

Katarzyna Kopeć, Wyższa Szkoła Europejska
im. ks. Józefa Tischnera w Krakowie

Zawód: artysta.
Specyfika zawodów artystycznych
w elastycznym kapitalizmie

A Occupation: an Artist. A Specificity
of Artistic Occupations in Flexible Capitalism

Streszczenie

Artyści stanowią ciekawą grupę zawodową, zapowiadającą erę tzw. elastycznego kapitalizmu, w którym nacisk kładzie się właśnie na elastyczność pracowników, oczekując od nich gotowości do zmian i nieustannego podejmowania ryzyka. Celem tekstu jest zilustrowanie głównych tendencji dotyczących pracy w zawodach artystycznych. Analizie poddane są cechy rynku pracy wynikające z popularyzacji tzw. kreatywnego prekariatu, specyfika karier w zawodach artystycznych oraz przekształcenia rynku pracy pod wpływem nowych technologii.

Słowa kluczowe: kultura, zawód, artysta, elastyczny kapitalizm.

Abstract

Artists are an interesting group of professionals heralding the era of the so called flexible capitalism which puts an emphasis on flexibility of workers. The paper's aim is to illustrate key tendencies with regard to work in artistic occupations (*creative work*). The paper analyses the features of work emerging from the creative precariat, the specificity of careers in the artistic field and the transformation of the labour market triggered by new technologies.

Keywords: culture, occupation, artist, flexible capitalism.

Wstęp

Dynamika wielopłaszczyznowych zmian dokonujących się we współczesnej gospodarce znacząco wpływa na sposób rozumienia zawodów artystycznych. Zawody te w klasycznym ujęciu wyróżniał prymat kreatywności – dawało to klarowny obraz artysty wykonującego swoją pracę jako malarz, aktor, poeta, pisarz czy muzyk. Nowe technologie sprzyjają poszerzaniu znaczenia zawodów artystycznych na zawody rozwijające się między innymi w odpowiedzi na powszechność Internetu. Warto zauważyć, że komponent kreatywności staje się domeną już nie wyłącznie artystów, ale i nowych zawodów, tzw. kreatywnych, powstających w obrębie przemysłów kreatywnych: architektury, gier wideo, public relations, grafiki itd.

Artyści są szczególnie ciekawą grupą zawodową, zapowiadającą erę tzw. elastycznego kapitalizmu (*flexible capitalism*) (Sennett 2006), w którym nacisk kładzie się właśnie na elastyczność pracowników, oczekując od nich gotowości do zmian i nieustannego podejmowania ryzyka. W tym modelu gospodarczym nie ma miejsca na rutynę, gdyż zastępuje ją kreatywność – stąd rosnąca popularność rozwiązań uelastyczniających sztywne organizacje hierarchiczne, takich jak praca organizowana wokół projektów (tzw. projektyzacja) czy mobilność pracowników. Jest to sposób działania typowy dla sektora kreatywnego. Okazuje się, że cechy charakterystyczne dla rynku pracy artystów stają się obecnie elementem opisującym tendencje dla rynku pracy w ogóle.

Celem artykułu jest eksploracja struktury obserwowanych zmian przez zasygnalizowanie kluczowych zjawisk w tym obszarze. W artykule analizuję przekształcenia rynku pracy wynikające z upowszechnienia się tzw. kreatywnego prekariatru, rozpatruję specyfikę karier w zawodach artystycznych oraz wymagania stawiane przed pracownikami w sektorze kreatywnym, a także wskazuję na kluczowe obszary podlegające przekształceniom pod wpływem rozpowszechniania się nowych technologii, zwłaszcza Internetu.

Artyści w „nowym wspaniałym świecie pracy”

Przemysł kultury i przemysł kreatywny są postrzegane jako część gospodarki wiedzy i usług. W kreatywności dopatruje się obecnie źródła przewagi konkurencyjnej firm, prawdopodobnie dlatego też obserwujemy dynamiczny rozwój branż specjalizujących się w produkcji dóbr i usług o charakterze kulturalnym czy – bardziej ogólnie – kreatywnym (Pratt 2007). W literaturze zwraca się ponadto uwagę na zjawisko dyfuzji tzw. pracy kreatywnej w wielu sferach życia gospodarczego, w tym w tzw. przemyśle kultury i przemyśle kreatywnym (Hesmondhalgh i Pratt 2005; Pratt 2005, Hesmondhalgh 2007; Lovink i Rossiter 2008). W dyskusjach wokół przemysłu kultury i przemysłu kreatywnego głównie podkreśla się znaczący wpływ kultury na wzrost gospodarczy miast, regionów i państw (Florida 2010), co z pewnością rozbudza nadzieje na wykorzystanie kultury na polu gospodarki (walka z bezrobociem, wzrost innowacyjności itp.). Raport *The Economy of Culture in Europe* (2006) był jednym z pierwszych badań dowodzących za pomocą wskaźników ekonomicznych, że potencjał kultury i jej przemysłów odgrywa dużą rolę w generowaniu PKB i zatrudnienia.

Optymistyczne ujęcie „klasy kreatywnej” jako siły napędowej nowej gospodarki opartej na wiedzy (Florida 2010) ściera się ze spojrzeniem, wedle którego artyści są ikoną „nowego wspaniałego świata pracy” (Beck 2000), w którym ryzyko i odpowiedzialność ponoszone są przez jednostkę (Gill i Pratt 2008; Neff, Wissinger

i Zukin 2005). Artyści są więc forpocztą transformacji uwarunkowań pracy różnych grup społecznych, których wizytówką staje się prekarność środowiska pracy.

Kluczowym zagadnieniem z punktu widzenia niniejszego artykułu jest specyfika zawodów artystycznych – czy szerzej – zawodów kreatywnych we współczesnej gospodarce. W literaturze nie ma zgody co do klasyfikacji zawodów kreatywnych. Wynika to z faktu, iż w samych tzw. przemysłach kreatywnych można wyróżnić stanowiska kreatywne, jak i niekreatywne (np. obsługa techniczna, porządkowa itp.), a wielu twórców (np. projektantów) pracuje w branży motoryzacyjnej czy meblarskiej, a więc poza przemysłem kreatywnym (Kopecka-Piech 2013).

Badania wskazują przynajmniej kilka wiodących cech wyróżniających pracę w zawodach artystycznych (Gill i Pratt 2008), w tym m.in.: przewagę prac wykonywanych w czasie określonym, prace nieregularne, długie godziny pracy, praca oparta na wzorcach bulimicznych (okresy wysokiej intensywności poprzedzone okresami bez pracy), zacieranie się granic pomiędzy pracą a czasem wolnym, niskie wynagrodzenie, wysokie oczekiwania mobilności od pracownika.

Nieprzypadkowo w tym kontekście przychodzi na myśl określenie uwarunkowań pracy artystów jako „prekarnych”, artyści stają się bowiem modelowymi przedsiębiorcami w nowej gospodarce. Dlatego badanie twórców w nowych realiach gospodarki wydaje się tak znaczące dla zrozumienia zmian dotyczących również innych zawodów.

Greig de Peuter (2014) pisze o kreatywnym prekariacie dominującym w XXI wieku. Ta dominacja w dużej mierze wynika z eksplozji liczby zawodów kreatywnych, obserwowanej w ciągu ostatnich dwóch dekad. O prekaryzacji pracy w kulturze świadczą mała liczba stabilnych umów o pracę i bardzo wysoki odsetek osób pracujących na podstawie nieregularnie zawieranych, krótko-okresowych umów cywilnoprawnych, samozatrudnienia, a nawet w ramach wolontariatu czy stażu (Ross 2009; Menger 2001).

Artyści często wykonują pracę bez gwarancji wynagrodzenia – bo taka jest logika budżetu projektowego, który nie przewiduje

wynagrodzenia finansowego dla artysty. Zachętą do wzięcia udziału w projekcie jest często, by użyć określeń Pierre'a Bourdieu, kapitał symboliczny (prestiż, renoma, doświadczenie, wiedza o sposobie funkcjonowania świata sztuki) lub kapitał społeczny (rozbudowa sieci współpracy). Dzięki nim mogą cieszyć się oni lepszą pozycją w innych sytuacjach, sprzedawać swoje prace na rynku sztuki, dostawać zaproszenia do nowych projektów itd. (Kozłowski, Sowa, Szreder 2014).

Właściwości rynku pracy artystów

W ostatnich latach często podkreślano ekonomiczną wartość pracowników kreatywnych. W erze kreatywnej siły roboczej (*creative workforce*) (Florida 2010), która często jest umiejscawiana w ramach kreatywnych przemysłów (Caves 2002; Cunningham 2002) oraz w szerszym kontekście ekonomii kreatywnej (Howkins 2002), uważa się, że artyści posiadają zdolności warunkujące możliwość zyskania dużych korzyści o charakterze ekonomicznym. Wśród tych zdolności wymienia się kreatywność, umiejętność rozwiązywania problemów, inteligencję emocjonalną, predyspozycje do pracy w zespole (Bridgstock 2011). Artysta jest zatem ideałem pracownika we współczesnej gospodarce, który wymaga: akceptacji ryzyka, podejścia zadaniowego, umiejętności koncentrowania się na wielu wątkach równocześnie (*multitasking*), przedsiębiorczości (odejście od pracy na etacie w ramach dużej, zbiurokratyzowanej struktury w kierunku różnych form samozatrudnienia), poruszania się w środowisku sieciowym (co rozumiemy nie tyle jako zdolność do wykorzystywania narzędzi internetowych, ile przede wszystkim jako budowanie, utrzymywanie i wykorzystywanie rozległej sieci kontaktów zawodowych), nieustannego promowania siebie (szczególnie, ale nie tylko, w Internecie), postawy ciągłego uczenia się (inwestowanie w siebie poprzez ciągłe doskonalenie warsztatu czy wiedzy). W pewnym sensie artyści są więc prekursorami zmian, które stopniowo obejmują również inne części gospodarki, gdyż

pracownik posiadający ww. cechy to najbardziej pożądanym typem pracownika w epoce elastycznego kapitalizmu (*flexible capitalism*) (Sennett 2006).

Badacze zajmujący się analizami rynku pracy artystów podkreślają m.in. następujące jego właściwości (Towse 2011; Hesmondhalgh 2007; Menger 2001, Ross 2009):

- artyści podejmują więcej niż jedną pracę (*multiple job holders*),
- artyści samozatrudnieni czy tzw. niezależni stanowią grupę dominującą,
- pracę artystyczną cechuje nieregularność (co wiąże się głównie z nagminną sytuacją zawierania kontraktów krótkookresowych na wykonanie danego zadania – kontrakty są krótkookresowe, nie zapewniając przy tym żadnego systemu ochrony pracy),
- perspektywy kariery artystycznej są niepewne (występuje wysokie ryzyko kariery zakończonej niepowodzeniem) i nie kształtują się liniowo (ścieżka awansu nie jest w żaden sposób zdefiniowana),
- występuje duże rozwarstwienie w wysokości zarobków artystów, a traktując tę kwestię szerzej, mamy do czynienia z przepaścią między tymi, którzy osiągnęli sukces, a tymi, którym się nie powiodło (sytuacja typowa dla społeczeństwa, w którym zwycięzca bierze wszystko – *The-Winner-Takes-All-Society*) (Frank i Cook 1996).

Elastyczne normy pracy są w przypadku artystów nie do uniknięcia. Po pierwsze, z powodu braku ciągłości podejmowanych działań artyści angażują się w kilka prac w jednym czasie lub zmieniają jedną pracę na kolejną, ponieważ projekty, w których uczestniczą lub które realizują, są ograniczone w czasie (np. prace sezonowe w trakcie festiwalu, cykl koncertów, krótkoterminowe projekty fotograficzne). Wymóg elastyczności jest konsekwencją specyficznych kwalifikacji poświadczonych zarówno w środowisku pracy artystycznej, jak i coraz wyraźniej w pracy projektowej. Jedną z konsekwencji elastyczności pracowników jest wzrost liczby kontraktów krótkoterminowych, które stwarzają iluzję przyrostu poziomu zatrudnienia (Benhamou 2011).

Tymczasem zapotrzebowanie na produkty artystyczne wydaje się zależne od co najmniej kilku podstawowych czynników: potencjalnych dochodów publiczności, ich wcześniejszych doświadczeń ze sztuką (Throsby 1994). Świat sztuki jest środowiskiem hybrydowym, pełnym paradoksów, w którym łączy się tradycjonalizm i wymogi przedsiębiorczości (Mathieu 2012). Sektor kultury i sztuki jest szczególnie zależny od wsparcia publicznego, które z kolei często faworyzuje określone grupy beneficjentów (np. dzieła o charakterze konserwatywnym kosztem dzieł o charakterze eksperymentalnym), a co więcej, jego priorytety ustalane są według szerszych założeń polityki kulturalnej (Frey 2003). Znaczenie wsparcia publicznego jest kluczowe w sytuacji, gdy stosunkowo niewielki procent przedsięwzięć artystycznych okazuje się rentownymi (trudno również przewidzieć, czy artystyczny produkt stanie się „hitem” [Hodsoll 2002]).

Rynek pracy artystów jest określany jako wyjątkowy (Abbing 2002). Średnie zarobki w obszarze sztuki są niższe niż innych pracowników o porównywalnym edukacyjnym i demograficznym profilu, artyści doświadczają też dłuższych okresów bezrobocia (Throsby i Hollister 2003). Artyści są jednak gotowi pracować za niskie wynagrodzenie, w niepełnym wymiarze lub łączyć pracę artysty z pracą dodatkową, żeby tylko móc funkcjonować jako artysta (Papandrea i Albon 2004).

Ścieżka kariery artystów

Ulrich Beck (2000) twierdzi, że zachodnie społeczeństwa, przechodząc do kolejnej fazy nowoczesności, stawiane są przed nowymi uwarunkowaniami pracy, w której dominującym elementem jest ryzyko. Przykład tych zmian stanowi schyłek kariery rozumianej jako centralna instytucja społeczna XX-wiecznej cywilizacji przemysłowej (Flores i Gray 2000). Pozwalała ona na osiągnięcie indywidualnej autonomii przez budowanie pewnej ciągłości kariery, z kolei odejście od tego porządku wzbudza niepokój określany przez Richarda Sennetta jako „korozja charakteru” (Sennett 2006, 2010).

Kariera w rozumieniu tradycyjnym, linearnym, jest wypierana przez pojawienie się gospodarek opartych na wiedzy, które warunkują fundamentalną zmianę aspiracji pracującej większości. Te zmiany nie polegają jedynie na ciągłym doksztalcaniu się czy wielokrotnej zmianie pracy w trakcie kariery zawodowej. Idea kariery staje się w ogóle mniej znacząca w kontekście życia zawodowego (Flores i Gray 2000), właśnie ze względu na jej fragmentaryczność i niepewność.

Fala zmian organizacyjnych, jaka od lat 90. XX wieku przetoczyła się przez światową gospodarkę, nie ominęła struktur zatrudnienia. Demontaż silnych struktur hierarchicznych i rozwój struktur opartych na logice sieci macierzowych (tego typu struktury wykorzystywane są m.in. w pracy projektowej) wpłynęły na przekształcanie ścieżek karier pracowników. Nastąpiło odejście od karier wyznaczonych przez wymogi biurokracji w kierunku takich, których logika podyktowana została specyfiką pracy projektowej.

Flores i Gray (2000) dostrzegają dwie hybrydowe formy życia zawodowego w zachodnich społeczeństwach – usieciowioną i przedsiębiorczą. Charakteryzuje je wysokie tempo pracy, globalna komunikacja, oparcie w projektach. Te formy pracy budują nową logikę dobra społecznego i wartości etycznych zastępujących wartości przypisywane dotychczas tradycyjnej karierze. Przykładem może tu być kariera zawodowa artystów (obecnie również pracowników branż kreatywnych), która nie jest organizowana wokół wytyczonej, linearnej ścieżki, ale wokół projektów, które gromadzi się w portfolio (*portfolio workers*; Flores i Gray 2000). Zamiast długofalowego poświęcenia się wybranej profesji przedstawiciele sieciowej kariery wykorzystują kilka swoich talentów, angażując się w projekty o różnym profilu w sposób synchroniczny lub asynchroniczny. W kontekście pracowników kreatywnych oznacza to, że podejmują oni pracę w danym zawodzie, by po kilku latach dokonać reorientacji zawodowej, potem znów podjąć decyzję o założeniu własnej działalności o zupełnie innym profilu. Tego typu ścieżkę kariery sieciowej można porównać ze zbiorem krótkich historii o różnych narracjach (Flores i Gray 2000).

Na czym polega sukces w karierze artystycznej? Badacze tematu podkreślają, że poziom sukcesu jest wartością mocno zsubiektywizowaną (Arthur, Khapova, Wilderom 2005) – jednostki same wyznaczają ścieżkę kariery wedle indywidualnych reguł i zasad. W ramach tak zdefiniowanych postorganizacyjnych ścieżek „karier bez granic” (*boundaryless career*) (Arthur, Rousseau 1996) osiągnięcie sukcesu jest wysoce sprzężone z indywidualnymi predyspozycjami do zarządzania swoją karierą. Artyści podążają ścieżką kariery bez granic, która charakteryzuje się: alineralnością, samozatrudnieniem, pracą w niepełnym wymiarze godzin oraz przypadkowością w podejmowaniu pracy wraz z jej ciągłym szkoleniem. Sennett określa to hasłem „nic na długo”, podkreślając, że:

[...] dziś w świecie pracy zanika tradycyjny model kariery wiodącej krok za krokiem przez korytarze jednej bądź dwóch instytucji, nie można już korzystać z jednego zestawu umiejętności przez cały okres aktywności zawodowej (Sennett 2006: 22).

W przypadku artystów oznacza to na przykład kształtowanie dobrej reputacji, która może gwarantować pozyskiwanie zleceń czasowych na rynku pracy. Co ciekawe, Throsby i Thompson (1995) zauważają korelację między liczbą zrealizowanych projektów czy zleceń a wzrostem reputacji – bowiem im więcej zleceń podjęto, tym reputacja oceniana jest jako wyższa. De Fillipi i Arthur (1996) podkreślają konieczność uczenia się, jak gromadzić portfolio swoich umiejętności i wdrażać je w życie w projektach. Tak bowiem rozumiany jest klucz do osiągnięcia sukcesu w ramach współczesnie pojmowanej kariery (Mathieu 2012). Tak rozumiana kariera osadzona jest w paradoksalnej sytuacji, w której mimo wysokiego odsetka absolwentów kierunków artystycznych obserwuje się niskie znaczenie dyplomu w budowaniu kariery: kluczowe są tu doświadczenie i reputacja (zjawisko to jest coraz częściej zauważane w odniesieniu do absolwentów kierunków pozaartystycznych; zob. Sennett 2006, 2010). Ponieważ dyplomy nie mają decydującego znaczenia w procesie budowania kariery, niskie bariery wejścia

na rynek artystów zachęcają osoby o różnym wykształceniu do spróbowania sił na tej ścieżce zawodowej. Throsby i Thompson (1995) dowiedli tej prawidłowości na przykładzie artystów z obszaru sztuk wizualnych. Obecnie obserwuje się ekspansję tych cech na prywatne rynki pracy (głównie przemysł kultury i przemysł kreatywny). Tak uwarunkowana praca kreatywna oznacza, że rynki pracy wypełnią się pracą nacechowaną nieregularnością, niepewnością i brakiem zabezpieczenia socjalnego (Hesmondhalgh 2007).

Artyści często mają silną motywację wewnętrzną do osiągnięcia sukcesu (kariera proteuszowa – Bridgstock 2011). Zaangażowanie w pracę opiera się na pasji i przywiązaniu do tożsamości kreatywnego pracownika (np. projektant stron WWW, projektant mody, artysta), które stanowi fuzję nieformalnego środowiska pracy (bohemy) i przedsiębiorczości, której towarzyszy strach o pracę zarobkową oraz o bieżącą aktualizację swoich umiejętności na szybko zmieniających się polach (Banks 2007; McRobbie 2016, Neff, Wissinger i Zukin 2005; Ross 2003).

Wpływ Internetu i technologii cyfrowych na pracę w zawodach artystycznych

Internet podważa logikę dotychczasowego porządku ekonomicznego. Wpływa na fundamentalną transformację pracy, pracowników i organizacji pracy w dobie kultury uczestnictwa. Przykładem tego zjawiska jest dominacja wolontariatu stającego się niestandardową formą współpracy w stosunku do przemijających relacji opartych na zatrudnieniu, temporalności angażowania pracownika, braku wzorca kariery zawodowej, braku odgórnie zleconych zadań, powszechnej elastyczności warunków pracy i typów pracowników. Internet mobilizuje miliony internautów do bezpłatnej współpracy nad różnymi projektami z pominięciem tradycyjnych hierarchicznych form organizacyjnych czy bodźców finansowych. (Przykładem struktury pomijającej elementy dotychczas uznawane za niezbędne w organizacjach, takie jak hierarchiczna kontrola, umowy o pracę,

wynagrodzenia finansowe, ścieżka kariery itd., jest Wikipedia). Kultura uczestnictwa, tworząca się na styku sektora kultury i sztuki oraz sektora technologii nowych mediów, umożliwia przeciętnemu konsumentowi archiwizowanie, interpretowanie i recyrkulację treści medialnych w dynamiczny sposób (Jenkins i in. 2009).

W literaturze pojawiają się jednak głosy o ograniczonym wpływie Internetu na pracę w zawodach artystycznych. Wyływają one z przekonania, że sensem artystycznej aktywności jest kreatywność, a nie technologia. Wpływ technologii jest odczuwalny głównie w pokrewnych działaniach, jak sprzedaż, logistyka, finansowanie, a rdzeń działalności artystycznej wymaga przede wszystkim umiejętności od pracownika (*skilled work*) (Greffé 2004). Technologia co prawda obniża poziom kapitału finansowego wymaganego dla danej działalności, lecz w przypadku artystów ma to znaczenie marginalne.

Xavier Greffé (2004) uważa, że Internet prowadzi do głębokich przekształceń działalności artystycznej. Pytania o głębokość tych przekształceń w dużej mierze sprowadzają się do dylematu, czy cyfrowe technologie zmieniają jedynie sposób reprodukcji znaków, bez wpływu na treść (tak jak było w przypadku pojawienia się maszyny do pisania), czy też ingerują w naturę kreacji artystycznej. Internet to, rzecz jasna, lepsze (szybsze i rozleglejsze) możliwości dystrybucji informacji. Pierwszym efektem digitalizacji jest ułatwienie obiegu idei i wzorców. Następnie technologia poszerza rynek i przyspiesza jego funkcjonowanie. Idąc dalej, dzięki technologii przekształceniu ulega natura granic oddzielających tradycyjne obszary działalności artystycznej. Granice między literaturą, sztukami plastycznymi, muzyką, pokazami na żywo były kiedyś bardziej wyraźne. Dzieło sztuki staje się algorytmem, który można zmienić i zaadaptować na potrzeby innych mediów. Digitalizacja jest katalizatorem tego zjawiska przez wprowadzenie elementu wymienności w pracach należących do różnych obszarów (Greffé 2004).

Co ważne, publikowanie online pozwala jednak również na zaangażowanie czytelników w tworzenie tekstu. Oznacza to publiczną partycypację w kreowaniu dzieł sztuki, np. w ramach schematu

działania określanego jako *crowdsourcing* (Brabham 2011). W rezultacie zacierają się granice między twórcą a odbiorcą dzieła. Na zacieranie granic pomiędzy profesjonalnymi twórcami a konsumentami kultury wpływają niskie bariery wejścia do świata społeczności online, jak również egalitarne reguły działania w projektach internetowych.

W pewnym zakresie ta tendencja współgra z zmianami w percepcji takich terminów jak profesjonalista i amator (Brabham 2011; Literat 2012). Kiedyś pojęcia te stanowiły antytezę, teraz często trudno je od siebie oddzielić. Zatarcie granic między profesjonalistą a amatorem jest odwróceniem trendu, który swoje apogeum osiągnął w ramach zbiurokratyzowanego i zinstytucjonalizowanego społeczeństwa XX wieku. Autorzy raportu *The Pro-Am Revolution* [Rewolucja profesjonalnych amatorów] zauważają, że wiek XX (z certyfikacją, biurokratyzacją, hierarchizacją, instytucjonalizacją) zdewaluował amatora jako osobę o niższych kwalifikacjach. „Amatorstwo stało się terminem niepoważnym. Profesjonalizm stał się z kolei synonimem powagi i wysokich standardów” (Leadbeater i Miller 2004: 12). Wiek XX stawiał bariery – trzeba było posiadać certyfikat, by wykonywać dane zadania. (W Polsce w okresie PRL-u silne było dążenie do sformalizowania statusu artysty i uzależnienia posiadania tego statusu od uzyskania formalnych kwalifikacji, np. w formie egzaminu państwowego). Projekty w Internecie negują podział na amatorów i profesjonalistów i wprowadzają egalitarne zasady uczestnictwa. Amatorzy znów są doceniani, gdyż znikają bariery formalne w działalności kulturotwórczej. Internet powoduje, że amatorzy mogą się dzielić wynikami swojej pracy z audytorium.

Zacieranie się różnic między amatorami a profesjonalistami jest podsycane z jednej strony przez powszechność uczestnictwa w społecznościach online, a z drugiej strony przez rozwój cyfrowych narzędzi kreatywnych (np. pakiet Adobe Creative Suite, który jest standardowym narzędziem pracy projektantów cyfrowych i nie tylko, niezależnie od tego, czy tworzą na potrzeby druku, filmu, telewizji czy Internetu [Składanek 2010]). Cyfrowe narzędzia kreatywne godzą bowiem wymóg zaawansowanej funkcjonalności

z daleko idącą otwartością na wszelkie kreatywne wyzwania, z jakimi konfrontowani są profesjonalni twórcy, oraz z wymogiem łatwości użycia, który pozwala na skuteczną i szybką pracę także dla początkujących użytkowników. Stąd w tej hybrydowej przestrzeni realnej wirtualności tworzyć może każdy, choć – jak słusznie uważa Składanek – nie każdy może być artystą (Składanek 2010).

Podsumowanie

Artyści są awangardą transformacji rynków pracy we współczesnym kapitalizmie. Z jednej strony są siłą sprawczą ponowoczesnych społeczeństw (zwłaszcza wedle optymistycznego ujęcia klasy kreatywnej wg Richarda Floridy), z drugiej są pierwszymi, którzy doświadczają negatywnych skutków wyznaczającej kierunek ponowoczesnej gospodarki, tendencji do elastyczności i deregulacji. Rynki oferują bowiem zatrudnienie nacechowane nieregularnością, niepewnością i brakiem zabezpieczenia socjalnego, wypierając tradycyjne formy pracy (status pracownika etatowego), która podąża drogą wytyczoną wedle linearnych ścieżek kariery.

Można się zastanawiać, czy upowszechnienie idealnego modelu pracownika współczesnego kapitalizmu, uosobianego przez pracownika zawodów kreatywnych, to sytuacja korzystna dla gospodarki utożsamianej z zagregowanymi wskaźnikami wzrostu. Przede wszystkim jednak otwarte pozostaje pytanie, czy rozpowszechnienie tego modelu świadczenia pracy jest korzystne dla pracownika.

Bibliografia

- Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Arthur, M.; Khapova, S.; Wilderom, C. (2005). *Career Success in a Boundaryless Career Worlds*, Journal of Organizational Behavior, Special Issue: Reconceptualizing Career Success, 26(2).

- Arthur, M.; Rousseau, D. (1996). *The Boundaryless Career. A New Employment Principle for a New Organizational Era*, Oxford: Oxford University Press.
- Banks, M. (2007). *The Politics of Cultural Work*. New York: Palgrave Macmillan.
- Beck, U. (2000). *The New Brave World of Work*. Cambridge: Polity.
- Benhamou, F. (2011). *Artists Labour Markets*, [w:] R. Towse, *A Handbook of Cultural Economics*, Cheltenham/Northampton: Edward Elgar.
- Brabham, D. (2011). *Myth of Amateur Crowds*. *Information, Communication and Society*, 15(3).
- Bridgstock, R. (2011). *The Protean Careers of Artists: Exploring Skill and Attitude Predictors of Success*. LAP LAMBERT Academic Publishing.
- Caves, R. (2002). *Creative Industries. Contracts Between Arts and Commerce*. Harvard: Harvard University Press.
- Cunningham, S. (2002). *From Cultural to Creative Industries: Theory, Industry, and Policy Implications*. Media Information Australia Incorporating Culture & Policy, 102.
- De Fillippi, R.; Arthur, M. (1996). *Boundaryless Contexts and Career: A Competency-Based Perspective*, [w:] M. Arthur, D. Rousseau (eds.), *The Boundaryless Career: A New Employment Principle for a New Organizational Era*, New York: Oxford University Press.
- Flores, F.; Gray, J. (2000). *Entrepreneurship and the Wired Life. Work in the Wake of Career*. London: Demos. <http://www.demos.co.uk/files/entrepreneurshipandthewiredlife.pdf> (dostęp: 10.04.2016).
- Florida, R. (2010). *Narodziny klasy kreatywnej oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*, przeł. T. Krzyżanowski, M. Penkala. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Frank, R.; Cook, Ph. (1996). *The Winner-Takes-All-Society: Why the Few at the Top Get So Much More Than the Rest of Us*. New York: Penguin Books.
- Frey, B. (2003). *Arts and Economics. Analysis and Cultural Policy*. Berlin: Springer-Verlag.
- Gill, R.; Pratt, A. (2008). *In the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work*. *Theory, Culture & Society*, 25(7–8).
- Grefe, X. (2004). *Artistic Jobs in the Digital Age*. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 34(1).

- Greig, P. (2014). *Beyond the Model Worker: Surveying a Creative Precariat*, Culture Unbound, 6.
- Hesmondhalgh, D. (2007). *Creative Labour as a Basis for a Critique of Creative Industries Policy*, [w:] G. Lovink, N. Rossiter (eds.), *My Creativity Reader. A Critique of Creative Industries*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Hesmondhalgh, D.; Pratt, A. (2005). *Cultural Industries and Cultural Policy*. *International Journal of Cultural Policy*, 11(1).
- Hesmondhalgh, D. (2007). *The Cultural Industries*. 2nd edition. London and Los Angeles: SAGE.
- Hodsoll, F. (2002). *Cultural Transactions*. *Journal of Arts Management, Law and Society*, 32(2).
- Howkins, J. (2002). *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas*. Penguin Books Limited.
- Jenkins, H. i in. (2009). *Confronting the Challenges of Participatory Culture*. *Media Education for the 21st Century*, MIT Press.
- Kopec-Ka-Kopec, K. (2013). *Spory o przemysly kreatywne*. *Kultura i Edukacja*, 3(96).
- Kozłowski, M.; Sowa, J.; Szreder, K. (2014). *Fabryka sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce*. Warszawa: Wolny Uniwersytet Warszawa. <http://nck.pl/media/attachments/317188/Fabryka%20Sztuki.pdf> (dostęp: 10.04.2016).
- Leadbeater, Ch.; Miller, P. (2004). *The Pro-Am Revolution. How Enthusiasts Are Changing Our Economy and Society*. London: Demos. <http://www.demos.co.uk/files/proamrevolutionfinal.pdf> (dostęp: 10.04.2016).
- Literat, I. (2012). *The Work of Art in the Age of Mediated Participation: Crowdsourced Art and Collective Creativity*. *International Journal of Communication*, 6.
- Lovink, G.; Rossiter, N. (2008). *My Creativity Reader: A Critique of Creative Industries*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Mathieu, Ch. (ed.) (2012). *Careers in Creative Industries*. Oxon: Routledge.
- McRobbie, A. (2016). *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Malden: Polity Press.
- Menger, P.M. (2001). *Artists as Workers. Theoretical and Methodological Challenges*. *Poetics*, 28.

- Neff, G.; Wissinger E.; Zukin, S. (2005). *Entrepreneurial Labor among Cultural Producers: "Cool Jobs in Hot Industries"*. *Social Semiotics*, 15(3).
- Papandrea, F.; Albon, R. (2004). *A Model of Employment in the Arts*, *Australian Economic Papers*, 43(3).
- Pratt, A. (2007). *The State of the Cultural Economy: The Rise of the Cultural Economy and the Challenges to Cultural Policy Making*, [w:] A.P. Ribeiro (ed.), *The Urgency of Theory*. Manchester, UK: Carcanet Press/Gulbenkian Foundation.
- Pratt, A. (2005). *Cultural Industries and Public Policy*. *International Journal of Cultural Policy*, 11(1).
- Ross, A. (2009). *Nice Work If You Can Get It. Life and Labour in Precarious Times*. New York–London: New York University Press.
- Sennett, R. (2006). *Korożka charakteru. Osobiste konsekwencje pracy w nowym kapitalizmie*, przeł. J. Dzierzgowski, Ł. Mikołajewski. Warszawa: Muza.
- Sennett, R. (2010). *Kultura nowego kapitalizmu*, przeł. G. Brzozowski, K. Osłowski. Warszawa: Muza.
- Składanek, P. (2010). *Kreatywność i współdziałanie w epoce cyfrowej. Praktyki, społeczności, przestrzenie i narzędzia*, [w:] P. Zawojski (red.), *Digitalne dotknięcia. Teoria w praktyce. Praktyka w teorii*. Szczecin: Make It Funky Production.
- The Economy of Culture in Europe* (2006). KEA European Affairs. http://ec.europa.eu/culture/library/studies/cultural-economy_en.pdf (dostęp: 10.04.2016).
- Throsby, D.; Thompson, B. (1995). *Artists at Work*. Sydney: Australia Council.
- Throsby, D. (1994). *The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics*. *Journal of Economic Literature*, 32(1).
- Throsby, D.; Hollister, V. (2003). *Don't Give Up Your Day Job. An Economic Study of Professional Artists in Australia*. Sydney: Macquarie University.
- Towse, R. (2011). *A Handbook of Cultural Economics*, 2nd Edition, Cheltenham–Northampton: Edward Elgar.

