenia sztuki i nie oczekiwać niczego w zamian	7,6	26,1	3,43
Artyści powinni na siebie zarabiać i nie oczekiwać pomocy ze strony państwa i jego instytucji	8,5	9,0	2,93
Państwo powinno finansować tylko najwybitniejszych artystów	28,4	4,5	2,36
Sztukę powinni wspierać wyłącznie prywatni sponsorzy	34,8	3,2	2,08

Źródło: dane z projektu „Wizualne Niewidzialne”, opracowanie własne.

Analiza powyższej tabeli pozwala dostrzec przewagę odpowiedzi wskazujących na obecność modernistycznego modelu myślenia o związkach sztuki i pieniędzy. Zgodnie z nim sztuka – jako aktywność szczególnie istotna społecznie – powinna być finansowana zgodnie z logiką daru, a nie wymiany towarowej. Na myślenie o sztuce w takich kategoriach wskazywałoby powszechne przekonanie, że to państwo powinno być odpowiedzialne za utrzymywanie fundamentów świata sztuki: instytucji i szkolnictwa artystycznego, a także dbać o rozwój

publiczności dla tej działalności poprzez finansowanie bezpłatnej edukacji artystycznej dla obywateli i obywateli. Myślenie o sztuce jako o darze objawia się również w raczej powszechnie podzielanym przekonaniu co do zasadności finansowania sztuki ze wszystkich rodzajów publicznych źródeł – zarówno z podatków (dokładają się wszyscy obywatele), jak i monopoli państwowych (szczytny cel dofinansowany w efekcie konsumpcji dyskusyjnych społecznie dóbr); tak środków samorządowych (do sztuki dokładają się społeczności lokalne), jak i ministerialnych (wspieranie sztuki jako element polityk centralnych).

Jednocześnie zaledwie 1/3 badanych absolwentów nie zgadza się ze stwierdzeniem, iż „Artyści powinni na siebie zarabiać i nie oczekiwać pomocy ze strony państwa i jego instytucji”. Jeżeli jednak zauważymy, że ponad 50 proc. badanych nie ma w tej kwestii wyrobionego zdania, to uświadomimy sobie, iż twórcy stają dziś przed nie lada dylematem. Konfrontują się z neoliberalnymi przekazami podpowiadającymi, że wszystko jest w ich rękach, sami traktują sztukę jako wartość na tyle istotną, że powinna być ona finansowana przez państwo, które dodatkowo nie powinno w zamian niczego oczekiwać, a do tego rzadko i zazwyczaj w niewystarczającej wysokości tego rodzaju wsparcie otrzymują. Stąd być może to gorzkorealistyczne wahanie ponad połowy badanych. Wywołuje je odczuwane oczekiwanie, że w kapitalistycznych realiach mogą lub powinni liczyć na siebie samych, ale też, że tworzą rzeczy na tyle ważne, że mają prawo oczekiwać wsparcia.

Dosyć znaczące jest też to, że zaledwie nieco ponad 12 proc. badanych (wśród których, co znaczące, nie ma osób z kategorii najgorzej sytuowanych) raczej lub w pełni zgadza się ze stwierdzeniem, iż „Państwo powinno finansować tylko najwybitniejszych artystów”, zupełnie tak, jakby badani chcieli podkreślić, iż to sztuka sama w sobie, ze względu na swoją społeczną doniosłość, zasługuje na wsparcie, a nie tylko wybrane osoby ją uprawiające. Można też przypuszczać, że w takich opiniach odzwierciedla się wyraźnie niechęć do uczynienia sztuki polem rywalizacji podobnej do tej rynkowej. Można też ten rozkład odpowiedzi próbować interpretować, wskazując, iż znacząca część uczestników pola artystycznego sądzi, że najlepsi artyści powinni funkcjonować zgodnie z zasadami rynkowymi (mogą sami na siebie zarabiać), a państwo powinno wspierać raczej tych, którzy mają mniejsze szanse na sprzedaż swoich prac na rynku. Jeśli przyjąć, że interpretacja ta jest właściwa, to wynikałoby z tego, że twórcy preferują model publiczno-rynkowy.

Pieniądze jako problem

W obu omawianych projektach badawczych zadawano także pytania o problemy, z którymi mierzyć się muszą współcześni pracujący w Polsce artyści. Poniższa tabela przedstawia, w jaki sposób odpowiadali na nie absolwenci kierunków artystycznych uczestniczący w badaniu „Wizualne Niewidzialne”. Każdy badany mógł wskazać na pięć najważniejszych jego zdaniem problemów świata sztuki w naszym kraju. Problemy związane z pieniędzmi przedstawiono w niej na tle innych wyzwań, uszeregowanych ze względu na liczbę wskazań (malejąco).

TABELA 4. Z jakimi problemami borykają się artyści we współczesnej Polsce? Perspektywa absolwentów (N = 318)

Kategoria	Odsetek respondentów	Ranga
Brak dojrzałego rynku sztuki (instytucji i mechanizmów pozwalających artystom sprzedawać swoje prace)	66,4	1
Niski poziom edukacji artystycznej	45,4	2
Niepewność jutra, niepewność zatrudnienia	44,1	3
Brak wsparcia ze strony państwa dla twórczości artystycznej	37,1	4
Słabo rozwinięta kultura kolekcjonowania sztuki	30,8	5
Brak zapotrzebowania na pracę artystów	30,3	6
Słaba infrastruktura sztuki (brak galerii, sal wystawowych, pracowni)	25,7	7
Zdominowanie rzeczywistości przez rynek i działania czysto komercyjne	21,7	8
Zła atmosfera w obrębie środowiska artystycznego	21,5	9
Brak dobrej krytyki artystycznej	20,2	10
Brak pieniędzy potrzebnych do tworzenia sztuki	20,2	11
Konserwatyzm obyczajowy polskiego społeczeństwa	17,8	12
Niejasność reguł obowiązujących w świecie sztuki	14,6	13
Brak mediów zajmujących się sztuką (gazet i czasopism, programów telewizyjnych)	14,1	14
Niechęć wobec sztuki ze strony publiczności	13,4	15
Faworyzowanie artystów z dużych ośrodków	9,8	16
Jawne lub ukryte formy cenzurowania sztuki	7,7	17
Dostrzegam inne problemy	2,1	18
Trudno powiedzieć	0,9	19

* Odsetki nie sumują się do 100.

Źródło: dane z projektu „Wizualne Niewidzialne”, opracowanie własne.

Mimo obecności różnych kategorii problemów w kafeterii to właśnie wskazania na brak dojrzałego rynku sztuki umożliwiającego sprzedaż prac okazały się najpowszechniejsze. Na problem ten zwraca uwagę ponad 2/3 artystów i artystek, a więc ponad dwukrotnie więcej niż na brak wsparcia ze strony państwa dla twórczości artystycznej. Wynik ten tłumaczyć można tyleż wskazaniem na realne zaangażowanie państwa polskiego we wsparcie artystów, co możliwymi preferencjami artystów i artystek, którzy mając wybór, woleliby się utrzymać raczej ze sprzedaży prac niż z państwowych subsydiów. Pomoc ze strony państwa ma też zwykle charakter doraźny i wiąże się z koniecznością konkurowania o środki stypendialne czy grantowe w konkursach. Trudno zatem tę formę utrzymania traktować jako remedium na trzeci najpowszechniejszy problem, wskazywany niemal przez połowę badanych, jakim jest niepewność jutra i zatrudnienia. Jako skuteczniejszy środek radzenia sobie z tym ważnym wyzwaniem jawi się wspomniany już dojrzały rynek sztuki, powiązany z bardziej rozwiniętą kulturą kolekcjonowania.

Analiza powyższej tabeli wskazuje na to, że kwestie powiązane z pieniędzmi należą do jednych z ważniejszych problemów, z jakimi mierzą się artyści. Jednocześnie wyniki sugerują, że o pieniądzach wspomina się najczęściej w kategoriach systemowych przeszkód dla tworzenia sztuki, a nie po to, by podkreślić nędzę i niski status samych twórców (na kategorię „Brak pieniędzy dla tworzenia sztuki” wskazało jedynie 20 proc. badanych). Naszym zdaniem odpowiedzi te należy rozumieć jako wyraz postrzegania pieniędzy w kategoriach problemu, instrumentu oraz środka, a nie wartości. Choć artyści często mówią o pieniądzach, to nie musi to oznaczać, że ich zdobywanie traktują jako istotny cel, ważne jest dla nich raczej oferowane przez nie bezpieczeństwo materialne, które umożliwia uprawianie sztuki [por. też Kozłowski, Sowa, Szreder (red.) 2014; Gromada i in. 2015].

O problemy, z jakimi borykają się artyści, pytano także studentów uczestniczących w „Artyście Zawodowcu”. Zarówno pytanie, jak i kafeteria dotyczyły jednak wyłącznie rynku sztuki. Pytanie brzmiało: „Wskaż największe problemy, z jakimi artystka/artysta musi mierzyć się na polskim rynku pracy. Zaznacz maksymalnie 3 pasujące odpowiedzi”. Zdecydowana większość badanych zwróciła uwagę na niskie wynagrodzenia i nieregularne zarobki (85 proc.). Taki rozkład odpowiedzi można interpretować jako wskazanie na wysoki poziom niepewności towarzyszący uprawianiu zawodu artysty, ale też na brak wystarczająco rozwiniętych mechanizmów systemowego finansowania sztuki (płytki rynek sztuki, niedostateczna oferta stypendiów i innych form wsparcia itd.). Na niedoskonałości ekonomiki sztuki w Polsce wskazywać może także stosunek wobec

pozostałych problemów: na „Brak umowy/pracę w szarej strefie” jako jeden z trzech najważniejszych problemów rynku sztuki dla artystów wskazało 34 proc. badanych, a na „Nieuregulowane prawnie kwestie (np. w zakresie współpracy, korzystania z cudzej własności)” 26 proc. respondentek i respondentów, kolejne 32 proc. osób badanych zwróciło uwagę na „Trudną współpracę z galeriami, instytucjami”. O dostrzeganych deficytach polskiego rynku sztuki świadczyć może także relatywnie niski odsetek wskazań (36 proc.) na dużą konkurencję jako problem polskiego rynku sztuki (duża konkurencja świadczyłaby nie tylko o dużej liczbie podmiotów rywalizujących o zasoby, ale także o istnieniu systemu, który umożliwi taką rywalizację oraz czyni ją widoczną dla uczestników).

Powyższe ustalenia sugerują, iż pieniądze są silnie obecne w myśleniu badanych, ale raczej w kategoriach problemu utrudniającego działalność artystyczną, nie zaś jej wartości czy celu. Respondenci, zwłaszcza ci najmłodsi, dzielący się swoimi opiniami w badaniach „Artysta Zawodowiec”, identyfikują się bardziej z tymi stwierdzeniami dotyczącymi pieniędzy, które wiążą się z krytyką prekarności zawodu artysty oraz niestabilności i pauperyzacji utrudniającej tworzenie. Jak się wydaje, osoby badane czynić to mogą jednak, powtórzmy, nie tylko po to, by wyrażać swoje roszczenia, ale także, by poddawać krytyce ograniczony system wspierania sztuki w Polsce.

PODSUMOWANIE

Podstawowy wniosek, jaki płynie z przedstawionych wyżej rezultatów badań, jest taki, iż w opiniach respondentów nadal niezwykle silnie obecny jest scharakteryzowany we wstępie modernistyczny model myślenia o sztuce, w którym jest ona wartością samą w sobie, a więc taką formą ludzkiej aktywności, której społeczna doniosłość sprawia, iż powinno się ją wspierać bez dodatkowych oczekiwań. Możemy więc powiedzieć, że w myśleniu artystów o aktywności artystycznej dopatrywać się można dominowania logiki daru, a nie wymiany towarowej. Co ważne, jak wynika z prezentowanych wyżej wyników badań, osoby tworzące sztukę respektowania wskazanej zasady daru oczekują nie tylko od mecenatu, ale także od siebie. Myślenie o własnej twórczości w kategoriach daru można by scharakteryzować w następujący sposób: artysta tworzy i obdarowuje swoimi dziełami społeczeństwo, ale nie uzależnia ich powstawania od zapłaty, oczekując raczej uogólnionego odwzajemnienia w postaci wsparcia umożliwiającego dalsze tworzenie, docenienia, sławy, celebrowania jego aktywności. Jeżeli odwzajemnienie to przyjmuje formę finansową, to jego zmonetyzowany charakter jest maskowany przez złożone rytuały tego rodzaju wymiany, praktykowane

zwłaszcza tam, gdzie sprzedaje się dzieła sztuki, o których wspominaliśmy wyżej, odwołując się do pracy Hansa Abbinga [2002]. Trudno też jednak nie zauważyć, iż model myślenia o sztuce, który zakłada, że jest ona wartością samą w sobie, darem twórcy dla społeczności, stanowi raczej sposób na obronę autonomii sztuki i wolności samego artysty niż określenie stosunku twórców wobec pieniędzy. W odniesieniu do tych ostatnich badani wydają się uruchamiać kilka sposobów myślenia, które warto tu zrekonstruować.

Jest to, po pierwsze, *realizm*. Prezentowane przez nas wyniki można interpretować w taki sposób, że badani są świadomi tego, iż bez pieniędzy trudno się utrzymać, a ich zarabianie pozwala na tworzenie sztuki. Chociaż więc nie traktują ich jako celu własnej zawodowej praktyki, to wydają się dostrzegać istotność pieniędzy jako narzędzia. Co więcej, realizm ten polegałby też na uświadomieniu sobie, iż świat sztuki nie jest wolny od logiki rynkowo-marketingowej, a więc, że za wybitnych twórców uznaje się tych, którzy sprzedają swoje prace za ogromne pieniądze, osoby, które stały się globalnymi markami; że by zaistnieć w świecie sztuki, trzeba umieć się sprzedawać, że sztuki można używać jako instrumentu w procesach gospodarczych itd. Wreszcie, że sukces jednych artystów, przy tak skonstruowanych mechanizmach jego osiągania, wiąże się ze spychaniem innych na margines świata artystycznego, do roli – jak to określają Gregory Sholette [2010] i Kuba Szreder [2016] – ciemnej materii świata sztuki. Wiedza o tych mechanizmach, jak wspominaliśmy wyżej, niekoniecznie oznaczać musi ich akceptację, ale świadomość, iż w sposób istotny kształtują to, jak funkcjonuje sztuka.

Drugą cechą myślenia artystów i artystek o pieniądzach w sztuce jest *etatyzm*. Deklaracje osób tworzących sztukę wskazują, że są one przekonane, iż państwo powinno ingerować w to, jak uprawiana jest sztuka, nie tyle określając, co mają tworzyć, ale umożliwiając im tworzenie. Interpretację tę uzasadnia powszechność opinii o konieczności finansowania sztuki przez agendy rządowe i samorząd, o niezbędności dotowania edukacji artystycznej twórców i obywateli, ale też o potrzebie utrzymywania i rozwijania instytucji sztuki. Do tego wszystkiego konieczne są pieniądze, ale obecne w sposób bardzo dyskretny i pochodzące z publicznych zasobów, a więc będące rodzajem daru od społeczeństwa, daru, którego państwo jest tylko dysponentem.

W odpowiedziach badanych dotyczących pieniędzy dostrzeżemy też zręby postawy, którą określić można jako *umiarkowane wyrzeczenie*. Opinie badanych wskazują na to, iż sztuka to działalność bardzo ryzykowna, przynosząca nieregularne i niepewne dochody, niedająca bezpieczeństwa egzystencjalnego, ale na tyle ważna, że warto się jej poświęcić, rezygnując z wielu benefitów, z których można byłoby skorzystać, wykonując inny zawód. Jednocześnie to przekonanie

jest dziś niuansowanie przez wskazywany powyżej, ale też widoczny w innych badaniach polskiego świata sztuki brak zgody na życie zgodnie z mitem artysty ubogiego, na nieobecność ubezpieczeń zdrowotnych i umów o pracę, a także na pracę bezpłatną [Kozłowski, Sowa, Szreder (red.) 2014; Gromada i in. 2015; Górna i in. 2015; Bogacz-Wojtanowska i in. 2018]. Zupełnie tak, jakby twórcy, nie rezygnując z centralnego dla ich tożsamości przekonania, iż sztuka jako wartość bezcenna wymaga wyrzeczeń, wyznaczali jednak pewne ich limity, granicę poświęcenia, której nie zamierzają przekraczać. Zaryzykować można hipotezę, że pomaga w tym także drugi ze wspomnianych na wstępie dyskursów – o kulturze, która *się liczy*. Współcześni twórcy niespecjalnie identyfikują się z wizją kultury Jerzego Hausnera [np. Hausner, Karwińska, Purchla (red.) 2013] i swoją rolą jako kogoś, kto bezpośrednio napędza swoimi działaniami i kreatywnością rozwój gospodarczy, ale jednocześnie w rezultacie podobnych dyskusji dostrzegają dalekosiężne skutki własnej pracy i znaczenie wysiłku także w tym obszarze.

Czwartą cechą myślenia artystów i artystek o pieniądzach jest *racjonalizowanie*. Jak wspominaliśmy, twórcy pozostają dziś pod presją neoliberalnych zasad tworzenia sztuki – mogą obserwować globalne kariery „artystów marek”, docierają do nich informacje o milionowych sumach, za jakie sprzedano prace tego rodzaju twórców. Przekonanie, iż wszystko w ich rękach, połączone z trudnością utrzymania się ze sztuki, generować może mechanizmy racjonalizujące. Jednym z nich jest opinia, iż wszystkiemu winien jest niedojrzały rynek sztuki. Gdybyśmy jednak zadali pytanie, czy rzeczywiście problemy artystów zniknęłyby, gdyby w naszym kraju rynek ten był bardziej dojrzały, to pewnie uzyskalibyśmy negatywną odpowiedź. Co więcej, wzmacnianie rynku sztuki oznacza też przecież zaostrzenie toczącej się w jej polu rywalizacji. Uczestniczący w naszych badaniach twórcy nie są jednak antyrynkowi, można zaryzykować hipotezę, że oczekują, by mechanizmy wymiany towarowej w polu sztuki były równoważone przez etatystyczne modele jej finansowania.

Biorąc to wszystko pod uwagę, można byłoby stwierdzić, iż opinie badanych na temat relacji sztuki i pieniędzy nie są spójne. Warto jednak zauważyć, że tego rodzaju ambiwalencje wydają się być cechą dystynktywną sztuki, o ile uznamy, iż napędzającą ją siłą jest wciąż transgresja, dążenie do samoprzekraczania. To, co wyżej określamy jako niespójności, może więc zostać uznane za przejaw wyłaniania się nowych modeli uprawiania działalności artystycznej. Jedną z ich cech są nowe relacje pomiędzy sztuką a pieniędzmi, w których bezinteresowność, logika daru, krytyka utowarowienia współistnieją z przekonaniem, iż pieniądze są ważne, a także z niezgodą na pauperyzację i wyzysk.

Prowadzone w tym tekście analizy mają swoje ograniczenia. Jak już wspomnieliśmy, struktura próby nie do końca odpowiadała strukturze populacji absolwentów i studentek, przeważały w niej także osoby zaangażowane, które zdecydowały się wziąć udział w badaniu „Wizualne Niewidzialne” i projekcie edukacyjnym „Artysta Zawodowiec”. Wśród innych ograniczeń wspomnieć można przede wszystkim fakt, iż podstawą prowadzonych tu dociekań były dane z dwu projektów badawczych, które realizowane były z nieco innymi celami. Z tego powodu nie mogliśmy chociażby bardziej bezpośrednio porównać ze sobą grup absolwentek i absolwentów oraz studentek i studentów kierunków artystycznych, by sprawdzić na przykład, czy i jak analizowany przez nas etos ewoluuje w czasie. Wyobrazić można sobie także inne wartości uwzględnienia zagadnienia, które wskazywałyby na modernistyczny etos, jak chociażby preferencje co do miejsca pracy (czy jedno i stałe, czy inaczej), ale nie dysponowaliśmy danymi pozwalającymi o tych kwestiach wnioskować. Wreszcie z punktu widzenia prowadzonych tu analiz wadą jest konieczność pozostania na poziomie analizy umożliwianej przez badania ilościowe.

Zasygnalizowane ograniczenia podpowiadają jednocześnie dalsze, możliwe kierunki rozwoju prezentowanych tu badań. Z pewnością niuansowaniu wyników i rozstrzyganiu o zasadności interpretacji, które posiadają status hipotez, dopomogłyby badania jakościowe, skoncentrowane na celowej eksploracji i wyjaśnianiu zagadnień takich jak na przykład umiejętność „sprzedawania się”, rozumienie i granice wyrzeczeń, które artyści i artystki gotowi i gotowe są ponieść, wyobrażenia i warunki tworzenia sztuki jako daru.

Podziękowanie

W artykule wykorzystano dane pochodzące z projektów: „Wizualne Niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce, stan, rola i znaczenie” (WN) realizowanego przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie i wspartego ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a także „Artysta Zawodowiec” (AZ) – prowadzonego przez Fundację Sztuki Polskiej ING [<https://ingart.pl/pl/dzialalnosc/zawodowiec>]. Autorzy artykułu pragną podziękować osobom, które miały wkład w ich realizację oraz opracowanie wyników: Filipowi Schmidtowi (współautor kwestionariusza w projekcie WN i obliczeń w AZ), Joannie Kieliszek (koordynatorka projektu WN), Natalii Hipsz (CBOS, analizy statystyczne w projekcie WN), Kamili Bondar (Prezeska Fundacji Sztuki Polskiej ING), Mai Demskiej, Adriannie Drozdowskiej, Agacie Nowotny (autorki kwestionariusza w AZ), Hubertowi Borowskiemu (gromadzenie danych w AZ). Autorzy pragną też podziękować Recenzentom za uwagi, które pomogły znacznie udoskonalić pierwotną wersję tekstu.

BIBLIOGRAFIA

- Abbing Hans.** 2002. *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts.* Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bogacz-Wojtanowska Ewa, Paulina Hojda, Sylwia Wrona, Marek Szladkowski, Barbara Siorek.** 2018. *Ogólnopolskie badanie losów zawodowych absolwentów uczelni artystycznych – raport ogólny z panelowych badań ilościowych.* Kraków: Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.
- Boltanski Luc, Ève Chiapello.** 2017. *New spirit of capitalism.* London: Verso.
- Bourdieu Pierre.** 2001. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego.* Kraków: Universitas.
- Chmielewska Katarzyna, Kuba Szreder, Tomasz Żukowski (red.).** 2009. *Czytanki dla robotników sztuki.* Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- de Duve Thierry.** 1989. "Andy Warhol, or the machine perfected". *October* 48: 3–14.
- Dziamski Grzegorz.** 2010. „Spór o rynek”. *Kultura współczesna* 4(66): 61–71.
- Frąckowiak Maciej, Karolina Szyma.** 2019. *Jak widzą swoją przyszłość studenci kierunków artystycznych? Raport z badania realizowanego w ramach projektu Artysta – Zawodowiec 2019.* Warszawa: Fundacja Sztuki Polskiej ING. Raport dostępny na stronie: https://ingart.pl/pl/dzialalnosc/news/artysta_zawodowiec_2019_raport_z_badiania [dostęp: 04.10.2020].
- Gorczyca Łukasz.** 2009. „Rynek sztuki współczesnej w Polsce. Raport na Kongres Kultury Polskiej”. *Obieg*: 16.
- Górna Katarzyna, Karol Sienkiewicz, Mikołaj Iwański, Kuba Szreder, Stanisław Ruksza, Joanna Figiel (red.).** 2015. *Czarna księga polskich artystów.* Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Gromada Anna, Dorka Budacz, Juta Kawalerowicz, Anna Walewska.** 2015. *Marne szanse na awans? Raport z badania na temat obecności kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce.* Warszawa: Katarzyna Kozyra Foundation.
- Gwóźdź Andrzej.** 2010. *Od przemysłów kultury do kreatywnej gospodarki.* Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Hausner Jerzy, Anna Karwińska, Jacek Purchla (red.).** 2013. *Kultura a rozwój.* Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Kozłowski Michał, Jan Sowa, Kuba Szreder (red.).** 2014. *Fabryka sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy.* Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Krajewski Marek, Filip Schmidt.** 2016. Raport z III etapu badań. Część 2. Sondaż wśród absolwentów i absolwentek ASP z wybranych roczników. Warszawa: Akademia Sztuki Pięknych w Warszawie. Raport dostępny na stronie: <http://docplayer.pl/51977091-Sondaz-wsrod-absolwentow-i-absolwentek-asp-z-wybranych-rocznikow.html> [dostęp: 04.10.2020].
- Krajewski Marek, Filip Schmidt.** 2017. *Wizualne niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce: stan, rola i znaczenie. Raport końcowy.* Warszawa: Akademia Sztuki Pięknych w Warszawie
- Ośęka Andrzej.** 1978. *Mitologie artysty.* Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Podczaska Agata, Kamila Kujawska-Krakowiak.** 2007. *Sponsoring kultury i sztuki w praktyce.* Warszawa: Fundacja Commitment to Europe Arts & Business.
- Reckwitz Andreas.** 2017. *Odkrycie kreatywności. O procesie społecznej estetyzacji.* Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

- Reed Patricia.** 2011. Sześć sfer problemowych dla artystek oraz ich pracy. W: *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności. Wolny Uniwersytet Warszawy. Zeszyt 3*, M. Kozłowski, A. Kurant, J. Sowa, K. Szadkowski, K. Szreder Kuba (red.), 257–263. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Schroeder Jonathan.** 2010. The artist in brand culture. In: *Marketing the arts: A fresh approach*, D. O'Reilly, F. Kerrigan (eds.), 18–30. New York: Routledge.
- Sholette Gregory.** 2010. *Dark matter: Art and politics in the age of enterprise culture*. London: Pluto Press.
- Stachowiak Jerzy.** 2014. „O koncepcji nowego ducha kapitalizmu w ujęciu Luca Boltanskiego i Ève Chiapello”. *Przegląd Socjologiczny* 63(4): 9–43.
- Stupples Peter** (ed.). 2015. *Art and money*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Suzette Major.** 2009. “Creative entrepreneurs and artists: Is there a difference?”. *Asia Pacific Journal of Arts and Cultural Management* 6(1): 405–411.
- Szreder Kuba.** 2016. *ABC projektariatu: o nędzy projektowego życia*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Szymańska-Palaczyk Agnieszka.** 2019. Marka artystyczna jako fenomen społeczny. Tworzenie, zróżnicowanie i role marek artystycznych we współczesnej Polsce. Niepublikowana rozprawa doktorska. Dokument elektroniczny: <https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/24882> [dostęp: 04.10.2020].

Marek Krajewski
Maciej Frąckowiak

MODERATE GRATUITOUSNESS. ART AND MONEY IN THE OPINIONS OF POLISH ARTISTS

Abstract

One of the most important founding myths of modern art is the idea that it is not done for money, and the artist must reject earning as a motive in order to create it. Moreover, as Bourdieu suggested, it was precisely the denial of economic motives for creation that allowed artists to accumulate the symbolic capital necessary to consider their art important. In the paper, we compare this modernist view with the findings of two recent Polish nationwide research projects, both of which investigated artists of different ages and at different stages of their careers. The analysis aims to reconstruct the attitude of artists towards money and earning in art. We consider how this attitude manifests itself in the approaches to the purpose of art, work priorities, factors preparing artists for the profession and influencing career growth, art funding and the main problems of artists working in Poland. On this ground, we argue that what defines art as a separate social practice today is realism, etatism, moderate renunciation and rationalization, rather than gratuitousness. This modernist myth of creation, free of mercantilist motivations, is being replaced by the discourse of art as a profession, a part of which is also the matter of social insecurity.

Keywords: art field, artists, profession, gratuitousness, exploitation