

*Jędrzej Wijas*¹

Artyści współcześni nadal niewidoczni. Konsekwencje braku efektywnej polityki publicznej wobec twórców sztuki w latach 2020–2021

Streszczenie

Doświadczenie związane z pandemią COVID-19 uwidoczniło m.in. braki w politykach publicznych w Polsce. Według autora artykułu do polityk publicznych można zaliczyć również działania władzy wobec artystów. W tekście zdiagnozowany został status artystów jako grupy docelowej polityki publicznej w systemie demokratycznym. Opisano proces tworzenia regulacji prawnych statusu artysty zawodowego w Polsce. Przedmiotem szczegółowej analizy stały się decyzje rządu Rzeczypospolitej Polskiej dotyczące artystów podejmowane w latach 2020–2021. Problemy techniczne, formalne i medialne władz z dystrybucją środków pomocowych dla artystów w Polsce są związane z brakiem prawnej definicji artysty w polskim systemie ubezpieczeń społecznych, a szerzej – w politykach publicznych. Wobec nieukończenia prac legislacyjnych dotyczących statusu artysty przed wystąpieniem 5. fali pandemii COVID-19 przewidywane jest ponowne wystąpienie problemów w zarządzaniu pomocą publiczną dla artystów w Polsce.

Słowa kluczowe: polityka kulturalna, rząd Rzeczypospolitej Polskiej, sztuka, pandemia, COVID-19

Kody klasyfikacji JEL: Z11, Z18

¹ Uniwersytet Szczeciński, Wydział Nauk Społecznych, e-mail: jedrzej.wijas@usz.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0002-7858-219X>

Contemporary artists still invisible. Consequences of the lack of an effective public policy towards art creators in the years 2020–2021

Abstract

The premise of the article is that the experience of the COVID-19 pandemic, among others, will highlight the shortcomings in public policies in Poland. It is also assumed that public policies include actions of the authorities towards artists. The status of artists as a target group of public policy in a democratic system is diagnosed as well as the process of creating regulations for the status of a professional artist in Poland is described. The subject of a detailed analysis are the decisions of the Polish government regarding artists in the years 2020–2021. Technical, formal, and media problems of the authorities with the distribution of aid funds for artists in Poland are related to the lack of a law definition of an artist in the Polish social security system, and more broadly, in public policies. Due to the fact that the legislative work on the artist's status has not been completed before the 5th wave of the COVID-19 pandemic, problems in managing public aid for artists in Poland are expected to reoccur.

Keywords: cultural policy, Polish government, art, pandemic, COVID-19

JEL Classification Codes: Z11, Z18

Koronawirus SARS-CoV-2 ze względu na swój globalny wymiar i praktyczne skutki „wstrzymania” biegu świata niewątpliwie będzie pełnić funkcję cezury. Podzieli, a w zasadzie już dzieli nasz czas na „przed”, „w trakcie” i „po” pandemii. Czas powstawania niniejszego artykułu jest ciągle okresem „w trakcie”. Umieszczenie pomiędzy czasem pandemicznych ograniczeń, który nie chce przeminąć, a nową epoką ponownej wolności, która nęci, lecz nie chce nadejść, nie jest sytuacją komfortową przy próbie dokonania naukowego opisu. O tym, jak trudno interpretować, nadawać i projektować znaczenie pandemii, będąc w jej trakcie, świadczy chociażby rozpiętość i niejednoznaczność diagnoz i prognoz zawartych w książce J. Żakowskiego (2020). Nie jesteśmy jeszcze w stanie historycznie „zobiektywizować” pandemii COVID-19 z lat 2020–2021 ze względu na krótki dystans oraz niepewność co do ostatecznego wygaśnięcia zagrożenia. Groźba powrotu pandemii nadal wpływa na kształt naszego życia. Zyskujemy jedną przewagę: projektując prace badawcze dotyczące oddziaływania koronawirusa, pandemii i lockdownów, jesteśmy w środku rzeczywistości, co umożliwi nam bezpośrednie doświadczenie i obserwowanie zjawisk, prawidłowości, relacji i tendencji. Widać to po wielu publikacjach (Androniceanu, 2020; Migała-Warchoł, Pichla, 2021; Ratten, 2020; Sułkowski, 2020; Szostak, Sułkowski, 2021;

Żak, Garncarz, 2020) z zakresu szeroko pojmowanych nauk społecznych, łączących polityki publiczne i gospodarcze z takimi dziedzinami jak sport czy kultura.

Analizowano również (Szostak, Sułkowski, 2021), jakim wyzwaniem w skali globalnej jest dla tożsamości artysty w wymiarze społecznym i gospodarczym czas pandemii. Europejscy eksperci sporządzający raport finansowany przez Komisję Europejską wskazywali na szczególnie trudną sytuację twórców sztuki na kontynencie, apelując o reakcję ze strony władz Unii Europejskiej (UE) i państw narodowych: „Artyści oraz specjaliści z dziedziny kultury i kreatywności często pracują w niepewnych warunkach i zostali mocno dotknięci niedawną pandemią COVID-19. Ze względu na ich często skomplikowany status zatrudnienia (samozatrudnienie/praca w charakterze wolnych strzelców) i stosunkowo niskie dochody w porównaniu z innymi sektorami należy dążyć do stworzenia przepisów mających na celu zapewnienie samozatrudnionym artystom oraz pracownikom sektora kultury i sektorów kreatywnych możliwości zarobkowania na godziwym poziomie i objęcia ich pełnym dostępem do świadczeń z zabezpieczenia społecznego. W związku z trwającą pandemią COVID-19 państwa członkowskie i Komisja Europejska powinny przygotować wykaz istniejących dobrych praktyk i wspólnie przeanalizować polityki, które uznają i poprawiają warunki pracy osób pracujących w sektorach kultury i kreatywnym” (Snijders et al., 2020a: 9).

W podobnym duchu, poszerzając znacznie swój apel, wypowiedziała się większość posłów do Parlamentu Europejskiego (PE), przyjmując 17 września 2020 r. rezolucję w sprawie odbudowy życia kulturalnego w Europie (PE, 2020). Według europosłów jedną z wielu przesłanek kompleksowych działań na rzecz artystów jest dostrzeżenie, że „kryzys związany z pandemią COVID-19 wypuklił również istniejące wcześniej słabości sektora kultury i sektora kreatywnego oraz ich branż, w tym niepewne źródła utrzymania artystów i pracowników sektora kultury”.

W niniejszym artykule przedmiotem analizy będzie sytuacja współczesnych artystów w Polsce w czasie pandemii i w okresie ją poprzedzającym przy uwzględnieniu ich pozycji w polskich politykach publicznych. Podjęta zostanie próba umiejscowienia twórczyń i twórców w typologii grup docelowych polityki publicznej autorstwa A. Schneider i H. Ingram (1993: 336), uzasadniająca problematyczność relacji pomiędzy rządem jako podmiotem polityk publicznych a światem sztuki, co objawiło się m.in. ogólnopolskim protestem „Dzień bez sztuki” w 2012 r. (Ruksza, 2015: 165). Podjętej refleksji towarzyszyły trzy wyjściowe tezy, oparte na wstępnych obserwacjach:

1. Status artystów w grupach docelowych polityki publicznej jest płynny i problematyczny, uzależniony od perspektywy i kontekstu. Wymaga doprecyzowania na polu zarówno badań naukowych, jak i praktyki. Nie jest to jednakże specyfika polska, lecz element wpisany w istotę relacji władze demokratycznego

- państwa–artyści. Podobny postulat, podbudowany etyczną argumentacją i skierowany do kreatorów polityk kulturalnych, współcześnie jest formułowany m.in. w kontekście brytyjskim (Belfiore, 2022: 14–15).
2. Problemy techniczne, formalne i medialne władz publicznych z dystrybucją środków pomocowych dla artystów były związane z brakiem jasnej prawnej definicji artysty w polskim systemie ubezpieczeń społecznych, a szerzej – w politykach publicznych.
 3. Pandemia COVID-19 uwydatniła z pełną wyrazistością zaniedbania i braki polityk publicznych, w tym w kontekście zawodowych twórców sztuki. Analiza popandemiczna pozwala zdiagnozować „puste pola”, wymagające regulacji i decyzji. Jednym z nich jest sfera przypisana kulturze i artystom. Doświadczenie Polski w tym zakresie nie jest wyjątkiem na tle innych państw (Muzychuk, 2021). Analiza usytuowania artystów wśród grup docelowych polityk publicznych stanowi również test funkcjonalności typologii A. Schneider i H. Ingram (1993).

Polityki publiczne i artyści – relacje

Postrzeganie polityki publicznej jako przedmiotu badań wymagającego wyspecjalizowanego języka stanowiło reakcję na proces poszerzania i rozpraszania się pola kompetencji rządów: „Obok kilku klasycznych obszarów, takich jak obszary spraw porządku wewnętrznego, obrony, skarbu czy spraw zagranicznych, rządy w XX w. zaczęły zajmować się m.in. gospodarką, w tym rynkiem pracy, edukacją, zdrowiem, także publicznym, i organizowaniem zabezpieczenia społecznego dla obywateli i mieszkańców. Procesy rozpraszania władzy rządów centralnych w kierunku podmiotów ponadpaństwowych (organizacje takie jak Unia Europejska i proces regionalizacji), subpaństwowych (samorząd i proces decentralizacji) oraz quasi-państwowych (agencje, rady niezależne od rządu o kompetencjach regulacyjnych) sprawiły, że uwaga badaczy skupiła się w większym stopniu na wielopodmiotowym i wielopoziomowym procesie rządzenia” (Szarfenberg, 2016: 46). Nie jest zaskoczeniem, że obok wymienionych wyżej dziedzin za przedmiot polityki publicznej w praktyce jest uznawana kultura – zarówno w Polsce, jak i w innych zachodnioeuropejskich systemach demokratycznych. Biorąc pod uwagę jej rolę edukacyjną, gospodarczą, stymulacyjną wobec procesów społecznych i cywilizacyjnych, w końcu – tożsamościową, dyplomatyczną i wizerunkową dla rządzących (co wiąże ją często z polityką historyczną), jej pozycję należy uznać za istotną. Z perspektywy podmiotu polityki publicznej, jakim jest administracja, głównym narzędziem działania w tej sferze są: państwowe (narodowe) i samorządowe instytucje kultury, agencje rządowe zajmu-

jące się dziedzictwem i poszczególnymi dziedzinami aktywności artystycznej i kulturalnej, państwowe i prywatne uczelnie artystyczne oraz organizacje pozarządowe. Wymienione podmioty kultury i edukacji kulturalnej realizują zadania wyznaczone w ramach (mniej lub bardziej zdefiniowanej) polityki kulturalnej państwa dzięki dotacjom podmiotowym i celowym, uzyskiwanym m.in. na drodze rywalizacji w programach operacyjnych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (MKiDN).

Pandemia COVID-19 i związane z nią reakcje władz publicznych (m.in. częściowe i całkowite zamknięcia instytucji kulturalnych i artystycznych, zakaz organizacji wydarzeń masowych, izolacja w domach) uderzyły nie tylko w odbiorców kultury, zawężając im pole konsumpcji kultury do komputera (sieci), telewizora, radia i książki, lecz przede wszystkim w twórców sztuki i kultury. W 2020 r. ujawnieni zostali publicznie, politycznie i medialnie wielcy nieobecni polskiej polityki publicznej w sferze kultury: artystki i artyści, w szczególności funkcjonujący w obszarze sztuk wizualnych; ci ostatni ze względu na doświadczenie w wysokiej skali prekarnością, uzależnienie od projektów i zewnętrznych transferów kapitałowych (Kozłowski, Sowa, Szreder, 2014: 43–88).

W niniejszym tekście artyści sztuk wizualnych są traktowani jako ta część środowiska artystycznego, której pozycja w szczególnie wyrazisty sposób unaocznia pominięcie twórców w polskiej polityce publicznej. Jednocześnie jest to ta grupa, w której ciągle żywy mit romantyczny konfrontuje się z nowoczesnymi formami kapitalizmu (Filiciak, 2014: 89–100). Oczywiście, rola i usytuowanie społeczne artystów podlegało przemianom na przestrzeni wieków. Niniejszy artykuł nie może zawierać nawet lapidarnej rekapitulacji najważniejszych etapów tego procesu. Zagadnienie to jest obecne w piśmiennictwie polskim od dość dawna. Syntetyczną publikacją omawiającą tę problematykę, nadal dość reprezentatywną dla tej tematyki, pozostaje eseistyczna w stylu i konserwatywna w treści książka krytyka sztuki A. Osęki (1975) z lat 70. XX w. Tutaj wypada jedynie podkreślić znaczenie XIX w. i pierwszych lat XX w. – to ta epoka przyniosła przemianę, skutkującą do dziś specyficzną pozycją artysty. W drugiej połowie XIX w. wytrąca się (nieobecne wcześniej) miejskie zjawisko artystycznej bohemy, która buduje swoją autonomiczną wartość na przeciwstawianiu się gustom publiczności: „(...) przełom nastąpił w XIX wieku: wojna artystów z odbiorcami towarzyszyła narodzinom nowego świata sztuki – bohemy. Hart [rzeźbiarz Frederick Hart – przyp. autora] ma rację: koncepcja, w myśl której sztuka powinna atakować wartości głównego nurtu, liczy zaledwie ponad sto lat. (...) dopiero od końca XIX w. społeczeństwa zaczęły postrzegać sztukę jako sferę wojowniczej opozycji” (Levine, 2013: 19).

Transformacje te dotyczą zarówno Polski, jak i świata cywilizacji Zachodu. Z feudalnego rzemieślnika artysta przeistacza się w dynamiczną postać, tworzącą

koloryt zachodniego miasta poprzez ustawienie się w opozycji lub jako alternatywa wobec dominującego, mieszczańskiego wzorca. Tworzy inteligentną warstwę społeczeństwa, będąc jednocześnie weryfikatorem jej etosu.

Przykład nielicznych artystycznych gwiazd połączony z żywym stereotypem artysty jako romantycznego szaleńca (czasem zbywanego jako *enfant terrible*, czasem zwalczanego buntownika przeciw władzy) dotyczącym całej reszty pozbawionej sukcesu komercyjnego spowodował swoistą niewidoczność potrzeb artystów oglądanych z perspektywy administracji publicznej. Byli oni albo synonimem komercyjnego sukcesu, albo świadomie wybierającymi działalność skrajnie bezinteresowną w wymiarze materialnym. P. Bourdieu (2007: 56) stwierdził: „Artyści: chętnie się bezinteresownością» czytamy w «Słowniku komunałów». Kult bezinteresowności jest podstawą cudownego odwrócenia, które sprawia, że ubóstwo staje się odrzuconym bogactwem, a więc bogactwem duchowym. Najuboższy z projektów intelektualnych wart jest fortuny, tej, którą się dla niego poświęca. Czy może raczej – żadna fortuna doczesna nie może z nim rywalizować, skoro w każdym wypadku będzie miał nad nią pierwszeństwo».

Niewidzialności artystów sprzyjały i sprzyjają dodatkowe okoliczności. Po pierwsze, po przełomie 1989 r. w Polsce artyści byli schowani za instytucjami sztuki i kultury, które ich angażowały (z reguły na zasadach prekarnych) do poszczególnych przedsięwzięć. Po drugie, część z nich łączyła aktywność artystyczną z pracą w innym zawodzie (najczęściej to dydaktyka szkolna i akademicka), co pozwalało im na zachowanie w miarę pewnego statusu materialnego. Ich działalność twórcza w systemie schowana była za etatami. Po trzecie w końcu, jest to grupa zróżnicowana i mocno zindywidualizowana. By tworzyć sformalizowane struktury reprezentacyjne oraz wyposażać je w spójny program działania, musi podejmować wysiłki znacznie większe niż w innych grupach społecznych.

Sytuacja artystów w kontekście polityk publicznych była i jest różna w poszczególnych krajach. Generalnie w krajach Europy Zachodniej w dekadach powojennych rozpoczął się powolny proces uznawania artystów za podmiot społeczny, który powinien być objęty regulacjami prawnymi, ogólnokrajową polityką, a w pewnym wymiarze – systemowym, podmiotowym wsparciem (głównie w zakresie ubezpieczeń społecznych). Jednym z ważnych momentów w tym procesie było przyjęcie 7 czerwca 2007 r. przez PE (2007) rezolucji w sprawie społecznego statusu artystów. Rezolucja, choć w miękki sposób zalecała rządzącym państwami członkowskim uregulowanie statusu artysty i objęcie go dedykowaną ochroną, odegrała dużą polityczną rolę. Analizy jej implementacji ułatwiają wgląd w istniejące wcześniej, modernizowane oraz powstające rozwiązania prawne w tym zakresie w poszczególnych krajach europejskich. W raporcie *The status and working conditions of artists and cultural and*

creative professionals (Snijders et al., 2020b: 46–48), powstałym po wybuchu pandemii, znajdujemy zestawienie państw będących członkami UE pod kątem funkcjonowania w ich porządku prawnym regulacji dotyczących artystów zawodowych. Na 27 krajów europejskich Polska znalazła się w grupie 12 państw niemających stosownej ustawy i rozporządzeń wykonawczych (nie jest więc sama, lecz odstaje od większości państw UE w tym zakresie). Stąd też rezolucja PE z 2007 r. (wzmocniona jeszcze kolejną, wspomnianą wyżej rezolucją z 2020 r. w sprawie odbudowy życia kulturalnego w Europie) wciąż jest punktem odniesienia w polskich zabiegach o uregulowanie statusu artysty zawodowego. Jednakże specyfikę współczesnego systemowego usytuowania artystów w Polsce, zasadzającego się głównie na pominięciu i/lub instrumentalizacji politycznej, powszechnie uświadomiła dopiero pandemia.

Jak moglibyśmy opisać tę grupę społeczną według dostępnych w nauce kategorii? Przy tak postawionym pytaniu progiem, o który potyka się poszukujący odpowiedzi, jest brak jednej prawnej definicji artysty, odpowiadającej dzisiejszemu charakterowi twórcy sztuki. Pojęcie współczesnego artysty stanowi problem dla samej współczesnej teorii i filozofii sztuki. Złożoność wyzwania jest pochodną płynnych i dynamicznie zmieniających się terminów odnoszących się do przedmiotu i efektu pracy – artefaktu, a także tendencji odśrodkowych w obrębie pola sztuki, kwestionujących jego odrębność (słynne zawołanie J. Beuysa: „Każdy jest artystą”, lecz równie mylne całkowite utożsamianie artystów z pracownikami sektorów przemysłów kreatywnych). Nic dziwnego, że ten teoretyczny pat, a momentami paraliż nauk o sztuce oddziałuje również na dyskurs prawny.

Największy kłopot teoretykom sztuki sprawia postać współczesnego artysty wizualnego. Twórca (kompozytor) czy wykonawca muzyki, aktor, reżyser, pisarz, poeta ze względu na ustalony i uchwytany charakter dookreślającego ich dzieła nie powodują takich wyzwań definicyjnych. W przypadku współczesnego artysty wizualnego mówimy o osobie, która tworzy i stara się lub żyje z tworzenia zarówno obiektów fizycznych, jak i zdarzeń, relacji lub czystych koncepcji (Bourriaud, 2012), uznawanych przez instytucjonalny świat sztuki za artystyczne (Danto, 2013). Współczesne dzieło wizualne może być amorficzne, czysto koncepcyjne, może być publiczną akcją. Jednocześnie w tym polu za najbardziej wartościowe są uznawane dzieła i praktyki niepodporządkowane bezpośrednio wymogom zarówno politycznym, jak i medialno-komercyjnym (choć mogą być przez te porządki zagarniane, instrumentalizowane bądź waloryzowane, i tak się dzieje). W przekonaniu samych twórców, jak również krytyków sztuki współczesnej (Żmijewski, 2008) pozostają one w skomplikowanej relacji z porządkiem wiedzy – są z nim rozłączne, przy jednoczesnym dążeniu do komplementarności na wyższym poziomie humanistycznej wiedzy, w duchu dokonanego przez E. Cassirera rozróżnienia na „obiektywizację pojęciową” i „obiektywizację

imaginacyjną” (Raube, 2015) i ostatecznej syntezy tych obszarów w świadomości odbiorcy kultury.

Tak rozumiani przez teoretyków sztuki artystki lub artyści w swoich praktykach i postawach odwołują się również do etosu zbuntowanej bohemy wywiedzionego z XIX w., z jednym zastrzeżeniem, które P. Bourdieu (2007: 254) rezerwuje dla „intelektualisty prawnicowego”: artysta może sprzeciwiać się również konformizmowi antykonformizmu, stanowiącemu czasem krępujący etos sztuki współczesnej (odczuwany jako środowiskowy dyktat). Inaczej mówiąc, osoba artystyczna rezerwuje sobie kompetencję wzięcia w nawias etosu tzw. bohemy (pola sztuki, gdzie dystrybuowane jest uznanie) w imię np. zachowania indywidualności albo przywracania sztuce pożądanej społecznej wagi, co jednak stwarza zagrożenie dla zachowania relacji społecznych wewnątrz pola. Naszkicowane powyżej pojęcie w największym stopniu dotyczy artystów szeroko pojętych sztuk wizualnych oraz wszelkich eksperymentatorów na pograniczu sztuk.

Złożoność teorii współczesnego artysty wizualnego, przy jednoczesnym wchodzeniu dzieł sztuk wizualnych w obszar ostrego ideologicznego, politycznego sporu nieprzypadkowo przekłada się na problematyczność jego prawnej definicji, którą mają tworzyć politycy. Inaczej mówiąc, to właśnie artyści tej grupy stanowią największe wyzwanie dla prawodawców, precyzujących polityki publiczne. Wobec współczesnego, postkonceptualnego artysty piszący prawo są często równie bezradni, jak – nie przymierzając – pani Dulcka, która nie potrafiła sobie wyobrazić, że „można i myśleć popracować”, i oskarżała syna o lenistwo.

Stąd też nieprzypadkowo główną stroną podejmującą starania o wprowadzenie w Polsce regulacji prawnych dotyczących artysty zawodowego było środowisko związane ze współczesnymi sztukami wizualnymi. W największym stopniu było ono pomijane przez system. Zabiegi i inicjatywy artystów wizualnych, opisane bardziej szczegółowo niżej, były prekursorskie; dopiero na dalszym etapie walki i negocjacji z ministerstwem właściwym do spraw kultury przyłączały się kolejne grupy twórców sztuki (np. pisarze). W niniejszym artykule w dużym stopniu utożsamiono współczesnego artystę z aktualnym twórcą sztuk wizualnych. Nie wynika to ze społecznej reprezentatywności czy liczebnej dominacji w środowisku artystycznym artystów wizualnych, lecz jest związane przede wszystkim z krańcową złożonością teoretyczną ich praktyk. Uporanie się z wyzwaniem opisanym prawniczym językiem autorów współczesnych artefaktów wizualnych i postwizualnych wydaje się kluczem do ujęcia wszystkich innych przejawów twórczości.

Oczywiście, powyższy problem nie jest charakterystyczny tylko dla Polski. W przywoływanej już ekspertyzie (Snijders et al., 2020b), powstałej w ramach programu „Kreatywna Europa”, w części, w której omówiono stan regulacji dotyczących ludzi

tworzących sztukę w państwach członkowskich, możemy się zapoznać z typologią prawniczych definicji współczesnego artysty występujących w aktach prawnych poszczególnych krajów. Według autorów można wyróżnić pięć rodzajów kryteriów wyróżniania artysty:

1. Ze względu na formalne członkostwo w stowarzyszeniach czy związkach twórczych (autorzy od razu wskazują, że choć to rozwiązanie proste, ma wadę – pozostawia do decyzji władz, które organizacje mają być uznawane za reprezentatywne).
2. Na podstawie uznania przez wyspecjalizowaną komisję złożoną z ekspertów i samych artystów.
3. Na podstawie decyzji władz publicznych, w szczególności tej części, która odpowiada za podatki.
4. Ze względu na twórczość – podstawą jest dorobek artystyczny, chroniony prawem autorskim.
5. Ze względu na „biznesowy”, zarejestrowany i profesjonalny charakter działalności artystycznej (Snijders et al., 2020b: 45).

Propozycje MKiDN będą zmierzać w kierunku połączenia kryteriów z punktów 1 i 2 (artysta definiowany przez przynależność oraz ocenę, uznanie środowiska – za odpowiednik tego ostatniego wymogu można również uznać decyzję wyższej uczelni artystycznej o nadaniu tytułu, co w myśl propozycji polskiego ministerstwa też miało potwierdzać status artysty zawodowego), środowisko skupione w Ogólnopolskim Forum Sztuki Współczesnej postulowało zaś kryterium dochodowe (co można odnieść do punktu 3 i w części do punktu 5) oraz merytoryczne, które można odnieść do punktu 4.

Analizę systemowego usytuowania współczesnych artystów warto poszerzyć o próbę umieszczenia ich w typologii grup docelowych polityki publicznej, autorstwa A. Schneider i H. Ingram. Autorki wyróżniły cztery typy, opierając się na dwóch głównych kryteriach oglądu grup społecznych przez polityków realizujących politykę publiczną – władzy grupy (silna/słaba) oraz jej wizerunku (pozytywny/negatywny):

- 1) uprzywilejowani (np. osoby starsze, weterani, przedsiębiorcy, naukowcy) – silna grupa o pozytywnym wizerunku;
- 2) pretendenci (np. ludzie bogaci, duże związki, elita kulturalna, moralna większość) – silna grupa o negatywnym wizerunku;
- 3) zależni (np. dzieci, matki, niepełnosprawni) – słaba grupa o pozytywnym wizerunku;
- 4) dewianci (np. przestępcy, narkomani, gangi, komuniści) – słaba grupa o negatywnym wizerunku (Szarfenberg, 2016: 50).

Gdzie lokowani są artyści przez polskich polityków na przestrzeni ostatnich lat i dekad, w szczególności artyści sztuk wizualnych – malarze, rzeźbiarze, twórcy

instalacji, performerzy, aktywiści? Wydaje się, że w dwu kategoriach jednocześnie, tak jakby rządziła tym rozdwojeniem ta sama ambiwalencja, na którą wskazywali autorzy raportu *Wizualne niewidzialne* (Krajewski, Schmidt, 2017). Teza nr 2 badań kilkunastoosobowego zespołu naukowców brzmiała: sztuka jest zjawiskiem społecznym o kłopotliwym statusie, czymś jednocześnie marginalnym i doniosłym: „Społeczny status sztuki jest co najmniej dwuznaczny. Z jednej strony, wydaje się ona marginalnym aspektem rzeczywistości: Polacy wiedzą mniej więcej, czym jest sztuka, ale ich wiedza ogranicza się do najbardziej kanonicznych przykładów, a jest bardzo niska w odniesieniu do sztuki współczesnej; znają oni nielicznych artystów oraz ich twórczość – raczej tych należących do kanonu, ale już nie współczesnych; w instytucjach prezentujących sztukę bywają bardzo rzadko lub nie bywają wcale i często nie pamiętają ich nazw (...). Z drugiej strony, i w przeciwieństwie do innych niszowych oraz silnie wyspecjalizowanych praktyk (nauka, unikalne hobby i zainteresowania), większość osób ma na temat sztuki jakieś zdanie, wyobrażenie dotyczące tego, kto ją tworzy i gdzie się ją pokazuje, a nawet wyraźne opinie na temat tego, gdzie się ją powinno pokazywać oraz jaka sztuka jest dobra, a jaka nie; Polki i Polacy obarczają sztukę też licznymi zadaniami-funkcjami, tym samym uznając, iż jest ona potencjalnie istotna” (Krajewski, Schmidt, 2017: 16). Jak się wydaje, ten stosunek nie tylko jest podzielany przez polityków reprezentujących obywateli, lecz także przekłada się na relację tych ostatnich z twórcami sztuki. Z jednej strony, na poziomie ideologicznych deklaracji obecność artystów jest ujmowana jako ważny przejaw życia narodowego. Kiedy artyści wykraczają poza ramy wyznaczone przez polityków, podchodząc krytycznie do zadań wspólnotowych (patriotycznych), stają się często w dyskursie politycznym przedstawicielami zepsutej elity, która zawodzi nadzieje: „Napięcie pomiędzy władzą i artystami wpisane jest w system demokratyczny, którego zasadą jest m.in. wymóg wspierania twórców niezależnie od krytycyzmu wobec życia publicznego i przy akceptacji ich opozycyjnej postawy wobec władzy: «Demokracje potrzebują sztuki – sztuki wyzywającej – by upewnić się, że stanowią podstawę społeczeństw opartych na wolności»” (Levine, 2013: 8).

Niezależnie od tego, czy artyści byli adresatami apelów tożsamościowo-wspólnotowych, czy też liberalno-demokratycznych, czy byli przedmiotem afirmacji, czy też krytyki i pouczeń, nie skutkowało to większym zainteresowaniem ich realną sytuacją ze strony sprawujących władzę publiczną w Polsce. Jak podano w przywoływanym już raporcie: „Artyści są w dużej mierze niedostrzegani przez system wytworzony po 1989 roku. Poza nielicznymi stypendiami, nagrodami czy innymi formami doraźnego wsparcia pomija się ich w dystrybucji publicznych środków, chociaż to oni są sensem i podstawą tworzenia kultury” (Krajewski, Schmidt, 2017: 56).

Przykładając usytuowanie artystów do schematu Schneider i Ingram, ujmującego grupy docelowe polityki publicznej, można powiedzieć, że z perspektywy polityków „niesubordinowani” artyści z pola uprzywilejowanych przesuwają się na pole pretendentów, zagrażając władzy gromadzonym kapitałem symbolicznym (Bourdieu, 2007). Sami artyści natomiast postrzegają siebie bardziej jako zależnych, czyli pozytywną grupę społeczną pozbawioną siły politycznej. Zależność od perspektywy oraz współwystępowanie zróżnicowanych habitusów i statusów wewnątrz grupy społecznej artystów nie pozwala umieścić jej na stałe w określonym miejscu typologii grup docelowych polityk publicznych. Nie przekreśla to jednak funkcjonalności podziałów zaproponowanych przez Schneider i Ingram i pozwala dostrzec sytuacje graniczne, wymykające się generalizacji, oraz istnienie podmiotów dynamicznych, przemieszczających się między kategoriami.

W przywoływanym raporcie (Krajewski, Schmidt, 2017) ukazano, że dopiero po blisko ćwierćwieczu demokracji i wolnego rynku ze strony państwowych instytucji kultury padło publiczne zobowiązanie wypłacania artystom wynagrodzenia za wykonaną pracę. O tym, że wynagradzanie artystów z publicznych środków nie jest kwestią oczywistą czy też problematyczną nie tylko na gruncie polskim, dowodzą badania odnoszące się do realiów brytyjskich czy francuskich (Mahieu, 2017). Jest to jeden z dowodów przemawiających za stwierdzeniem, że realne usytuowanie artystów w typologii grup docelowych polityk publicznych jest jednak w grupie słabej. W szkicu *Artyści walczą o godne życie* I. Stokfiszewski opisuje „dezercję” państwa ze sfery kultury, skazującą artystów na marginalizację społeczną. Wymienia cały szereg przykładów, podsumowując je następującą konkluzją: „Wszystko to zdaje się mieć na celu wyprofilowanie obszaru kultury i sztuki w taki sposób, by państwo finansowało wyłącznie twardą infrastrukturę publicznych instytucji (budynki), zaś wszystkie inne elementy składające się na żywy obieg kultury (...), stabilność życia (płace) i bezpieczeństwo egzystencjalne (w tym dostęp do służby zdrowia, podstawowych osłon socjalnych jak czas pracy czy urlop, odkładanie składek na emeryturę) twórcy oraz szeregowi pracownicy instytucji zapewnili sobie «w systemie projektowym» i dzięki mechanizmom rynkowym” (Stokfiszewski, 2015: 8).

Oddziaływania artystów nie da się porównać z wpływami central związkowych czy redakcji mediów, mimo posiadania przez twórców pewnego kapitału symbolicznego, który można przełożyć na politykę. K. Szreder (2015: 51) pisze: „(...) obecnie artyści często wpadają w przepaść ziejącą między tradycyjnymi wyobrazeniami o ich statusie jako wytwórców prac artystycznych a ich faktyczną rolę w poszerzonym polu sztuki”.

Wydarzenia lat 2020 i 2021 ujawniły systemowy brak obecności artystów w polityce publicznej państwa polskiego, pokazując jednocześnie głębokie zróżnicowanie

i podziały wewnątrz tej grupy społecznej. Generalnie jednak uznano, że twórcy sztuki należą do tych grup w Polsce, dla których obostrzenia, izolacje domowe, zamknięcia instytucji oznaczały w wielu przypadkach całkowite pozbawienie środków do życia. Z tym problemem został skonfrontowany system niemający dotąd podstawowej regulacji, która definiowałaby artystę i katalog uprawnień wynikających z posiadania tego statusu. Rok pandemii COVID-19 nie był jednak pierwszym momentem publicznej artykulacji problemu artystów w Polsce.

Starania artystów o status adresata polityk publicznych w Polsce

W 2022 r. mija dekada od wydarzenia, które dla artystów, szczególnie twórców współczesnych sztuk wizualnych, było doświadczeniem przełomowym, rozpoczynającym publiczną walkę o uznanie ich praw. 24 maja 2012 r. odbył się strajk artystyczny pod nazwą „Dzień bez sztuki”. Jak pisze jeden z jego inicjatorów, „stanowił on punkt zwrotny w dyskusji na temat miejsca i roli artysty w polskim społeczeństwie. W wymiarze praktycznym ten zaledwie jednodniowy, mocno nagłośniony medialnie protest polegał na zamknięciu kilkudziesięciu ważniejszych, związanych ze sztuką instytucji w Polsce” (Ruksza, 2015: 165). Stała za nim egalitarna, powołana w 2010 r. inicjatywa Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej (OFSW), łącząca artystów, kuratorów, pracowników kultury i sztuki.

Wydarzenie miało przede wszystkim znaczenie środowiskowe. Zintegrowało dużą część środowiska artystycznego, doprowadziło do publicznej artykulacji wspólnych postulatów. Jak pisze I. Stokfiszewski (2015: 9), akcja ta zaowocowała zintensyfikowaniem „procesów zrzeszania się, negocjacji z publicznymi instytucjami kultury i państwem oraz interwencji w bieżących sprawach dotyczących artystów”. W efekcie w Polsce powstał m.in. „pierwszy związek zawodowy, który miał się zajmować prawną pomocą twórcom oraz pracownikom instytucji sztuki” (Ruksza, 2015: 175).

Pokłosiem protestu było też dostrzeżenie problemu przez ogólnokrajowe media. Na jesieni 2014 r. na łamach „Gazety Wyborczej” odbyła się dyskusja dotycząca sytuacji materialnej polskich twórców sztuk wizualnych. Złożyły się na nią teksty, których autorami są: Z. Płoska i Ł. Ronduda (2014), M. Iwański (2014), I. Zmyślony (2014) i R. Jakubowicz (2014). Wzięli w niej udział krytycy sztuki, ekonomiści i sami artyści. Pozwoliła ona po raz kolejny wprowadzić postulaty regulacji m.in. statusu artysty w kontekście prawa pracy i ubezpieczeń społecznych.

Mimo wstępnych deklaracji ze strony rządzących polityków oraz podjętego dialogu z urzędnikami MKiDN żadne istotne zmiany nie nastąpiły w czasie rzą-

dów koalicji Platforma Obywatelska–Polskie Stronnictwo Ludowe. W lutym 2015 r. przedstawiciel MKiDN zobowiązał się publicznie do korekty zapisów w regulaminach programów operacyjnych ministra. Sprawa objęcia artystów ubezpieczeniem społecznym została uznana za złożoną, wymagającą współpracy co najmniej trzech ministerstw, odpowiedzialnych za: kulturę, finanse oraz pracę i politykę społeczną (Górna et al., 2015: 235).

Wątek regulacji prawnego statusu artysty wraz z wprowadzeniem specjalnego ubezpieczenia społecznego dla członków tej grupy wrócił w ramach inicjatywy podjętej przez nowy rząd i nowego ministra kultury i dziedzictwa narodowego P. Glińskiego. Po blisko dwóch latach rządów Prawa i Sprawiedliwości (PiS) MKiDN w 2017 r. ogłosiło plan zwołania serii „Ogólnopolskich Konferencji Kultury” w ciągu jednego miesiąca. W pięciu polskich miastach odbyło się pięć spotkań poświęconych poszczególnym dziedzinom sztuki: 4 i 5 października muzyce (we Wrocławiu), 6 października kulturze ludowej (w Lublinie), 12 października teatrowi (w Gdańsku), 14 i 15 października sztukom wizualnym (w Krakowie) oraz 18 października tańcowi (w Bytomiu). Już w ogólnej zapowiedzi, dotąd widocznej na stronach MKiDN, dotyczącej całego cyklu sympozjów podano, że jednym z dwóch celów będzie: „wypracowanie rekomendowanych rozwiązań umożliwiających aktywność twórczą dzięki systemowi zabezpieczeń socjalnych artystów” (MKiDN, 2017).

Cykl został podsumowany generalną „Ogólnopolską Konferencją Kultury” w dniach 18–19 czerwca 2018 r. w Warszawie. Na sześć paneli dwa dotyczyły bezpośrednio artystów jako grupy społecznej i zdominowały obrady pierwszego dnia konferencji. Ewaluacja poszczególnych spotkań i całej konferencyjnej inicjatywy ministra zasługuje na oddzielną analizę, także w kontekście innych praktyk politycznych kierownictwa MKiDN. Na potrzeby niniejszego tekstu wystarczające będzie przywołanie najważniejszych wniosków. Konferencje, a także przebieg sympozjum podsumowującego w czerwcu 2018 r. potwierdziły, że prawna regulacja statusu artysty jest kluczowa dla wdrożenia szeregu rozwiązań z zakresu polityki publicznej wobec tej grupy. Źródłem niezgodności była definicja artysty w odniesieniu do systemu polityki publicznej.

Kwestia określenia kryteriów wyznaczających status artysty była powracającym wątkiem wystąpień, dyskusji, a czasem i polemik w czasie sympozjów. Na polu sztuk wizualnych spór o definicję artysty rysował się najwyraźniej, nakładając się na różnice programowe pomiędzy dwoma obozami. Z jednej strony stał Związek Polskich Artystów Plastyków jako organizacja z (różnie postrzeganą) tradycją, reprezentująca konserwatywne pojęcie sztuki. Związek postulował, aby status artysty opierał się na kryterium ukończenia uczelni i/lub przynależności do reprezentatywnego związku. Artyści skupieni w OFSW, reprezentujący nurty progresywne w sztuce, walczyli

o warunek ekonomiczny jako ten, który jako jeden mógłby uprawniać do uzyskania preferowanych warunków ubezpieczenia społecznego (artysta miał nabywać prawo po potwierdzeniu, że w minionym roku uzyskał np. 5 tys. PLN lub więcej z tytułu pracy twórczej). Na tym etapie urzędnicy rządowi ustawiali się w tym sporze w komfortowej funkcji arbitra. W dyskusję włączeni byli również pisarze, głównie z młodego pokolenia, zrzeszeni w Unii Literackiej, której liderem został Z. Miłoszewski. Generalnie ukierunkowani byli na rozwiązania kompromisowe.

Pierwsza propozycja, niefirmowana oficjalnie przez MKiDN, pojawiła się jesienią 2019 r. Sygnowana była przez zespół urzędników rządowych agencji, dyrektorów państwowych i samorządowych instytucji kultury, wykładowców akademickich, przedstawicieli związków i stowarzyszeń twórczych. Jej główne założenia to wprowadzenie pojęcia artysty zawodowego, artystycznych organizacji reprezentatywnych i powołanie Funduszu Wsparcia oraz Polskiej Izby Artystów. Ta ostatnia miała zarządzać Funduszem Wsparcia oraz weryfikować i potwierdzać decyzje organizacji reprezentatywnych o przychyleniu się do wniosku o tytuł artysty zawodowego. Ten tytuł mógłby zostać nadany albo przez organizację reprezentatywną, albo w związku z ukończeniem studiów artystycznych 2. stopnia. Postulowany przez OFSW próg uzyskiwania przychodów ze sztuki został wprowadzony w przypadku ponownej weryfikacji statusu artysty zawodowego, po 3 latach, dokonywanej na wniosek samego zainteresowanego.

Publikacja projektu ustawy, mimo ministerialnego imprimatur, spotkała się z ostrą reakcją środowiska politycznego i opinii publicznej. Wynikało to również z tego, że zapowiedź wprowadzenia regulacji stała się elementem programu wyborczego PiS w wyborach parlamentarnych w 2019 r. Do opinii publicznej przebił się głos muzyka K. Skiby, który pisał m.in.: „(...) w programie PiS jest stary komunistyczny pomysł na wzięcie artystów za twarz. Otóż partia władzy planuje przydzielanie koncesji na bycie artystą zawodowym. Osoby, które nie są po szkołach artystycznych, lub takie, które nie przejdą weryfikacji, nie będą mogły uprawiać zawodu artysty” (Ławnicki, 2019).

Ta interpretacja, wypaczająca w istocie pomocowy cel regulacji, była prostowana w szeregu artykułów (m.in. Mrozek, 2019) i wystąpień publicznych, mimo to obciążła wizerunkowo projekt na tyle, że do końca 2019 r., mimo reelekcji PiS, nie został on wprowadzony pod obrady Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej.

Artyści w czasie pandemii w perspektywie programów pomocowych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

W marcu 2020 r. w Polsce wprowadzono pierwszy lockdown. Z dnia na dzień szereg branż zostało pozbawionych możliwości działania. Uruchomienie instrumentów pomocy i skierowanie jej w miarę dokładnie do zarejestrowanych podmiotów gospodarczych działających w dotkniętych lockdownem branżach stanowiło jedynie wyzwanie budżetowo-organizacyjne, ale MKiDN przystępowało do organizacji pomocy artystom bez znajomości liczby zainteresowanych pomocą beneficjentów i bez narzędzi ich wyodrębnienia. Skutkowało to sytuacjami kryzysowymi wizerunkowo, lecz przede wszystkim – w części chybioną alokacją środków, czyli czymś, co nie powinno mieć miejsca w realizacji polityki publicznej.

Przegląd źródeł wsparcia z 2020 r. pokazuje, że artyści byli bezpośrednimi beneficjentami jedynie w kilku przypadkach na 17 tzw. strumieni deklarowanych przez ministra kultury i dziedzictwa narodowego (MKDNIŚ, 2021a). Pomoc socjalną z Funduszu Promocji Kultury mogli uzyskać twórcy, którzy znajdowali się w trudnej sytuacji materialnej. W lutym 2021 r. minister podawał, że przeznaczono na to 390 mln PLN. Świadczenie było różnej wysokości, lecz z reguły nie przekraczało 80% płacy minimalnej. Do osób fizycznych zajmujących się twórczością artystyczną, upowszechnianiem kultury i opieką nad zabytkami skierowano stypendia ministra, wypłacane w drugiej połowie 2020 r. W tej grupie mieścili się oczywiście artyści. Przeznaczono na nie co najmniej 6,5 mln PLN. Wysokość wsparcia wynosiła 3500 PLN brutto miesięcznie. W obydwu przypadkach zaznaczono, że wnioski weryfikowane są indywidualnie. Nie podano formalnych kryteriów. O wiele łatwiej było odesłać podmioty o uregulowanym statusie, np. przedsiębiorstwa, organizacje pozarządowe oraz osoby prowadzące jednoosobową działalność gospodarczą do oferty „Tarcza antykryzysowa dla kultury”. Zarówno zawarte tam dominujące rozwiązania (związane głównie z rekompensatą strat udokumentowanych umowami zawartymi uprzednio oraz redukcją i zawieszeniem składek do Zakładu Ubezpieczeń Społecznych), jak i krąg beneficjentów wykluczały z nich indywidualnych artystów czy niesformalizowane grupy twórcze. Na tle adresowanych bezpośrednio do artystów propozycji wsparcia bardzo obficie rysują się strumienie trafiające do instytucji kultury – samorządowych, państwowych, prowadzonych przez instytucje pozarządowe oraz przedsiębiorstw działających w sferze kultury i rozrywki.

Instytucje kultury były beneficjentem sztanदारowego programu „Kultura w sieci”, którym zarządzało Narodowe Centrum Kultury w imieniu MKiDN z pierwotną

alokacją 60 mln PLN (ostatecznie ponad 80 mln PLN). Lektura listy beneficjentów wraz z charakterem realizowanych przedsięwzięć pokazuje, że bezpośrednio fundusze trafiały do instytucji, ich pracowników zatrudnionych na etatach (z reguły otrzymujących niezmienną wynagrodzenie, gwarantowaną dotacją podmiotową organów prowadzących) oraz grona zewnętrznych specjalistów od rozwiązań informatycznych. Artyści jako bezpośredni beneficjenci nie byli uwzględnieni. W projektach dominowało przeniesienie dotychczasowej produkcji (lub planowanej) do sieci oraz udokumentowanie cyfrowe zasobów. W efekcie powstawały często dyskusyjne pod względem jakości i wartości artystycznej materiały, których liczba w sieci była przytłaczająca i z trudem percepowana choćby w części. Presja, aby ujawniać efekty swojej pracy w określonych programach ramach, spowodowała, że upubliczniano dzieła niedopracowane, wręcz nieprzemysłane.

Szczególną wpadką wizerunkową były rozstrzygnięcia dotyczące Funduszu Wsparcia Kultury. Jak podało Ministerstwo Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu (MKDNIŚ, 2021b) na swoich profilach w mediach społecznościowych 13 listopada 2020 r., 2064 podmioty otrzymały pomoc finansową w ramach tego Funduszu, którego budżet wyniósł 400 mln PLN. Zgodnie z ówczesną decyzją miały zostać wsparte działania 144 samorządowych instytucji artystycznych, 306 organizacji pozarządowych (NGOs), 448 przedsiębiorców i 1166 firm świadczących usługi zaplecza sceno-technicznego. Podana lista beneficjentów wywołała oburzenie niezależnie od partyjnych barw. Społecznie nieakceptowalne były dotacje dla zespołów z gatunku disco polo, gwiazd telewizyjnych estrad, majątnych artystów popowych, kabaretowych, a także ich bardzo wysoka skala. Ministerstwo tłumaczyło się zastosowaniem algorytmu i przyjętymi zasadami: „Wysokość rekompensaty była obliczana na podstawie danych księgowych i statystycznych za rok 2019. Kluczowe kryteria dotyczyły: spadku przychodów instytucji/przedsiębiorcy 2020 vs. 2019, liczby zatrudnionych osób, liczby odwołanych imprez/wydarzeń artystycznych, wpływu dofinansowania na lokalną społeczność, udziału przychodów z muzyki, tańca i teatru w ogólnych przychodach (w odniesieniu do przedsiębiorców), zadłużenia przedsiębiorców spowodowanego pandemią” (MKDNIŚ, 2021c). Właśnie w tym momencie w największym stopniu uwidocznił się brak definicji prawnej artysty. Nie zastąpiły go pomniejsze ulgi czy preferencje, niemające większego znaczenia.

Warto zauważyć, że dopiero przypadek porażki wizerunkowej Funduszu Wsparcia Kultury z połowy listopada 2020 r. spowodował przełamanie sceptycyzmu wobec ustawy o statusie artysty (ostatecznie – o uprawnieniach artysty zawodowego) ze strony głównych sił opozycji parlamentarnej w Polsce. W grudniu 2020 r. na konferencji prasowej posłowie Koalicji Obywatelskiej przedstawili swój projekt ustawy, niewie-

le różniący się od projektu MKiDN. Najistotniejszą różnicą był brak wskazania na opłatę reprograficzną jako źródło finansowania pomocy systemowej dla artystów.

Ustawa o uprawnieniach artysty zawodowego – niedokonana regulacja

W momencie podejmowania prac nad niniejszym tekstem nie była znana ostateczna propozycja ministra w sprawie ustawy o statusie artysty. To się jednak zmieniło – 16 kwietnia 2021 r. projekt został wpisany do wykazu prac legislacyjnych rządu, a z początkiem maja 2021 r. rozpoczęły się konsultacje publiczne i międzyresortowe dotyczące ustawy o uprawnieniach artysty zawodowego. Pomysł został po raz kolejny „sprzedany” na politycznym rynku i tym razem stał się elementem „Polskiego Ładu” – programowej ofensywy partii rządzącej.

Projekt odpowiada wcześniejszym założeniom i toczy się wokół niego dyskusja w tonie o wiele spokojniejszym, bardziej merytorycznym niż politycznym. Rysuje się wokół niego konsensus głównych sił politycznych. Jest to jeden z efektów doświadczenia czasu pandemii – braku wcześniejszego wypracowania narzędzi polityki publicznej wobec artystów. Nie przekłada się to jednak na zdynamizowanie procesu legislacyjnego. W czasie końcowych prac nad niniejszym artykułem polscy artyści nie doczekali się skierowania projektu ustawy o uprawnieniach artysty zawodowego pod obrady Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej. Jak zapowiadało MKDNiS, „ustawa powinna zostać skierowana do Sejmu nie później niż po wakacjach parlamentarnych 2021 r.”. Na lipiec 2021 r. planowano „międzyresortową konferencję uzgodnieniową” oraz „ogłoszenie zmienionego projektu ustawy i kontynuowanie rządowego procesu legislacyjnego” (MKDNiS, 2021a).

Podsumowanie

Do końca pierwszej połowy 2022 r. nie pojawiła się oficjalna informacja o przejściu do finalizacji procesu legislacyjnego ustawy o uprawnieniach artysty zawodowego. Projekt jest nadal przedmiotem uzgodnień międzyresortowych. Jak podało Rządowe Centrum Legislacji, projekt, ze zmienioną w trakcie 2022 r. nazwą (teraz: ustawa o zawodzie artysty), w czerwcu tegoż roku stał się przedmiotem obrad Komitetu Rady Ministrów ds. Cyfryzacji (RCL, 2022). Jest to piąty etap z zaplanowanych czternastu, które mają doprowadzić do przekazania projektu posłom i senatorom. Projekt ustawy ma być jeszcze rozpatrywany m.in. przez: Komitet do Spraw

Europejskich, Komitet Społeczny Rady Ministrów, Komitet Ekonomiczny Rady Ministrów, Stały Komitet Rady Ministrów. Dotychczas proponowane zmiany nie mają charakteru kluczowego. Biorąc pod uwagę nadciągające kolejne fale pandemii i ewentualne ponowne ograniczanie przez rząd RP działalności lub lockdowny instytucji kultury i zakaz organizowania wydarzeń artystycznych, a także jednocześnie wypracowany konsensus polityczny i społeczny wokół ustawy o statusie artysty zawodowego, należy stwierdzić, że wyraźnie zauważalna zwłoka jest niezrozumiała i szkodliwa dla efektywnej polityki publicznej wobec artystów. Zaniechań nie mogą tłumaczyć nawet problemy z utrzymaniem większości w Sejmie, kluczowej dla legislacyjnej skuteczności rządu, projekt uzyskał bowiem już wstępną deklarację poparcia ze strony głównych sił opozycji. Doświadczenia z 2020 r. dotyczące realizacji pomocy dla tej grupy społecznej dobitnie pokazały, że podnoszony od dekady przez polskie środowisko artystyczne postulat regulacji ustawowej jest głęboko racjonalny i użyteczny zarówno dla władzy (podmiotu), jak i dla artystów (grupy docelowej polityki publicznej). Globalne oddziaływanie pandemii sprawiło, że możliwe stało się bieżące porównanie funkcjonalności polityk publicznych w poszczególnych krajach, co pozwoliło środowisku artystów na artykulację swoich postulatów w głównym nurcie debaty publicznej.

Niezależnie od kontekstu pandemii ostateczne przyjęcie ustawy o uprawnieniach artysty zawodowego (od lutego 2022 r. – ustawy o zawodzie artysty, chociaż w relacji z procedury legislacyjnej na poziomie rządu RP zachowuje ona dawny tytuł; dla porządku został on zachowany w artykule w czasie obowiązywania) spowodowałyby korzystne zmiany nie tylko w sferze praktyki zarządzania wsparciem i finansowaniem artystów. W szerszej perspektywie może oznaczać przełom w postrzeganiu artystów przez społeczeństwo i polityków. Protesty, dyskusje, konsultacje i negocjacje wokół tej ustawy, przywołane powyżej, skutkowały wyjściem dyskursu politycznego dotyczącego artystów poza paradygmat generalnie wyznaczony dziewiętnastowiecznym mitem artysty. Twórcy sztuki zaczęli być dostrzegani jako jedna z istotnych społecznie i gospodarczo grup zawodowych, wymagająca odpowiednich regulacji prawnych, a nie wzniosłych apeli. Okazało się, że był to najważniejszy efekt pandemii w tej sferze.

Pierwsza połowa 2022 r. przyniosła rezygnację z widocznych, dotkliwych przeciwpandemicznych obostrzeń i zaleceń. Nad przestrzenią publiczną od końca lutego 2022 r. zaciążyła agresja Rosji na suwerenną Ukrainę. Proces politycznego urealnienia pozycji artystów współczesnych uległ spowolnieniu, czego przejawem jest tempo prac legislacyjnych w drugiej połowie 2021 r. i pierwszym półroczu 2022 r. Paradoksalnie, czas pandemii mógł przynieść znaczącą, długofalową korzyść dla polskich artystów. Niestety, nawet upowszechnienie problemu w latach 2020–2021 nie przełożyło się na wypracowanie regulacji prawnej.

Brak oczekiwanych decyzji politycznych i ustaleń prawnych niezmiennie ma szereg negatywnych konsekwencji w wymiarze społecznym i artystycznym. Po pierwsze, duża część planów i zamierzeń twórczych, szczególnie bardziej ambitnych i niezależnych od zleceń projektowych, nie może zostać zrealizowana, mimo ich immanentnej wartości. Ich autorki i autorzy są w tym czasie zmuszeni wykonywać inne prace, umożliwiające im formalne korzystanie np. z ubezpieczeń zdrowotnych czy społecznych. Ostatecznie może to oznaczać zubożenie substancji i potencjału kultury narodowej, budujących ciągłość tożsamości oraz historii, o akty twórcze najbardziej innowacyjne i wartościowe (autor ma świadomość nieco patetycznego tonu tego stwierdzenia).

Po drugie, nieuwzględnienie w legislacji specyfiki pracy artystycznej pojmowanej w sposób, który został zaprezentowany w niniejszym artykule, wobec istnienia szeregu specjalnych regulacji prawnych innych zawodów (od nauczyciela począwszy, na służbach mundurowych skończywszy) jest przejawem dyskryminacji określonej grupy społecznej. Jeśli dyskryminacja w pojęciu prawnym byłaby dyskusyjna (np. ze względu na istniejące, choć niedające żadnych uprawnień zapisy w ustawie z dnia 13 października 1998 r. o systemie ubezpieczeń społecznych lub na powszechną dostępność formuły samozatrudnienia), zachodzi ona z pewnością w wymiarze polityk publicznych.

Po trzecie, na skutek wymienionych wyżej ograniczeń i swoistego upośledzenia prawnego artystów mechanizm selekcji w tej grupie oparty jest na kryteriach pozamerytorycznych (a na nich w największym stopniu powinno zależeć merytokratycznemu społeczeństwu). W tak urządzonym polu sztuki – w którym artysta jest sprekaryzowany, uzależniony od projektów i nieformalnych relacji, nie posiada ubezpieczeń społecznych oraz stałych dochodów dających np. zdolność kredytową – w pełni funkcjonować mogą jedynie osoby młode, bezdzietne, utrzymywane przez rodziców lub partnerów spoza świata sztuki, wyposażone przez rodzinę np. we własne mieszkanie. Powoduje to rezygnację wielu artystów z uczestnictwa w obiegu sztuki na rzecz „stabilizacji”, rozumianej jako stały miesięczny dochód i założenie rodziny: „(...) prekaryzacja warunków pracy [polskich artystów – przyp. autora] niekoniecznie pociągnie za sobą znaczny wzrost biedy, ale zwiększając niepewność egzystencji, wpłynie na czynniki inne niż finansowe, takie jak posiadanie dzieci” (Kozłowski, Sowa, Szreder, 2014: 59). W przypadku polskich artystów „[m]amy raczej do czynienia ze swoistą «gospodarką słoikową», w której finansowe i niematerialne transfery od rodziny czy partnerów umożliwiają przetrwanie w polu sztuki, gdzie za uczestnictwo w projektach płaci się niewiele albo wcale i gdzie kariery obciążone są dużą dozą niepewności. Mamy do czynienia z osobami, które nie weszły jeszcze w dorosłość, jeżeli za taką uzna się samodzielność finansową oraz zdolność do utrzymania rodziny” (Kozłowski, Sowa, Szreder, 2014: 75).

Brak poważnych rozstrzygnięć na poziomie polskich polityk publicznych dotyczących statusu artystów może skutkować swoistą „infantyлизacją” polskiej sztuki, a przynajmniej – ograniczeniem podejmowanej przez nią problematyki do kwestii dotyczących ledwie jednego pokolenia czy warstwy społecznej. Świadomym decyzyjnym powinno zależeć jednak na pełnej pluralizacji na polu sztuki, odwzorowującej demokratyczne i kulturalne ambicje państwa.

Oświadczenie o wkładzie poszczególnych autorów

Autor potwierdza, że jest jedynym twórcą tego artykułu i zatwierdził go do publikacji.

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autor deklaruje, że badanie zostało przeprowadzone przy braku jakichkolwiek powiązań komercyjnych lub finansowych, które można by zinterpretować jako potencjalny konflikt interesów.

Bibliografia

- Androniceanu, A. (2020). Major structural changes in the EU policies due to the problems and risks caused by COVID-19, *Administrative and Management Public*, 34: 137–149.
- Belfiore, E. (2022). Who cares? At what price? The hidden costs of socially engaged arts labour and the moral failure of cultural policy, *European Journal of Cultural Studies*, 25(1): 61–78, DOI: 10.1177/1367549420982863.
- Bourdieu, P. (2007). *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Kraków: Universitas.
- Bourriaud, N. (2012). *Estetyka relacyjna*. Kraków: MOCAK.
- Danto, A.C. (2013). *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*. Kraków: Universitas.
- Filiciak, M. (2014). Między romantyzmem a kapitalizmem. W: *Fabryka sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy* (s. 89–100), M. Kozłowski, J. Sowa, K. Szreder (red.). Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Górna, K., Sienkiewicz, K., Iwański, M., Szreder, K., Ruksza, S., Figiel, J. (red.). (2015). *Czarna księga polskich artystów*. Warszawa: Krytyka Polityczna.
- Iwański, M. (2014). *Artyści nie potrzebują filantropii*, https://wyborcza.pl/1,76842,16742060,Artysci_nie_potrzebuja_filantropii.html (dostęp: 30.05.2021).

- Jakubowicz, R. (2014). *Artyści są jak inni pracownicy. Muszą razem wspierać tych, którym jest jeszcze trudniej*, https://wyborcza.pl/1,76842,16769277,Artysci_sa_jak_inni_pracownicy__Musza_razem_wspierac.html (dostęp: 30.05.2021).
- Kozłowski, M., Sowa, J., Szreder, K. (2014). Konkluzje badania. Prekarność, projekt, miłość do sztuki. W: *Fabryka sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy* (s. 43–88), M. Kozłowski, J. Sowa, K. Szreder (red.). Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Krajewski, M., Schmidt, F. (2017). *Wizualne niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce: stan, rola i znaczenie*. Warszawa–Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Instytut Socjologii Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Centrum Badania Opinii Społecznej, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
- Levine, C. (2013). *Od prowokacji do demokracji. Czyli o tym, dlaczego potrzebna nam sztuka*. Warszawa: Muza.
- Ławnicki, T. (2019). *I po co ta histeria?! Prawda ws. planów PiS wobec artystów jest inna*, <https://natemat.pl/284829,ustawa-o-statusie-artysty-zawodowego-wyjasniamy-jakie-plany-ma-pis> (dostęp: 30.05.2021).
- Mahieu, S. (2017). The impact of public funding on contemporary visual arts, *Political Quarterly*, 88(4): 622–630.
- Migała-Warchoł, A., Pichla, M. (2021). Forecasting the number of cases and deaths from Covid-19, *International Entrepreneurship Review*, 7(1): 73–82.
- MKDNiS (Ministerstwo Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu) (2021a). *Odpowiedź na interpelację nr 23548 posła Grzegorza Napieralskiego*, <http://orka2.sejm.gov.pl/INT9.nsf/klucz/ATTC4NH7E/%24FILE/i23548-o1.pdf> (dostęp: 25.10.2021).
- MKDNiS (Ministerstwo Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu) (2021b). *Wiadomość na oficjalnym profilu MKDNiS*, https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=3578641248862667&id=203675933025899 (dostęp: 25.10.2021).
- MKDNiS (Ministerstwo Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu) (2021c). *Fundusz Wsparcia Kultury – wsparcie całej branży dotkniętej pandemią*, <https://www.gov.pl/web/kulturaimport/fundusz-wsparcia-kultury---wsparcie-calej-branzy-dotknietej-pandemia> (dostęp: 25.10.2021).
- MKiDN (Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego) (2017). *Ogólnopolska Konferencja Kultury*, <http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/ogolnopolska-konferencja-kultury-7610.php> (dostęp: 30.05.2021).
- Mrozek, W. (2019). *PiS nie zabroni aktorom czy muzykom grać i zarabiać. Ale może mieć wpływ na ich ubezpieczenie*, <https://wyborcza.pl/7,75410,25203994,pis-nie-zabroni-aktorom-czy-muzykom-grac-i-zarabiac-ale-moze.html> (dostęp: 30.05.2021).
- Muzychuk, V. (2021). Culture in the context of COVID-19: Impact assessment and support measures, *Zhournal Novoi Ekonomicheskoi Associacii*, 49(1): 217–222.
- Oseka, A. (1975). *Mitologie artysty*. Warszawa: PIW.
- PE (Parlament Europejski) (2007). *Rezolucja Parlamentu Europejskiego z dnia 7 czerwca 2007 r. w sprawie społecznego statusu artystów (2006/2249 (INI))*, https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-6-2007-0236_PL.html (dostęp: 25.10.2021).

- PE (Parlament Europejski) (2020). *Rezolucja Parlamentu Europejskiego z dnia 17 września 2020 r. (2020/2708 (RSP))*, https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/RC-9-2020-0246_EN.pdf (dostęp: 10.06.2022).
- Płoska, Z., Ronduda, Ł. (2014). *Ekwiwalent pieniędzy. Artysty mówią o ekonomii podczas Warsaw Gallery Weekend*, https://wyborcza.pl/1,76842,16711245,Ekwiwalent_pieniezny__Artystyci_mowia_o_ekonomii_podczas.html (dostęp: 30.05.2021).
- Ratten, V. (2020). Coronavirus disease (COVID-19) and sport entrepreneurship, *International Journal of Entrepreneurial Behaviour and Research*, 26(6): 1379–1388.
- Raube, S. (2015). Sztuka jako symboliczna interpretacja świata w filozofii Cassirera, *Idea. Studia nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych*, XXVII: 105–115.
- RCL (Rządowe Centrum Legislacji) (2022). *Projekt ustawy o uprawnieniach artysty zawodowego*, <https://legislacja.rcl.gov.pl/projekt/12356152> (dostęp: 19.07.2022).
- Ruksza, S. (2015). „Dzień bez sztuki” – okoliczności organizacji i skutki. W: *Czarna księga polskich artystów* (165–175), K. Górna, K. Sienkiewicz, M. Iwański, K. Szreder, S. Ruksza, J. Figiel (red.). Warszawa: Krytyka Polityczna.
- Schneider, A., Ingram, H. (1993). Social Construction of Target Populations: Implications for Politics and Policy, *The American Political Science Review*, 2(87): 334–347.
- Snijders, J., Clarke, M., Graaf, A. van der, De Stefano, V., Kimenai, F., Tajtáková, M. (2020a). *The status and working conditions of artists and cultural and creative professionals: Conclusions and recommendations*, <https://eenca.com/eenca/assets/File/EENCA%20publications/Study%20on%20the%20status%20and%20working%20conditions%20of%20artists%20and%20cultural%20and%20creative%20professionals-%20Conclusions%20and%20recommmendations.pdf> (dostęp: 10.06.2022).
- Snijders, J., Clarke, M., Graaf, A. van der, De Stefano, V., Kimenai, F., Tajtáková, M. (2020b). *The status and working conditions of artists and cultural and creative professionals: Final report*, <https://eenca.com/eenca/assets/File/EENCA%20publications/Study%20on%20the%20status%20and%20working%20conditions%20of%20artists%20and%20creative%20professionals%20-%20Final%20report.pdf> (dostęp: 10.06.2022).
- Stokfiszewski, I. (2015). Artysty walczą o godne życie. W: *Czarna księga polskich artystów* (7–10), K. Górna, K. Sienkiewicz, M. Iwański, K. Szreder, S. Ruksza, J. Figiel (red.). Warszawa: Krytyka Polityczna.
- Sułkowski, Ł. (2020). Covid-19 Pandemic; Recession, Virtual Revolution Leading to De-globalization?, *Journal of Intercultural Management*, 12(1): 1–11.
- Szarfenberg, R. (2016). Polityka publiczna – zagadnienia i nurty teoretyczne, *Studia z Polityki Publicznej*, 1(9): 45–75.
- Szostak, M., Sułkowski, Ł. (2020). Manager as an artist: Creative endeavour in crossing the borders of art and organizational discourse, *Creativity Studies*, 13(2): 351–368.
- Szostak, M., Sułkowski, Ł. (2021). Identity Crisis of Artists during the Covid-19 Pandemic and Shift towards Entrepreneurship, *Entrepreneurial Business and Economics Review*, 9(3): 87–102.
- Szreder, K. (2015). Praca, prace i sztuka. W: *Czarna księga polskich artystów* (45–61), K. Górna, K. Sienkiewicz, M. Iwański, K. Szreder, S. Ruksza, J. Figiel (red.). Warszawa: Krytyka Polityczna.

- Zmyślony, I. (2014). *Polemika o artystach: mity rynku sztuki*, https://wyborcza.pl/1,75410,16761101,Polemika_o_artystach__Mity_rynku_sztuki.html (dostęp: 30.05.2021).
- Żak, M., Garncarz, J. (2020). Economic policy towards the challenges of the COVID-19 pandemic in selected European Union countries, *International Entrepreneurship Review*, 6(4): 21–34.
- Żakowski, J. (2020). *Wirus 2020. Tylko niepewność jest pewna. Rozmowy*. Warszawa: Sic!.
- Żmijewski, A. (2008). *Drżące ciała: rozmowy z artystami*. Warszawa: Krytyka Polityczna.