



## Halina Zboroń

Uniwersytet Ekonomiczny w Poznaniu  
Wydział Ekonomii  
Katedra Socjologii i Etyki Gospodarczej  
halina.zboron@ue.poznan.pl

# SZTUKA A EKONOMIA. O EKONOMICZNYCH WYBORACH ARTYSTÓW

**Streszczenie:** Tematem artykułu jest kwestia komercjalizacji sztuki, która odniesiona została do pytania o miejsce twórczości artystycznej w praktyce gospodarczej. Celem opracowania jest przeanalizowanie wskazanych problemów oraz rozważenie wątpliwości w odniesieniu do traktowania dzieł sztuki jako dóbr rynkowych, a twórczości artystycznej jako działań gospodarczych mających zapewniać dochód artystom. Autorka przedstawia także możliwości alternatywnych rozwiązań tego problemu, jakie proponowane są w ramach ekonomii społecznej.

**Słowa kluczowe:** komercjalizacja sztuki, ekonomia kultury, ekonomia społeczna, wartości artystyczne.

**JEL Classification:** Z11, Z18.

## Wprowadzenie

Dyskusja o komercjalizacji sztuki otwiera niezwykle szeroki zakres problemowy, w którym zawarte są zarówno kwestie techniczno-praktyczne, jak i wielce skomplikowane zagadnienia filozoficzne odnoszące się zarówno do problemów aksjologii, jak i filozofii sztuki. Pytamy zatem: czy dzieło sztuki powinno być traktowane jak dobro rynkowe? Czy twórczość artystyczna jest działaniem, któremu można przypisać – oprócz sensu estetycznego – znaczenie ekonomiczne? Czy artysta ma zabiegać o środki do życia na tych samych zasadach, co pozostali – szukając zatrudnienia na rynku pracy lub prowadząc działalność gospodarczą podlegającą prawom rynkowym?

Odpowiedź na te pytania wymaga odniesienia do dwóch odległych od siebie światów, które odwołują się do różnych rodzajów wartości: ekonomicznych

i estetycznych. Trudność jest tym większa, że kontekstem dokonywanych rozstrzygnięć są przekonania światopoglądowe nadające określoną rangę oraz miejsce sztuce i twórczości artystycznej w wymiarach historycznym i współczesnym.

Celem niniejszego tekstu jest przeanalizowanie (z konieczności w ograniczonym zakresie) wskazanych powyżej problemów oraz przedstawienie pewnych możliwości, jakie pojawiły się wraz z rozwojem ekonomii społecznej, która z jednej strony proponuje rozwiązania alternatywne w stosunku do działań realizowanych w poszczególnych sektorach – publicznym, rynkowym i obywatelskim, z drugiej zaś otwiera przestrzeń dla inicjatyw, które wymagają współpracy pomiędzy podmiotami reprezentującymi odmienne podejście i inne systemy wartości. Wzrost zainteresowania podmiotami ekonomii społecznej także wśród artystów nie musi oczywiście świadczyć o atrakcyjności projektu ekonomii społecznej, ale może być wyrazem uznania, że stwarza ona bardziej przyjazne (w ocenie samych zainteresowanych) warunki funkcjonowania twórców sztuki w sferze gospodarczej. Przy czym nie chodzi tu – jak można sądzić – o możliwość uzyskania dochodów na satysfakcjonującym poziomie, ale raczej o zachowanie pewnej niezależności zarówno od instytucji publicznych, jak i rynku.

## **1. Komercjalizacja sztuki: szansa czy zagrożenie?**

W odniesieniu do zjawiska komercjalizacji sztuki można zauważyć dwa odmienne stanowiska, przy czym oba formułowane przy założeniu, że sztuka jest dobrem szczególnie cennym, a artyści stanowią znaczącą, elitarną i kulturotwórczą grupę osób, które wnoszą istotny wkład w podtrzymywanie oraz rozwój kultury symbolicznej: obszaru wartości wyższych, duchowych odnoszonych do potrzeb niematerialnych. Zjawisko komodyfikacji i komercjalizacji dzieł sztuki przez jednych może być traktowane jako szansa, natomiast przez innych – jako zagrożenie dla twórczości artystycznej i artystów.

Pierwsi wydają się podzielać wiarę w skuteczność i efektywność rynku w zakresie rozwiązywania wszelkich problemów, zwłaszcza tych dotyczących zaspokajania ludzkich pragnień. Rynek jest traktowany jako obszar możliwości dla ludzi obdarzonych różnymi talentami i ukierunkowanych na zdobycie sukcesu, a także jako szansa, ponieważ pozwala uzyskać stan niezależności finansowej i samodzielności. Rynek, nagradzając najlepszych, sprawiedliwie (wedle zasług) rozdziela profity. Twórca, wystawiając na sprzedaż dzieło sztuki, po-

dejmując decyzję o dokonaniu transakcji na warunkach, które są dla niego zadowalające (w innym przypadku do transakcji nie dochodzi). Wytwarzanie i wprowadzanie do obrotu dzieł sztuki, wystawianie oraz pośredniczenie w transakcjach, zabezpieczanie przed kradzieżą i ubezpieczanie zakupionych dzieł sztuki, stanowią szczególną postać działań gospodarczych, których skutkiem jest nie tylko uzyskanie korzyści materialnych przez wszystkich uczestniczących w sektorze określanym jako przemysł kultury, ale również wzrost PKB<sup>1</sup>. Im szybciej zatem rozwija się rynek sztuki, tym lepiej mają się twórcy i wszyscy pozostali zaangażowani w transakcje sprzedaży dzieł sztuki. Ci, którzy sądzą, że szansą rozwoju sztuki jest komercjalizacja wytworów twórczości artystycznej, ubolewają, że rynek ten zbyt wolno się rozwija. Mikołaj Iwański [2010, s. 55] przywołuje wypowiedź znawcy zagadnień rynku sztuki Michaela Mosesa: „Wherever is wealth – there is an art market” („gdziekolwiek jest dobrobyt, tam jest rynek sztuki”). Rozwijając tę myśl, można dodać: gdziekolwiek jest rynek sztuki, tam jest dobrobyt artystów.

Są jednak i tacy, którzy mają odmienne zdanie i w procesie komercjalizacji dostrzegają zagrożenie dla autentycznej, nieskrępowanej, niepoddającej się dyktatowi rynku działalności artystycznej. Przykładem takiej opinii może być następująca wypowiedź: „Komercjalizacja sztuki i twórczości jest faktem. Utwory i wykonania oraz prawa do nich są przedmiotem obrotu gospodarczego, a proces twórczy coraz częściej jest podporządkowany osiągnięciu zysku. Sprzedaż utworów czy praw do nich pozwala na utrzymanie twórców i artystów wykonawców. To z kolei wymaga dostosowania się do potrzeb odbiorcy, którego coraz częściej określa się również w tej sferze jako klienta. Takie zjawisko powoduje szereg negatywnych skutków. Coraz bardziej zanika artystyczna niezależność, spada jakość, wyraz artystyczny dzieł i wykonan” [Wytrzązek, 2011]. Jak można sądzić, uwagi tego typu nie są formułowane ze względu na dokonane i dobrze udokumentowane analizy kondycji sztuki współczesnej – nie dysponujemy wszakże kryteriami czy miarami degradacji sztuki. Zresztą podobne opinie o upadku sztuki były formułowane także we wcześniejszych epokach – możemy przywołać tu choćby najślynniejszy spór ideowy pomiędzy klasykami i romantykami na początku XIX wieku czy dyskusje wokół rozwijającego się na począt-

<sup>1</sup> Kwestie te należą do obszaru zainteresowań ekonomii kultury. Ciekawe spostrzeżenia na temat różnicy podejść do tych zagadnień w przypadku artystów i ekonomistów czyni B.S. Frey [2005]. Porusza on problem mierzenia całościowych kosztów i szacowania wszystkich korzyści projektów artystycznych w celu przedstawienia argumentów na rzecz wspierania takich inicjatyw przez państwo. Problemem jest tu uwzględnienie efektu oddziaływania wartości symbolicznych, który nie może być określany kwotowo.

ku XX wieku nurtu awangardowego. Z pewnością jednak pojawia się obawa przed władzą rynku, mogącej prowadzić do upowszechniania się takiej postaci twórczości, która będzie trafiała w gust przeciętnej odbiorcy. Natomiast dzieła trudniejsze w odbiorze, wymagające od odbiorcy odpowiedniej – szczególnej, bardziej wyrafinowanej postaci kompetencji kulturowej – będą marginalizowane.

## 2. Sztuka na rynku – o wycenie bezcennego

W przytoczonym fragmencie pobrzmiewa nuta krytycyzmu związana z przekonaniem o destrukcyjnej roli procesu komercjalizacji sztuki i poddania jej oddziaływaniu praw rynkowych. Jak już wspomniano, pogląd taki wyraźnie uobecnia się w podejmowanych dyskusjach dotyczących sytuacji w kulturze. Przekonanie to wiąże się z uznaniem, że twórczość artystyczna polega na wytwarzaniu unikatowych dzieł/wydarzeń stanowiących ekspresję estetycznej wizji artysty. Twórca nie tworzy zatem „pod zamówienie”, nie kieruje się gustami odbiorcy, a znalezienie nabywcy dla dzieła nie jest motywem jego działania. Wystawianie dzieła na sprzedaż i doprowadzenie do transakcji wymagają dostosowania się popytu do podaży – to nie klient decyduje o tym, co jest oferowane na rynku dzieł sztuki, a wybory, jakich dokonuje – zakup wytworu artystycznego (obrazu, płyty z nagraniem muzycznym, biletu na spektakl teatralny, koncert itd.) – nie stanowią tzw. bodźca rynkowego, który podpowiada twórcy, jakie dzieła znajdują uznanie i tym samym nabywcę. Innymi słowy – artysta nie traktuje swoich dzieł jako oferty rynkowej i nie dostosowuje ich do rozpoznanego zapotrzebowania na wytwory artystyczne. Na rynek wystawiane są zatem dzieła, które są cenione przez jego wytwórcę, natomiast szansę na rynku mają te dobra, które trafiają w gusta ewentualnych nabywców. Znaczenie ma tu również zdolność do sfinansowania takiego zakupu. Wielkość rynku sztuki jest więc wyznaczona przez zasobność obywateli i ich stosunek do twórczości artystycznej, przy czym należałoby uwzględnić zarówno motywy estetyczne, jak i ekonomiczne – kiedy nabywca traktuje dzieło jako inwestycję, a wartość dzieła ma – wyłącznie lub przede wszystkim – charakter utylitarny. Im mniejszy zatem rynek sztuki, tym trudniejsza jest sytuacja artystów. Podaż znacznie przekraczająca niewielki popyt oraz duża konkurencja wśród oferentów nie pozwalają na uzyskiwanie przez artystów profitów wystarczających do zapewnienia im godziwych warunków życia i kontynuowania pracy twórczej.

Przypadki, kiedy sukces artystyczny jest jednocześnie sukcesem ekonomicznym, są rzadkie i zarezerwowane dla nielicznych, niekoniecznie najwybit-

niejszych artystów. Cała reszta jest skazana na kompromis – malarka Barbara Frankiewicz [2010, s. 89] tak opisuje tę sytuację: „Aby przetrwać, artyści tworzą dwutorowo – prace na sprzedaż dla przeciętnego odbiorcy, głównie tematycznie przedstawiające pejzaże, kwiaty, martwe natury, portrety oraz drugi tor twórczości «do szuflady». Ta druga część to ambitne poszukiwania twórcze, nadawanie sensu bycia artystą, satysfakcja z poszukiwań i kreacja własnej osobowości”.

Odpowiedź na pytanie, dlaczego artyści skazani są na takie dychotomiczne podejście do swojej twórczości, wymaga zdaniem Szahaja [2002] odniesienia się do historii sztuki, a w szczególności do zmian, jakie dokonały się w okresie modernizmu poromantycznego w czasach powstania awangardy i rezygnacji z podejścia realistycznego, kiedy sztuka przestała obrazować rzeczywistość, a zaczyna zajmować się sobą samą, tworząc swój własny wewnętrzny świat. Kiedy w sztuce zwycięża nurt twórczości abstrakcyjnej, dokonuje się rozłam między twórcami a odbiorcami, którzy nie tylko nie rozumieją już artystów, ale nie potrafią nawet zidentyfikować dzieła sztuki w istniejącym obiekcie czy zdarzeniu. W tym czasie sztuka – jak pisze Szahaj – porzuciła, wcześniej naturalny dla siebie, kontekst (świątynię, pałac, dwór, dom mieszczański) i poczęła szukać dla siebie nowego miejsca. W ten sposób narodziły się muzeum i galeria [por. Szahaj, 2002], a także należałoby dodać – powstaje rynek sztuki.

Jednakże, o czym pisze również Frankiewicz [2010], artyści nigdy nie byli niezależni – zanim w czasach nowożytnych dokonała się istotna zmiana w sposobie rozumienia roli artysty i znaczenia jego twórczości, artyści byli po prostu rzemieślnikami pracującymi na zamówienie nielicznych, dobrze sytuowanych klientów (władców, kleru, arystokracji i bogatych mieszczan), którzy traktowali dzieła sztuki jak elementy dekoracji wnętrz i dzięki czemu zapewne artyści owe zamówienia otrzymywali. Zmiana statusu – z rzemieślnika na artystę obdarzonego geniuszem twórczym, bezkompromisowo wyrażającego w swoich dziełach credo artystyczne – skomplikowała sytuację w tym względzie, że od tamtej pory przypisuje się artystcie inne, pozaekonomiczne motywy działania: tworzy on z potrzeby serca, a nie z powodów ekonomicznych.

Osoby obdarzone talentami, w przeciwieństwie do tych, które są ich pozbawione, dążą do osiągnięcia sukcesu artystycznego, a nie finansowego. Uwzniesienie sztuki powoduje pogłębienie się dysonansu między wartościami niższymi: materialnymi, ekonomicznymi, a także wyższymi: symbolicznymi, duchowymi. Racjonalność artystyczna różni się z racjonalnością ekonomiczną.

### 3. Finansowanie kultury: wartości ekonomiczne a estetyczne

Zagadnienie finansowania kultury, a w szczególności dzieł sztuki i twórczości artystycznej, powinno być rozważane w odniesieniu do wielu kontekstów i dlatego stanowi ono obszar badań, które z założenia mają interdyscyplinarny charakter. Czy i w jaki sposób powinna być finansowana twórczość artystyczna? Czy dotyczy to każdej twórczości, jeśli nie – to w jaki sposób mielibyśmy określać, co powinno pozostawać pod szczególną opieką państwa? Rozstrzygnięcie tych pytań wymaga uwzględnienia zagadnień filozoficznych (nie tylko z zakresu filozofii sztuki i estetyki), etycznych (odpowiedzialności za twórców i ochrony wartości symbolicznych), politycznych (polityki kulturalnej), socjologicznych (rola i miejsce sztuki oraz praktyki artystycznej we współczesnym społeczeństwie) i oczywiście ekonomicznych (możliwości finansowania tego obszaru w sposób racjonalny ekonomicznie). Tym samym kwestia roli i miejsca sztuki w praktyce społecznej jest uwikłana w przekonania normatywne odwołujące się do różnych wartości.

Filozofowie rozpoznają wiele rodzajów wartości<sup>2</sup>, w tym dwa podstawowe: materialne (praktycznie uchwytne) i niematerialne (w tradycji filozoficznej nazywane duchowymi), przy czym – z powodów, o których nie sposób tutaj mówić w związku z ograniczeniem objętości artykułu – uznaje się je za zantagonizowane. Nie do końca jest to słuszne, bowiem, dla przykładu, wartości poznawcze prowadzą do odkryć mających technologiczne zastosowania, z kolei wartości etyczne wspierają pozytywne relacje międzyludzkie, wzmacniając tym samym porządek społeczny. Niemniej dwa rodzaje wartości – ekonomiczne i estetyczne, będące przedmiotem naszego zainteresowania – wydają się rzeczywiście trudne do pogodzenia.

Pierwsze wskazują na korzyści materialne, wymierne, policzalne, drugie konstytuują się w akcie *aisthesis* – bezpośrednim doświadczeniu estetycznym, które jest przeżyciem wyłącznie symbolicznym, duchowym – znaczącym, ale nie w utylitarnym sensie. Wartości ekonomiczne są odpowiedzią na bardzo konkretne, praktyczne, podstawowe potrzeby. Wartości estetyczne związane są z pragnieniem obcowania ze sztuką – pragnieniem odczuwanym jedynie przez część ludzi. Osobnym zagadnieniem jest pytanie, czy taka wewnętrzna potrzeba wiąże się z posiadaniem przez niektóre osoby jakiegóż szczególnej naturalnej

---

<sup>2</sup> Wartość jest pozytywnym stanem rzeczy rozpoznawanym społecznie i kulturowo uwarunkowanym. Wartości są zatem konstruktami społecznymi, co oznacza, że my sami jako społeczność nadajemy określonym zjawiskom status wartości.

wrażliwości, czy raczej brak potrzeby obcowania ze sztuką stanowi wynik zaniedbań edukacyjnych. Konsekwentnie zatem: jeśli wartości ekonomiczne są ważne dla wszystkich bez wyjątku, a wartości estetyczne są cenione przez nielicznych, troszczymy się przede wszystkim o wartości materialne i te, które wpływają na jakość życia społecznego. Im bardziej zmaterializowana kultura, im bardziej praktycystyczne myślenie, tym trudniejsza jest sytuacja sztuki i artystów.

W tej sytuacji niezwykle kłopotliwie brzmią pytania o finansowanie działalności artystycznej. Czy sztuka ma się samofinansować, a zatem należy ją traktować jako dobro rynkowe, czy też powinna być uznana za dobro społeczne, które powinno być chronione społecznie, a więc wspierane finansowo ze środków publicznych? Problematyka ta jest podejmowana przez szybko rozwijającą się ekonomię kultury. W prowadzonych w jej ramach badaniach dotyczących działań artystycznych identyfikuje się pozarynkowe korzyści (*non-market benefits*), które stanowią uzasadnienie (*the rational*) dla politycznej interwencji na ich rzecz oraz analizuje się przykłady politycznego wsparcia udzielanego projektom, których sens wyraża się w manifestowaniu wartości symbolicznych [Frey, 2009].

Zastosowanie analizy ekonomicznej do działań artystycznych ujawnia znaczny stopień skomplikowania zagadnienia finansowania kultury i jej twórców. Problem ten jest odnoszony zarówno do kwestii prowadzenia określonej polityki kulturalnej (decydowania, które działania artystyczne oraz w jakim zakresie uzyskają dofinansowanie ze środków publicznych), jak i do zagadnienia komercjalizacji<sup>3</sup>. Przy założeniu, że nie kwestionuje się znaczenia twórczości artystycznej *en bloc* w życiu społecznym i pozostawia się sprawę oceny efektów w postaci utworów artystycznych przedstawicielom tego środowiska, należy rozważyć problem w odniesieniu do założeń polityki kulturalnej i możliwości rozwiązań ekonomicznych.

Oba te konteksty są ze sobą powiązane, można bowiem zauważyć, że pojawia się kilka możliwości działania. Pierwszą z nich jest objęcie twórczości artystycznej i twórców mecenatem państwa, co oznacza finansowanie stypendiów i/lub zakup dzieł sztuki (a także tworzenie miejsc, gdzie mogłyby być wystawiane), finansowanie projektów, organizowanie wystaw itd. Druga możliwość to tworzenie pozarządowych, nonprofitowych organizacji, które finansowo wspierałyby twórców za pomocą środków pozyskiwanych od osób prywatnych, instytucji i firm. Kolejnym rozwiązaniem staje się oczywiście komercjalizacja – uznanie,

<sup>3</sup> Interesujące rozważania na temat korporacjonizmu jako współczesnej formy funkcjonowania muzeów można znaleźć w tekście A. Rogozińskiej [2010].

że dobra kultury należy traktować jak dobra rynkowe, a twórczość artystyczną – jako działalność gospodarczą. Istnieje jeszcze czwarta możliwość – związana z ideą ekonomii społecznej, stanowiąca pewną kombinację wymienionych sposobów działania.

Nie sposób w ramach tego artykułu odnieść się do wszystkich wskazanych tu kwestii, ponieważ jednak przedmiotem dyskusji jest problem komercjalizacji sztuki, należałoby poczynić kilka uwag na temat specyfiki rynku sztuki. Warto także wskazać pewne interesujące możliwości tworzone w ramach rozwijającej się intensywnie praktyki ekonomii społecznej. Te dwie kwestie będą przedmiotem dalszych rozważań.

#### 4. Specyfika rynku dzieł sztuki

Pierwsza zasadnicza wątpliwość dotycząca rynkowego podejścia do wartości dzieła sztuki wiąże się z przekonaniem, że rynek dzieł sztuki jest miejscem wymiany dzieł sztuki, ale nie ich wyceny. Cena wyznaczona przez rynek nie odzwierciedla wartości dzieła sztuki z tego względu, że wartości symbolicznej nie daje się określić poprzez odniesienie do wartości pieniężnej.

Po drugie, cena dzieła sztuki nie zostaje ustalona jako wynik gry popytu i podaży. Znaczący wpływ na kształtowanie się cen mają eksperci: twórcy, krytycy, galerzyści, koneserzy, którzy posiadają wystarczającą wiedzę, wycucie, smak estetyczny, aby móc pozycjonować określone dzieła sztuki, tj. wskazać ich relatywną w stosunku do innych dzieł wartość. Rola znawców sztuki jest szczególnie istotna w przypadku rynku sztuki współczesnej: czasami przeciętny odbiorca ma problem z rozpoznaniem jakiegoś przedmiotu, zdarzenia czy instalacji jako wytworu artystycznego.

Po trzecie, nie bez znaczenia okazuje się także i to, że podmiotami na rynku sztuki nie są *homo oeconomicus*, ale *homo aestheticus*, którzy stanowią niezbyt liczną kategorię nabywców, a także dokonują wyboru ze względu na swoiście ukształtowaną potrzebę obcowania ze sztuką. Co więcej – w odniesieniu do *homo aestheticus* nie działa prawo malejącej użyteczności krańcowej, które głosi, że wraz ze wzrostem konsumpcji jakiegoś dobra maleje jego użyteczność krańcowa. W przypadku sztuki można mówić o odwróceniu tej zasady: wraz ze wzrostem konsumpcji następuje przyrost korzyści – im częstsze kontakty z dziełami artystycznymi, tym większa potrzeba ponawiania przeżyć estetycznych, a satysfakcja z kolejnego doświadczenia nie jest mniejsza niż w przypadku wcześniejszych kontaktów ze sztuką.



Po czwarte, siła nabywcza rynku sztuki jest uwarunkowana poziomem kompetencji kulturowej członków danego społeczeństwa. Im wyższy poziom edukacji w zakresie kultury artystycznej, tym większe potrzeby estetyczne i większy popyt na doświadczanie sztuki. Nie chodzi tu jednak jedynie o posiadanie dostatecznych środków na zakup luksusowego dobra w postaci dzieła sztuki, ale decydujące staje się także posiadanie określonego kapitału kulturowego, ukształtowanej potrzeby kontaktów ze sztuką, zdolności przeżyć estetycznych. Rynek sztuki tym bardziej będzie się rozwijał, im wyższa będzie jakość edukacji, choć nie można tu mówić o prostym przełożeniu. Zaspokajanie potrzeby przeżyć estetycznych nie musi się wiązać z zakupem dzieła sztuki.

Po piąte, wyróżnikiem dzieła sztuki jako swoistego dobra rynkowego jest to, że konsumpcja takiego dobra nie prowadzi do jego zużycia czy unicestwienia. Przeciwnie – dzieło sztuki jest tym bardziej żywotne, tj. obecne w świadomości społecznej, im częściej jest konsumowane. Dzieło sztuki pojmowane nie jako obiekt fizyczny, ale przedmiot intencjonalny, jest trwałe. Konsumpcja nie pomniejsza wartości dzieła sztuki, lecz powoduje przyrost jego wartości: im większe zainteresowanie danym dziełem, tym większą wartość jesteśmy skłonni mu przypisać.

Ważny wyróżnik dzieła sztuki stanowi także i to, że należy ono do kategorii dóbr publicznych: jest więc zasobem, który służy wszystkim zainteresowanym niezależnie od tego, kto jest jego właścicielem. W przypadku innych dóbr możliwość korzystania z nich, użytkowania, konsumowania jest zarezerwowana dla właściciela. Właścicielem (w sensie prawnym) dzieła sztuki może być zatem osoba fizyczna, galeria, muzeum, stowarzyszenie, fundacja itd. W sensie filozoficznym natomiast sztuka stanowi bogactwo kulturowe należące do ludzkości: przeszłych, teraźniejszych i przyszłych pokoleń – dlatego jest dobrem chronionym społecznie.

John Kenneth Galbraith w *Gospodarce niewinnego oszustwa* ubolewa, że obecnie rozwój ekonomiczny i społeczny jest mierzony produkcją przedmiotów materialnych: „Nie edukacja, literatura ani sztuki piękne, lecz produkcja samochodów, w tym sportowo-użytkowych: oto współczesna miara osiągnięć ekonomicznych, a zatem społecznych” [Galbraith, 2005, s. 29].

## **5. Twórczość artystyczna jako działalność gospodarcza: spółdzielnie socjalne**

Przekonanie, że urynkowienie praktyki artystycznej pozwoli rozwiązać ekonomiczny problem finansowania twórczości oraz zapewni godziwe warunki materialne artystom w środowisku samych zainteresowanych, jest przyjmowane

bardzo sceptycznie. Poza brakiem wiary co do możliwości czerpania profitów z rozwijającego się rynku sztuki pojawia się obawa przed negatywnie ocenianymi zjawiskami instytucjonalizacji, komercjalizacji i korporacjonizmu, które traktowane są jako zagrożenie niezależności oraz autonomii artystów [por. Muzyczuk, 2014].

Alternatywą zarówno dla rynku, jak i zatrudnienia w korporacji lub instytucji kulturalnej staje się poszukiwanie możliwości w trzecim sektorze oraz coraz dynamicznie się rozwijającej ekonomii społecznej. Idea ekonomii społecznej, mówiąc najkrócej, polega na stwarzaniu skutecznych i trwałych rozwiązań problemów życiowych osób defaworyzowanych, które z różnych powodów nie znajdują zatrudnienia na otwartym rynku pracy. W grupie tej z pewnością mieszczą się artyści plastycy, którzy – inaczej niż muzycy czy aktorzy – nie znajdują zatrudnienia w instytucjach kultury, w których mogliby twórczo uprawić swój zawód.

Zainteresowanie artystów możliwościami, jakie daje ekonomia społeczna, w pewnym sensie jest spowodowane brakiem – czy łagodniej rzecz określając – niedostatkiem takich form zatrudnienia, które dawałoby poczucie swobody twórczej i minimalnego przynajmniej zabezpieczenia materialnego. Ekonomia społeczna z pewnością oferuje coś więcej niż proprofitowa działalność rynkowa. Z założenia działa ona w obszarze dwóch rodzajów wartości: ekonomicznych i społecznych, ponadto w najczęściej praktykowanej postaci ekonomii społecznej – spółdzielni socjalnej – istotna jest horyzontalna struktura, w której każdego z członków traktuje się na równych zasadach, a system zarządzania ma demokratyczny charakter. Zaangażowanie artystów w działania trzeciego sektora oraz ekonomię społeczną wydaje się wynikiem „odmowy uczestnictwa w polu sztuki na zasadach narzuconych przez system ekonomicznego wsparcia artystów” [Muzyczuk, 2014, s. 113]. Odrzuca się ofertę instytucji publicznych, które wspierają i jednocześnie wyzyskują artystów, a tym bardziej neguje się prowadzenie działalności na zasadach rynkowych, które ograniczają twórczość, kierując ją na tory rynkowe [Muzyczuk, 2014].

Daniel Muzyczuk [2014, s. 116] stawia pytanie: „Jaką więc rolę w przestrzeni opanowanej przez instytucje publiczne i komercyjne galerie może spełniać nienastawiona na zys inicjatywa prowadzona przez artystów? Oba sektory zdają się całkowicie wypełniać pole przeznaczone na prezentacje sztuki i wzajemnie się wspierać, a jedynym powodem powołania niekomercyjnego bytu wydawać się może mrzonka o awangardowej autonomii”. Według autorki niniejszego artykułu obszarem, który może być zagospodarowany przez artystów,

jest przedsiębiorczość społeczna, w której cele społeczne są co najmniej tak samo ważne, jak korzyści ekonomiczne.

Interesującą formę prawną przedsiębiorczości społecznej stanowi spółdzielnia socjalna. Przedmiotem działalności spółdzielni socjalnej jest prowadzenie przedsiębiorstwa w oparciu o wspólną pracę członków w celach społecznej i zawodowej reintegracji jej członków. Rozpoczęcie działalności spółdzielni może być łatwiejsze niż normalnych przedsiębiorstw z uwagi na możliwość uzyskania wsparcia w postaci jednorazowej dotacji na utworzenie spółdzielni przyznawanej z Funduszu Pracy, a także korzystania ze środków PFRON, Europejskiego Funduszu Społecznego. Ponadto spółdzielnie socjalne mogą ubiegać się w starostwie o refundację składek za ubezpieczenie społeczne (w ramach formuły zatrudnienia wspieranego). Spółdzielnie socjalne korzystają również ze zwolnień podatkowych (dochody spółdzielni socjalnej wydatkowane na cele związane ze społeczną i zawodową reintegracją członków spółdzielni zwolnione są z podatku dochodowego od osób prawnych) i zwolnień z opłat sądowych [Sienicka, 2011].

Celem pozaekonomicznym zakładanych przez artystów spółdzielni socjalnych jest zachowanie względnej niezależności pozwalającej na swobodną twórczość artystyczną i działalność związaną z innymi pokrewnymi celami (wystawiennictwo, popularyzacja sztuki, edukacja). Ci, którzy założyli już spółdzielnie, zachęcają do takiego działania innych – w artykule *Artyści do spółdzielni* [www 1] znajdujemy taką deklarację: „Demokratyczny charakter spółdzielni, piękna historia i ideały towarzyszące tej formie prowadzenia działalności gospodarczej sprawiają, że może być ona bardzo atrakcyjna dla młodych, bezrobotnych artystów”. Wiktoria Szczupacka [2014] w tekście *Sztuka współpracy – o niehierarchicznym organizowaniu się artystów* przywołuje najbardziej znane i działające z sukcesem spółdzielnie socjalne artystów: PANATO z Wrocławia, DOM – spółdzielnię prowadzącą klub muzyczny w Łodzi, Dwie Zmiany z Trójmiasta – spółdzielnię powołaną przez przedstawicieli różnych branż artystycznych.

Warto zauważyć, że systematycznie rośnie liczba spółdzielni socjalnych zakładanych przez twórców sztuki. W ogólnopolskim katalogu spółdzielni socjalnych w kwietniu 2015 roku wykazano istnienie 31 spółdzielni deklarujących prowadzenie działalności artystycznej, 3 spółdzielczych galerii oraz 22 spółdzielni z obszaru rękodzielnictwa artystycznego. W październiku 2018 roku w rejestrze tym znalazło się: 48 spółdzielni działalności artystycznej, 6 galerii i 46 podmiotów rękodzielnictwa artystycznego.

## Podsumowanie

Wątpliwości, jakie towarzyszą nam w odniesieniu do tendencji do poddawania logice rynku kolejnych obszarów życia ludzkiego, wiążą się z pewną ambiwalencją przekonań. Z jednej bowiem strony uznaje się, że racjonalizowanie działań rozumiane jako oszczędne i efektywne gospodarowanie środkami, jest właściwe i potrzebne. Z drugiej jednak strony nie do końca jesteśmy przekonani, czy rynek istotnie wymusza takie zachowanie i tym samym jest w stanie najtaniej wyprodukować określone dobra, a ponadto – i co do tego jesteśmy pewni – rynek nie zauważa (nie uwzględnia w rachunku) efektów pozaekonomicznych, które względem działań w obszarze wartości nieekonomicznych, mają istotne znaczenie. Analiza ksiąg rachunkowych nie daje odpowiedzi na pytanie o te zewnętrzne, często długookresowe, rezultaty, które są cenione z uwagi na ich znaczenie dla poprawy jakości życia ludzkiego. Dotyczy to nie tylko sztuki czy szerzej – kultury, ale także ochrony zdrowia, edukacji, opieki nad dziećmi i osobami niepełnosprawnymi, starszymi, chorymi, działań ograniczających dyskryminację oraz wykluczenie itd.

Rozwój ekonomii kultury daje nadzieję, że na pytania dotyczące tworzenia najbardziej efektywnych ekonomicznych podstaw rozwoju twórczości artystycznej i zapewnienia źródeł utrzymania dla artystów znajdują się zadowalające odpowiedzi. Pozwolą nam one pozostawać w przekonaniu, że owe niemierzalne, niedające się wyrazić kwotowo korzyści społeczne, związane z obecnością sztuki w naszym życiu, będą uwzględniane w rachunkach po stronie zysków. Rozwój ekonomii społecznej może natomiast stanowić szansę na znalezienie może nie najlepszych, ale wystarczająco dobrych warunków dla artystów, którzy pozostawieni sami sobie szukają swego miejsca pomiędzy sektorem publicznym, z zinstytucjonalizowaną, zbiurokratyzowaną i niewystarczającą ofertą wsparcia, a rynkiem podporządkowującym wszelkie postaci działań gospodarczych twardym regułom ekonomicznym.

## Literatura

- Frankiewicz B. (2010), *Prawa rynku a świat artystyczny* [w:] N. Krzyżanowska, K. Nowak (red.), *(Współ)przestrzenie ekonomii i sztuki*, Motivex, Poznań, s. 85-90.
- Frey B.S. (2005), *What Values Should Count in the Arts? The Tension between Economic Effects and Cultural Value*, Institute for Empirical Research in Economics, University of Zurich, Working Paper Series.

- Frey B.S. (2009), *Cultural Economics*, [http://www.bsfrey.ch/articles/D\\_206\\_09.pdf](http://www.bsfrey.ch/articles/D_206_09.pdf) (data dostępu: 17.04.2015).
- Galbraith J.K. (2005), *Gospodarka niewinnego oszustwa. Prawda naszych czasów*, tłum. G. Łuczkiwicz, MT Biznes, Warszawa.
- Iwański M. (2010), *Fresh wealth – wprowadzenie do polskiego rynku sztuki* [w:] N. Krzyżanowska, K. Nowak (red.), *(Współ)przestrzenie ekonomii i sztuki*, Motivex, Poznań, s. 55-60.
- Muzyczuk D. (2014), *To jest scena, oto inna, a to trzecia. A teraz stwórz galerię* [w:] A. Pindera, A. Ptak, W. Szczupacka (red.), *Inicjatywy i galerie artystów*, Stowarzyszenie SZTUKA CIĘ SZUKA, Toruń, s. 110-119.
- Rogozińska A. (2010), *Korporacjonizm jako współczesna forma funkcjonowania międzynarodowych muzeów sztuki współczesnej* [w:] N. Krzyżanowska, K. Nowak (red.), *(Współ)przestrzenie ekonomii i sztuki*, Motivex, Poznań, s. 61-69.
- Szahaj A. (2002), *Postmodernizm i kres awangardy (na marginesie pewnego artykułu Andrzeja Osęki)* [w:] J. Kmita, J. Sójka, A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Drogi i ścieżki filozofii kultury*, Humaniora, Poznań, s. 210-217.
- Szczupacka W. (2014), *Sztuka współpracy – o niehierarchicznym organizowaniu się artystów* [w:] A. Pindera, A. Ptak, W. Szczupacka (red.), *Inicjatywy i galerie artystów*, Stowarzyszenie SZTUKA CIĘ SZUKA, Toruń, s. 100-108.
- Sienicka A. (2011), *Spółdzielnia socjalna*, <http://www.ekonomiaspoleczna.pl/x/672519> (data dostępu: 17.04.2015).
- Wytrzązek W. (2011), *Działalność twórcza i artystyczna jako szczególne przypadki działalności gospodarczej*, [https://pracownik.kul.pl/files/11992/public/Dzialalnosc\\_tworcza\\_i\\_artystyczna\\_eKUL.pdf](https://pracownik.kul.pl/files/11992/public/Dzialalnosc_tworcza_i_artystyczna_eKUL.pdf) (data dostępu: 17.04.2015).
- [www 1] <http://biznesspoleczny.pl/artysci-do-spoldzielni/> (data dostępu: 22.04.2015).

## ART VS. ECONOMY. ON ARTISTS' ECONOMIC CHOICES

**Summary:** The subject of the article is an issue of commercialisation of art. The issue is referred to a question concerning a place of art within an economy practice. The aim of the article is analysing these both issues and also considering queries related to treating art as a market product, as well as an art creation as a economic activities providing income to artists. The author presents also alternative solutions of this problem proposed by social economy.

**Keywords:** commercialisation of art, culture economics, social economy, artistic values.